

Christian Heigel

Genderkonstrukte in der ‚realistischen‘ Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik

Erich Kästners Roman *Emil und die Detektive*

Zusammenfassung: Die Zeit der Weimarer Republik fällt mit gewaltigen politischen, sozialen und kulturellen Umbrüchen in den 1920ern und frühen 1930er Jahren zusammen. Diese gehen mit zahlreichen Ungleichzeitigkeiten und Ambivalenzen einher, die sich nicht zuletzt in den zwischen traditionellen und progressiven Tendenzen verorteten Weiblichkeits- und Männlichkeitsentwürfen niederschlagen. Die Literatur wirkt an der Produktion dieser Geschlechterbilder mit und fungiert zugleich als kritisches Korrektiv. Das Subsystem ‚realistisch‘-neusachlicher Kinder- und Jugendliteratur der Zeit partizipiert an diesen Entwicklungen: In ihm zeigt sich die Ambivalenz der Geschlechterkonstruktionen ebenso wie deren kritische Reflexion. Am Beispiel von Erich Kästners Kinderroman *Emil und die Detektive* – als einem bis heute stark rezipierten ‚Klassiker‘ des Genres – lässt sich zeigen, wie ein literarischer Text Genderkonstruktionen seiner Entstehungszeit verhandelt und dabei die genannten Ambivalenzen widerspiegelt.

1 Einleitung

Die Zeitspanne zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs 1918 und dem Beginn der nationalsozialistischen Diktatur 1933 zeichnet sich durch eine stark ausgeprägte Gleichzeitigkeit von innovativen und reaktionären Tendenzen sowie oft extremen Gegensätzen im Gelingen und Scheitern gesellschaftlicher und kultureller Projekte aus. Damit gehen zahlreichen Ambivalenzen im politischen, sozialen und kulturellen Leben der Zeit einher. Vielversprechende politische Utopien stehen neben den immer noch dominierenden traumatischen Folgen des Krieges und schließlich einem Scheitern des noch jungen Weimarer Parlamentarismus. Ein – bis heute bemerkenswerter – Aufschwung des kulturellen Lebens wird stets und in zunehmendem Maße von der prekären wirtschaftlichen Lage in großen Teilen der Bevölkerung begleitet (vgl. Peukert 1987).

Diese Ambivalenzen zeigen sich nicht zuletzt auch in den Geschlechterkonzepten sowie dem Alltag von Männern und Frauen, wobei zwischen Anspruch und Wirklichkeit in vielen Fällen eine große Lücke klafft. Sowohl sich verändernde Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit als auch die gelebten Herausforderungen und Widersprüche in den Geschlechterverhältnissen werden immer wieder im Medium der Literatur thematisiert. Die Texte reflektieren dabei gesellschaftliche Entwick-

lungen und wirken zugleich selbst aktiv an der Hervorbringung und Weiterentwicklung von Genderkonstruktionen mit. Literatur im engeren Sinne tritt zudem angesichts eines sich rasant entwickelnden Kulturlebens in intertextuelle und intermediale Austauschprozesse mit journalistischen Formen, Theater, Kabarett und Revue und immer stärker auch mit dem noch jungen Medium Film. Ein Autor wie Erich Kästner hat entscheidenden Anteil an der Vielgestaltigkeit der kulturellen Äußerungen: Kästner verfasst Romane und Gedichte, Essays und Rezensionen für Zeitungen und Zeitschriften, Texte für den Hörfunk und das Kabarett sowie Drehbücher für den Film und erschreibt sich damit eine zunehmend prominente Position im literarischen Leben der Weimarer Republik. Nicht zuletzt leistet er Beachtliches für die Kinder- und Jugendliteratur, der er durch seine in den 1920er und frühen 1930er Jahren vorgelegten Romane entscheidende Innovationschübe verschafft. Die Frage, wie diese an ein junges Publikum adressierten Texte sich zu den Genderkonzeptionen und -praktiken ihrer Entstehungszeit verhalten, soll im Folgenden erörtert werden. Dabei wird Kästners Debut im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, sein Roman *Emil und die Detektive* (1929), im Mittelpunkt stehen, für die Gender-Thematik relevante Bezüge zu Kästners anderen kinderliterarischen Werken dieser Zeit – vor allem zu *Pünktchen und Anton* (1931), *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee* (1931), *Das fliegende Klassenzimmer* (1933) sowie der *Emil*-Fortsetzung *Emil und die drei Zwillinge* (1934)¹ – erfolgen punktuell. Zunächst soll jedoch beleuchtet werden, auf welche Genderkonzepte (in der ‚Erwachsenenkultur‘) der Zeit sowie Vorstellungen von Kindheit und Jugend Kästners Texte rekurren und in welches Korpus zeitgenössischer Kinder- und Jugendliteratur sie sich einschreiben.

2 Gesellschaftliche und kulturelle Kontexte der 1920er und frühen 1930er Jahre

2.1 ‚Neue Frauen‘ und ‚Krisen der Männlichkeit‘: Geschlechterkonstruktionen und -verhältnisse der Weimarer Zeit

Die Zeit der Weimarer Republik ist in hohem Maße durch Innovationen und Verschiebungen der Geschlechterrollen und Geschlechterbeziehungen geprägt. Im Zusammenhang mit tiefgreifenden gesellschaftlichen, kulturellen und wirtschaftlichen

¹ *Das fliegende Klassenzimmer* erschien vor dem Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft, *Emil und die drei Zwillinge* danach. Der letztgenannte Roman wird aufgrund der dichten intertextuellen Bezüge zu *Emil und die Detektive* im Folgenden dennoch herangezogen. Zudem ergeben sich auch durch die spezifische Situation Kästners als von den Nationalsozialisten teils verbotenem, teils geduldetem Autor gewisse Kontinuitäten, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

Wandlungsprozessen findet zunächst eine Neuausrichtung weiblicher Lebensentwürfe statt. Zum einen ist die Frau ‚Konsumgegenstand‘ und passives Objekt männlicher Begierden in den Revues und den visuellen Medien der Zeit, sie ist in zunehmendem Maße jedoch auch aktive Mitgestalterin: Sie verdient ihr eigenes Geld und entwirft zudem, mittels Kleidung, Frisur und anderen Accessoires, ihr eigenes Selbstbild:

In den 1920er Jahren erobern die ‚City Girls‘ die Medien und Metropolen. Sie treten in einem neuen Look auf: mit Bubikopf, kurzem Rock und mit Zigarette. Ihr Schauplatz ist die Großstadt. Die Bubiköpfe, Blaustrümpfe, Working Girls und Tippmamsells sind Ausdruck eines veränderten Rollenverständnisses der Frau zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Rastlosigkeit, Tanzwut und Exzess kreieren für eine kurze Zeitperiode einen verrückten Kosmos. Weiblichkeit, Großstadt und Moderne verdichten sich zum Mythos der ‚Neuen Frau‘. (Freytag und Tacke 2012, 9)

Diese Ausführungen lassen erkennen, dass die Rede von der ‚Neuen Frau‘ der 1920er Jahre Fakten und Fiktionen gleichermaßen in sich birgt, wobei zwischen beidem nicht immer ganz klar zu trennen ist, vor allem, wenn es um das Verhältnis von Selbst- und Fremdzuschreibungen in Bezug auf Weiblichkeitsbilder geht. Einen entscheidenden Anteil daran haben die sich rasant entwickelnden Print- und visuellen Medien, die zur Herausbildung ‚neuer Frauentypen‘ führen (Sykora et al. 1993; Gonzalbez Cantó 2012).

Eine wichtige realpolitische Grundlage für die Selbstbestimmung der Frau ist die Einführung des Wahlrechts für Frauen ab zwanzig Jahren mit der Gründung der Weimarer Republik. Auch auf dem Arbeitsmarkt entsteht eine neue Situation für Frauen: Durch den Ersten Weltkrieg fehlen Männer als Arbeitskräfte und auch als traditionelle eheliche Versorger. Dadurch bleiben viele Frauen erst einmal ledig und beginnen zu arbeiten. Sie tun dies jedoch nicht mehr vorrangig als Hausmädchen oder in der Landwirtschaft. Die junge Weimarer Republik bringt vielmehr einen neuen Berufszweig hervor: die Büroangestellte.

Die Zahl weiblicher Angestellter steigt – nicht nur in Deutschland – deutlich an, von einer halben Million 1907 auf fast anderthalb Millionen 1925. Auch unter den verheirateten Frauen geht fast ein Drittel einer Erwerbstätigkeit nach, darunter allerdings überproportional viele Arbeiterfrauen und einige wenige hochqualifizierte Akademikerinnen. Die nicht berufstätige Ehefrau und Mutter bleibt auch in der Weimarer Republik das gesellschaftliche Ideal, was sich unter anderem an der immer wieder aufflammenden Debatte über weibliche Doppelverdienerinnen ablesen lässt (Frevert 1986, 163–180). Auch die verbreitete romantisch-utopische Vorstellung von den Tätigkeiten der stets adrett gekleideten weiblichen Angestellten entspricht kaum der Realität. Vielmehr ist der Arbeitsalltag vieler Büroangestellter von langen Arbeitszeiten, Unterbezahlung, sexuellen Übergriffen und schwierigen Arbeitsbedingungen geprägt, was auch in der Literatur (insbesondere von Frauen) reflektiert wird.²

2 Vgl. etwa Anita Brücks dokumentarischen Roman *Schicksale hinter Schreibmaschinen* (1930).

Ein zentraler kulturell geformter Frauentypus der 1920er-Jahre ist das ‚Girl‘ – in den USA auch ‚Flapper‘ genannt. Der Begriff stammt aus der Tierwelt. Mit ‚Flapper‘ werden Vögel bezeichnet, die noch nicht fliegen können, jedoch kurz davorstehen, ihr Nest zu verlassen und bereits heftig mit den Flügeln flattern, was im Englischen ‚to flap‘ heißt. Mit diesem Bild wird eine Mobilität angesprochen, die sich auf reale wie übertragene Bewegungsmöglichkeiten von Frauen bezieht. Als offensichtlicher Ausdruck der neuen Bewegungsfreiheit fungieren Mode und Tanz. In einem Deutungsakt, den man heute als kulturwissenschaftlich bezeichnen würde, haben schon zeitgenössische Publizistinnen und Publizisten die für die sogenannte ‚Flapper‘- oder ‚Girl‘-Kultur charakteristischen modischen Phänomen auf weitreichende soziale und politische Freiheiten bezogen. Dementsprechend erscheint die Mode so fortschrittlich wie das selbstbestimmte Agieren der Frauen im öffentlichen Leben, Handlungsräume von Frauen erweitern sich, es findet ein „Wechsel vom Innen- zum Außenraum“ statt, die weibliche „Präsenz im öffentlichen Raum“ ist gegenüber der früheren Beschränkung auf die häusliche Sphäre deutlich erhöht (Becker 2018, 108). Diese neue Bewegungsfreiheit ist innerlich wie äußerlich wahrnehmbar. In diesem Sinne schreibt die Modejournalistin Dinah Nelken 1928 in der Modezeitschrift *Elegante Welt*: „Wir sind stolz geworden, [...] seit wir gelernt haben, am Steuer des Autos zu sitzen; wir können unbegleitet gehen, seit wir zu gehen gelernt haben, wir können uns selbst schützen, seit unsere Röcke uns das Davonlaufen gestatten [...]“ (zit. n. Bertschick 2005, 229). Die angesprochene Bewegungsfreiheit offenbart also nicht zuletzt eine Selbstbehauptung angesichts männlicher Führungsansprüche und gewährt Schutz vor Übergriffen. Sie ist wesentlich gebunden an die neue Mode: Anstatt einengender Korsetts werden hemdartige Kleider entworfen, die mehr Bewegungsfreiheit garantieren, aber auch den Körper optisch verlängern und dadurch wiederum neue Körperideale fordern: die große schlanke Frau. Ein neues Körperbewusstsein als Ausdruck weiblicher Emanzipation zeigt sich auch in der Teilhabe von Frauen am Phänomen des Massensports, der sich in der Weimarer Republik entwickelt. So nehmen etwa 1928 zum ersten Mal Leichtathletinnen an den Olympischen Spielen teil (Becker 2018, 228). Dass Frauen als Fahrerinnen auch die „Männerdomäne Automobil“³ erobern, ist einerseits Ausdruck einer Emanzipationsbewegung und eine Annäherung der Geschlechter, andererseits kann das Autofahren – in Analogie zur gewandelten Mode – als Metapher für die neugewonnene soziale Mobilität von Frauen gedeutet werden. Das ‚Eindringen‘ von Frauen in traditionell männlich konnotierte Sportarten wie das Boxen (das mit Aggression und Durchsetzungskraft assoziiert wird) wird von zeitgenössischen Kommentatoren als Bedrohung männlicher Dominanz gesehen. Gleichzeitig wird eine ‚Degeneration‘ klassischer weiblicher Schönheitsideale befürchtet, wie sich etwa in zeitgenössischen Karikaturen zeigt (Sutton 2008, 7–74).

3 So der Titel der Studie von Hertling (2013), in der sie die enge Verflechtung von Autofahren und literarischer Produktion anhand der Autorinnen und ‚Selbstfahrerinnen‘ Ruth Landshoff-Yorck, Erika Mann und Annemarie Schwarzenbach herausarbeitet.

Ein wichtiger Diskurs betrifft dementsprechend auch die ‚Vermännlichung‘ der Frau und den Typus der *Garçonne*, der, ausgehend von der Literatur, nicht zuletzt durch die Auftritte Marlene Dietrichs in den Filmen der 1930er Jahre eine breite Wirkung entfaltet. Eng verbunden mit der (körperlichen) Bewegungsfreiheit und einem männlichen Habitus sind Konzepte einer veränderten weiblichen Sexualmoral, die durch Selbstbewusstsein und aktives Handeln geprägt ist; initiiert zunächst durch Frauenrechtlerinnen der Zeit, wie etwa der russischen Autorin Alexandra Kollontai, die sich in theoretischen Schriften und literarischen Texten auf sehr offene Weise mit weiblicher Sexualität auseinandersetzt (Becker 2018, 118–120). Damit einher gehen Ängste und Unsicherheiten aufseiten von Männern, die etwa in Erich Kästners Roman *Fabian* (1931) ihren Ausdruck finden. Sexuelle und ökonomische Unabhängigkeit gehen oftmals Hand in Hand, der Frau werden die gleichen sexuellen Freiheiten zugestanden wie dem Mann, Geschlechtsverkehr ist nicht länger an die Ehe oder eine feste Beziehung gebunden. Dass diese emanzipatorischen Ideale oftmals an der sozialen Wirklichkeit scheitern, ist ebenso Thema der Literatur der ‚neuen Frauen‘ in der Weimarer Republik.⁴

Insgesamt gesehen ist das Konzept der ‚neuen Frau‘ eines, das nur von einem geringen Teil der weiblichen Bevölkerung der Zeit tatsächlich gelebt wird, der sich im Wesentlichen aus Intellektuellen und Künstlerinnen zusammensetzt (Becker 2018, 117) und das zumindest partiell auch ein mediales Konstrukt im Zuge der sich rasant entwickelten Zeitschriften-, Film- und Werbekultur der Zeit darstellt (Peukert 1987, 105). In der Endphase der Weimarer Republik wird im öffentlichen Diskurs zunehmend die Restituierung traditioneller Frauenbilder propagiert, die im Übrigen die gesamte Weimarer Zeit über niemals gänzlich verschwunden waren (Sutton 2011, 25–26). Auf der visuellen Ebene werden diese durch traditionellere Kleidung und längere Haarmoden charakterisiert, in sozialer Hinsicht durch die ‚Bestimmung‘ der Frau zu Häuslichkeit, Ehe und Mutterschaft. In der zeitgenössischen Publizistik ist hier – in Angrenzung von ‚Girl‘ und ‚Garçonne‘ – vom ‚Gretchen‘-Typus die Rede (vgl. Frame 1999; Hung 2016).

