

Caroline Nilstad

## **Poetologische Dimensionen bei Mascha Kaléko**

Eine Untersuchung dreier Gedichte mit einleitender Funktion

Masterarbeit

Trondheim, Mai 2018

Betreuung: Prof. Dr. Ingvild Folkvord

Norwegens technisch-naturwissenschaftliche Universität

Humanistische Fakultät

Institut für Sprache und Literatur





## Sammendrag

Mascha Kaléko (1907-1975) er en av de tyskspråklige lyrikerne som er i ferd med å bli gjenoppdaget, men det mangler likevel forskning knyttet til hennes egen poetologiske refleksjon. Kaléko har lenge blitt forstått som en underholdende, lett forståelig forfatter som nettopp av den grunn ikke har blitt ansett som en del av den «høye» litteraturen.

I denne masteroppgaven har jeg utfra et fokus på sjangeren «poetologisk lyrikk» og ved hjelp av Genettes paratekst-begrep gjort et tekstutvalg bestående av tre dikt fra Kalékos verk. Diktene kjennetegnes av den skriftstrategiske plassen de innehar som «forord» i ulike diktsamlinger. Denne bidrar til å framheve betydning deres i verket og hvordan de henvender seg til leseren. Samtidig tematiserer de tre diktene forskjellige poetologiske aspekter knyttet til forfatterens, leserens og lyrikkens rolle. Diktene som inngår i utvalget mitt er «Quasi ein 'Januskript'», «Kein Neutöner» og «Hat alles seine zwei Schattenseiten» og stammer fra tidsrommet 1954-1973. Mens det første diktet tematiserer forfatteren, og det andre verkets posisjonering i litteraturhistorien, vektlegger det tredje sterkere leserens frihet og ansvar i tolkningsprosesser.

Med fokus på lyrikkens mulighetsbetingelser slik de beskrives i teori om sjangeren og slik Kaléko selv tar stilling til dem i brev og intervju, nærleser jeg de tre diktene i kronologisk rekkefølge. Ved hjelp av analysen av verkinterne og –eksterne referanser drøfter jeg hvordan Kalékos verk kan plasseres i en bredere litterær tradisjon. Viktig er her umarkerte sitater (først og fremst fra Johann Wolfgang von Goethe og Heinrich Heine), topoi, troper, rim, vers- og strofeorganisasjon. Som analysene viser, fremstår forfatteren som kreativ og skapende innenfor rammene gitt av tradisjonen. Disse rammene utforskes i verket på en dialogisk måte sammen med leseren. På denne måten kan Kalékos lyrikk anses som en slags brukslyrikk («Gebrauchslyrik») som henvender seg til leseren, men som samtidig blir et verktøy i forfatterens eget arbeid med å forstå verden. Ved å inkludere etablerte troper, idiomer og diktformer som alluderer til en folkelig tone («Volkslied», «Bänkelsang», «Unsinn- und Sinngedicht») skaper diktene en umiddelbar resonans hos leseren samtidig som de åpner for videre tolkning. Slik bidrar Kalékos poetologiske lyrikk til å tematisere litteraturens verdi på en måte som stiller spørsmål ved etablerte forestillinger om forholdet mellom høy og lav litteratur.



## **Danksagung**

Zuerst möchte ich mich bei meiner Betreuerin, Prof. Dr. Ingvild Folkvord, bedanken, die schon vom ersten Augenblick an die Arbeit zu Mascha Kaléko geglaubt und mich auf meinem Weg mit Rat und Tat unterstützt hat. Die vielen persönlich bereichernden, inspirierenden und lehrreichen Gespräche werden mir noch lange und in guter Erinnerung bleiben. Mir Mut zuzusprechen und mein Denken herauszufordern, war genau die richtige Strategie. Auch Dr. Jutta S. Schloon danke ich dafür, dass sie sich für mich Zeit genommen hat, um mit mir meine „Baustellen“ zu diskutieren. Ihr „Steinbruch“ und ihr strenger Zeitplan waren bei meiner weiteren Arbeit sehr hilfreich!

Ein ganz besonderes Dankeschön an meine Mama, die in mir die Begeisterung für Bücher geweckt und mein Leben lang bestärkt hat. Danke für eure Unterstützung, Papa, ohne euch wäre ich nie so weit gekommen! Auch Bjørn danke ich für sein Vertrauen, dass ich alles unter einen Hut bekommen kann.



*„Nicht immer ist da ein streng erhobener Zeigefinger am Platze,  
Es gibt Dinge zwischen Himmel und Rechtschreibung ... Horatio!  
Mit Buchstabenkritik und tierischem Ernst ist dieser Art von Lyrik nicht beizukommen“*  
Mascha Kaléko, 18.4.1957



## **Inhalt**

1	„... meine Zeit muss wieder kommen ...“.....	1
2	Theoretische und methodologische Überlegungen.....	7
3	Quasi ein „Januskript“ .....	13
3.1	Gegensätze und Integration .....	15
3.2	Verstand versus Gefühl?.....	19
3.3	Dynamische Identitätsarbeit .....	20
3.4	Engagement für die Welt.....	22
4	Kein Neutöner.....	27
4.1	Von Vögeln und singenden Dichtern .....	31
4.2	Heimatlosigkeit und Aktualisierung von Traditionen? .....	34
4.3	Modern, innovativ und neu?.....	35
4.4	Vom Schätzchen zum Spätzchen.....	39
5	Hat alles seine zwei Schattenseiten.....	43
5.1	Spiel mit Sprichwörtern.....	45
5.2	Vom Lesen und Deuten .....	48
5.3	Vom Entstehen eines Buches .....	49
6	Schlussbemerkung .....	51
7	Relevanz der Masterarbeit für meinen Beruf als Deutschlehrerin.....	55
8	Literatur.....	57
8.1	Primärtexte.....	57
8.2	Sekundärliteratur .....	57



## 1 „... meine Zeit muss wieder kommen ...“

Geliebt von ihren Lesern in der Weimarer Republik, dafür später umso stiefmütterlicher von der Literaturwissenschaft behandelt, gehört Mascha Kaléko (1907-1975) heute zu den Lyrikerinnen, die immer wieder gern in Anthologien aufgenommen werden. Auch die vielzähligen Neuauflagen ihres Werks beim Deutschen Taschenbuch Verlag lassen darauf schließen, dass Kalékos Gedichte ihre Leser noch immer bewegen, dass sie noch immer einen lyrischen Ausdruck hat, der berührt, sodass auch ihre Gedichte heute noch gern gelesen werden. Die Schriftstellerin stammte aus einer jüdischen Familie aus Chrzanów in Westgalizien, emigrierte 1914 nach Deutschland und wurde Anfang der 1930er durch Veröffentlichungen ihrer Gedichte in Berliner Zeitschriften bekannt. Ihr Erstling *Das lyrische Stenogrammheft – Verse vom Alltag* (1933) wurde im Jahre der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten

ein Bestseller. Auch ihr Nachfolger aus dem darauffolgenden Jahr *Kleines Lesebuch für Große* (1934) wurde ein Erfolg. Kalékos Biographin Jutta Rosenkranz begründet ihre Beliebtheit bei den Lesern damit, dass es ihr gelinge, „die Ängste, Sorgen und Hoffnungen der Menschen genau zu schildern und in wenigen Zeilen in einer Mischung aus Melancholie und Heiterkeit auf den Punkt zu bringen“ (Rosenkranz, 2009, S. 36). Ihre Gedichte sind eingängig formuliert, sie scheinen nichts zu verbergen oder zu verkomplizieren; im Gegenteil, Kaléko erstrebt das Einfache und fordert von sich einen verständlichen Ausdruck, mittels dessen sie mit Fragen ihres Lebens und der Zeit arbeiten kann.

Doch die scheinbare Schlichtheit, die einst gelobt wurde, begeistert die Literaturkritiker nach dem Zweiten Weltkrieg kaum mehr. Laut Eva Demski, selbst Schriftstellerin und Rezensentin, wird „in Deutschland [verehrt], was möglichst dunkel daherkommt“ und da „nützt [es] nichts zu wiederholen, das Einfache sei gerade das Schwere.“ (Demski, 2006, S. 161). So wird nicht nur angespielt auf die Verfolgung durch die Nationalsozialisten und Kalékos Vertreibung ins Exil, sondern auch auf die Entwicklung der Dichtung im Nachkriegsdeutschland als Gründe für ihren lange verwehrtten Eingang in die Literaturgeschichte. Diese Vernachlässigung in der Literaturwissenschaft spiegelt sich auch vor allem darin wieder, dass bisher kaum die poetologische Dimension ihrer Lyrik herausgearbeitet wurde, die hier im Zentrum steht.

Kaléko aber bleibt in ihren Publikationen ihrem Stil treu, für den sie vor dem Zweiten Weltkrieg bekannt und geschätzt wurde. Doch „[d]er leichte, anmutige, manchmal fast aphoristische, dann wieder liedhafte Ton ihrer Gedichte stößt auf Mißtrauen, ja Mißachtung.“, schreibt Demski (2006, S. 161) weiter und spielt damit auf Kalékos berufliches Auf und Ab während und nach dem Zweiten Weltkrieg an. Der Ausschluss aus der Reichsschrifttumskammer, das Schreibverbot 1935 und der fortschreitende Pogrom zwangen sie 1938 mit ihrem zweiten Mann, Chemjo Vinaver, Komponist, Dirigent und Sammler jüdischer Chormusik, und mit ihrem kleinen Sohn in die USA auszuwandern. Unter den erschwerten Bedingungen im Exil, dem Verlust ihrer Leser und Publikationsmöglichkeiten litt die Autorin zeitlebens. Erst 1956, über zehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, zur Neuauflage des *Lyrischen Stenogrammhefts* (1956) beim Rowohlt Verlag, besuchte Kaléko erstmals wieder Deutschland. Heimat sollte ihr dieses Land nicht mehr werden, denn sie blieb amerikanische Staatsbürgerin und siedelte ihrem Mann zuliebe 1959 nach Jerusalem über. Mit dem Kontaktverlust zu ihren deutschsprachigen Lesern nahm jedoch auch ihr Erfolg zeitweise ab. Doch auch die veränderten Vorstellungen, die an Lyrik herangetragen wurden, erschwerten Kaléko lange ihre literarische Rückkehr.

Zwar trugen die Öffentlichkeitsarbeit und die posthumen Wiederveröffentlichungen der Nachlassverwalterin Gisela Zoch-Westphal, die Doktorarbeit der Literaturwissenschaftlerin Irene Astrid Wellershoff (Wellershoff, 1982), in der sie das gesamte Werk sichtet und literaturgeschichtlich einordnet und bewertet, sowie die Veröffentlichung einer Gesamtausgabe mit Kalékos Werken und Briefen (Rosenkranz & Prokop, 2012) maßgeblich zur (Wieder-) Entdeckung der Lyrikerin bei, doch näherte man sich Kalékos Werk in erster Linie biographisch.<sup>1</sup> Das Hauptinteresse an Kaléko bestand deshalb hauptsächlich darin, die Schriftstellerin vor dem Vergessen zu bewahren (vgl. Biographie, Rosenkranz, 2009). Fragen zu Kalékos Poetologie wurden dabei nur am Rande gestellt, weil eine genaue Analyse ihrer Gedichte als zu übertrieben für ihr leicht verständliches Werk galt, lange gar als pedantisch angesehen wurde (vgl. auch Wellershoff, 1982, S. 3). Während zeitgenössische Rezensenten

---

<sup>1</sup> Mittels Künzels Konzept der „Autorinszenierung“ betont Swiderski, dass das biographische Interesse an der Autorin auch dadurch erklärbar sei, dass Kaléko selbst eine autobiographische Lesart intendierte und sich auf diese Weise auch als Schriftstellerin im literarischen Raum inszenierte. Kalékos Spiel mit der Öffentlichkeit zeichnet Swiderski in einer knappen Gedichtauswahl nach (Swiderski, 2010). Damit lässt sich auch der Erfolg ihrer Gedichte durch deren Identifikationspotenzial, das für Kalékos Popularität vor dem Zweiten Weltkrieg entscheidend war, erklären.

Kalékos Popularität und Verständlichkeit lobend hervorgehoben hatten,<sup>2</sup> schien diese anfangs einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihrem Werk hinderlich zu sein, wurde sie doch in der Nachkriegszeit häufig angesehen als „Trivialautorin, die nur für den Tag geschrieben habe, Lyrik zum schnellen Verbrauch“ (Pankau, 2010, S. 86; vgl. auch Nachruf von Krüger, 2009; Reich-Ranicki, 1999). Wie Rosenkranz im Epilog ihrer Kaléko-Biographie (2009) feststellt, fehlte die Autorin noch bis in die späten 1990er Jahre in einschlägigen Standardwerken der Literaturwissenschaft.<sup>3</sup> Wie es sich in Reich-Ranickis einflussreicher Einschätzung erahnen lässt,<sup>4</sup> wird Kaléko ihre Nähe zur „Gebrauchslyrik“, einem mehrdeutigen Begriff, der in engem Zusammenhang mit der ebenfalls uneindeutigen Epochenbezeichnung „Neue Sachlichkeit“ einhergeht,<sup>5</sup> zum Vorwurf gemacht. Gleichzeitig wurde ihre Lyrik als epigonal bezeichnet und damit als politisch naiv, oberflächlich (Wellershoff, 1982) und weniger wertig angesehen als die von männlichen Kollegen wie zum Beispiel Kurt Tucholsky oder Erich Kästner.

Doch mit Reich-Ranickis Gedichtinterpretation wuchs das Interesse für Kaléko und sie wurde aufgrund ihres frühen Erfolgs literaturgeschichtlich in die Zeit der Literatur der Weimarer Republik (Bayerdörfer, 2010; Becker, 2003; Pankau, 2010; Puszkas, 2014) eingeordnet. Innerhalb dieser Forschung weckten besonders Themen das Interesse wie die Darstellung der Liebe (Korte, 2003), der Großstadt, insbesondere Berlins (Brittnacher, 2010), Kalékos Nähe zum Kabarett (Meyer, 2016) sowie der Neuen Frau (Becker, 2003; Schöneich, 2013; Swiderski, 2010). Durch die Exilforschung wurde Kaléko auch als Vertreterin der Exillyrik (Riegel & Rinsum, 2000; Schmeichel-Falkenberg, 1998; Tippelskirch, 2003) weiter entdeckt. Einzelaspekte wie Kalékos Sprachbiographie (Lange, 2002) und ihr Selbstverständnis als

---

<sup>2</sup> Zu ihren prominenten zeitgenössischen Kritikern gehörten unter anderem Hermann Kesten oder Kurt Pinthus. Auch Hermann Hesse, Thomas Mann und Albert Einstein äußerten sich positiv über Kalékos Texte (siehe auch Prokop, 2018, 2012; Rosenkranz, 2009).

<sup>3</sup> 1976 taucht Kaléko erstmals im *Wilpert* auf, 1990 im *Killy*, 1995 im *Brockhaus Literatur*, 1998 im *Kindler* (Rosenkranz, 2009, S. 257).

<sup>4</sup> „Bedeutende Poesie? Ach, nein, es ist eben Gebrauchslyrik, eine Dichtung für nüchterne Leute, die es eilig haben, für solche, die sich um Literatur und Kunst nicht kümmern. Es ist Poesie für die Zeitung und also für den Alltag.“ (Reich-Ranicki, 1999, S. 194)

<sup>5</sup> Der Terminus „Neue Sachlichkeit“ wurde 1923 vom Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub eingeführt und bezieht sich auf vielzählige, teils widersprüchliche Strömungen innerhalb der Kunst und Literatur der 1920er Jahre (Hoffmann, 2001). Während der Zeit der Weimarer Republik äußerten sich auch Schriftsteller wie Bertolt Brecht und Erich Kästner zum „Gebrauchswert“ von Literatur und insbesondere von Lyrik. Brecht hält in diesem Zusammenhang den didaktischen Anspruch für zentral, der sich in der „Geste der Mitteilung eines Gedankens“ (Brecht, 1927/1992, S. 191) kristallisiert. Ähnlich wie Brecht und Erich Kästner, der ebenfalls dafür plädiert, dass Lyrik ihren Lesern durch Verständlichkeit und Wirklichkeitsbezug im Alltag nutzen sollte (Hoffmann, 2001), deutet Kaléko ihre Lyrik in der Tradition Heinrich Heines als Zeitlyrik, die zu aktuellen Lebensbedingungen Stellung nimmt, und deren Gedichte Einsichten verständlich mitteilen sollen. Darauf wird in Kapitel 3 und 4 noch genauer eingegangen.

Exilschriftstellerin (Lange, 2002; Schrader, 2012), ihr Judentum (Tippelskirch, 2003), der Einfluss Heinrich Heines (Nolte, 2007) und Fragen zu Außenseitertum und Heimatlosigkeit (Bednarowska, 2009, 2010) fanden somit ebenfalls Eingang in die Forschung. Auch eine Einzelstudie innerhalb der Parömiologie zu „Leben und Werk im Spiegel ihrer sprichwörtlichen Dichtung“ (Nolte, 2003) widmet sich der Autorin und beschäftigt sich somit trotz starker biographischer Annäherung mit den formal-ästhetischen Eigenschaften ihres Werks. Ausgeblieben ist jedoch bisher die Auseinandersetzung mit Kalékos Poetologie und ihrem Spiel mit den poetologischen Dimensionen Autor, Werk und Leser.

Um sich ihren poetologischen Reflexionen zu nähern, fokussiert die vorliegende Arbeit auf drei Gedichte von Mascha Kaléko, die alle eine einleitende Funktion in den zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichtbänden haben. Denn Kaléko schrieb sich nicht durch poetologische Essays und Vorträge (vgl. auch Nolte, 2003, S. 231) wie ihre männlichen Kollegen Brecht und Kästner oder ihre Schriftstellerfreundin Hilde Domin in die Literaturgeschichte hinein. Stattdessen wollte sie ihre Gedichte selbst wirken lassen.<sup>6</sup> Über ihre Gedichte hinaus äußerte sich die Lyrikerin höchstens sporadisch in Interviews oder in Briefen zu poetologischen Fragen.<sup>7</sup> Dennoch lässt sich in diesen nicht-literarischen Texten erkennen, dass sie dort das poetologische Spannungsfeld ähnlich thematisiert. Ihr „lyrisches ‚Credo‘“ (Kaléko, 2012c, S. 834), wie sie es selbst nennt, verblieb ein unveröffentlichtes Typoskript (Rosenkranz, 2012, S. 416). Doch wie diese Arbeit zeigen wird, beschäftigte sich die Autorin durchaus mit Fragen der Zeit und ihrer Dichtung. In ihrem Spiel mit literarischen Vorbildern präsentiert sie sich als Autorin, die über ihr Werk und über Literatur allgemein nachdenkt. Dadurch thematisiert sie in ihren Gedichten nicht nur das Verhältnis von Lyrik zur Welt, sondern auch zum Leser und die Bedingungsmöglichkeiten von Literatur überhaupt. Integriert ist in dieses Nachdenken über Literatur auch ihre Rolle als schreibende Frau, die über Geschlechterrollen reflektiert und mit traditionellen Rollenzuschreibungen spielt.

---

<sup>6</sup> Vgl. Kalékos Äußerungen wie „Ist es nicht die Stille, die der beste Mäzen ist? Wozu alles zerreden?“ (Kaléko zitiert in Rosenkranz, 2009, S. 192) oder ihr Vortrag „Die paar leuchtenden Jahre“, 1956 in Kassel: „[D]as Beste, was ein Autor seinen Lesern zu geben mag, ist das, was in seinen Büchern steht“ (Kaléko, 2012c, S. 807) oder auch die Verszeile „Gönnt der Autorin etwas Mystik“ (Kaléko, 2012c, S. 391).

<sup>7</sup> Jutta Rosenkranz bezeichnet den Brief vom 18.4.1957 an ihren Lektor beim Rowohlt Verlag als „als wichtigste Zeugnis, in dem MK ihren poetischen Stil erläutert und verteidigt.“ (Rosenkranz, 2012, S. 601). Auch Nolte hebt diesen Brief hervor, da er zeigt, dass „Kaléko außerhalb ihrer Gedichte ebenfalls stark zu formelsprachlicher Ausdrucksweise neigt, [und] weil sie sich hier einige Gedanken zu ihrer Lyrik macht.“ (Nolte, 2003, S. 231). Dieser Brief wird in Kapitel 3 in Zusammenhang mit „Quasi ein ‚Januskript‘“ genauer betrachtet.

Argumentiert wird in dieser Arbeit deshalb dafür, dass die rezeptionsfreundliche Seite ihrer Gedichte, die vor allem vom breiten Publikum geschätzt, aber von ihren Kritikern lange als etwas Banales abgestempelt worden ist (vgl. William, 2008, S. 82), Ausdruck von Kalékos poetologischer Auffassung von Dichtung überhaupt ist. Diesen Ausdruck bezeichnet die Autorin selbstbewusst als Kennzeichen ihres „Kaléko-Stil[s]“ (Kaléko, 2012a, S. 599). Kalékos poetologische Auseinandersetzung kann folglich nicht nur verstanden werden als eine Weiterführung (oder in gewissem Sinne Innovation) von bereits vorhandenen literarischen Formen, Vorstellungen und Themen, sondern auch als eine Möglichkeit zur Selbstfindung und Weltentdeckung durch die Arbeit mit kulturellen Deutungsmustern, die Literatur bietet. Dadurch entsteht ein lyrischer Ausdruck, der nicht nur sich selbst und seine literarischen Traditionen thematisiert, sondern auch Literatur als lebendige, soziale Praxis.

