



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

UNA
Universität
Augsburg
University

Dottorato di Ricerca internazionale

“Forme dello scambio culturale”

Ciclo 35°

Tesi di Dottorato

Intermedialität zwischen Wort, Bild und Musik im Werk Kurt
Tucholskys

Supervisore/a di tesi

prof./ssa Massimiliano De Villa

Dottorando/a

dott./ssa Francesca Pistocchi

Co-Supervisore/a di tesi

prof./ssa Mathias Mayer

Coordinatore del Dottorato

prof. Fulvio Ferrari

Anno accademico 2022-2023

Every universe, our own included, begins in conversation.

Michael Chabon

Inhaltsverzeichnis

Altes Licht, neues Licht: Intermedialität zwischen Wort, Bild und Musik im Werk Kurt Tucholskys. Ein Vorwort.....	1
1. Forschungsstand. Tucholskys Rezeption in der zweiten Nachkriegszeit: Ein Autor »zwischen zwei Stühlen«	1
2. Forschungsprojekt. Die modernen Medien als Lektüreschlüssel des Werks Tucholskys: Eine Reise durch Zeit und Raum.....	6
3. Projektziel. Kurt Tucholskys »Gruß nach vorn«	15
THEATER	18
The last laugh: Kurt Tucholsky und das Lachtheater zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert.....	19
1. Ein Leben auf der Bühne: Kurt Tucholsky, Theobald Tiger und das Varieté.....	19
2. »Na und...?« Kurt Tucholsky und Georges Courteline.....	42
3. »Seifenblasen in die Luft pusten«: Georges Feydeau, die Komödie der Irrungen und der Film.....	88
KARIKATUR UND BILDENDE KUNST	108
Ecce Homo: Kurt Tucholsky, George Grosz und die Karikatur als Interpretationsschlüssel der modernen Wirklichkeit.....	109
1. Kurt Tucholskys Frankreichbild, oder: Die Kunst, die Republik durch die <i>République</i> zu glossieren.....	109
2. Die Ursprünge des <i>rire moderne</i> : <i>Les arts incohérents</i> von der Pariser <i>Belle Époque</i> bis zum preußischen <i>alten Motor</i>	152
3. Jenseits von Paris: Vier Beispiele für die Permanenz der <i>Incohérence</i> in der Satire Tucholskys...177	
FOTOGRAFIE.....	193
Krieg und Frieden: Deutschland, Deutschland über alles zwischen Karl Kraus, Ernst Friedrich und Bertolt Brecht	194
1. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografien, montiert von John Heartfield: Entstehungsgeschichte und Rezeption	194
2. Kriegssikonografie in <i>Deutschland, Deutschland über alles</i> : Das Bilderbuch als Assimilationsinstrument der Kriegstraumata.....	203
3. <i>Die letzten Tage der Menschheit</i> : Fotografie und Montage zwischen Karl Kraus und Kurt Tucholsky.....	224
4. Das <i>Deutschlandbuch</i> im Exil: Fotografie, Krieg und Gedächtnis zwischen <i>Deutschland, Deutschland über alles</i> und Bertolt Brechts <i>Kriegsfibel</i>	249
»Besser seid ihr auch nicht als wir und die vorigen – aber keine Spur, aber gar keine«: Ein	

Nachwort.....	269
ABBILDUNGEN.....	274
THEATER	275
KARIKATUR UND BILDENDE KUNST	279
FOTOGRAFIE.....	299
Abkürzungsverzeichnis	325
Literaturverzeichnis.....	326

Altes Licht, neues Licht: Intermedialität zwischen Wort, Bild und Musik im Werk Kurt Tucholskys. Ein Vorwort.

So ist die Welt – neunundfünfzig Jahre sind wir hienieden vorhanden; rieche am Kaffee, höre den Frost klingen; schmecke die süße Milch; fühle den Gabardinestoff; und sieh! sieh! sieh! Einbezogen ist die Technik in die Natur – Eisengerüste sind wie Wälder, Schornsteine wie Felsen, Brücken wie Gewachsenes.

Kurt Tucholsky

1. Forschungsstand. Tucholskys Rezeption in der zweiten Nachkriegszeit: Ein Autor »zwischen zwei Stühlen«

»Ich bin ein geduldeter Intellektueller« schrieb Kurt Tucholsky einmal in einem langen, verbitterten Brief an seine Frau Mary Gerhold »Der Popo sitzt genau zwischen zwei Stühlen«¹. Heute wie nie zuvor muss man zugeben, dass der Berliner Schriftsteller und Journalist tatsächlich recht hatte: Sowohl im Laufe seines Lebens als auch nach seinem Tod im Dezember 1935 wurde die Figur Tucholskys nämlich durch diese Art Urteil markiert. Tucholsky ist ein Autor, der sich nur sehr schwer ästhetisch sowie ideologisch etikettieren lässt, denn er sitzt immer »zwischen allen Stühlen« oder, um genauer zu sein, zwischen allen Koordinaten der modernen Geschichte. Wie viele andere Intellektuelle seiner Generation wurde er im »alten« Berlin des Preußischen Kaiserreichs geboren. Als Sohn des jüdischen Bankkaufmannes Alexander Tucholsky war er außerdem einer der zahlreichen Söhne des deutschen Bürgertums, eines sozialen und kulturellen Milieus also, das sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts genau »zwischen den Stühlen« befand, d.h. zwischen gesellschaftlicher Elite und den niedrigeren Arbeiterklassen bzw. zwischen reaktionären und fortschrittlichen Tendenzen. Wie viele andere Intellektuelle seiner Generation wuchs der junge Kurt Tucholsky in einer sogenannten Wendezeit auf, in welcher die alte, imperialistische und noch vorstädtische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts dem ersten deutschen Demokratieversuch Platz machte. Die turbulente und in vielerlei Hinsicht noch unvollkommene Weimarer Republik war tatsächlich das Ergebnis jener Wendephase oder, um das Wort »Wende« in diesem spezifischen Falle genauer zu paraphrasieren, einer Koexistenz zwischen den vorigen politischen Institutionen und einem ungestümen Wunsch nach Befreiung bzw. Emanzipation aus diesem Letzteren. Wie viele andere Intellektuelle seiner Generation hat Tucholsky den Ersten Weltkrieg am eigenen Leib erlebt, nur um von der Ostfront zu einem unerkennbaren, von der Revolution und dem Bürgerkrieg umgestürzten Berlin zurückzukehren. Wie sein literarischer Doppelgänger Kaspar Hauser kam Tucholsky, als Erfolgsautor und insbesondere als literarische Stimme großer Bedeutung, nur »nach

¹ Kurt Tucholsky an Mary Gerhold, in: GA, Bd.19 [B 84], S.95-98.

dem Kriege« und nach der Gründung der ersten Republik Deutschlands wirklich »in die Welt«, obwohl er mehrmals zugeben musste, dass er genau jene Welt nicht wirklich verstand.² Trotzdem versuchte er lebenslang, genau jene Welt zu entziffern und insbesondere die noch hybride Natur der aus den Trümmern des Imperialismus aufgebauten Republik fast pedantisch zu untersuchen. Tucholsky war zuallererst ein »hyperaktiver« Journalist – wie der Kollege und Freund Erich Kästner mit zärtlichem Sarkasmus später erklären wird, war er nichts mehr als »ein kleiner dicker Berliner«, der »mit der Schreibmaschine eine Katastrophe aufhalten« wollte.³ Hinter diesen ironischen Worten versteckt sich eine große Wahrheit: Mehr als jeder andere war Tucholsky seiner historischen Gegenwart unglaublich nahe. Diese Nähe, die es zwischen der republikanischen Landschaft und jenem »Berliner mit der Schreibmaschine« gab, entstand aus der Hassliebe, die er zum Medium Presse als wichtigstes Verbreitungsinstrument der Massenkultur hatte. Wie viele andere Intellektuelle seiner Generation war Tucholsky »ein gekränkter Idealist«⁴: Im Laufe der gesamten Republikzeit vertraute er auch gegen seine Neigung zur Skepsis auf das rettende Potential der neuen Medien, d.h. auf die Fähigkeit dieser Letzteren, den Lauf der Geschichte zu ändern oder zumindest die gefährliche Stagnation einer noch an die alten wilhelminischen Eliten gebundenen Demokratie ein für alle Male zu überwinden. Durch ihren seriellen Charakter sowie ihre unmittelbar begreifliche Sprache konnten daher Fotografie, Film und illustrierte Presse die Wahrheit demaskieren, aber nur wenn man lernte, das Medium angemessen zu lesen und anzuwenden. Tucholsky analysierte auf nahezu seismografische Art und Weise seine Gegenwart, um sie trotz alledem *verstehen* zu können und die letzten Folgen der Weimarer Stagnation, welche Deutschland in den 1930er Jahren an dem Rand des nationalsozialistischen Abgrunds führen würden, vorauszusehen oder gar zu verhindern. Es ist daher kein Zufall, dass er in (fast) allen Bereichen des damaligen Journalismus auf besondere Art und Weise tätig war: Von der »Berliner Illustrierten Zeitung« zum »Uhu« bis hin zur »Arbeiter-Illustrierten-Zeitung« schwankte der Berichterstatter »zwischen allen Stühlen« der deutschen Presse, um jenes Nebeneinander zwischen Altem und Neuem aus einer alltäglichen Perspektive zu betrachten. Um eine Welt zu entziffern, die sowohl politisch als auch kulturell orientierungslos »zwischen zwei Stühlen« in der Schwebelage bleibt, sollte man sich genau jenes Dazwischenliegen aneignen, auf alle ideologischen Dogmen verzichten und die manichäischen Stellungnahmen der modernen politischen Propaganda ablehnen. Niemals setzte sich Tucholsky bequem hin, niemals nahm er eine feste Stellung ein – oder, um genauer zu sein, niemals erfüllte er die Erwartungen einer Welt, die auf den Desorientierungszustand der Nachkriegszeit durch immer radikalere Parteislogans reagierte. In wenigen Worten: Die größte Tugend und die größte Schuld Tucholskys können beide paradoxerweise

² Kurt Tucholsky, *Start*, in: GA, Bd.9 [173], S.654-657.

³ Erich Kästner, *Gesammelte Schriften*, Bd.5, Atrium-Verl., Zürich 1959, S.486-487.

⁴ Kurt Tucholsky, *Was darf die Satire?*, in: GA, Bd.3 [12], S.30-32.

auf seine unbelehrbare Tendenz zurückgeführt werden, »Nein« zu sagen und zwischen den verschiedenen Stühlen seiner historischen Gegenwart zu verharren.

Über Kurt Tucholsky hat die Kritik seit den 1960er Jahren zahlreiche Beiträge und Essays geschrieben, die fast immer dazu neigen, das Leben und das Werk des Journalisten, Romanciers, Dramatikers und Chansonniers innerhalb einer bestimmten politischen Ideologie einzuordnen oder zumindest seine Satire in eine »weltanschaulichen« Perspektive aufzunehmen. Man sollte sich daher nicht wundern, dass sich fast alle, in der zweiten Nachkriegszeit erschienenen Sammlungen des Berliner Autors wieder und wieder auf die politischen Streitschriften Ignaz Wrobel fokussieren. Das ist z.B. der Fall bei den zahlreichen, vom Literaturkritiker Fritz J. Raddatz herausgegebenen Bänden, in denen insbesondere die *Politischen Briefe* (Rowohlt 1969)⁵ und die bekanntesten politischen Gebrauchslieder Tucholskys (*Wenn die Igel in der Abendstunde*, Rowohlt 1968⁶) gesammelt wurden. Die literarische Kritik der 1960er Jahren hat folglich nur einen Teil der überraschend vielseitigen Persönlichkeit Tucholskys kennengelernt. Die gesamte Sekundärliteratur, die in jenem Zeitraum sowohl in der BRD als auch in der DDR publiziert wurde, drehte sich immer nur um zwei bestimmte Figuren: die des revolutionären Pamphletisten Ignaz Wrobel und die des friedlichen, zwar lächerlichen, aber auch selbstkritischen Kleinbürgers Peter Panter.

Vielleicht wegen des Wunsches, nach der Nazizeit die Stimme des sogenannten *anderen Deutschlands* nochmals zu hören, begannen die deutschen Intellektuellen und Verlage in den 1960er und 1970er Jahren, sich nochmals für Tucholsky und insbesondere für seine mutige Stellungnahme gegen die bestechliche Weimarer Republik zu interessieren. Während die neugeborene DDR und BRD damit beschäftigt waren, auf die Trümmer der Nation die beste aller Welten aufzubauen, trat der Berliner Journalist in den Olymp der Vertreter einer »aufgeklärten Linke« ein. Diese »aufgeklärte Linke« wollte sich jede Seite Deutschlands – manchmal auch mit einer gewissen Heuchelei – aneignen. Die Weimarer Republik verschwand daher in ihrem eigenen Mythos. Sie wurde einfach als »gescheitertes Demokratieexperiment« betrachtet, bis sie ihre Zeitnähe verlor und schließlich zum Kampf zwischen einer fast besessenen, nationalsozialistischen Rechten und dem linksorientierten, aber trotzdem ohnmächtigen Widerstand gemacht wurde. Insbesondere im Westen wurde der Faschismus immer mehr als eine trübe Episode des kollektiven Wahnsinns beschrieben, als wäre die NS-Diktatur ausschließlich die letzte, unvermeidbare Folge eines unvermeidlichen Schicksals bzw. eines langjährigen Abstiegs in Richtung Krieg, Armut, Gewalt, politischer Unsicherheit und Radikalismus. In wenigen Worten verlor die Weimarer Republik ihre Aktualität – und mit dem

⁵ Kurt Tucholsky, *Politische Briefe*, hrsg. von Fritz J. Raddatz, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1969.

⁶ Kurt Tucholsky, *Wenn die Igel in der Abendstunde. Gedichte, Lieder u. Chansons*, hrsg. von Fritz J. Raddatz, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1968.

neuentstandenen Mythos der sogenannten *Wilden Zwanziger* traten auch die meisten Produkte jenes kulturellen Milieus in die Legende ein. Tucholsky ging offiziell als *Hellseher* in die Geschichte ein, als wäre er eine unerhört gebliebene Cassandra gewesen. Dieses Porträt stimmt jedoch nur teilweise mit der tatsächlichen Wahrheit überein. Die polyedrische Natur des Berliner Schriftstellers sowie seine Tendenz, immer »zwischen den Stühlen« zu sitzen, lassen sich nämlich weder in einer festen Parteiideologie noch in der verzichtenden, von Walter Benjamin theoretisierten »linken Melancholie« einrahmen. Genau deswegen wurden in den 1960er und 1970er Jahren insbesondere die antimilitaristischen und pazifistischen Manifeste Ignaz Wrobels von der Literaturforschung diskutiert: Nicht zufälligerweise beschrieben die zahlreichen Beiträge Hans Preschers⁷ und Willi Zimmermanns⁸ den Autor als Personifizierung einer aufgeklärten Vernunft, die einen letzten, verzweifelten Widerstand gegen den nationalsozialistischen Fanatismus leistete. Die Theorie der Permanenz der deutschen Aufklärungstradition *à la Heinrich Heine* in den Schriften Tucholskys wurde im nächsten Jahrzehnt, d.h. in den 1980er und 1990er Jahren, von Dieter Heß⁹ und Beate Porombka¹⁰ wieder ans Licht gebracht. Als überzeugter Individualist fügt sich der Autor von *Rheinsberg* und *Gripsholm*, von den *Herr Wendriner-Geschichten* und von bissigen Streitschriften wie die mehrmals zitierten *Militaria* oder *Wir Negativen* nur schwer in die Strenge eines Kanons ein, laut dessen er einer der bedeutendsten Vertreter eines *anderen Deutschlands* gewesen sein soll. Außerdem glaubte Tucholsky keinesfalls an die Kontinuität der deutschen Literatur im Exil: 1932 entschied er nämlich, sich aus dem öffentlichen Leben zurückzuziehen und schloss sich in einem definitiven Schweigen ein. Nach den Traumata des Totalitarismus, des Weltkrieges und nicht zuletzt des Holocausts konnte die Literaturkritik sich nicht mehr leisten, ein Gleichgewicht »zwischen den Stühlen« zu suchen, sondern die akademische Forschung war vielmehr auf der Suche nach einer Erklärung für das Scheitern der linksgerichteten, intellektuellen Opposition vor der nationalsozialistischen Bedrohung. Ein Beweis solcher kritischen Haltung wäre in diesem Sinne ein langer Artikel, den der Journalist Paul Sethe 1964 in der «Zeit» veröffentlichte:¹¹ Hier wurde Tucholsky als ein Defätist beschuldigt – dasselbe *J'accuse* wurde erstaunlicherweise schon 1929 von der NS-Presse an den Berliner Schriftsteller gerichtet. In einem offenen Brief an Tucholsky und Heartfield kommentierte z.B. Jäcklin Rohrbach in einem nationalsozialistischen Blatt das damals gerade erschienene *Deutschlandbuch* mit höhnischem Sarkasmus: »Ihr Buch ist gut. Die 18er

⁷ Hans Prescher, *Klagerufe und Prophezeiungen. Kurt Tucholsky als politischer Publizist*, in: *Kurt Tucholsky*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Text + Kritik, München 1985, S.65-75

⁸ Willi Zimmermann, *Kurt Tucholsky als politischer Aufklärer. Versuch einer Systematisierung seiner Aussage zu Staat und Gesellschaft*, in: *Kurt Tucholsky. Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung*, hrsg. von Irmgard Ackermann, Text + Kritik, München 1981.

⁹ Dieter Heß, *Personalisierung als Strategie. Kurt Tucholskys publizistische Auseinandersetzung mit den sozialdemokratischen Parteien der Weimarer Republik (1918-1924)*, in: Ebd.

¹⁰ Beate Porombka, *Verspäteter Aufklärer oder Pionier einer neuen Aufklärung?*, Lang, Frankfurt a.M. 1990.

¹¹ Paul Sethe, *Tucholskys tragische Irrtümer*, in: «Die Zeit» H.14 (1964).

Republik würgt daran. Sie haben für uns mit diesem Bilderbuch eine gute Propaganda-Vorarbeit geleistet. Herzlichen Dank, Monsieur! Es war *unser* bestes Geschäft!«¹²

Heute ist vor allem Mary Gerold, der zweiten Frau Tucholskys, für die sorgfältige Sammlung und die Pflege seines Gesamtwerks zu danken. Unmittelbar nach dem Krieg, den sie im Gegensatz zu ihrem Mann überlebte, gründete sie in Rottach-Egern am Tegernsee ein erstes Kurt-Tucholsky-Archiv, das sich im Laufe der Zeit stetig vergrößerte und 1969 an das Deutsche Literaturarchiv Marbach am Neckar übergeben wurde. Für die posthume Rezeption des Werks Tucholskys in beiden Teilen des damals getrennten Deutschlands ist einerseits dem schon erwähnten Rowohlt-Angestellten Fritz J. Raddatz und andererseits dem rumänischen Germanisten Roland Links zu danken: Dieser Letztere gab zwischen 1960 und 1963 beim Ostberliner Verlag Volk und Welt eine reiche Auswahl der bekanntesten Texte Tucholskys in drei Bänden heraus.¹³ Eine neue Ausgabe wurde erst im Jahr 1977 in Druck gegeben. Fast gleichzeitig und doch auf der anderen Seite der Berliner Mauer setzten Mary Gerold und Fritz Raddatz ihre Arbeit fort und veröffentlichten in wenigen Jahren mehrere *Gesammelte Werke* (1960)¹⁴ und *Ausgewählte Briefe* (1962).¹⁵ Man musste jedoch auf den Fall des Eisernen Vorhangs und insbesondere auf die deutsche Wiedervereinigung warten, um das vollständige Gesamtwerk des Satirikers endlich auch in den Universitätsbibliotheken und in den Regalen diverser Büchereien finden zu können. Von 1996 bis 2012 wurde das gesamte literarische, bis Mitte der 1990er Jahre ausschließlich im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar aufbewahrte Oeuvre des Autors in 23 Bänden gesammelt und publiziert. Die von Antje Bonitz, Dirk Grathoff, Michael Hepp, Georg Kraiker und Sabina Becker herausgegebene *Gesamtausgabe Texte und Briefe* bietet dem heutigen Leser darüber hinaus einen exhaustiven Kommentar, der die Genealogie des Werks chronologisch rekonstruiert und die Manuskripte philologisch glossiert.

Um das neue Jahrtausend wurde der freche und spitzige Humor des Satirikers zwar wiederentdeckt, aber sein Mythos erlaubte ihm nicht, sich von seiner sperrigen, ihm vorher zugesprochenen Rolle des desillusionierten *Schwarzsehers* wahrhaftig zu befreien. Im Zeitraum von 1994 bis 2016 veröffentlichte die Kurt-Tucholsky-Gesellschaft 15 Bände über die vermutlich *wesentlichsten Aspekte* seines Werks und seiner Existenz. Trotzdem trat der *Mensch* Tucholsky, der »zwischen allen Stühlen« sitzende Individualist, noch einmal hinter dem Bedürfnis der akademischen Forschung, die Weimarer Republik ausschließlich durch Schlagworte abzugrenzen und daher einen festen Grund für den Aufstieg des Nationalsozialismus am Ende der 1920er Jahre zu finden. Selbst die detaillierten

¹² Jäcklin Rohrbach, *Das republikanische Bilderbuch*, in: «Nationalistische Briefe», H.7 (1929).

¹³ Kurt Tucholsky, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Roland Links, Volk und Welt, Berlin 1956-1963.

¹⁴ Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Mary Gerold Tucholsky – Fritz J. Raddatz, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1960.

¹⁵ Kurt Tucholsky, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Mary Gerold Tucholsky – Fritz J. Raddatz, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1962.

Monografien Helga Bemmans,¹⁶ Michael Hepps¹⁷ und Susanna Böhme-Kubys¹⁸ bezweckten, ein monodimensionales Porträt der ersten deutschen Republik zu zeichnen, indem sie sich auf die unvermeidliche Niederlage der demokratischen Intelligenzija vor einem tragischen, kollektiven Schicksal konzentrierten. Der staaten- und heimatlose Tucholsky verkörperte mehr als jeder andere genau diese Niederlage: Noch heute wird er schlechthin als die Personifizierung des exilierten Intellektuellen betrachtet, als müsste seine Figur sich ständig gegenüber dem Stigma der »linken Melancholie« rechtfertigen. Außerdem zeigte die Tucholsky-Forschung im 21. Jahrhundert ein überwiegendes Desinteresse für die Relevanz, die die modernen Medien sowohl direkt als auch indirekt im Werk des Schriftstellers gespielt haben. Dennoch können Fotografie, Film und Presse als die einzigen Schlüssel betrachtet werden, um die Hinterlassenschaft eines Autors, der sich lebenslang mit Fotografie, Film und Presse beschäftigt hat, angemessen zu verstehen. Tucholsky gehört zu einer Generation, die insbesondere durch die visuellen Medien und die Massenkultur allmählich lernte, die Augen zu öffnen, um die Welt *anzuschauen*. Über den Aspekt der Intermedialität in den Romanen, Feuilletons, Streitschriften, Theaterstücken und Chansons des Berliner Autors gibt es nahezu keine Sekundärliteratur. Die meisten Beiträge betreffen ausschließlich den strittigen, 1929 erschienenen und mit Fotomontagen John Heartfields illustrierten Bilderatlas *Deutschland, Deutschland über alles*. Die darüber hinaus veröffentlichte Essayistik enthält jedoch keine wesentliche Information, weder über den mühseligen Schöpfungsprozess, der das sogenannte *Deutschlandbuch* herausgebracht hatte, noch über die Mitarbeit Tucholskys im Münzenberg-Konzern. Gleicherweise bevorzugt der 2005 von Friedhelm Greis herausgegebene Sammelband *Tucholsky und die Medien*¹⁹ den politisch-ideologischen Standpunkt der kanonischen Forschung und neigt dazu, die Texte des Satirikers in einer fast manichäischen Perspektive (linke Melancholie vs. nationalsozialistische Übermacht) zu kategorisieren. Was jedoch wirklich »zwischen den Stühlen« geschah, bleibt bis heute in vielerlei Hinsicht unbekannt.

2. Forschungsprojekt. Die modernen Medien als Lektüreschlüssel des Werks Tucholskys: Eine Reise durch Zeit und Raum

Um zusammen mit Tucholsky »zwischen den Stühlen« der Weimarer Republik zu stehen und sowohl das Werk als auch die vielseitige Persönlichkeit des Berliner Publizisten unter einer neuen Perspektive zu betrachten, ist es hilfreich, sich näher mit der medialen Landschaft des 19. und 20. Jahrhunderts zu beschäftigen. Tucholsky gehört nämlich zu einer Generation, die in den 1890er

¹⁶ Helga Bemmans, *Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild*, Verl. der Nation, Berlin 1990.

¹⁷ Michael Hepp, *Kurt Tucholsky*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1998.

¹⁸ Susanna Böhme-Kuby, *Non più, non ancora. Kurt Tucholsky e la Repubblica di Weimar*, Il Melangolo, Genova 2002.