Der Aufstieg der prototypischen ‚neuen Frau‘ sowie ihre affirmative, aber auch kritische Betrachtung in Diskursen der Weimarer Zeit wird vielfach mit einer ‚Krise der Männlichkeit‘ während dieser Zeit in Verbindung gebracht. Diese geht mit einem Verlust traditioneller männlicher Rollenbilder einher. Ursachen sind zunächst in der psychischen und physischen Verwehrtheit und der Abwesenheit von Männern als direkte Folgen des Ersten Weltkriegs zu sehen: Männer kehren nicht nur als Invaliden zurück, die Kriegstoten führen auch zu einer erheblichen Dezimierung der männlichen Bevölkerung. In direktem Zusammenhang damit nehmen Frauen, wie bereits

⁴ Ein bedeutendes literarisches Zeugnis weiblicher Selbstermächtigung ist in dieser Hinsicht etwa Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* (1932). Im Zentrum stehen eine weibliche Emanzipationsgeschichte und deren Scheitern. Die Ich-Erzählerin Doris artikuliert ihr sexuelles Begehren offen und macht immer wieder deutlich, dass sie männliche Verhaltensweisen durchschaut und kritisiert.

beschrieben, teilweise traditionell männlich besetzte Positionen im gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Leben ein. Nicht zuletzt ist die Weltwirtschaftskrise von 1929 zu nennen, „welche die Männer in die Massenarbeitslosigkeit und mit ihnen ihre Familien in die Armut stürzt“ (Wieland 2009/10, 179). Damit wird die Rolle des Mannes als ‚Versorger‘ und ‚Ernährer‘ der Familie bedroht. Angesichts dieses „Rollentauschs“ ist von einer „Vermännlichung der Frau“ und umgekehrt einer „Verweiblichung des Mannes“ die Rede (Becker 2018, 235). Als Nachwirkung der psychischen und physischen Spätfolgen der Kriegserlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg werden Männern traditionell weibliche Verhaltensdispositionen zugeschrieben: „Die feminine Nervositätskultur der Jahrhundertwende schlägt um in Kriegsneurosen und durch den Krieg ausgelöste Nervenkrankheiten bzw. in zerstörerische männliche Hysterie.“ (Becker 2018, 239)

Ein Versuch, die ‚bedrohte Männlichkeit‘ wiederherzustellen, begegnet in der Formierung von ‚Männerbünden‘ als Teil der Massenkultur in der Weimarer Republik (Schmidt 2000, 35–40). Dabei dominieren eine starke militärische Ausrichtung und das Ideal der Kameradschaft, „vor allem bei den Freikorps, den paramilitärischen Kampfverbänden der politischen Parteien und bei der bündischen Jugend“ (Schmidt 2000, 37). Das „maskuline Stereotyp des Kämpferischen“, „Disziplin- und Ordnungsvorstellungen“ sowie „Freund-Feind-Kategorien“ (Schmidt 2000, 37–38) sollen dabei helfen, die ‚bedrohte Männlichkeit‘ zu restituieren. Eine in diesem Zusammenhang vergleichbare Funktion kommt dem Sport als klassenübergreifendem und zugleich – trotz wachsender weiblicher Teilhabe – stark männlich dominiertem Massenphänomen zu. Als Inbegriff von körperlicher und mentaler Stärke sowie der Kontrolle über das Geschehen spielt der Boxkampf eine große Rolle, die etwa Bertolt Brecht auch im literarischen Diskurs reflektiert (Gumbrecht 2020, 73). Das Boxen gilt im zeitgenössischen Diskurs als Ausdruck von körperlicher und charakterlicher Härte und steht in ausdrücklicher Abgrenzung von der mit dem ‚Weiblichen‘ konnotierten Weichheit (Schaper 2006, 93–94). Ein solchermaßen mit Männlichkeitsidealen aufgeladener und dem ‚Weiblichen‘ entgegengesetzter Sportbegriff kann in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg als „Ersatz zu militärischem Drill“ (Becker 2018, 229) gedeutet werden.⁵ Angesichts der mit dem Sport assoziierten männlichen Dominanz, der Ver-

5 In diesem Sinne konstatiert etwa Fritz Giese in seiner 1925 erschienenen Analyse der amerikanisierten „Girlikultur“ eine geschlechtsspezifische Körperkultur. Demnach sei das Ziel von Körperübungen bei Männern „Ertüchtigung des Leibes für kommende Kriege“ (Giese 1925, 10), aus dem sich zudem ein national geprägtes Curriculum ableitet: „Leibesübung, Kampf, Sieg, Militarismus: das sind deutsche Assoziationen gewohnter Bahnung von Kindesbeinen an.“ (Giese 1925, 10) Demgegenüber müssten die sportlichen Aktivitäten von Mädchen und Frauen schon allein aufgrund ihrer anatomischen und psychischen Besonderheiten anders ausgerichtet sein: „Das Mädchen kann nicht immer turnen wie ein Knabe; es kann auch nicht alles turnen wie der Junge. Es verlangt seinen eigenen Turnstil, dank psychophysischer Besonderheit.“ (Giese 1925, 10) Deshalb orientiere sich das für Mädchen und Frauen konzipierte Programm an einer modernen Gymnastik, die in einem dichotomischen Verhältnis zu den genannten männlichen Attributen steht: „Harmonie, Weichheit nach außen; Funktion und Anatomie nach innen: das wird Formel.“ (Giese 1925, 10) Hinzu tritt laut Giese für das

bindung von Sport und Militär sowie der latenten Aggressionen auch im Publikum sehen Kritiker*innen, wie etwa Marieluise Fleißer, am Ende der Weimarer Republik im Massensport Vorboten des Nationalsozialismus.

Doch neben diesen Versuchen, eine verlorene Männlichkeit durch ‚Ersatzhandlungen‘ wiederherzustellen, finden sich auch neue Männlichkeitsentwürfe, die „einen bestimmten Habitus, etwa eine dandyhafte Lässigkeit statt militärischem Strammstehen, eine andere Kleidung, eine veränderte Haltung, feminine Eigenschaften statt maskuliner Eindeutigkeit“ (Becker 2018, 235) hervorbringen. Analog zu den visuell geprägten Konzepten der ‚neuen Frau‘ finden sich in den zeitgenössischen Illustrierten Bilder einer „zivil[e] Männlichkeit [...], [repräsentiert durch] Männer mit kurzen Haaren, mit streng blickendem Gesicht, markanten Zügen und mit durchtrainiertem Körper“ (Becker 2018, 243). Auch wenn hier ein durch körperliche und mentale Stärke charakterisierter Habitus noch einen Teil der männlichen Identität ausmacht, so deutet sich zugleich die Betonung eines Schönheitsideals an, das auf ein ‚gepflegtes Äußeres‘ abzielt (Schmidt 2000, 69–72) und sich den mode- und ‚lifestyle‘-bewussten Weiblichkeitskonzepten zumindest partiell annähert. Analog zur ‚neuen‘ und ‚maskulinen‘ Frau werden ‚verweiblichte‘ Männlichkeitsentwürfe in der Zeitschriftenkultur der Weimarer Zeit in affirmativer Absicht dargestellt (Sutton 2008, 132–133). Die Sozialfigur des Dandys aus dem 19. Jahrhundert erfährt dabei eine Renaissance. Er folgt den ästhetischen Normen der modischen Eleganz, der Erotisierung des eigenen Körpers. Als großstädtischer Flaneur geht er der hedonistischen Beschäftigung mit Kunst und anderen Genüssen des Alltags nach. Diese Abkehr von einem auf physische Stärke und militärische Härte setzenden Männlichkeitsideal ruft jedoch, besonders in konservativen Kreisen, auch heftige Kritik hervor, die sich häufig in satirischen Darstellungen äußert. Darin wird – im Anschluss an sexualwissenschaftliche Prämissen – das ‚feminisierte‘ Männlichkeitskonzept (oft verbunden mit homophoben Ressentiments) als pervers und degeneriert disqualifiziert und als Symptom eines ‚nationalen Niedergangs‘ gedeutet (Sutton 2008, 136). Entsprechend werden aus dieser Sicht physisch und mental ‚gestählte‘ Männer – insbesondere in Verbindung mit athletischer Betätigung als Supplement für eine militärische Haltung – favorisiert.

Während sich also die zeitgenössischen Weiblichkeitsentwürfe zwischen ‚vermännlichter‘ Selbstbestimmung und der Rückkehr zu traditionell häuslichen Konzeptionen bewegen, oszillieren Männlichkeitsbilder zwischen soldatisch-sportlicher Härte und einem feminisierten Dandy-Typus.

weibliche Geschlecht ein an den Lehren der Hygiene und dem modernen Ausdruckstanz orientiertes Schönheitsideal, das er in der ‚Girlikultur‘ der amerikanischen Unterhaltungsindustrie und ihrer Reven verwirklicht sieht (Giese 1925, 11–15).

2.2 Das Spannungsverhältnis zwischen den Lebenswelten Heranwachsender und der Kinder- und Jugendliteratur

Die gesellschaftlichen und politischen Verwerfungen der Weimarer Republik prägen das Aufwachsen von Kindern und Jugendlichen in dieser Zeit erheblich: Arbeitslosigkeit, Armut und Hunger bis in erhebliche Teile der Mittelschicht hinein wirken sich hier ebenso aus wie das kriegsbedingte Aufwachsen mit invaliden Vätern oder ganz ohne Vater sowie mit alleinerziehenden und mit der Mehrfachbelastung von Hausarbeit, Erwerbstätigkeit und Kindererziehung konfrontierten Müttern, wobei sich diese Tendenzen in der zunehmend von der Wirtschaftskrise bedrohten Endphase der Republik entscheidend zuspitzen. Diese Herausforderungen „stellen das bürgerliche Projekt der Familienkindheit als umhegte Schutzsphäre infrage; auch bürgerliche Kindheit wird, wie die proletarische seit je, jetzt tendenziell als krisenhafte und krisenanfällige erfahren“ (Karrenbrock 2008, 241). Dennoch bestehen weiterhin starke soziale Unterschiede: Der Großteil der Kinder aus dem Arbeitermilieu ist mit gravierenden materiellen Entbehrungen und extrem beengten Wohnverhältnissen konfrontiert (Reulecke 1989, 90), sodass für viele von ihnen die Straße als vorrangiger Lebensraum fungiert. „Dort spielen sie oder betätigen sich auf der Suche nach zusätzlichem Einkommen als Straßenhändler, Zeitungsverkäufer, Bettler oder sogar als Diebe.“ (Karrenbrock 2008, 242) Der Zusammenschluss von (obdachlosen) Kindern aus prekären sozialen Verhältnissen zu Banden oder Cliquen war ein Phänomen der Großstädte, allen voran Berlin, das sich als literarisches Motiv etwa in Wolf Durians Kinderroman *Kai aus der Kiste* (1926) oder in Ernst Haffners Roman *Blutsbrüder* (1932) wiederfindet (Merz 2020, 123–130). Auch in institutionalisierten Kontexten finden sich Heranwachsende in der Weimarer Republik auf breiter Ebene zusammen. Fast jeder zweite Jugendliche ist in politischen, kirchlichen, sportlichen oder autonomen Jugendverbänden organisiert, wobei deutlich mehr männliche als weibliche Mitglieder zu verzeichnen sind (Reulecke 1989, 99–100). Trotz der Heterogenität der Gruppierungen zeichnet sich dabei eine Form der „[s]tark männerbündlerisch“ (Reulecke 1989, 103) orientierten Jugendkultur ab. Diese charakterisiert sich durch einen paramilitärischen Charakter mit hierarchischen, auf Befehl und Gehorsam sowie dem Prinzip eines ‚charismatischen Führers‘ beruhenden Strukturen.

Die zeittypischen sozialen, kulturellen und geschlechterbezogenen Themen und Diskussionsfelder der ‚Erwachsenenwelt‘, einschließlich der mit ihnen verbundenen Antagonismen und Verwerfungen, finden ihren Niederschlag auch im pädagogischen Diskurs. In Anbetracht der rasanten Modernisierungsprozesse entwickelt sich eine neue Sichtweise auf das Heranwachsen in dieser Welt in Form eines

erstaunten, neugierigen Blick[s], der die Kinder nicht länger in ein idyllisches Märchen-Kinderland bannt, sondern in ihnen höchst gewitzte Zeitgenossen erkennt, für die die neue Wirklichkeit, mit der die Erwachsenen sich noch schwer tun, schon selbstverständlich ist. (Karrenbrock 2008, 244)

Zugleich wird die Jugend als etwas Schützenswertes (vgl. das Reichsjugendwohlfahrtsgesetz von 1922), aber auch Bedrohliches erfahren. Kinderliterarische Texte werden staatlicher Beobachtung und Kontrolle unterworfen, was insbesondere an der Debatte über die sogenannte Schund- und Schmutzliteratur, dem Gesetz „zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften“ von 1926 und den Empfehlungslisten der *Jugendschriften-Warte* abzulesen ist (vgl. Dettmar 2012). Im Kontext der Massenkultur der Weimarer Republik werden als literarisch minderwertig eingestufte Werke, etwa aus dem Genre der Abenteuer- oder der ‚Backfisch‘-Literatur indiziert, von denen schädliche Einflüsse auf die geistig-seelische und körperliche Entwicklung von Kindern und Jugendlichen befürchtet werden.

Die Jugendschriftenbewegung befürwortet vor allem kinderliterarische Bearbeitungen von Werken der Weltliteratur wie *Don Quichote* oder *Robinson Crusoe* und beliebte und auflagenstarke Kinder- und Jugendliteratur aus der Zeit des Kaiserreichs, darunter Johanna Spyris *Heidi*-Romane (1880/81), Emmy von Rhodens *Der Trotzkopf* (1885) und seine diversen Fortsetzungsbände sowie *Die Biene Maja und ihre Abenteuer* (1912) von Waldemar Bonsels. Unter den Neuerscheinungen finden sich zunächst hauptsächlich Märchen, die zumeist biedermeierliche Idyllen konstruieren oder phantastisch-allegorische Gegenentwürfe zur zeitgenössischen Wirklichkeit darstellen.

Ab der Mitte der 1920er Jahre „beginnt sich dann im Zeichen des ‚Modernisierungsprinzips Sachlichkeit‘ auch in der Kinderliteratur ein Paradigmenwechsel abzuzeichnen [...]“ (Karrenbrock 2008, 248), der durchaus auch von den Verantwortlichen der Jugendschriften-Prüfungsausschüsse honoriert wird, die etwa Kästners *Emil und die Detektive* empfehlen und dabei besonders das Motiv der Großstadt und die Tugenden der männlichen Kinderbande lobend hervorheben. Sie bezeichnen Kästners Roman als ein „spaßhaftes Kriminalabenteuer aus dem gegenwärtigen Großstadtleben in Berlin. Eine Bande Straßenjungen verfolgt und stellt durch Geschicklichkeit, Unerschrockenheit und stetes Zusammenhalten einen Taschendieb“ (Verzeichnis empfehlenswerter Jugendschriften 1930, 17).

Ein Großteil dieser innovativen Kinder- und Jugendliteratur greift, wie das Beispiel *Emil und die Detektive* zeigt, zeitgenössische Entwicklungen und Diskurse auf. So findet sich das Motiv der Großstadt in der an ein erwachsenes Publikum adressierten Literatur (wie etwa Kästners *Fabian*, 1931) ebenso wie in Kästner *Pünktchen und Anton* (1931) sowie in weiteren kinderliterarischen Werken der Zeit wie Wolf Durians *Kai aus der Kiste* (1927), der im Übrigen in mehrfacher Hinsicht als ein wichtiger Prätext des *Emil*-Romans fungiert (vgl. Karrenbrock 1995). Auch die soziale Schichtung der Gesellschaft und die sich zuspitzenden Gegensätze zwischen Armut und Reichtum werden in der Kinder- und Jugendliteratur der Zeit aufgegriffen. Zudem verlaufen hier ideologische Trennlinien zwischen gemäßigt-liberalen, linken und konservativen Autorinnen und Autoren. So unterliegt die Großstadt unterschiedlichen moralischen Bewertungen, ebenso, wie sich eine linke von einer nationalkonservativen Kinderliteratur abgrenzen lässt (Kaminski 2002, 257–265). Dabei finden sich vor allem im linken Lager Formen einer engagierten Literatur, die politische Missstände benennt

und, im Modus der Narration (aber auch im lyrischen Sprechen), aus ihrer Perspektive wünschenswerte Lösungsmöglichkeiten aufzeigt, teilweise sogar direkt zum Klassenkampf aufruft. Diese Tendenz geht oft mit präzisen Milieuschilderungen, vor allem in Bezug auf proletarische Schichten bzw. die Lebenswirklichkeit von Arbeiterinnen und Arbeitern einher. Zu ihrer Zeit beliebte und in der heutigen Kinder- und Jugendliteraturforschung wiederholt behandelte Werke in dieser Hinsicht sind etwa *Peter Stoll. Ein Kinderleben* (1925) von Carl Dantz und Alex Weddings *Ede und Unku* (1931).

Im Hinblick auf die Darstellung von Mädchenfiguren finden sich in der Kinder- und Jugendliteratur – beispielsweise in Romanen von Grete Berges, Clara Hohrath oder Tami Oelfken – zunehmend Rollenbilder, die sich in Gestalt von ‚neuen Mädchen‘ der ‚neuen Frau‘ der 1920er Jahre annähern (Tost 2005, 273–311). Diese progressiven Tendenzen grenzen sich von der sogenannten ‚Backfisch‘-Literatur – etwa in Romanen von Emmy Rhoden oder Magda Trott, die sich ebenfalls in der Weimarer Zeit noch großer Beliebtheit erfreuen – ab. Während in den Backfischbüchern weibliche Unabhängigkeit und Wildheit im Zuge der Sozialisation gebändigt werden und die traditionelle ‚Bestimmung‘ der Heranwachsenden als Ehefrau und Mutter den Zielpunkt weiblicher Entwicklung darstellt, gehen die Protagonistinnen in Gestalt der ‚neuen Mädchen‘ oftmals andere Wege. Sie durchbrechen „traditionelle geschlechtsspezifische Verhaltensmuster und Klischees [...]“. Bekannte stereotype Zuordnungen, wie Mädchen und Jungen ‚zu sein haben‘, geraten in diesen innovativen kinderliterarischen Texten durcheinander und öffnen den Blick für neue Perspektiven der Gestaltung [...]“ (Tost 2005, 274). Dabei schließen sie an Motive der zeitgenössischen Kinderliteratur wie den Schauplatz der Großstadt oder die soziale Formation der Kinderbande an und adaptieren diese bezüglich emanzipatorischer Weiblichkeitsentwürfe. So gründet etwa die Protagonistin in Grete Berges Roman *Liselott diktiert den Frieden* (1932) in Hamburg eine Mädchenbande, um sich eine Gleichstellung der Geschlechter in der Auseinandersetzung mit einer Jungenbande zu erkämpfen. Die fortschrittlichen Mädchenbilder zeigen sich in vielen Fällen bereits optisch, durch die an das Erscheinungsbild der ‚neuen Frau‘ angelehnten Kurzhaarfrisuren wie den Bubikopf oder traditionell ‚männliche‘ Kleidung (Tost 2005, 275–283). Damit einher gehen veränderte Selbstbilder und Verhaltensweisen in Form aktiver, selbstbestimmter und dynamischer weiblicher Charaktere. Diese sind vielfach an räumliche Ordnungen geknüpft: Ähnlich wie die prototypischen ‚neuen Frauen‘ verlassen die neuen Mädchenfiguren die traditionell in der Literatur an Weiblichkeit geknüpften Innenräume und bewegen sich in den öffentlichen Räumen der Großstadt, wie etwa in öffentlichen Verkehrsmitteln oder Warenhäusern. Damit „erobern [die ‚neuen Mädchen‘] neue Spiel- und Freiräume [und] erweitern Handlungs- und Entwicklungsräume“ (Tost 2005, 288), worin sich nicht zuletzt – wie in den progressiven Weiblichkeitsentwürfen der Weimarer Zeit – eine veränderte soziale Mobilität ausdrückt. Dies wird bereits an zwei programmatischen Romantiteln deutlich: *Hannelore erlebt die Großstadt* (1932) von Clara Hohrath und Tami Oelfkens *Nickelmann erlebt Berlin* (1930). Auch das Automobil als Ausdruck technischen Fortschritts und gesteigerter Mobilität

und Autonomie der ‚neuen Frau‘ spielt zum Teil eine zentrale Rolle für die jugendlichen weiblichen Protagonistinnen. In *Drei Mädels in einem Auto* (1929) der dänischen Autorin Estrid Ott unternimmt die siebzehnjährige Protagonistin mit ihren beiden amerikanischen Cousinen eine Autofahrt durch die USA.