Auf der Grundlage des Gattungsbegriffs der poetologischen Lyrik sowie Genettes *Paratexte* (1992), insbesondere seine Definition des „Vorworts“, habe ich drei Gedichte ausgewählt, die im Hauptteil analysiert und interpretiert werden sollen. Diese sind „Quasi ein ‚Januskript‘“ (Kaléko, 2012c, S. 223), welches 1954 erstmals erschienen ist und den Band *Verse für Zeitgenossen* (1958) sowie den Gedichtband *Verse in Dur und Moll* (1967) einleitet, „Kein Neutöner“ (Kaléko, 2012c, S. 301), mit welchem *Das himmelgraue Poesie-Album der Mascha Kaléko* (1968) beginnt, und „Hat alles seine zwei Schattenseiten“ (Kaléko, 2012c, S. 361), welches den Eingang in den gleichnamigen Gedichtband von 1973 bildet.

Diese drei Gedichte wurden in Gedichtbänden veröffentlicht, die zur späteren, zweiten Schaffensphase der Autorin gerechnet werden können, und sich über drei Jahrzehnte erstrecken. Dass Kaléko der Veröffentlichung ihrer Exilgedichte *Verse für Zeitgenossen* von 1958 in Deutschland statt einer Widmung erstmals ein Vorwort voranstellt, scheint nicht weiter verwunderlich, berücksichtigt man Kalékos Exilerfahrung, die Konfrontation mit einer neuen Sprache, der Verlust der alten Leserschaft und Popularität und das eigene Verhältnis zum Judentum und zur deutschsprachigen literarischen Tradition und den stilistischen Veränderungen der zeitgenössischen Lyrik. Diese regten sie dazu an, über ihr Schreiben und ihre Möglichkeiten als Poetin zu reflektieren und diese auch explizit und implizit in Gedichten auszudrücken.<sup>8</sup> Diesen einleitenden Gedichte ist eine besondere Aufmerksamkeit geschuldet,

---

<sup>8</sup> Auch Swiderski kommt zu einem ähnlichen Schluss, warum in Kalékos Vorkriegslyrik keine *expliziten* poetologischen Gedichte aufweist. Die Exilsituation fordert eine Neuinszenierung des lyrischen Ichs als

## Einleitung

da sie als ein schriftstrategischer Ort (Holter, 1990, S. 55) Themen und formal-ästhetische Darstellung kondensieren, damit den Blick des Lesers lenken und so Aufschluss auf die drei Dimensionen – Autor, Werk, Leser – geben können. Zentral für meine Auseinandersetzung mit Kalékos Poetologie ist deshalb folgende Frage: Wie werden in Kalékos poetologischen Gedichten die Rolle des Dichters, die Verortung der Lyrik und die Rolle des Lesers verhandelt?

---

weibliche Künstlerin, die selbstbewusst über die eigene literarische Konzeption und Verordnung reflektiert (Swiderski, 2010, S. 60).

## 2 Theoretische und methodologische Überlegungen

Die oben genannten Dimensionen sind typische Themen der Untergattung, die als „poetologische Lyrik“ bezeichnet wird. Denn vereinfacht gesprochen handelt es sich hierbei um Gedichte, die Autor, Werk und Leser thematisieren (Lamping, 2016). Laut Strobel beschäftigt sich poetologische Lyrik mit „den eigenen Möglichkeitsbedingungen“ (Strobel, 2015, S. 264). Der Leser wird herausgefordert, die Mehrfachkodierung, die jeden literarischen Text auszeichnet, bei Gedichten jedoch oft als besonderes Kennzeichen hervorgehoben wird, nicht nur zu erfassen, sondern auch in einen Bedeutungszusammenhang zu stellen. Die „Gemachtheit“ des Textes rückt deshalb bei der Gedichtanalyse besonders ins Zentrum der Aufmerksamkeit, weil poetologische Gedichte „oft ihre eigenen Entstehungs- und Bedeutungsbedingungen [verhandeln]“ (Strobel, 2015, S. 268). Auf diese Weise wird einerseits Sprache als solches, aber auch Funktion, Wirklichkeitsbezug und Beschaffenheit von Literatur thematisiert und reflektiert.

Laut Hildebrand (2003) verwirklichen poetologische Gedichte formal, was sie theoretisch fordern. So kann ein „Gedicht, sofern es seine Form selbst schon als poetologische Substanz präsentiert, experimentell verwirklichen, was es als Aufgabe der Dichtung definiert.“ (Hildebrand, 2003, S. 1). Doch eine solche Aussage hat nicht normativen Charakter, sondern sollte als Reflexion des dichterisch Schaffenden zu seinem Selbstverständnis und zu seinem Werk verstanden werden, um so auch seine Kunst zu legitimieren. Dadurch wird poetologische Lyrik nicht darauf beschränkt, dass die ästhetische Ausgestaltung deckungsgleich ist zur inhaltlichen Aussage. Im Gegenteil, es eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen Form und Denotation, weil die grafische, lautliche, rhythmische, strophische Gestaltung auch der sprachlich-inhaltlichen Ebene widersprechen kann. Das poetologische Gedicht „konstituiert den Gegenstand in der künstlerischen Darbietung, löst das Gesagte also schon affirmativ ein oder subvertiert es selbstkritisch im performativen Widerspruch.“ (Hildebrand, 2003, S. 5).

Die formal-ästhetische Gestaltung sowie die Wirkung auf den Leser sind bei der Analyse und Interpretation der textlichen Grundlage folglich zentral. Auch Strobel (2015) geht davon aus, dass sich poetologische Lyrik dadurch auszeichnet, dass sie entweder den Dichter, seine Aufgabe und Funktion thematisieren, über den schöpferischen Prozess während des Dichtens reflektieren oder auch formale Aspekte des Werks, seine sprachliche Ausgeformtheit und

seine rhetorischen Mittel betrachten. Auf diese Weise, so betont Hinck in der Tradition der Rezeptionsästhetik (zitiert in Hildebrand, 2003, S. 4), werden sowohl Werk als auch Autor, aber eben auch Leser Reflexionsgegenstand poetologischer Lyrik. Aufgrund dieser Verschränkung der drei Dimensionen Autor, Werk und Leser werden in der vorliegenden Arbeit traditionell-hermeneutische Ansätze mit wirkungsästhetischen verbunden. Denn erst im Vollzug des Lesens von einem aktiven Leser in einem bestimmten und damit veränderlichen Kontext kommt einem Text Bedeutung zu.<sup>9</sup> Wie auch Gadamer in seiner hermeneutischen Theorie betont, ist der Deutungsprozess nicht nur ein rein sinnorientiertes Lesen, es ist auch „ein Singen“, eine „Vollzugswahrheit“ (Dutt, 2000, S. 63), die die Teilnahme am Deutungsprozess von einer Gegenwart des Lesers voraussetzt. Damit gestaltet sich das Verstehen des Gelesenen als etwas, das über das lineare, sinnorientierte Leseverständnis hinausgeht, weil es ein Vor- und Zurück im Text und ein Neuentdecken von Sinnbezügen und Klangbildern durch den Leser mit-einschließt.

Hildebrand (2003) geht so weit, dass poetologische Lyrik nicht nur repräsentativ für das „Selbstverständnis einzelner Dichter, sondern für die Dichtungsauffassung ganzer Epochen“ (S. 9) ist. Denn die Legitimationskrise der Dichtung, die durch industrielle Revolution und das „naturwissenschaftliche 19. Jahrhundert“ ausgelöst und durch die Katastrophe des Ersten und Zweiten Weltkrieges verschärft worden ist, hält bis heute an. Dadurch wird der Dichter immer wieder zur Auseinandersetzung mit Themen der eigenen Entstehungs- und Bedeutungsbedingungen aufgefordert. Eine solche breite Definition hat jedoch zur Folge, dass eigentlich jedes Gedicht auch poetologisch gelesen werden kann, selbst wenn der Verweis auf die eigene Gemachtheit unmarkiert bleibt.<sup>10</sup>

Für die Gedichtauswahl kann deshalb neben der Untersuchung poetologischer Lexik auch die Veröffentlichungsform und die Positionierung des Gedichtes aufschlussreich sein: Wurde das

---

<sup>9</sup> Dass auch Kaléko selbst diese performative Annäherung an Lyrik nicht fern ist, in der der Autor seinen Status zu Gunsten des Lesers verliert, sieht man in ihrer Bewunderung der Schriftstellerin Hilde Domin, mit der sie einen brieflichen Austausch seit 1972 pflegte. In einem Brief vom 6.2.1973 drückt Kaléko auch ihre Bewunderung für Domins theoretische Arbeit aus (Kaléko, 2012b, S. 1879). Domins wirkungsästhetischer Ansatz betont die Unabgeschlossenheit der Interpretation eines literarischen Textes, da die Bedeutung sich erst im Lesevorgang erschließt. Dieser setzt einen aktiven Rezipienten voraus, der seine individuelle Erfahrungswelt mit einbringt (Sevin, 2003, S. 354). Dieser Aspekt wird auch in Kapitel 5 aufgegriffen.

<sup>10</sup> Eva Müller-Zettelmann (2000) unterscheidet in ihrer Untersuchung deutsch- und englischsprachiger poetologischer Gedichte zwischen „expliziter“ und „impliziter Metalyrik“. Explizit sind Gedichte, die durch den „Gebrauch von poetologischen Vokabeln“ (vgl. Müller-Zettelmann, zitiert in Lamping, 2016, S. 167) markiert sind. Die ausgewählten Gedichte sind insofern explizit, als dass sie Begriffe wie „Verfasser“, „Gedicht“, „Dichter“, „Dichtung“, „Verse“ oder „Werk“ enthalten.

Gedicht isoliert und einzeln veröffentlicht? Wurde das Gedicht anderen Texten voraus- oder nachgestellt? Korrespondiert das Gedicht mit Texten aus der direkten Umgebung oder verweist es auf andere Texte (werkintern und -extern)? Die Frage danach, wo sich ein Text befindet, greift auch Gérard Genette in seinem Buch *Paratexte* (Genette, 1992) auf. Darin betrachtet er Texte, die gemeinsam mit dem eigentlichen Text erscheinen, aber nicht direkt dazu gehören wie beispielsweise Titel, Widmungen, Vor- und Nachworte. In Bezug auf poetologische Lyrik ist besonders das Konzept des „Vorworts“ relevant, da sich poetologische Gedichte meist vorne, an markierten Stellen im Gedichtband befinden (Lamping, 2016, S. 164), und aufgrund des schriftstrategischen Ortes besonders Gewicht erhalten.

Im Falle Mascha Kalékos muss beginnend darauf hingewiesen werden, dass in dieser Arbeit die Gesamtausgabe *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden* (Rosenkranz & Prokop, 2012) zitiert wird.<sup>11</sup> Das physische Erscheinungsbild der Gedichtbände und folglich deren Einzelwirkung ist hier ein anderes, auch wenn die Gesamtausgabe sowohl die Coverseiten der Erstausgaben als auch die Peritexte beinhaltet.<sup>12</sup> Mit Blick auf die zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichtbände lässt sich feststellen, dass jedes mit einer Widmung versehen ist, außer *Verse für Zeitgenossen* (1958), *Das himmelgraue Poesie-Album der Mascha Kaléko* (1968) und *Hat alles seine zwei Schattenseiten* (1973), aus denen die gewählten Gedichte stammen. In *Verse für Zeitgenossen* (1958) wird das Gedicht „Quasi ein ‚Januskript‘“ noch explizit mit „Statt eines Vorworts“ betitelt, in den beiden anderen fällt diese Kategorisierung von Seiten der Verfasserin jedoch weg. Auch wenn die Gattungsbezeichnung durch die Autorin später entfällt, lässt sich dennoch die „illokutorische Wirkung“ (Genette, 1992, S. 17) nachzeichnen. Diese tritt vor allem in Vorworten in Erscheinung, die eine Absicht oder die

---

<sup>11</sup> Alle Gedichte und Briefzitate stammen aus der Erstausgabe von 2012, welche aus vier Bänden besteht: Band 1 mit Werken (Kaléko, 2012c), Band 2 (Kaléko, 2012a) und 3 sammelt Kalékos Briefe und Briefentwürfe (Kaléko, 2012b) und Band 4 enthält den Kommentar (Rosenkranz, 2012). Herausgegeben und kommentiert wurde der Werk- und Briefbestand von Jutta Rosenkranz, fremdsprachige Briefe und Textstellen übersetzt von Britta Mümmeler und Efrat Gal-Ed. Die Verantwortung für die Redaktion und Transkription des Briefbestandes hatte Eva-Maria Prokop.

<sup>12</sup> Unter Peritext versteht Genette Paratexte wie Titel und Zwischentitel, die sich direkt an den Text anschließen und sich im Gegensatz zu Epitexten materiell im gleichen Band befinden (Genette, 1992, S. 328). Paratexte wie der verlegerische Peritext sind jedoch in der Gesamtausgabe entfallen. Zusätzlich zu den originalen Peritexten enthält der Werke-Band in der Gesamtausgabe einen editionsphilologischen Kommentar der Herausgeberin mit Information zu Erscheinungsform, Auflage und Inhaltsverzeichnis. Dieser ist typografisch vom Nachdruck des ursprünglichen Gedichtbands abgesetzt. Des Weiteren werden Gedichte nur einmal abgedruckt, auch wenn diese in mehreren Ausgaben veröffentlicht wurden, außer, wenn diese nicht textlich verändert wurden (vgl. Editorische Notiz, Kaléko, 2012c, S. 883f). Haben diese editorischen Eingriffe Konsequenzen für die Interpretation der Gedichtauswahl, wird jedoch darauf eingegangen.

auktoriale (oder verlegerische) Interpretation ausdrücken.<sup>13</sup> Durch die Adressierung des Lesers durch den Schriftsteller (beziehungsweise Verleger) wird folglich dessen Blick auf das vorliegende Gedicht und die Annäherung an die nachfolgenden Texte bereits geführt. Der Verfasser nutzt das Vorwort, um den Leser in seinem Sinne zu beeinflussen. Dies kann vom „Dichtergedicht“ (Strobel, 2015, S. 265), also einer Reflexion über den Autor, bis zu manchmal belehrenden, ironischen, kritischen, polemischen Aussagen über das literarische Werk, die verschiedenen Gattungen (der Lyrik), Äußerungen zu Lesern und professionellen Instanzen reichen (Strobel, 2015, S. 265). Jede dieser Stellungnahmen trägt folglich auf seine Weise zur Legitimation der Dichtung bei und kann das Verständnis des Werks und des Autors erweitern, aber auch beeinflussen, wie die Leserrolle geprägt wird. Auf diese Weise repräsentieren die drei gewählten Gedichte auch die drei Dimensionen, die in poetologischen Gedichten reflektiert werden: Autor, Werk, Leser.

Betrachtet man poetologische Gedichte, wie Hildebrand (2003) vorschlägt, als Kommentare zur Entstehungs- und Literaturgeschichte, ist es in Kalékos Fall naheliegend zu berücksichtigen, dass es sich hier um eine schreibende Frau handelt, die sich als Teil ihrer poetologischen Reflexionen auch mit genderbasierten Rollenzuschreibungen innerhalb des literarischen Feldes (vgl. Gender und das literarische System in Schöblier, 2008) auseinandersetzt. Denn für die Autorin war die wahrnehmungssteuernde Geschlechtlichkeit ebenfalls ein Faktor, mit dem sie sowohl in ihren Gedichten als auch im Leben gespielt hat.<sup>14</sup> Doch Kaléko bezieht sich in ihren poetologischen Überlegungen nicht nur auf sich, sondern auch auf verlegerische Voraussetzungen, literaturgeschichtliche Vorreiter sowie Diskussionen zwischen zeitgenössischen Schriftstellern, zu denen sie sich auch in Briefen und Interviews äußert. Wie meine Analyse zeigen wird, sieht man in diesen ähnlich wie in ihren Gedichten, wie Kaléko poetologisch argumentiert und vorgeht.

Für die vorliegende Arbeit ergibt sich auf der Grundlage der vorangegangenen Überlegungen folgender Aufbau: In chronologischer Reihenfolge, mit dem ältesten beginnend, stelle ich

---

<sup>13</sup> Genette betont hier eine Abstufung der illokutorischen Funktion von der Information zur Einflussnahme hin, doch diese Untergliederung erscheint heute weniger sinnvoll, da die Nennung des Autorennamens, die Genette als reine Information einschätzt, nicht mehr gegeben ist: Der Autorennamenname fungiert als Label bzw. Marke und wird dadurch Teil des Marketings und der Inszenierung des Autors (vgl. Künzel, 2007).

<sup>14</sup> Wie bereits von anderen herausgearbeitet wurde (vgl. u.a. Becker, 2003; Schöneich, 2013; Swiderski, 2010), inszeniert Kaléko im Frühwerk das lyrische Ich durch neusachlichen Stil und Themenwahl (Selbstständigkeit, Urbanität, Berufstätigkeit, Mobilität, Liebesleben) zu einer Repräsentantin der Neuen Frau, die traditionelle Frauenbilder, aber auch die geschlechtliche Hierarchie des Literaturbetriebs infrage stellt.

zuerst die drei ausgewählten Gedichte mit früheren Interpretationsansätzen vor. Im Anschluss daran werden sie hinsichtlich ihrer formal-ästhetischen Gestaltung analysiert und dann in Bezug auf die drei Dimensionen Autor, Werk und Leser interpretiert.



### 3 Quasi ein „Januskript“

Nach dessen Erstveröffentlichung leitet Kaléko mit dem vorliegenden Gedicht zwei zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichtbände ein. Damit gehört es zu den wichtigen, immer wieder verwendeten Gedichten der Autorin. Die illokutorische Wirkung des Gedichts als „Vorwort“ lässt das lyrische Ich in die Nähe der Autorin rücken. Auch in der Literatur über Kaléko wurde es häufig aufgegriffen, dort aber vor allem um ihre Dichterpersönlichkeit zu illustrieren. Dabei wurde jedoch vor allem die innere Zerrissenheit, die Teilung des lyrischen Ichs in eine satirische und eine lyrische Seite betont. Die folgende Analyse wird allerdings auf Kalékos Poetologie fokussieren und folglich stärker von der textlichen Gestaltung und deren Interpretations-möglichkeiten ausgehen.

STATT EINES VORWORTS:

Quasi ein „Januskript“

Wie ein Janus zeigt zuweilen mein Gedicht  
Seines Verfassers doppeltes Gesicht:  
Die eine Hälfte des Gedichts ist lyrisch,  
Die andere hingegen fast satirisch.  
Zwei Seelen wohnen, ach, in mir zur Miete  
– Zwei Seelen von konträrem Appetite.  
Was ich auch brau in meinem Dichtertopf,  
Stets schüttelt Janus einen halben Kopf;  
Denn, was einst war, das stimmt uns meistens lyrisch,  
Doch das, was ist, zum großen Teil satirisch.

Das Gedicht „Quasi ein ‚Januskript‘“ (Kaléko, 2012c, S. 223) erschien erstmals am 29.1.1954 in der US-amerikanischen Zeitschrift *Aufbau*, die als wichtigste Zeitschrift deutschsprachiger Emigranten galt (Rosenkranz, 2012, S. 15). Vier Jahre später leitet es den Gedichtband *Verse für Zeitgenossen* ein, der 1958 im Rowohlt Verlag, Hamburg, erschienen ist.<sup>15</sup> In diesem Band wurde Kalékos Exillyrik, die zeitlose Themen wie Jahreszeiten, Liebe und Sehnsucht, aber auch Heimat, Integration und Sprache aufgreift, einem breiteren deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht. Auch der Gedichtband *Verse in Dur und Moll*, welcher 1967 beim Walter Verlag erschienen ist und Kalékos Erfolgsbücher *Das lyrische Stenogrammheft* und *Verse für Zeitgenossen* zusammenführt,<sup>16</sup> beginnt mit „Quasi ein Januskript“. Dass Kaléko dieses Gedicht mehrmals ihren anderen Gedichten voranstellt, deutet an, welche Wichtigkeit sie diesem Text zuschreibt. Bereits in den 1950er Jahren markiert es poetologische Problemkonstanten in Kalékos Werk, auf die sie auch in späteren Gedichten zurückkommt.

Die schriftstrategische Platzierung als Vorwort hat ihre Wirkung nicht verfehlt, denn bereits frühere Interpreten zogen das Gedicht heran, um Kalékos Zerrissenheit zu illustrieren. Wie Nolte (2003) mit Blick auf die Biographie der Schriftstellerin feststellt, lässt sich diese mit der Exilerfahrung in Verbindung bringen: Der Aufenthalt im Exiland wird zu Beginn nur „als ein Übel von begrenzter Dauer betrachtet“ (S. 113). In diesem Zusammenhang wird der redensartliche Januskopf, auf den schon im Titel angespielt wird, laut Nolte zu einem Symbol für den Menschen im Exil. Der Blick der doppelgesichtigen Gottheit richtet sich in der Exilsituation sowohl in die Vergangenheit, die „in lyrischen Tönen besungen“ wird, als auch auf eine vorübergehende Gegenwart im Exiland, die „nur ‚satirisch‘ zu beschreiben ist“ (Nolte, 2003, S. 113). Lange (2002) bezieht sich auf Wellershoff (1982), geht dabei sogar noch einen Schritt weiter und versteht das Gedicht „als Ausdruck einer Verunsicherung und Schaffenskrise der Autorin“ (Lange, 2002, S. 123), die aufgrund der Kulturkonflikte in ihrer Exilsituation und der traumatischen Erfahrungen im NS-Deutschland ihre poetischen Vorbilder in Frage stellt. Wie Wellershoff (1982) ausführt, orientiert sich Kaléko in ihrer frühen Exillyrik nicht mehr an Heine, sondern sucht Orientierung bei Lyrikern der deutschen

---

<sup>15</sup> Der gleichnamige Band erschien bereits 1945 im Schoenhoff Verlag, Massachusetts, doch unterschied sich dieser maßgeblich von der Auswahl und Zusammenstellung der Gedichte in der Neuausgabe. Während die amerikanische Ausgabe von *Verse für Zeitgenossen* (1945), die zu den wenigen deutschsprachigen Gedichtbänden, die in den USA während oder kurz nach dem Zweiten Weltkrieg über Exilerfahrung veröffentlicht wurden (Rosenkranz, 2012, S. 49), kritischer gegenüber Kalékos Heimatland ist, enthält die Neuausgabe nur 21 Gedichte aus der vorherigen Ausgabe und über „Quasi ein ‚Januskript‘“ hinaus 32 neue Gedichte (Zur genauen Zusammenstellung siehe Rosenkranz, 2012, S. 434 und 436f).