¹⁹ *Tucholsky und die Medien*, hrsg. v. Friedhelm Greis – Ian King, Röhrig Universitätsverl., St. Ingbert 2006

Jahren »in die Welt kam«²⁰ und die lange Übergangsphase zwischen dem alten Kaiserreich und dem republikanischen Nachkriegsstaat in erster Person erlebte. Eine solche Wendephase wurde insbesondere durch das Heranwachsen der Massengesellschaft und der Massenmedien bezeichnet: Durch die illustrierte Tagespresse, den Film, die Fotografie und die Geburt des Kabarett bzw. des modernen Variété-Theaters verwandelte sich die menschliche Wirklichkeitswahrnehmung und damit auch die menschliche Sprache – d.h., jene Fähigkeit, die äußere Realität zu entziffern und die Außenwelt zu verinnerlichen oder in Worte zu übersetzen. Man soll sich nicht darüber wundern, dass der »gekränkte Idealist« und Wahrheitserforscher Tucholsky an den damals potenziell unzähligen Kommunikationsmöglichkeiten der neuen Mediensprache besonders interessiert war. Trotzdem hat die theoretische Essayistik, die sich insbesondere am Ende der 1990er Jahre mit dem Thema der Intermedialität beschäftigte, die Verhältnisse zwischen dem Berliner Journalisten und dem europäischen medialen Panorama der 1920er Jahre fast völlig ignoriert: Die meisten Beiträge fokussieren sich auf die avantgardistische Literatur der zweiten Nachkriegszeit oder gar der Post-Wende-Zeit, während die Kulturlandschaft der Weimarer Republik, mit Ausnahme von einigen Mitgliedern der expressionistischen Bewegung und von den dadaistischen Performances Raoul Hausmanns oder Richard Huelsenbecks, noch heute ganz und gar unklar bleibt. Eine breitere, vergleichende Analyseperspektive des künstlichen bzw. gesellschaftlichen Panoramas der deutschen Republik wurde 2018 vom ausführlichen Essay Sabina Beckers *Experiment Weimar*²¹ geboten, das nicht nur ein treffendes Genrebild des sozialpolitischen Kontexts der Epoche zeichnet, sondern auch die Begriffe des Modernismus, der Neuen Epik und insbesondere der Neuen Sachlichkeit wieder infrage stellt. Schon im Jahr 2000 hatte Becker Autoren wie Kurt Tucholsky, Erich Kästner, Joseph Roth und Alfred Döblin zur Literatur der Neuen Sachlichkeit zurückgeführt, um einen roten Faden zwischen unterschiedlichen Stimmen zu beleuchten.²² Dieser *Fil rouge* kann laut der Forscherin in dem Spannungsverhältnis zusammengefasst werden, das in jenem Zeitraum zwischen der sogenannten Weimarer Intelligenzija und den neuen medialen Sprachinstrumenten, wie Film, Fotografie oder Massenpresse, bestand: Diese Suche nach einer anderen, möglichst unmittelbaren Sprache kennzeichnet das Konzept von »Sachlichkeit« oder, wie Alfred Döblin sagen würde, von »neuem Naturalismus«.²³ »Sachlichkeit« heiße nämlich, die Wahrheit durch die Medien und hinter der medialen Oberfläche wiederzuentdecken, die sogenannte »Sache« bzw. das »Ding« *per se* ans Licht zu bringen, das Leben in all seinen alltäglichen, stofflichen Facetten zu reproduzieren, manchmal indem man den Humor und die Satire als Demaskierungsmittel benutzt. Insbesondere diese

²⁰ Kurt Tucholsky, *Start*, in: GA, Bd.9 [173], S.654-657.

²¹ Sabina Becker, *Experiment Weimar: Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*, wbg Academic, Darmstadt 2018.

²² Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit (1920-1933)*, Böhlau, Köln 2000.

²³ Alfred Döblin, *Vom alten zum neuen Naturalismus*, in: Ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. von Christina Althen – Erich Kleinschmidt, Fischer, Frankfurt a.M. 2013, S.263-271.

Wahrheitsdemaskierung interessierte Kurt Tucholsky: Die Medien und ihr Idiom seien in diesem Sinne eine Linse gewesen, um das ständig *in itinere*-Universum der Weimarer Republik zu enträtseln. Schon seit der Jugend pflegte Kurt Tucholsky mit Frankreich, dem Geburtsort der Fotografie, des Filmes und der historischen Avantgarden, eine besonders liebevolle Beziehung. So scheint es fast, als wäre der Schriftsteller auf der Suche nach einer intimen Heimat jenseits des verwüsteten Nachkriegsdeutschlands gewesen. Diese Art *Heimat der Seele* war nichts anderes als ein intellektuelles, seit der Kindheit durch die Entdeckung französischer Autoren entwickeltes Konstrukt, das der Berliner Schriftsteller sein ganzes Leben lang sehr streng dem nationalistischen Konzept des *Vaterlandes* entgegensetzte. Außer wenigen Beiträgen (wie z.B. den Essays von Eva Philippoff oder Stephanie Burrows²⁴) blieb dieses Thema bis heute teilweise unerforscht, obwohl Tucholsky Frankreich nicht nur als sein wahres Heimatland, sondern auch als Zufluchtsort schlechthin ansah. In seiner Jugendzeit besuchte der künftige *Rheinsberg*-Autor ein französisches Gymnasium. Hier wurde er zum ersten Mal mit Honoré de Balzac, Emile Zola und Anatole France sowie mit berühmten Karikaturisten wie Honoré Daumier vertraut. Insbesondere schätzte er jedoch die minimalistischen, satirischen Einakter Georges Courtelines, der zusammen mit Georges Feydeau das alte, damals oft als oberflächlich beurteilte Genre des Vaudeville-Theaters erneuert hatte. Die französische Vaudeville-Tradition übte später auf das Werk des Berliner, im Kabarettmilieu beschäftigten Schriftstellers einen großen Einfluss aus: Es ist wichtig in Erinnerung zu rufen, dass Dramaturgen wie Courteline, Feydeau und auch der etwas ältere Eugene Labiche in der europäischen Theaterlandschaft der 1920er Jahren sehr anerkannt waren. Tucholsky ließ sich wiederholt durch ihre stereotypisierte, karnevaleske *Mise en Scène* inspirieren. Am meisten schätzte er den »sachlichen« Realismus und die melancholische Ironie, durch die Courteline zahlreiche Satiren über das Milieu der Militärs und der Bürokraten auf die Bühne brachte – einige treffende Beispiele dafür sind die kurzen Schwänke *Les gaietés de l'escadron* (1886) und *Lidoire* (1891), welche an die Romanserie des Pragers Schriftstellers Jaroslav Hasek *Der brave Soldat Schwejk*, an Georges Grosz' Malik-Bildband *Gott mit uns* (1920) und an die berühmten *Militaria*-Pamphlete Ignaz Wrobels erinnern lassen. Im Werk Tucholskys wurde außerdem die Zweiakten-Komödie *Boubouroche* (1893) zitiert, durch die Courteline den typischen Kleinbürger à la Herr Wendriner fast *ante litteram* unerbittlich verspottete. Als Vorfahre des Kinos und insbesondere des ursprünglichen Trickfilms enthüllte das französische Vaudeville der Jahrhundertwende nicht nur die Heuchelei der bürgerlichen Moral und der postindustriellen Gesellschaft, sondern inszenierte auch eine prekäre Weltwahrnehmung sowie eine verwirrte, von einer tiefen Sprachkrise geprägte Menschheit. Sowohl in den Texten Peter Panters

²⁴ Vgl. Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, Institute of Germanic Studies University of London, London 2001; u. Eva Philippoff, *Kurt Tucholskys Frankreichbild*, Minerva, München 1978.

als auch in den *Slapstick-Comedies* Charlie Chaplins oder Buster Keatons wurde die Außenwelt oft durch Gegenstände abgebildet, die manchmal verschwinden, sich von alleine bewegen und insgesamt von den Menschen nicht mehr beherrscht werden können. Genau auf dieser spezifischen Filmsprache basierte die Vorstellungswelt Tucholskys und, laut Sabina Becker, auch von anderen Intellektuellen der sogenannten »Neuen Sachlichkeit« – obwohl der Berliner Journalist der doppeldeutigen Natur des sich bewegenden Bildes nie besonders getraut hatte. Obgleich Tucholsky die Filmkamera oft als ein Dispersionsmittel betrachtete, interessierte er sich für den provokatorischen Charakter und die unmittelbar verständliche Sprache des Slapstick-Genres, welches das zur damaligen Zeit noch problematische Verhältnis zwischen dem Individuum und seiner Umwelt abbilden konnte: Die »Gewalt« und das »Pathos«, mit denen die Antihelden Courtelines, Feydeaus und Charlots »heraufrollen« und »heruntertrudeln«, sollten daher den modernen »Kampf des Menschen mit dem Schicksal«²⁵ widerspiegeln. Diese Thematik wird im einzigen Theaterstück zurückkehren, das Tucholsky am Anfang der 1930er Jahre zusammen mit dem Kollegen und Freund Walter Hasenclever schreibt: *Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas* sei in diesem Sinne das Ergebnis einer hinter den Varieté-Bühnen verbrachten Existenz und nicht zuletzt einer tiefen Neugier für das Medium Film bzw. für die Fähigkeit dieses Letzteren, eine bestimmte *Forma Mentis* sichtbar zu machen. Nicht zu vergessen ist darüber hinaus *Seifenblasen*, das Drehbuch für eine kleine Tonkomödie, das Tucholsky um 1931 zu Ende führt und das der Regisseur Georg Wilhelm Pabst bedauerlicherweise nie auf die Bühne bringen wird. Die Handlung lässt sich von der sogenannten *Komödie der Irrungen* inspirieren, die Elemente des Vaudeville-Theaters Labiches und Feydeaus entlehnt, um sich durch das Kino Ernst Lubitschs oder Reinhold Schünzels weiterzuentwickeln.

Die Beziehung, die Tucholsky seit seiner Kindheit zur französischen Kulturwelt hatte, kann daher als ein wichtiger Lektüreschlüssel betrachtet werden, um das Verhältnis des Journalisten mit den neuen Medien auf angemessene Art und Weise zu verstehen und insbesondere in seinem Leben sowie in seiner komplexen Persönlichkeit Klarheit zu schaffen. Tucholsky suchte einen Kompromiss zwischen seinem *Deutsch-sein* und seinem *Sich-französisch-fühlen*; er suchte ein Gleichgewicht zwischen seinem Bedürfnis nach Deutlichkeit, nach Schärfe bzw. nach sprachlicher Genauigkeit und seinem Interesse an den unzähligen Ausdrucksmöglichkeiten der Filmkamera, der fotografischen Montage, der zerstörerischen Kunst Grosz' oder des politischen Chansons von Claire Waldoff. Als er 1924 nach Paris zog, um hier als Außenkorrespondent der »Weltbühne« und der »Vossischen Zeitung« zu arbeiten, begann er nahezu unmittelbar, die Rolle eines Vermittlers zwischen der französischen Hauptstadt und Berlin einzunehmen. Für ihn war Paris insbesondere ein autonomes Zollfreigebiet,

²⁵ Kurt Tucholsky, *Oase*, in: GA, Bd.6 [14], S.35-37.

eine »zwischen den Stühlen« suspendierte Beobachtungsstation, durch die er sein Heimatland auf sachliche Art und Weise untersuchen und mit einer gewissen Distanz beurteilen konnte. Er war davon überzeugt, dass eine Annäherung zwischen den beiden »Erbfeinden« dazu dienen sollte, die philosophische Hinterlassenschaft der Aufklärung und das sogenannte *Esprit Français* auch auf die Weimarer Republik zu übertragen. Laut Tucholsky war Frankreich nämlich der einzige europäische Staat, in dem sich eine kritische, zensurlose Gedankenfreiheit und ein vernünftiger Individualismus mithilfe neuer Kommunikationsmedien vollständig entwickelt hatte: Daher sollte die *Ville Lumière* dem wilden Berlin der Zwischenkriegszeit den Weg vorzeichnen, damit Deutschland sich vor der finsternen Gefahr des Totalitarismus schützen konnte. In wenigen Worten: Tucholsky versuchte, die Republik durch die *République* zu glossieren. Als die französischen Behörden dem seit 1929 in Schweden wohnenden Autor die Staatsbürgerschaft verweigerten, verlor er die Hoffnung, endgültig zu seiner geliebten »Oase in der Wüste« zurückzukehren und, von hier aus, den Nationalsozialismus zu bekämpfen. Außer Frankreich konnte daher kein *anderes Deutschland* existieren.

Tucholsky näherte sich den Bildenden Künsten nicht nur durch George Grosz und John Heartfield, sondern auch durch die Tradition der französischen Karikatur an: Die Spuren jener Tradition waren tatsächlich im aggressiven Strich und in den ersten Montage-Experimenten beider Dadaisten bereits in der Kriegszeit sehr stark präsent. Der größte Einfluss auf das Werk Tucholskys wurde jedoch vom *Enfant Terrible* George Grosz ausgeübt: Sowohl die kämpferischen Pamphlete Ignaz Wrobels, als auch die sarkastischen Gesellschaftsporträts Peter Panters konnten nicht zufälligerweise auf die grotesken und höhnischen Genrebilder des Berliner Zeichners zurückgeführt werden. Zwischen Tucholsky und Grosz bestand eine tiefe Freundschaft sowie eine bedingungslose Liebe für Frankreich als die Heimat der aufgeklärten Satire und des demokratischen Denkens. Zum ersten Mal trafen sich die beiden Intellektuellen 1920 auf der Internationalen Dada-Messe in der Galerie des Dr. Burchard, wo auch der noch junge Helmut Herzfelde (alias John Heartfield) einige seiner Fotomontagen zeigte. In jenem stürmischen Zeitraum verkehrten Tucholsky und Grosz auch in Max Reinhardts neuem Kabarett *Schall und Rauch II*, in dem sie bissige Chansons und provokatorische Performances auf die Bühne brachten. Obwohl die Tucholsky-Forschung sich mit dem Verhältnis zwischen dem Journalisten und der Dada-Bewegung nie beschäftigt hat und Tucholsky selbst den *Nonsense-Humor* eines Raoul Hausmanns oder eines Richard Huelsenbecks nicht immer gern sah, schätzte er dennoch die zerstörerische Ironie anderer Mitglieder der dadaistischen Avantgarde, wie natürlich Grosz, aber auch Walter Mehring. Diese letzteren, zum kleinen Kreis des Malik-Verlages gehörenden Intellektuellen, die sich um die charismatische Figur Wieland Herzfeldes sammelten, teilten nämlich dieselbe Kunstauffassung Tucholskys, wonach die Malerei und die Literatur sich von ihrem elitären und kontemplativen Charakter befreien sollten, um eine konkrete Wirkung auf das ganze Publikum

auszuüben. Auch das Dada-Phänomen in Berlin wurde von der akademischen Kritik der Post-Wende-Zeit mit Ausnahme der Beiträge von Sabina Becker nicht tiefgreifender untersucht, auch wenn ein großer Teil der sogenannten Berliner Dadaisten während der gesamten Republikzeit politisch sehr aktiv war und die Grundlagen für die künftige Entwicklung der modernen Satire legte. Die spezifische Humorform, welche die Illustrationen Grosz' sowie die literarischen Werken Walter Mehrings oder die herausfordernden Fotomontagen Heartfields belebte, hatte ebenso ihren Ursprung im »alten Paris« des 19. Jahrhunderts, insbesondere im Bereich der Tagespresse und im Milieu des ikonischen, von Rodolphe Salis gegründeten *Chat Noir*. Neben dem älteren, schon erwähnten Vater der Karikatur Honoré Daumier nahmen auch andere bekannte Künstler der Pariser Jahrhundertwende, wie der Zeichentrickfilmregisseur Émile Cohl oder der Illustrator Eugène Bataille, durch ihren rebellischen Sarkasmus, ihre Parodien der großbürgerlichen Saloninstitution und ihre ersten Montage-Experimente die subversive Kraft des Berliner Dadaismus vorweg. In diesem Sinne erkannte Tucholsky in Grosz den direkten Erben eines Daumier oder eines Toulouse-Lautrec: Als Mitarbeiter des »Simplicissimus« war der Berliner Autor mit der Geschichte der französischen satirischen Presse besonders vertraut; oft durchblätterte er bekannte Zeitschriften wie »L'Assiette au beurre« oder »Le Charivari«, um sich von der spitzigen bzw. unverschämten Ironie der Pariser *Bohème* der *Fin de Siècle* inspirieren zu lassen. Sowohl die französische *République* als auch die neugeborene Weimarer Republik hatten laut Tucholsky denselben Problemen und Schwierigkeiten entgegentreten müssen, die aus der Übergangsphase zwischen dem imperialistischen System und der modernen Demokratie folgten. Die Gefahren des Nationalismus und des Antisemitismus, der Kult des Autoritarismus, die Permanenz der alten Eliten im neuen politischen Kontext, das Scheitern aller linksgerichteten Revolutionsversuche (von der Pariser Kommune aus dem Jahr 1871 bis zur deutschen Novemberrevolution), die andauernden Sozialstreitereien sowie ein gefährlicher, dem Krieg verbundener Revanchismus waren nur einige Generalnenner, welche die beiden sogenannten »Erbfeinde« gemeinsam hatten. Die Geschichtsauffassung Tucholskys wurde vom historischen Materialismus der marxistischen Philosophie sicherlich deutlich beeinflusst: Nach dem Autor von *Gripsholm* war die westliche, postindustrielle Zivilisation dazu verurteilt, ewig einem zyklischen Entwicklungsgang zu folgen. Es sei deshalb besonders wichtig, die richtigen Signale und Zeichen zu erfassen, welche eine neue Krise verkünden können. Diese Signale ließen sich laut Tucholsky auf einem oberflächlichen Niveau spüren, d.h. die Massenmedien sollten in diesem Sinne als Lautsprecher des historischen Weltablaufs dienen. Insbesondere müsse der freisinnige Intellektuelle die satirische Genremalerei der älteren Generationen sowie die neuen technischen Kommunikationsmittel, wie Fotografie und Film, als Seismograf bzw. als Interpretationsschlüssel der

eigenen soziokulturellen Gegenwart nutzen, um vielleicht ein für alle Male »mit der Schreibmaschine eine Katastrophe« aufhalten zu können.

Das Ergebnis eines solchen Versuchs ist zweifellos das Bilderbuch *Deutschland, Deutschland über alles*, das 1929 in Willi Münzenbergs Neuem Deutschem Verlag veröffentlicht wurde und von der lebenslangen Beziehung zwischen Tucholsky und der Fotografie als das potenziell wirkungsvollste aller Ausdrucksmedien zeugen kann. Die Mehrheit der Sekundärliteratur, die sich bis in die 1980er Jahre mit der Analyse dieses eigenartigen Werkes beschäftigt hat, konzentrierte sich üblicherweise auf seine propagandistischen Aspekte, wie z.B. in dem langen Essay Hans Beckers *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys „Deutschland Deutschland über alles“* (1978) zu lesen ist.²⁶ Wie die NDV-Redaktionschefin und Willi Münzenbergs Frau Babette Gross jedoch mehrmals behauptet hatte, war das später genannte *Deutschlandbuch* weder ein »kommunistisches Manifest« noch eine öffentliche Parteierklärung.²⁷ *Deutschland, Deutschland über alles* artikuliert sich vielmehr als eine Art visuelle Enzyklopädie der Weimarer Republik am Ende der *Goldenen Zwanziger* bzw. als *Compendio* der modernen deutschen Geschichte seit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Durch das *Deutschlandbuch* prüfen beide Autoren die Fähigkeit der von Ignaz Wrobel mehrmals genannten »Tendenzfotografie«, die Welt aufrichtig abzubilden und daher dem Zuschauer die ungeschönte Wahrheit unmittelbar zu zeigen. Die aus der »Weltbühne« und der »Arbeiter-Illustrierten-Zeitung« stammenden Beiträge Tucholskys, welche den heterogenen und vielmehr uneinheitlichen Sammelband zusammenstellen, werden von manchen Fotomontagen John Heartfields und insbesondere von zahlreichen Schnappschüssen begleitet, die das Alltagsleben in einem von der Weltwirtschaftskrise, dem an Macht gewinnenden Nationalsozialismus und der Arbeitslosigkeit bedrohten Berlin erzählen sollen. Große Aufmerksamkeit wird zugleich der gewöhnlichen Routine der *Menschen ohne Eigenschaften* geschenkt, deren Gesichter die verwickelten und vom Weltkrieg noch tief traumatisierten Gegenwart der ersten deutschen Republik widerspiegeln. Und tatsächlich stellt der Krieg den wahren *Fil rouge* des Werks dar: Der Geist des Schlachtfeldes scheint im Alltag der porträtierten Hauptfiguren ständig emporzuragen, als wäre die Uhr der Geschichte plötzlich in der trüben Zeitspanne zwischen 1914 und 1918 stehen geblieben. Um die komplexe Collage des *Deutschlandbuchs* entziffern und analysieren zu können, sei es daher nötig, den Fokus der Forschung auf die Kriegsfotografie zu verschieben: Die ikonografischen Motive dieser Letzteren sollten das ganze Werk durchqueren und den (nicht nur) deutschen Lesern helfen, die kollektiven Traumata der letzten Vergangenheit zu assimilieren. In diesem Sinne vertraute Tucholsky dem erlösenden Potential

²⁶ Hans J- Becker, *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys „Deutschland Deutschland über alles“*, Bouvier Verl. Herbert Grundmann, Bonn 1978.

²⁷ Babette Gross, *Willi Münzenberg. Eine politische Biografie*, Dt.Verl.-Anst., Stuttgart 1967.

des Kameraauges, das die Zuschauer erziehen konnte. Nicht zufälligerweise ließ er sich während der Abfassung des Bilderatlas sowohl von der pazifistischen Fotosammlung Ernst Friedrichs *Krieg dem Kriege* (1924) als auch vom großartigen, 1919 mit mehreren Aufnahmen in Druckform erschienen Theaterstück Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* inspirieren. Über das Spannungsverhältnis zwischen dem österreichischen »Widersprecher« und dem »Berliner mit der Schreibmaschine« hat die Literaturkritik, außer dem Schriftsteller und Medienforscher Thomas von Steinaecker²⁸, fast keinen Beitrag publiziert. Auf dem ersten Blick scheinen Kraus und Tucholsky, diametral entgegengesetzter Ansicht zu sein: Auf die Tendenz Tucholskys, »zwischen allen Stühlen« zu balancieren, antwortete Kraus oft mit einer erbarmungslosen und fast eisernen Kohärenz. Trotzdem waren beide Autoren schon um 1916 in Kontakt und tauschten im Laufe des Weltkrieges einige illustrierte Postkarten, wie z.B. das Foto eines durch eine Granatenbombe zerstörten Christus, das der Wiener Satiriker sowohl in der sogenannten «Kriegsfackel» als auch in der Buchausgabe seiner Tragödie einsetzte. Genau jene Postkarte gilt heute als Beweis eines erstaunlich freundlichen, wenn auch sporadischen Briefwechsels zwischen Tucholsky und Kraus – oder, um genauer zu sein, zwischen der «Fackel» und der «Schaubühne» Siegfried Jacobsohns. Inmitten der 1920er Jahre unterbrachen beide Redaktionen jedoch den Kontakt: Grund dafür war insbesondere die Verurteilung, die Kraus gegen Tucholsky aussprach, da dieser zeitweise in der Kriegspresse mitwirkte. Der Berliner Journalist wurde während des Konflikts teilweise gezwungen, die Richtung der vom deutschen Kriegsministerium kontrollierten Nationalpresse einzuhalten und in der von ihm geleiteten Zeitschrift «Der Flieger» einige Propagandabeiträge zu veröffentlichen. Im Gegensatz zu seinem österreichischen, damals in die Schweiz emigrierten Kollegen sollte sich Tucholsky nochmals »zwischen zwei Stühlen« positionieren, um gleichzeitig (unter der Hand) seine Arbeit bei der «Schaubühne» fortzusetzen. Eine Art persönliche Buße wird er jedoch, nach seiner Rückkehr in Berlin, durch die widerspenstige Figur Ignaz Wrobels suchen. Eine solche psychologische Perspektive findet man nur in der Biografie Tucholskys von Michael Hepp: Nach den 1990er Jahren hat sich jedoch niemand mehr mit diesem Thema weiter auseinandergesetzt. Tucholsky hielt Kraus für einen zwar sperrigen, aber hochgeschätzten *Magister vitae*: Er besuchte mehrmals seine Vorlesungen und zitierte in vielen Artikeln das »zyklopische Drama«, das die Permanenz des »Geistes von 1914«²⁹ in der demokratischen Republik signalisierte und mit fotografischer Genauigkeit beweisen konnte. Trotz der Hassliebe-Beziehung, die zwischen Tucholsky und Kraus bestand, lässt sich *Deutschland, Deutschland über alles* von der illustrierten Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* sowohl ästhetisch als auch thematisch beeinflussen: Über den Dialog zwischen

²⁸ Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G.Sebalds*, transcript, Bielefeld 2007.