Oelfkens Protagonistin Nickelmann, deren offizieller Name Gertrude ist, zeigt zudem durch ihren Spitznamen „Nickelmann“ – und ihren insgesamt traditionell männlich konnotierten Habitus – einen veränderten Umgang mit Geschlechterrollen an. ‚Geschlecht‘ wird damit in einem sehr modernen Sinn als ein performatives, gestalt- und veränderbares Konzept begriffen. Dadurch sind auch Verbindungen von traditionell weiblichen und männlichen Verhaltensmustern im Rahmen eines jugendlichen weiblichen Lebensentwurfs möglich. Dies zeigt etwa die Protagonistin in Lotte Arnheims *Lusch wird eine Persönlichkeit* (1932), die trotz eines traditionell weiblichen Habitus und der (temporären) Übernahme häuslich-mütterlicher Tätigkeiten (in Abwesenheit ihrer Mutter) selbstbestimmt auftritt und eine außerhäusliche Berufstätigkeit anstrebt. Identitätskonflikte zwischen traditioneller Weiblichkeit und neugewonnener Selbstbestimmung bleiben in vielen Romanen ebenso wenig ausgeklammert wie Auseinandersetzungen zwischen den weiblichen Heranwachsenden und ihren oftmals traditionelleren, patriarchalischen Werten verpflichteten Vätern (Asper 2012, 96–99). Zudem werden in den genannten Romanen immer wieder Verflechtungen mit sozialen Problemlagen und Herausforderungen der Weimarer Zeit deutlich, wie etwa soziales Elend, Arbeitslosigkeit und der wachsende Antisemitismus der frühen 1930er Jahre, denen die jungen Protagonistinnen begegnen, die sie kritisch hinterfragen und dabei zum Teil zu Problemlösungen beitragen. Bei den erwachsenen Figuren finden sich im Hinblick auf die Genderkonzeptionen ebenfalls typische zeitgenössische Konstellationen, wie etwa die – oftmals als unhinterfragte Selbstverständlichkeit dargestellte – Erwerbstätigkeit von (alleinerziehenden) Müttern oder kranke, versehrte oder (zumeist durch Tod) abwesende Väter.

3 Genderaspekte in Kästners *Emil und die Detektive* unter Bezugnahme auf seine weiteren kinderliterarischen Werke der Zeit

3.1 Erzählerische Vermittlung: Männliche Erzählerfigur und Programmatik der ‚Neuen Sachlichkeit‘

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass bereits die Erzählsituation in *Emil und die Detektive* von polarisierenden Genderkonzeptionen durchzogen ist. Die narrative Vermittlung im Roman ist, wie in allen frühen Kinderromanen Kästners, von einem

auktorialen Erzähler geprägt, der stellenweise als Figur in Erscheinung tritt⁶ und sich direkt an seine kindlichen Leser*innen wendet. Die Erzählerfigur markiert sich selbst als Autor und als männlich.⁷ In dem die Erzählhandlung einleitenden fiktiven Vorwort mit dem Titel „Die Geschichte fängt noch gar nicht an“ (7–17)⁸ wird die Dominanz der Erzählerfigur für poetologische Reflexionen genutzt. In diesem Zusammenhang werden auf kindgerechte Weise durchaus komplexe literarische Fragen verhandelt – im Hinblick auf den dichterischen Schaffensprozess und das Programm eines literarischen Realismus in Anlehnung an die Neue Sachlichkeit, den der Roman verfolgt. Dies geschieht zunächst in negativer Abgrenzung in Form des von der Erzählerfigur schlussendlich nicht realisierten, der phantastischen Literatur zuzurechnenden „Südseeromans“. Einige Inhalte daraus werden im Vorwort in Form metafiktionaler Kommentare skizziert, die wiederum durch kleine Erzählungen illustriert werden. Auffällig ist, dass darin ausschließlich weibliche Figuren auftreten. Zunächst wird eine ungewöhnliche weibliche Protagonistin und Titelheldin⁹ erwähnt, nämlich „das kleine schwarz-weiß karierte Kannibalenmädchen, das Petersilie hieß“ (8) und das sich in der hier angedeuteten Mischung aus Exotik und Phantastik jeglichen zeitgenössischen und realistischen Geschlechterordnungen zu entziehen scheint.¹⁰ Zudem wird die „Diamantenwaschfrau Lehmann“ vorgestellt, die, im Bezug auf den ihr zugewiesenen Beruf, phantastische Elemente und realistisch geprägte traditionelle Weiblichkeitszuschreibungen vereint. Hier deutet sich die Tendenz an, traditionelle Geschlechterzuschreibungen teilweise zu zitieren und auch zu reproduzieren, diese andererseits aber auch im Hinblick auf eine im Stil der Phantastik inszenierte gesellschaftliche Utopie zu überschreiten. Diese ambivalente Geschlechterprogrammatisierung scheint typisch für Kästners Erzählweise im phantastischen Kinderroman; der Autor hat sie in seinem tatsächlichen ‚Südseeroman‘ mit dem Titel *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee* (1931) zwei Jahre nach *Emil und die Detektive* in vielen Fällen verwirklicht.¹¹

6 Dabei tritt der Autor Kästner in fiktionalisierter Form auf und erzählt in Form metafiktionaler Äußerungen von der Entstehung seines eigenen Textes. Im Rahmen der späteren Handlung taucht er zudem als Romanfigur in Gestalt des Journalisten Kästner auf, der Emil während und nach der Verbrecherjagd unterstützt (vgl. 144–149).

7 Vgl. dazu auch Zhang (2018, 29–30). Dies geschieht deutlich stärker in der *Emil*-Fortsetzung *Emil und die drei Zwillinge* (Kästner 2019, 11).

8 Wenn im Folgenden lediglich die Seitenzahl genannt wird, beziehen sich alle Zitate aus *Emil und die Detektive* auf die im Literaturverzeichnis angeführte Textausgabe.

9 Der vom Erzähler geplante Roman sollte den Titel „Petersilie im Urwald“ (9) tragen.

10 Allerdings ließe sich der Name ‚Petersilie‘ auch metonymisch als Hinweis auf eine traditionelle Geschlechterrollenzuschreibung des Mädchens bzw. der zukünftigen Frau im Hinblick auf die ihr zugeordnete Rolle als Hausfrau oder Köchin deuten, die mit der traditionellen Küchenzutat hantiert.

11 Der gesamte Roman *Der 35. Mai* ist in für die phantastische Literatur idealtypischer Weise von Grenzüberschreitungen zwischen einer realistisch und einer phantastisch konturierten Welt geprägt. Im Hinblick auf die im Text entworfenen Genderkonstrukte scheinen in der ‚realen‘ Welt traditionelle Rollenbilder durch, die aber auch immer wieder durchkreuzt werden – etwa wenn vom Erzähler

Im Vorwort von *Emil und die Detektive* dienen die Poetologie des Phantastischen und die ihr eingeschriebene partiell progressive Geschlechterprogrammatisierung jedoch als Negativfolie, um ein realistisches Literaturverständnis zu entwerfen, das zugleich die Poetik des folgenden *Emil*-Romans projiziert. Auffällig ist, dass diese poetologischen Überlegungen wiederum auf der Folie von traditionellen Geschlechterordnungen inszeniert werden – als eine Unterhaltung unter Männern. Aufgrund eines Gesprächs mit dem „Oberkellner Nietenführ“ über die literarischen Arbeiten des Ich-Erzählers (9), beschließt Letzterer, seine ursprünglichen Pläne zu einem phantastischen „Südseeroman“ (8) aufzugeben und dem Rat Nietenführs zu folgen, über „Dinge [zu] schreiben [...], die man kennt und gesehen hat“ (9). Der Erzähler berichtet, er habe mit *Emil und die Detektive* schließlich „eine Geschichte über Dinge geschrieben, die wir, ihr und ich, längst kennen.“ (13) Auf diese Weise konstituiert er eine fiktive Gemeinschaft von Autor und Rezipient*innen, die sich durch die gemeinsame Teilhabe an einer Gegenwartserfahrung auszeichnet. Damit wird eine programmatische Ausrichtung von Bezügen zwischen Kultur und Gesellschaft zur Entstehungszeit des Romans und dessen Inhalten und Themen projiziert. Zugleich wird so die Programmatik der Neuen Sachlichkeit als die einer männlich konnotierten „wirklichkeitsnahe[n] Literatur“ (Wieland 2009/10, 180) aufgerufen. Dort „spielt das Thema der Männlichkeit eine bedeutende Rolle, wie schon allein der Terminus ‚Sachlichkeit‘ anzeigt, der eine in unserer Kultur männlich kodierte Eigenschaft benennt“ (Wieland 2009/10, 180). Inhaltlich-thematisch orientiert sich die Literatur der neuen Sachlichkeit an zeitgenössischen Diskursen, sprachlich-formal an journalistischen Schreibweisen. Vor diesem Hintergrund ist auch der metaleptische Teil der Erzählhandlung zu verstehen, in der sich der männliche Autor Kästner als Journalist mit Namen Kästner (144) in die Romanhandlung einschreibt.

Dass die aufgerufene neusachliche Programmatik eine Auseinandersetzung mit Geschlechterkonzeptionen und Geschlechterverhältnissen einschließt, wird nicht nur im folgenden Romantext, sondern bereits in den poetologischen Gesprächen des

konstatiert wird, dass der männliche erwachsene Protagonist als Junggeselle „keine Frau [hat], die das Mittagessen hätte kochen können“, sodass er „lauter verrücktes Zeug“ zubereitet, das alle bürgerlichen Konventionen sprengt (Kästner 2019b, 6). Im Bereich der phantastischen Welt lassen sich einzelne Begebenheiten durchaus als Kritik an überkommenen Geschlechterordnungen lesen, etwa im Hinblick auf den militärisch geprägten männlichen Heldentypus: Die historischen Feldherren Hannibal und Wallenstein werden in ihrer bornierten Ernsthaftigkeit und Engstirnigkeit der Lächerlichkeit preisgegeben, wobei auch das kindlich-männliche Spiel mit Zinnsoldaten auf der Figurenebene kritisch hinterfragt wird (Kästner 2019b, 51–56). Auf der Ebene der Kinder werden in der phantastischen Welt traditionelle Rollenmuster einerseits reproduziert, wenn Mädchen einkaufen und Jungen mit „Aktentapen“ offensichtlich in der Berufswelt unterwegs sind (Kästner 2016, 61) oder die Mutter der Südseeprinzessin Petersilie nach ihrer Hochzeit mit dem „schwarzen Südseehäuptling“ ihren Beruf als „Tippfräulein“ aufgibt (Kästner 2019b, 96–97); zudem werden die traditionellen Genderkonstrukte hier, wie in der gesamten „Südsee“-Episode, von rassistischen Ressentiments flankiert. Andererseits findet sich mit der „Ministerialrätin für Erziehung und Unterricht“ (Kästner 2019b, 63) ein Mädchen in einer politisch-öffentlichen und verantwortungsvollen Position.

Vorworts deutlich. Anders als in den phantastischen Elementen aus dem „Südseeroman“ sind hier Geschlechterverhältnisse erkennbar, die zunächst deren konservativen Varianten zur Entstehungszeit von *Emil und die Detektive* zu entsprechen scheinen. So zitiert der Erzähler ein „Fräulein Fiedelbogen“, die, angesichts seiner Entscheidung, den „Südseeroman“ aufzugeben, „beinahe geweint“ habe (8). Dies kommentiert der Erzähler in der Folge ironisch, um schließlich eine generalisierende Anmerkung zu einem unterstellten weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ anzufügen: „Sie hatte aber gerade keine Zeit, weil sie den Abendbrottisch decken musste, und verschob das Weinen auf später. Und dann hatte sie es vergessen. So sind die Frauen.“ (8–9) Neben die nicht weiter hinterfragte Erwähnung einer traditionell weiblich konnotierten häuslichen Arbeit tritt die stereotype Charakterisierung der Frauen als zugleich emotionale und kühl-pragmatische Wesen, deren Emotionalität dabei zugleich als oberflächliche Geste entlarvt wird.¹² Auch das bereits erwähnte Gespräch mit dem Oberkellner Nietenführ über die literarischen Arbeiten des Erzählers ist von solch traditionellen Zuschreibungen geprägt. Nietenführ erzählt in diesem Zusammenhang von einer aufgrund mangelnder Kochkenntnisse misslingenden Zubereitung einer Weihnachtsgans durch ein „Dienstmädchen“, um in allegorischer Weise zu verdeutlichen, dass ein Schriftsteller ebenso wenig Themen wählen solle, deren Kenntnis sich ihm entziehe, wie die Köchin etwas verarbeiten solle, mit dessen Zubereitung sie nicht vertraut sei (9–10). Damit setzt sich die traditionell-stereotype Geschlechterdarstellung im Hinblick auf die Festschreibung ‚typisch‘ weiblicher, häuslicher Berufsfelder fort – zu dem hinsichtlich seiner Kochkünste als unfähig dargestellten „Dienstmädchen“¹³ tritt noch dessen Vorgesetzte „Frau Neugebauer“, die lediglich durch die von ihr erledigten „Einkäufe“ charakterisiert wird (10). Interessant ist, dass also bereits vor dem Einsetzen der Romanhandlung deren realistische Programmatik mithilfe zeitgenössischer Alltagsbeispiele inszeniert wird, die zugleich von traditionell-stereotypen Geschlechterdarstellungen geprägt sind. Es stellt sich die Frage, ob die folgende Romanhandlung von einer ebensolchen traditionellen Geschlechterordnung bestimmt ist oder ob diese (zumindest partiell) auch von den eingangs erwähnten progressiven Geschlechterinszenierungen und -realitäten aus der Zeit der Weimarer Republik durchkreuzt wird.

¹² Eine vergleichbare Ironisierung der dem weiblichen ‚Wesen‘ zugeschriebenen Emotionalität bei gleichzeitig nüchternem Pragmatismus findet sich in der Romanhandlung im Hinblick auf Emils Mutter. Als sie ihren nach Berlin reisenden Sohn am Bahnhof verabschiedet, kommentiert der Erzähler: „Die Mutter winkte noch lange mit dem Taschentuch. Dann drehte sie sich langsam um und ging nach Hause. Und weil sie das Taschentuch sowieso schon in der Hand hielt, weinte sie gleich ein bisschen. Aber nicht lange. Denn zu Hause wartete schon Frau Fleischermeister Augustin und wollte gründlich den Kopf gewaschen haben.“ (41) Ähnliche Zuschreibungen finden sich in Kästners Lyrik (Haywood 1999, 76–77).

¹³ Zu der vielfach auf der diegetischen Ebene und durch Erzählerkommentare abgewerteten Figur der weiblichen Hausangestellten in den Kinderromanen Kästners vgl. Haywood 1999, 81–85.

3.2 Genderkonzepte bei Erwachsenenfiguren

Auch wenn in der Romanhandlung, anders als im Vorwort, Kinder als Protagonist*innen klar dominieren, so treten in deren Verlauf doch eine Reihe erwachsener Figuren auf.

Die wichtigste Bezugsperson des männlichen Protagonisten Emil ist seine Mutter. Durch ihre Fürsorglichkeit und ihre enge emotionale Bindung an ihren Sohn steht sie in einer Reihe positiv konnotierter Mutterfiguren in den Kinderromanen Kästners (Haywood 1999, 77–81). Eingeführt wird sie – gemeinsam mit anderen zentralen Haupt- und Nebenfiguren – in Form eines knappen Porträts im Rahmen des Vorworts. Dass dieses direkt im Anschluss an das Emils platziert ist, unterstreicht ihre Bedeutung – weniger für die Romanhandlung, in deren Hauptsträngen sie über weite Strecken gar nicht vorkommt, als vielmehr in Bezug auf den männlichen Protagonisten. In der ersten Nennung ihres Namens im Vorwort wird ihre Identität einerseits aus ihrem Beruf,¹⁴ andererseits aus ihrer familiären Rolle abgeleitet: „Frau Friseur Tischbein, Emils Mutter“ (19). Ihre Berufstätigkeit wird dabei eng an die Abwesenheit ihres verstorbenen Ehemanns geknüpft: „Als Emil fünf Jahre alt war, starb sein Vater, der Herr Klempnermeister Tischbein. Und seitdem frisiert Emils Mutter.“ (19) Somit wird hier die weibliche Berufstätigkeit in zeittypischer Weise mit dem Verlust des männlichen ‚Versorgers‘ – wenn auch hier offenbar nicht wie in der frühen Weimarer Republik als unmittelbare Folge des Krieges – und der daraus resultierenden ökonomischen Notwendigkeit gerechtfertigt. Damit grenzt sich Emils Mutter von den „Ladenfräuleins“ (19), also (vorzugsweise als Verkäuferinnen im Einzelhandel arbeitenden) weiblichen Angestellten ab, die zu ihren Kundinnen zählen und die in den 1920er Jahren zumindest in feuilletonistisch-literarischen Diskursen als Prototyp der unabhängigen, ihre Freiheit genießenden und die Produkte der modernen Massenkultur konsumierenden ‚neuen Frau‘ galten.¹⁵ Gerade der Friseurinnenberuf ist gleichwohl ein in der Weimarer Republik zunehmend von Frauen ‚erobertes‘ Berufsfeld – nicht zuletzt vor dem Hintergrund der neuen Haarmoden, allen voran der ‚Bubikopf‘ als Inbegriff der ‚neuen Frau‘ in den 1920er Jahren (vgl. Kornher 2012). Emils Mutter weiß diesen Umstand offenbar zu schätzen: „Sie hat den Emil sehr lieb und ist froh, dass sie arbeiten kann und Geld verdienen“ (19). Die weibliche Erwerbstätigkeit wird hier als ein offensichtlich nicht selbstverständliches Privileg

¹⁴ Auch die Einführung von Emils Mutter in die Romanhandlung im Rahmen des ersten Kapitels erfolgt mittels einer Szene, in der sie in Ausübung ihres Berufs gezeigt wird (29–31).