<sup>16</sup> Neu sind in *Verse in Dur und Moll* (1967) nur zwei Gedichte, „Für Einzelgänger“ (Kaléko, 2012c, S. 297) und „La Condition Humaine“ (S. 297).

Klassik: Deren Dichtung könne noch durch eine „einheitliche Sprache“ eine „Totalitätserfahrung“ vermitteln, nach der die Autorin sich sehne und die sich im Pathos „innerliche[r] Ergriffenheit und Ernsthaftigkeit“ (Wellershoff, 1982, S. 211) widerspiegeln. Während frühere Auslegungen auf Kalékos Exilsituation und deren Konsequenzen für die Veränderungen in ihrer Lyrik (vgl. Lange, 2002, S. 121) basieren, werde ich vom Text ausgehend das vorliegende Gedicht breiter poetologisch lesen. Die Auseinandersetzung mit der deutschsprachigen literarischen Tradition – durchaus provoziert von Flucht- und Exilerfahrung – bezieht sich dann allgemeiner auf die „eigenen Entstehungs- und Bedeutungsbedingungen“ (Strobel, 2015, S. 268), die in ihrem Gedicht verhandelt werden.

### 3.1 Gegensätze und Integration

Auffällig bei der formal-ästhetischen Gestaltung sind die beiden Überschriften, wobei die erste in Kapitälchen geschrieben ist und dem Gedicht eine Textsorte zuordnet, und die zweite den Titel des Gedichts darstellt. Darunter folgt das zehnzeilige Gedicht, welches auf den ersten Blick aus nur einer Strophe besteht; der Gedankenstrich im sechsten Vers deutet jedoch eine Teilung an. Die überwiegend in Zeilenstil geschriebenen Verse sind paarweise gereimt, metrisch überwiegt ein fünfhebiger Jambus. Einleitend vergleicht das lyrische Ich, welches sich als Schriftsteller zu erkennen gibt, sein Gedicht mit dem doppelgesichtigen Janus. Die beiden Hälften werden anschließend mit den Adjektiven „lyrisch“ und „satirisch“ charakterisiert. In der Mitte ruft das lyrische Ich aus, dass es von zwei Seelen bewohnt wird, die unterschiedlichen Appetit haben. Im kulinarischen Bild verbleibend klagt das lyrische Ich, dass kein Gericht/Gedicht den inneren Janus zufriedenstellen kann. Abschließend wird als Grund dafür genannt, dass die Vergangenheit „uns“ „lyrisch“ und die Gegenwart „satirisch“ stimmt.

Im Titel fällt sogleich die Wortschöpfung „Januskript“ auf. Dieses Kofferwort (Portmanteau) entsteht durch die Kontamination der Substantive „Janus“ und „Manuskript“, der Textvorlage für den Setzer. Janus, der Gott des Anfangs und des Endes aus der römischen Mythologie, gilt als Hüter über das Tor (Waszink, 1965). Als solcher steht er buchstäblich an der „Schwelle“ (vgl. Genette, 1992, S. 10) zum Gedichtband und wacht so über den Eingang des Buches. Programmatisch stimmt die Überschrift „Quasi ein „Januskript““ den Leser auf den Tonfall des Gedichts ein, welches wiederum den nachfolgenden Gedichten als Vorwort dient. Durch das Stilmittel des Wörtlichnehmens in Kombination mit einer Sprachmischung, bei der das

lateinische Adverb „quasi“ nicht hochsprachlich, sondern humoristisch-umgangssprachlich verwendet wird, erzeugt der Titel einen komischen Effekt. So wird schon in der Überschrift – und damit im Eingang zum Gedichtband, welcher Kalékos Rückkehr nach Deutschland markiert – einer der „doppelgesichtigen“ Ausdrücke eingeführt, die die Aufmerksamkeit des Lesers lenken und ein genaues Hinsehen und Hinhören provozieren.<sup>17</sup>

Bereits im ersten Vers wird ein Bezug zum Titel und dessen Wortspiel („Januskript“) hergestellt. Denn das Gedicht beginnt mit einem Vergleich, in dem eine Parallele zwischen Janus‘ Doppelgesichtigkeit und der Dichtung gezogen wird, welche auch die Gespaltenheit des lyrischen Ichs widerspiegelt. In den nächsten beiden Versen stehen die beiden Hälften im Zentrum: während die eine als lyrisch beschrieben wird, ist die andere satirisch. Der vierte Vers schließt damit, dass die satirische Hälfte nur „fast“ eine solche ist, ohne jedoch zu zeigen, was dieser fehlt, um vollständig satirisch zu sein. Durch diese Offenheit entsteht ein Spielraum, eine semantische Leerstelle, die die Aufmerksamkeit und Aktivität des Rezipienten steigert, sodass auch hier eine Reflexion zur eigenen Haltung der Dichtung gegenüber angeregt wird. Zwar fordert das Gedicht den Leser nicht direkt zu einer Stellungnahme auf, doch dadurch, dass das lyrische Ich im siebten Vers erklärt, dass alles, egal was auch im Dichtertopfe gebraut wird, beides in sich vereint und dennoch nur der Hälfte schmeckt, wird der Leser implizit aufgefordert, sich seines eigenen Geschmacks bewusst zu werden.

Auch die Verwendung des Reimpaars lyrisch – satirisch legt die Vermutung nahe, dass sie sich auf künstlerische, literarische Ausdrucksformen beziehen, die als konträr zu einander angesehen werden. Während lyrisch mit der Gattung Lyrik in Verbindung gebracht werden kann, schwingt in Satire nicht nur die Versform, sondern auch die ungereimte Form moderner kabarettistischer Kleinkunst mit. Dies sieht man auch im Enjambement, welches sich über die ersten beiden Verse zieht; wirkt doch der Anfang des Gedichts eher wie ein gesprochener Text, im Gegensatz zu dem sonst dominierenden Zeilenstil des Gedichts. Der Eindruck der Mündlichkeit wird allerdings durch den Reim Gedicht-Gesicht sowie die syntaktische Stellung des Genitivattributs (vgl. das doppelte Gesicht seines Verfassers) wieder gebrochen.

---

<sup>17</sup> Gerade bei Ironie ist der Tonfall, der sich meist besser hören als lesen lässt, besonders entscheidend. Durch diese Stimmgebung, die sich individuell unterscheiden kann, ist der Leser besonders wichtig, der in seiner Lesart auch über die Betonung und eine mögliche ironische Klangfärbung entscheidet.

Bereits der Anfang kann deshalb als eine Illustration der inneren Gespaltenheit und gleichzeitig einer Integration von Gegensätzlichem verstanden werden.

Auch im Kompositum „Dichtertopf“ wird scheinbar Gegensätzliches miteinander verbunden, denn der kulinarische Bildvorrat fügt sich mit dem dichterischen zusammen. Formal zeigt sich diese Verbindung im phonetischen Minimalpaar Gedicht – Gericht. Gleichzeitig schafft die lautliche Ähnlichkeit der Reimwörter Gedicht – Gesicht eine Verbindung zur Janus-Metaphorik, die aus der antiken Mythologie stammt. Die Koch-Metaphorik evoziert ebenfalls die Nähe zur antiken Satire-Tradition und deren Sprachgebrauch. Denn der kulinarische Bildvorrat war in der Antike üblich,<sup>18</sup> um auf das eigene Dichten zu verweisen (Auerochs, 2007). Durch diese Referenz werden die satirischen Eigenschaften der Gedichte, die dem Vorwort im Gedichtband folgen, hervorgehoben. Dadurch wird der Leser bereits darauf eingestellt, dass sich das Spektrum der nun folgenden gereimten Texte über einen „spielerisch-witzigen bis aggressiv-pathetischen Register“ (Auerochs, 2007, S. 678) erstreckt.<sup>19</sup>

Durch die kulinarische Metaphorik spielt das Gedicht jedoch nicht nur auf etablierte Tropen innerhalb einer Gattung an. Das phonetische Minimalpaar Kopf – Topf im siebten und achten Vers, verbindet auch Geistiges („Kopf“) und Profanes („Topf“), sodass sich das lyrische Ich in die Rolle einer Köchin hineinschreibt. Die sinnbildliche Küche, die traditionellerweise eine Domäne der Frau ist, wird zum Ort, an der Lyriker ihre Gedichte herstellen. Durch die antike Bildsprache der Gattung Satire wird diese jedoch in einen geschlechtsneutraleren Ort verwandelt, an dem sowohl Männer als auch Frauen gleichberechtigt ihre künstlerische Schaffenskraft verwirklichen können.<sup>20</sup> Diese Integration und Aktualisierung von etablierten Tropen, die über eine gattungsmäßige Einordnung hinausreichen, können folglich auch als Kommentar zur schriftstellerischen Tätigkeit als Frau gedeutet werden.

---

<sup>18</sup> Durch den Vergleich mit beispielsweise einer Obstschale gefüllt mit verschiedenen Früchten wurde das „Allerlei“ der Texte oder das „Vermischte“ versinnbildlicht, um die thematische und stilistische Vielfalt zu betonen (Auerochs, 2007, S. 677).

<sup>19</sup> Kalékos Lektor beim Rowohlt Verlag, Wolfgang Weyrauch, argumentierte in diesem Zusammenhang für die Streichung der Gedichte „Bittgesuch an eine Bombe“ (Kaléko, 2012c, S. 189) und „Höre Teutschland“ (Kaléko, 2012c, S. 184-185), in denen der Hass auf die Nationalsozialisten deutlich zum Ausdruck kommt, um die deutschen Leser in der Nachkriegszeit nicht zu verprellen (Rosenkranz, 2012, S. 80).

<sup>20</sup> Dass dies allerdings zu Kalékos Lebzeiten keineswegs eine Selbstverständlichkeit war, zeigt Kurt Tucholskys ambivalente Anerkennung, der Kalékos Erfolg als satirische Lyrikerin mit Verwunderung verfolgt: »Eine schreibende Frau mit Humor, sieh mal an!« (Tucholsky zitiert in Prokop, 2018). Auch die Teilnahme von ausschließlich männlichen Schriftstellern beim Symposium „Lyrik heute“ 1959 deutet darauf hin, dass als „Meisterköche“ des literarischen Feldes vor allem Männer galten.

Die Zusammenführung von vermeintlichen Gegensätzen lässt sich auch in der formal-ästhetischen Gestaltung weiter nachzeichnen. Denn das Gedicht, welches aus zehn Versen besteht, kann sowohl als einstrophig als auch als zweistrophig angesehen werden. Versteht man den Gedankenstrich im sechsten Vers als Teilung des Gedichts in zwei Quintette, hält das Reimpaar im fünften und sechsten Vers (Miete – Appetite) die beiden Strophen wieder zusammen. Bei genauerer Betrachtung des Versmaßes deutet auch die Verteilung von betonten und unbetonten Silben auf eine Zweiteilung hin, die sich im integrierten Goethe-Zitat vollzieht, auf das später noch genauer eingegangen wird. Denn im ersten Quintett fällt die unregelmäßige Verteilung der betonten und unbetonten Silben auf. Übertragen auf das Bild des Janus, dessen Körper zwei Gesichter und damit auch zwei Persönlichkeiten beherbergt, stünden dann die ersten fünf Verse für den einen und die zweiten für den anderen Charakter des Gedichts. Auf diese Weise versinnbildlicht das Gedicht auch die Janusfigur mit ihren beiden Gesichtshälften.

Während der Anfang stärker von satirischen und lyrischen Eigenschaften des Gedichts handelt, wird diese in der Mitte auf das lyrische Ich übertragen und unterbricht so die Reflexion über Lyrik. Erst in den letzten beiden Versen werden die beiden Adjektive lyrisch/satirisch wieder mit Janus' Blickrichtung in Verbindung gebracht, der durch seine Doppelgesichtigkeit sowohl in die Vergangenheit als auch in die Gegenwart blicken kann. Hier wird der Blick in die Vergangenheit mit dem Lyrischen assoziiert, der Blick auf die Gegenwart mit dem Satirischen. Die Wirkung von Dichtung auf den Leser ist damit abhängig von den unterschiedlichen Geschmacksvorstellungen des inneren Janus („konträrem Appetite“), der im Leser wie im Autor gleichermaßen wohnt („uns“).

Integrativ wirkt auch die relative Regelmäßigkeit in der metrischen Gestaltung. Denn immer zwei Verse, die sich paarweise reimen, folgen zwei Versen mit der gleichen Anzahl Hebungen: im ersten und zweiten Vers drei, im dritten und vierten Vers vier. Damit erinnern Metrum und Reim an die Lindenschmidtstrophe der Volkslieddichtung, wie sie bereits im 16. Jahrhundert populär war. Doch folgt der Reim in „Quasi ein „Januskript““ nicht genau dem

dieser Strophenform zugehörigem Schema.<sup>21</sup> Festzuhalten bleibt jedoch die Nähe zum Volkslied, die diese Zeilen evozieren, und damit die breite Leserschaft als Zielgruppe. Diese Adressierung hat auch Konsequenzen für das Verständnis der Begriffe „lyrisch“ und „satirisch“, die dann nicht mehr als Gattungsbezeichnungen, sondern eher als Andeutung einer Stimmung verstanden werden können: Betont das Lyrische die Emotionalität, die Stärke von Gefühlen und den Blick nach Innen, hebt das Satirische eher Sachlichkeit, ironische Distanz und den Blick nach Außen hervor. Unterstützt wird diese Vermutung von den letzten beiden Versen, die die Begriffe in Verbindung mit der zeitlichen Dimension bringen, in der Vergangenes nostalgisch, sehnsüchtig betrachtet werden kann und Gegenwärtiges dagegen kritisch und spöttisch.

### 3.2 Verstand versus Gefühl?

Bereits der Vergleich in den beiden ersten Versen verweist nicht nur auf die vermeintliche Zweiteilung der Dichtung, sondern auch auf die Gespaltenheit des lyrischen Ichs. Denn die Doppelgesichtigkeit des Janus repräsentiert auch die unterschiedlichen Stimmungslagen des lyrischen Ichs. Dabei spielt „lyrisch“ auf die Betonung von Gefühlen an, sodass das „Satirische“ zum Vertreter des Verstandes wird, der Gefühlen auch entgegenstehen kann. Die Zerrissenheit wird so eine innere, psychologische, die auf den Widerstreit zwischen Gefühl und Verstand alludiert. Diesen Zwiespalt, der sich auch literaturgeschichtlich in der Aufklärung als Verfechter der Vernunft und dem Sturm und Drang als Wiederentdeckung der Emotion wiederfinden lässt, versuchen Schriftsteller der Klassik wie Goethe zu überwinden.

Wenn im Gedicht auf diesen Konflikt angespielt wird, indem sowohl Goethe zitiert als auch das Begriffspaar lyrisch-satirisch mehrdeutig konnotiert wird, rückt neben Literaturgeschichte auch das Menschsein als solches ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Denn ähnlich wie das Gedicht, welches durch das Druckbild zu einem Körper aus Sprache wird, erscheint auch der Mensch bewohnt von zwei Seelen, die sich durch ihre emotionalen und rationalen Eigenschaften auszeichnen.<sup>22</sup> Abhängig vom Gegenstand, der betrachtet wird (Vergangenheit

---

<sup>21</sup> Die Lindenschmidt- oder Kreuzliedstrophe gehört zu den Fünfzeilern. Diese aus der Volkslieddichtung bekannte Strophe besteht „aus einem Reimpaar in vierhebigen Jamben mit männlichen Kadenzen und zwei gereimten Versen aus dreihebigen Jamben mit weiblichen Kadenzen, die einen Vers mit vierhebigen Jamben umschließen. Dieser mittlere Vers nimmt entweder den Reim der ersten Vierheber auf oder bleibt [...] ungereimt.“ (Felsner, Helbig, & Manz, 2012, S. 86). In der Volkslieddichtung liegt hier ebenso die freie Senkungsfüllung vor, die man auch bei Kalékos Gedicht in den ersten fünf Versen findet.

<sup>22</sup> In der Tradition eines kartesischen Dualismus, der im Gedicht aufgrund der Formulierung im fünften Vers durchscheint, nimmt Kaléko das Bild des Janus, in dem Gefühl und Verstand miteinander ringen, auch in einem

oder Gegenwart), überwiegt eine Seite der beiden. Doch räumt das lyrische Ich die Existenzberechtigung beider ein und verweigert eine Wahl, die nur eine Seite bevorzugt. Kaléko, die eine Formulierung aus dem Gedicht in einem Brief zitiert, betont in diesem Text dagegen, dass bei ihr, die Gefühlsseite überwiegt: „Während bei mir das Emotionelle im Vordergrund ist, obwohl im Hintergrund durchaus ein nicht unklarer Geist und sogar etwas Vernunft *zur Miete wohnen*.“ (Kaléko zitiert in Rosenkranz, 2009, S. 197, meine Hervorhebung). Die literarische Auseinandersetzung mit diesen seelischen Zuständen deutet auf die Kapazität von Kalékos Lyrik hin, polarisierende Tendenzen differenziert zu behandeln und möglicherweise sogar zu überwinden, indem sie in einen dichterischen Ausdruck integriert werden, der dem Leser Raum zur eigenen Reflexion bietet.

Diese Reflexion ist allerdings nicht nur dem Leser vorbehalten, sie schließt auch den Autor mit ein. Denn die Ästhetisierung von Gefühlen wird auch im Gedichtentwurf „Gedichte machen ist wie angeln“ (Kaléko, 2012c, S. 765) thematisiert. Hier drückt das lyrische Ich aus, dass Reim- und Strophenformen Orientierung bieten und so den Rahmen bilden, um Gedanken und Gefühle überhaupt in Wort fassen zu können: „Rhythmus und Reim ihr freundlichen Begleiter / Ihr meiner Schwermut treuer Blitzableiter“<sup>23</sup>. Dieser formal-ästhetische Rahmen, der hier sogar als eine Zügelung verstanden werden kann, der Schwermut abwenden und Depression verhindern soll, wird von Reim und Metrik vorgegeben und führt so zu einer Verschränkung von Gedanken, Gefühlen und Gedichtform. Auf diese Weise schließen sie an die Definition des Lyrischen als „starken Gefühlsausdruck“ an, welcher besonders in der Dichtung als typisch gilt (Brandmeyer, 2007, S. 465).

### 3.3 Dynamische Identitätsarbeit

In Bezug auf das Menschsein kann auch die Integration des humoristisch abgewandelten Zitats aus Johann Wolfgang von Goethes *Faust I* „Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust, die eine will sich von der anderen trennen;“ (zitiert in Rosenkranz, 2012, S. 83) weiter interpretiert werden. Denn im vorliegenden Gedicht wird nur der Anfang des Zitats wörtlich übernommen. Nach der Exklamation „ach!“ verändert sich der Wortlaut. Während bei Goethe der „Wohnort“ der beiden Seelen die Brust ist, die als Mitte des Körpers beschrieben werden

---

Brief auf und schreibt an ihre Freundin und Agentin: „*Janus*, nicht bloss wegen Lyrik-Satyrik. Janus auch vom Physiologischen her“ (Kaléko, 2012b, S. 1517) und verweist damit auf den „körperseelischen Betrieb“, der sich aus einem mechanischen Körper und einer Seele, die dort vorübergehend wohnt, zusammensetzt.

<sup>23</sup> Der Ausbruch aus diesen Rahmen lässt sich erst in Kalékos Spätwerk nach dem Tod ihres Sohnes und ihres Mannes beobachten (vgl. Rosenkranz, 2009)

kann, steht bei Kaléko nur „in mir“ – eine Formulierung, die den ganzen Körper und das ganze Selbst miteinschließt. Ferner folgt der Ortsbestimmung die Ergänzung „zur Miete“, die sowohl Mobilität und Flexibilität als auch den kürzeren Zeitraum und die Unvorhersehbarkeit des „Mietverhältnisses“ einschließt.

Einerseits ist die Veränderung des Zitats nötig, um den Reim mit „Appetite“ zu wahren, doch entsteht durch die Dehnung des kurzen Vorderzungenvokals auch ein lautliches Spiel mit „Mitte“, welche auf die „Brust“ in Goethes Formulierung referieren kann. Die Veränderung des Zitats löst einen komischen Effekt aus. Denn der Leser wird entweder durch das nivellierte Ende überrascht, weil er den Original-Wortlaut kennt, oder aber es weckt Neugier, da sich durch die Abwandlung des geflügelten Worts auch eine Aktualisierung der Bedeutung andeutet. So lösen die Kombination von Zitat und Modifikation neue und unterschiedliche Assoziationen aus, die wiederum mit der unabgeschlossenen Arbeit mit Vergangenheit und Tradition als solches in Verbindung stehen.