²⁹ Kurt Tucholsky, *Der Geist von 1914*, in: GA, Bd.6 [107], S.245-252.

den beiden Intellektuellen und den Spuren der Tragödie Kraus' im *Deutschlandbuch* hat der Germanist Leo Lensing zahlreiche Beiträge geschrieben³⁰, die von den 1980er zu den 1990er Jahren in der akademischen Zeitschrift «Fotogeschichte» veröffentlicht wurden. Nicht zuletzt fügt sich auch Bertolt Brecht in die Tradition des modernen Bilderatlas und der sogenannten »Tendenzfotografie« ein. Ohne *Deutschland, Deutschland über alles* hätte seine 1954 in Druck gegebene »Kriegsfibel«, welche die schmerzliche Erfahrung des Exils sowie die Tragödie der Nazizeit durch die Kameralinse zusammenfasst und verewigt, vielleicht nie existiert. Im Gegensatz zum Werk Tucholskys und Heartfields scheint das fotografische Bilderbuch Brechts aber, »auf einem einzigen Stuhl« zu sitzen, indem es eine erkennbare ideologische Botschaft – die der damals neugegründeten DDR – übermitteln sollte.

Das *Deutschlandbuch* ist jedoch nicht das einzige Werk, welches das tiefe Interesse Tucholskys an der Fotografie, dem aufrichtigsten aller modernen Darstellung- und Ausdrucksmedien, beweist: Schon seit dem Anfang seiner Karriere versuchte der Journalist, das Wort an die visuelle Unmittelbarkeit der fotografischen Sprache anzupassen, um eine direkte Kommunikationsbrücke zwischen sich selbst und seinem Publikum aufzubauen. Im Laufe seines ganzen Lebens formulierte der Schriftsteller eine exhaustive Theorie der Fotografie, indem er die verschiedenen Phasen ihrer Geschichte voneinander deutlich unterschied bzw. tiefgründig analysierte. Wie viele Intellektuelle seiner Generation hatte auch Kurt Tucholsky die Übergangsphase miterlebt, in der (wie Walter Benjamin sagen würde) die Kunst in das »Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit« eintrat. Diese Wende wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts, insbesondere durch den Eintritt der Fotografie, in vielen literarischen Werken der Epoche gekennzeichnet. In diesem Sinne ist es kein Zufall, dass dem Berliner Schriftsteller mehrere illustrierte, oft von Schnappschüssen begleitete Romane, wie André Bretons *Nadja* (1928) und Georges Rodenbachs *Bruges la morte* (1892), besonders vertraut waren. Viel mehr ließ sich Tucholsky jedoch von den Fotoausstellungen und den Fotosammlungen faszinieren, in denen die Wirklichkeit sich in all ihrer Vielfalt von der Kameralinse festhalten ließ. Vor allem schätzte der Autor den ehrlichen Minimalismus, der den fotografischen Stil Albert Renger-Patzschs kennzeichnete. Sein Album *Die Welt ist schön*, dem Tucholsky 1928 eine begeisterte Rezension widmete, wurde dank dem ungeschönten Blick des Kameraauges sowie der Aufmerksamkeit des Künstlers für das Detail als ein wahres Manifest der Neuen Sachlichkeit ausgewählt. In vielen Schnappschüssen der Sammlung scheint die Stadtlandschaft sich von dem alten

³⁰ Vgl. Leo A. Lensing, *Moving Pictures: Photographs and Photographic Meaning in Karl Kraus's The Last Day of Humanity*, in: *Playing for Stakes: German-Language Drama in Social Context*, hrsg. v. Anna K. Kuhn –Barbara D. Wright, Berg, Oxford 1994; u. Leo Lensing, „Photographischer Alpdruck“ oder politische Photomontage? *Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie*, in: *Karl Kraus et son temps*, hrsg. v. Gilbert Krebs – Gerald Stieg, Institut d'Allemand, Asnières 1989, S.173-188.

Großstadtmythos expressionistischer Herkunft endgültig zu distanzieren und dem Publikum ihre öde, alltägliche Seite zu zeigen. Diese verwüstete und fast fremde urbane Landschaft, die wie »zwischen den Stühlen« des alten und neuen Jahrhunderts in der Schwebelage bleibt und scheinbar auf eine künftige menschliche Invasion wartet, kehrt in der Vorstellungswelt Tucholskys immer wieder zurück. Selbst die »Tendenzstudien«, die für *Deutschland, Deutschland über alles* gewählt wurden, porträtieren eine oft entleerte Metropole, eine Art Vorhölle, in der ein Großteil der Menschheit ziellos umherwandert. Laut Tucholsky habe das fotografische Bilderbuch in diesem Falle die nicht nur ästhetisch, sondern vielmehr sozial wichtige Aufgabe, ein neues Koordinatensystem zu zeichnen. Es soll dem Leser-Zuschauer dabei helfen, sich in einer noch unbekannteren und in vielerlei Hinsicht bedrohlichen Welt zu orientieren. Die Fotografie ist daher ein Navigationsinstrument, ein Mittel also, um die eigene historische Gegenwart entziffern zu können und sich zugleich eine alternative Dimension aufzubauen. Solche Dimension der Hypothese scheint im Mittelpunkt aller literarischen Fantasien Kurt Tucholskys zu stehen: Von den Romanen *Rheinsberg* und *Gripsholm* bis zu den vielen, dem »alten Paris« und dem »alten Berlin« der Vorkriegszeit gewidmeten Beiträgen, sehnte sich der Schriftsteller nach einem utopischen Raum zurück, der sich ausschließlich im Konjunktiv II konjugieren ließ und auf der vielleicht wesentlichsten Frage des 20. Jahrhunderts basiert: Was wäre geschehen, wenn es keinen Konflikt gegeben hätte?

3. Projektziel. Kurt Tucholskys »Gruß nach vorn«

Auf die Frage »Was wäre passiert, wenn...?« gibt es keine Antwort. Trotzdem hat Tucholsky im Laufe seiner Existenz und Karriere als Satiriker und Journalist versucht, die eigene Raumzeitwelt in einer anderen, entmythisierten Perspektive zu betrachten und ihren prekären, in vielerlei Hinsicht noch provisorischen Charakter möglichst detailliert zu dokumentieren. In *Das schönste Geschenk* formuliert der »Weltbühne«-Feuilletonist Peter Panter eine regelrecht persönliche Poetische Deklaration, indem er durch die »hundert Photos« Albert Renger-Patzsches einen Blick »auf seine Zeit« wirft und seine historische Dimension, als wäre er ein Kind oder ein Demiurg, immer wieder neuentdeckt: »Dogmenlos ist diese Kunst«, schreibt der begeisterte Autor, »scheinbar ganz und gar ohne Voraussetzungen, gut und böse gilt hier nicht – so sieht ein Gott die Welt. Und so ist sie schön.«³¹ Und tatsächlich könnte die Welt laut dem »gekränkten Idealisten« Tucholsky *schön sein*, aber nur, wenn sie sich in einer hypothetischen Zeitform konjugieren ließe – diese Bewusstheit wird den desillusionierten, in den 1930er Jahren nach Schweden exilierten Publizisten zum ewigen Schweigen bringen. Es scheint, als ginge der Traum der deutschen Republik und all seiner Visionen bzw. seiner noch unrealisierten Entwicklungsmöglichkeiten mit dem Tod Ignaz Wrobelns für immer

³¹ Kurt Tucholsky, *Das schönste Geschenk*, in: GA, Bd.10 [221], S.622-623.

unter. Das nicht nur journalistische, sondern auf alle Kunstbereiche der Epoche übertragene Schaffen Tucholskys beweist daher seine Anwesenheit in den meisten Milieus der Weimarer Alltagswelt sowie sein tiefes Verständnis für den allgemeinen *Esprit*, welcher das turbulente und noch unbeschriebene Europa der 1920er Jahre beseelte. Die neuen visuellen Kommunikationsmedien, wie zuallererst die Fotografie à la Renger-Patzsch, konnten (und sollten) laut dem Autor den menschlichen Blick erziehen sowie jenes unheimliche, von Kraus theoretisierte »Indianerstaunen über die Zivilisation«³² nochmals in Erinnerung des Zuschauers rufen. Wie Sabina Becker in ihren Essays mehrmals dargelegt hat, liegt dieses leicht ironische »Indianerstaunen«, der eigentlichen »Ziellosigkeit« der Moderne zugrunde, die nach der pessimistischen und zugleich idealistischen Anschauung des deutschen Satirikers »nicht mehr ganz mechanisch und noch nicht wieder fromm« sei. Die sogenannte »Neue Sachlichkeit« Tucholskys, seine unzähligen Abenteuer in der medialen Landschaft der Weimarer Gesellschaft »parodieren beide«, d.h. sowohl das *alte Licht* der Vorkriegswelt als auch das *neue Licht* der nur scheinbar glänzenden *Roaring Twenties*. In der übertriebenen Gebärdensprache des Vaudeville-Theaters und der Slapstick-Comedy, in der populären Gebrauchsliteratur der Varietés, in den wütenden Grimassen der Karikaturen Grosz', in den aufklärenden Montagen Heartfields sowie in der Kameralinse des modernen »Tendenzfotografen« sucht Tucholsky, wie viele Intellektuelle seiner Generation, nichts anderes als die *Sache*, die sich jenseits der konventionellen Sprache versteckt und vielleicht genau deswegen »das Material« bzw. »den Stoff« oder gar »die Substanz« eines bestimmten historischen Kontexts enthält. Lebenslang versuchte der Berliner Schriftsteller demnach, das komplexe Alphabet seiner Gegenwart zu entziffern und auszusprechen, um endlich einen Kompromiss »zwischen den unzähligen Stühlen« des eigenen Zeitalters zu finden und insbesondere »alles zu enthüllen«, was da war – oder noch ist.

³² Ebd.

THEATER

The last laugh: Kurt Tucholsky und das Lachtheater zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert

1. Ein Leben auf der Bühne: Kurt Tucholsky, Theobald Tiger und das Varieté

Es ist fast unmöglich, den Chansonier bzw. Texter Kurt Tucholsky, der in diesem Fall auch und vor allem unter dem Pseudonym des frechen Bänkelsängers Theobald Tiger bekannt ist, aus der glänzenden Theaterwelt der 1920er Jahre zu entfernen: Vom berühmten *Schall und Rauch* Max Reinhardts zur *Wilden Bühne* der sogenannten »Frau mit dem Etwas«³³ Trude Hesterberg bis zum Geburtsort der deutschen Kabarettrevue, dem *Nelson-Theater*, hat sich der Berliner Gebrauchslyriker und Schriftsteller an den unterschiedlichsten Schauplätzen erprobt, indem er seine Persönlichkeit an die Persönlichkeit der diversen Bühnen, Bühnenleiter und -künstler anpasste. Es ist unter diesem Gesichtspunkt kein Zufall, dass sein literarisches, im Pressebereich gegebenes Debüt durch die damals in Europa verbreitete, von ihm selber enthusiastisch bezeichnete »Kunst des Couplets«³⁴ gekennzeichnet wurde: Nach der Veröffentlichung eines Paares witziger Anekdoten im «Ulke»³⁵, der Donnerstagbeilage des «Berliner Tageblatts», und einer langen, drei Jahre später im «Vorwärts» publizierten Tirade über die Kunstzensur am Ende der wilhelminischen Ära³⁶, begann der junge Tucholsky beim ehemaligen Central-Organ der SPD³⁷ politisch-satirische Lieder erscheinen zu lassen. *Das Herz von Preußen*, *Preußische Justiz* oder *Blumentag*³⁸ sind eigentlich die ersten Texte, die mit dem Namen »Kurt« unterschrieben wurden und die Liebe des künftigen Feuilletonisten für die »heitere Muse« enthüllen, die sowohl »durch die Pariser Luft« eines engagierten Aristide Bruants wehte als auch im »amerikanischen Song« populärer Vokal-Quartette wie z.B. The Revellers zu finden war.³⁹ Tatsächlich drehen sich die Lieder des »skeptischen Trobadours«⁴⁰ Tucholsky nicht unbedingt um die reine zeitgenössische Aktualität, sondern rufen scharf sichtbare sowie ewig gültige Alltagssittenbilder ins Leben, indem sie »die Dinge [...] als ständige Vokabel im Munde« des Autors führen und daher die ganze Welt dieses Letzteren, »ihre Gedanken und ihre Wertungen«⁴¹ unmittelbar in Strophen, Refrain und Musik synthetisieren:

Es ist schwer, Worte in Verszeilen miteinander abzuwägen, es ist schwer, den einen kleinen, leisen Fehler zu vermeiden, der ein ganzes Couplet umwerfen kann, es ist schwer – und das ist nun am schwersten – den

³³ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, VEB Lied der Zeit Musikverl., Berlin 1989, S.131.

³⁴ Kurt Tucholsky, *Die Kunst des Couplets*, in: GA, Bd.3 [200], S.398-401.

³⁵ Es handelt sich um *Märchen* und *Vorsätze*, die beide am 22. November 1907 anonym im «Ulke» erschienen und später dem damals noch jungen Kurt Tucholsky zugeschrieben wurden, vgl. GA, Bd.1 [1,2], S.7-8.

³⁶ Kurt Tucholsky, *Kunst und Zensur*, in: GA, Bd.1 [3], S.8-9.

³⁷ Der «Vorwärts» wurde 1876 von der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands gegründet und war bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung das offizielle Publikationsorgan der Sozialdemokratie.

³⁸ Vgl. GA, Bd.1 [4,5,6], S.10-12.

³⁹ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.6-7.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Kurt Tucholsky, *Die Kunst des Couplets*, in: GA, Bd.3 [200], S.398-401.

Refrain zu gestalten, daß er »sitzt«. Es gibt solche und solche: die Reuttersche Technik, einen an sich farblosen Refrain durch den Vortext zu färben, ihm nun erst Gestalt und Inhalt zu geben, mag wechseln mit einem festen, sinnvollen Refrain, der durch seine drei- oder viermalige Wiederholung immer plastischer, immer stärker wirkt. Aber wer kann das?⁴²

Im Gegensatz zur Ansicht seiner deutschen Zeitgenossen, dass das Chanson »keine «Kunst»⁴³, sondern einfach ein rein serielles Tagesprodukt⁴⁴ sei, hat das scheinbar leichte bzw. populäre Couplet laut Tucholsky eine feste Form, einen ungeahnten sozial-kulturellen Wert und eine eigene Geschichte, deren Ursprung insbesondere aus der Pariser Theaterunterwelt des 19. Jahrhunderts herrührt:

Das alte französische Kabaret – ich denke da besonders an Aristide Bruant – hatte solche Schriftsteller, die einen Refrain herausgrölen konnten, ohne je derb zu sein, ohne platt und geschmacklos zu sein. Manchmal trifft man bei uns Ansätze, aber sie gedeihen nicht.⁴⁵

Das große Interesse, das der Berliner Schriftsteller am »Schlager, Lied, Couplet und Chanson«⁴⁶ hatte, geht sicherlich auf die Zeit seiner Kindheit und seiner Adoleszenz zurück, die er mit seinem geliebten Vater Alexander Tucholsky zuallermeist in der deutschen Hauptstadt verbrachte. Hier tritt der noch junge, nur zehn Minuten Fußweg von der Friedrichsstraße und ihren unzähligen Varietébühnen wohnende Kurt mit den größten Attraktionen in Verbindung, die die »Nacht ohne Ende« der wilhelminischen Metropole beleuchteten⁴⁷, was ihm erlaubte, sich »der Tradition des aktuellen satirischen Gedichts und des politischen Spottliedes«⁴⁸ zu bedienen. Die sich immer mehr dem »Parisian-style cabaret«⁴⁹ angleichende Varietékunst der Berliner und Münchener Vorkriegstheaterszene hatte den ehemaligen Schüler des französischen Luisen-Gymnasiums fast magnetisch an sich ziehen können. Nach einigen, in verschiedenen Zeitschriften publizierten Chanson-Entwürfen und insbesondere nach der Veröffentlichung seines ersten Romans *Rheinsberg* fand der »dichtende Journalist Tucholsky«⁵⁰ sich nämlich als Varietékritiker zuerst beim Kunstblatt bzw. Jugendstilorgan »Pan« und danach bei der 1905 gegründeten »Schaubühne« wieder: Hier wurde der damals debütierende Satiriker unter den väterlichen Schutz des Herausgebers Siegfried Jacobsohn

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.6-7.

⁴⁵ Kurt Tucholsky, *Die Kunst des Couplets*, in: GA, Bd.3 [200], S.398-401.

⁴⁶ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.6-7.

⁴⁷ Um 1911 lebt der elfjährige Tucholsky »nur zehn Minuten« vom berühmten, sich in der Friedrichstraße befindenden »Apollo-Theater« entfernt, vgl. ebd., S.14. Außerdem stand der Bahnhof Friedrichstraße in der Vorkriegszeit mit dem grandiosen *Wintergarten* im Mittelpunkt des großstädtischen Nachtlebens und der damaligen Zerstreungskultur.

⁴⁸ Ebd., S.21.

⁴⁹ Harold B. Segel, *Turn-of-the-Century-Cabaret*, Columbia University Press, New York 1987, S.119. Eigentlich bat das deutsche Jahrhundertwendekabarett eine neuartige, von Autoren wie Frank Wedekind oder Oskar Panizza ausarbeitete Vermischung zwischen dem »higher class German *Tingel-Tangel*« und dem »Chat Noir-esque« Geist der zeitgenössischen Bohème, die Paris und ihre turbulente Varietéunterwelt gekannt hatte, vgl. ebd., S.123.

⁵⁰ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.21.

genommen. Ab Januar 1913 fing er an, seinen eigenen Stil zu vervollkommen – das heißt, dass er sich ab diesem Zeitpunkt nicht ausschließlich auf reine Film- und Stückrezensionen beschränkte, sondern er brachte das jeden Abend auf der Kabarettbühne beobachtete Universum *auf die Bühne* seiner Texte. Als der Schriftsteller seine Karriere bei der Presse und zugleich sein Jurastudium an der Friedrich-Wilhelm-Universität anfang, zog er nach dem Tod seines Vaters in die schöne, direkt mit dem bürgerlichen Kurfürstendammviertel verbundene Nachodstraße⁵¹, von welcher der unabhängigkeitsüchtige Tucholsky einen direkten Zugang auf das städtische Nachtleben hatte. Trotz seines Wunsches nach absoluter individueller Freiheit fand der Journalist in der Redaktion der «Schaubühne» ein zweites Zuhause und erkannte in der Figur Siegfried Jacobsohns einen *Magister Vitae*, der ihn lebenslang begleiten (und beeinflussen) wird. Bei Jacobsohn lernte nämlich Tucholsky jene Kurzform und jene scheinbare Leichtigkeit der Prosa, die in den künftigen Jahren seinen Stil kennzeichnen werden. Einer der ersten Beiträge, den der noch unerfahrene Schriftsteller im Blatt Jacobsohns erscheinen ließ und mit dem Namen Peter Panter, dem »beweglichen, kugelrunden, kleinen« Feuilletonisten⁵², unterschrieb, enthält schon einige der wichtigsten Merkmale, die in der nächsten Zukunft das für Tucholsky typische Schreibverfahren kennzeichnen werden. Indem der Autor von einer Soiree im Linden-Cabaret erzählt, richtet er seinen Blick auf die bekannteste deutsche Sängerin der Zeit »Klea« Waldoff⁵³, deren Performance hier mit fotografischer Genauigkeit Stück für Stück rekonstruiert wird. Die Verwendung des Berliner Dialekts, die Ich-Erzählung und die knappen, im Präsens konjugierten Sätze werden bald ein Markenzeichen der Prosa Tucholskys:

Buttrig, quäkend und tugendsam singt sie erst eine Menge Dinge von ihrem Liebsten, ob und wie und wo – und auf einmal, über die bewegten Köpfe der lachenden Zuschauer und durch den Zigarrenrauch und den Lärm brüllt ihre Stimme andante: «Hermann heest a ...» Und noch einmal, leiser: «Hermann - heest - a ...» Und verhallend: «Hermann - heest - a ...» Und gleich wieder weiter, wie er tanzt und schnarcht und: «... selbst noch im Traume nach mir quäst er ... Hermann heest a...!»⁵⁴

Die Arbeit als Theaterkritiker und -zensent hinderte den jungen Tucholsky jedoch nicht daran, immer neue Chansons und Spottlieder zu verfassen: Schon im September 1913 erschien in der «Schaubühne» das erste Gedicht, das der Autor mit dem Namen seines *dichtenden* Doppelgängers, des Troubadours des 20. Jahrhunderts Theobald Tiger, unterzeichnete⁵⁵. Und trotzdem wurde der

⁵¹ »Vom Bahnhof Zoo war es dann nicht mehr weit zur Universität Unter den Linden, wo er die Vorlesungen und Seminare zu besuchen hatte«, vgl. ebd., S.24.

⁵² Kurt Tucholsky, *Start*, in: GA, Bd.9 [173], S.654-657.

⁵³ Es handelt sich um die dialektale Aussprache des Namens Claire Waldoffs, die von der Vorkriegszeit bis zum Anfang der 1920er Jahre »mit ihrem roten Wuschelkopf und ihrer unwahrscheinlichen Kreischstimme« den modernen Berliner Frauentyp schlechthin verkörperte, vgl. ebd., S.25-26. Im Laufe seiner Karriere auf den unterschiedlichsten Kabarettbühnen hatte Kurt Tucholsky ihr ungefähr zehn Chansons gewidmet, unter denen insbesondere der Schlager »Berolina« zu nennen ist: In diesem Lied skizziert der Autor ein treffendes Porträt der Schauspielerin, die als eine Art »Wahrzeichen der Stadt Berlin« bezeichnet wird, vgl. ebd., S.139.

⁵⁴ Kurt Tucholsky, *Cabaret*, in: GA, Bd.1 [199], S.339.

⁵⁵ Es handelt sich um das in Zweizeiler geteilte Kabarettgedicht *Der lange Clown*, das in der «Schaubühne» vom 18.9.1913 veröffentlicht wurde, vgl. GA, Bd.1 [163], S.274-275.

freche Bänkelsänger erst zwischen den Zeilen des knappen Berichtes *Das Paradigma*⁵⁶ offiziell zur Welt gebracht: In dieser Erzählung, die vom »essigsauern, bebrillten, blaurasierten«⁵⁷ *Nein-Sager* Ignaz Wrobel unterschrieben wurde, hat der sich hinter der Maske des »juristischen Repetitors« Walter Jarotschiner versteckende Schriftsteller einen besonderen Spaß daran, ein nächtliches Gespräch mit seinen Pseudonymen zu führen und sowohl den kleinbürgerlichen Peter Panter als auch den Poet-Pädagogen Theobald Tiger ironisch als Phantome zu evozieren, als würde der Ich-Erzähler sich selbst durch die eigene literarische Identitätsspaltung in Szene setzen:

Jarotschiner kuschelte zusammengesunken im Bett. Der zu schwere, birnenförmige Kopf war wie immer nach vorn gekippt, und nur der Bauch lag ruhig und ein bisschen gebläht da, still bewegt von dem taktmäßigen Atmen des Einschlafenden (...) Das Phantom, denn was anders konnte es sein? – das Phantom klappte ein paar Mal die gewaltigen Kiefer probeweise auf, zu, auf ... und begann zu sprechen; flüsternd, heiser, aber man konnte jedes verdammte Wort hören: (...) Das Ding fuhr auf. Donnernd: »Ich bin das Paradigma, an dem Du Deine scheußliche Wissenschaft übst, ich bin das wehrlose Opfer all Deiner bubenhaften Schüler, schülerhaften Buben (...) Du hast mich auf Deinem sonst so blondem Gewissen!! Erkenne mich: ich heiße und bin PETER PANTER!«⁵⁸

Schließlich taucht am Ende der Novelle auch die Figur Theobald Tigers auf, als würde Tucholsky die Existenz dieses neuen »kleinen Menschen«⁵⁹ in seinem Werk offiziell bekannt machen: Die im Laufe seines Lebens ständig wiederkehrende Tendenz zur Selbstinszenierung wird fast zehn Jahre später im Vorwort des Sammelbands *Mit 5 PS* mit der Notwendigkeit in Verbindung gesetzt, das eigene Dasein zu sondieren, zu untersuchen und schließlich *auf die Bühne* des Textes zu bringen:

Sein schönstes Paradigma! Sein eines, einziges, allereinzigstes Paradigma! Sein Herz hämmerte: Wie sollte er morgen die atmende Gemeinde lehren, wenn jener fehlte? Wie den jungen Herren beibringen, daß das Standesamtsregister und das Grundbuch nicht ganz dasselbe sei? Diese Nacht schlief Walter Jarotschiner nicht. Aber am Morgen, – es mochte auf ein viertel sieben gehen, und draußen begann es schon zu grauen und zu blauen, – erschuf er: THEOBALD TIGER.⁶⁰

⁵⁶ Vgl. GA, Bd.1 [172], S.286-290. Der Bericht wurde in dem kleinen, von Ignaz Wrobel unterschriebenen und im Herbst 1913 erschienenen Grotesksammelband *Der Zeitsparer* veröffentlicht.

⁵⁷ Kurt Tucholsky, *Start*, in: GA, Bd.9 [173], S.654-657. Ignaz Wrobel ist das älteste Pseudonym Tucholskys und spielt regelmäßig die Rolle des politischen Pamphletisten.