¹⁵ So stellt Siegfried Kracauer in seiner Artikelserie *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1927) den Prototyp der weiblichen Verkäuferin in den Mittelpunkt seiner kritischen Analyse des Kinos in der Weimarer Republik, um – nicht ohne männlichen Überlegenheitsgestus – zu zeigen, wie sich die Frauen als Konsumentinnen von den ‚Blendwerken‘ des Kinos beeindrucken lassen (vgl. Kracauer 2017).

dargestellt. Zugleich wird sie als Form der wirtschaftlichen Notwendigkeit¹⁶ und mütterlichen Selbstaufopferung ausgewiesen:

Emil hatte keinen Vater mehr. Doch seine Mutter hatte zu tun, frisierte in ihrer Stube, wusch blonde Köpfe und braune Köpfe und arbeitete unermüdlich, damit sie zu essen hatten und die Gasrechnung, die Kohlen, die Miete, die Kleidung, die Bücher und das Schulgeld bezahlen konnten. (35)

Zugleich grenzt sich Emils Mutter in der Rolle der aufopferungsvollen Mutter und tüchtigen erwerbstätigen Hausfrau von dem Typus der emanzipierten berufstätigen ‚neuen Frau‘ der 1920er Jahre ab, deren Berufstätigkeit Ausdruck einer neugewonnen weiblichen Autonomie darstellt und die zudem aktiv am kulturellen und sozialen Leben ihrer Zeit partizipiert. Dass dieser moderne Frauentypus unvereinbar mit der Rolle einer fürsorglichen Mutter ist, macht der Erzähler anhand von Frau Pogge, Luises (genannt Pünktchen) Mutter in Erich Kästners *Pünktchen und Anton* (1931), deutlich.¹⁷

16 Dieser Aspekt wird in *Emil und die drei Zwillinge* (1934) noch stärker betont. Dort denkt Frau Tischbein – trotz gegenteiliger Gefühle und einer starken ödipalen Bindung an ihren Sohn – darüber nach, den Oberwachtmeister Jeschke zu heiraten, um einen männlichen Versorger insbesondere für Emil zu haben, da sie Zweifel hat, ob sie ihre Berufstätigkeit aufrechterhalten kann (vermutlich aufgrund der zunehmend wirtschaftlich angespannten Situation) (Kästner 2019, 37). Auch Emil wäre bereit, (zukünftig) Geld zu verdienen, „[d]amit sie [d.i. seine Mutter] nicht mehr zu arbeiten braucht“ – und „um das ganze Leben mit ihr zusammenzubleiben.“ (Kästner 2019, 34). Neben der auch von Emil empfundenen ödipalen Bindung an seine Mutter sieht er die weibliche Berufstätigkeit damit als ein notwendiges, im Sinne der Frau zu überwindendes Übel und nicht als eine emanzipatorische Leistung an. Gleichwohl betont Emil an anderer Stelle gegenüber seiner Großmutter, dass seiner Mutter „ohne Arbeit [...] das Leben keinen Spaß machen“ (Kästner 2019, 82) würde. Dass er ihr diesen „Spaß“ an der Arbeit dennoch zu nehmen bereit wäre, zeigt, wie sehr die traditionellen Geschlechterrollenbilder zur Handlungszeit des Romans immer noch als eine zu erfüllende gesellschaftliche Idealvorstellung fungieren.

17 Auf der diegetischen Ebene beurteilt der unverkennbar männlich markierte Erzähler das Verhalten von Frau Pogge explizit, nicht ohne (anders als bei männlichen Figuren) auch eine Bewertung ihres äußeren Erscheinungsbildes einfließen zu lassen: „Sie war zwar sehr hübsch, aber, ganz unter uns, sie war auch ziemlich unaussehlich.“ (Kästner 1987, 16–17) Immer wieder wird ihr ‚vergnügungssüchtiges‘ und konsumorientiertes Verhalten betont, das sie als eine Verkörperung der ‚neuen Frau‘ erscheinen lässt, die einkauft, „Fünf-Uhr-Tees“, und „Modevorführungen“ ebenso besucht wie „Sechstagerennen, Theater, Kino, Bälle“ und damit an den zentralen Elementen der Massenkultur der 1920er Jahre partizipiert (Haywood 1999, 79). Dass dieser ‚moderne‘ weibliche Habitus gegenüber dem traditionellen Rollenbild der Mutter und Ehefrau als nachrangig einzustufen ist, macht der Erzähler spätestens in einer der den gesamten Roman strukturierenden ‚Nachdenkereien‘ deutlich: „Die Frau vernachlässigt ihre Pflicht, habe ich recht? Niemand wird etwas dabei finden, daß sie gern ins Theater geht oder ins Kino oder meinetwegen auch zum Sechstagerennen. Aber zunächst einmal ist sie Pünktchens Mutter und Herrn Pogges Frau.“ (Kästner 1987, 20) Im weiteren Verlauf des Romans wird Frau Pogge durch aggressiv zur Schau gestellte patriarchale Machtgesten ihres Mannes gezwungen, sich seinen Vorstellungen der traditionellen Frauenrolle zu beugen (Kästner 1987, 126–133, 150–151), was der Erzähler zudem durch generalisierende Hinweise auf den nötigen „Respekt“ der Frauen ge-

Erwachsene Frauen treten ansonsten nur als Nebenfiguren auf und sind im Vergleich zu den erwachsenen Männern im Roman deutlich unterrepräsentiert. Neben den Frauen aus Emils Familie, die sich allesamt in der häuslichen Sphäre aufhalten, werden am Rande auch berufstätige Frauen erwähnt, die stärker an den ‚neuen Frauentypus‘ der Weimarer Republik angelehnt sind. So begegnet Emil im Redaktionsbüro des Herrn Kästner einer weiblichen Bürokräftin, die der Angestelltenkultur der Zeit entspricht und in protypischer Weise mit einer Schreibmaschine assoziiert wird. Gleichwohl dominiert auch hier der männliche Blick: „Sie kamen in ein Zimmer, in dem ein hübsches blondes Fräulein saß. Und Herr Kästner lief im Zimmer auf und ab und diktirte das, was Emil erzählt hatte, dem Fräulein in die Schreibmaschine.“ (147) Zum einen wird die Frau erkennbar in ihrer Körperlichkeit wahrgenommen und dabei – anders als die Männerfiguren im Roman – zugleich bewertet und sexualisiert. Zum anderen wird sie in ihrer Funktion als dienende Arbeitskraft repräsentiert, die Befehle des hierarchisch übergeordneten Mannes ausführt. Interessant ist dabei die Geschlechtertrennung in der Hierarchie von Schreibtätigkeiten. Dem Journalisten Kästner fällt die Autorschaft zu, die Frau ist demgegenüber diejenige, die lediglich die männlichen Gedankeninhalte – Emils Erlebniserzählung und Kästners Formgebung derselben – reproduziert.

Es fällt auf, dass – ebenso wie der Journalist Kästner – auch ein großer Teil der übrigen männlichen Erwachsenenfiguren Träger gesellschaftlicher Ressourcen und Ämter sind, wie Straßenbahnschaffner (70), Chauffeure (98, 150–51), ein Liftboy und ein Portier (116), Bankbeamte (128–131), Polizeiwachtmeister und -kommissare (136–145) sowie Journalistenkollegen Kästners (143–145). Diese männlichen Figuren bewegen sich (im Falle von Fahrern und Schaffnern sogar im wörtlichen Sinne) im öffentlichen Raum und stellen auch durch ihre Tätigkeiten im direkten Kontakt mit ihren Kundinnen und Kunden wirkmächtige öffentliche Situationen her (anders als etwa das ‚Schreibfräulein‘ im Redaktionsbüro). Neben diesen zumeist nur skizzenhaft angedeuteten und für den thematischen Gehalt des Romans tendenziell sekundären Nebenfiguren erhält eine weitere männliche Figur eine etwas klarere Kontur und eine inhaltlich-thematisch stärkere Relevanz (wenn auch vor allem in Form von Emils Imaginationen): der Polizeiwachtmeister Jeschke, der Emil und seiner Mutter auf dem Weg zum Bahnhof begegnet. Er erscheint Emil mit seiner brummenden, „dicke[n] Stimme“ (38) als Autoritätsperson, zudem empfindet der Junge bei seinem Anblick ein schlechtes Gewissen – angesichts eines Jungenstreichs, den er gemeinsam mit Klassenkameraden verübt und bei dem er – so vermutet es Emil zumindest – von Jeschke beobachtet und erkannt wurde, bevor die Jungen fliehen konnten. Trotz der Freundlichkeit, die Jeschke Emil und seiner Mutter erweist, entwickelt Emil im Angesicht Jeschkes – von körperlichen Symptomen wie ‚flauen Knien‘ begleitete – Angstphantasien, in denen er Jeschkes Autorität in hyperbolischer Weise imaginiert: „Und jeden

genüber ihrem Ehemann untermauert, wobei Frauen mit zu strafenden Kindern gleichgesetzt werden (Kästner 1987, 134–135) (vgl. auch Klüger 1996, 78–79).

Augenblick rechnete er damit, Jeschke werde plötzlich hinter ihm herbrüllen: „Emil Tischbein, du bist verhaftet, Hände hoch!“ (39) In diesen Phantasien erscheint die männliche Autorität als imaginäre Macht, die gerade angesichts der Abwesenheit einer männlich-väterlichen Instanz in Emils Leben ins Gewicht fällt.¹⁸ Durch die Verknüpfung Jeschkes mit dem, „Denkmal des Großherzogs“ (38) als dem Vertreter der einstmals regierenden Aristokratie, das die Jungen angemalt haben, als sie von Jeschke (vermeintlich) erkannt wurden, wird dessen Autorität gleichsam potenziert und als eine der vergangenen (Geschlechter-)Ordnung des Kaiserreichs zugehörige apostrophiert. Dazu gehört auch die „Pferdebahn“ (37–38), die – statt der zu der Zeit (etwa in Berlin) bereits existierenden elektrischen Straßenbahn – in der Provinzstadt Neustadt noch fährt und aus der Emil und seine Mutter gerade ausgestiegen sind, bevor sie auf den Polizeimeister Jeschke treffen. Potenziert werden Jeschkes Autorität und ihre bei Emil auslösenden Ängste in dem Traum Emils während seiner anschließenden Zugfahrt nach Berlin. Dort erscheint Jeschke eindeutig als reaktionärer Vertreter eines überkommenen Regimes, der als „Lokomotivführer“ einen Eisenbahnzug von einem „Kutschbock“ aus mithilfe von Pferden lenkt (51–52) – zu einer Zeit, als in Deutschland längst Dampflokomotiven und zum Teil auch schon elektrische Eisenbahnen betrieben wurden. Der reaktionär-autoritäre Charakter Jeschkes findet in diesem Traum seinen Ausdruck weiterhin in einem aggressiven Habitus, der sich sowohl den Pferden als auch Emil gegenüber zeigt. So schlägt er wiederholt „mit der Peitsche wie verrückt auf die Pferde ein“ (52). Den sich ängstigenden und ein Zugunglück befürchtenden Emil weist er barsch zurück (52) und konfrontiert ihn auf bedrohliche Weise mit dem von Emil und anderen Jungen verübten Streich: Jeschke „blickte ihn [d.i. Emil] durchdringend an und rief ‚Wer waren die anderen Jungens? Wer hat den Großherzog Karl angeschmiert?‘“ (51) Als Emil die Namen seiner Helfer nicht preisgeben will, droht Jeschke, die gefährliche Zugfahrt „im Kreise“ (52) fortzusetzen. Als Emil schließlich aus dem Zug springt, wird er von dem ihn weiterhin anbrüllenden und seine (später losgelassenen) Pferde malträtierenden Polizeiwachtmeister und der sich monströs vergrößernden Eisenbahn verfolgt (54–55). Dabei überwindet der reaktionäre Jeschke mit seinem Zug sogar die zweihundert Etagen hohen Wolkenkratzer der sich im Traum offenbarenden modernen Großstadt und deutet somit die Überlegenheit traditionell-aggressiver Männlichkeit gegenüber den Entwicklungen der (auch im Hinblick auf sich verändernde Geschlechterordnungen) progressiven Moderne an.

18 Zieht man an dieser Stelle die Romanfortsetzung *Emil und die drei Zwillinge* (1934) hinzu, erhält die geschilderte Szene aus *Emil und die Detektive* die Funktion einer Prolepse: Dass Emils Mutter einige Jahre später den mittlerweile zum ‚Oberwachtmeister‘ aufgestiegenen Jeschke heiraten wird, wie in *Emil und die drei Zwillinge* anvisiert, lässt die imaginierte väterlich-autoritäre Macht Jeschkes zu einer realen werden – wobei Jeschke sich dort letztlich als weit weniger autoritär erweist als von Emil befürchtet. Wichtig ist in diesem Zusammenhang also das von Emil als Vertreter der Kindergeneration internalisierte gesellschaftliche Imaginäre der väterlichen Macht.

Emil gelingt es schließlich, in den Schutzraum der Mutter und ihrer weiblichen Kundin zu flüchten, die sich in einer durchsichtigen „gläserne[n] Mühle“ (55) befinden. Interessanterweise bedient sich die Mutter – auf Anraten ihrer Kundin – moderner Technik in Form von motorisierenden gläsernen Mühlenflügeln, um den herannahenden Jeschke samt seiner Bahn und seinen Pferden davon abzuhalten, das Gebäude zu stürmen. Da die von Frau Tischbein in Gang gesetzten Mühlenflügel sich so drehen, dass sie eine starke Blendwirkung entfachen, werden die Pferde scheu und die Gefahr ist abgewendet (56–57). In diesem Bild verbinden sich verschiedene Aspekte, die in Bezug auf Geschlechterkonstellationen bedeutsam sind. Auf der einen Seite agiert die weibliche Figur Frau Tischbein in ihrer Rolle als Mutter, die ihren Sohn mit Unterstützung ihrer weiblichen Kundin beschützt und Gefahren von ihm abwendet. Die Mühle, in der sie sich befindet, ist ein traditioneller, kleinstädtisch-ländlicher Ort, der hier zudem als Schutzraum dient. Mit ihrer gläsernen Architektur und technischen Ausstattung in unmittelbarer Nähe der Hochhäuser repräsentiert sie jedoch zugleich einen modernen, großstädtischen Schauplatz. Die dort agierenden Frauen bedienen sich moderner Technik in wohlüberlegter und souveräner Weise und behaupten sich damit zugleich gegenüber einer Männlichkeit (in Form des Polizeiwachtmeisters Jeschke als Vertreter der Staatsgewalt), die sich in ihren Mitteln und ihrem gesamten Habitus als reaktionär und aggressiv darstellt. Damit zeigt sich hier im Gewand des phantastisch-utopischen Traumgeschehens eine Geschlechterdichotomie, bei der einer überkommenen Tradition verhaftete männliche Geschlechterkonzepte einer Konfiguration des Weiblichen gegenüberstehen, die traditionelle mit modernen Aspekten verbindet. In der erzählten realen Welt zeigen sich die Genderkonzepte insgesamt weniger plakativ und eindeutig. Liest man den Traum jedoch als Angstphantasie eines Heranwachsenden,¹⁹ in der sich zugleich Aspekte des gesellschaftlich Imaginären zeigen, dann offenbaren sich darin in für den Traum typisch verdichteter Form Geschlechterdiskurse, die in der Gesellschaft der Weimarer Zeit virulent sind und die für viele Zeitgenoss*innen zugleich eine Chance und eine Bedrohung darstellten. Dies zeigt, dass der Roman aus der Kindersicht eine Geschlechterdichotomie in der Erwachsenenwelt entwirft, die die traditionelle Seite der Genderkonzeptionen in der Weimarer Zeit repräsentiert: Einer mit Mütterlichkeit assoziierten emotional aufgeladenen Version von Weiblichkeit steht eine kühl-sachliche und autoritäre und mit der Figur des (realen oder imaginären) Vaters verbundene Männlichkeit gegenüber.