Denn das ursprüngliche Goethe-Zitat ist zu einem geflügelten Wort geworden, um die konträren, spannungsverursachenden Kräfte im Individuum zu veranschaulichen (vgl. Nolte, 2003, S. 112). Diese psychologische Zerrissenheit wird nun in Verbindung gebracht mit vorübergehenden und wechselhaften Wohnverhältnissen in der modernen, urbanen Gesellschaft, die durch den Begriff „Miete“ evoziert wird. Statt sich ein Haus zu bauen und für einen unbestimmten Zeitraum dort zu wohnen, mietet man sich bei Fremden ein, denen man Einfluss auf das eigene Leben, die eigene Identität zugesteht. So geht es nicht mehr um eine Vorstellung von Seele als „Essenz“ des Menschen, die unveränderlich ist, sondern um eine dynamische Identitätsarbeit, auf die auch andere Einfluss haben können. Diese Identitätsarbeit ist auch abhängig vom eigenen Blick auf das eigene Leben, welcher wiederum – geprägt von der gegenwärtigen Gefühlslage – veränderlich ist. Wird das lyrische Ich im vorletzten Vers von Vergangenen lyrisch gestimmt, wird dagegen das Heute, das künftige Gestern, im letzten Vers noch ironisch-distanziert betrachtet.

Die Dynamik und Wechselhaftigkeit, die in der Mitte des Gedichts durch die unsicheren Wohnverhältnisse angedeutet werden, und dessen Konsequenzen für die eigene Identität gehören zu den großen Themen der Literatur und Philosophie, in deren Diskurs das vorliegende Gedicht besonders durch den intertextuellen Verweis auf Goethe verortet werden kann. Bereits Goethe hatte die traditionellen Vorstellungen vom Menschen im Einklang mit

sich und der Welt bezweifelt und weist in seinem *Faust* „auf Gegensätze im Individuum hin [...], die innerhalb einer Person durch die konträren Kräfte zu Spannung führen müssen.“ (Nolte, 2003, S. 112). Indem in den letzten beiden Versen die zeitliche Dimension aufgenommen wird, gesteht das lyrische Ich dem Menschen Janus‘ Blick sowohl in die Vergangenheit als auch in die Gegenwart zu, und räumt so dem Menschen Möglichkeiten der Veränderung ein. In dieser Dynamisierung, die Vergangenes und Gegenwärtiges, Satirisches und Lyrisches miteinschließt, liegt ebenfalls eine Integration von Gegensätzlichem, dem sich der Mensch stellen muss.

### 3.4 Engagement für die Welt

Auch Heine greift Goethes Stoff in seinem Tanzpoem *Der Doktor Faust* (Heine, 1847/1969) auf, verwirft allerdings Goethes Ende und lässt den Protagonisten in der Hölle schmoren. Für ihn ist laut Wellershoff (1982) eine Versöhnung des Individuums mit der Welt nicht mehr möglich (S. 114), da sich der unheilbare Bruch nicht nur zwischen Mensch und Welt, sondern mitten durch die Identität des Einzelnen, vor allem des Dichters, zieht.

„Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit<sup>24</sup> klagen willst, so beklage dich lieber, daß die Welt mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden.“ (Heine zitiert in Wellershoff, 1982, S. 115)

Die einzige Haltung, die sich aus diesem Riss der Welt gegenüber ergibt, ist die Ironie, die zugleich eine Strategie darstellt, um sich trotz des Zweifels an „universal gültigen Einsichten“ (Wellershoff, 1982, S. 115) an der Gestaltung der gesellschaftlichen Realität zu beteiligen. Dieses Engagement kann einen satirischen, im Sinne von spielerisch-witzigen bis aggressiv-pathetischen (vgl. Auerochs, 2007), Ausdruck finden, wenn es sich mit der Gegenwart beschäftigt, wie es auch im letzten Vers bei Kaléko beschrieben wird. Durch die ironische Abwandlung im Gedicht wird das Goethe-Zitat in Anlehnung an Heine politisiert, ohne allerdings, dass Heines Auffassung von einem unversöhnbaren Individuum unkritisch übernommen wird. Zwar schwingt Heines didaktischer, gesellschaftskritischer Anspruch im Abschluss des Gedichts mit, wenn Kalékos lyrische Ich von den gegenwärtigen Zuständen so provoziert wird, dass es sich in einer Satire dazu äußern möchte, doch erzeugt das Gedicht

---

<sup>24</sup> Zu berücksichtigen sind bei Heines Aussage die unterschiedlichen Dimensionen des Begriffes „Zerrissenheit“, einem zentralen Begriff der Moderne. Zum einen wird auf den gesellschaftspolitischen Kontext angespielt. Denn zu Heines Lebzeiten war der europäische Kontinent von Napoleon, der folgenden Restauration und dem Partikularismus geprägt und auch die geografische Fläche des heutigen, vereinten Deutschlands bestand aus vielen Fürstentümern und Königreichen. Zum anderen ist auch eine philosophische Auslegung im Sinne des Deutschen Idealismus möglich, an deren Ende die Entfremdung des Individuums steht.

durch den humorvollen Grundton den Eindruck, dass das lyrische Ich, die innere Gespaltenheit zur Kenntnis nimmt ohne darüber zu verzweifeln. Vielmehr schlägt dieses lyrisch-satirische „Vorwort“ einen Ton an, der über das einleitende Gedicht hinaus auch in den folgenden Gedichten weiterklingt. Auf diese Weise wird einerseits das Interesse an der Welt betont, welches auch Konsequenzen für die lyrische Gattung und deren Legitimität hat, und andererseits auch die stilistischen Freiheiten eingefordert, die der satirischen Tradition zugestanden werden.

Kalékos Lektor Wolfgang Weyrauch scheint in seinem Brief vom 4.4.1957 den satirischen Grundton jedoch weniger wahrzunehmen und wirft Kaléko vor, „zuweilen einer Überbetonung des Gefühlsmässigen anheim[zufallen], die jeweils der Sache schadet, welche Sie [=Kaléko] im Sinne haben.“ (zitiert in Rosenkranz, 2009, S. 162). Weyrauch, selbst Autor und Herausgeber einer Anthologie mit Kurzgeschichten aus der Kahlschlagliteratur, *Tausend Gramm* (Weyrauch, 1949/1989), hält den anklingenden Pathos, den er auf Kalékos gesellschafts-kritisches Engagement zurückführt, zum einen für epigonal und zum anderen für ihre Intention hinderlich: „zum anderen geraten Sie mitunter in weltanschauliche Erörterungen, die zweifellos von einer intensiven menschlichen Erschütterung eingegeben sind, die aber andererseits in der Wahl der Formulierungen in der Üblichkeit stecken bleiben.“ (ebd.) Weyrauch kreidet Kaléko die Verwendung von etablierten Bildern und Ausdrücken an, die er als un kreativ bezeichnet, und führt diese auf ihre Gefühle zurück, die er als unvereinbar mit einer sachlichen, ironischen Darstellungsweise ansieht.

Wenn Kaléko in ihrem Antwortschreiben vom 18.4.1957 an ihren Lektor daran erinnert, dass er bei der Lektüre eine „geeignete Brille tragen“ (Kaléko, 2012a, S. 593) sollte, dann spielt sie darauf an, dass Satire formal „die Lizenz zur Wortschöpfung und Sprachmischung sowie Inanspruchnahme vulgärer, in anderen Gattungen tabuisierter Sprachzonen“ (Auerochs, 2007, S. 678) hat. Denn mittels rhetorischer Stilmittel wie Ironie (vgl. „Miete“), Allegorie (vgl. „Janus“), Übertreibung (vgl. Exklamation „ach“) und einer verständlichen Bildsprache wird die Satire zur „*unterhaltsamen* Aggression“ (Auerochs, 2007, meine Hervorhebung), die auf ein meist gesellschaftliches Verbesserungspotenzial hinweisen soll, welches sich durch die Einnahme neuer Perspektiven dem Leser vermitteln lässt.<sup>25</sup> Diese Gesellschaftskritik soll

---

<sup>25</sup> In diesem Sinne deutet sich bereits im einleitenden Gedicht Kalékos gesellschaftskritisches Interesse an, das an anderer Stelle im Gedichtband noch stärker in Erscheinung tritt. Als bekanntestes Beispiel, auf das in 4.3 noch genauer eingegangen wird, ist „Deutschland, ein Kindermärchen“ (Kaléko, 2012c, S. 248) zu nennen.

allerdings den Leser nicht verprellen, sondern ihn durch die Verwendung von für die Satire typischen Stilmitteln einerseits ein erleichterndes Lachen und andererseits Distanz erzeugen, die zu neuen Einsicht führen kann.

Wie Nolte (2003) in seiner Untersuchung zu Kalékos „sprichwörtlicher Dichtung“ zeigt, unterstreicht Kaléko in ihrer brieflichen Reaktion auf Weyrauchs Kritik durch „die Fülle der Redensarten, Redewendungen und geflügelten Worte [...] ihre Meinung sehr anschaulich“ ohne den Angesprochenen zu beleidigen oder zu verärgern, sondern erreicht durch den „humorvollen Stil“ und die „Selbstironie“, dass ihre Gedichte mit „besonderen Maßstäben zu messen“ sei (Nolte, 2003, S. 232-233). Das Satirische verweist somit auf einen Modus der Rezeption, der sich laut Kaléko von der Herangehensweise an „lyrische“ Gedichte (im Sinne von „der Lyrik zugehörig“) unterscheidet. Denn um Weyrauchs Vorwurf, dass ihre „Formulierungen in der Üblichkeit stecken bleiben“ zu parieren, erklärt sie in ihrem „Verteidigungsschreiben“ an den Rowohlt-Verlag, dass auch Dichtung, die sich auf Elemente aus Umgangssprache, Volkslied und Bänkelsang bezieht, eine Art von reflektierter und traditionsbewusster Formarbeit ist, die genauso zur Lyrik als übergeordneter Gattung gehört wie andere lyrische Formen und deshalb nicht unterschätzt werden sollte.

Bewegt doch auch mein Gedicht sich nur selten in den sogenannten höhren [sic] lyrischen Gefilden, sondern treibt sein Unwesen vorzugsweise in den sagen-wir-mal ‚Niederungen‘ der täglichen Umgangssprache, dem gefühlsbetonten Volksliede und [ist] dem satirischen Bänkelsänger näher als etwa dem pompösen Ideal klassischer Formkunst, das den ach so zahlreichen Rilke-Epigonen und ‚Auch-Georges‘ vorschweben mag... (Kaléko, 2012a, S. 394-395)

Kaléko zählt sich hier der Tradition der Bänkelsänger zugehörig, die sich an ein breites Publikum richten und dieses unterhalten, informieren oder politisch engagieren wollen (Schäfer, 2007). Auf diese Weise plädiert sie für die Legitimität einer engagierten Lyrik und stellt die strikte Abgrenzung zwischen Unterhaltung („satirisch“) und Ernster Literatur („lyrisch“) in Frage, verwischt in ihrem Gedicht durch die formal-ästhetische Verschränkung sogar die Grenze zwischen diesen beiden Kategorien. Implizit kritisiert sie so auch das Fehlen des didaktischen Anspruchs in anderen lyrischen Gattungen, die sie als „pompös“ und damit als überaus übertrieben formal auffällig gestaltet, bezeichnet. Denn, wenn man es nicht „mit einem klassischen Sonett zu tun“ hat, sondern „mit ironisch-lyrischen Betrachtungen“, schreibt sie weiter, dann ist die Reibung, wie sie durch lautliche Verschiebungen (Mitte-Miete) oder durch die Verwendung von etablierten Bildern notwendig, um „ironisierend, ‚lyrisch-satirisch quasi, [...] eine besondere Wirkung“ zu erzielen, die „sozusagen aus dem

Geiste des ‚Enfant-terrible-ismus‘ geboren“ ist und folglich nicht als „Rilke- oder George-Gedicht“ (Kaléko, 2012a, S. 595) gewertet werden sollte. Der didaktische Anspruch steht für Kaléko zentral,<sup>26</sup> wird aber mit einem „lyrischen“ Kunstverständnis verbunden, der sich in der Formarbeit kristallisiert. Denn indem semantische Leerstellen Deutungsspielraum für den Leser zulassen, sich das Gedicht einem Geschmacksurteil unterwerfen lassen muss und „nicht verlustlos in ein anderes, diskursives [Symbolsystem]“ (Hiebel, 2013) übersetzt werden kann, ist auch Kalékos Gedicht „lyrisch“.

Auf der Folie dieser Auseinandersetzung mit dem Lektor, der durch seine Kritik eine Stellungnahme der Autorin zu ihrer eigenen Kunstauffassung provoziert, kann der Janus-Symbolik eine weitere Ebene hinzugefügt werden. Denn der Gott des Tores, des Anfangs und des Endes, wird so zum Herrscher über das Manuskript, welches den Anfang eines Buchprojekts darstellt. Als noch redaktionell unbearbeiteter Text, der noch nicht von Lektor, Grafiker oder Marketingmitarbeiter verändert wurde, steht es so dem Autor am nächsten. Das Gedicht wird durch diese Anspielung, die sich bereits im Kofferwort „Januskript“ andeutet, als unverfälschter Ausdruck der Schriftstellerin inszeniert, der Kalékos poetologische Reflexionen zum Kunstbegriff, aber auch zum Literaturbetrieb durchscheinen lässt. Auch das später folgende Gedicht „Hat alles seine zwei Schattenseiten“ kann als ein Kommentar hinsichtlich der Verlagsarbeit verstanden werden, der als solcher vor allem von Eingeweihten in die verlegerische Praxis erkannt wird.

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass das Gedicht durch die Modifikation von Goethes geflügeltem Wort, die Janus-Symbolik und die Verwendung des Begriffspaares lyrisch-satirisch, welche unterschiedliche Assoziationen auslösen, eine „innere Spaltung“ (Swiderski, 2010, S. 58) thematisiert. Diese wurde hinsichtlich der Gattungen Lyrik und Satire, dem psychologischen Widerstreit von Gefühl und Verstand sowie literaturgeschichtlicher Strömungen und Kunstauffassungen diskutiert. Doch das Gedicht polarisiert nicht nur, es vollzieht in seiner formal-ästhetischen Gestaltung auch eine Integration von scheinbar Gegensätzlichem. Durch das lyrische Ich, in dem diese Polarisierung stattfindet, schafft Kaléko eine Folie, auf der sie ihre eigene Rolle als Autorin sowie ihre Kunstauffassung reflektiert. Diese Identitätsarbeit als Schriftstellerin findet in ihren

---

<sup>26</sup> Auch in einem Interview mit der Schweizer Zeitschrift *Ancilla* betont Kaléko dies: „...ich bevorzuge die sozial-kritische Linie. Alles, was ungerecht ist, ertrage ich nicht und wende mich deshalb auch in den Gedichten gegen die Ungerechtigkeit.“ (zitiert in Rosenkranz, 2012, S. 82).

Gedichten wie auch in ihren Briefen Ausdruck, in denen dieses Spannungsfeld ähnlich thematisiert wird. Folglich kann das vorliegende Gedicht als eine integrative Arbeit angesehen werden, die Ausdruck einer Weltmodellierung ist, zu der auch Literatur als Teil des Lebens gehört. Indem Kaléko das Goethe-Zitat auf humorvolle, ironische Weise in ihr eigenes Gedicht integriert, illustriert sie ihre literaturgeschichtliche Kompetenz sowie ihren schlagfertigen Gebrauch von Idiomen, den auch Nolte betont (vgl. Nolte, 2003, S. 234). Dadurch schafft sie sich Raum in einer Reihe kanonisierter Schriftsteller, die sie satirisch-spielerisch durch traditionsreiche Referenzen aufgreift und aktualisiert. Auf diese Weise nimmt sie selbstbewusst an der lyrischen Formarbeit teil.

## 4 Kein Neutöner

Auch wenn sich das genaue Entstehungsdatum nicht mehr rekonstruieren lässt, so sind doch mehr als zehn Jahre seit dem Gedicht „Quasi ein ‚Januskript‘“ vergangen. In ihrem ersten Buch seit ihren sprachspielerischen Blödeleien (Wellershoff, 1982, S. 219ff) in *Der Papagei, die Mamagei und andere komische Tiere – Heitere Verse für verspielte Kinder aller Jahrgänge* (1961) thematisiert Kaléko in ihrem Gedicht „Kein Neutöner“ (Kaléko, 2012c, S. 301) erneut ihre poetologische Positionierung. Einem Vorwort gleich leitet es den Gedichtband *Das himmelgraue Poesie-Album der Mascha Kaléko* ein, welcher im Oktober 1968 im Berliner Blanvalet Verlag erschienen ist. Der inzwischen vergriffene Band enthält 52 Texte, die von Epigrammen, neuen Sprichwörtern und Redensarten bis zu Gedichten über Liebe, Großstadt, Exil und Alltag thematisch weit reichen. Von diesen Texten sind 37 neu (Rosenkranz, 2012, S. 114), davon auch „Kein Neutöner“.<sup>27</sup>

Kein Neutöner

Ich singe wie der Vogel singt  
Beziehungsweise sänge,  
lebt er wie ich, vom Lärm umringt,  
ein Fremder in der Menge.

Gehöre keiner Schule an  
Und keiner neuen Richtung,  
bin nur ein armer Großstadtspatz  
im Wald der deutschen Dichtung.

Weiß Gott, ich bin ganz unmodern.  
Ich schäme mich zuschanden:  
Zwar liest man meine Verse gern,  
doch werden sie – verstanden!

---

<sup>27</sup> Die weiteren Gedichte dieses Bandes setzen sich aus bereits veröffentlichtem Material zusammen: Sechs Gedichte sind aus der Neuauflage des *Stenogrammhefts* von 1956, eins aus den *Versen für Zeitgenossen* von 1945 und acht aus der Wiederauflage des gleichnamigen Gedichtbandes von 1958 (Rosenkranz, 2012, S. 114, zur ursprünglichen Zusammenstellung des Bandes siehe S. 439)

Sowohl Wellershoff (1982) als auch Nolte (2003) verwenden dieses Gedicht einleitend, um Kaléko vorzustellen, widmen ihm allerdings keine genauere Untersuchung der formal-ästhetischen Eigenschaften. Häufig zitiertes Fazit dieser dichterischen Verortung ist die Diskrepanz zwischen der Rezeption bei Kalékos Lesern und der Vernachlässigung von Seiten der Literaturkritik, weil nach Einschätzung der Kritiker die „Dichterin den Anschluss an die Moderne verpasst hat“ (Rosenkranz, 2009, S. 192). Doch wie auch die Diskussion des zweiten Gedichts zeigen wird, setzt eine Selbstbestimmung eine poetologische Auseinandersetzung hinsichtlich literarischer Traditionen und Entwicklungen sowie einer Auffassung von Dichter und Dichtung voraus.

Das dreistrophige Gedicht, das in seiner Gestaltung an ein Volkslied erinnert, bringt bereits im Titel das Motiv des Vogelgesangs mit der Dichtung in Verbindung. Denn die musikalische Konnotation – als „Neutöner“ werden avantgardistische Komponisten bezeichnet (Rosenkranz, 2012, S. 115) – und die Kategorisierung neuer Künstler als zu bestimmten Strömungen zugehörig setzen eine Selbstverortung auf der Grundlage poetologischer Überlegungen voraus.<sup>28</sup> Durch die Anspielung auf musikalische wie literarische Vorreiter und deren Verneinung etabliert schon der Titel eine Identitätszuschreibung, die sich durch Abgrenzung von anderen auszeichnet. Inhaltlich handelt das Gedicht von einem lyrischen Ich, das sich mit einem Großstadtspatzen vergleicht. In der ersten Strophe werden die Tätigkeit und die Bedingungen des Singens beschrieben, in der zweiten verortet sich der Spatz im „deutschen Dichterwald“ und in der dritten endet diese Positionsbestimmung mit einer Pointe; denn der Gesang, der als „unmodern“ beschrieben wird, wird bemerkenswerterweise verstanden.

Das Gedicht beginnt mit einem lyrischen Ich, das sich mit einem Vogel vergleicht. Während im ersten Vers noch die Möglichkeit besteht, dass es sich hier um Naturlyrik handeln könnte, wird diese bereits im zweiten Vers durch den Konjunktiv „säuge“ verwehrt. Schon jetzt deutet sich an, dass es sich bei dem Vogel und seinem Gesang, mit dem die erste Strophe einsetzt,

---

<sup>28</sup> Mascha Kaléko spricht auch in anderen Quellen ebenfalls von „Neutönern“, wenn sie auf zeitgenössische Lyriker aus der Nachkriegszeit referiert, deren Form und Stil sie mit Verwunderung betrachtet. An den österreichischen Autor Robert Neumann schrieb sie am 6.11.1960: „Mache mir auch zuweilen meine Gedanken über all das was so ‚neutönert‘ im teutschen Dichtawald [sic]. Plus ça change ... na, undsoweiter [sic].“ (Kaléko, 2012a, S. 819) Und ihrer Agentin Ruth Liepman gestand Kaléko am 30.11.1966: „Bichsel mag ich. Hörte ihn vorlesen in Berlin, glaube in der Akademie. Fand auch seine Gedichte so angenehm, nicht nur gut, -- während einem doch vieles der ‚Neutöner‘ so peinlich ist, gefiel mir alles, was er las – grossartige [sic] Prosa auch“ (Kaléko, 2012b, S. 1388)

um eine Trope aus dem rhetorischen Fundus handeln muss. Die Bildlichkeit ergibt sich aus dem Topos des Dichters als Sänger, der wiederum auf den Vogel als Symbol für den Dichter (Stenzel, 2012) verweist. Das lyrische Ich, das sich durch die Vogel-Symbolik als Schriftsteller zu erkennen gibt, ist in einer Umgebung verortet, die durch Kontraste geprägt ist. In diesem Lebensraum gibt es sowohl Gesang als auch „Lärm“. Hier existiert der Einzelne umgeben von einer (Menschen)Masse. Denn die Situierung des lyrischen Ichs an einem durch Lärm und Fremde gekennzeichneten Ort evoziert ein Gefühl der Einsamkeit und der Isolation, welche wiederum Assoziationen an die moderne Großstadt auslösen. Diese moderne, urbane Lebenswelt ist eine Bedingung für den Gesang des Vogels („lebt er wie ich“, dann singt/sänge der Vogel so) und zeichnet sich dadurch aus, dass der Einzelne nur einen kleinen Teil der unüberschaubaren Masse ausmacht. Doch genau dieser subjektive Blick auf die Welt lenkt auch den Blick des Lesers und lässt ihn nicht nur die kontrastreiche Umgebung betrachten, sondern auch an der Reflexion im Inneren des lyrischen Ichs teilnehmen. Folglich wendet sich der Blick in der zweiten Strophe nach innen.