⁵⁸ Kurt Tucholsky, *Das Paradigma*, in: GA, Bd.1 [172], S.286-290.

⁵⁹ Kurt Tucholsky, *Start*, in: GA, Bd.9 [173], S.654-657. Mit der enigmatischen Abkürzung *5 PS* sind die fünf (nicht nur) literarischen Persönlichkeiten des Autors (Ignaz Wrobel, Peter Panter, Theobald Tiger, Kaspar Hauser und Kurt Tucholsky) gemeint, die seine kreative, »heitere Schizophrenie« bevölkern. Darüber hinaus sind die vom Ich-Erzähler oft genannten »Homunculi« auch und vor allem die *Pferdestärke* seines Schreibens gemeint – von diesem Begriff aus, und nicht nur vom Wort *Pseudonym* entsteht der kuriose Ausdruck *PS*. Außerdem artikuliert sich die 1927 beim Rowohlt Verlag. erschienenen Sammlung nicht nur als eine innere Reise im eigenen Selbstbewusstsein, sondern auch als eine in 14 Etappen geteilte Fahrt durch die deutsche historische Landschaft der 1920er Jahre, vgl. Daniel Wirsching, „*Das hat alles nichts mehr mit Ihnen und Ihrer Arbeit zu tun.*“ Kurt Tucholsky im Spiegel der zeitgenössischen Kritik (1927-1933), Münster, Wien 2006, S.103-136. In diesem Sinne nimmt *Mit 5 PS* fast dieselbe Struktur des künftigen *Deutschlandbuchs* vorweg.

⁶⁰ Kurt Tucholsky, *Das Paradigma*, in: GA, Bd.1 [172], S.286-290.

Der definitive Erfolg des dichtenden Doppelgängers Tucholskys wurde jedoch von den nächsten Kriegs- und Revolutionserfahrungen tragisch markiert: Nach dem Ausbruch des Weltkrieges trat der Journalist das Amt des Armierungssoldaten an und wurde nach Kurland an die Ostfront geschickt. Hier verließ ihn die sogenannte *heitere Muse* jedoch nicht, und er beschäftigte sich nicht nur als Kompanieschreiber und Herausgeber der Soldaten-Zeitschrift «Der Flieger», sondern auch als selbstständiger Poet und Komponist. In den seltenen Momenten der Waffenruhe spielte er manchmal mit seinen Kameraden die Gitarre und verbrachte die Abende in Begleitung älterer Grammophonplatten⁶¹ – 1932 wird dieses Lebensbild im dritten Tableau des mit Walter Hasenclever vierhändig verfassten Theaterstücks *Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas* in Erinnerung gerufen.⁶² Wie er in einem langen, 1916 im «Simplicissimus» veröffentlichten Beitrag auf desillusionierte Art und Weise behauptete, stellten Musik und Dichtkunst in jenem Zeitraum eine Art rationale Flucht aus einem Gefühl des Revanchismus dar, das sich von der Propagandapresse in ganz Europa ausbreitete und den Krieg als die Gelegenheit für eine »völkisch, schauerlich begeisterte [...] nationale Wiedergeburt«⁶³ des sogenannten Vaterlandes betrachtete. Ein wichtiger Teil dieser Flucht aus der eigenen historischen Gegenwart war aber auch und vor allem das Liebesgedicht: Der 19-jährigen Krankenschwester Mary Gerold, die der damals zum Unteroffizier ernannte Tucholsky im litauischen Dorf Alt-Autz kennengelernt hatte, wurden viele zarte Verse und Briefe gewidmet – seit jenem Augenblick werden die beiden sich nie mehr voneinander trennen.

Man muss aber auf die Novemberrevolution warten, damit die *Kunst des Couplets* Theobald Tigers eine feste Form annimmt und insbesondere eine konkrete Wirkung auf die heimkehrende, vom Kampf und Elend erschöpfte Berliner Bevölkerung ausüben kann. Die Theaterszene der Hauptstadt verändert ab 1918 ihr Gesicht: Sie verliert nicht nur ihre früheren, *wilhelminischen* Bezugspunkte, sondern auch die scheinbar unbeschwerte Leichtigkeit, die die Kabarettvorstellung der Vorkriegszeit kennzeichnete, während die vielen, auf die Bühne rückkehrenden Artisten ihre performative Sprache an die neue, intellektuell anspruchsvollere Sprache der Avantgarden anpassten. Das vielleicht treffendste Beispiel dafür ist sicherlich das schon 1901 vom Theaterregisseur und -direktor Max Reinhardt gegründete *Schall und Rauch*, das sich bis 1903 im ehemaligen *Kleinen Theater* von Unter den Linden befand und von einigen der bedeutendsten Künstler der Epoche wie Johan August Strindberg, Frank Wedekind oder Edvard Munch besucht wurde. Reinhardts sogenanntes *Theatrum Mundi* war insbesondere wegen seiner überreichlichen und hyperbolischen Bühnenausstattung, seines

⁶¹ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.37.

⁶² Die im dritten Bild auf der Bühne erscheinenden Nebenfiguren der Matrosen, die Kolumbus durch ihre sarkastischen Lieder und ihre chaotischen Gespräche nach Amerika begleiten, bringen in diesem Sinne die Erinnerungen des Schriftstellers an die Kriegszeit wieder ins Leben zurück.

⁶³ Kurt Tucholsky, *Das Grammophon*, in: GA, Bd.2 [97], S.264-267.

barocken Stils, seines auf den großen Literaturklassikern basierten Parodieverfahrens und seiner künstlerischen Absicht bekannt, »sich der Welt (im kulturellen, geographischen, aber auch historischen Sinne) mit [dramaturgischen] Mitteln [...] zu nähern«. ⁶⁴ Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass im ersten Programm des »parodistischen Kabarett« unter anderem auch eine »Szene aus Richard Wagners Walküre« und die humoristische Auffassung des *Don Carlos* Schillers, die den Titel »Don Carlos um die Jahrhundertwende« trug, aufgenommen wurden. ⁶⁵ Fast zehn Jahre später, d.h. nach dem kollektiven Trauma des Weltkrieges und nach der Ausrufung der Republik war Reinhardt selbstverständlich dazu verpflichtet, sein Lokal an den neuen sozialhistorischen Kontext sowie an den neuen Publikumsgeschmack anzupassen: Das alte Großraumtheater »von anno 1900« passte einfach »nicht mehr in die Zeit, denn nach Krieg und Revolution gab es für Millionen Deutsche andere Sorgen«. ⁶⁶ Im turbulenten und von der alltäglichen Gewalt des Bürgerkriegs aufgerüttelten Winter 1919 wurde also das »legendäre« *Schall und Rauch* im Keller des Großen Schauspielhauses als literarisches Kabarett wiedereröffnet. ⁶⁷ Im Programmheft vom 8. Dezember (Abb. 1) sind nämlich unter den bekannten »Autoren, Komponisten und Diseusen« ⁶⁸ vom Rang der »blonden Dame« Gussy Holl ⁶⁹ oder des Musikdichters Friedrich Hollaender auch die Namen der damaligen Dada-Mitglieder George Grosz und Walter Mehring zu finden. In der unsicheren und wandelbaren Zeit der Novemberrevolution waren die meisten Zuschauer auf der Suche nach einer politisch bzw. sozial engagierten Vorstellung, die die Alltagsprobleme und v.a. die potenziell drohenden, überall verbreiteten, infolge des Konfliktes entwickelten Gefühle der Unzufriedenheit und des tiefen Unglücks in Szene setzen konnte. Durch Rudolf Kurz, den Kollegen und Leiter des neugegründeten *Schall und Rauch*, entschloss sich daher Max Reinhardt, mit dem bissigen Chansonnier Theobald Tiger Kontakt aufzunehmen, der im Oktober 1919 seine erste Gedichtsammlung *Fromme Gesänge* beim Lehmann Charlottenburg-Verlag publiziert hatte. Schon am 5.10.1919 informiert Tucholsky Mary über ein Stellenangebot als Texter, das er annehmen wird, aber nur »wenn [er] schwarz auf weiß in der Tasche habe, was [er] verlangen kann«:

⁶⁴ Peter W. Marx, *Max Reinhardts theatrum mundi: Anmerkungen zum Festspiel in deutschen Reimen*, in: *Max Reinhardt: L'Art et la technique à la conquête de l'espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, hrsg. von Marielle Silhouette, Peter Lang, Bern 2017, pp.107-137.

⁶⁵ Roger Stein, *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*, Böhlau, Köln 2006, S.191.

⁶⁶ Helga Bemann, *Berliner Musenkinder-Memoiren*, VEB Lied der Zeit Musikverl., Berlin 1987, S.75.

⁶⁷ Alan Larenau, *Der Lärm der Straße dringt ins Kabarett*, in: *Berlin in der Revolution 1918-1919*, hrsg. von Ludger Derenthal – Evelin Förster – Enno Kaufhold, Kettler, Berlin 2019, S.186-195.

⁶⁸ Roger Stein, *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*, a.a.O., S.279.

⁶⁹ 1919 hatte der sich unter dem neuerfundenen Pseudonym Kaspar Hauser versteckende Tucholsky der Kabarettiseuse ein Chanson gewidmet, das in der »Weltbühne« vom 10.7.1919 veröffentlicht wurde und die Schauspielerin als die Personifizierung *par excellence* des Frauentyps der frühen 1920er Jahre beschrieb, vgl. Kurt Tucholsky, *Die blonde Dame singt*, in: GA, Bd.3 [110], S.219-220. Im langen, in der »Weltbühne« veröffentlichte Beitrag *Politische Couplets* schreibt Ignaz Wrobel: »Frankfurt hat zwei große Männer hervorgebracht: Goethe und Gussy Holl. [...] Sie kann alles: hassen und lieben, streicheln und schlagen, singen und sprechen, - da ist kein Ton, der nicht auf ihrer Leier wäre«, vgl. GA, Bd.3 [74], S.152-155.

Reinhardt – das ist unser berühmtester Theaterdirektor – macht einen großen Zirkus auf, in dem er Schauspiele auf ungeheurer Bühne für fünftausend Menschen spielt. Im Erdgeschoß ist ein großes Cabaret. Die Leute sind an mich herangetreten – ob ich ihnen nicht für das Cabaret die Texte schreiben will. Ich habe ihnen vorgestern einen Vertragsentwurf zugeschickt, der mich unabhängig von ihren Erfolgen für den Winter gut stellt. [...] Wollen sehen.⁷⁰

Das Projekt wurde zum Abschluss gebracht und das Premierenprogrammheft konnte endlich das offizielle Debüt Theobald Tigers auf (oder, genauer gesagt, hinter) der Kabarettbühne ankündigen: Für die Eröffnungssoiree des *Schall und Rauch II* schrieb er nämlich das »dynamische, mitreißende Zeitchanson«⁷¹ *Wenn der alte Motor wieder tackt*, das nicht zufälligerweise vom »berlinischsten aller Berliner Komiker«⁷² Paul Graetz interpretiert wurde. Eigentlich zeichnet das Lied ein treffendes Genrebild der fieberhaften Atmosphäre, die sofort nach dem Krieg in der deutschen Hauptstadt herrschte. Mit überraschender Genauigkeit malt das Paar Tucholsky-Graetz das urbane Szenarium jener stürmischen Epoche, indem die beiden Deutschland insbesondere im Refrain durch die Benutzung sowohl dialektaler Ausdrücke als auch onomatopoetischer Worte mit einem eingerosteten, nicht mehr funktionierenden Motor gleichsetzten. Der *alte Motor* der neuen Zeit lässt sich in diesem Sinne mit dem Nachkriegsrevanchismus und der sogenannten *Dolchstoßlegende* – d.h., den Eindruck, bei der Pariser Friedenskonferenz von den Siegermächten betrogen worden zu sein – verbinden. Die republikanischen Getriebe »tacken«, »knacken« und »schnurren« nämlich; sie bewegen sich nur mit Mühe und Not, während das neue *Vaterland* das bedrohende, schon in der wilhelminischen Ära registrierte Warenzeichen der »Neugeburt« trägt:

Wenn der alte Motor wieder tackt,
wenn die Räder rollen, die Weiche knackt,
wenn der Dreher in die Hände spuckt,
wenn der Strom den Dynamo durchzuckt,
Wenn der Omnibus für'n Sechser fährt,
wenn das Grünkramfräulein uns beehrt,
wenn die olle gute Rolle wieder wie gewöhnlich schnurrt,
sitzt die Neese wieder vorne! Marke: «Neugeburt!»⁷³

Außerdem wird hier zum ersten Mal nicht nur die herrschende Gesellschaftstriade Politik-Kirche-Militär in allgemeiner Weise angegriffen, sondern der Autor zitiert direkt die Namen einiger Institutionen und öffentlicher Persönlichkeiten wie z.B. den Reichswehrminister Gustav Noske, der in der ersten Strophe »die Linden rauf und runter[fährt]«⁷⁴: Mit seinen im Chanson als monströs

⁷⁰ Tucholskys Brief an Mary Gerold, in: GA, Bd.17 [B 53], S.99-101.

⁷¹ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.49.

⁷² Ebd., S.115.

⁷³ Kurt Tucholsky, *Wenn der alte Motor wieder tackt...*, in: GA, Bd.3 [221], S.441-444.

⁷⁴ Ebd.

dargestellten Gesichtszügen und seiner eisernen Faust, die mittels militärischer *Ordnung* Chaos bringt, verkörpert laut Theobald Tiger der damals als Schutzminister gewählte Noske die Ikone der imperialistischen Stagnation im neuen demokratischen System. In diesem Sinne verweisen die Verse »Nur Noske ist uns lieb und wert, / der treibt es täglich bunter. / Wie lange noch – und Justav fährt, / die Linden rauf und runter«⁷⁵ auf die zahlreichen, in jenem Zeitraum fast alltäglich organisierten Aufstandsbewegungen, die oft von der Reichswehr blutig niedergeschlagen wurden. Der Mythos des im Friedensvertrag von Versailles verratenen Vaterlandes wird im Mund des von Paul Graetz parodierten Durchschnittsmenschen verspottet, indem der Schauspieler den Namen Noskes (Justav anstatt Gustav) ironisch verzerrt und den Ausruf »Schiebung!« fast manisch wiederholt. Auf der Soiree vom 8. Dezember 1919 erregte die Performance von Theobald Tiger und einem als »Zigaretten-Fritze« verkleideten Paul Graetz⁷⁶ großes Aufsehen: Nach der erfolgreichen Neueröffnung des *Schall und Rauch II* begann also offiziell die Karriere Tucholskys als Kabaretttexter – eine Karriere, die den *Gebrauchsdichter* zu den populärsten und wichtigsten Berliner Theatern der 1920er Jahre führen wird.

Mit Friedrich Hollaender spezialisiert sich der um 1919 im Pressebereich immer noch beschäftigte Schriftsteller⁷⁷ sowohl auf das sozial engagierte Chanson als auch auf »das stark agitatorisch angelegte Gedicht«⁷⁸ in der Tradition Heinrich Heines. Der äußerst instabile Dreijahreszeitraum, der zwischen dem Kapp-Lüttwitz-Putsch 1920 und der Hyperinflation 1923 lag, brauchte laut dem pazifistischen Publizisten eine wirkungsvolle Kunst, die die Massen umerziehen und aufklären konnte. Im langen, fast essayistischen Beitrag *Politische Couplets* beklagt sich der Autor über die Mängel in Deutschland in einem wahren »politischen Lied« bzw. in einem »Theater der gesamten Öffentlichkeit«, in dem man seine Ideen mit totaler, demokratischer Freiheit ausdrücken kann und die Möglichkeit erhält, sich sowohl »monarchisch« als auch »ultrarevolutionär« zu bezeichnen. »Nach so vielen Jahren behördlicher Bevormundung und artiger Haltung« sollte nämlich der Menschenalltag mit all seinen Widersprüchen endlich sichtbar gemacht werden bzw. die aktuelle Kulturszene betreten, aber nur wenn man »Temperament und Kraft genügt hätte«, um das innere Gewissen der sogenannten »Varietépolitik« sowie ihrer Zuschauer wieder aufzurütteln.⁷⁹ Das Paar Theobald Tiger-Friedrich Hollaender war tatsächlich in der Lage, das zeitgenössische Publikum durch Wort und Musik zu erwecken: 1920 wandte sich die »bekannte, sehr profilierte

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Die Performance beinhaltet auch einen langen, im Berliner Dialekt gespielten Monolog, vgl. Kurt Tucholsky, *Der alte Motor*, in: GA, Bd.15 [97], S.290-297.

⁷⁷ Vom Dezember 1918 bis zum Februar 1920 übernahm Tucholsky die Redaktion des »Ulk«, der satirischen illustrierten Beilage des »Berliner Tageblatts«.

⁷⁸ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.59.

⁷⁹ Kurt Tucholsky, *Politische Couplets*, in: GA, Bd.3 [74], S.152-155.

Schauspielerin⁸⁰ und Gründerin des literarischen *Café Größenwahn* Rosa Valetti an den Autor der wütenden, schon ein Jahr früher in der «Weltbühne» erschienenen Artikelserie *Militaria*, um eine neue Nummer auf ihre leidenschaftliche und anspruchsvolle Bühne zu bringen. Der »gestaltenden, engagierten« und zwischen den Montmartre-Kneipen der Jahrhundertwende gewachsenen Direktorin Valetti widmete Tucholsky sein vielleicht berühmtestes Lied, das »den programmatischen Titel« *Rote Melodie* trägt und noch heute »ein markantes Dokument« der Epoche darstellt.⁸¹ Wie es im *Alten Motor* Paul Graetz' schon geschah, wird auch hier die deutsche Gegenwart ständig von der alten *Revenants*-Triade Krieg, Unterdrückung und Kampf bedroht. Mit quasi fotografischer Exaktheit verewigt das zum ersten Mal im Berliner Kabarett *Die Rakete* gesungene Gedicht das Gefühl der Ohnmacht und des unbeschränkten Terrors, das sich insbesondere nach dem Kapp-Putsch in der Hauptstadt verbreitete:

In dunkler Nacht,
wenn niemand wacht,
dann steigen aus
der Füsilier,
der Musketier,
die keine Ruhe haben!
Das Totenbataillon entschwebt,
Ha - ho! zu dem, der lebt!
Verschwommen, verschwommen
siehst du's im Windgebraus:
Sie kommen, sie kommen
und wehen um dein Haus!⁸²

In Tucholskys Kabarettrepertoire sind aber nicht nur politische Chansons »auf der radikalen Linie« Georges Grosz' oder Walter Mehrings⁸³ zu finden, und nach der Schließung des *Schall und Rauch II* wurde der *dichtende Journalist* offiziell Mitglied der talentierten, sich um die Operettensängerin Trude Hesterberg gruppierten Intellektuellentruppe der neugegründeten *Wilden Bühne*. Die ehrgeizige Absicht der damals als »rote Trude«⁸⁴ bekannten Disease war es, die Theatertradition *à la Max Reinhardt* durch die Anstellung der bedeutendsten Vertreter der zeitgenössischen deutschen Intelligenzija fortzusetzen: Daher werden außer Tucholsky-Tiger auch Klabund, Friedrich Hollaender, Mischa Spoliansky, Richard Heymann und nicht zuletzt der junge Bertolt Brecht engagiert, während die meisten »Literaturberühmtheiten« der Epoche wie z.B. Siegfried Jacobsohn,

⁸⁰ Helga Bemann, *Berliner Musenkinder-Memoiren*, a.a.O., S.87.

⁸¹ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.57.

⁸² Kurt Tucholsky, *Die Rote Melodie*, in: GA, Bd.4 [264], S.567-569.

⁸³ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.61.

⁸⁴ Ebd., S.133.

Heinrich Mann oder Alfred Polgar bei dieser Art Berliner *Yvette Guilbert* »im Parkett [saßen]«. ⁸⁵ Für die »neckisch-erotische« und trotzdem besonders kultivierte, schlaue, selbstbewusste Hesterberg verfasste Tucholsky das antimilitaristische Spottlied *Das Leibregiment*, einen parodistischen Militärmarsch: Im Refrain des Songs evozieren die fast leitmotivisch wiederkehrenden Klangfiguren die bedrohlich-lächerlichen Trommeln, die in jenem Zeitraum sowohl die deutsche Armee als auch den deutschen Bürgersinn in Bewegung setzen. ⁸⁶ Der ironische Ton und die leichte Sopranstimme der *wilden Trude* waren für das Auf und Ab der poetischen Sprache Tucholskys besonders geeignet: Die junge Bühnenkünstlerin war nämlich in der Lage, sowohl das »Landsknechtstum« des »König Gustavs« ⁸⁷ und seiner autoritären Militärzivilisation kritisch zu verlachen als auch die Sitten und Gebräuche der modernen Gesellschaft sarkastisch zu beschreiben. In diesem Sinne war das scheinbar frivole, verstiegene Chanson *Die Herren Männer* ⁸⁸ für die extravagante, lebenslustige und ein bisschen narzisstische Selbstinszenierungsweise Hesterbergs wie geschaffen. Der Text und die ein weiteres Mal von Hollaender komponierte Musik ⁸⁹ erwecken beim Zuschauer den Eindruck, ein Glas frisches Wassers zu schlucken. Die von der Ich-Erzählerin schnell und fieberhaft artikulierten Wörter folgen treu der auf dem Klavier gespielten Melodie und fallen herunter, um sofort danach hinaufzusteigen, als wäre der Song eine alphabetisch-harmonische Achterbahn:

Jeder Mann denkt: er hat allein 'nen Finger –
jeder Mann denkt: er hat ein Monopol.
Dabei gibt es doch Millionen solcher Dinger –
was sie von uns Frauen wissen, ist ja Kohl!
Mit dem Monopol, das kommt
noch
sehr
drauf
an –
aber schließlich: Kerl ist Kerl, und Mann ist Mann -!⁹⁰

Die zum Teil gesungenen, zum Teil als Monolog gespielten Strophen geben der im Werk Tucholskys ständig zurückkommenden Figur der emanzipierten Frau, die den Autor fasziniert und gleichzeitig verängstigt, eine Stimme, ein Gesicht, einen Körper und insgesamt eine feste Form. Indem die Kabarettistin den resignierten Satz »Ach, die Kerle« scherzhaft seufzt und das typisch männliche

⁸⁵ Helga Bemann, *Berliner Musenkinder-Memoiren*, a.a.O., S.99.

⁸⁶ Kurt Tucholsky, *Das Leibregiment*, in: GA, Bd.15 [117], S.333-334.

⁸⁷ Helga Bemann, *Berliner Musenkinder-Memoiren*, a.a.O., S.99. Gustav Noske, eine der Lieblingsopfer der Satire Tucholskys, wird auch im Refrain des *Leibregiments* direkt zitiert: »Beim Leibregiment – beim Leibregiment, / Das sich nach König Gustav nennt«, vgl. GA, Bd.15 [117], S.333-334.

⁸⁸ Vgl. GA, Bd.15 [120], S.336-339.

⁸⁹ *Kurt Tucholskys Chanson Buch*, hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky – Hans Georg Heepe, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1983, S.127-132.

⁹⁰ Kurt Tucholsky, *Die Herren Männer*, GA, Bd.15 [120], S.336-339.

Benehmen verspottet, personifiziert sie eine der vielen weiblichen Gespenster Tucholskys, die sowohl in der späteren Prosaserie *Das Löttchen* als auch in beiden Romanen *Rheinsberg* und *Gripsholm* sich in den enigmatischen Figuren der kleinen Claire und der reiferen Lydia zeigen werden.⁹¹

Der um Trude Hesterberg versammelte Intellektuellenkreis war nicht die einzige Chansonniers- und Bühnenkünstlergruppe, mit der Tucholsky Anfang der 1920er Jahre in Verbindung trat – im Sommer 1920 begann der Schriftsteller nämlich seine Arbeit im neugegründeten *Nelson-Theater*. Der Name des Komponisten und Direktors Rudolf Nelson stellte in jenem Zeitraum eine wahre Autorität im Bereich der sogenannten *kleinen Kunst* dar: Schon um 1914 stand das von ihm geleitete, in der Passage Friedrichstraße-Unter den Linden eröffnete Kabarett *Chat Noir* im Mittelpunkt des hauptstädtischen Nachtlebens und vereinigte unter demselben Dach einige der bedeutendsten Persönlichkeiten der Epoche, unter denen sich auch und vor allem der Conférencier Willi Schaeffers, der Chansonnier Jean Moreau oder die Sängerinnen Käthe Erlholz und Gussy Holl erkennen ließen.⁹² Im Laufe des Jahrzehnts, das zwischen der Gründung des ersten deutschen Varietés im wilhelminischen Zeitalter⁹³ und den sogenannten *goldenen Zwanzigern* lag, entwickelte Nelson seinen eigenen Stil, indem er sowohl die »amüsante, parodistische bis kritische Zeitbetrachtung« als auch die reichlichen »Traditionen des Vorkriegs-Metropol-Theaters und seiner großen Jahresrevuen« vereinte⁹⁴. Die Zusammenarbeit zwischen dem damals als der *Vater der Kleinkunst* betrachteten Rudolf Nelson und dem beliebtesten Chansonnier Berlins Theobald Tiger brachte drei lange, ehrgeizige Revuen hervor, die dank ihrer operettenhaften, vom Pariser Vaudeville beeinflussten *Mise en Scène* und ihres spitzen Humors beim zeitgenössischen Publikum einen unerwarteten Erfolg hatten. Eigentlich sollte der Zuschauer sich selbst in der von Nelson und Tucholsky ausgestatteten *Comédie Humaine* wiedererkennen: Die drei, zwischen 1920 und 1922 inszenierten Revuen richteten den Fokus auf die Allgemeinheit des Durchschnittpublikums, deren unzähligen Typen – vom Grafen zum jungen Liebespaar, vom Schieber bis zum Kriminalkommissar oder der *Diseuse* – ironisch auf die Bühne traten. Das chaotische, fragmentierte »Durcheinanderwirbeln« von unterschiedlichen

⁹¹ Claire ist die weibliche Hauptfigur des Debütromans Tucholskys: Vorbild der jungen Heldin von *Rheinsberg* war die Medizinstudentin und erste Frau des Schriftstellers Else Weil. Dagegen ist die komplexere und geheimnisvollere Lydia eine rein literarische Erscheinung, die in der Romanfiktion einen veralteten Peter Panter auf einer kleinen Sommerreise zum schwedischen Schloss Gripsholm begleitet. In der Figur der fast mythischen, zur idyllischen Traumwelt des Buchs gehörenden »Prinzessin« vereinigen sich alle Frauen, die der Autor im Laufe seines Lebens kennengelernt hatte; Tucholsky selbst gibt in einem Brief aus dem Jahr 1931 zu, dass Lydia in der realen Wirklichkeit leider nicht existiert – und vielleicht nicht existieren kann, vgl. GA, Bd.19 [B 292], S.286-287.