Einen im Vergleich zu Jeschke ganz anderen Männlichkeitstypus repräsentiert die männliche Erwachsenenfigur, die am stärksten im Mittelpunkt der Handlung steht:

19 Als Emil bemerkt, dass ihm sein Geld im Zug gestohlen wurde, wird sofort die Angst vor der Polizei in Gestalt des Wachtmeisters Jeschke wieder in ihm wach. Emil fürchtet dessen Autorität, gegen deren Anschuldigungen, Emil sei der eigentlich Schuldige, der den Diebstahl nur vorgetäuscht habe, er chancenlos wäre (61–62). Selbst nach der erfolgreichen Überführung des Diebs im Polizeipräsidium (143–144) und beim Besuch des Wachtmeisters, der Emils Finderlohn überbringt (155), kommen Gedanken an Jeschke und Ängste vor einer Verhaftung wieder in ihm hoch.

der Dieb mit dem (wie sich später herausstellt falschen) Namen Grundeis. In direkter Opposition zu „eine[r] Frau, die an einem Schal häkelte“ (43), erscheint er zwar bei seinem ersten Auftritt im Zugabteil als „ein Herr im steifen Hut [, der] die Zeitung“ (43) liest, wobei durch die skizzenhafte Figurenzeichnung geschlechtsbezogene Typisierungen in Bezug auf das Freizeitverhalten umso deutlicher hervortreten. In der Folge entfernt sich seine Darstellung jedoch von solch eindeutig typisierenden Genderkonstrukten. Vielmehr entpuppt er sich als ein kreativer Autor phantastischer, die kindliche Phantasie herausfordernder Geschichten. So skizziert er im Gespräch mit Emil ein Bild von Berlin, das die Modernität der Großstadt in utopisch-phantastischer Manier überhöht, wenn er etwa von „hundert Stockwerke“ hohen Häusern berichtet, deren „Dächer man am Himmel [hat] festbinden müssen, damit sie nicht fortwehen“ (44), oder von einer „Röhre“, in der Menschen gleich einem „Rohrpostbrief“ durch die Stadt transportiert werden (44). Der intertextuelle Bezug zur „automatische[n] Stadt“ mit dem Namen „Elektropolis“, die den Protagonisten in *Der 35. Mai* auf ihrer phantastischen Reise begegnet (Kästner 2019b, 72–85), ist evident. Dort finden sich ebenfalls, neben einer Fülle an „Wolkenkratzern“ (Kästner 2019b, 73), utopisch anmutende, hochtechnisierte Fortbewegungsmittel, wie automatisch gesteuerte Züge (Kästner 2019b, 72–73), selbstfahrende Autos (Kästner 2019b, 76–77) sowie Bürgersteige in Form von automatisierten Laufbändern (Kästner 2019b, 78). Auch dort sind die phantastischen (und in die erzählte Realität transformierten) Erzählungen an einen unkonventionell-künstlerisch veranlagten Männertypus (in Form des Onkels Ringelhuth) gebunden, dem sich Grundeis anzunähern scheint. Nicht zuletzt ließe sich die von Grundeis entworfene (und in Emils Traum wieder aufgegriffene) Vision der modernen Großstadt mit einer – gerade an den urbanen Raum gebundenen – progressiven Geschlechterkonzeption in Verbindung bringen. Bezeichnenderweise deutet bereits das äußere Erscheinungsbild von Grundeis auf einen modernen Männlichkeitstypus hin. Die Innensicht Emils aufnehmend charakterisiert es der Erzähler wie folgt:

Warum der Mann nur immer den Hut aufbehielt? Und ein längliches Gesicht hatte er, einen ganz schmalen, schwarzen Schnurrbart und hundert Falten um den Mund, und die Ohren waren sehr dünn und standen weit ab. (46)

Grundeis erscheint auf den ersten Blick mit dem Hut als Accessoire als ein offensichtlich durchaus eleganter und modebewusster Herr, wozu auch der „ganz schmale“ Schnurrbart beiträgt, sodass der Mann insgesamt dem Habitus eines Dandys zu entsprechen scheint. Dieser Eindruck setzt sich fort, als der ‚Mann mit dem steifen Hut‘ – der sich bei seinem letzten Auftritt noch einen Schlips umbindet (120) – im weiteren Handlungsverlauf Zigaretten rauchend und „seelenvergnügt“ (78–79), offenbar ohne weitere Beschäftigung, auf der Terrasse des Berliner Cafés Josty (in der damaligen Kaiserallee) sitzt. Auch dieser Ort charakterisiert Grundeis als dandyhaft-künstlerischen Männlichkeitstypus, war das Café Josty – wenn auch im Wesentlichen in Gestalt seiner Hauptfiliale am Potsdamer Platz – doch ein zentraler Treffpunkt von (vorwie-

gend männlichen) Schriftstellern des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit.²⁰ In der Folge hat Grundeis Muße, „sich die Gegend [zu betrachten] als wäre er in der Schweiz“ (97), in aller Ruhe am Kiosk eine Zeitung zu lesen und sich schließlich per „Autodroschke“ zu einem vornehmen Hotel fahren zu lassen (98–101), das sich wiederum in unmittelbarer Nähe zu einem Kino befindet (103). Auf diese Weise nähert sich der spätere Dieb dem Typus des Ästhetik und Genuss schätzenden feminisierten ‚neuen Mannes‘ mit den Zügen eines großstädtischen Flaneurs an.²¹ Interessanterweise vermuten auch die Jungen, es sei wohl möglich, dass Grundeis (statt sich im Hotel zur Ruhe zu begeben) „stundenlang im Auto rumsaust und in Restaurants geht oder tanzen oder ins Theater oder alles zusammen“ (104), also die typischen Aktivitäten der Vergnügungskultur der Weimarer Zeit ausübt, die weiblich konnotiert sind. Zu dieser ‚feminisierten‘ Männlichkeit treten Anzeichen einer versehrten und deformierten Körperlichkeit in Form der faltenreichen Mundpartie und der dünnen, weit abstehenden Ohren, die dem Idealbild des kämpferisch-starken, soldatischen Mannes zuwiderlaufen und sich – zumindest metaphorisch – eher einer ‚beschädigten‘ Männlichkeit annähern, die als Folge der Wunden des Ersten Weltkrieges lesbar wird. Allerdings legt es der Kontext der Romanhandlung auch nahe, diese Beschreibungen in der Tradition der Physiognomie als Ausweis des kriminellen Mannes zu lesen, als der sich Grundeis im weiteren Verlauf erweist. Damit erfahren aber auch die positiv lesbaren Formen ‚neuer‘, verletzlicher und auf einem modisch-dandyhaft beruhenden Habitus beruhenden Männlichkeit eine entschiedene Abwertung im Sinne einer ‚demaskierten Identität‘, zumal Grundeis als ihr einziger Repräsentant im Roman fungiert. Diese betrifft auf einer poetologischen Ebene auch Grundeis’ Autorschaft im Bereich des für kindliche Imaginationen sensiblen utopisch-phantastischen Genres – zumal Emil infolge von Grundeis’ Erzählungen lediglich einen Albtraum erleidet.²² Dieser schließt direkt an die Vision einer hochtechnisierten Großstadterfahrung an, die Grundeis zuvor entworfen hatte. Das Traumgeschehen wird, wie bereits im Hinblick auf die Figur des Polizeiwachtmeisters Jeschke verdeutlicht, von räumlich inszenierten Geschlechterkonstruktionen durchzogen. Der in der Realität Emil zunächst zugewandte Grundeis mutiert im Traum zu einem Mann – dem einzigen in dem das Geschehen dominierenden Zug – mit einem „steifen Hut aus Schokolade“ (51). Teile davon bricht der Mann ab, bietet die Schokoladenstücke, anders als in der Realität,

²⁰ Eine literarische Verewigung erfuhr die Filiale am Potsdamer Platz durch Paul Boldts expressionistisches Sonett *Auf der Terrasse des Café Josty* (1912). Der Autor Erich Kästner verkehrte wiederum selbst im Café Josty in der Trautenaustraße, Ecke Kaiserallee, in dessen Nähe er zeitweise wohnte.

²¹ Dazu passt auch, dass Grundeis Emil während der Zugfahrt Schokolade anbietet, die als traditionell weiblich konnotiertes Genussmittel gilt (vgl. Rossfeld 2001).

²² Demgegenüber wird, im bereits analysierten Vorwort und seiner Abgrenzung realistischer von phantastischer Literatur, das neusachlich-realistische Programm der Erzählerfigur Kästner und der Figur des Journalisten Kästner aufgewertet. Dass der reale Autor Kästner mit *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee* (1932) einen phantastischen Roman mit phantasiebegabten Männer- und Jungenfiguren geschrieben hat, ist Teil der ambivalenten Vielschichtigkeit seines Gesamtwerks.

jedoch Emil nicht an, sondern verschlingt sie in hedonistisch-solipsistischer Weise selbst (51). Dies könnte als bildlicher Ausdruck für die Egozentrik und Selbstbezüglichkeit auch seiner (literarischen) Phantasien gelten, was sich durchaus mit einem Konzept männlicher Autorschaft in Verbindung bringen lässt. Emil flieht vor der aggressiven, bedrohlichen und selbstbezüglichen Männlichkeit in den Schutzraum der liebenden, fürsorglichen und selbstlosen Mutter, sodass in dieser räumlichen Inszenierung eine stark traditionell geprägt Geschlechterdichotomie reproduziert wird.

3.3 Mädchen- und Jungenfiguren

Im Zentrum des Romans stehen ganz eindeutig die Kinderfiguren, deren Selbstwirksamkeit durch ihre die Handlung entscheidend vorantreibenden Charaktere betont wird. Welche geschlechtsspezifischen Diskurse dabei – auch im Verhältnis zu den Erwachsenenfiguren – zu erkennen sind, soll im Folgenden herausgearbeitet werden.

Bezeichnenderweise wird Emil im Rahmen des Vorworts zuerst in Bezug auf seine Mutter vorgestellt. Sein äußeres Erscheinungsbild in „seinem dunkelblauen Sonntagsanzug“ (18) wird aus der Perspektive seiner um sein ordentliches Aussehen besorgten Mutter präsentiert. Zugleich wird aus seiner Perspektive verdeutlicht, wie die Grundbedingungen seiner Existenz und seine Bildungschancen von der Aufopferungsbereitschaft seiner Mutter abhängen (18). Somit ist seine Identität ebenso sehr an sie geknüpft, wie dies umgekehrt der Fall ist. Die mütterliche Fürsorge dem Sohn gegenüber wird von diesem zudem erwidert, wenn es darum geht, der Mutter in Notsituationen beizustehen: „Manchmal ist sie [d.i. Emils Mutter] krank und Emil brät für sie und sich Spiegeleier. Das kann er nämlich. Beefsteak braten kann er auch.“ (19) Diese Beziehungskonstellation wird im Rahmen der Romanhandlung fortgeführt:

Nur manchmal war sie [d.i. die Mutter] krank und lag zu Bett. Der Doktor kam und verschrieb Medikamente. Und Emil machte der Mutter heiße Umschläge und kochte in der Küche für sie und sich. Und wenn sie schlief, wischte er sogar die Fußböden mit dem nassen Scheuerlappen, damit sie nicht sagen sollte: „Ich muss aufstehen. Die Wohnung verkommt ganz und gar.“ (35)

Damit übernimmt Emil, darin Anton aus *Pünktchen und Anton* vergleichbar,²³ traditionell weiblich konnotierte Rollenmuster im Hinblick auf hauswirtschaftliche Tätigkeiten. Ebenso wie bei Frau Tischbeins Übernahme eines traditionell männlichen Lebensentwurfs ist dieser Geschlechterrollentausch jedoch auch hier an eine (temporäre) Notlage geknüpft und nicht als eine davon unabhängige emanzipatorische Entwicklung zu betrachten.²⁴ Im Hinblick auf andere Verhaltensweisen wird Emil

²³ Der Erzähler selbst weist in seinem Nachwort zu *Pünktchen und Anton* auf Parallelen zwischen den beiden männlichen Protagonisten hin (Kästner 1987, 155).

²⁴ Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass der Erzähler in *Pünktchen und Anton* das traditionell weibliche Rollenmuster des den Haushalt versorgenden Jungen nur angesichts der Notlage der

dann auch bezeichnenderweise durch traditionell männliche Attribute charakterisiert. So wird etwa, als Emil infolge des Verlusts seines Geldes und der Verletzung durch einen Nadelstich zu weinen beginnt, sogleich betont, dass die emotionale Regung keinesfalls auf den physischen Schmerz zurückzuführen sei:

Er wickelte das Taschentuch um den Finger und weinte. Natürlich nicht wegen des lächerlichen bisschen Bluts. Vor vierzehn Tagen war er gegen den Laternenpfahl gerannt, dass der bald umgeknickt wäre, und Emil hatte noch jetzt einen Buckel auf der Stirn. Aber geheult hatte er keine Sekunde. (59)

Die sprichwörtliche männliche Tapferkeit wird hier also zur Verteidigung gegen mögliche Einwände angesichts von Emils Gefühlsäußerung hervorgehoben. Damit wird zugleich eine Geschlechterdifferenz markiert, erscheint das Weinen bei Frauen doch als selbstverständlicher Teil ihres ‚Geschlechtscharakters‘, wie an anderen Stellen – etwa bei Emils Mutter – verdeutlicht wird. Das Weinen des Jungen wird dagegen in der vorliegenden Szene in Bezug auf eine exzeptionelle Situation gerechtfertigt, die eng an seine Rolle als Sohn geknüpft ist:

Er weinte wegen des Geldes. Und er weinte wegen seiner Mutter. Wer das nicht versteht, und wäre er noch so tapfer, dem ist nicht zu helfen. Emil wusste, wie seine Mutter monatelang geschuftet hatte, um die hundertvierzig Mark für die Großmutter zu sparen und um ihn nach Berlin schicken zu können. Und kaum saß der Herr Sohn im Zug, so lehnte er sich auch schon in eine Ecke, schlief ein, träumte verrücktes Zeug und ließ sich von einem Schweinehund das Geld stehlen. Und da sollte er nicht weinen? (59 – 60)

Emils Weinen wird hier vom Erzähler als angemessene Reaktion auf ein durch Emil gestörtes Vertrauensverhältnis zur Mutter eingeordnet, wobei er mittels interner Fokalisierung die Perspektive Emils übernimmt, der sich wiederum mit den Augen seiner Mutter betrachtet, was zeigt, wie stark er deren Wertesystem bereits internalisiert hat. Mit der Selbsterniedrigung des Sohnes geht zudem eine Überhöhung der Mutter und ihrer Opferbereitschaft einher. Dass der Sohn die Opfer, die seine Mutter erbringt, zu schätzen weiß und sich durch sein ebenfalls pflichtbewusstes und loyales Verhalten ihr gegenüber auszeichnet, bringt ihm vonseiten des Erzählers die anerkennende Charakterisierung als „Musterknabe“ (35) ein. Eine der wenigen Stellen, an denen sich der Erzähler außerhalb des Vorworts direkt an die Leser*innen wendet, beschäftigt sich mit diesem Thema

Könnt ihr es begreifen und werdet ihr nicht lachen, wenn ich euch jetzt erzähle, dass Emil ein Musterknabe war?

Mutter gelten lässt. Während es dort sogar mit dem Hinweis auf ein Verhalten, auf das man stolz sein könne, aufgewertet wird, erscheint ein darüberhinausgehender ‚weiblicher‘ Habitus bei Jungen aus Sicht des Erzählers als etwas deutlich weniger Erstrebenswertes. In einem seine Sichtweise illustrierenden Gespräch bemerkt der Erzähler gegenüber einem männlichen Freund: „Wenn du mit einer Puppenküche spieltest, hättest du vielleicht Grund, dich zu schämen.“ (Kästner 1987, 32)

Seht, er hatte seine Mutter sehr lieb. Und er hätte sich zu Tode geschämt, wenn er faul gewesen wäre, während sie arbeitete, rechnete und wieder arbeitete [...] Er sah, wie sie sich bemühte, ihn nichts von dem entbehren zu lassen, was die andern Realschüler bekamen und besaßen. Und da hätte er sie beschwindeln und ihr Kummer machen sollen? Emil war ein Musterknabe. So ist es. Aber er war keiner von der Sorte, die nicht anders kann, weil sie feig ist und geizig und nicht richtig jung. Er war ein Musterknabe, weil er einer sein wollte! Er hatte sich dazu entschlossen, wie man sich etwa dazu entschließt, nicht mehr ins Kino zu gehen oder keine Bonbons mehr zu essen. Er hatte sich dazu entschlossen und oft fiel es ihm recht schwer.

Wenn er aber zu Ostern nach Hause kam und sagen konnte: „Mutter, da sind die Zensuren und ich bin wieder der Beste!“, dann war er sehr zufrieden. Er liebte das Lob, das er in der Schule und überall erhielt, nicht deshalb, weil es ihm, sondern weil es seiner Mutter Freude machte. Er war stolz darauf, dass er ihr, auf seine Weise, ein bisschen vergelten konnte, was sie für ihn, ihr ganzes Leben lang, ohne müde zu werden, tat ... (35–36)

Damit erfährt auch Emils ‚Feminisierung‘ im Hinblick auf sein Weinen eine Rechtfertigung. Trotz seiner engen emotionalen Bindung an die Mutter und seines Pflichtbewusstseins ihr gegenüber betont Emil, er sei „noch lange kein Muttersöhnchen“ (112). Für den Fall einer solchen Beleidigung droht er präventiv mit männlich konnotierter Gewaltbereitschaft: „Und wer das nicht glaubt, den schmeiße ich an die Wand.“ (112)

An anderen Stellen wird dann auch Emils traditionell ‚männliche Seite‘ betont, etwa beim ersten Aufeinandertreffen mit Gustav. Als dieser ihn wegen seiner provinziellen Herkunft und seines Kleidungsstils beleidigt (80), antwortet Emil sofort mit der Androhung körperlicher Gewalt, die er in hyperbolischen Zügen ausmalt: „Nimm das zurück! Sonst kleb ich dir eine, dass du scheintot hinfällst.“ (80) Sein Gegenüber fasst dies als Aufforderung zum stark männlich konnotierten „Boxen“ auf, lenkt aber gleichzeitig „gutmütig“ ein (80), was zeigt, dass diese Form der verbalen Androhung körperlicher Gewalt offensichtlich als üblicher Teil eines männlichen Habitus und der Wahrung und Verteidigung des eigenen Selbst zu gelten scheint. An diesem Wettbewerb der sich überbietenden körperlichen Auszeichnungen im Boxen halten die beiden Jungen auch nach geschlossener Freundschaft fest.²⁵ Während Gustav an dieser und weiteren Textstellen jedoch auf den körperlich geprägten Anteil dieser

²⁵ Sie vereinbaren, nach der erfolgreichen Jagd auf den Dieb miteinander zu boxen und überbieten sich verbal mit ihren Erfolgen vom „Champion der Landhausbande“ zum „Meister fast aller Gewichtsklassen“ (108). Bei dem entscheidenden Erfolg über den Dieb Grundeis heißt es über Gustav, er „machte breite Schultern und stieg vor Emil her wie ein Boxkämpfer, der vor Kraft nicht laufen kann“ (125). Und schlussendlich kommt Gustav nach der erfolgreichen Gefangennahme des Diebs wieder auf den anfänglich abgemachten Boxkampf mit Emil zurück und will diesen noch austragen (140), Emil lehnt jedoch, Gustav und den Professor an den Händen haltend, ab: „Ich bin so guter Laune! Das Boxen lassen wir am besten sein. Ich brächte es vor lauter Rührung nicht übers Herz, dich für die Zeit zu Boden zu schicken.“ (140) In dieser Aussage mischen sich männliches Selbstbewusstsein und Siegesgewissheit mit der, auch durch die körperliche Nähe ausgedrückten, eher ‚unmännlichen‘ Rührung angesichts der emotionalen Verbundenheit.