In der mittleren Strophe lässt das lyrische Ich den Leser an seiner Standortbestimmung teilnehmen. Lapidar stellt es fest, dass es „keiner Schule“ und „keiner neuen Richtung“ angehöre. Das in der ersten Strophe bereits angedeutete Gefühl der Einsamkeit wird dadurch in der zweiten bestätigt und sogar verstärkt. Auch die Spezifizierung des Vogels als „Spatz“, der typischerweise in Scharen auftaucht, hebt dessen Einsamkeit hervor. Betont wird diese Isoliertheit auch formal, da sich der Vers, an dessen Ende der Neologismus „Großstadtspatz“ steht, durch das Fehlen eines Reimpartners alleine bleibt. Durch das Durchbrechen des sonst regelmäßigen Reimschemas des Kreuzreimes, werden der fünfte und der siebte Vers hervorgehoben: Die zentrale Aussage, welche sich durch die Strophenorganisation auch in der Mitte des Gedichtes befinden ist folglich, dass der Waise Großstadtspatz sich nirgends zugehörig fühlt.

Berücksichtigt man bei der Deutung der „neuen Richtung“ und der „Schule“ den dem Gedicht übergeordneten Titel, deutet die Abgrenzung von der Avantgarde, die im Begriff „Neutöner“ mitschwingt, darauf hin, dass das lyrische Ich die Entwicklung neuer Ausdrucksformen und stilistische Experimente als normatives, Trend setzendes und kollektives Literaturverständnis ablehnend gegenübersteht. Auch die wiederholte Negation („kein“) definiert die eigene Identität durch Abgrenzung und Ausschluss und verweist ebenfalls auf den Titel. Dies würde

auch erklären, warum der Vogel, der in der zweiten Strophe als „Großstadtspatz“ identifiziert wird, sich „vom Lärm umringt“ sieht. Statt sich in seiner „natürlichen“ Umgebung, der Großstadt, zu befinden, ist der Vogel an einem Ort gelandet, zu dem er sich nicht zugehörig fühlt. Geräusche, die im Wald vorkommen, werden als Lärm empfunden, als Störung der Ordnung, so wie sie der Spatz kennt. Die Loslösung von seiner urbanen Umgebung, in der der Dichter Großstadtlyrik schreiben kann, führen dazu, dass dem Großstadtspatzen das Adjektiv „arm“ zugeordnet wird.

Diese Reflexion des lyrischen Ichs zur eigenen Verortung führen in der dritten Strophe zu einem Ausruf, in der sich das lyrische Ich als „unmodern“ bezeichnet. In dieser zweideutigen Beschreibung sieht es den Grund für den Status quo (Ausgeschlossenheit), obwohl sich doch das eigene Werk Popularität erfreut („zwar liest man meine Verse gern“).<sup>29</sup> Der Humor entsteht durch eine Pointe, die überraschende Wendung, am Schluss der Strophe, wenn durch den Gedankenstrich hinausgezögert, die Feststellung, dass das lyrische Ich (und dessen dichterische Produktion) als unmodern gilt, verbunden wird, mit dem Faktum, dass die Verse verstanden werden. Der Leser fühlt sich folglich ertappt, weil er das Gedicht „verstanden“ hat und dies jetzt plötzlich etwas Negatives sein soll.

Die Hyperbolik, die im altertümlich anmutenden „zuschanden“ mitschwingt, lässt jedoch auf Ironie schließen und damit die vorherige Selbsteinschätzung bezweifeln. Die ironische Umkehrung führt so zum Kern des ganzen Gedichts, dass das „Verstehen“ nichts Unmodernes ist. Im Gegenteil, das Ausrufezeichen am Ende der Strophe, und damit des ganzen Gedichts, betont die eigentliche dichterische Selbstbestimmung und das Ziel der lyrischen Produktion: Der Dichter will von seinen Lesern verstanden werden. Ein Gedicht kann noch so modern und avantgardistisch sein, wenn es nicht verstanden wird, hat es seinen Zweck verfehlt.

---

<sup>29</sup> „Unmodern“ kann einerseits als veraltet, überholt und als Gegenteil zu avantgardistisch verstanden werden, oder andererseits als nicht der Moderne als Stilepoche zugeordnet.

#### 4.1 Von Vögeln und singenden Dichtern

Wie schon in „Quasi ein ‚Januskript‘“ taucht auch hier die Integration und Aktualisierung von unmarkierten Zitaten als poetisches Verfahren auf. Denn bereits der erste Vers in „Kein Neutöner“ ist ein Verweis auf die fünfte Strophe der Ballade „Der Sänger“, geschrieben von Johann Wolfgang von Goethe (Rosenkranz, 2012, S. 115). Ohne eine detaillierte, kontrastive Analyse der beiden Gedichte anstreben zu wollen, so wird hier die Verwendung des Zitats als literaturgeschichtlicher Kommentar verstanden. Denn gemeinsam mit dem Konjunktiv im zweiten Vers wird das Zitat modifiziert. Dieser Irrealis deutet die veränderten Bedingungen an, unter denen das lyrische Ich im vorliegenden Gedicht im Gegensatz zu Goethes Gedicht künstlerisch tätig ist.

Während der Dichter in Goethes Ballade in einem mittelalterlich anmutenden Königshof situiert ist, deuten in „Kein Neutöner“ Begriffe wie „Lärm“, „Fremder in der Menge“ und die Großstadt im Kompositum „Großstadtsplatz“ auf eine Lebenssituation im modernen Zeitalter seit der Industrialisierung hin. Bei Goethe wird der Dichter mit seinem Lied (und einem Schluck Wein) belohnt,<sup>30</sup> doch im modernen Literaturbetrieb, auf den das Gedicht anspielt, wird der Gesang des lyrischen Ichs zusätzlich zu einer Massenware, die als Konsumprodukt gehandelt wird. Denn im Goethe-Gedicht wird der Adressat des Dichters als König identifiziert, in „Kein Neutöner“ verschwinden die Adressaten dagegen in einem anonymen „man“, welches gleichzeitig eine größere Leserschaft miteinschließen kann. Nicht nur ist der moderne Dichter durch seine Kunst von Mäzenen (vgl. der königliche Gönner in Goethes Ballade) unabhängig geworden, er finanziert sich sein Leben durch die Kunst. Gerade dieser Aspekt der Vermarktung wurde Schriftstellern der Neuen Sachlichkeit zum Vorwurf gemacht (Hoffmann, 2001). Auch durch den Einbezug des Alltags und der Erlebnisse der Masse zog neusachliche Lyrik den Vorwurf der Trivialität auf sich, da in der „Annäherung des Dichters an den Bürger“ (Völker, 2010, S. 341) der Grund für die Trivialisierung von Literatur gesehen wurde.

Indem „Kein Neutöner“ an die Form eines Volkslieds erinnert, das bereits in der Gattungsbezeichnung die breite Masse als Produzent und Rezipient von Literatur inkludiert, evoziert das Gedicht die Nähe zu einem Ausdruck, der von einer „Menge“ Menschen

---

<sup>30</sup> In Goethes Gedicht heißt es: „Das Lied, das aus der Kehle dringt / Ist Lohn der reichlich lohnet“ (Goethe, 1948, S. 98).

verstanden und geschätzt wird. Durch diese Volksnähe scheint das Gedicht auch Bertolt Brechts Anspruch an die Gestaltung von Lyrik aufzugreifen. Denn in „einfacher“, „unter Umständen singbar[er]“ Form soll Dichtung gestaltet werden (Brecht, 1927/1992, S. 192), um seine Leser zu adressieren. Nur so könne laut Brecht der „Gebrauchswert“ von Lyrik gesichert werden, der in der „Mitteilung eines Gedankens“ (Brecht, 1927/1992, S. 191) liegt. Die gängige, leicht verständliche formal-ästhetische Gestaltung identifizierte Brecht als Voraussetzung für die Breitenwirkung seiner Texte. Durch diese Form könne der Dichter eine größere Leserschaft erreichen, deren Wirklichkeitswahrnehmung er folglich beeinflussen könne.

Ähnlich wie Brecht scheint auch das lyrische Ich die Mitteilung ins Zentrum zu stellen, die über den Lärm hinweg gehört werden soll. In Verbindung mit der Pointe in „Kein Neutöner“ wird das Verstehen dieser Mitteilung in lyrischer, singbarer Form betont, welches zugleich die Legitimität von Kunst erklärt. Auf diese Weise ironisiert das lyrische Ich selbstbewusst die eigene Scham darüber, dass die Verse gern gelesen/gesungen werden, und pariert so den Vorwurf eigener Trivialität.

Auch die Verwendung und Aktualisierung des Vogel-Symbols in „Kein Neutöner“ kann als Anschluss an und Aufwertung von neusachlicher Lyrik verstanden werden. Denn die Wortschöpfung „Großstadtspatz“ in Kombination mit dem Ausdruck „Wald der deutschen Dichtung“ laden zu einer poetologischen Lesart ein, die Ausgangspunkt in den übertragenen Bedeutungen von Vögeln als Dichter nimmt.<sup>31</sup>

Während Vogelarten wie die Nachtigall und die Lerche sowohl etabliert als auch für das Bild des Dichters positiv besetzt sind, wird der mittelmäßige Dichter mit dem Spatz oder Sperling verglichen.<sup>32</sup> Sein unauffälliges Erscheinungsbild und seine Anpassungsfähigkeit werden zu Bildspendern für einen Dichter, dem Genie und Selbstständigkeit abgesprochen werden, weil

---

<sup>31</sup> Auch die alleinige Verwendung des Begriffs „Wald“ kann beim Leser Assoziationen auslösen. Denn seit der Romantik steht der Wald für das Deutsche und wurde so zum nationalen Identifikationssymbol. Doch nicht nur das Deutsche wird hervorgehoben, sondern auch die Poesie, für die der Wald ebenfalls Sinnbild sein kann (Suter, 2012). Auf diese Weise wird der Begriff „Wald“ ebenfalls ein Querverweis auf eine poetologische Lesart.

<sup>32</sup> Beispielsweise Romantiker Klopstock verwendet Lerche und Nachtigall in seinem poetologischen Gedicht „Die Lerche und die Nachtigall“ (Klopstock, 1798/2017), um laut Butzer und Jacob seine „doppelte Poetik von heiterem ‚Lied‘ und erhabenen ‚Gesang‘ zu demonstrieren“ (Butzer & Jacob, 2012, S. 244). Johann Gottfried Herder (Herder, 1879/2014), Philosoph der Aufklärung und Lyriker des Sturm und Drangs, setzt in „Der verschiedene Gesang“, die Nachtigall mit dem leidenden Genie gleich und stellt dieser dem fröhlichen, aber genialen Spatz entgegen (Stenzel, 2012).

er als unauffällig gilt und sich durch Nachahmung und Anpassung an bereits etablierte Vorbilder zum populären Dichter hinaufschwingt.<sup>33</sup> Im weiteren Verlauf des Gedichts werden jedoch nicht wie bereits früher bei Klopstock oder Herder verschiedene Vögel/Dichter explizit einander gegenübergestellt, vielmehr scheint es auf einem anderen Kaléko-Gedicht aufzubauen, welches ursprünglich ebenfalls für *Das himmelgraue Poesie-Album* (1968) vorgesehen war, aber erst 1977 posthum veröffentlicht wurde (Rosenkranz, 2012, S. 260).

In „Quasi ein Präludium“ (Kaléko, 2012c, S. 588) spricht das lyrische Ich als „Asphaltspatz“ und vergleicht seinen Gesang mit der „hohen Himmelslerche Hölderlin“:<sup>34</sup> Der eigene Gesang klingt wie heiseres, unreifes Froschgequacke („Koaxen“), das die Töne („Direlirn“) des vorbildlichen Vogels nicht erreichen kann. Wie das lyrische Ich in der letzten Strophe ausdrückt, scheint nicht das dichterische Vorbild motivierend zu sein, sondern die Arbeit und das Engagement der zeitgenössischen „Kollegen“.

Vorangestellt ist den beiden Strophen jedoch ein Epigraph, welches betont, dass vor Gott alle Geschöpfe gleich sind.<sup>35</sup> Indem der dichterische Ausdruck als Naturlaute von unterschiedlichen Tieren inszeniert wird, erweckt das Gedicht den Eindruck, dass jeder Ausdruck seine Berechtigung hat, solange er der Natur des Tieres entspricht und folglich von Herzen kommt. Durch dieses Motto wird der Selbstzweifel, den das lyrische Ich in der ersten Strophe ausdrückt, relativiert und der Gesang des Spatzen aufgewertet. Durch das Zusammenspiel von Epigraph und Gedicht entsteht sogar der Eindruck, dass kritisiert wird, Naturlaute zu vergleichen und zu bewerten.

Indem in „Kein Neutöner“ das Vogel-Symbol aufgegriffen und in leichter Variation vom bodenständigen, grauen Asphaltspatz hin zum fliegenden Großstadtspatz fortgeführt wird, wird die oben angedeutete Kritik weiter ausgebaut und die Bedeutung des Spatzen aktualisiert. Während der Spatz in „Quasi ein Präludium“ noch zurückhaltender und unsicherer wirkt, behauptet er sich im vorliegenden Gedicht selbstbewusst. Statt ein Epigraph

---

<sup>33</sup> Berücksichtigt man, dass hier ein Goethe-Zitat unmarkiert verwendet wird, erscheint die Verwendung des Spatzen nicht ungerechtfertigt.

<sup>34</sup> Beachtenswert ist hier, dass die Titelformulierung ähnlich der bei „Quasi ein ‚Januskript‘“ ist. Der Begriff „Präludium“ ist wie auch „Neutöner“ musikalisch konnotiert und spielt auf ein musikalisches Vorspiel an, das ebenfalls einleitende Funktion hat.

<sup>35</sup> Kaléko zitiert hier, diesmal mit (korrekter) Namensnennung, eine Strophe aus Angelus Silesius‘ „Cherubinischer Wandersmann“: „Gott giebet so genau / Auf das Koaxen achte, / Als auf das Direlirn, / Das ihm die Lerche macht“ (Kaléko, 2012c, S. 588).

implizit sprechen zu lassen, hat der Spatz sich emanzipiert und bekommt nun eine eigene Stimme. Der Großstadtspatz, der zuerst im Wald verloren wirkte, darf dort nicht nur verweilen, ihm gelingt sogar zum Schluss das humorvolle letzte Wort. Auf diese Weise stellt sich der Spatz nicht als unauffällig und einfallslos dar, sondern positive Zuschreibungen für den Spatzen wie Humor und Schlagfertigkeit werden möglich. Diese Eigenschaften erinnern an die satirischen Seiten, auf die in „Quasi ein ‚Januskript‘“ angespielt und für deren Legitimität als lyrische Gattung plädiert wurde. Durch das aktualisierte Vogel-Symbol emanzipiert sich auch hier das lyrische Ich als Vertreter moderner Großstadtlyrik im neusachlichen Stile und schreibt den Großstadtspatzen in die Literaturgeschichte hinein.

#### **4.2 Heimatlosigkeit und Aktualisierung von Traditionen?**

Wie bereits erwähnt, liegt in diesem Gedicht ein Spiel mit literarischen Bildbereichen vor, durch deren Verwendung ein Spannungsverhältnis entsteht zwischen der Aussage im fünften Vers – „Gehöre keiner Schule an“ – und den Assoziationen, die durch mehrdeutig konnotierte Begriffe wie „Vogel“ und „Wald“ ausgelöst werden. So stellt sich der Großstadtspatz als fremd und heimatlos dar, da er in seiner Lebenswelt nicht mehr unbedingt umsetzen kann, was er bei klassischen Versen als Bedingung für Dichtung vorfindet (vgl. Goethe-Zitat). Formal drückt sich die Heimatlosigkeit des dichtenden lyrischen Ichs im mangelnden Reimpartner im fünften und siebten Vers aus. Doch diese Heimatlosigkeit wird scheinbar, versteht man die ungereimten Verse als eine ironische Brechung und Aktualisierung von etablierten Versformen.

Denn das Gedicht bezieht sich durch Rhythmus und Reim auf die Chevy-Chase-Strophe, die Mitte des 18. Jahrhunderts von Friedrich Gottlob Klopstock und Johann Ludwig Gleim aus der englischen Balladendichtung ins Deutsche eingeführt wurde (Felsner et al., 2012). Diese traditionelle Form verlangt neben den vier jambischen Versen, die sich kreuzweise Reimen, eine männliche Kadenz. Hier jedoch alternieren die Kadenzen und jeder zweite Vers endet weiblich-klingend. Diese alternative Strophengestaltung erinnert an Heinrich Heines Strophenform im „Wintermärchen“, welche in kreuzgereimten Quartetten organisiert ist, die pro Vers vier beziehungsweise 3 Hebungen aufweisen, und somit an eine satirische Tradition anschließt.

Gerade die formalen Verweise auf Heinrich Heine, die sich auch an anderen Stellen in Kalékos Werk finden, rechtfertigen diese Vermutung. In ihrem Exil-Gedicht „Deutschland, ein Kindermärchen“ bezeichnet sich das lyrische Ich nicht nur als Nachfahre Heinrich Heines, sondern verortet sich auch als angesehener und erfolgreicher Dichter, der lorchengleich sein fröhliches Lied in Deutschland singt: „Ich sang einst im preußischen Dichterwald, Abteilung für Großstadtlerchen...“ (Kaléko, 2012c, S. 248).<sup>36</sup> Durch die thematische Engführung mit ihren eigenen Gedichten einerseits und andererseits mit Anspielungen auf Heinrich Heine, den Kaléko „Spottvogel“ und „Satiriker, Lyriker und Patriot“ (S. 247) nennt, scheint sie den ersten Vers der zweiten Strophe zu untergraben, sodass das lyrische Ich durchaus einer „Schule“ angehört.<sup>37</sup> Diese schließt an eine Tradition an, die im Gedicht auf ironische Weise als „unmodern“ bezeichnet wird, da sie sich aufgrund der Verständlichkeit großer Beliebtheit erfreut.

### 4.3 Modern, innovativ und neu?

Damit endet das Gedicht mit einer Pointe, die wiederum auf den Titel verweist. Denn bereits „Kein Neutöner“ deutet an, dass der Begriff einer „modernen“ Literatur im Gedicht verhandelt wird. Denn durch den Begriff „Neutöner“, der von der avantgardistischen Musik auf die Literatur übertragen wird und durch die Verneinung „kein“ die Zugehörigkeit zur literarischen Avantgarde ausschließt, wird gleichzeitig Abstand zu einem Literaturbegriff markiert, der mit einem Innovationsanspruch einhergeht. Assoziiert wird dieser Innovationsanspruch mit der Gefahr, dass Lyrik nicht länger verständlich ist.

Auch in anderen nicht-literarischen Texten spricht Kaléko von „Neutönern“, wenn sie auf neue Trends in der Literatur verweist. So erinnert sie sich in einem Interview (Kaléko zitiert in Rosenkranz, 2009, S. 192) an ihren Karrierebeginn während der Weimarer Republik. Der neusachliche Stil, der vom Pathos anderer expressionistischer Lyriker abwich, galt als neu

---

<sup>36</sup> Dass Kaléko im älteren „Kindermärchen“ noch von Lerchen statt Spatzen spricht, lässt vermuten, dass zum damaligen Zeitpunkt, die Großstadtlyrik und Mascha Kaléko als „Repräsentantin jener romantisch-ironischen Schule“ (Rosenkranz, 2012, S. 114) wie sie sich im Nachwort bezeichnet, noch höheren Status hatte als in der späteren Nachkriegszeit.

<sup>37</sup> Im Gedicht „Deutschland, ein Kindermärchen“ spielt bereits der Titel sowohl auf die Grimmschen Märchen als auch auf Heinrich Heines „Deutschland. Ein Wintermärchen“ (Heine, 1974) an. Hier bezeichnet sich das lyrische Ich als Nachkömmling Heines: „Ich sag es mit stolz / Daß vom Urvater Heine ich stamme“ (Kaléko, 2012c, S. 247). „Auch ich bin ‚ein deutscher Dichter / Bekannt im deutschen Land‘, / Und nennt man die zweitbesten Namen / Wird auch der meine genannt.“ (Kaléko, 2012c, S. 248).

und modern, da er den Leuten auf den Mund schaute und auf eine sprachlich-realistische Abbildung der großstädtischen Wirklichkeit zielte:<sup>38</sup>

Wir hielten uns für Neutöner [...] Das Großstadt-Idiom miteinzuwoben in den Vers, sich dem andern [sic] im Gedicht verständlich mitzuteilen, das war damals unser ‚neuer Ton‘, nach Dada, Expressionismus usw. Um 1930 galt das als ‚modern‘.