⁹² *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarett*, hrsg. von Rainer Otto – Walter Rösler, Henschelverl., Berlin 1981, S.67-77.

⁹³ Es handelt sich um das Berliner, 1901 von Ernst von Wolzogen gegründete *Überbrettl*-Kabarett, das sich vom Pariser *Chat Noir* Rodolphe Salis' inspirieren ließ und seinen Kunden eine angenehme, intime Atmosphäre bot, vgl. Helga Bemann, *Berliner Musenkinder-Memoiren*, a.a.O., S.9-10.

⁹⁴ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.66.

Sketchen sowie die sonderbare Mischung zwischen »Tänzen«, Gesangsteilen und »kecken Dialogen« trafen den Geschmack des großen Publikums.⁹⁵

Die erste, 1920 in Szene gesetzte Revue *Total Manoli* brachte die turbulente, von Werbung und Reklame bevölkerte Landschaft des neuen Berlin auf die Bühne – nicht zufälligerweise wies der Titel auf eine riesige, kugelförmige, rotierende Lichtreklame der Zigarettenfirma Manoli hin, die damals mitten auf dem Potsdamer Platz emporragte.

Die zweite, im folgenden Jahr verfasste Revue *Bitte zahlen* zeichnete ein treffendes und zynisches Porträt der deutschen, von der Hyperinflation bedrohten Nachkriegszeit, dessen Wertesystem laut den Autoren sich fast ausschließlich auf Geld und Macht stützte. Insgesamt drehte sich die Handlung um eine der vielleicht diskutiertesten bzw. strittigsten Fragen der Epoche – d.h., ob die Familie in der modernen Sozialmaschinerie einen ruhenden Pol oder eine potenziell zur Panne führende Dysfunktion darstellen würde. Das Textbuch Tucholskys verspottete erbarmungslos diese veraltete, dekadente und trotzdem sich noch im Zentrum der bürgerlichen Gesellschaftsordnung befindende Institution, indem der Schriftsteller die menschliche Privatsphäre und ihre Mechanismen durch immer komischere Zwischenfälle stört. Zum Vorstellungsprogramm gehörte auch das bekannte, später von Claire Waldoff interpretierte Chanson *Fang nie was mit Verwandtschaft an!*, das Theobald Tiger »zur Erinnerung an die Sonntage [seiner] Jugend« schrieb⁹⁶ und 1923 als Feuilleton der »Weltbühne« erscheinen ließ.⁹⁷ Die parodistische Beschreibung des häuslichen Mikrokosmos und seiner Generationskonflikte sowie die ironische Bearbeitung des Familienthemas waren jedoch in den 1920er Jahren keine Neuheiten im Bereich der Kleinen Kunst: Die humoristische Distanzierung vom eigenen, bürgerlich-konservativen Familiennest war nämlich eines der wichtigsten Leitmotive der leichten Komödien bzw. Vaudevilles Georges Feydeaus und Georges Courtelines, von denen der frankophile und *Belle-Époque-Nostalgiker* Tucholsky sich oft inspirieren ließ.

Die dritte Revue, die 1922 inszeniert wurde und die letzte Etappe der Zusammenarbeit zwischen dem Chansonnier und dem Theaterdirektor markierte, stellte zu dieser Zeit das Hauptthema der Familie zurück, um die Zuschauer »in rasantem Tempo« durch verschiedene Szenarien zu führen.⁹⁸ *Wir stehen verkehrt* wurde in einer Reihe getrennter Tableaus aufgeteilt, damit das Auditorium den Eindruck gewann, sich durch einen imaginär-humoristischen Atlas zu bewegen: In Begleitung der Hauptfiguren, zweier Amerikaner auf der Suche nach einer entfernten Cousine, überquerte das Publikum die exotischeren Orte und verlor sich in einer kreisförmigen Route, indem es »vom tanzwütigen Berlin in die Alhambra nach Spanien, über den Atlantik nach New York, danach durch

⁹⁵ Ebd., S.67.

⁹⁶ Kurt Tucholsky, *Fang nie was mit Verwandtschaft an!*, in: GA, Bd.5 [58], S.125-127.

⁹⁷ Kurt Tucholsky, *Die Familie*, in: GA, Bd.6 [1], S.7-10.

⁹⁸ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.70.

Japans Teehäuser und wieder zurück nach Berlin in die Kahlbaum-Diele« reiste.⁹⁹ Die Dimension des Fremden und des Ausländischen, die hier scheint, einer surrealen Logik des Unsinnigen zu folgen und von Irren bevölkert zu werden, dient tatsächlich der satirischen Widerspiegelung der heimlichen Zuschauerwirklichkeit – diese humoristische Umsturztechnik, die der Literaturkritiker Philippe Hamon *regard oblique* nennt¹⁰⁰ und welche die Figur der Fremde als Lautsprecher der Absurditäten eines spezifischen Gesellschaftskonstrukts benutzt, wird der späteren, mit Hasenclever verfassten Posse *Christoph Kolumbus* zugrunde liegen.

Nach dem Scheitern eines mit Paul Leni und Hans May entwickelten Projekts, eine eigene Kleinkunsthöhne zu eröffnen¹⁰¹, bot Jacobsohn seinem vermeintlichen Sohn Tucholsky einen Mitarbeitervertrag im Verlag der «Weltbühne» an, und ein Jahr später fuhr der Journalist nach Paris als Außenkorrespondent der Zeitung. In der französischen Hauptstadt, die auch das Zentrum des traditionellen Kabarettchansons war, versuchte der Schriftsteller zuerst, sich seinen künstlerischen Vorbildern anzunähern: Schon 1925 konnte er »in einer großen Singspielhalle« eine Performance des legendären Aristide Bruant miterleben und die Lieder aus einer nie vergessenen, derzeit als weit entfernt wahrgenommenen, für ihn »unauslöschlich mit den traurigen, mattgetönten Bildern Steinleins« verknüpften Epoche hören.¹⁰² Der »sehr alte Mann«, dessen Mund von einem bitteren »Zug von Ironie« durchzogen wurde, war laut dem gerührten Peter Panter in der Lage, die seit der Kindheit vermisste Vorkriegswelt mit ihrer »sozial[en]«, insgesamt »noch sehr stark bürgerlich[en]«, nicht in dem deutschen gegenwärtigen Sinne »revolutionär[en]« und zugleich »sehr religiös gefärbt[en] [...] Lyrik der neunziger Jahre«¹⁰³ wieder ins Leben zu rufen:

Es ist die regnerische Luft der Vorstadtstraßen, in denen abends spärliche Laternen brennen, Kreuz und Schaffot liegen gleich nah, und alle Tragödien der Messerstiche und Frauenzimmersgeschichten enden im Spital der Universitätsklinik. Man hat das tausendfach nachgeahmt, und fast immer erfolglos und snobistisch. [...] Paris, in dem immer noch so viele Literaten die Stadt der Apachen und der ungeahnten Nachtmöglichkeiten sehen ... Das ist endgültig vorbei.¹⁰⁴

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris 1996. Der Autor glossiert hier den Titel einer bekannten Fotografie Robert Doisneaus, die den Titel *Le regard oblique* trägt.

¹⁰¹ Das Kabarett *Die Gondel* wurde dennoch im Juli 1923 vom Regisseur Paul Leni und dem Komponisten Hans May in der Nähe des Potsdamer Platz eröffnet, aber es konnte die sich ständig wechselnde Theaterszene Berlins nicht mehr als ein halbes Jahr überleben. An der Eröffnungssoiree der *Gondel*, die sich als »deutsche Variante zur russischen Emigrantenbühne *Der Blaue Vogel*« vorstellte, nahmen zahlreiche bekannte Künstler teil. Bei jenem Anlass schrieb Peter Panter einige Lieder und den Prolog zum ersten Programmheft, vgl. Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.73-77. Die Absicht des Schriftstellers war es, ein Theater für Arbeiter mit politisierter Kleinkunst aufzubauen, aber trotz des Enthusiasmus ließ er den Plan aus Arbeitsgründen fallen und nach einigen Monaten zog er endgültig nach Paris um, vgl. Uwe Wiemann, *Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabarets: Paradigmenwechsel oder literarische Mimikry?*, Kovač, Hamburg 2004, S.201-219.

¹⁰² Kurt Tucholsky, *Aristide Bruant*, in: GA, Bd.7 [6], S.20-22.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

Und tatsächlich war für den sehnsüchtigen Tucholsky die *Ville Lumière* nichts mehr als ein wunderschöner, aber verlorener, nach dem Krieg aufgelöster Traum, den der deutsche Leser in der Friedenszeit im satirischen Blatt «Gil Blas», »dem Papa der deutschen Zeitschrift« «Simplicissimus», entdeckt hatte.¹⁰⁵ Auf enttäuschte Art und Weise begann der Dichter also, sich sowohl vom heimlichen, immer trivialeren »Berliner Amüsierbetrieb«¹⁰⁶ als auch von jenem *Montparnasse*-Mythos zu distanzieren, der das Herz der alten Bohème Europas gewesen war und ab der Jahrhundertwende eine ganze Generation jüngerer Intellektuellen direkt sowie indirekt beeinflusst hatte. Im melancholischen Beitrag *T'en fais pas – viens à Montparnasse*, dessen Titel aus einem bekannten, vom damals populären Clown Grock (alias Charles Adrien Wettach) gesungenen Chanson kam, wird der Ich-Erzähler ein für alle Mal seiner existenziellen Einsamkeit bewusst und stellt sich als ein zwischen idyllischer Vergangenheit und brutaler Gegenwart suspendierter Staatenloser dar:

Es war weiter nichts vor sich gegangen, als daß er ein Lied gesungen hatte, das so anfang: »T'en fais pas – viens à Montparnasse...« »Mach dir nichts draus — komm nach Montparnasse... « Na und -? Das ist doch weiter nichts; was sollen wir damit anfangen, nun gut, wir wollen nach Montparnasse kommen – wozu teilt er uns denn das mit -? Kein Mensch dachte darüber nach. Da war ganz etwas anderes. Da war: Heimat.¹⁰⁷

Es ist nämlich kein Zufall, dass der Schriftsteller seine Betrachtungen über den zeitgenössischen Zustand der Pariser Kulturwelt mit den desillusionierten Worten des misanthropischsten aller Autoren, Georges Courtelines, kommentiert: Der skeptische Satz »Na und -?« (auf Französisch *Et après -?*¹⁰⁸) war sowohl für den Berliner Journalisten als auch für den Pariser *Vaudevilliste*, der bei Tucholskys Aufenthalt schon 67 Jahre alt war, eine Art Existenzmotto bzw. behütendes Schlagwort, mit dem das Individuum sich nicht nur vor der potenziell gefährlichen Menschenunzuverlässigkeit, sondern auch vor dem grundsätzlichen Unrecht der modernen Gesellschaftsinstitutionen schützen konnte. Beide Autoren hatten zwar den gleichen Eindruck, in einer zu ihnen nicht wirklich passenden Welt überleben zu müssen – aber mit dem Unterschied, dass Tucholsky die vom fast siebzijährigen Courteline so vermisste *Jeunesse Montmartroise* seit der Gymnasiumzeit einfach fantasiert hatte. Daher empfand er seit eh und je ein spezifisches Gefühl der Fremde, das sein französischer Kollege hingegen nie gespürt hatte. Auf der Pariser Bühne der 1920er Jahre fand der deutsche Berichterstatter sein ersehntes altes Paris nicht, denn laut ihm bot das damalige Lachtheater dem Zuschauer einfach nur ein verblasstes, farbloses Bild der ehemaligen gloriosen *Stadt der Lichter*. Schon einen Monat nach seiner Ankunft behauptete der «Weltbühne»-Korrespondent im langen Beitrag *Paris*, dass ihm die blasse, von der französischen Metropole gebotene Theaterszene für die aktuellen

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Helga Bemmman, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.83.

¹⁰⁷ Kurt Tucholsky, *T'en fais pas – viens à Montparnasse*, in: GA, Bd.7 [73], S.205-207.

¹⁰⁸ Vgl. Kurt Tucholsky, *Courteline*, GA, Bd.10 [139], S.406-408.

Publikumsanschauungen »veraltet« und insgesamt »nicht so wertvoll« erschien¹⁰⁹: Die vorher so geschätzte Kleinkunst verwandelte sich bald für den misstrauischen Peter Panter in ein reines »divertissement sans conséquence«¹¹⁰. Dieses Gefühl der ewigen Unzufriedenheit mit der eigenen historischen Dimension wird sich nach dem unerwarteten Tod des väterlichen Mentors Siegfried Jacobsohn im Dezember 1926 tragisch vertiefen. Ab diesem Augenblick begann der erschütterte Tucholsky zwischen Berlin, Frankreich und Dänemark unermüdlich umherzuziehen, indem er die meisten langfristigen Projekte – von einer neuen, im Sommer 1926 mit Alfred Polgar, Fritzi Massary und Max Pallenberg geplanten Revue¹¹¹ bis zur Redaktion der »Weltbühne«, die er nach kurzer Zeit an Carl von Ossietzky abgab – fallen ließ.

1927 wird auf jeden Fall ein wichtiges Jahr für den Schriftsteller sein: Im Laufe von fünf Monaten kommt er dazu, sowohl den Reisebericht *Das Pyrenäenbuch* als auch sein Sammelband *Mit 5 PS* zu Ende führen, bevor er wieder nach Paris zurückfährt. Im Januar jenes Jahres lernt Tucholsky jedoch die Journalistin Lisa Matthias kennen, die später als *Lottchen* in seinen Arbeiten auftauchen wird. Und trotzdem zeichnen die vier, zwischen 1929 und 1931 veröffentlichten Prosastücke *Lottchen besucht einen tragischen Film*, *Lottchen beichtet 1 Geliebten*, *Lottchen wird saniert* und *Es reut das Lottchen* ein facettiertes und komplexes Frauenporträt, das höchstwahrscheinlich nicht nur die reale Lisa Matthias zum Vorbild nimmt, sondern auch die Hauptcharakteristika mehrerer literarischer Gestalten Tucholskys zusammenfasst. Das Lottchen kann gleichzeitig schlau und frivol, tugendhaft und leichtsinnig, zuverlässig und betrügerisch, selbstständig und extrem kindlich sein; das Geld rinnt ihr ständig durch die Finger, und doch weiß sie immer sehr gut, wie man sich allein helfen kann. Auch in diesem Fall lässt sich der Einfluss sehr deutlich erkennen, den die vielen französischen Lektüren Tucholskys auf sein Werk stets ausgeübt hatten: Die Widersprüchlichkeit und die unwiderstehliche Ambiguität des sogenannten *Lottchens* verweisen nochmals auf die Frauenfiguren Georges Courtelines. In *La Paix chez soi* inszeniert der französische Dramatiker ein amüsanter häusliches Sittenbild: Der untalentierte Feuilletonist und Romancier Trielle versucht vergebens, sich

¹⁰⁹ Kurt Tucholsky, *Paris*, in: GA, Bd.6 [63], S.146-152.

¹¹⁰ Philippe Wellnitz, *Malborough s'en va-t-en guerre: Kurt Tucholsky critique de théâtre à Paris*, in: »Cahiers d'études germaniques«, 31 (1996), S.61-69.

¹¹¹ 1925 bekamen Kurt Tucholsky und Alfred Polgar ein Auftragsangebot von Max Reinhardt, der den Plan hatte, eine Revue auf seine Reinhardt-Bühnen mit den berühmtesten deutschen Schauspielern der Zeit in den Hauptrollen, d.h. dem künftigen *Schwejk* Max Pallenberg und der Wienerin Primadonna Fritzi Massary, herauszubringen. Die Vertragsbedingungen wurden im folgenden Jahr zwischen den beiden Schriftstellern und dem Geschäftsführer Reinhardt gehandelt, und nach einigen Monaten standen schon vierzehn von Theobald Tiger verfasste Lieder und sechs gemeinsam ausgearbeitete Szenen zur Verfügung des Pallenberg-Massary-Paares. Trotzdem lief sich das Projekt kurz danach, insbesondere wegen der unbeständigen Haltung Polgars und seines steigenden Desinteresses an der Regiebuchverarbeitung, fest. Am 15. Juli 1926 fuhr Tucholsky nach München, um den Hauptakteuren die von ihm komponierte Chansons zu zeigen, aber da das Bühnenmanuskript noch Mangel vorwies, entschlossen die Schauspieler, das Stück im Künstlertheater Heinz Saltenburgs in Szene zu setzen, anstatt es auf die Reinhardt-Bühnen zu bringen. Laut Helga Bemann sollte auch Tucholsky wie sein Kollege Polgar sich von der redundanten, gekünstelten und etwa geschwollenen Theatersprache Max Reinhardts und insgesamt der Avantgardkunst sehr weit entfernt fühlen – nicht zufälligerweise wird der Journalist und Chansonnier im Februar 1928 »die Anfrage der Piscator-Bühnen wegen eines ähnlichen Projektes anschlägig« beantworten, vgl.: Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.86-91.

auf seine Arbeit zu konzentrieren. Aber seine Frau Valentine dringt verzweifelt auf die Bühne und fragt ihren Mann nach Geld, um ihre zahlreichen, in den teureren und luxuriöseren Boutiquen Paris' gemachten Schulden zu sanieren. Der Einakter, der ganz auf dem immer groteskeren Dialog zwischen den beiden Hauptfiguren basiert, endet in der Absurdität, und der arme Trielle muss seiner linearen Logik die spiegelverkehrte (und trotzdem nicht unbedingt falsche) Logik Valentines aufzwingen:

VALENTINE: C'est heureux. Mes cent cinquante francs.

TRIELLE: Pas un sou.

VALENTINE: Tu ne veux pas me les donner?

TRIELLE: Non.

VALENTINE: C'est une idée fixe?

TRIELLE: Oui.

VALENTINE: La maison est lourde.

TRIELLE: Je le sais.

VALENTINE: Nous avons des charges.

TRIELLE: Je ne dis pas.

VALENTINE: Je te préviens qu'avec 650 francs, il me sera impossible d'y faire face.

TRIELLE: Tu leur tourneras le dos.

[...]

VALENTINE: C'est ton dernier mot?

TRIELLE: Le dernier.

VALENTINE: Bien.

(Étendant le bras vers la croisée.) Tu vas me donner mon argent ou je vais me jeter par la fenêtre.

TRIELLE: Par la fenêtre?

VALENTINE: Par la fenêtre.

TRIELLE, *tranquillement, va à la fenêtre qu'il ouvre:* Saute!

(Un temps.)

Allons, saute!

(Valentine demeure immobile, attachant sur Trielle des yeux chargés de haine. Enfin...)

VALENTINE: Tu serais trop content, assassin!

(Trielle referme la fenêtre et redescend en scène.)

VALENTINE, *le poursuivant:* Assassin! Assassin! Assassin!¹¹²

Ein sehr ähnliches Szenario kehrt im knappen, als Gespräch gestalteten Beitrag Tucholskys *Lottchen wird saniert* zurück: Hier wird die männliche, namenlose bzw. von Lottchen zärtlich-spöttisch *Daddy* genannte Figur die Rolle Trielles einfach übernehmen und muss gegen die Wahnsinnseinkäufe seiner Liebhaberin kämpfen. Auch da werden die zwei Partner tatsächlich voneinander durch eine unglaublich lange, von der Frau sorgfältig aufgestellte Schuldenliste getrennt und diskutieren lebhaft,

¹¹² Georges Courteline, *La paix chez soi*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Théâtre III et IV*, Typographie François Bernouard, Paris 1926, S.177-206.

ohne aber miteinander kommunizieren zu können. Die Liebe folgt der paradoxalen Marktlogik der modernen Gesellschaftsmaschinerie und wird fast zu einem rein bürokratischen Vertrag gemacht:

[...] sage mal Lottchen, wer glaubst du eigentlich, wer ich bin?»

»Du bist ein alter Gnietschfritze! Hab dich doch nicht so wegen der zweihundert Mark! Überhaupt sind sie nicht eilig! Die haben Zeit! «

»Und kosten Zinsen! Also weiter:

Louis Brest..... 209

Werßhofen..... 54

Was ist das?«

»Das ist das, wo ich dir neulich gesagt habe!«

»Davon hast du nichts gesagt!«

»Davon habe ich nichts gesagt? Das ist ja großartig! Ich habe nur nicht gleich vierundfünfzig gesagt, damit du nicht so 'nen Schreck kriegst... ich habe nur einen Teil zugegeben.«

»Wieviel?«

»Drei Mark fünfzig. Das hat man davon, wenn man Rücksicht nimmt! Die gehören überhaupt in die Wirtschaftskasse. Die Schulden, das sind gar nicht meine Schulden... das schuldet die Wirtschaftskasse!«

»Wem?«

»Der Kleiderkasse. Nu weiter!«

»Also wovon ich das alles bezahlen soll ... ich weiß es nicht. Ich weiß es wirklich nicht...«¹¹³

Aber die unruhige Beziehung mit Lottchen brachte auch einige kleine Kameen des zeitgenössischen Liebeschansons zur Welt: Indem er zum klassischen Stil Aristide Bruants einen immer größeren Abstand nahm, näherte sich Tucholsky insbesondere ab 1928 dem populären amerikanischen Song mit seinen Jazz-Wohlklängen und seinem unberechenbaren Ragtime-Rhythmus. Aus der Mischung von traditionellem Liebeslied und dem neuartigen Gesangsstil bekannter Big Bands und Quartette wie z.B. The Revellers entstand das Gedicht *Lucindy*, das Theobald Tiger 1929 mit dem bezeichnenden Titel *Lied fürs Grammophon* in der «Weltbühne» erscheinen ließ und 1932 vom Pianisten und Musiker Allan Gray vertont wurde. Es ist außerdem kein Zufall, dass der Filmkomponist von Phil Jutzis *Berlin Alexanderplatz* und Gerhard Lamprechts *Emil und die Detektive* im Berliner Kollegen Tucholsky »einen neuen Reveller« sahen, »für den die Kabarettisten unter den Schauspielern dankbar«¹¹⁴ sein sollten: »Das Stück [*Lucindy*]«, so setzte Allan Gray in einer kurzen, später von Helga Bemann veröffentlichten Bemerkung fort »ist etwa im Stil einer Revellerplatte vorzutragen: rhythmisch sehr elastisch, ziemlich ironisch im Ausdruck.«¹¹⁵

¹¹³ Kurt Tucholsky, *Lottchen wird saniert*, in: GA, Bd.14 [32], S.87-91.

¹¹⁴ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.101-102.

¹¹⁵ Ebd.