Identität und auf seine Außenwirkung reduziert wird,²⁶ beweist Emil immer wieder auch mentale Stärke, etwa, wenn er Gustav auffordert, Freunde zu mobilisieren, was schließlich zur Formation der Kinderbande, bestehend aus „mindestens zwei Dutzend Jungen“ (83), führt. Dass diese Gruppierung ausschließlich aus männlichen Mitgliedern besteht, die sich zudem als ‚normgerechte‘ Vorbilder ihres Geschlechts zu erweisen haben,²⁷ wirft ein starkes Licht auf die oftmals nach Geschlechtern getrennte Sozialisation von Kindern und Jugendlichen, die sich etwa auch in den organisierten Jugendbewegungen der 1920er und 1930er Jahre niederschlägt.

Auch an das Phänomen der (in vielen Fällen) männlich dominierten Kinderbande und der ‚männerbündlerisch‘ geprägten Jugendbewegungen der Weimarer Zeit schließt die hierarchisch organisierte Jungenbande in *Emil und die Detektive* an. Bereits in der Charakterisierung Gustavs scheint das Moment des Anführers durch, dem die anderen Jungen gehorchen und den sie behandeln, „als wäre er ihr Präsident“ (24). Der zur Entstehungszeit des Romans (und bis in die jüngere Gegenwart gebrauchte) Begriff der „Kameraden“ (82) verweist klar auf die militärische Provenienz dieses Konzepts männlichen Zusammenhalts. In der Folge zeigt sich anhand der Organisationsstruktur und des von den Jungen verwendeten Vokabulars der paramilitärische Charakter der von der Jungenbande geplanten und durchgeführten Aktionen.²⁸ Es ist Emil selbst, der das erste Planungstreffen der Jungen explizit als

²⁶ Vgl. zum Beispiel den ironischen Erzählerkommentar an der Stelle, als die Idee zur Mobilisierung der Freunde geboren wird: „Gustav hupte leise, um sein Denken anzuregen. Es half nichts.“ (82)

²⁷ In *Emil und die drei Zwillinge* (1934) stellt der Erzähler die Verbrecherjagd der männlichen Kindergruppe in *Emil und die Detektive* rückblickend als ein vorbildhaftes männliches Verhalten dar, das sich „jeder richtige Junge“ (Kästner 2018a, 10) wohl vorstellen könne und das durch diese Charakterisierung als ein normativer Aspekt von Männlichkeit herausgehoben wird. Bereits die Selbstcharakterisierung der Jungenbande in *Emil und die Detektive* trägt aus der Sicht des „Professors“ normative Züge, wenn er die Mitglieder dazu auffordert zu zeigen, dass sie „richtige Jungens“ (95) seien, die sich durch volle Einsatzbereitschaft auszeichnen. Dass etwa der „kleine Dienstag“ diese Werte internalisiert hat, zeigt er mit dem Fazit, das er aus seiner Mitwirkung in der Jungenbande zieht: „Ein richtiger Junge tut, was er tun soll.“ (167)

²⁸ Eine noch stärkere Ausprägung erfährt das Konzept der paramilitärisch organisierten Jungenbande in Kästners *Das fliegende Klassenzimmer* (1933). Dort stehen körperlich und verbal auf brutale Weise ausgetragene Kämpfe zwischen Jungengruppen aus zwei traditionell verfeindeten Schulen im Mittelpunkt der Handlung, die vom Erzähler und den Figuren wiederholt als „Krieg“ (Kästner 2016, 45) bezeichnet und von den erwachsenen Bezugspersonen sogar toleriert werden. Die Kampfhandlungen werden ausführlich und unter wiederholtem Rückgriff auf militärisches Vokabular beschrieben. Weibliche jugendliche Protagonistinnen kommen im Kontext der gesamten Handlung nicht vor, sodass der gezeigte Habitus als ein rein männlicher zu verstehen ist. Ruth Klüger bezeichnet diese „Kriegsspiele“ (Klüger 1996, 74) als „reaktionäre[] Heldentümelei“, in der sich „nur die allerherkömmlichsten und traditionellsten Wertvorstellungen von Männlichkeit und Tapferkeit“ (Klüger 1996, 75) offenbaren. Zudem wird in *Das fliegende Klassenzimmer* innerhalb der männlichen Schülerschaft des Gymnasiums dieses auf körperliche Stärke und Durchsetzungskraft fokussierte Konzept von Männlichkeit gegenüber einer Gruppe älterer männlicher Schüler abgegrenzt, die sich durch das Üben von Paartänzen und einen ‚weiblichen‘ Habitus auszeichnen und von der ‚kämpferischen‘ Jungengruppe mit Verachtung belegt werden (Kästner 2016, 25–28).

„Kriegsrat“ (86) bezeichnet, in der Folge werden „Nachrichtendienst“, „Vorposten“ und „Stafetten“ (86), sowie eine „Wache“ (101) organisiert und aufgestellt, die verschiedenen Einheiten der Jungenbande werden vom Erzähler als „Kindertrupps“ (124) bezeichnet, die einer „Marschordnung“ (125) folgen. Bei der „Jagd“ (114) auf den Dieb wird eine „Taktik“ (121) ersonnen, die daraus besteht, „ihn in die Enge [zu treiben], bis er sich ergibt“ (121).²⁹ Anstelle des eher auf körperliche Durchsetzung fokussierten Gustav übernimmt der eindeutig als intellektueller Führer charakterisierte „Professor“ das Kommando der Aktionen. Dieser legt sich in seinem Auftreten einen bewusst erwachsenen und männlichen Habitus zu,³⁰ wenn er „wie sein Vater, der Justizrat“ (87), agiert, Befehle erteilt und die Gruppe insgesamt hierarchisch und arbeitsteilig organisiert, indem er einen „Bereitschaftsdienst“, „Ersatzleute“ und „Verstärkung“ einteilt und in einem militärischen Befehlston Anweisungen gibt (89). Als ein Junge aus der Gruppe, Petzold, das autoritäre Verhalten des Anführers und dessen Befehlsstruktur in Frage stellt,³¹ reagiert der Professor mit rigiden Maßnahmen, wenn er vorschlägt, dass der sich Widersetzende „sofort ausgewiesen wird und dass man ihm verbietet, weiterhin an der Jagd teilzunehmen“ (114). Nicht zuletzt gehört auch die fast sprichwörtlich gewordene „Parole Emil“ (96) in diesen paramilitärischen Kontext. Gleichwohl finden sich neben dieser militärisch geprägten Verhaltensnorm auch demokratische Elemente, etwa wenn ein kurzer Meinungsaustausch über die moralische Frage stattfindet, ob es legitim sei, dem Dieb das von diesem entwendete Geld wiederum zu stehlen (90–91), oder wenn Emil vorschlägt, über eine mögliche Verwarnung Petzolds „wie im Reichstag ab[zu]stimmen“ (114). Zu Letzterem kommt es jedoch nicht, da Petzold die Gruppe aus eigenen Stücken verlässt, und im ersten Fall beendet

29 Ruth Klüger sieht im Vorgehen der Jungen bei der Verfolgung des Diebs ein fragwürdiges Verhalten, das sie mit der beschränkten Perspektive der Kinder begründet: „Vom Strandpunkt der Berliner Kinder könnte ja der Herr im steifen Hut genauso gut unschuldig wie schuldig sein. Sie trauen Emil auf Anhieb und instinktiv, weil er ihnen gleicht und weil ihnen seine Notlage ein Abenteuer verspricht, während der Herr im steifen Hut fremd und verdächtig erscheint.“ (Klüger 1996, 71) Darin sieht Klüger ein moralisches Fehlverhalten. „Daß Kinder jederzeit bereit sind, mit oder ohne Disziplin, sich zusammenzuroten, um einem Sündenbock nachzustellen, ob es nun ein Krüppel oder ein Ausländer oder ein wie immer Andersartiger ist [...]“ (Klüger 1996, 72), deutet sie als gruppendynamischen Prozess: „Mit Überzeugung hat das meist weniger zu tun als mit einem aggressiven Zusammengehörigkeitsgefühl, das nach einem Opfer sucht.“ (Klüger 1996, 72) Klüger sieht diese Problematik auch vor dem zeitgenössischen Hintergrund antisemitischer Gewalttaten: „Einige Jahre nach dem Erscheinen des Romans und des Films [d.i. die erste Verfilmung des Romans aus dem Jahr 1931, Regie: Gerhard Lamprecht] gab es die Verhöhnung und gelegentliche Verprügelung von einzelnen Juden durch Kinderbanden, die auch irgend jemand überzeugt hatte, daß der Fußgänger dort drüben gefährlich und schuldig sei. Es dürften ‚Emil‘-Leser darunter gewesen sein.“ (Klüger 1996, 73) Diese These lässt sich auch vor dem Hintergrund eines militärisch-aggressiven Habitus innerhalb der Jungengruppe in *Emil und die Detektive* aufrechterhalten, wie er in der vorliegenden Interpretation herausgearbeitet wird.

30 Dieser wird von der Gruppe insgesamt übernommen. So heißt es etwa an einer Stelle: „Man verabschiedete sich. Alle schüttelten sich, wie *kleine ernste Männer*, die Hände.“ (118; Hervorh. C.H.)

31 „Schrei gefälligst nicht so“, sagte Petzold [zum Professor], „du hast mir einen Dreck zu befehlen.“ (114)

der Professor den Diskurs recht barsch und entscheidet den moralischen Streit qua Autorität mit dem Hinweis auf den juristischen Tatbestand des Diebstahls (90–91). Durch den wiederholten Hinweis auf das väterliche Vorbild und die väterliche Autorität (87, 95) erscheint die durch den Professor geführte Jungenbande als Fortführung einer männlich-patriarchalischen Tradition, in der weibliche Vorbilder oder Mitglieder keinerlei Rolle spielen und dementsprechend auch an keiner Stelle erwähnt werden. Stattdessen wird die männlich-militärische Traditionslinie sogar historisch weiter zurückverfolgt, indem der Erzähler (wenn auch mit ironischem Unterton) über den auf einem Stuhl in einem Hinterhof sitzenden Professor bemerkt: „Er sah aus wie Napoleon während der Schlacht bei Leipzig.“ (101) ‚Weibliches‘ Verhalten ist in diesem Männerbund nicht erwünscht, es wird abgewertet und entsprechend sanktioniert. Einige Mitglieder der Jungenbande, die weitere Jugendliche „mobilisiert“ (120) haben und damit aus Sicht des Professors das ganze Unternehmen gefährden, belegt der Anführer mit einer misogyn konnotierten Beleidigung: „Wenn der Kerl uns durch die Lappen geht, seid ihr dran schuld, ihr *Klatschtanten!*“ (120; Hervorh. C.H.) In der abschließenden Einschätzung des „kleinen Dienstag“ wird deutlich, dass das Verhalten in der Jungenbande vom Imperativ eines internalisierten männlichen Geschlechtscharakters geleitet ist. Anlässlich der Würdigung seiner Aufgabe innerhalb der Gruppe legitimiert er sein von den anderen Kindern gelobtes Verhalten als ein ‚typisch männliches‘: „Ein richtiger Junge tut, was er soll. Basta!“ (167) Von den (vorwiegend männlichen) Erwachsenen wird das Verhalten der Jungen unter expliziter Erwähnung ihres Geschlechts ebenfalls gelobt. So bezeichnet die den Autor spiegelnde Romanfigur des Journalisten Kästner Emil, Gustav und den Professor als „Prachtkerle“ (147), was zur Steigerung ihres Selbstbewusstseins führt, indem „sie sehr stolz auf sich selber“ (147) werden, und ein Mitreisender der nach Berlin fahrenden Frau Tischbein nennt Emil ebenfalls einen „Prachtkerl“ (160) und „richtige[n] Kerl, aus dem später mal was werden wird“ (162). So ist der Ruhm ein stark männlich konnotierter.

Auch die einzige weibliche Kinderfigur wird bezüglich ihrer Geschlechtszugehörigkeit markiert: Der Spitzname „Pony Hütchen“ charakterisiert Emils Cousine metonymisch mit zwei prominenten visuellen Merkmalen der ‚neuen Frau‘ in der Weimarer Republik: Die Ponyfrisur ist oft zentraler Bestandteil des viel zitierten Bubikopfs und auch die weibliche Hutmode ist ein zentrales Accessoire des neuen Frauentyps. Die Diminutivform „Hütchen“ charakterisiert Emils Cousine gleichsam als prämatüre Vorform der ‚neuen Frau‘, als ‚neues Mädchen‘. Die solchermaßen zunächst durch visuelle Merkmale eingeführte Figur wird vom männlichen Erzähler im Rahmen des Vorworts als „reizendes Mädchen“ (22) charakterisiert und dabei zugleich einer Bewertung unterzogen. Das Adjektiv ‚reizend‘ ist stark geschlechtlich konnotiert: Es bezieht sich fast ausschließlich auf weibliche Personen und wird zudem häufig im Hinblick auf ein ‚hübsches‘ optisches Erscheinungsbild verwendet, das die Sinne des

(männlichen) Betrachters ‚reizt‘.³² Somit ist mit dieser Begriffsverwendung eine erotische Konnotation verbunden. Diese scheint in dem späteren, von Bewunderung geprägten Verhalten der männlichen Kinderbande wieder auf. Auch die erste Charakterisierung der Figur innerhalb der Romanhandlung erfolgt aus männlicher Perspektive. Da er sie länger nicht gesehen hat, versucht sich Emil auf der Fahrt nach Berlin vorzustellen, „wie Pony Hütchen jetzt aussähe“ (48). An ihr Gesicht erinnert er sich nicht mehr, jedoch daran, dass sie „mit ihm hatte boxen wollen“ (48). Damit wird das Mädchen mit einem in der Zeit sehr beliebten und stark männlich konnotierten Sport in Verbindung gebracht, der bezeichnenderweise auch im bereits erwähnten ‚Kräftemessen‘ der Jungen zitiert wird. Auch wenn es sich bei oberflächlicher Betrachtung lediglich um ein frühkindliches Spiel handeln mag, wird Pony Hütchen damit zugleich als ein Mädchen charakterisiert, das Aspekte der ‚neuen Frau‘ der 1920er Jahre für sich reklamiert, indem es an die Vergnügungskultur der Weimarer Zeit anschließt und dabei zugleich Attribute traditioneller Männlichkeit übernimmt.³³ Emil hat diesen Anspruch Pony Hütchens seinerzeit zurückgewiesen, was er rückblickend mit dem Hinweis auf die große Selbstverständlichkeit seiner Haltung untermauert:

Er hatte natürlich abgelehnt, weil sie ein Papiergewicht war und er mindestens Halbschwergewicht. Das wäre unfair, hatte er damals gesagt. Und wenn er ihr einen Uppercut geben würde, müsste man sie hinterher von der Wand kratzen. (48)

Die solchermaßen begründete Ablehnung bezieht sich offensichtlich auf Ponys Geschlecht und den aus männlicher Sicht vermessenen Anspruch, sich mit einem männlichen Gegner auf Augenhöhe messen zu wollen. Sowohl die Selbstüberhöhung als „mindestens Halbschwergewicht“ als auch die Herabsetzung Ponys in Form der niedrigsten Gewichtsklasse des „Papiergewichts“ stellen den hyperbolischen Versuch dar, jenseits annähernd gleichwertiger körperlicher Voraussetzungen im Kindesalter eine Geschlechterdifferenz zu behaupten, die die männliche Überlegenheit mithilfe zeittypischer biologistischer Argumentationsmuster betont und die Eroberung traditionell männlicher Sphären durch Angehörige des weiblichen Geschlechts negiert.³⁴

³² Vgl. hierzu die Einträge zu *DWDS. Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute* im Literaturverzeichnis.

³³ Auch in ihrem Auftreten in der Erzählgegenwart lässt sie einen ‚männlichen‘ Habitus erkennen, wenn sie etwa Emil „einen Schlag auf die Schulter“ (106) gibt. In *Emil und die drei Zwillinge* bezeichnet der männliche Erzähler Pony – rückblickend auf die Handlungszeit von *Emil und die Detektive* – als „ein[en] halbe[n] Junge[n]“ (Kästner 2019, 24) und betont damit die hybride Geschlechtsidentität Ponys, den er in der Erzählgegenwart fortgesetzt sieht: Pony changiert dabei aus seiner Sicht zwischen „junge[r] Dame“, patente[m] Kerl“ und halbe[m] Backfisch“, vereint also traditionell männlich und weiblich konnotierte Rollenbilder und befindet sich zudem in der Entwicklung vom Mädchen zur Frau.

³⁴ An einer späteren Stelle in *Emil und die Detektive* findet sich ein ähnliches Argumentationsmuster Emils gegenüber seiner Cousine. Wiederum betont er ihre angebliche körperliche Unterlegenheit und verknüpft diese mit ihrem Geschlecht. Nachdem Emil Ponys Radfahrkünste als „Afferei“ bezeichnet und den Sattel ihres Rads in der Höhe verstellt hat, beleidigt Pony ihn ihrerseits als „Affe“ und droht mit der Beendigung ihrer Freundschaft. Darauf entgegnet Emil: „Wenn du nicht ein Mädchen wärest

Trotz dieser Abwehrversuche hatte sich Pony seinerzeit nicht von ihrem Vorhaben abbringen lassen und „erst Ruhe gegeben, als Tante Martha dazwischenkam“ (48).