Indirekt kritisiert die Autorin in dieser Aussage, ebenso wie durch die Pointe ihres Gedichts, dass die Einschätzung und Rezeption von Lyrik ebenfalls wechselhaften Trends unterworfen ist. Was heute als modern gilt, braucht morgen nicht wieder so definiert werden. Durch diese Wechselhaftigkeit erscheint auch Literaturkritik willkürlich, sodass sich der Dichter auch einen Verriss oder eine schlechte Beurteilung nicht zu Herzen nehmen braucht. Nach dem Motto „Der Dichter ‚schämt sich zuschanden‘“ kann diese ironisch abgeschüttelt werden – solange Lyrik den Anspruch erfüllt, noch bei den Lesern anzukommen.

Auch wenn sich nicht mehr eindeutig rekonstruieren lässt, welche Lyriker Kaléko in den 1960er Jahren in die Kategorie „Neutöner“ einordnen würde, so lässt sich aufgrund ihres Typoskript aus dem Nachlass zu ihrem lyrischen „Credo“ vermuten, dass Kaléko die Abwendung von Reim- und Strophenformen hin zu freien Rhythmen, Sprachspielen und -experimenten schwer fiel nachzuvollziehen:

Apropos: Neutöner<sup>39</sup>  
Ach ja, die „Neutöner“, jene Sklaven des „freien Verses“ (vers libre). Der abgetragene Expressionismus von 1920 auf neu „gewendet“ (Kaléko, 2012c, S. 835)

Durch ihr eigenes Werk scheint sie stattdessen Resonanz durch eingängigen Rhythmus und Reim, durch Liedhaftigkeit, und durch die Verwendung von Topoi sowie durch Situationsbeschreibungen, in denen man sich wiedererkennen kann, erzeugen zu wollen. Assoziative Techniken können zwar angewandt werden und den Leser zu einem Spiel, einer Mitgestaltung an der Bedeutung einladen, doch sollen diese nicht der Mitteilung an den Leser im Wege stehen. Diese Skepsis drückt sie auch in einem Interview aus, in dem sie erklärt,

---

<sup>38</sup> Auch wenn in dieser Arbeit nicht darauf eingegangen werden konnte, so gehört doch Code Switching und die Integration von dialektalen und fremdsprachlichen Ausdrücken zu Kalékos beliebten poetischen Verfahren. Bereits mit ihren frühen Gedichten aus der Berliner Zeit wurde sie wegen ihres Berlinerischen Ausdrucks bekannt (vgl. „Tratsch im Treppenflur“, Kaléko, 2012c, S. 71). Auch in ihren späteren Exilgedichten setzt sie sich mit der Konfrontation mit dem Englischen auseinander und spielt mit deutsch- und englischsprachigen Schreibweisen und Ausdrücken. (Zu Kalékos Sprachbiographie und ihren sprachlichen und literarischen Strategien siehe besonders Lange, 2002)

<sup>39</sup> Auch wenn sich nicht mehr nachvollziehen lässt, woher Kaléko zu diesem Begriff des Neutöners inspiriert wurde, so ist doch interessant, dass auch Helmut Heißenbüttel den bei ihm negativ konnotierten Begriff verwendet, um sich von reinem Innovationswahn abzugrenzen: „Das hat nichts zu tun mit bloßer Neutönerei oder mit anarchistischer oder gar reaktionärer Sprachzerstümmelung.“ (Heißenbüttel, 1961, S. 19)

dass die zeitgenössischen Lyriker wieder zu Techniken und Ausdrucksformen aus den Zwischenkriegsjahren zurückkehren:

[D]ie Modernen greifen in unseren 60er Jahren auf Expressionismus und andere Ismen der 20er Jahre zurück, aber leider scheint allzuoft [sic] das Wort zuzutreffen: was neu ist, ist nicht gut, und was gut ist, ist nicht neu. [...] Als meine Generation zu dichten anfang, waren die Ismen samt und sonders in die Mottenkiste gewandert [...] Heute holt man alles aus der Mottenkiste wieder heraus. (Kaléko zitiert in Rosenkranz, 2009, S. 191)

Das (scheinbar) Neue erkennt Kaléko in poetischen Verfahren wieder, die bereits um die Jahrhundertwende und der Weimarer Republik verwendet wurden. Kern ihrer Kritik scheint dadurch das konventionalisierte Experiment zu sein, dem sie den Innovationsgehalt abspricht. Nahe liegt deshalb die Vermutung, dass sich Kalékos Kritik gegen Vertreter der Konkreten Poesie richtet.<sup>40</sup> Das Verständnis, welches Kaléko in Gedicht wie Interview betont, solle dort nicht mehr durch eine inhaltliche Vermittlung gesichert werden, sondern werde im Leser durch das „sprachliche Erlebnis“ (Jandl, 1990, S. 418) ausgelöst: Klang, Rhythmus und Bild, akustische und visuelle Eigenschaften der Dichtung, überwiegen. Denn wie Ernst Jandl (1990) programmatisch argumentiert hat, könne ein Gedicht nur ein „Erlebnis“ sein, wenn „jedes Berichten von etwas, von Erfahrungen, Beobachtungen, Reflexionen, jedes *Mitteilen*“ (S. 418; meine Hervorhebung) getilgt werde.

Die Tatsache, dass das Sprachmaterial in Form von Buchstaben und Lauten auch bei Kaléko zu einem Bedeutungsträger wird, der die Rezeption des Lesers beeinflusst, wurde bereits anhand des Lautspiels *Miete-Mitte* in „Quasi ein ‚Januskript‘“ gezeigt. Doch sollen diese Aspekte nicht hinderlich, sondern eher bereichernd sein für ein erstes, intuitives, „unkompliziertes“ Verstehen ihrer Gedichte:

Die Alltagssprache zum Material der Dichtung zu machen [...] heute gilt es wieder so unverständlich wie nur irgend möglich zu dichten, nicht weil man muss [...], sondern weil das Komplizierte oder besser das Kompliziert-Klingende den Leser beeindruckt. [...] Denn was man nicht verstehen kann, das hört sich leicht nach Dichtung an. (Kaléko zitiert in Rosenkranz, 2009, S. 191-192)

In dieser Art der Lyrik, die eine abstrakte, nicht gegenständliche Ästhetik vertritt, sieht Kaléko nur eine Verkomplizierung der Ausdrucksweise. Die Selbstreferenzialität und Sprachskepsis, die diesem Literaturverständnis zugrunde liegt, findet bei ihr keine Zustimmung.<sup>41</sup> Für sie ist weiterhin die referenzielle Funktion der Wörter von Bedeutung.

---

<sup>40</sup> Die Konkrete Poesie, deren Namen auf den Schweizer Schriftsteller Ernst Gomringer zurückgeht, erlebte die in den 1950er ihren Aufschwung (Wucherpfenning, 2010).

<sup>41</sup> Dies ist erstaunlich, sieht sie sich doch als Nachfahrin Heines an, der bereits in seinem Reisebild *Die Nordsee* (Heine, 1826/1966) die Vereinzelung des Menschen anprangert.

Berücksichtigt man Kalékos Skepsis gegenüber einer gewissen Tradition von Sprachexperimenten und der Betonung von akustischen Effekten, so ergibt sich eine neue Bedeutungsdimension im dritten Vers der ersten Strophe in „Kein Neutöner“. Denn der „Lärm“, den das lyrische Ich kommentiert, kann sich dann auch auf die Ausdrucksformen experimenteller Lyrik beziehen.

Doch Kaléko sieht in der Betonung der sprachlichen Materialität auch die Nähe zur Dichtung als Produkt, welches mittels lyrischer Herstellungsverfahren generiert und produziert werden kann. Die Frage nach den „angemessenen Ausdrucksmitteln“ (Höllerer, 1961b, S. 2) und die „Art und Weise, solche Texte herzustellen“ (S. 45) stand auch im Zentrum bei der Arbeitstagung zum Thema „Lyrik heute“, die im Rahmen des „Internationalen Kongresses der Schriftsteller deutscher Sprache“ 1959 in Berlin stattfand.<sup>42</sup> Kaléko, die bei diesem Symposium anwesend war und sich bei der anschließenden Podiumsdiskussion äußerte,<sup>43</sup> fiel besonders die marktwirtschaftliche Terminologie negativ im zeitgenössischen Lyrik-Diskurs auf, die in Ausdrücken wie „Laborgedicht“ (vgl. Kritik der "Labordichter" bei Grass, 1961, S. 9) mitschwingt, und die reine Produktion betont, wie sie bei Heißenbüttel (1961) und auch in Mons „Bauelement“, „Sprachkurve“ und „Experiment“ (in Höllerer, 1961a) anklingt. Ihren Unmut darüber, wie ein Dichter zu arbeiten hätte, drückte sie in der Publikumsdiskussion wie folgt aus:

Schöpferische Vorgänge kann man nicht zerpfücken, sie müssen den einzelnen schöpferisch begabten Menschen überlassen werden. Man kann keinem Menschen Vorschriften machen, wie und wo und was ein schöpferischer Mensch herstellen soll. Ich habe noch nie etwas hergestellt. Und ich bin erstaunt und empört zu sehen, auf welche Art man Gedichte herstellen kann. Ich habe immer geglaubt, eine Lyrikerin zu sein, aber ich nehme meinen Hut und meinen Mantel und gehe, entschuldigen sie bitte. (Höllerer, 1961a, S. 53)

In ihrem Kommentar versteht Kaléko die Diskussion um Herstellungsweisen als einen Versuch eine Regelpoetik zu entwickeln, die dem Dichter vorschreiben soll, wie „richtiges“ Dichten aussieht. Ihre Kritik richtet sich gegen die Analyse der Entstehungsgeschichte, die der Intuition eines „schöpferisch begabten Menschen“ entgegensteht. In diesem Kontext, in dem auch die Rolle des Autors kritisch hinterfragt wird und dem Leser größere Freiheit und Verantwortung zugestanden wird, erscheint Kalékos Reaktion als „unmodern“, da sie dem

---

<sup>42</sup> Teilnehmer bei dieser Tagung waren Günter Bruno Fuchs, Günter Grass, Rudolf Hartung, Helmut Heißenbüttel, Franz Mon, Peter Rühmorf. Geladen waren außerdem Hans Magnus Enzensberger und Karl Krolow, die allerdings nicht erscheinen konnten. Jeder Lyriker las zwei Gedichte, die er bezeichnend für sein Werk und seine Vorgehensweise fand, und hielt anschließend ein kurzes Referat zum Thema Lyrik heute (Höllerer, 1961b).

<sup>43</sup> Die Identifizierung der „Sprecherin aus dem Publikum“ nahm Rosenkranz auf Grundlage biographischer Quellen vor (vgl. Rosenkranz, 2009).

Autor die Fähigkeit zuschreibt, aus sich selbst etwas Neues schaffen zu können. Gedeutet kann diese Äußerung werden als eine Bevorzugung der Natürlichkeit im Gegensatz zur Gemachtheit, wie sie in „Experiment“ und „Baelement“ anklingen. So scheinen sich auch die Symbole in „Kein Neutöner“ an der Natur (Wald, Vogel) zu orientieren und mit der angedeutete Intuition und der schöpferischen Fähigkeiten bei sowohl Autor als auch Leser verbunden zu sein, die in Kalékos Kommentar durchscheinen.

#### 4.4 Vom Schätzchen zum Spätzchen

Doch der Spatz weckt nicht nur Assoziationen an eine natürliche Umgebung oder an den Dichter als singender Vogel, sondern auch an einen umgangssprachlichen Gebrauch des Wortes als Spitzname. Denn „Spatz“ ist auch als Kosewort, meist für die Frau, gebräuchlich, und kann folglich auch als Verniedlichung der schreibenden Frau verstanden werden. Diese Anspielung legt die Vermutung nahe, dass den Vorwürfen, die dem „Großstadtspatz“ gemacht werden, nicht nur widerstreitende literaturinterne Standpunkte, sondern auch geschlechtstypische Rollenzuschreibungen zugrunde liegen. Einsamkeit und Fremde werden dann dadurch verursacht, dass vor allem Männer den Ton im deutschen Dichterwald angeben.

Kaléko, die das Gender-Ordnungssystem bereits früher thematisiert hat,<sup>44</sup> fordert in ihrem Gedicht die Regeln dieses von Männern dominierten Systems heraus, welches auch noch für die literarische Welt der Nachkriegszeit gilt (Schößler, 2008). So entsteht ein Spiel mit Rollenvorstellungen, die an den Großstadtspatzen herangetragen werden, der sich wider Erwartung frech zur eigenen Scham äußert. Dadurch erscheint der Spatz keineswegs mehr als hilflos oder „arm“ wie er im Gedicht konnotiert wird. Im Gegenteil, er kehrt den Vorwurf um, dass seine Dichtung nicht innovativ, sogar epigonal sei, und macht ihn zur Bedingung für seinen Erfolg bei den Lesern.

Wie Schöneich (2013) illustriert, inszeniert sich Kaléko bereits zu Beginn ihrer Karriere als förderungswürdiges Talent, dessen Weiblichkeit auf Männer attraktiv und gleichzeitig harmlos wirkte: Indem sie sich drei Jahre jünger machte und als mädchenhafte, freche und selbst-bewusste Schriftstellerin auftrat, benutzte sie eine Strategie (Schöneich, 2013, S. 241-

---

<sup>44</sup> Bereits 1957 reflektiert Kaléko in ihrem Gedicht „Die Frau in der Kultur“ (Kaléko, 2012c, S. 385-386) über die ganz praktischen Herausforderungen für eine Künstlerin, die Kreativität, Kunstschaffen und zeitgenössische Rollenerwartungen an eine Frau zu vereinbaren versucht.

242), um auf die etablierten Männer des literarischen Felds als Autorin ungefährlich zu wirken.

Auch in einem Brief, den sie an ihren Mann 1956 bei ihrer Deutschlandreise über ihre Begegnung mit Erich Kästner schreibt, erzählt sie von ihrem Spiel mit solchen Konventionen:

„Und wir einigten uns darauf, dass jeder anstaendige Dichter von Heine abstammt, schon gar wenn er Zeitlyrik macht wie Kaestner und MK. ‚Wir kommen ja alle von ihm her‘, sagt er. Meine Worte, wie Du ja weisst. Es war sehr nett und gemuetlich, und Du konntest merken, dass ich allen gut gefiel, weil ich so gar nicht wie eine Frau sprach und dabei doch recht niedlich aussah in meinem schwarzen Jerseyblueschen und dem schwarzen Rock mit Guertel und Tasche aus San Francisco.“ (Kaléko, 2012a, S. 219)

Engagiert und überzeugend nahm sie an der Diskussion zu Heine und seiner gesellschaftskritischen Lyrik teil und wurde als ebenbürtig als Schriftsteller [sic] wahrgenommen und geachtet. Dies stellt sie in ihrem Brief jedoch humoristisch und ironisch in Kontrast zu ihrem Geschlecht und zu ihrem Äußeren, das diesen Erwartungen entsprach. Sie konstruiert dadurch eine Gegensätzlichkeit mit der rationellen Argumentationsfähigkeit auf der einen und ihrem „niedlichen“ Aussehen auf der anderen Seite, die sie wiederum in ihrer Person und in ihrem Auftreten vereint, wenn sie „so gar nicht wie eine Frau sprach“. Durch diese Selbstinszenierung, die Gegensätzliches integriert, testet Kaléko Konventionen im Leben wie in der Dichtung (vgl. „Quasi ein ‚Januskript‘“) und macht den aufmerksamen Leser so auf die Konstruiertheit solcher Rollenzuschreibungen aufmerksam. Gleichzeitig setzt diese Gegenüberstellung voraus, dass Kaléko in ihrer Schilderung der Kästner-Begegnung diesen ambivalenten Akt registriert hat und auf die Konventionen im literarischen Feld übertragen konnte, indem Sprecherinnen tendenziell nicht anerkannt wurden (Schößler, 2008). In dieser Selbstinszenierung schwingt deshalb auch eine Kritik an den Anerkennungsprozessen und Rollenzuschreibungen im literarischen Feld mit.

So zeigt die Analyse, wie sich Kaléko durch die Integration von bekannten Bildern für den Dichter in die literarische Tradition hineinschreibt. Sie setzt diese jedoch nicht unkritisch fort, sondern ergänzt sie durch den Aspekt der modernen Großstadtlyrik, indem der Spatz neu konnotiert wird. Dieser wird zum einen durch den Aspekt der schreibenden Frau erweitert, die mit den Rollenzuschreibungen des Literaturbetriebs spielt, zum anderen durch die modernen Lebensbedingungen, die laut den neusachlichen Überlegungen nach einer politisch-gesellschaftlich engagierten Dichtung verlangen. Eingebettet waren diese Überlegungen in Aussagen der Schriftstellerin zur zeitgenössischen Lyrik, deren Entwicklung Kaléko mit

Skepsis beobachtete, da sie diese als Rückkehr zum Expressionismus ansah, gegen den Vertreter der Neuen Sachlichkeit anscrieben. Diesen Dichtern fühlte sich Kaléko verbunden, da Humor, Ironie, Wortwitz als Mittel für Erkenntnis und unmittelbares Verständnis durch Wiedererkennen und Identifikation als besonders wichtig für das Leseerlebnis angesehen wurden, um so Lyrik gesellschaftliche Relevanz zu geben.

Kein Neutöner

## **5 Hat alles seine zwei Schattenseiten**

Dieses Gedicht leitet den letzten zu Lebzeiten erschienenen gleichnamigen Gedichtband ein. Durch seine knappe epigrammatische Form öffnet sich ein Interpretationsspielraum, der mit Kalékos Spiel mit Redewendungen beginnt, sich aber auf weitere Zusammenhänge beziehen lässt. Denn verhandelt werden in diesem Gedicht die Verantwortung des Lesers, die Frage nach einem hermeneutisch erschließbaren Sinn sowie die Entstehung eines Buches.

Hat alles seine zwei Schattenseiten

Ans Werk herangehen kann man von zwei Seiten.

Das siehst du früher oder später ein.

Die eine: man beauftragt einen zweiten.

Die andere: man tut es gleich allein.

Das Gedicht „Hat alles seine zwei Schattenseiten“ (Kaléko, 2012c, S. 361) bildet den Eingang in den gleichnamigen Gedichtband, welcher 1973 bei der Eremiten-Presse erschienen ist: *Hat alles seine Schattenseiten: Sinn- und Unsinngedichte* (Kaléko, 2012c, S. 359-367).<sup>45</sup> Wie bereits der Untertitel andeutet, versammelt dieser Band insgesamt 33 Epigramme, auch Sinngedichte genannt, von denen 25 neu sind, während die anderen acht schon in früheren Gedichtbänden veröffentlicht wurden.<sup>46</sup> Der didaktischen Spruchdichtung, die in Kalékos letzten zu Lebzeiten erschienenen Buch meist eingängig gereimt und in Vierzeilern abgefasst ist, wurde bereits 1968 im *Himmelgrauen Poesie-Album* ein eigenes Kapitel „Neue Sprichwörter & Redensarten“ (Kaléko, 2012c, S. 323ff) gewidmet. Neu sind diese insofern, als dass die traditionelle Wortwahl verändert und so deren Bedeutung ironisch kommentiert wird. Dadurch, dass die sentenzartige Sprache zu „Antisprichwörtern“ (Nolte, 2003, S. 246) verfremdet wird, öffnen sich neue Interpretationsmöglichkeiten. Diese kritische Auseinandersetzung mit formelhafter Sprache, die ebenfalls als Formarbeit angesehen werden kann, lässt sich auch am gewählten Gedicht nachzeichnen.

Nolte (2003) erklärt sich diese Verfremdung von Redewendungen hin zu einem zynischen Galgenhumor dadurch, dass sich „die alternde und immer stärker vom Leben enttäuschte Dichterin mit überlieferten allgemeinverbindlichen Lebensweisheiten nicht mehr trösten [könne].“ (S. 246). Die Möglichkeit, dass traditionelle Weisheiten, die in Sprichwörtern Ausdruck finden, klare Antwort auf moralische Fragen geben können, wird bezweifelt.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Anhand von Kalékos Briefen lässt sich rekonstruieren, dass sie bereits Ende der 1950er Jahre an einem Band mit dem Titel „Unsinn- und Sinngedichte“ arbeitete. Warum es zu einer Inversion des Untertitels kam, lässt sich nicht mehr feststellen, doch Rosenkranz vermutet, dass sich Kaléko den ursprünglichen Titel für einen späteren Band aufheben wollte (Rosenkranz, 2012, S. 137). An ihren Agenten Felix Guggenheim schrieb sie, dass Verleger Heinz Ledig-Rowohlt ein gleichnamiges Manuskript von ihr 1959 begutachtete, aber dass dieser zu bedenken gab, dass Rowohlt vermutlich nicht der richtige Verlag für solche Verse sei, da „der Verlag sich doch jetzt auf derartiges gar nicht mehr so spezialisiere wie einst, und die Reisenden auch [...] VERSE [=Verse für Zeitgenossen, 1958] entsprechend vernachlässigten.“ (Kaléko, 2012a, S. 849; vgl. auch Rosenkranz, 2012, S. 136). Erst die „Begegnung mit der Eremiten-Presse“ im Winter 1971, als die beiden Verleger, Dieter Hülsmann und Friedolin Reske, Kaléko in Jerusalem aufsuchten, trug entscheidend dazu bei, dass Kaléko das Manuskript vervollständigte, sodass es zwei Jahre später in der bibliophilen Reihe „Broschur“ veröffentlicht werden konnte, denn „unter dem Damoklesschwert meiner Zusage, fiel mir immerfort etwas Neues dafür ein“ (Kaléko, 2012c, S. 469).