Im Frühjahr 1928 begann das europäische Klima, sich langsam zu verschlechtern: Nach einer vier Jahre dauernden Stabilisierungsphase, in die Deutschland 1924 mit dem Abschluss des Dawesplans eingetreten war, strebte die Weimarer Republik auf ihr Ende zu. Die öffentliche Meinung fing wieder an, sich zu radikalieren, und die von den Locarno-Verträgen übernommene Logik des Kompromisses wurde nochmals durch die Logik der Ideologie ersetzt. Gustav Stresemann erkrankte schwer und starb plötzlich im folgenden Jahr: Der Tod des ehemaligen Außenministers markierte zusammen mit der Weltwirtschaftskrise des Oktobers 1929 den definitiven Endpunkt einer prekären Zeitspanne von Gleichgewicht im Nachkriegseuropa. In jener neuen Übergangsphase der deutschen Geschichte sollte Tucholsky die Notwendigkeit fühlen, zu seiner ersten Liebe, der sogenannten *Gebrauchsliteratur*, zurückzukehren und die Dichtkunst noch einmal als Agitations- und Erziehungsmittel zu benutzen. Nicht zufälligerweise schloss er im April 1928 einen Arbeitsvertrag bei der linksgerichteten, von Willi Münzenberg gegründeten und herausgegebenen Zeitschrift «Arbeiter-Illustrierte-Zeitung», die sich als eine Art politisch-sozial engagierten Gegenpol der älteren, bürgerlich-konservativen «Berliner Illustrierten Zeitung» präsentierte. Zusammen mit dem ehemaligen Dada-Mitglied und Fotomonteur John Heartfield trat Theobald Tiger offiziell auf die Bühne des Blattes Münzenbergs, indem er sein Ausdrucksinstrument *par excellence* – d.h. das Wort – an die visuelle Unmittelbarkeit der von Heartfield in den letzten zehn Jahren angefertigten Bildsprache anpasste. Zwischen Frühling 1928 und Herbst 1930 brachten die beiden Intellektuellen im sogenannten *Münzenberg-Konzern* mehr als vierzig illustrierte Gedichte heraus, die sich insbesondere um die von Tucholsky schon seit der Novemberrevolution immer viel diskutierten Themen der Permanenz des Militarismus in deutscher Friedenszeit, des fast kafkaesken Justizsystems in einer nur scheinbar demokratischen Welt und des Subjektivitätsverlusts in den modernen Gesellschaftsmachtmechanismen drehten. Ein sehr treffendes Beispiel dafür kann die bekannte, seltsamerweise melancholische Dichtung *Augen in der Großstadt* (Abb. 2) sein, denn sie synthetisiert auf fast *neusachliche* Art und Weise die Gefühle der tiefen Einsamkeit und der Orientierungslosigkeit, die das kollektive Alltagsleben am Anfang der 1930er Jahre beherrschten. Hier fragmentiert sich jede Strophe in eine Reihe knapper bzw. voneinander getrennter Hauptsätze und Redewendungen, als sollte jeder Vers ein einzelnes Realitätsbruchstück quasi fotografisch ergreifen. Die begleitende Montage Heartfields übersetzt einfach den Text ins Bild und wirft den Zuschauer in einen wahren urbanen Augenschwermel, der aus der Überlagerung zahlreicher diverser Menschengesichter entsteht:

Ein Auge winkt,
die Seele klingt;
du hast's gefunden,

nur für Sekunden...
Zwei fremde Augen, ein kurzer Blick,
die Braue, Pupillen, die Lider;
was war das? kein Mensch dreht die Zeit zurück...
vorbei, verweht, nie wieder.¹¹⁶

Obwohl die Fotografie am Ende der 1920er Jahre begann, eine beständig wichtigere Rolle im Werk Tucholskys einzunehmen, vergaß der dichtende Journalist nie seine Liebe für das Chanson und setzte seine Zusammenarbeit mit den größeren Komponisten und Interpreten der Zeit immer fort. Das verzweifelte, berührende Gedicht *Mutters Hände*¹¹⁷, das 1929 mit einer kleinen Frauenhändeaufnahme für das agitatorische, in Münzenbergs Neuem Deutschem Verlag erschienenen Bilderbuch *Deutschland, Deutschland über alles* ausgewählt wurde (Abb. 3), verwandelte sich bald in eines der bekanntesten Lieder des Autors und trat kurz danach in das Repertoire der *Berolina* Claire Waldoff ein. Das Chanson ließ sich höchstwahrscheinlich von der fernen Erinnerung einer alten, vom jungen Tucholsky 1913 besichtigten Fotoausstellung am Berliner Gewerkschaftshaus inspirieren: Hier machten eine Reihe kräftiger »Photographien verstümmelter [Arbeiter-]Hände« den hochbürgerlichen Zuschauern über die »Betriebsunfälle der Holzarbeiter« und im Allgemeinen über die schwierigen Lebensbedingungen der ganzen Arbeiterklasse bewusst.¹¹⁸ Man kann sich darüber nicht wundern, dass Tucholsky beim Untergang der *Goldenen Zwanziger* (d.h., ganz mitten in der Weltwirtschaftskrise) zu diesem Thema zurückkehrte: Das 16 Jahre später publizierte *Mutters Hände* gab nämlich jenen anonymen, in der Jugendzeit gekannten Arbeiterhänden eine Stimme und identifizierte diese Stimme mit einem universell erkennbaren Ich-Erzähler – einer namenlosen und jedem Leser vertrauten Mutter. Aber in dem kurzen, auf Berliner Dialekt verfassten Gedicht ließen sich auch mehrere Schnappschüsse des Fotografen Albert Renger-Patzsch erkennen, die Tucholsky in der Bildersammlung *Die Welt ist schön* gesehen hatte, und die unter den vielen alltäglichen Wirklichkeitsdetails auch einige Menschenhände porträtierten (Abb. 4)¹¹⁹. Musik, Wort und Bild vermischten sich also in den letzten Werken Theobald Tigers, damit der Autor mit seinen Lesern auf direktere bzw. universelle Art und Weise in Kontakt trat und daher ihnen eine bestimmte Botschaft übertragen konnte. Im Zeitraum von zwei Jahren, d.h. zwischen 1928 und 1930, setzte der Schriftsteller seine Beschäftigung bei der «AIZ» fort und vertonte mithilfe

¹¹⁶ Kurt Tucholsky, *Augen in der Großstadt*, in: GA, Bd.13 [34], S.97-98.

¹¹⁷ Kurt Tucholsky, *Mutters Hände*, in: Ders., John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, Neuer Deutscher Verlag, Berlin 1929, S.171. Vgl. auch GA, Bd.12 [171].

¹¹⁸ Kurt Tucholsky wird der Ausstellung einen begeisterten Beitrag widmen, vgl.: GA, Bd.1 [47], S.67-68. Seit jenem Augenblick begann der Berliner Journalist, sich an dem fotografischen Medium sowie an der Fähigkeit dieses Letzteren, die sich hinter der Alltagsoberfläche oft versteckende Wahrheit »systematisch« zu zeigen.

¹¹⁹ Schon 1928 widmete Peter Panter der Bildersammlung Albert Renger-Patzschs eine enthusiastische Rezension, in der der Autor auch viele wichtige Betrachtungen über die Fotografie und ihre Ausdrucksmöglichkeiten äußerte, vgl. Kurt Tucholsky, *Das schönste Geschenk*, in: GA, Bd.10 [221], S.622-623.

einiger seiner traditionellen Mitarbeiter einen Großteil seiner sowohl in Versen als auch in Prosa geschriebenen Zeitkritiken. Außerdem wurden auch viele alte, sozial engagierte Texte anlässlich mehrerer, vom Universum Bücherei für Alle-Verlag organisierten Matineen von den *Habitués* des Tucholskys-Kreises Rudolf Nelson, Rosa Valetti und Paul Graetz vorgelesen oder selbst in Szene gesetzt.¹²⁰ Ab 1929 schloss sich der intellektuellen, schon erwähnten Theobald Tiger-Gesellschaft ein anderer Schauspieler an: Es handelt sich dabei um das Mitglied der Piscator-Bühne Ernst Busch, dessen Stimme Tucholsky die meisten seiner mit Heartfield ausgearbeiteten *Bildgedichte* übergab. Nach der humoristischen *Derbheit* Claire Waldoffs, nach der »unschlagbaren Berliner Quasselstrippe« Paul Graetz und der »engagierten Sozialkritik« Rosa Valettis wurde Ernst Busch insbesondere dank seines »metallischen« Gesangsmodus und seiner »Hemdsärmeligkeit« bald »zum profilierten Sänger des politischen Tucholsky-Chansons.«¹²¹ Niemand konnte die sarkastische, schmerzliche Wut von Liedern wie die programmatische Hymne *Bürgerliche Wohltätigkeit*¹²² (Abb. 5) oder die spöttische SPD-Parodie *Feldfrüchte*¹²³ mit einer so tiefen Überzeugung singen außer er selbst. Das schon 1926 notierte und in der »Weltbühne« veröffentlichte *Feldfrüchte* erreichte besonders im »proletarischen Berlin« einen »erstaunlichen Erfolg«¹²⁴, was auch und vor allem der Vertonung des österreichischen Brecht-Mitarbeiters Hanns Eisler zu danken war.¹²⁵ Im Gegensatz zum aggressiveren Ton des zehn Jahre früher im *Schall und Rauch II* gespielten Chanson *Der alte Motor* scheint hier die singende Erzählstimme Buschs die zeitgenössische politische Landschaft Deutschlands durch höhnischere Akzente und eine subtilere Ironie zu beschreiben. Außerdem hat das republikanische Szenario am Ende der 1920er Jahre nicht mehr das Aussehen einer verrosteten Antriebsmaschine, sondern verwandelt sich in einen scheinbar schönen Garten, in dem aber komische und potenziell giftige Früchte wachsen. Wie es im Fall des ehemaligen Reichswehrministers Gustav Noske mehrmals geschah, werden auch in der späteren *Gebrauchslyrik* Tucholskys mehrere öffentliche Persönlichkeiten der Epoche direkt zitiert – und der Refrain des spöttischen Liedes Eislers nimmt insbesondere den damaligen Kanzler Hermann Müller ins Visier, der vom Sänger provokatorisch als ein sonderbares, im »Garten« der »deutschen Politik« gesprossenes Unkraut porträtiert wird:

Hermann Müller, Hilferlieschen
blühh so harmlos, doof und leis

¹²⁰ Vgl. z.B. das Matineeprogramm vom 24.3.1929, an dem die berühmtesten Tucholsky-Mitarbeiter und -Interpreten mit der Ausnahme von Friedrich Hollaender teilnahmen. Für weitere Informationen vgl. Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.106-107.

¹²¹ Ebd., S.104.

¹²² Kurt Tucholsky, *Bürgerliche Wohltätigkeit*, in: GA, Bd.10 [177], S.500-501.

¹²³ Kurt Tucholsky, *Feldfrüchte*, in: GA, Bd.8 [156], S.411-412.

¹²⁴ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.104.

¹²⁵ Vgl. *Kurt Tucholskys Chanson Buch*, hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky – Hans Georg Heepe, a.a.O., S.97-100.

wie bescheidene Radieschen:
außen rot und innen weiß.¹²⁶

Das Jahr 1931 erwies sich als besonders schwierig für den Chansonnier von *Feldfrüchte*. Nach dem Umzug in die schwedische Stadt Hindås und der definitiven Unterbrechung der Liebesbeziehung mit Lisa Matthias begann Tucholsky, an zwei Romanen gleichzeitig zu arbeiten, nämlich *Schloß Gripsholm*, der im Mai jenes Jahres erschien und sich als eine Art dystopische Widerspiegelung der Jugendzeitidylle *Rheinsberg* gestaltete, und *Eine geschiedene Frau*, der aber leider unvollständig blieb. Selbst ein erster und zugleich letzter Versuch, als Drehbuchautor im nie so sehr geschätzten Tonfilmbereich zu debütieren, war bald zum Scheitern verurteilt: Das für die Nero-Film AG¹²⁷ geschriebene Manuskript der Rollenkomödie *Seifenblasen*, die Georg Wilhelm Pabst in Szene setzen sollte und sich dabei an der Komödie der Irrungen à la Georges Feydeau oder à la Ernst Lubitsch inspirierte, geriet nach kurzer Zeit in Vergessenheit. Als ob das nicht schon genug wäre, verschlechterte sich das geistig-politische Klima Deutschlands immer weiter: Die Republik hauchte ihr Leben aus, und der ins Ausland ausgewanderte Tucholsky wurde sich bald dessen bewusst, so dass er im folgenden Jahr in einem langen Brief an Hedwig Müller seine tiefe Resignation gegenüber der zeitgenössischen Situation Europas gestand: »Ach, liebe Alte, ich glaube, nun kommt nicht mehr viel – ich habe keinen Auftrieb und keinen Elan, es ist mir alles so gleichgültig«¹²⁸. Der Abgrund, der im Laufe der Zeit zwischen dem ausgereisten Journalisten und seiner historischen Gegenwart immer tiefer wurde, öffnete sich im Sommer 1931 – und zwar Anfang August, als der letzte «Weltbühne»-Beitrag Tucholskys erschien. Die aggressive, antimilitaristische Streitschrift *Der bewachte Kriegsschauplatz*, die Ossietzky am 4.8.1931 in einer später inkriminierten »Friedensnummer« seiner Zeitschrift veröffentlicht hatte und von der Unterschrift Ignaz Wrobels begleitet wurde, markierte in der Existenz des nach Hindås geflohenen Schriftstellers den definitiven Endpunkt eines lebenslangen, durch die bekannte Artikelserie *Militaria* vorwärtsgebrachten Kampfes gegen den deutschen Soldatenkult. Und tatsächlich wurde der widerspenstige Satiriker genau wegen des Satzes »Soldaten sind Mörder« von der Reichswehrführung verfolgt und musste sich vom ehemaligen Blatt Jacobsohns distanzieren.¹²⁹ Da der Beitragsautor sich damals schon in Schweden befand, wurde der

¹²⁶ Kurt Tucholsky, *Feldfrüchte*, in: GA, Bd.8 [156], S.411-412. Das SPD-Mitglied Hermann Müller war zweimal Bundeskanzler – vom 27. März bis zum 8. Juni 1920 und dann vom 28. Juni 1928 bis zum 1930.

¹²⁷ Die um 1925 in Berlin gegründete Filmproduktionsgesellschaft Nero-Film stellte sich am Ende der 1920er Jahre als Alternative zur älteren, schon im Laufe des Weltkonfliktes existierenden UFA (Universum Film AG) vor, die im Filmmarkt der Weimarer Republik ihre unbestrittene Herrschaft ausübte. Die Kooperation zwischen dem Regisseur Georg Wilhelm Pabst und der Nero-Film AG begann mit der Verfilmung des Dramas Wedekinds *Die Büchse der Pandora* (1929) und wurde mit der *Dreigroschenoper* (1930) fortgesetzt. Außerdem finanzierte das von Heinrich Nebenzahl und Richard Oswald geleitete Filmstudio in den Schlussjahren der deutschen Republik einige der bedeutungsvollsten *Blockbuster* der Weimarer Zeit, wie z.B. Fritz Langs *M* (1929).

¹²⁸ Kurt Tucholsky an Hedwig Müller, in: GA, Bd.19 [B 415], S.392-393.

¹²⁹ »Da gab es vier Jahre lang ganze Quadratmeilen Landes, auf denen war der Mord obligatorisch, während er eine halbe Stunde davon entfernt ebenso streng verboten war. Sagte ich: Mord? Natürlich Mord. Soldaten sind Mörder«, siehe GA, Bd.14 [88], S.347-348. Es ist auf jeden Fall wichtig zu spezifizieren, dass der Oberreichsanwalt schon 1929 gegen Ossietzky wegen Landesverrates und Verrats militärischer Geheimnisse Anzeige erstattet hatte. In einer Nummer der «Weltbühne» vom März 1929 erschien nämlich unter dem

«Weltbühne»-Herausgeber Carl von Ossietzky als hauptverantwortlich für den angeklagten Satz bezeichnet und schließlich vor Gericht gebracht. Tucholsky wusste sehr wohl, was ihn hätte geschehen können, wenn er kurz vor der nationalsozialistischen Machtergreifung nach Deutschland zurückgekehrt wäre. Der immer verbitterte Schriftsteller informierte sich bis zum Ende seines Lebens über den Prozessverlauf, während er versuchte, seinem Kollegen aus der Ferne zu helfen und an der für Ossietzky organisierten Friedensnobelpreiskampagne mitzuwirken. Dennoch konnte Tucholsky sogar in jenem prekären Übergangslimbus zwischen der nun sterbenden deutschen Republik und dem drohenden Schatten des künftigen Totalitarismus auf seine Leidenschaft für das Theater nicht völlig verzichten: Im Sommer 1931 fing er an, den alten Entwurf eines historisch-satirischen Romans über die Figur Christoph Kolumbus umzuarbeiten¹³⁰. Am Jahresende verwandelte er mithilfe seines Freundes Walter Hasenclever das vernachlässigte Originalmanuskript in eine glänzende, zeitkritische Komödie, die zunächst für das *Große Schauspielhaus* Reinhardts geplant war,¹³¹ und trotzdem am 24. September 1932 im Leipziger Schauspielhaus unter der Regie Otto Werthers uraufgeführt wurde. Wenn man einen Blick auf die Privatkorrespondenz Tucholskys wirft, bemerkt man sofort, dass das literarische Kolumbus-Gespenst die Vorstellungswelt des Journalisten in der ganzen zweiten Hälfte der 1920er Jahre heimgesucht hatte. Wie Sabina Becker in einem 2002 veröffentlichten Essay richtigerweise bemerkt, »kommt Tucholsky in einem Brief an Hasenclever [schon] im März 1928 auf den Kolumbus-Stoff zu sprechen.«¹³² *Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas* ist also das Ergebnis einer langen und mühseligen Arbeit, die ihren Ursprung in der Gedankenwelt Tucholskys hatte, um mit dem »Theatermann«¹³³ Hasenclever vierhändig konkretisiert zu werden. Der Grund, warum der Berliner Schriftsteller sich besonders im Zeitraum zwischen 1930 und 1933 mit der fast

Titel *Windiges aus der deutschen Luftfahrt* ein Beitrag des Journalisten und Mitarbeiters Walter Kreiser, der die verbotene fliegerische Ausrüstung der Reichswehr meldete. Für weitere Informationen vgl. u.a. Helga Bemann (Hg.), *Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild*, Verl. der Nation, Berlin 1990, insb. das Kapitel »Sorgen um die Weltbühne«, S.492-496; Vgl. auch Ursula Madrasch-Groschopp, *Die Weltbühne. Porträt einer Zeitschrift*, Buchverlag der Morgen, Berlin 1983, insb. das Kapitel »Ossietzkys Weltbühnen-Jahre 1927-1933«, S.203-311.

¹³⁰ 1928 hatte Tucholsky die Zustimmung Ernst Rowohlt für ein parodistisches »Romanchen« bekommen. Wie es sich am folgenden Briefwechsel mit seiner Frau Mary erkennen lässt, drehte sich der Romanstoff über die Kolumbus-Figur; vgl. GA, Bd.19 [B 7], S.10-11 und Bd.19 [B 63], S.66-68.

¹³¹ Im Sommer 1931 war »Max Reinhardt [...] auf der Suche nach einem Stoff bzw. nach Autoren für eine Revue, die er im Großen Schauspielhaus in Berlin inszenieren wollte«. Nach den schlechten Erfahrungen, die Tucholsky schon im Jahr 1926 mit dem für Max Reinhardt geplanten Revueprojekt erlebt hatte, formulierte der Schriftsteller in einem langen Brief an seinen Freund Emil Jannings seine Zweifel gegen die Intention des Theaterdirektors, ein operettenhaftes Stück à la Offenbach zu inszenieren und der Revueplan wurde bald gefallen lassen. Für weitere Informationen über die Entstehungsgeschichte des *Kolumbus*, vgl. den von Antje Bonitz verfassten Kommentar in: GA, Bd.15 [46], S.1121-1124.

¹³² Sabina Becker, *Gegen deutsche »Tiefe« und für poetische »Leichtigkeit«*. *Kurt Tucholskys und Walter Hasenclevers Komödie Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas (1931/32)*, in: *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*, hrsg. von Sabina Becker – Ute Maack, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002, S.143-171.

¹³³ In einem kurzen Brief an seine Frau Mary gestand Tucholsky im Oktober 1932, dass er »kein Theatermann« war. Die verbitterte Behauptung könnte im Nachhinein als eine erste Folge der etwas kühlen Stückrezeption infolge der Leipziger Aufführung betrachtet werden, vgl. GA, Bd.19 [B 416], S.394. In ihrem Essay behauptet Helga Bemann, dass die Komödie weithin unbekannt blieb: »Nach ihrer Leipziger Premiere am 24. September 1932 verschwand sie für fast dreißig Jahre vor der Bildfläche« und wurde erst nach dem Krieg in Dortmund (1960) und Rostock (1961) wieder aufgeführt, vgl. Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.166. Eigentlich wurde der *Kolumbus* Tucholskys und Hasenclevers im Jahr 1942 von Jura Soyfer bearbeitet und teilweise umgeschrieben, vgl. Ders., *Das Gesamtwerk*, hrsg. von Horst Jarka, Europaverl., Wien-München-Zürich 1980, S.648-724.

mythischen Figur des Erforschers aus Genua beschäftigte, kann noch heute leicht begriffen werden: Kolumbus, der »Entdecker« Amerikas, wäre laut dem desillusionierten, von der eigenen historischen Gegenwart immer enttäuschten Autor die Personifizierung schlechthin der westlichen Zivilisation, ihrer linearen Fortschrittslogik, ihres perversen Idealismus und ihrer scheinbar hochgebildeten Menschheit, die hinter der Chimäre der Kultur nichts anders als einen wilden, zerstörerischen Machtwunsch versteckt. Es ist nämlich kein Zufall, dass die im Stück dargestellte Expedition des italienischen Helden vom zynischen Inspektor Vendrino, der hier eigentlich in Herrn Wendriners Fußstapfen tritt und das bürgerlich-kapitalistische Wertesystem verkörpert, finanziert wird. Die Zusammenstellung aus dem Großmut Kolumbus' und dem Materialismus Vendrinos wird katastrophale Folgen nach sich ziehen: Amerika wird von den beiden zerstört, die indigene Bevölkerung wird umgebracht und die Ressourcen werden – vom Geld bis zu den Kartoffeln! – geraubt. In diesem Sinne lässt sich hinter dem nahezu leichten oder gar possenhaften Schreibverfahren Tucholskys und Hasenclevers der Wiederhall der tragischen Worte hören, durch die Ignaz Wrobel in seinem letzten »Weltbühne«-Beitrag sein Fronterlebnis beschrieb und die Permanenz des »Kriegsschauplatzes« im Friedensschauplatz der deutschen Republik verurteilte:

Die Gendarmen aller Länder hätten und haben Deserteure niedergeschossen. Sie mordeten also, weil einer sich weigerte, weiterhin zu morden. Und sperrten den Kriegsschauplatz ab, denn Ordnung muß sein, Ruhe, Ordnung und die Zivilisation der christlichen Staaten.¹³⁴

Das Theaterstück Tucholskys und Hasenclevers folgt derselben Logik der Illustrationen Honoré Daumiers, des Vaters der modernen Karikatur und Musters der satirischen Sittenbilder Peter Panters sowie der kämpferischen Pamphlete Ignaz Wrobels: Das spanische Kolonialreich, in dem die Komödie spielt, wäre in diesem Sinne nichts anderes als das ironische bzw. spiegelverkehrte Porträt der zeitgenössischen Raum-Zeit-Welt mit ihren Sozialritualen und ihrem Wertesystem. Im Gegensatz dazu wird der noch unberührte, von der Ankunft des ehrgeizigen Visionärs Kolumbus und des Profitmachers Vendrino erschütterte Kontinent als eine pazifische Utopie dargestellt, in der alles ewig still bleibt. Das Amerika Tucholskys sieht der lieblichen, schon in beiden Romanen *Rheinsberg* und *Gripsholm* beschriebenen Traumlandschaft sehr ähnlich; außerdem ruft es dem Leser sowie dem Autor eine Vorzeit in Erinnerung, in der die menschliche Gesellschaft ihren modernen Entwicklungsgang nie vollendet hat. Durch die Gegenüberstellung der beiden so unterschiedlichen Dimensionen bzw. Existenzperspektiven – dem imperialistischen Spanien und der noch unerforschten amerikanischen Idylle – sollten die Zuschauer ihre *eigene* Existenzperspektive neu formulieren und ihre umgebende Wirklichkeit endlich *von außen* beobachten. Der naive und doch

¹³⁴ Kurt Tucholsky, *Der bewachte Kriegsschauplatz*, in: GA, Bd.14 [88], S.347-348.

weise Blick der indigenen Bevölkerung dient also dazu, die grundsätzliche Absurdität zu enthüllen, auf der die sogenannte Normalität der Hauptfiguren – und des deutschen Publikums von 1932 – paradoxerweise basiert. Auf diese Weise zeigen sich die sogenannten *Wilden* als das wahrhaftig intellektuell entwickelte Volk, das im Gegensatz zur westlichen Menschheit nur dem Wesentlichen – und nicht dem Nebensächlichen wie z.B. dem Geld, der Macht oder der Eitelkeit – Wert zumisst. Kolumbus' merkwürdige Reise in die sogenannte Neue Welt synthetisiert in sechs Bildern (oder *Tableaux*) sowohl eine gescheiterte Rückkehr zum Vorkriegseuropa als auch den Kolonisierungsprozess der ersehnten alten Zeit, die der moderne, von Theobald Tiger schon 1919 verspottete *Gesellschaftsmotor* fast wörtlich getötet hatte. Durch seinen traditionellen, satirischen *regard oblique* tauscht Tucholsky die Begriffe von Zivilisation und Barbarei, Natur und Kultur miteinander aus, indem er durch den Humor seine historische Gegenwart in Frage stellt, neu bildet, neu gründet – in einem Wort: revolutioniert¹³⁵. Hinter der *courtelinischen* Leichtigkeit der Komödie lässt sich also ein stark zeitkritischer Esprit erkennen, der die Einakter des französischen Dramatikers und vielleicht größten Vorbildes Tucholskys Georges Courteline immer gekennzeichnet haben. Deswegen kann man *Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas* sowohl inhaltlich als auch formaliter als die perfekte Summe der lebenslangen Arbeit Tucholskys im Bereich der sogenannten Kleinkunst betrachten: Das Stück, das aus politischen Gründen im September 1932 zuallermeist Walter Hasenclever zugeschrieben wurde und den Namen Peter Panters nur als Autor der Liedtexte und -musik zitierte¹³⁶, kann nämlich noch heute nur sehr schwer mit einer festen Gattung identifiziert werden. Mit seiner sonderbaren Mischung aus Gesangsteilen und frechen Dialogen, mit seiner episodischen, revueartigen Struktur und der *leichten Schwere* seiner Botschaft durchquerte der *Kolumbus* Tucholskys die ganze Geschichte des europäischen Lachtheaters, das sein Fundament im alten Paris der Jahrhundertwende legte und im letzten Lebensjahr der Weimarer Republik seinen Schwanengesang anstimmte.