Diese Selbstbehauptung zeigt sich auch in Ponys erstem Auftritt im Rahmen der Erzählgegenwart, als sie mit ihrem Fahrrad am Bahnhof Friedrichstraße erscheint und sich damit gegen ihre Großmutter durchgesetzt hat, die ihr das Mitnehmen des Fahrrads hatte verbieten wollen (73). Das Fahrradfahren kann dabei – analog zum Boxen – vor dem Hintergrund seiner zeitgeschichtlichen Bedeutung im Rahmen der Selbstermächtigung von Frauen in den 1920er Jahren gedeutet werden. Das Fahrrad als Mittel zur Steigerung der Mobilität des Mädchens ließe sich dabei als kindliche Vorstufe des Autos deuten, das als ein wichtiges kulturelles Symbol fungierte, welches die größer gewordene Bewegungsfreiheit von Frauen verdeutlichte – im Straßenverkehr, aber auch als *pars pro toto* für die neu gewonnene gesellschaftliche Mobilität. Bezeichnenderweise wird Pony zugeschrieben, sie wolle „wie eine Rennfahrerin aussehen“ (169), was von Emil wiederum mit dem abwertenden Ausdruck „Afferei“ (169) quittiert wird. Zugleich ist Ponys Fahrrad eng an ein männliches Blickregime gebunden. Angesichts ihres Fahrrads ist Pony „guter Laune und freute sich auf Emils respektvollen Blick. ‚Sicher findet er es oberfein‘, sagte sie und war ihrer Sache völlig gewiss“ (73). Diese Gewissheit bleibt einerseits an eine antizipierte männliche Bestätigung gebunden, andererseits drücken sich darin auch weibliches Selbstbewusstsein und Stolz angesichts dieser Errungenschaft aus.

In der Folge werden Ponys selbstbewusstes, bestimmtes und forsches Auftreten sowie ihre Schlagfertigkeit und ihr ‚kesses (Berliner) Mundwerk‘ immer wieder betont (z. B. 75). Dabei bewertet sie zugleich einen von ihr unterstellten männlichen Geschlechtscharakter als negativ. Angesichts von Emils ausbleibender Ankunft am Bahnhof stellt sie gegenüber ihrer Großmutter fest: „Sicher ist er falsch ausgestiegen. Jungens sind manchmal furchtbar blöde. Ich möchte wetten! Du wirst noch sehen, dass ich recht habe.“ (75) Dieses weibliche Selbstbewusstsein wird jedoch nicht nur von der Großmutter wiederholt in die Schranken der Wohlanständigkeit verwiesen, wenn sie ihre Enkelin zum Teil in barschem Ton zum Schweigen zu bringen versucht (75–76) und sogar mit dem Verlust des Fahrrads durch die patriarchalische Autorität droht, sollte Pony die aus erwachsener Sicht zu ‚wilden‘ Fahrkünste fortführen: „Wenn das [d. i. das Mitnehmen eines Jungen (!) auf der Lenkstange] noch ein einziges Mal vorkommt, nimmt dir dein Vater das Rad für immer weg.“ (76) Auch der (männliche) Erzähler lässt eine negative Bewertung der (weiblichen) Selbstermächtigung Ponys erkennen, wenn er ihre Äußerungen als ‚Wichtigtuerei‘ disqualifiziert (75). Auf der Handlungsebene widersetzt sich Pony diesen Versuchen, ihre Selbstbestimmtheit einzuschränken, jedoch immer wieder. So nimmt sie Emil gegenüber wiederholt eine überlegene Haltung ein (vgl. die Ausführungen weiter unten) und auch der Autorität ihres Vaters begegnet sie mit ihrer typischen wortgewandten und schlagfertigen Art.

und dünn wie eine Strippe, würde ich dich mal Moritz lehren, mein Kind“ (169), um dann, als Zeichen unterdrückter (männlicher) Aggressivität, „bockig beide Fäuste in die Hosentaschen“ (170) zu stecken.

Als dieser Emil versagen will, über die Verwendung des ihm zuerkannten Belohnungsgeldes selbständig, ohne erwachsene Anleitung zu verfügen, weist sie ihn mit recht barschen Worten zurecht: „Alle Wetter, Heimbold, bist du ein Dickschädel“, sagte Pony Hütchen zu ihrem Vater. Siehst du denn nicht, dass Emil sich so darauf freut, seiner Mutter was zu schenken? Ihr Erwachsenen seid manchmal kolossal hart verpackt.“ (169)

In weiten Teilen der Romanhandlung wird Pony in ihrem Verhältnis zu der männlichen Kinderbande charakterisiert und dabei einem männlichen Blickregime unterworfen. Bei dem ersten Aufeinandertreffen Ponys mit der Kinderbande fällt auf, dass die Jungen ihr imponieren wollen, indem sie sich in Galanterie üben („Der Professor bot Hütchen höflich seinen Stuhl an und sie setzte sich“ [104]),³⁵ oder sich in betont ‚männliche‘ Posen werfen und dabei gleichzeitig verlegen werden: Auf Ponys Kompliment gegenüber dem von ihr mit dem Rad zur Gruppe transportierten Bleuer („Netter Kerl übrigens“ [105]) errötet dieser „und drückte die Brust raus“ (105). Selbst der sonst so souveräne und überlegene Professor wird im Angesicht Pony Hütchens unsicher: Er „lachte verlegen und stotterte ein paar unverständliche Worte“ (106). Dass die Jungen Pony offensichtlich in Bezug auf ihr äußeres Erscheinungsbild wahrnehmen, wird vom Erzähler durch einen aussagekräftigen Vergleich explizit thematisiert: „Sie saß wie eine Schönheitskönigin auf dem Stuhl und die Jungen umstanden sie wie die Preisrichter“ (106). Hier wie an anderen Stellen (vgl. etwa den bereits erwähnten Gestus des Professors) orientieren sich die Jungen am Verhalten und Habitus erwachsener männlicher Vorbilder.³⁶ Ein in der Erwachsenenwelt übliches männliches Blickregime im Hinblick auf den weiblichen Körper wird hier bereits im Jungenalter präfiguriert. Der Körper der Frau wird taxiert und männlichen Blicken und Bewertungen unterworfen.³⁷ Die Erwähnung der „Schönheitskönigin“ und der männlichen „Preisrichter“ verweist auf die in den 1920er Jahren sich etablierenden Miss-Wahlen³⁸ im Zuge der amerikanisierten ‚Girllkultur‘.³⁹ Damit wird ein Ungleich-

35 Vgl. auch 123: „Die Jungen benahmen sich [d. h. Pony Hütchen gegenüber] äußerst aufmerksam. Der Professor hielt Ponys Rad. Krummbiegel ging, die Thermosflasche und die Tasse auszuspuhlen. Mittenzwey senior faltete das Brötchenpapier fein säuberlich zusammen. Emil schnallte den Korb wieder an die Lenkstange. Gerold prüfte, ob noch Luft im Radreifen wäre. Und Pony Hütchen hüpfte im Hof umher, sang sich ein Lied und erzählte zwischendurch alles Mögliche.“

36 Pony beteiligt sich an diesem Spiel, wenn sie den Jungen Geld gibt, damit sich diese „Zigarren“ kaufen können (106).

37 Diese Betonung des weiblichen erotisierten Körpers setzt sich in *Emil und die drei Zwillinge* (1934) mit dem Hinweis auf Ponys Heranwachsen zur „junge[n] Dame“ (Kästner 2019, 24) fort. Die Charakterisierung der Figur durch den deutlich männlich markierten Erzähler im „Vorwort für Fachleute“ wird von einer Zeichnung Walter Triers begleitet, die sich deutlich von ihrem kindlich geprägten Pendant in *Emil und die Detektive* abhebt und Pony mit hohen Schuhen, kurzem Rock, figurbetontem Oberteil, Kurzhaarfrisur und einer modischen Mütze eindeutig als ‚neue Frau‘ der Weimarer Zeit ausweist.

38 Bezeichnenderweise fand die erste Wahl zur Miss Germany 1927, also zwei Jahre vor Erscheinen von *Emil und die Detektive*, in Berlin statt (Didczuneit 1998, 13–14).

gewicht der Geschlechter – männliches Anschauen und weibliches Angeschaut-Werden – ebenso konnotiert wie die Etablierung weiblicher Schönheitsideale, die nicht zuletzt durch die visuelle Massenkultur der 1920er Jahre (Fotografie, Kino, Werbung) propagiert wird. Die Trennlinie zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Unterwerfung unter patriarchalische Normen ist gerade im Hinblick auf Mode und Körperinszenierung der Frau nicht immer leicht zu ziehen. Spätestens angesichts des Fortbestehens traditioneller Verhältnisse in den Geschlechterrelationen (vgl. Kap. 2) entstehen wiederum Ungleichgewichte. Diese spiegeln sich auch in der Figur Pony Hütchen wider. Verweisen ihr Aussehen und ihr Verhalten einerseits auf die selbstbewusste und selbstbestimmte ‚neue Frau‘, so unterwirft sich das Mädchen doch andererseits gerade im Verhältnis zu der Jungenbande traditionellen Geschlechterrollen. Sie bezeichnet sich selbst als „anständiges Mädchen“ (106), das ins Bett „gehört“ (106) und sich diesem Gebot fügt, anstatt mit den Jungen den Abend zu verbringen. Einen Höhepunkt erreicht die Übernahme traditioneller Verhaltensmuster, als sie die Jungen während der Belagerung des Hotels, in dem sich der Dieb aufhält, mit Kaffee und Buttersemmeln versorgt (122), nachdem sie ihnen schon beim ersten Zusammentreffen offenbart hatte, dass sie zu gerne für sie „Kaffee kochen“ würde (106). Die klare Rollenverteilung zwischen den im öffentlichen Raum agierenden Jungen und ihrer häuslichen, fürsorgenden Tätigkeit ist ihr dabei wohl bewusst und sie kommentiert letztere affirmativ: „Ja, ja, es ist eben doch was andres, wenn eine Frau im Hause ist!“ (122) Ähnlich wie die Jungen sich als erwachsene Männer inszenieren und auf ihre Väter als Vorbilder rekurren, folgt Pony dem Rollenbild der erwachsenen Haus- und Ehefrau. Als das öffentliche Agieren der Jungen bei der Jagd auf den Dieb seinen Höhepunkt erreicht und der Professor die entscheidenden Befehle zum Aufbruch erteilt (124), wird Pony bezeichnenderweise von den Jungen zurückgelassen, was ihr missfällt: „Pony Hütchen blieb, etwas beleidigt, allein zurück.“ (124) Letztlich ist sie nicht bereit, vollständig in der traditionellen Frauenrolle aufzugehen. Gemäß ihrem bereits erwähnten Habitus als ‚neues Mädchen‘, das forsch und selbstbestimmt auftritt, möchte sie auch am öffentlichen Agieren der Jungen aktiv teilhaben: „Dann schwang sie sich auf ihr kleines vernickeltes Rad, murmelte wie ihre eigene Großmutter: ‚Die Sache gefällt mir nicht. Die Sache gefällt mir nicht!‘, und fuhr hinter den Jungen her.“ (124) Erneut fungiert hier das Fahrrad als Symbol weiblicher Mobilität und Autonomie, wenn es auch vorläufig bei einem durchaus symbolisch zu verstehenden ‚Hinter-den-Jungen-Herfahren‘ bleibt, der Anschluss weiblicher an die männliche Handlungsfähigkeit also noch nicht hergestellt ist. So bleibt Pony auch bei der entscheidenden finalen Aktion rund um die Gefangennahme des Diebs von den Jungen räumlich getrennt: „Pony Hütchen fuhr *neben* dem Umzuge und klingelte vergnügt.“ (125; Hervorh. C.H.) Sie ist also nicht Teil der Jungengruppe, sondern im

39 Giese verortet in den USA der 1920er Jahre eine „Kultur der Körperschönheit“, in der „ideale Körper“ mittels Preisausschreiben gesucht würden, wobei der „Mädchentyp“ bevorzugt werde (Giese 1925, 43). Die erste Wahl zur Miss America fand 1921 statt.

Wortsinn eine Begleiterscheinung, die zudem eher für gute Stimmung sorgt, als dass sie entscheidend in das Geschehen eingreift.⁴⁰ Dies scheint jedoch eher an den vorauseilenden Jungen zu liegen als an ihrer durchaus vorhandenen Bereitschaft zur Mitwirkung: „Pony Hütchen bat einen Knaben, ihr Rad zu halten, und trat zu Emil. ‚Da bin ich‘, sagte sie. ‚Kopf hoch. Jetzt wird’s ernst. O Gott, o Gott, ich bin gespannt. Wie ein Regenschirm.‘“ (127) Sie ist auch in der Folge bereit, sich aktiv am Geschehen zu beteiligen, soweit ihr das im von den Jungen abgesteckten Handlungsrahmen möglich ist, indem sie etwa „mit ihrem kleinen Rade“ (133) einen Schutzpolizisten zur Hilfe holt. Letztlich bleibt sie aber doch externe Beobachterin und hat keinen entscheidenden Anteil am Erfolg der Jungen, was erneut anhand der räumlichen Ordnung deutlich wird:

Pony Hütchen fuhr auf ihrem kleinen vernickelten Fahrrad *nebenher*, nickte dem glücklichen Vetter Emil zu und rief: „Emil, mein Junge! Ich fahre rasch nach Hause und erzähle dort das ganze Theater.“ Der Junge nickte zurück und sagte: „Zum Mittagessen bin ich zu Hause! Grüße schön!“ (134, Hervorh. C.H.)

An dieser Stelle fällt Pony wiederum in eine mütterliche Rolle zurück, indem sie ihren Cousin mit „mein Junge“ anspricht, um sich anschließend in die häusliche Sphäre zurückzuziehen.⁴¹ Dort erscheint sie dann auch im Schlusstableau des Romans und

⁴⁰ Vgl. zur Marginalisierung Pony Hütchens auch Haywood (1999, 73–76). In *Emil und die drei Zwillinge* (1934) gerät Pony Hütchen noch stärker in den Hintergrund – hier grenzt sie sich als ‚junge Dame‘ zunehmend von den als vom Erzähler als noch vergleichsweise kindlich beschriebenen Jungen ab, sodass jedoch letztlich wieder eine Dichotomisierung in den Geschlechterrelationen entsteht und die Jungen schließlich in der entscheidenden Phase der Handlung als „Detektive unter sich“ (Kästner 2019, 122) bleiben, die zu ihrer Entfaltung geradezu der Abwesenheit von Frauen bedürfen. Nachdem er von der Abreise Pony Hütchens und der erwachsenen Frauen berichtet hat, bemerkt der Erzähler über die Jungengruppe: „Wenige Minuten später waren Emil, Gustav und der Professor allein. Und ihrer selbständigen Entwicklung stand nichts mehr im Wege.“ (Kästner 2019, 122) Auch Pünktchen in *Pünktchen und Anton* erscheint – obwohl Titelheldin – letztlich gegenüber den männlichen Protagonisten im Hinblick auf entscheidende Handlungsmomente untergeordnet (Haywood 1999, 73–74). Bezeichnenderweise steht Anton – zudem in einer vom Erzähler hergestellten Parallelisierung zu Emil aus *Emil und die Detektive* – im Mittelpunkt des an die Erzählhandlung anschließenden Nachworts. Das Handeln der beiden männlichen Protagonisten werden den (wohl hauptsächlich männlichen) Lesern zur Nachahmung empfohlen, zudem wird die Bedeutung ihrer männlichen Tugenden für ihr späteres Erwachsenenleben betont. In Form einer direkten Leseransprache heißt es dort: „Vielleicht entschließt ihr euch, so wie sie zu werden? Vielleicht werdet ihr, wenn ihr sie liebgewonnen habt, wie diese Vorbilder, so fleißig, so anständig, so tapfer und so ehrlich? Das wäre der schönste Lohn für mich. Denn aus dem Emil, dem Anton und allen, die den beiden gleichen, werden später einmal sehr tüchtige Männer werden. Solche, wie wir sie brauchen werden.“ (Kästner 1987, 155) Pünktchen – und mit ihr alle Mädchen und zukünftigen Frauen – bleiben aus dieser vom Erzähler empfohlenen Lehre des Romans ausgeschlossen.

⁴¹ Ihre Abschiedsworte in dieser Szene lassen jedoch einen ironischen Unterton in Richtung der sich männlich gebärdenden Jungengruppe erkennen: „Wisst ihr, wie ihr aussieht? Wie ein großer Schulausflug!“ (135) Damit holt sie die sich als Erwachsene inszenierenden Jungen auf den Boden ihrer

scheint ganz in ihrer Rolle als Hausfrau aufzugehen, die wohl nach dem Vorbild ihrer Mutter konzipiert ist: „Und Pony Hütchen hielt ihm [d.i. Emil] den Ellbogen hin, trug eine Schürze von ihrer Mutter und quiekte: ‚Vorsicht! Ich habe nasse Hände. Ich wasche nämlich Geschirr ab.‘“ (152) In der Folge wird sie in Verbindung mit einer Reihe von häuslichen Tätigkeiten erwähnt: Sie „schleppt[] eine Vase heran“ (153), deckt, nach Aufforderung ihrer Mutter, pflichtbewusst den Tisch (154) und „[rennt] mit einer großen Kanne von einem zum andern und schenkt[] heiße Schokolade ein“ (164), während die Jungen sich von ihr bedienen lassen und keinesfalls in die häuslichen Tätigkeiten eingebunden zu sein scheinen. Allerdings erkennt Pony zumindest in Ansätzen die geschlechtliche Verortung dieser Aufgabenbereiche und bedauert es, dass Vertreterinnen ihres Geschlechts daran gebunden zu sein scheinen, wenn sie Emil gegenüber ausrufen: „Wir armen Frauen!“ (152) Hier wird erneut ihr bereits in anderen Situationen offener Drang zu einem selbstbestimmten Agieren auch im öffentlichen, traditionell männlich besetzten Raum deutlich. Dieser kommt auch dann zum Tragen, wenn sie mit ihrem Cousin Emil und ihrem Fahrrad auf der Straße unterwegs ist. Dabei lässt sie Emil auch einmal auf das Rad steigen, tritt ihrem männlichen Verwandten gegenüber aber zugleich als erfahrene und überlegene Expertin für das (kunstvolle) Radfahren auf:

Emil radelte durch die Schumannstraße. Und Hütchen rannte hinter ihm her, hielt den Sattel fest und behauptete, das sei nötig, sonst fliege der Vetter hin. Dann musste er absteigen und sie fuhr ihm Kreise und Dreien und Achten vor. (155)

Im Rahmen der Gesamtkonzeption des Romans ist es bemerkenswert, dass dieser mit einem Auftritt Pony Hütchens endet, der ihr selbstbewusst-forschendes Auftreten und ihre physische und geistige Mobilität unterstreicht: Nachdem sie schon kurz vorher, auf einem Stuhl reitend, einen Ausruf ihrer Großmutter singend intensiviert und imitiert hat,⁴² setzt sie, wie im allerletzten Satz des Romans vermerkt wird, mit einem Freudeschrei ihre kleine Reise fort: „Hurra!“ rief Pony Hütchen und ritt auf einem Stuhl ins Schlafzimmer.“ (171) Der Roman lässt offen, ob dieser Ritt ins Schlafzimmer der Auftakt zu einem Leben als selbstbestimmte ‚neue Frau‘ der Weimarer Zeit oder der Rückzug in ein eher traditionelles Familienleben ist.⁴³

kindlichen Realität zurück. Eine deutliche Akzentuierung der Rolle Pony Hütchens als selbstbestimmte, autonome Mädchenfigur findet sich in der filmischen Adaption des Romans aus dem Jahr 2011 (Regie: Franziska Buch), in der Pony zur Anführerin einer gemischtgeschlechtlichen Kindergruppe avanciert, während ältere Verfilmungen eher die traditionellen Aspekte der Geschlechterverhältnisse akzentuieren (Zhang 2018, 41–64).