<sup>46</sup> Zum Inhaltsverzeichnis und zur genauen Titelübersicht siehe Rosenkranz, 2012, S. 135 und 441.

<sup>47</sup> Auf diese Tendenz, dass festen Formen aufgebrochen werden, deuten auch Gedichte aus dem Nachlass Kalékos hin, die nicht mehr den Reim- und Strophenschemen folgen, sondern sich in ihrem Ausdruck dem freien Vers annähern (vgl. Kaléko, 2012c ab S. 633; Wellershoff, 1982, S. 234). Interessant wäre hier eine genauere Analyse dieser Gedichte hinsichtlich der poetologischen Dimensionen und inwiefern sich diese Reflexionen mit Kalékos früheren Werk verbinden lassen.

Übersehen wird bei dieser biographischen Lesart allerdings, dass Kaléko auch in früheren Gedichten Ausgangspunkt in Redewendungen und geflügelten Worten (vgl. Goethe-Zitate) nimmt, um diese „lyrisch-satyrisch“, wie sie es nennt (Kaléko, 2012a, S. 595), kritisch zu hinterfragen. Auch der Untertitel des Buches sollte bei einer solchen Beurteilung berücksichtigt werden. Denn es ist nicht nur die Rede von Sinngedichten, sondern auch von „Unsinn-gedichten“. Hierbei scheint es sich um eine wörtliche Übersetzung des Terminus Nonsense poetry zu handeln und auf die Unsinnpoesie zu verweisen. Gerade der spielerische Umgang mit Sprache steht bei dieser Gattung im Zentrum (Wellershoff, 1982, S. 219f), der sich im Gegensatz zum Sinngedicht weniger auf Erkenntnis, sondern auf Komik richtet. Zwar erlauben komischer Effekt und ironische Distanz eine Reflexion über das Gedicht und bringen so den Leser und dessen Rezeption ins Spiel, doch wird gleichzeitig schon durch die Gattung und die lyrische Form die Frage nach der Bedeutung oder nach einem prinzipiellen Sinn in den Raum gestellt.

### **5.1 Spiel mit Sprichwörtern**

Bereits die Überschrift „Hat alles seine zwei Schattenseiten“ spielt mit der Sinnhaftigkeit von Redewendungen, indem sie mehrere mögliche Sprichwörter integriert: „Alles hat zwei Seiten“/„Jedes Ding hat zwei Seiten“, „Zwei Seiten der Medaille“, „Alles hat Licht und Schatten“, „auf der Schattenseite des Lebens stehen“. Dadurch erzeugt sie einen Interpretationsspielraum, der über die etablierten Redewendungen hinausgeht. Denn das Dialektische, welches in der „Zweiseitigkeit“ mitschwingt und auch auf Kalékos früheres poetisches Verfahren der Kontraste und Dichotomien (vgl. „Quasi ein ‚Januskript‘“) zurückverweist, wird mit dem symbolhaften „Schatten“ verbunden. Auf diese Weise öffnet das Gedicht etablierte Sprichwörter für mögliche Mehrdeutigkeiten und Widersprüchlichkeiten, die sentenzartige Sprache bloßstellen.

Durch den Verweis auf das Sprichwort „Alles hat zwei Seiten“ spielt die Überschrift einerseits darauf an, dass es nichts gibt, was nur positiv oder nur negativ bewertet werden kann. Relativ zum eigenen Standpunkt wird entweder die eine oder die andere Seite gewichtet, doch im Grunde gibt es weder das Eine noch das Andere allein. Auch das Gedicht fügt den Dualismus der beiden Seiten zusammen, indem nicht mehr von „Seiten“, sondern von „Schatten“ die Rede ist. Die Gemeinsamkeit der beiden Seiten ist, dass sie beide Schattenseiten sind. Die Inversion der Wortstellung deutet ebenfalls die Frage an, ob

eigentlich alles zwei Seiten hat. Durch die Interpunktion beziehungsweise durch deren Fehlen wird diese Frage allerdings nicht gestellt,<sup>48</sup> es entsteht viel mehr ein resignativer Eindruck, wie man ihn auch im Umgangssprachlichen wiederfindet: ein angedeutetes Schulterzucken, welches bekräftigend zur Kenntnis nimmt, dass der Schatten überhand hat. Versteht man „Schatten“ als Gegenbild zur „Sonne“ und als Umkehrung des Sprichworts „auf der Sonnenseite des Lebens stehen“, erhält dieser negative Konnotation. Der Trost, der im ursprünglichen Sprichwort mitschwingt, wird ins Lächerliche umgekehrt, sodass ein Gefühl von Verdruss evoziert wird.

Auch im ersten Vers taucht ein sentenzartiger Ausdruck auf, dessen Bildlichkeit allerdings im sprachlichen Gebrauch schon verlorengegangen ist. Denn für „an eine Sache herangehen“ hat sich die übertragene Bedeutung für „etwas beginnen, anfangen“ durchgesetzt. Begonnen wird hier das Buch oder das Gedicht, indem dieser Vers des ersten Gedichts gelesen wird. In der Äußerung liegt also performativ die Handlung des Beginnens. Auch die Räumlichkeit, die der Ausdruck evoziert, wird wiederum in den zwei Seiten aufgegriffen, von denen man sich dem Werk als im Raum stehendes Objekt nähern kann. Denn das Buch, das physisch vor dem Leser liegt, kann von zwei Seiten begonnen werden: von vorne oder von hinten; die Gedichte können der Reihe nach oder in willkürlicher Reihenfolge gelesen werden; das Buch kann am Stück gelesen werden oder immer wieder und nur in Auszügen. Setzt man also die wörtliche Bedeutung des Idioms „an etwas herangehen“ fort, so impliziert das Indefinitpronomen „man“ den Leser und dessen Umgang mit dem Text.

Unterbrochen wird die Untermauerung der Feststellung im ersten Vers durch den nächsten Vers, der die Unausweichlichkeit („früher oder später“) der vorangegangenen Erkenntnis bestärkt. Durch das Pronomen „du“ werden jedoch sowohl Leser als auch Autor eingeschlossen. Denn auch der Autor, aus dessen Feder das Gedicht stammt, muss einsehen, dass es unterschiedliche Herangehensweisen an sein Werk gibt. Dass diese sich allerdings von den vorher genannten unterscheiden und auch im übertragenen Sinne verstanden werden können, zeigen die letzten beiden Verse, die einer Pointe gleich eine neue Interpretationsmöglichkeit des Gedichtes eröffnen. Denn das individuelle Lesen als

---

<sup>48</sup> Dass Kaléko Interpunktion bewusst einsetzt, um verschiedene Stimmungen zu vermitteln, zeigt auch „Wozu? Wozu.“ (Wellershoff, 1982, S. 234)

Herangehensweise, die alleine vollzogen wird, wird angekoppelt an ein kollektives Sinnerschließen, indem ein Zweiter beauftragt wird.

Die letzten beiden Verse sind parallel konstruiert und deuten eine inhaltliche Verschachtelung an. Beide beginnen mit einem Indefinitpronomen und einem Doppelpunkt, danach folgt das Indefinitpronomen „man“ als Subjekt in einem Aussagesatz, welcher wieder mit einem Zahlwort bzw. einem Adverb endet. Diese beiden letzten Wörter stehen chiasmisch zu den Versanfängen, da „die eine“ „allein“ ist, „die andre“ jedoch „einen zweiten“ impliziert. Sowohl durch die syntaktische Konstruktion als auch die Doppeldeutigkeit des „Du“, in dem Leser und Autor als Adressat oszillieren, führen dazu, dass auch in den letzten beiden Versen sowohl der Leser als auch der Autor angesprochen werden kann; denn ambivalent bleibt, wer adressiert wird, und dadurch, ob dem Leser klar wird, ob er zur einen oder zu anderen Gruppe gehört, oder ob dem Autor klar wird, dass sich die Leser in diese beiden Gruppen unterteilen lassen.

Adressiert das Gedicht den Leser, läge eine Herangehensweise darin, einen anderen den Auftrag zu erteilen, das Werk zu interpretieren. Der Auftraggeber erfährt dann die Bedeutung in den Worten des anderen. Die Autorität darüber, einen Sinn zu erschließen, liegt dann bei diesem. Doch diese Interpretation durch einen anderen scheint nicht zufriedenstellend zu sein, da im letzten Vers im Partikel „gleich“ Unmut und Resignation mitschwingen. Versteht man dieses Gedicht als einen Kommentar zur Rezeption fordert der letzte Vers den Leser zur eigenen Herangehensweise auf, zu einem Versuch, sich die Bedeutung selbstständig und unter Berücksichtigung der eigenen Voraussetzungen zu erschließen. Ungewiss bleibt jedoch, ob der Leser sich frei vom Einfluss eines anderen machen kann und sich dem temporalen Adverb entsprechend sofort allein dem Text nähert.

Unter Berücksichtigung der resignativ anmutenden Überschrift erscheinen beide Alternativen keine erstrebenswerten Lösungen. Denn sowohl die eine Herangehensweise, dass der Leser einen zweiten beauftragt, als auch die andere, dass er alleine liest, werden nur als Schattenseiten gesehen. Wie bereits im Untertitel des Gedichtbandes durch die Erwähnung des „Sinns“ (und Unsinn) angedeutet, kommentiert das Gedicht Sinngebungsprozesse bei der Interpretation von (literarischen) Werken. Die Frage, wie Werke zu lesen sind – entweder lese ich sie allein, mit meinem eigenen Horizont, oder verlasse ich mich darauf, was andere über das Werk gesagt haben – könnte durch die nicht benannte „sonnige“ Seite als ein

Kompromiss beider Herangehensweisen beantwortet werden. Im Zusammenspiel zwischen dem schon Gesagten und der individuellen Rezeption, läge dann eine Annäherung ans Werk, die diesem am ehesten gerecht würde – ohne jedoch das Vorhandensein einer unbezweifelbaren Sinnhaftigkeit zu verfechten, schließlich wird im Gedicht auf die Nennung einer Lösung verzichtet. Berücksichtigt man allerdings, dass Kaléko gemäß der Gattung Epigramm in ihren Gedichten die (humorvolle) Pointe an den Schluss ihrer Gedichte stellt, kann auch der letzte Vers als adäquate Herangehensweise angesehen werden. Damit wird der zweiten Möglichkeit, dass der Leser sich selbstständig den Sinn erschließen soll, die Priorität eingeräumt.

## 5.2 Vom Lesen und Deuten

Auch im früheren Gedicht „Zwei Seiten“ (Kaléko, 2012c, S. 363), welches im *Himmelgrauen Poesie-Album* (1968) noch ohne Titel erschienen ist und den Gedichtband abschließt, werden die beiden Seiten thematisiert, auf die auch in den letzten beiden Versen von „Hat alles zwei Schattenseiten“ angespielt wird. Auch in „Zwei Seiten“ wird eingangs das Sprichwort zitiert, dass jede Sache zwei Seiten hat, die gleichberechtigt sind und folglich beide anerkannt werden sollten. Doch wird die Redewendung verneint und statt differenzierter Abwägung beider Seiten ein Entweder-Oder betont: Die Seite der anderen wird als falsch angesehen und der Seite des Dus gegenübergestellt. Die letztere wird in diesem Gedicht durch die Pointe, welche auch durch die Interpunktion hervorgehoben wird, als die richtige dargestellt. Ein Kompromiss scheint in „Zwei Seiten“ aus Sicht des lyrischen Ichs ausgeschlossen, da beide Seiten auf ihr Recht pochen und so gegenseitiges Verständnis nicht möglich ist.

Während das frühere Gedicht sich stärker auf menschliche Beziehungen und Eigenschaften bezieht, tritt im vorliegenden die poetologische Dimension deutlicher in den Vordergrund, da in „Hat alles seine zwei Schattenseiten“ die zwei Seiten durch die „Herangehensweise an ein Werk“ auf Rezeption und Lesart angewandt werden. Doch auch hier wird die Unvereinbarkeit der beiden Seiten durch den Symbolgehalt des Schattens im Titel hervorgehoben. Die Isolation, die im letzten Vers mitschwingt, thematisiert auch „Zwei Seiten“, wenn die eigene, „richtige“ Seite letztendlich auch formal durch den Doppelpunkt von der Seite der anderen abgetrennt wird.

Doch durch die Pointe, die je nach Lesart auch eine humorvolle, augenzwinkernde Dimension hat, kann das „allein“ auch positiv besetzt sein. Dann handelt es sich weniger um Einsamkeit als vielmehr um Selbstbewusstsein und Vertrauen auf die eigene Wahrnehmung. Die Intuition steuert folglich die Rezeption und Deutung eines Werks statt die Meinung zweiter. Auf diese Weise räumt das Gedicht dem Leser Autorität über den Text ein. Abhängig von der Situation, von Vorwissen, vom Horizont des Lesers kann einem Text möglicherweise unterschiedliche und einander widersprechende Deutungen zugestanden werden, wie dies auch in der Rezeption Kalékos deutlich geworden ist. Auf diese Weise thematisiert das Gedicht den Rahmen für die Interpretation und betont gleichzeitig die Offenheit für weitere Lesarten.

### **5.3 Vom Entstehen eines Buches**

Doch durch die Positionierung als Vorwort kann das Gedicht den Lesern jedoch auch einen Einblick in die Prozesse hinter den Kulissen der Verlagswelt geben. Dieser Kommentar zur Entstehungsgeschichte des Buches wird erst retrospektiv mithilfe von historischen Quellen zugänglich. Denn wenn es im Gedicht heißt, dass eine Herangehensweise an ein Werk ist, einen zweiten zu beauftragen, so verweist es auch auf Menschen, die bei der Gestaltung eines Buches mitwirken und über den Autor hinausweisen. Auf die Rolle des Lesers wurde bereits eingegangen, doch sollte auch die Einflussnahme des Verlegers oder Herstellers nicht unberücksichtigt bleiben. Denn poetologische Gedichte setzen sich mit den „eigenen Möglichkeitsbedingungen“ (Strobel, 2015, S. 264) auseinander, zu denen ebenfalls die verlegerische Praxis gehört. Die Interpretation der Gedichte durch den Illustratoren, der durch seine graphische Gestaltung eine weitere Bedeutungsebene hinzufügt beziehungsweise andere Lesarten abwehrt, kann als eine Herangehensweise an ein Werk verstanden werden.

Wie ich bereits in Verbindung mit „Quasi ein ‚Januskript‘“ gezeigt habe, erlauben Kalékos Briefe eine weitere Interpretation des Gedichts hinsichtlich des Literaturbetriebs. Denn während der Vorbereitung der Veröffentlichung kam es zur Frage, ob der Gedichtband illustriert werden sollte. Doch die Verleger der Eremiten-Presse und die Autorin einigten sich, dass eine typographische Gestaltung einer „zweifelhafte[n] Illustration“ (Kaléko, 2012b, S. 1842) vorzuziehen sei. Kaléko betonte, dass ihr Text „allein auf der Seite (quasi auf eigenen Vers-Füßen) stehen“ sollte (Kaléko, 2012b, S. 1839) und dessen Wirkung nicht durch die Gestaltung beeinträchtigt werden sollte.

Berücksichtigt man diesen Kontext sowie die kurzfristige handschriftliche Erstellung des Gedichts und die Nachsendung dieses Vorworts (Kaléko, 2012b, S. 1886) wird nicht nur die Verlagsarbeit, sondern auch die Entstehung eines Textes oder Werkes thematisiert. Denn der Buchanfang ist, wie das Beginnen überhaupt, ein Problem, dessen Lösung sich nicht von selbst ergibt. Was sich dem Leser als Anfang präsentiert, ist oft ein Text, der immer wieder bearbeitet, verändert und neu arrangiert wird. Erst rückblickend wird dem Schriftsteller klar, was vorne stehen muss. Denn der Anfang, der das In-Gang-Kommen eines Buches repräsentiert, zeichnet sich meist erst ab, wenn es fertig geschrieben ist. In diesem Zusammenhang erscheint es nachvollziehbar, warum das Gedicht nicht im Kommentar der Gesamtausgabe erwähnt wurde, da es vermutlich erst gar nicht als Gedicht erkannt, sondern nur als Kommentar zur Entstehungsgeschichte verstanden wurde.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich dieser Vierzeiler unscheinbar präsentiert, doch dass sich bei genauerer Betrachtung die Vieldeutigkeit des Gedichts aufzeigen lässt, die sich von einer Anspielung auf die Entstehungsgeschichte des Buches bis hin zur Adressierung des Lesers und dessen Rezeption eines (literarischen) Werkes strecken kann. Durch die Form als Bedeutungsträger wird auch der Inhalt, der sich ebenfalls auf die Sinnerschließung bezieht, modifiziert und der Interpretationsspielraum erweitert.

## 6 Schlussbemerkung

Wenn man sich mit den Anfängen von Kalékos zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichtbänden beschäftigt, weil diese als „schriftstrategischer Ort“ den Kontakt zum Leser etablieren, ihn auf den „Ton“ des Buches einstimmen und so einen Ausgangspunkt für dessen Wirkung schaffen (Holter, 1990), entdeckt man unterschiedliche Strategien, die die Dichterin anwendet. Die erste ist, dass sie ihre Bücher jemandem widmet – durch Namensnennung oder ein Widmungs-gedicht; die zweite, dass sie ein autobiographisch anmutendes Gedicht an den Anfang stellt, um sich zu präsentieren; die dritte, dass sie sich auf einem metapoetischen Niveau mit ihrem eigenen Werk auseinandersetzt. In dieser Arbeit lag der Fokus auf letzteren poetologischen Gedichten, denn analysiert und interpretiert wurden Gedichte, die an erster Stelle ihrer zu Lebzeiten veröffentlichten Bücher standen und inhaltlich wie formal Autor, Werk und Leser thematisieren.

Inhaltlich befasst sich „Quasi ein ‚Januskript‘“ vor allem mit der Dimension des Autors. Durch den Blick auf die innere Zerrissenheit thematisiert das dichtende lyrische Ich verschiedene Gegensätze und verhandelt dadurch Möglichkeiten der Integration. „Kein Neutöner“ dagegen fokussiert stärker auf das Werk und dessen literaturgeschichtliche Verortung, auf die auch der Leser Einfluss hat. Noch deutlicher akzentuiert wird die Rolle des Lesers in „Hat alles seine zwei Schattenseiten“, welches Rezipient und Sinngebungsprozesse ins Zentrum rückt.

Im Gedicht „Quasi ein Januskript“ spielt Kaléko mit verschiedenen Gegensätzen, die die Zerrissenheit des lyrischen Ichs darstellen. Diese innere Zerrissenheit, die seit dem Ende der Romantik zentral für den modernen Menschen ist, wird einerseits formal versinnbildlicht und andererseits relativiert. Zerrissen ist der Mensch, aber die Existenz einer eigenen Identität wird nicht bezweifelt, denn dynamisch kann sich das Gewicht auf die verschiedenen Aspekte verschieben und janusgleich Teil des Ganzen sein. Im zentralen Wortpaar lyrisch-satirisch, den beiden Hälften des doppelgesichtigen Janus, ballt sich die kreative Spannung zwischen dem Lyrischen und dem Satirischen. Diese beiden Pole können unterschiedlich interpretiert werden und folglich auf Verschiedenes verweisen: Durch ihre Etymologie lassen sie sich mit den literarischen Gattungen Lyrik und Satire, die mit ihren Gattungstraditionen unterschiedliche Ausdrucksweisen entwickelt haben und die Leserwartung an Texte der beiden Gattungen lenkt, in Verbindung bringen.

## Schlussbemerkung

Wie Kaléko auch im zweiten Gedicht wieder aufgreift, scheint Hauptkriterium für ihre eigene Lyrik ein ästhetischer Ausdruck zu sein, der verständlich ist und Themen vermitteln kann, die gesellschaftlich und politisch relevant sind. Diese sollen Übertragungswert für den Leser haben, aber dennoch durch ihren „lyrischen“ Ausdruck emotional ansprechen. Damit schließt sie einerseits an die Idee der Zeitlyrik (Heine) beziehungsweise der Gebrauchsllyrik (Brecht, Kästner) an, deren „Gebrauchswert“ darin besteht, aktuelle Zustände zu kommentieren, die Aufmerksamkeit des Lesers zu wecken und dessen Blick auf Fragen der Zeit zu lenken. Andererseits schließt sie den Ausdruck der Innerlichkeit nicht aus, auch wenn sich ihrer an einer sachlich-distanzierten, ironischen Gestaltung orientiert. Denn über diese nach außen gerichtete Auseinandersetzung kann man „Quasi ein ‚Januskript‘“ auch als eine nach innen gerichtete Identitätsarbeit verstehen, die sich mit der Integration von Gegensätzen beschäftigt: Gefühl und Verstand, wie sie bereits in früheren Literaturepochen verhandelt wurden, stehen ebenso im Zentrum wie die Frage nach Körper und Seele und deren Verhältnis zueinander.

In „Kein Neutöner“ rückt der Blick wieder nach außen, denn durch Anspielung auf und Verneinung von literarischen Vorreitern wird eine Identitätszuschreibung etabliert, die sich durch die einerseits aktive Abgrenzung von anderen und andererseits auch durch den Ausschluss, durch Nicht-Hineingelassen-werden, auszeichnet. Erklärt wird dieses Gefühl der Isolation im Gedicht durch die Tatsache, dass der naturwüchsige Gesang des „Großstadtspatzen“ weder neuartig oder modern, noch in seine Bestandteile zerpfückbar ist, sondern in erster Linie verständlich. Auch die formal-ästhetische Gestaltung, die an ein Volkslied erinnert, und der Gebrauch von etablierten Tropen harmoniert mit dieser Behauptung. Reibung entsteht erst in der letzten Strophe, die, ironisch gebrochen, betont, dass „Verstehen“ nichts Unmodernes ist. Im Gegenteil, der Dichter will zu allen Zeiten von seinen Lesern verstanden werden. Denn wenn es nicht verstanden werde, habe es seinen Zweck nicht erfüllt.