2. »Na und...?« Kurt Tucholsky und Georges Courteline

Allein, das Leben baut nichts auf, wozu es nicht die Steine anderswo ausbricht.

Robert Musil

»Die Welt verachten – das ist sehr leicht und meist ein Zeichen schlechter Verdauung. Aber die Welt verstehen, sie lieben und dann – aber erst dann – freundlich lächeln, wenn alles vorbei ist –: das ist

¹³⁵ »Si l'ironie [...] s'en prend aux valeurs reçues, si elle a parfois de la sorte un accent révolutionnaire, ce n'est pas afin de détruire ces valeurs, mais de les éprouver, de les réformer, de les fonder«, Robert Escarpit, *L'Humour*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, S.120.

¹³⁶ »Bei der Aufführung der Komödie hieß es im Programmheft »Matrosenlieder: Kurt Tucholsky.« Der Autor freute sich, dass man in Leipzig mit dem Stück auch seine Musik annahm«, eigentlich hatte Tucholsky zum ersten Mal seine eigenen Texte vertont, vgl. Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.166.

Humor«¹³⁷: Mit diesen Worten stellte der «Weltbühne»-Korrespondent Peter Panter seinen in Deutschland gebliebenen Lesern den französischen *Vaudevilliste* und Schriftsteller Georges Courteline vor, der im Dezember 1927, als der Beitrag des deutschen Journalisten veröffentlicht wurde, schon seit einiger Zeit ein ruhiges und zurückgezogenes Leben mit seiner zweiten Frau Marie-Jeanne führte. Im späten Herbst jenes Jahres eröffnete der sich schon während des Weltkrieges ins Altenteil zurückgezogene Dramatiker an der Adresse 83, Rue du Faubourg Saint-Honoré eine ungewöhnliche und selbst absonderliche Bilderausstellung, welche aus 32 merkwürdig hässlichen Gemälden unbekannter Künstler bestand und folgenderweise sich von den erstaunten Besuchern als »Musée des horreurs de Georges Courteline« bezeichnen ließ. Eigentlich kam solch eine Qualifizierung aus einer der bizarrsten Traditionen des vorigen Jahrhunderts, d.h. die Tradition der »expositions de cires anatomiques ou de monstruosités conservées dans du formol et présentées dans les fêtes foraines«¹³⁸. In der ironischen Perspektive Courtelines verwies die offizielle Ausstellungsbenennung *Musée des horreurs* auf eine schon ab der *Fin de Siècle* in ganz Europa ausgebreitete »volonté de dérision de l'art« sowie auf einen provokatorischen »amour du laid, de l'ignoble«¹³⁹, die insbesondere in der Vorstellungswelt des *Vaudevillistes* sich als ein konkreter Widerstandsgestus gegen das Wertsystem und den Schönheitskult der damaligen herrschenden Eliten gestalteten. Trotzdem nannte Courteline lieber seine groteske Sammlung auf zärtliche Art und Weise »Musée du Labeur ingénu«, als handele es sich um ein Anti-Museum, in dem die Begriffe Hochkunst, Volkskultur oder Trivialität sich miteinander überlagern und daher die Alltagslogik umgekehrt werden konnte. Indem der Schriftsteller der makabren, sich in der europäischen Landschaft der Jahrhundertwende entstandenen Mode der *Musées des horreurs* zuzwinkerte und das Wort »Schrecken« neuinterpretierte bzw. im zeitgenössischen historischen Kontext wiedereinrahmte, theoretisierte er auch einen neuen Kunstbegriff. Seine Absicht war es nämlich, dem perplexen Publikum die menschliche Existenz zu zeigen, so wie sie sich tatsächlich, jenseits ihrer kollektiv akzeptablen bzw. kulturell wertvollen Reproduktionen wahrnehmen ließ: Die von Courteline ausgewählten Gemälde und Entwürfe »sont des oeuvres singulières où, tout compte fait, le péché de l'art n'a presque pas pénétré. Les vrais deviennent rares.«¹⁴⁰ In diesem Sinne nahm der französische Theaterregisseur sowohl den ungeschönten, *neusachlichen* Minimalismus als auch den grotesken Realismus der späteren, nicht zufälligerweise von Tucholsky sehr geschätzten Fotografien Albert Renger-Patzschs vorweg. Die diversen, für die kleine Messe gewählten *Natures mortes*, Landschaftsgemälde oder Genrebilder, die entweder populäre historische Subjekte oder ganz

¹³⁷ Kurt Tucholsky, *Die Bilderausstellung eines Humoristen*, in: GA, Bd.9 [170] S.639-643.

¹³⁸ Claire Margat, *Le «Musée des horreurs» de Georges Courteline*, in: «Cahiers du Musée national d'art moderne», H.19 (2000), S.59-69.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd.

gewöhnliche Alltagsszenen porträtierten, sollten laut Courteline einen riesigen Atlas der modernen Welt mit all ihren Freuden und Leiden zusammenstellen: Drinnen war ausschließlich das reine, stichwörterlose bzw. entmythisierte Menschenleben zu finden, das insbesondere in der scherzhaften, am Ende des Katalogs Robert Reys und in Form einer winzigen Illustration niedergeschriebenen Devise »Et après?« zu lesen war (Abb. 6). 1927 übersetzte nämlich ein begeisterter Peter Panter das courtelinische Motto ins Deutsche, indem er den lakonischen Satz »Na und?« als Leitspruch der eigenen Existenz wählte:

Das Schönste, das Allerschönste dieser Ausstellung steht im Katalog [...]. Das ist das Wappen, das sich Courteline selbst entworfen hat. Ein heraldischer Scherz mit Spaßlöwen und Scherzornamenten, nichts Bedeutendes. Aber unten, unter dem Wappen, zieht sich ein gemaltes Band, und auf dem steht ein Spruch. Auf dem steht, Georges Courteline, der Spruch Ihres Lebens, und – verzeihen Sie – der des meinen auch. [...] Es sind nur zwei Worte und eine ganze Welt:

«Et après –?»

«Na und –?»

[...] Möglich, daß man das überhaupt nicht übersetzten kann, nur nachdichten, vor allem: nur nachfühlen.

[...] Es ist nicht die flauere und billige Überlegenheit des Spießers – es ist echtste Überlegenheit des großen Künstlers.¹⁴¹

Nicht alle Zuschauer waren natürlich in der Lage, die tiefe Bedeutung jenes »ensemble hétéroclite de choses effroyables et cocasses«¹⁴² richtig zu verstehen, und betrachteten die komische Sammlung als eine der unzähligen bzw. unerklärlichen *Bizzarries* eines ehemaligen, nun veralteten Bohemiens. Die Gemälde und Entwürfe, die der Pariser Lustspiieldichter im Laufe seiner langen Existenz von Freunden, Kollegen und Mäzenen aller Arten höflicherweise bekommen hatte, wurden in der kleinen Galerie Bernheim-Jeune mit ironischer Emphase und einer sarkastischen »gravité«¹⁴³ zur Schau gestellt, als hätte es sich um die Werke Pablo Picassos, Henri Matisse oder Salvador Dalís gehandelt. Man durfte bei der Besichtigung den Eindruck erhalten, sich in der extravaganten Parodie einer Bilderausstellung zu befinden, in der die Paradigmen der Kunstgeschichte plötzlich umgestürzt worden waren oder zumindest eine Panne gehabt hatten. Diese »stratégie retorse«¹⁴⁴, welche die *Forma Mentis* sowohl der Pariser Intellektuellengruppen der *Fin de Siècle* als auch der ersten historischen Avantgarden (u.a. insb. des deutschen Dadaismus) kennzeichnete, kann eigentlich als eine Strategie der Überlegung definiert werden: Nicht zufälligerweise verknüpften die berufsmäßigen Polemiker Courteline und Tucholsky diese spezifisch individuelle Reflexionsfähigkeit mit einem ständigen, herausfordernden Infragestellen der »évidences qui déterminent *a priori* le risible pour

¹⁴¹ Kurt Tucholsky, *Die Bilderausstellung eines Humoristen*, in: GA, Bd.9 [170] S.639-643.

¹⁴² Claire Margat, *Le «Musée des horreurs» de Georges Courteline*, a.a.O., S.59-69.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

chaque époque«¹⁴⁵. Und tatsächlich war der Lektüreschlüssel, durch den der wahre *Esprit* der von Courteline organisierten Veranstaltung sich fehlerfrei erfassen ließ, genau der Humor, welcher später im Essay Robert Escarpits als Form des kritischen Selbstbewusstseins bezeichnet wurde und dessen Hauptmerkmal laut dem Soziologen »le ton sérieux dissimulant la plaisanterie«¹⁴⁶ sei. Im Ausstellungskatalog unterstrich der »Kunsthistoriker aus Luxemburg«¹⁴⁷ Robert Rey nämlich die »extraordinaire faculté de prendre au sérieux toute chose«¹⁴⁸, die nicht nur für Monsieur Courteline, sondern auch insgesamt für jeden Menschen typisch sei, der eine bestimmte humoristische Ader habe. Und Tucholsky hatte sie: Laut ihm seien die an den Wänden der Galerie Bernheim-Jeune hängenden Bilder kein reines *Divertissement* für Frohnaturen, sondern regelrechte Wahrheitsstücke, die zugleich zum »Lächeln [...] und Nachdenken« anregen könnten.¹⁴⁹ Wenn man den Ausdrucks- und Wahrnehmungsmodus Peter Panters durch die Worte Escarpits glossieren sollte, dann könnte man fast behaupten, dass die Sittenbilder des Berliner Korrespondenten zusammen mit denen seines älteren Vorbildes Courteline »le sens social de l'humour, non plus au niveau superficiel des automatismes, des réflexes, [...] mais de façon créatrice, en profondeur, comme un moyen d'exorciser les angoisses de l'homme social moderne«¹⁵⁰ wiederentdecken. In diesem Sinne ist der Beitrag Robert Escarpits sehr hilfreich, um den satirischen, zwischen der französischen *Belle Époque* Courtelines und dem postindustriellen Nachkriegsdeutschland Tucholskys liegenden *Fil Rouge* in der richtigen Perspektive zu beleuchten. Unter diesem Gesichtspunkt ist es also möglich, beide Autoren als die letzten Vertreter der sich im alten Paris des *Second Empire* und der dritten Republik entwickelten »âge de la caricature« zu betrachten, welche mit der Geburt nicht nur der illustrierten Presse, sondern auch des modernen Vaudeville-Theaters und der Kabarettbühne »en son été« eintrat:

Le printemps avait commencé en 1830 avec Daumier dans «La Caricature», puis «Le Charivari» de Philippon [...] Après 1848, la presse satirique devient pour les peuples en effervescence une arme de combat et les imitateurs se multiplient : il y a un *Punch* à Copenhague et un *Punsch* à Munich, auquel répond le *Kladderadatsch* de Berlin. [...] Mais la capitale de la caricature est Paris où, après Daumier [...], vient la prestigieuse génération de la fin du siècle [...]. L'humour satirique passe de la caricature dessinée à la caricature parlée ou chantée des chansonniers. Les grandes querelles, du Boulangisme à l'Affaire Dreyfus, en passant par le scandale de Panama, lui fournissent un merveilleux aliment. Une littérature spécialisée apparaît, de Courteline à Alphonse Allais. [...] Ce sont les poètes qui ouvriront enfin toutes grandes les portes de la pensée à l'humour. Comme il arrive toujours, quand on considère le Janus humoristique, certains verrons son sourire alors que d'autres rechercheront l'ombre de sa philosophie noire.

¹⁴⁵ Claire Margat, *Le »Musée des horreurs« de Georges Courteline*, a.a.O., S.59-69.

¹⁴⁶ Robert Escarpit, *L'Humour*, a.a.O., S.65.

¹⁴⁷ Kurt Tucholsky, *Die Bilderausstellung eines Humoristen*, in: GA, Bd.9 [170] S.639-643.

¹⁴⁸ Robert Rey, *Catalogue de l'exposition du Cabinet de Monsieur Georges Courteline du 21 novembre au 2 décembre 1927, chez MM. Bernheim-Jeune, 83, rue du Faubourg Saint-Honoré*, Moderne Imprimerie, Paris 1927, S.3.

¹⁴⁹ Kurt Tucholsky, *Die Bilderausstellung eines Humoristen*, in: GA, Bd.9 [170] S.639-643.

¹⁵⁰ Robert Escarpit, *L'Humour*, a.a.O., S.70.

[...] Ainsi, les convulsions de 1914-1918 suscitèrent-elles en Tchécoslovaquie l'humour d'un Jaroslav Hasek et en Allemagne celui d'un Erich Kästner.¹⁵¹

Die uneingeschränkte Liebe, die der Satiriker und Humorist Tucholsky schon seit der Jugend für das Werk Georges Courtelines empfand, nahm höchstwahrscheinlich seinen Ursprung in einer bestimmten Intuition– d.h. der Empfindung, die Gefühls- und Gedankenwelt des französischen Dramatikers trotz aller historisch-generationalen Unterschiede geerbt zu haben. Wenn man die Existenzstrecke beider Autoren aus einer breiteren bzw. komparatistischen Perspektive analysiert, entdeckt man zwei sehr ähnliche Lebenswege, zwei ähnliche literarische Gestalten, zwei ähnliche Seelen und insgesamt zwei ähnliche Menschen, die nicht nur dieselbe *Weltanschauung*, sondern auch und v.a. den gleichen Schreibstil gemeinsam hatten. Ein erster Hinweis Tucholskys auf den französischen Lustspieldichter ist in der alten, 1905 vom Redakteur Siegfried Jacobsohn gegründeten und 1913 erweiterten «Schaubühne»-Rubrik »Antworten« zu finden, in der nicht nur der Herausgeber, sondern auch alle anderen Mitarbeiter der Zeitschrift die literarische Neugierde der Leser auf anonyme Art und Weise stillten. Die lange Serie vom 10.4.1913 wird sich hinsichtlich der (oft einseitigen) Beziehung zwischen Tucholsky und Courteline als sehr wichtig erweisen, denn sie enthält wichtige Informationen über die Rezeption der Theaterstücke des Pariser Schriftstellers in Vorkriegsdeutschland und allgemein in der literarischen Landschaft des alten spätwilhelminischen Berlins:

Antworten [SB 1913/1, 423]

Paul K-n, Dortmund. Eine Auswahl von Courtelines Stücken ist bei Georg Müller in München erschienen. Gewiß wird er zu wenig gespielt. Friedell hat neulich allerlei in seiner berliner Vorlesung vorgetragen. Und wenn Sie diese kleinen Szenen lesen, vergessen Sie Courteline und Friedell und sehen nur noch den Einzigen, den Rührendsten, den Dicken, den Boubouroche: Victor Arnold.¹⁵²

Obwohl »Courteline und Victor Arnold [...] schon 1912 in der SB behandelt« wurden und beide insgesamt zu den damals beliebtesten, in der Zeitschrift Jacobsohns ständig wiederkehrenden Motiven zu zählen waren¹⁵³, ist diese Antwort laut dem Tucholsky-Kritiker und Gesamtausgabe-Herausgeber Dirk Grathoff ausschließlich dem jungen frankophilen Tucholsky zuzuschreiben, »denn es sind« genau »seine Themen«¹⁵⁴: Schon 1913 hatte also der im zeitgenössischen literarischen Panorama debütierende Tucholsky eine sehr starke und deutlich erkennbare Persönlichkeit, die sich durch eine tief strukturierte, schon im Laufe der Kindheit gereifte Vorstellungswelt von der

¹⁵¹ Ebd., S.68-70.

¹⁵² Vgl. Dirk Grathoff, *Antworten*, in: GA, Bd.1, S.407. In der ersten Nummer der Gesamtausgabe rekonstruiert und glossiert Grathoff die «Schaubühne»-Rubrik *Antworten*, die im Jahr 1913 erschien und noch heute ein wichtiges Dokument des literarischen Lebens der deutschen (u. insbesondere Berliner) Vorkriegszeit darstellt.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

Persönlichkeit seiner Kollegen unmissverständlich unterschied. Es ist zweifellos denkbar, dass der künftige Peter Panter die Komödie *à la Courteline* genau zwischen dem Königlichen Französischen Gymnasium Stettins und den vielen, im Berliner Wintergarten oder Metropol verbrachten *Soiréen* kennengelernt hatte, an denen manchmal auch der Rechtsanwalt und verhinderte Musiker Onkel Max teilnahm.¹⁵⁵ Seit der Jugendzeit trat Courteline also langsam in die Vorstellungswelt des deutschen Satirikers ein, als hätte es sich um eine vertraute Figur oder gar um einen zwar unsichtbaren, aber seit eh und je anwesenden Mentor gehandelt. Kurz und schnell eignete sich Tucholsky die ironische Knappheit, die sarkastische Sparsamkeit und die misanthropisch distanzierte Untersuchungsperspektive an, welche die Schreibweise des Pariser Lustspieldichters charakterisierten und sich als Zeichen einer Neigung zum Widerstand gegen die Machtmechanismen der modernen Gesellschaft, gegen ihre »petites misères« und ihre unzähligen »abus de la discipline«¹⁵⁶ gestalteten. Eine solche rebellische und etwa justizsüchtige Haltung *erbte* der um 1913 durch die Friedrichstraße wandernde »Tucholsky Junior«¹⁵⁷ vom damals grauhaarigen und schon zynischer gewordenen Courteline nicht einfach: Der künftige Autor des provokatorischen Pamphlets *Wir Negativen*, der pazifistischen *Militaria*-Serie, der scheinbar heiteren *Wendriner*- oder *Lottchen*-Geschichten und insbesondere einigen der bekanntesten Chansons, Lieder oder gar Revuen der Weimarer Republik *beherrschte* eher die gleiche Kunst seines französischen Vorbildes, die Menschheit zwar auf distanzierte Art und Weise und doch zugleich mit großen Empathie sowohl zu analysieren als auch in Szene zu setzen. Tucholsky *hatte* tatsächlich dieselbe Persönlichkeit von Courteline; Mit ihm teilte er manche grundsätzliche Charakterzüge, wie z.B. eine etwas misanthropische Haltung der Menschheit gegenüber, eine ständig melancholisch gerichtete bzw. auf einer poetischen Leichtigkeit¹⁵⁸ basierte *Philosophie du rire*, eine spezifische Kunst- und Literatūrauffassung und schließlich ein teilnehmendes Interesse an dem reinen, ungeschönten Leben sowie an der *Comédie Humaine* Balzacs mit all ihren Hauptfiguren – von den »policemen« zu den »judges, army officers, buracrats« bis zu den »manipulative women«, welche die Epoche zwischen 1880 und 1930 bevölkerten, ersparten die beiden Schriftsteller keinen ordinären Helden ihrer Raum-Zeit-Welt.¹⁵⁹ Woher kommt aber diese Art Wahlverwandtschaft? Was bringt zwei diverse, zu unterschiedlichen Epochen gehörende und in unterschiedlichen sozialhistorischen Kontexten aufgewachsene Individualitäten zusammen? Warum identifizierte sich Tucholsky seit dem Anfang

¹⁵⁵ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.14-15.

¹⁵⁶ Théodore Beregi, *Courteline ou la philosophie du rire*, in: Ders., *Sur le chemin de l'immortalité. Bd.1 : Littérature et art en France*, Art et Poésie, Cosne-sur-Loire 1986, S.217-222.

¹⁵⁷ Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S.15.

¹⁵⁸ Vgl. Sabina Becker, *Gegen deutsche »Tiefe« und für poetische »Leichtigkeit«*. *Kurt Tucholskys und Walter Hasenclevers Komödie Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas (1931/32)*, a.a.O., S.143-171.

¹⁵⁹ Judith Graves Miller, Denise R. Mjelde, *Georges Courteline*, in: *French dramatists, 1789-1914*, hrsg. von Barbara T. Cooper, Gale Research, Detroit 1998, S.57-66.

seiner Karriere mit dem Werk und insbesondere mit der entzauberten und doch nachsichtigen Klugheit seines » geliebten Courteline«?¹⁶⁰ Um deutlich eine biographisch-ästhetische Kommunikationslinie zwischen den beiden Autoren zu zeichnen und insgesamt die ständig wiederkehrenden Motive ihrer Satire zu beleuchten, ist es also nötig, einen schnellen Blick auf das Leben des Pariser Dramatikers zu werfen und seine literarische Existenz zu rekonstruieren – was schon ziemlich schwierig ist, da der einst europäische Ruhm von Courteline sich am Ende der 1960er Jahre kurz erschöpfte. Fast die ganze Sekundärliteratur, die ab den 1980er Jahren über diesen teilweise vergessenen Schriftsteller und Theaterregisseur erschien, stützt sich zwar auf die zahlreichen, oft im «Gil Blas» veröffentlichten Rezensionen der Epoche, aber v.a. auf die offizielle Biografie Albert Dubeux', eines der ersten Courteline-Jünger und insbesondere einer seiner wenigen engen Freunde. So öffnet der Literat seine Essays, indem er die widersprüchliche Natur des Autors von *Boubouroche* unterstreicht und zugleich die wichtigsten Etappen seines Lebens durchquert:

Courteline [...] quitta le régiment [...], mais il obtint (sans l'avoir demandée) la cravate de commandeur ; il ne fut pas bachelier, mais il fut de l'Académie Goncourt ; et s'il ne dépassa point, au ministère de Cultes, le grade d'expéditionnaire, il demeure pour la postérité l'un des premiers écrivains de son temps. Paradoxe, mais surtout modestie excessive d'un grand artiste toujours en proie au doute de soi, et que, dans les pages qui vont suivre, on devra sans cesse défendre contre lui-même.¹⁶¹

Bevor der erbarmungslose Polemiker Georges Courteline auf die Theaterbühne Frankreichs drang, gab es ausschließlich einen gewissen Georges Moinaux, den Sohn des berühmten Schriftstellers und Offenbach-Mitarbeiters Jules Moinaux. Ein treffendes Porträt der erfolgreichen, vom Sohn sehr beliebten und daher manchmal ein bisschen als sperrig wahrgenommenen Figur von Moinaux Senior, der in einem gewissen Sinn und trotz der grundsätzlichen Berufsunterschiede an Tucholskys Vater erinnert¹⁶², wurde erst in den 1990er Jahren vom Theaterhistoriker Emmanuel Haymann gezeichnet:

Offenbach a donc trouvé la voir du succès et Moineaux une nouvelle destinée. Dorénavant, il n'est plus seulement un journaliste célèbre mais aussi un auteur reconnu et consacré, un librettiste recherché, un vaudevilliste prospère. Avec Offenbach bien sûr, mais aussi avec Hervé ou Charles Lecocq, les compositeurs qui font fredonner le second Empire, il échafaude quelques intrigues farfelues sur lesquelles se modulent es gaies musiques du temps.¹⁶³

Georges Victor-Marcel wurde am 25. Juni 1858 in Rue de Chabrol, in jener damals bäuerlichen, noch zivilisationsfremden und nachher so nostalgisch gedachten »Butte Montmartre« geboren, welcher der

¹⁶⁰ Kurt Tucholsky, *Briefbeilagen*, in: GA, Bd.2 [135], S.342-345.

¹⁶¹ Albert Dubeux, *La curieuse vie de George Courteline*, Editions Pierre Horay, Paris 1958, S.14.

¹⁶² Alexander Tucholsky starb 1898 vorzeitig an Syphilis. In seiner Tucholsky-Biografie behauptet Michael Hepp, dass der damals kleine Kurt »den frühen Verlust des geliebten und verehrten Vaters nie überwunden« habe und »fast zeitlebens auf der Suche nach einem »Vaterersatz« bliebe, in: Ders., *Kurt Tucholsky*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1998, S.10.

¹⁶³ Emmanuel Haymann, *Courteline*, Flammarion, Paris 1990, S.20.