42 „Quatsch, Quatsch, Quatsch!“, sang Pony Hütchen und ritt auf einem Stuhl durchs Zimmer.“ (170)

43 In *Emil und die drei Zwillinge* erscheint Pony einerseits wiederum als selbst- und modebewusste ‚junge Dame‘, die – anders als die gleichaltrigen Jungen – zugleich jedoch in hauswirtschaftliche Tätigkeiten eingebunden wird (Kästner 2019, 74) und sogar das Kochen erlernt (Kästner 2019, 111), während die Jungen sich vergnügen. Andererseits strebt Pony ihrer eigenen Aussage nach eine berufliche Tätigkeit an: Neben dem traditionell ‚weiblichen‘ Beruf der „Krankenpflegerin“ zieht sie auch

3.4 Familienbilder

Bereits anhand der Darstellung von Emils Mutter konnte verdeutlicht werden, dass der Roman – trotz der weiblichen Erwerbstätigkeit der Frau – in Bezug auf Familienkonstellationen traditionelle Rollenbilder reproduziert. Hausarbeit bleibt auch angesichts der beruflichen Selbständigkeit der Frau eine ausschließlich weibliche Angelegenheit. So heißt es über Emils Mutter: „Außerdem [d. h. neben ihrer Tätigkeit als selbständige Friseurin] muss sie kochen, die Wohnung in Ordnung halten, und auch die große Wäsche besorgt sie ganz allein.“ (19)

Über ihre Schwester sagt Frau Tischbein: „Ihr Mann verdient ganz anständig. Er ist bei der Post. Im Innendienst.“ (30) Der relative wirtschaftliche Wohlstand ist hier also eindeutig auf die Berufstätigkeit des Mannes bezogen. Dessen Ehefrau, „Tante Martha“, scheint Hausfrau zu sein, da sie offenbar nichts zum Einkommen der Familie beiträgt und ausschließlich im häuslichen Kontext gezeigt wird.

Auffällig ist zudem die zeittypische Abwesenheit von Vätern. Emils Vater ist tot, Pony Hütchens Vater zeigt zwar – wie weiter oben ausgeführt – gelegentlich seine patriarchale Autorität und erhält mit Zigarre und Bier traditionell männliche Attribute, spielt aber, gemessen an den Frauen der Familie (Pony, ihre Mutter und Großmutter), keine große Rolle im Hinblick auf das Romangeschehen. Seine Sphäre ist offensichtlich die Berufswelt (aus der er erst am Abend zurückkehrt, z. B. 168), die emotional stark aufgeladenen familiären Angelegenheiten rund um Emils Sorgen und schlussendlichen Erfolg begleitet er im Vergleich zu den handlungswirksamen weiblichen Familienmitgliedern eher passiv und allenfalls beratend (z. B. 76). Gleichwohl werden, wie bereits gezeigt, aus Sicht der Jungen oftmals die Väter als vorbildhafte Autorität zitiert, deren Werte und Normen sie internalisiert haben,⁴⁴ während die Mütter in diesem Kontext keine Erwähnung finden. Vor diesem Hintergrund erscheint Emils enge und ödipal anmutende Bindung an die Mutter exzeptionell, wobei Emil auch ihre Leistung immer wieder würdigt und bemüht ist, ihr diese durch sein strebsames Verhalten zu vergelten. Innerhalb dieses ebenfalls durch die Abwesenheit des Vaters gekennzeichneten und somit aus Mutter und Sohn bestehenden Haushalts scheint Emil zugleich die Rolle der fürsorglichen Mutter wie auch die des abwesenden Ehemanns zu übernehmen und hat damit – wiederum angesichts der ‚Notlage‘ des fehlenden Vaters und Gatten bzw. der Doppelrolle der Mutter als Hausfrau und Erwerbstätiger – Anteil an den familiären Rollenbildern beider Geschlechter.

„Drogistin“ zeitweise in die engere Wahl. Einer ihrer – wenn auch von ihr selbst als eher utopisch apostrophierten – Berufswünsche ist jedoch mit dem Inbegriff der modernen, mobilen und selbstbewussten Frau ihrer Zeit verknüpft: „Wenn ich reich wäre, würde ich Pilotin.“ (Kästner 2019, 188)

⁴⁴ Vgl. neben den bereits erwähnten Textbeispielen etwa folgende Aussage des Professors: Er [d. i. der Vater des Professors] hat gesagt, ich solle mir immer ausmalen, ob ich genauso handeln würde, wenn er dabei wäre. Und das täte ich heute.“ (95)

Generell fällt auf, dass die Familien im Roman eine untergeordnete Rolle spielen. Stattdessen stehen die Kinder sehr im Vordergrund, was ein Zeichen dafür ist, dass diesen eine neue Wichtigkeit zugemessen wird, die, so deutet es sich vor allem bei den Figuren Emil und Pony Hütchen an, als junge Generation zumindest partiell auch neue Geschlechterrollenbilder etablieren.

4 Fazit

Die Darstellung von Geschlechterrollen, Geschlechterverhältnissen und Genderkonstrukten in Kästners *Emil und die Detektive* ist von zahlreichen Ambivalenzen durchzogen. Diese korrelieren teilweise mit den unterschiedlichen Generationen, denen die dargestellten Figuren angehören. Bei den erwachsenen Frauen- und Männerfiguren begegnen uns traditionelle, teils aus der Zeit des Kaiserreichs fortwirkende Geschlechterbilder, die den wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen der Weimarer Republik geschuldet und an diese angepasst sind, z. B. die der alleinerziehenden Erwerbstätigen, ohne jedoch darüber hinaus in einem gesellschaftlichen oder kulturellen Sinne emanzipativ zu wirken. An einer grundsätzlichen Behauptung von traditionellen Genderkonstrukten, vor allem in Bezug auf die Trennung in eine weiblich-häusliche und eine männlich-öffentliche Sphäre, wird jenseits wirtschaftlicher Notlagen festgehalten. Junge erwerbstätige, stärker selbstbestimmte Frauen finden sich nur in skizzenhaft angedeuteten Nebenfiguren – in Gestalt der ‚Ladenmädchen‘ und ‚Bürofräuleins‘ –, die dabei zugleich einem männlichen, erotisierenden Blick unterworfen werden. Zudem bekleiden sie im Gegensatz zu den männlichen Figuren weniger verantwortungsvolle und öffentlichkeitswirksame Positionen.

Der männliche Blick – vermittelt durch die männliche Erzählinstanz und die überwiegend männlichen Protagonisten – prägt auch den Blick auf die Kinderfiguren im Text. Die für die Haupthandlung konstitutive Jungenbande folgt einem traditionell männlichen Kameradschaftsideal, das stark hierarchisch und paramilitärisch geprägt ist und Mädchen als Akteurinnen weitgehend ausschließt. In der Charakterisierung des männlichen Protagonisten Emil findet sich neben stereotypen männlichen Eigenschaften (wie der Betonung von Stärke und Tapferkeit) auch die Übernahme traditionell weiblicher Rollenmuster, die jedoch wiederum an die spezifischen familiären und wirtschaftlichen Bedingungen der Weimarer Zeit geknüpft sind und keinen generellen sozialutopischen Charakter innehaben. Die einzige kindliche weibliche Figur trägt in Habitus und Verhalten zum einen deutliche Züge eines ‚neuen‘ Mädchentyps, wie ihn ein Teil der progressiven, von Frauen verfassten Jugendliteratur der Zeit entwirft, bzw. wirkt als Präfiguration der ‚neuen Frau‘ der Weimarer Zeit. Zugleich bleibt sie jedoch von den entscheidenden männlich dominierten Handlungen ausgeschlossen und charakterisiert sich durch Verhalten und Äußerungen auch immer wieder selbst als der traditionellen hausfraulichen Sphäre zugehörig – wobei angedeutet wird, dass ihr dies durchaus missfällt. Somit bleibt im Roman letztlich offen, wohin sich die dargestellte Generation der Kinder im Hinblick auf ihre Jugend und ihr

Erwachsenendasein entwickeln wird, da sie sich offenbar in einem Schwellenzustand zwischen traditionellen und modernen Geschlechterentwürfen befinden.

Die zwei Jahre nach dem Erscheinen von *Emil und die Detektive* beginnende nationalsozialistische Diktatur lässt im Hinblick auf die Geschlechterbilder und -verhältnisse das Pendel eindeutig in die traditionell-konservative Richtung ausschlagen und nimmt viele Entwicklungen zurück, die in der Weimarer Republik ihren Anfang genommen haben.

Literatur

1 Primärliteratur

- Arnheim, Lotte. *Lusch wird eine Persönlichkeit. Ein lustig-nachdenkliches Mädelbuch*. Stuttgart: D. Gundert, 1932.
- Berges, Grete. *Liselott diktiert den Frieden. Eine Geschichte mit heiteren Zwischenfällen*. Stuttgart u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1932.
- Brück, Anita. *Schicksale hinter Schreibmaschinen*. Berlin: Sieben-Stäbe, 1930.
- Dantz, Carl. Peter Stoll. *Ein Kinderleben. Von ihm selbst erzählt*. Berlin: J. H. W. Dietz Nachf., 1925.
- Durian, Wolf. *Kai aus der Kiste*. Hamburg: Dressler, 2004 [1926].
- Haffner, Ernst. *Blutsbrüder*. Berlin: Aufbau, 2015 [1932].
- Hohrath, Clara. *Hannelore erlebt die Großstadt. Eine vergnügliche Geschichte von den heutigen Schwaben*. Stuttgart: Thienemanns, 1932.
- Kästner, Erich. *Emil und die Detektive*. Zürich: Atrium, 2020 [1929].
- Kästner, Erich. *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. Zürich: Atrium, 2019 [1931]. [= Kästner 2019a]
- Kästner, Erich. *Pünktchen und Anton*. Hamburg: Dressler, 1987 [1931].
- Kästner, Erich. *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee*. Zürich: Atrium, 2019 [1931]. [= Kästner 2019b]
- Kästner, Erich. *Das fliegende Klassenzimmer*. Hamburg: Dressler/Zürich: Atrium, 2016 [1933].
- Kästner, Erich. *Emil und die drei Zwillinge*. Zürich: Atrium, 2019 [1934]. [= Kästner 2019c]
- Keun, Irmgard. *Das kunstseidene Mädchen*. Berlin: Ullstein, 2004 [1932].
- Oelfken, Tami. *Nickelmann erlebt Berlin. Ein Großstadt-Roman für Kinder und deren Freunde*. Berlin u. a.: Hentrich & Hentrich, 2020 [1931].
- Ott, Estrid. *Drei Mädel in einem Auto*. Aus dem Dänischen übersetzt von Else von Hollander-Lossow. Stuttgart: Thienemanns, 1929.
- Wedding, Alex. *Ede und Unku*. Berlin (DDR): Der Kinderbuchverlag, 1982 [1931].

2 Sekundärliteratur

- Asper, Barbara. „Das alte und das neue Mädchenbuch“. *Die Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*. Teil 1. Hg. Norbert Hopster. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2012, 89 – 124.
- Becker, Sabina. *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2018.
- Bertschick, Julia. *Mode und Moderne, Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945)*. Köln u. a.: Böhlau, 2005.

- Dettmar, Ute: „Der Kampf gegen ‚Schmutz und Schund‘“. *Die Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*. Teil 2. Hg. Norbert Hopster. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2012, 565–586.
- DWDS. *Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Hg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. <https://www.dwds.de/wb/reizend#wb-1> (21.02.2021).
- Didczuneit, Veit: *Miss Germany. Eine schöne Geschichte*. Hamburg: S&L Medien Contor, 1998.
- Frame, Lynn. „Gretchen, Girl, Garçonne? Auf der Suche nach der idealen Neuen Frau“. *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Hg. Katharina von Ankum. Dortmund: edition ebersbach, 1999, 21–58.
- Frevert, Ute. *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Freytag, Julia/Alexandra Tacke. *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*. Köln u. a.: Böhlau, 2012.
- Giese, Fritz. *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*. München: Delphin, 1925.
- Gonzalbez Cantó, Patricia. *Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*. Aus dem Englischen übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2020 [2003].
- Haywood, Susanne. „Die Mädchen- und Frauenfiguren in Erich Kästners frühen Kinderromanen vor dem Hintergrund der sozialen Verhältnisse der Weimarer Republik“. *Kinder- und Jugendliteraturforschung 1998/99*. Hg. Hans-Heino Ewers. Stuttgart: Metzler, 1999, 70–87.
- Hertling, Anke. *Eroberung der Männerdomäne Automobil. Die Selbstfahrerinnen Ruth Landshoff-Yorck, Erika Mann und Annemarie Schwarzenbach*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013.
- Hung, Jochen. „Das veränderliche Gesicht der weiblichen Generation. Ein Beitrag zur politischen Kulturgeschichte der späten Weimarer Republik“. *Geschlechter(un)ordnung in der Weimarer Republik*. Hg. Gabriele Metzler/Dirk Schumann. Bonn: Dietz, 2016, 217–253.
- Kaminski, Winfried. „Weimarer Republik.“ *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. Reiner Wild. 2. Aufl. Stuttgart u. a.: Metzler, 2002, 251–265.
- Karrenbrock, Helga. „Das stabile Trottoir der Großstadt. Zwei Kinderromane der Neuen Sachlichkeit. Wolf Durians ‚Kai aus der Kiste‘ und Erich Kästners ‚Emil und die Detektive‘“. *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Hg. Sabina Becker/Christoph Weiss. Stuttgart u. a.: Metzler, 1995, 176–194.
- Karrenbrock, Helga. „Weimarer Republik.“ *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. Reiner Wild. 3. Aufl. Stuttgart u. a.: Metzler, 2008, 241–259.
- Klüger, Ruth. „Korrumpierte Moral. Erich Kästners Kinderbücher“. *Frauen lesen anders*. Dies. München: dtv, 1996, 63–82.
- Kornher, Svenja. *Virtuose Haargestaltung. Mode- und Branchenentwicklung im deutschen Friseurhandwerk (1871–1945)*. Köln u. a.: Böhlau, 2012.
- Kracauer, Siegfried. „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino.“ *Das Ornament der Masse. Essays*. Ders. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. 13. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2017, 297–294.
- Merz, Kai-Uwe. *Vulkan Berlin. Eine Kulturgeschichte der 1920er-Jahre*. Berlin: Elsengold, 2020.
- Peukert, Detlev J. K. *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- Reulecke, Jürgen. „Jugend und ‚junge Generation‘ in der Gesellschaft der Zwischenkriegszeit“. *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*. Bd. 5: *Die Weimarer Republik und die*

- nationalsozialistische Diktatur*. Hg. Dieter Langewiesche/Heinz-Elmar Tenorth. München: Beck, 1989, 86–110.
- Rossfeld, Roman. „Vom Frauengetränk zur militärischen Notration. Der Konsum von Schokolade aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive.“ *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 63 (2001), 55–65.
- Schaper, Ukrike. „Boxsport – Männersport. Männlichkeitsbilder im Boxdiskurs der Weimarer Republik“. *Berliner Debatte Initial* 17 (2006), 92–102.
- Schmidt, Jens. „*Sich hart machen, wenn es gilt*“. *Männlichkeitskonzeptionen in Illustrierten der Weimarer Republik*. Münster u. a.: Lit Verlag, 2000.
- Sykora, Katharina/Annette Dorgerloh/Doris Noell-Rumpelts/Ada Raev. *Die neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der 1920er Jahre*. Marburg: Jonas Verlag, 1993.
- Sutton, Katie. „From Dandies to Naturburschen. The Gendering of Men’s Fashions in Weimar Germany“. *Edinburgh German Yearbook* 2 (2008), 130–148.
- Sutton, Katie. *The Masculine Woman in Weimar Germany*. New York u. a.: Berghahn, 2011.
- Tost, Birte. *Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2005.
- Verzeichnis empfehlenswerter Jugendschriften*. Zusammengestellt und herausgegeben von den Vereinigten Deutschen Prüfungs-Ausschüssen für Jugendschriften (Arbeitsgemeinschaft für geistige Jugendpflege). Hamburg: Geschäftsstelle Wilhelm Senger, 1930.
- Wieland, Klaus. „Die Maskulinität des kleinen Mannes. Anmerkungen zur neusachlichen Männlichkeit“. *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 13/14 (2009/10), 179–207.
- Zhang, Tao. *Vom Premake zum Remake. Gender-Diskurse und internationale Bezüge in den deutschen Verfilmungen der Kinderromane Erich Kästners*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018.