Durch die Integration von bekannten Bildern für den Dichter schreibt Kaléko sich in die literarische Tradition hinein, setzt diese jedoch nicht unkritisch fort, sondern ergänzt sie durch den Aspekt der modernen Großstadtlyrik, indem der Spatz neu konnotiert wird. Der naturwüchsige Gesang wird in Kontrast zur zeitgenössischen Lyrik gestellt, die in ihrem Ausdruck als Rückkehr zum Expressionismus verstanden werden kann. Gleichzeitig greift das Gedicht die Kritik der Produktionsform sowohl gegen Vertreter der Neuen Sachlichkeit als auch zeitgenössischer Konkreter Poesie auf, gegen die sich Kaléko durch Hervorhebung der

## Schlussbemerkung

„natürlichen“ Intuition abgrenzt. Stärker betont wird wiederum die Nähe zu „Zeitlyrikern“, da Humor, Ironie, Wortwitz als Mittel für Erkenntnis und unmittelbares Verständnis durch Wiedererkennen und Identifikation als besonders wichtig für das Leseerlebnis angesehen wurden, um so Lyrik persönliche wie gesellschaftliche Relevanz zu geben.

Während das lyrische Ich im ersten Gedicht der Textauswahl noch im Zentrum steht und dem Leser die Teilnahme an einer inneren Reflexion gestattet, und es auch im zweiten Gedicht die eigene Verortung noch aktiv mitgestaltet, überlässt das lyrische Ich im jüngsten Gedicht viel mehr dem Leser. Formal verschmilzt es in „Hat alles seine zwei Schattenseiten“ mit den Stellvertretern „du“ und „man“. Während in den beiden älteren Gedichten der Leser zwar adressiert wird, zeichnet sich im jüngsten Gedicht dagegen eine stärkere Akzentuierung der Rolle des Lesers ab. Thematisiert wird dadurch die Möglichkeit, dass das Sinnmachen in der individuellen Auseinandersetzung mit einem Text liegt. Solche Sinngebungsprozesse lassen sich nicht nur als Interpretation eines Werkes durch individuelles Lesen verstehen, sondern auch durch die verlegerische Praxis, die zur Entstehung, Gestaltung und Vermarktung eines Buches entscheidend beiträgt.

Die Gedichtauswahl, die in dieser Arbeit analysiert und interpretiert wurde, erstreckt sich über drei Jahrzehnte. Während in „Quasi ein ‚Januskript‘“ und in „Kein Neutöner“ Ironie und die Aktualisierung von geflügelten Worten und Tropen humoristisch eingesetzt werden, fällt in „Hat alles zwei Schattenseiten“ eine nicht nur schlagfertige, humorvolle Grundstimmung auf, sondern auch ein kritischer, nachdenklicher und mehrdeutiger Ton. Dennoch weisen sie formal-ästhetische Gemeinsamkeit auf. Alle drei Gedichte sind gereimt und in Strophenform organisiert. Reim und Rhythmus greifen populäre Gattungen auf, die in „den sagen-wir-mal ‚Niederungen‘ der täglichen Umgangssprache, dem gefühlsbetonten Volksliede und dem satirischen Bänkelsänger“ (Kaléko, 2012a, S. 394) zu Hause sind. Darüber hinaus fällt im letzten Gedicht der Textauswahl auf, dass die Formarbeit sich nicht nur auf literarische Zitate bezieht, sondern auch auf Redewendungen. In ihrer Gestaltung sprechen sie durch die Arbeit mit Bildbereich und sentenzartigen Formulierungen eine breite Leserschaft an. Dadurch können alle drei Gedichte angesehen werden als eine Art der Formarbeit, die sich an Ausdrucksweisen orientiert, die vom und fürs „Volk“ gemacht und gedacht sind. Durch diese Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen, die eine solche Lyrik bietet, wird die „stringente“ Teilung in „unterhaltende“ und „ernste“ Literatur infrage gestellt, mit der auch

## Schlussbemerkung

die Autorin selbst zeitlebens konfrontiert war, da ihre Literatur zwar beliebt, aber als selbsterklärend, banal und zu leicht konsumierbar abgestempelt wurde. Dennoch hegte sie die Hoffnung, dass ihre Zeit wiederkommen würde, in der man sich auch mit ihrer Lyrik literaturwissenschaftlich beschäftigen würde. Im Lichte der heutigen Wiederentdeckung der Lyrikerin mutet es prophetisch an, wenn man in ihrem Brief von 1967 an ihre Agentin liest: „Hebs [sic] auf, in 20 Jahren ist das ‚kulturhistorisches Material‘ für *MK-Forscher*. *Gibt’s dann auch*, gewiss! Aber uns? – kaum.“ (Kaléko, 2012b, S. 1517-1516).

## 7 Relevanz der Masterarbeit für meinen Beruf als Deutschlehrerin

Meine Auseinandersetzung mit Kalékos Lyrik, die sich in der Diskussion von drei poetologischen Gedichten kristallisierte, kann mehrere Aspekte, die auch im aktuellen Lehrplan *Kunnskapsløftet* aufgegriffen werden, im fremdsprachlichen Deutschunterricht verbinden. Mit Blick auf die Lernziele innerhalb des Bereichs „Sprache, Kultur und Gesellschaft“ (Utdanningsdirektoratet, 2006) lässt sich durch die Arbeit mit Kalékos Gedichten das Leben der Autorin und die Rezeption des Werks thematisieren. Gerade die Kürze der Gedichte erscheint in diesem Zusammenhang vorteilhaft, da die Schüler Kalékos einprägsame Texte bewältigen können und gleichzeitig mit authentischen Texten arbeiten. Die Bereiche „Sprachlernen“ und „Kommunikation“ können integriert werden, indem der Blick der Schüler für sprachliche Eigenschaften einübt werden. Da Kaléko selbst die Grenzen zwischen „hoher Literatur“ und Unterhaltung verwischt, wird die Gefahr vermindert, dass Lyrik auf einen „Sockel“ (Vestli, 2008) gehoben und der Einsatz von Lyrik im Fremdsprachenunterricht mit einem elitären Literaturverständnis verbunden wird, der in der aktuellen Literaturdidaktik als hindernd eingeschätzt wird (Olsbu, 2014). So bietet sich auch vor allem Kalékos kreativer Umgang mit Redewendungen, Topoi und Tropen als ein Ansatzpunkt an, um einen produkt- und handlungsorientierten Literaturunterricht (vgl. Vestli, 2008) mit literarizitätsorientierter Spracharbeit (vgl. Dobstadt, 2009; Dobstadt & Riedner, 2011a, 2011b) zu verbinden.

Durch das Erkennen, Verstehen und selbst in neuen Kontexten Anwenden von formelhafter Sprache werden sich Schüler dieser Gemeinplätze und Redewendungen bewusst und können auch über deren Bedeutung reflektieren. Auf diese Weise rückt einerseits die Literarizität, das heißt die Gemachtheit des Textes durch seine formal-ästhetische Gestaltung, ins Zentrum der Aufmerksamkeit, da die Schüler zuerst eine genaue Wahrnehmung einüben müssen. Andererseits werden die Sprachlerner zu eigenem, kreativen sprachlichen Handeln angeregt, wenn sie das Erkannte aktiv anwenden. Durch den Anschluss der eigenen Tätigkeit an die Arbeit mit einem literarischen Text entsteht zudem die Chance, sich mit Fragen auseinanderzusetzen, wie *Bedeutung überhaupt* entsteht und auf welche Weise die Form als Bedeutungsträger diese beeinflusst. In Anschluss an Claire Kramsch' (2006) Überlegungen zur symbolischen Kompetenz entwickeln die Schüler dadurch ein Bewusstsein dafür, wie semiotische Praktiken funktionieren.

In Zeiten, in denen Multimedialität und Multimodalität sowohl innerhalb als auch außerhalb des Klassenzimmers zur Tagesordnung gehören, in denen symbolische Systeme nicht nur benutzt, sondern auch manipuliert werden, erscheint ein geschärfter Blick für die linguistischen, stilistische, visuellen, akustischen und poetischen Eigenschaften des Textes für das Erfassen des Gesamten – und dazu gehören ebenfalls Kalékos Verwendung und Aktualisierung von Reim- und Strophenformen, Tropen, Gattungen und Redewendungen – nicht nur als „items of vocabulary or communication strategies, but embodied experiences, emotional resonances, and moral imaginings“ (Kramersch, 2006, S. 251). So nähert sich der Schüler nicht nur der Erlebniswelt des Sprechers an, sondern auch seiner eigenen, sodass Schülern durch den Deutschunterricht „geschichtliche und kulturelle Einsicht und Verankerung“ vermittelt werden können, indem „jeder Schüler seine Identität in einer inkludierenden und mannigfaltigen Gemeinschaft wahrnehmen und entwickeln kann“ (Utdanningsdirektoratet, 2017, S. 6).<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> „historisk og kulturell innsikt og forankring“ und „[H]ver elev kan ivareta og utvikle sin identitet i et inkluderende og mangfoldig fellesskap“ (Utdanningsdirektoratet, 2017, S. 6, meine Übersetzung)

## 8 Literatur

### 8.1 Primärtexte

- Goethe, J. W. v. (1948). *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Leipzig: Reclam.
- Heine, H. (1826/1966). Die Nordsee. In W. Vontin (Hrsg.), *Heinrich Heine: Reisebilder* (S. 203-224). Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.
- Heine, H. (1847/1969). *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem*. Abgerufen von <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-doktor-faust-375/2>
- Heine, H. (1974). *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Stuttgart: Reclam.
- Herder, J. G. (1879/2014). Der verschiedene Gesang. In M. Holzinger (Hrsg.), *Gedichte* (S. 27-28). Berlin.
- Kaléko, M. (2012a). Briefe I. In J. Rosenkranz (Hrsg.), *Mascha Kaléko. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden* (Bd. 2). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kaléko, M. (2012b). Briefe II. In J. Rosenkranz (Hrsg.), *Mascha Kaléko. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden* (Bd. 3). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kaléko, M. (2012c). Werke. In J. Rosenkranz (Hrsg.), *Mascha Kaléko. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden* (Bd. 1). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Klopstock, F. G. (1798/2017). Die Lerche, und die Nachtigall. In M. Holzinger (Hrsg.), *Oden* (S. 249-252). Berlin: Holzinger.

### 8.2 Sekundärliteratur

- Auerochs, B. (2007). Satire. In D. Burdorf, C. Fasbender, & B. Moennighoff (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur* (Bd. 3., völlig Neubearb. Aufl., S. 677-679). Stuttgart & Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Bayerdörfer, H.-S. (2010). Weimarer Republik. In W. Hinderer (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (S. 439-476). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Becker, S. (2002). Die literarische Moderne der zwanziger Jahre. Theorie und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 27(1), 73-95.
- Becker, S. (2003). "...zu den Problemen der Realität zugelassen" - Autorinnen der Neuen Sachlichkeit. In W. Fähnders & H. Karrenbrock (Hrsg.), *Autorinnen der Weimarer Republik* (S. 187-213). Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Bednarowska, A. (2009). So schwebte ich in meinem Niemandland. Mascha Kaléko: Schreiben ohne Heimat. *Estudios filológicos alemanes*, 18, 355-364.
- Bednarowska, A. (2010). Schriftstellerinnen ohne Heimat. *Estudios filológicos alemanes*, 20, 459-470.
- Brandmeyer, R. (2007). Lyrisch. In D. Burdorf, C. Fasbender, & B. Moennighoff (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur* (Bd. 3. völlig neu bearb. Aufl., S. 465). Stuttgart & Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Brecht, B. (1927/1992). Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker. In W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei & K.-D. Müller (Hrsg.), *Bertolt Brecht: Werke - Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Bd. 21, S. 191-194). Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brittnacher, H. R. (2010). "Auf meinem Herzen geh ich durch die Straßen." Die Berliner Lyrik Mascha Kalékos. In M. Harder & A. Hille (Hrsg.), *"Weltfabrik Berlin": Eine*

- Metropole als Sujet der Literatur. Studien zu Literatur und Landeskunde* (S. 115-128). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Butzer, G. & Jacob, J. (2012). Lerche. In G. Butzer & J. Jacob (Hrsg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 243-244). Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Demski, E. (2006). Eine alte Geschichte. In M. Reich-Ranicki (Hrsg.), *Frankfurter Anthologie* (Bd. 31, S. 160-162). Frankfurt a. M.: Insel Verlag.
- Dobstadt, M. (2009). „Literarizität“ als Basiskategorie für die Arbeit mit Literatur in DaF-Kontexten. Zugleich ein Vorschlag zur Neuprofilierung des Arbeitsbereichs Literatur im Fach Deutsch als Fremdsprache. *Deutsch als Fremdsprache*, 46(1), 21-30.
- Dobstadt, M., & Riedner, R. (2011a). Fremdsprache Literatur. Neue Konzepte zur Arbeit mit Literatur im Fremdsprachenunterricht. *Fremdsprache Deutsch*, 44, 5-14.
- Dobstadt, M., & Riedner, R. (2011b). Überlegungen zu einer Didaktik der Literarizität im Kontext von Deutsch als Fremdsprache. In M. Ewert, R. Riedner, & S. Schiedermaier (Hrsg.), *Deutsch als Fremdsprache und Literaturwissenschaft* (S. 99-115). München: Iudicium.
- Dutt, C. (Hrsg.) (2000). *Hermeneutik, Ästhetik, Praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Felsner, K., Helbig, H., & Manz, T. (2012). *Arbeitsbuch Lyrik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Genette, G. (1992). *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Grass, G. (1961). Das Gelegenheitsgedicht. *Akzente*, 8, 7-11.
- Heißenbüttel, H. (1961). Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung. *Akzente*, 8, 16-20.
- Hiebel, H. H. (2013). Autonomie. In A. Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie* (S. 43-44). Stuttgart&Weimar: Metzler.
- Hildebrand, O. (Hrsg.) (2003). *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein: Gedichte und Interpretationen*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Hoffmann, D. (2001). *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik 1916-1945. Vom Dadaismus bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs*. Tübingen: Francke.
- Holter, K. (1990). *Tekst og virkelighet: Åpninger i Claude Simons romaner*. Tøyen: Universitetsforlaget.
- Höllerer, W. (1961a). Die Diskussion. *Akzente*, 8, 38-54.
- Höllerer, W. (1961b). Lyrik heute. *Akzente*, 8, 2-4.
- Jandl, E. (1990). Das Gedicht zwischen Sprachnorm und Autonomie. In L. Völker (Hrsg.), *Lyriktheorie: Texte vom Barock bis zur Gegenwart* (S. 417-421). Stuttgart: Reclam.
- Korte, H. (2003). „Jeder ein seliger Singular“. Mascha Kalékos Liebeslyrik. *Mitteilungen des Deutschen Germanisten-Verbandes*, 50, 60-72.
- Kramsch, C. (2006). From communicative competence to symbolic competence. *The modern language journal*, 90(2), 249-252.
- Krüger, H. (2009). Meine Tage mit Mascha Kaléko. In G. Zoch-Westphal (Hrsg.), *Mascha Kaléko. Die paar leuchtenden Jahre* (S. 9-14). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Künzel, C. (2007). Einleitung. In C. Künzel & J. Schönert (Hrsg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien* (S. 9-24). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lamping, D. (Hrsg.) (2016). *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Lange, T. (2002). Kulturkonflikte (über)leben. Die sprachlichen und literarischen Strategien der jüdisch-deutschen Schriftstellerin Mascha Kaléko. In T. Lange, J. Schönert, & S. Varga (Hrsg.), *Literatur und Kultur in Grensräumen* (Bd. 2, S. 111-123). Frankfurt a. M.: Lang.

- Meyer, J. (2016). Karnevaleske Blödsinnzentrale: Mascha Kalékos Berliner Gedichte als Kabaretttexte im Querschnitt. In K. Leiskau, S. Rössler, & S. Trabert (Hrsg.), *Deutsche illustrierte Presse: Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik* (S. 305-328). Baden-Baden: Nomos.
- Müller-Zettelmann, E. (2000). *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Nolte, A. (2003). *Mir ist zuweilen so als ob das Herz in mir zerbrach: Leben und Werk Mascha Kalékos im Spiegel ihrer sprichwörtlichen Dichtung*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Nolte, A. (2007). "Der Lump sei bescheiden. Ich sag es mit Stolz, Daß vom Urvater Heine ich stamme". Literarische und biographische Berührungspunkte bei Mascha Kaléko und Heinrich Heine. In A. Nolte (Hrsg.), *"Ich stimme für Minetta Street" Festschrift aus Anlass des 100. Geburtstags von Mascha Kaléko* (S. 93-123). Burlington, Vermont: University of Vermont, Department of German and Russian.
- Olsbu, I. (2014). The future of literary texts in the L3 classroom. *Acta Didactica Norge*, 8(2). doi:<http://dx.doi.org/10.5617/adno.1133>
- Pankau, J. G. (2010). *Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit*. Darmstadt: WBG.
- Prokop, E. (2018). Zeitgenossen über Mascha Kaléko. Abgerufen von <https://www.dtv.de/special-mascha-kaleko-saemtliche-briefe-und-werke/zeitgenossen-ueber-mascha-kaleko/c-253>
- Prokop, E. (Hrsg.) (2012). *Mascha Kaléko. Die erste Gesamtausgabe ihrer Werke und Briefe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Puszkar, N. (2014). Mascha Kaléko's Lyrisches Stenogrammheft: Schopenhauer in the Metropolis. *Neophilologus*, 98(1), 111-127. doi:10.1007/s11061-013-9349-1
- Reich-Ranicki, M. (1999). Kleine Liebe in der großen Stadt. In M. Reich-Ranicki (Hrsg.), *Frankfurter Anthologie: Gedichte und Interpretationen* (Bd. 22, S. 193-195). Frankfurt a. M.: Insel.
- Riegel, S. & Rinsum, W. v. (2000). *Drittes Reich und Exil 1933-1945* (Bd. 10). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Rosenkranz, J. (2009). *Mascha Kaléko. Biografie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Rosenkranz, J. (2012). Kommentar. In J. Rosenkranz (Hrsg.), *Mascha Kaléko. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden* (Bd. 4). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Rosenkranz, J., & Prokop, E. (Hrsg.). (2012). *Mascha Kaléko: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Schmeichel-Falkenberg, B. (1998). "Hoere Teutschland". Mascha Kalékos Verse aus dem Exil. In J. Thuncke (Hrsg.), *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Schrader, H.-J. (2012). "... einst ein schönes Vaterland". Mascha Kalékos Poesie von Exil zu Exil. In S. Giersch, F. Krobb, & F. Schößler (Hrsg.), *Galizien im Diskurs. Inklusion, Exklusion, Repräsentation* (S. 261-294). Frankfurt a. M.: Lang.
- Schäfer, R. (2007) Bänkelsang. In D. Burdorf, C. Fasbender, & B. Moennighoff (Hrsg.) *Metzler Lexikon Literatur*. (Bd. 3., völlig neubearb. Aufl., S. 67-68) Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Schöneich, J. (2013). Mascha Kaléko und die Grenzen der Neuen Frau. In S. Guddat & S. Hastedt (Hrsg.), *Geschlechterbilder im Wandel? Das Werk deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1894-1945* (S. 225-252). Frankfurt a. M.: Lang.
- Schößler, F. (2008). *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag.
- Sevin, D. (2003). Hilde Domin: Rückkehr aus dem Exil als Ursprung und Voraussetzung ihrer Poetologie. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 54(1), 353-364.

## Verwendete Literatur

- Stenzel, J. (2012). Spatz/Sperling. In G. Butzer & J. Jacob (Hrsg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 410-411). Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Strobel, J. (2015). *Gedichtanalyse: eine Einführung* (Bd. 59). Berlin: Erich Schmidt.
- Suter, R. (2012). Wald In G. Butzer & J. Jacob (Hrsg.) *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 470-471). Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Swiderski, C. (2010). Zwischen zwei Kriegen und dann Exil. *Exil*, 30(1), 52-62.
- Tippelskirch, K. v. (2003). Mimikry als Erfolgsrezept: Mascha Kalékos Exil im Exil. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 54(1), 157-171.
- Utdanningsdirektoratet. (2006). *Læreplan i fremmedspråk* Abgerufen von <https://www.udir.no/k106/FSP1-01>.
- Utdanningsdirektoratet. (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Abgerufen von <https://www.regjeringen.no/contentassets/37f2f7e1850046a0a3f676fd45851384/overordnet-del---verdier-og-prinsipper-for-grunnopplaringen.pdf>.
- Vestli, E. N. (2008). *Fra sokkel til klasserom: litteraturens plass i fremmedspråkundervisningen*. In fremmedspråksenteret (Fokus på språk, Bd. nr. 13 / august 2008).
- Völker, L. (2010). Bürgerlicher Realismus. In W. Hinderer (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Lyrik* (S. 340-370). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Waszink, J. H. (1965). Review of Janus and the bridge by Louise Adams Holland. *Gnomon*, 37(2), 177-188.
- Wellershoff, A. I. (1982). *"Vertreibung aus dem 'kleinen Glück'"*. *Das lyrische Werk von Mascha Kaléko*. (PhD), Technische Hochschule RWTH Aachen, Aachen.
- Weyrauch, W. (Hrsg.) (1949/1989). *Tausend Gramm*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- William, J. M. (2008). Beyond "Everyday Poetry": The Life and Works of Mascha Kaléko. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 27(1), 80-83.
- Wucherpfenning, W. (2010). *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.