Autor seine letzte Arbeit *Les Linottes* widmen wird.¹⁶⁴ Als er am 27. April 1927 den namhaften Preis der Académie Goncourt erhält, erwähnt er in seiner Danksagung nochmals das Traumpanorama jener alten, um die Jahrhundertwende suspendierten Pariser Bohème mit seinen »images du bonheur tout simple et quotidien«¹⁶⁵ und zugleich seinen »sublimes ratages des âmes pures condamnées par la destinée à ne pouvoir s'exprimer que par des moyens ridicules«.¹⁶⁶ Wie es auch in den Texten Tucholskys zu bemerken ist, nimmt die Erzählstimme hier trotz der oft aufgeregten Akzente keine unangenehme, heimwegkranke Haltung ein. Und tatsächlich hindert die Gefühlsverbindung mit der weit entfernten Jugend die beiden Schriftsteller nicht daran, sowohl ihre Vergangenheit als auch ihre Gegenwart immer aus einer ironisch-kritischen Perspektive zu beobachten. Die idyllische Landschaft der ersten Kindheit stellt für den künftigen Autor des quasi surrealistischen Episodenromans *Messieurs les ronds-de-cuir* und der Militärposse *Les gaietés de l'escadron* eine Art Heimat der Seele dar, die seiner poetischen und dramaturgischen Landschaft ewig zugrunde liegen wird. Auf die gleiche Art und Weise schaut auch Tucholsky in mehreren Artikeln auf eine »Alterszeit« zurück, in der »alles gedrückt und klein war«, das Menschenleben von der modernen Geldlogik noch nicht beherrscht wurde und »Amerika auch ein Land« war, »aber Gott sei dank – ein fernes«.¹⁶⁷ Sowohl Courteline als auch Tucholsky zeigen also in vielerlei Hinsicht die gleiche Tendenz, die Zeit ihrer Jugend als abstrakten Zufluchtsort oder als verlorene Utopie zu betrachten. Die raumzeitliche Wirklichkeitsauffassung der beiden Autoren teilt sich daher in zwei verschiedene Phasen, die sich widersetzen und eine dörfliche, harmonischere Vorkriegsepoche von einer zwar zivilisierten, aber doch barbarischer gewordenen Nachkriegsepoche unterscheiden. Die gewalttätige Trennung, welche die gestrige Welt zerreißt und für immer wegführt, ist im Fall Tucholskys mit dem Weltkrieg zu identifizieren, während Courtelines Kindheit brutal von der infolge des Deutsch-Französischen Kriegs eingetretenen Erschütterungen, wie z.B. die Preußische Stadtbelagerung oder der Pariser Kommune aus dem Jahr 1871, vernichtet wurde. Die Kriegserfahrung markiert im Gedächtnis beider Satiriker einen unheilbaren Bruch, der immer bestehen wird: Sowohl das altprovinzielle Berlin Tucholskys als auch das Paris des *Second Empire* und der *Troisième République*, das paradoxerweise in derselben Zeitspanne von einem nun veralteten und verbitterten Courteline nochmals in Erinnerung gerufen wird, dürften zu einem gemeinsamen, verschollenen europäischen Kosmos gehören, der zwischen den beiden Weltkriegen von einer ganzen Dichtergeneration sehnsüchtig evoziert wurde. Die Nostalgie Tucholskys durchquert dieselben Orte des jungen Georges Moinaux und benutzt dieselbe Sprache, in welcher die Hauptfiguren des courtelinischen Theaters miteinander unermüdlich

¹⁶⁴ Albert Dubeux, *La curieuse vie de George Courteline*, a.a.O., S.19.

¹⁶⁵ Emmanuel Haymann, *Courteline*, a.a.O., S.237.

¹⁶⁶ Ebd., S.233.

¹⁶⁷ Kurt Tucholsky, *Fontane und seine Zeit*, in: GA, Bd.3 [246], S.491-494.

reden. Schon im Juni 1918 verweist nämlich Peter Panter in einem «Weltbühne»-Beitrag auf einige dieser Figuren, wie z.B. das naive Mutterkind *Sigismond*, der Held einer *Fantaisie en un acte avec choers*, welche die Eintrittsrituale eines Jungen in der spießigen Gesellschaft der Epoche sarkastisch parodiert.¹⁶⁸ Courteline erscheint hier als der Fotograf *par excellence* einer sonst unübersetzbaren Realität, die sogar in der turbulenten deutschen Revolutionszeit immer noch lebendig ist und trotzdem nur noch in seinen Stücken gefunden werden kann:

Etwas habe ich übersetzt, aber die schönsten Sachen kann man ja nicht übertragen. Es geht alles verloren. Wie der Jüngling unten in der Droschke stundenlang von Mama instruiert wird, nun aber ja beim Empfang den feinen Mann zu machen, denn bei diesem Empfang käme es darauf an, und er werde die Auserwählte seines Herzens kennenlernen, das heißt: die von Mama Auserwählte, und die Augen der ganzen Gesellschaft seien auf ihn gerichtet ... Aber als er in die gute Stube hereintritt, da fällt er der Länge lang über eine Teppichfalte und sagt etwas, was man aber wirklich nicht übersetzen kann, so wenig fein ist es. Und ich blätterte in den dummen Heften mit den glatten Frauenakten und in den Romanen mit dem ganzen umständlichen Hin und Her der Liebesleidenschaft auf sehr elendem Papier.¹⁶⁹

Dieses leidenschaftliche und doch nie süßlich oder klagende Widerrufen eines gemeinsamen Gesterns taucht also in vielen Beiträgen und Versen Tucholskys auf, die zwar dem alten Berlin seiner Adoleszenz gewidmet sind, aber das Porträt eines sich jenseits Preußens und seiner wilhelminischen Institutionen befindenden Deutschlands zeichnen, wie es z.B. im langen und sardonischen Gedicht »Der alte Fontane« geschieht:

Damals, so in den achtziger Jahren,
ist man noch nicht mit dem Auto gefahren;
alles ging seinen ruhigen Schritt,
und der alte Fontane ging ihn mit.
Ein stilles Antlitz hatten die Tage:
Frühmorgens bei Kroll, auf der Brunnenwage,
dann die Tiergartenpromenade,
(«Kannten Sie Strousberg? Schade, schade!»),
dann ins Geschäft oder ins Bureau,
und das ging alle Vormittage so.

[...]

Alles so sauber und preußisch und karg:
der alte Fontane und seine Mark.
Aber Fontane und alle die Alten
konnten sich auch nicht ewig halten.

¹⁶⁸ Vgl. Georges Courteline, *Sigismond. Fantaisie en un acte avec chœurs*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Le miroir concave suivi de Rimes*, Typographie François Bernouard, Paris 1926, S.25-38.

¹⁶⁹ Kurt Tucholsky, *Briefbeilagen*, in: GA, Bd.2 [135], S.342-345.

Wollten noch so vieles erleben,
mußten doch gen Walhalla schweben.
Bis hin vor die Weltenesche sie ziehn,
da lagern sie sich um Vater Odin.

Tick, tick,
dreißig Jahre sind ein Augenblick.

Und zunächst in der Neumark, in der Nähe von Bentschen,
landet er. «Himmel, was sind das für Menschen!»
Und er spricht hinter Schwiebus und hinter Zielenzig:
«Dickköpfe, Hamster! und so was nennt sich
nun Märker - wir wollen westwärts ziehn.»
Und so westwärts kommt er nach Berlin.
Da ist ein Schleichen und Drehen und Schieben,
wo ist das alte Berlin geblieben?

[...]

Golden leuchtet ein Kirchturmknopf —
Und der Alte schüttelt schweigsam den Kopf,
freiwillig kürzt er den Urlaub ab,
in wilde Karriere fällt sein Rückzugstrab.
Sein Rückmarsch ist ein verzweifelttes Fliehn.
«Wie war es?» fragt teilnahmsvoll Odin.
Und der alte Fontane stottert beklommen:
«Gott, ist die Gegend runtergekommen!» -¹⁷⁰

Die Sehnsucht Tucholskys und Courtelines nach einer idealisierten Vergangenheit, die laut den beiden fast nur durch den sachlichen, entmythisierten Realismus sowie durch der oft melancholischen *Mélange* aus »Ironie und Skepsis«¹⁷¹ ihrer gegenseitigen Vorbilder Theodor Fontane und Émile Zola rekonstruiert werden könnte, dürften die künftigen Satiriker höchstwahrscheinlich auf den Weg einer Gegenwartsverweigerung oder gar eines Manipulationswunsches des eigenen historischen bzw. sozialpolitischen Kontextes führen. Im bewegten Vorwort des 1912 erschienen Romans *Les Linottes* malt nämlich der veraltete Courteline das »village« Montmartre, in dem er geboren wurde und deren »pensionnats de volailles« oder »ménages de canards barbotant à la queue-leu-leu par les ruisseaux de la place du Tertre« die Fantasie des Ich-Erzählers ewig bevölkern.¹⁷² Im Augenblick, in dem Courteline infolge der Publikation seines letzten Romans von der zeitgenössischen Literaturwelt

¹⁷⁰ Kurt Tucholsky, *Der alte Fontane*, in: GA, Bd.2 [156], S.377-379.

¹⁷¹ Kurt Tucholsky, *Fontane und seine Zeit*, in: GA, Bd.3 [246], S.491-494.

¹⁷² Vgl. Georges Courteline, *Les Linottes*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Les Linottes suivi de Tante Henriette*, Typographie François Bernouard, Paris 1926, S.7-162.

Abschied nimmt, veröffentlicht Tucholsky das kleine »Bilderbuch für Verliebte« *Rheinsberg*, das in der unberührten, rustikalen Landschaft der »Mark Brandenburg« spielt und eine Flucht aus der grausamen, als Zivilisationsort schlechthin betrachteten Stadt erzählt, als hätte der Schriftsteller die Absicht, durch das Wort sowohl »den lauen Sommerwind« mit seinem »Rascheln« als auch »das Sonnenlicht« und »die alten Bäume« des vorzivilisierten und vorindustriellen Kindheitsuniversums wieder ins Leben zu rufen.¹⁷³ In der Vorrede einer späteren, im Dezember 1920 erschienenen Ausgabe seines Debütwerkes evoziert der Autor nochmals den imperfekten und doch leichteren Mikrokosmos seiner verlorenen Jugend – einer Jugend also, die vom Kriegsausbruch tödlich verletzt wurde:

Es war doch das, daß damals trotz Dienstpflicht, Katasterkontrolle und Einwohnermeldepflicht immer noch genügend grüne Plätzchen übrigblieben, auf denen du dich - ungestört vom Staat - tummeln konntest. Die Eisenbahnen fuhren im Lande umher, auch Müßiggänger benutzten sie - und kaum einer sah sie scheel an. Keine bestimmte Ration Haferkleie, tierische Fette, Fleisch, Wohnungskubikmeter und Öfen standen dir zu - nicht einmal die Lebensfreude war rationiert, und du durftest für preußische Verhältnisse schon eine ganze Menge. Vielleicht war es das -? Oder war es die Unbeschwertheit des Alltags, das kleine billige Glück und die Möglichkeit, überall mit wenig Geld durchzukommen? So eingengt es auch alles war, so klein im Ausmaß - an russisches Essen, an französische Flußlandschaften, an englische Rasenfelder durfte man gar nicht denken es hatte doch eine gewisse sorglose Atmosphäre. [...] Aber was in dem Buch da ist: das weiß ich schon. Eine bessere Zeit, und meine ganze Jugend.¹⁷⁴

Als Tucholsky 1920 sich auf die Dienstpflicht beim Friedensheer zurückbesinnt und daher ein glücklicheres, vom Weltkrieg noch ungeschorenes Gestern in Erinnerung ruft, mag es sein, dass er die groteske Kaserne und die lächerlichen Masken einiger der bekanntesten, zwischen 1891 und 1895 in Szene gesetzten Militärpossen Courtelines im Sinn hat. Und die Freuden und Leiden des Regiments kannte eigentlich der französische Dramatiker sehr gut: Nachdem er sein zweites *Baccalauréat* verfehlt hatte, nahm er den Zug in Richtung Bar-le-Duc, und im Jahr 1879 wurde er schon zum »13e chasseur à cheval en garnison« ernannt¹⁷⁵. Der dünne und ständig ein bisschen kranke Kadett konnte sich an die strengen Lebensrituale der Kaserne nicht so gut gewöhnen, und kurz nach seiner Ankunft kehrte er mit einer Entlassung wegen Gesundheitsgründen wieder in seine vertraute *Ville Lumière* zurück. Ein halbes Jahr verpflichteter Wehrdienst reichte aber dem jungen Georges Moineaux aus, um all die Hypokrisie und die Einfältigkeit zu demaskieren, die sich hinter der drakonischen Disziplin, den strengen Regeln und den nationalistisch-operettenhaften Heldenmythen der Armee versteckten: Für den scharfsinnigen und hyperkritischen Geist des künftigen *Vaudevillistes* stellte die menschliche

¹⁷³ Eigentlich erscheint die Landschaft Rheinsbergs im Werk Tucholskys zum ersten Mal in der Rezension einer 1912 publizierten Farbenfotosammlung, die die Mark Brandenburg porträtierten, vgl. GA, Bd.1 [29], S.40-41.

¹⁷⁴ Kurt Tucholsky, *Vorrede zum fünfzigsten Tausend*, siehe den *Kommentar* in: GA, Bd.1 [72], S.507-508.

¹⁷⁵ Albert Dubeux, *La curieuse vie de George Courteline*, a.a.O., S.32.

Blödheit keine Neuheit dar, und tatsächlich war der Rekrut-Schriftsteller Courteline mehr als jeder andere in der Lage, die sich jenseits der scheinbar unerschütterlichen Starrheit der zeitgenössischen Gesellschaft befindende Leere nicht nur ein für alle Mal zu enthüllen, sondern durch seinen Humor zu visualisieren und zu entmystifizieren. Die um das *Fin de Siècle* aufgeführten Theaterstücke Courtelines werden sich also auf »le dur apprentissage de la vie«¹⁷⁶, auf die schlaue Betrachtung des Alltags mit all seinen Facetten und nicht zuletzt auf eine überraschende Nähe zur zeitgenössischen Aktualität sowie zu seiner sozialpolitischen Umgebung stützen – außerdem wird derselbe *Modus Operandi* 40 Jahre später im Deutschland der Weimarer Republik vom jungen, sich damals von Bühne zu Bühne beflügelnden Chansonnier und Varietékünstler Theobald Tiger angewandt:¹⁷⁷

Ainsi Courteline a fait l'expérience de la vie, il a été le témoin attentif de nombreux milieux, il a recueilli au café de savoureuses histoires; mais il a également trouvé l'inspiration en dehors de la vie quotidienne, soit dans des faits historiques transformés par sa fantaisie, soit dans les œuvres de son père Jules Moinaux, soit enfin dans des pièces de commande.¹⁷⁸

Wenn man das Werk des französischen Dramatikers *a posteriori* analysiert, bemerkt man sofort, dass es keinen großen Unterschied zwischen den oft naiven, in den Militärfarcen porträtierten Soldaten, den frustrierten Hauptfiguren der sich um sozialpolitische Themen drehenden Einakter und den Dreieckskonstellationen gab, durch die der Autor die populärste Theatergattung der Epoche sarkastisch parodierte: Courteline »a rencontré la Bêtise humaine au collègue; il va la retrouver, plus redoutable, à la caserne«¹⁷⁹ und, könnte man sogar präzisieren, ist der Satiriker quasi verurteilt, sie insgesamt in irgendeinem Bereich zu treffen, in welchen er im Laufe seiner Existenz eindringen wird. Im Gegensatz zum »Feydeau's extravagant mise-en-scenes« hielt Courteline an der reinen, ungeschönten Wahrheit unverbrüchlich fest: Die »underlying grimness«, die »compactness and tidiness« und nicht zuletzt die »nightmarish quality« seiner Vorstellungen nehmen in diesem Sinne die späteren Alpträume Franz Kafkas, Samuel Becketts oder Eugène Ionescos vorweg.¹⁸⁰ Nicht zufälligerweise war Kafka, den er 1911 in Prag persönlich kannte, auch ein Lieblingsschriftsteller Tucholskys.¹⁸¹ Courteline hatte nämlich die sehr rare Fähigkeit, sich in sämtliche Lagen bzw.

¹⁷⁶ Pierre Bornecque, *À la recherche d'un monde disparu: Georges Courteline*, in: *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Yaoundé*, H.6 (1975), S.60-84.

¹⁷⁷ Vgl. insb. Helga Bemann, *Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild*, Verl. der Nation, Berlin 1990, S.205-2016.

¹⁷⁸ Pierre Bornecque, *Le Théâtre de Georges Courteline*, A.G. Nizet, Paris 1969, S.29.

¹⁷⁹ Albert Dubeux, *La curieuse vie de George Courteline*, a.a.O., S.32.

¹⁸⁰ Judith Graves Miller, Denise R. Mjelde, *Georges Courteline*, a.a.O., S.57-66.

¹⁸¹ Ende September 1911 macht sich Tuchosky auf die Reise nach Prag, um Max Brod zu besuchen. Hier trifft der junge »Vorwärts«-Mitarbeiter auch Franz Kafka, dessen »Erstlingswerk« »Betrachtung« er zwei Jahre später im Prager Tagblatt rezensieren wird: »Es ist Melodie in dem, was er sagt, und wenn sich über die Berechtigung solcher Literaten streiten läßt, so bestimmt das nicht über das große Können Kafkas«, vgl. GA, Bd.1 [75], S.131-134. Insbesondere lobt Peter Panter die Deutlichkeit und die Unmittelbarkeit, durch die laut ihm sein Kollege die Träume in Alltagsbilder verwandeln könne. Über die *Strafkolonie* schreibt der Berliner Journalist im Juni 1920 nämlich: »Das ist nicht wahr, wenn die Leute behaupten, Träume seien verschwommen. [...] Klar und scharf ist alles im Traum«, vgl. GA, Bd.4 [112], S.223-226. 1926 äußert er sich auf fast dieselbe Art und Weise dem »unheimlichsten und stärksten Buch« jenes Jahres gegenüber – d.h. dem posthum veröffentlichten *Prozess*: »Also ein Traum? Nichts ist für mein Gefühl verkehrter, als mit diesem verblasenen Wort Kafka fangen zu wollen. Dies ist viel mehr als ein Traum. Das ist ein Tagtraum«, vgl. GA, Bd.8 [49], S.148-154.

Sozialmilieus hineinzuversetzen, die Hauptcharakteristika einer spezifischen Unterwelt sofort herauszufinden und die bizarrsten Aspekte des Gewöhnlichen ins Ungewöhnliche zu übersetzen, um den Menschen mit all seinen Schwächen und durch seine typische Zerbrechlichkeit auf die Bühne zu bringen oder – wie Tucholsky sagen würde – insgesamt *sichtbar zu machen*.¹⁸² Diese ständige Notwendigkeit, die Wirklichkeit in all ihrer Vielfalt ins Rampenlicht zu stellen und daher durch die erbarmungslose Linse der Satire zu untersuchen, führt ab 1878 den faulen »chasseur à cheval« Courteline dazu, die zerfallene Bar-le-Duc-Kaserne und ihr zerlumptes Bataillon zum Gespött zu machen.¹⁸³ Tatsächlich stellte das kleine Paralleluniversum der französischen Armee für den noch jungen und desorientierten Schriftsteller den ersten wahren Kontakt dar, den er mit dem konkreten, sich außerhalb des Familiennestes befindenden Leben aufnehmen konnte: Die militärische Alltagsdimension, die der Adoleszent Georges Moinaux vor den Kafkaesken Fluren des *Ministère des Cultes* und vor den nebulösen Kabarettbühnen des *Chat Noir* kennengelernt hatte, wird seine Vorstellungswelt sowie sein Schreibverfahren für immer beeinflussen – seit jenem Augenblick gründete nämlich Courteline sein Oeuvre »non sur son imagination, mais sur son don de l’observation«¹⁸⁴. In seinem langen, dem Autor von *Boubouroche* gewidmeten Essay unterstreicht Pierre Bornecque insbesondere den grundsätzlich biografischen und daher realistischen Charakter fast aller Stücke Courtelines, der nicht zufälligerweise am Anfang der 1890er Jahre auf der Bühne des Théâtre-Libre André Antoinés¹⁸⁵ endgültig als Lustspiieldichter debütierte:

Georges Courteline, au moment de sa plus grande production littéraire (1885-1905) est resté très peu de temps chez lui; il ne rentrait à la maison que pour y dormir, et il a joué ainsi de plusieurs postes d’observation de premier choix. [...] il a souvent été le témoin de scènes comme celles qu’il évoque dans ses comédies ou saynètes [...] L’observateur né, comme Molière dans la boutique du barbier de Pézenas, ne perd jamais ses droits : il regarde autour de lui, il remarque tout ce qui n’attire pas l’attention des indifférents ; comme Théophile Gautier, il pourrait dire : «je suis un homme pour qui le monde visible existe».¹⁸⁶

Früher notiert auch Kafka in seinem Tagebuch unter dem Datum des 30.9.1911 jene erste Prager Begegnung mit dem künftigen Autor von *Rheinsberg* und *Gripsholm*, der damals vor den Augen des jungen böhmischen Schriftstellers vielleicht noch lebenslustig erscheint: »Tucholski [...] ein ganz einheitlicher Mensch von 21 Jahren. Vom gemäßigten und starken Schwingen des Spazierstocks, das die Schulter jugendlich hebt, angefangen bis zum überlegten Vergnügen und Mißachten seiner eigenen schriftstellerischen Arbeiten. Will Verteidiger werden, sieht nur wenige Hindernisse – gleichzeitig mit der Möglichkeit ihrer Beseitigung: seine helle Stimme, die nach dem männlichen Klang der ersten durchredeten, halben Stunde angeblich mädchenhaft wird – Zweifel an der eigenen Fähigkeit zur Pose, die er sich aber von größerer Welterfahrung erhofft – endlich Angst vor einer Verwandlung ins Weltschmerzliche, wie er es an ältern Berliner Juden seiner Richtung bemerkt hat, allerdings spürt er vorläufig gar nichts davon. Er wird bald heiraten [mit der sogenannten Claire Pimbusch von *Rheinsberg*, d.h. der Medizinstudentin Else Weil, *A.d.R.*], vgl. den *Kommentar* in: GA, Bd.16 [B 4], S.520.

¹⁸² Kurt Tucholsky, *Was darf die Satire?* in: GA, Bd.3 [12], S.30-32.

¹⁸³ Pierre Bornecque, *Le Théâtre de Georges Courteline*, a.a.O., S.15.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Im Gegensatz zu Georges Feydeau, der bald ein *Habitué* des *Théâtre de Vaudeville* wurde, fühlte sich Courteline dem realistischeren bzw. wahrheitstreueren Inszenierungsmodus des von André Antoine gegründeten *Théâtre-Libre* sehr nah. 1978 fügt Isabelle Bernard die damals noch experimentellen Bühnen Antoinés im kulturellen Kontext des Naturalismus ein: »En 1887, un petit employé du gaz, André Antoine, fonde le Théâtre-Libre, où il accueille les nouvelles formules. Le choix des sujets, pris dans la vie quotidienne, la minutieuse exactitude du décor et du jeu caractérisent sa manière«, in: Ders., *Le Théâtre de Courteline*, Larousse, Évreux 1978, S.8.

¹⁸⁶ Pierre Bornecque, *Le Théâtre de Georges Courteline*, a.a.O., S.23-26.

Nach ein paar lustlosen Versuchen, sich durch die Gründung des literarischen Blattes *Paris-Moderne* im Bereich der Dichtkunst zu etablieren, begann Courteline mithilfe seines Freundes und Mentors Catulle Mendès¹⁸⁷, bei der Redaktion diverser Zeitschriften – von der «Petites Nouvelles quotidiennes» über «Écho de Paris» bis zum «Figaro» – als Feuilletonist zu arbeiten: So kamen endlich *Les Souvenir de l'escadron* zur Welt, eine Serie kleiner Prosastücke, lustiger Anekdoten und kurzer Geschichten, durch welche der Schriftsteller seine Erfahrungen im provinziellen *Leibregiment* von Bar-le-Duc schriftlich niederlegte. Die Trockenheit des Stils, die ästhetische Feinheit des Witzes und die erstaunlich treffende Genauigkeit der beschriebenen Lebensbilder, welche den sogenannten, später von Tucholsky sehr geschätzten »courtelinische[n] Humor« für immer kennzeichnen werden, ließen sich schon in den ersten, um 1884 in der «Petites Nouvelles» veröffentlichten *Chroniques* sehr deutlich spüren. Fast zehn Jahre später – 1891 – entschloss sich der Dramatiker, mithilfe des Theaterdirektors André Antoine und des *Magister Vitae* Mendés die Anti-Helden seiner komischen Schwadron offiziell auf die Bühne zu bringen: Die erste Figur, die im Scheinwerferlicht stehen sollte, heißt *Lidoire*, ein naiver und wesensfreundlicher Soldat, der wegen der aufdringlichen Betrunkenheit eines Kameraden gegen seinen Willen in große und doch lächerliche Schwierigkeiten kommt. Der kleine, ursprünglich in Prosaform gedachte Einakter, die Courteline schon einige Jahre früher im «Écho de Paris» erscheinen ließ und nur danach fürs *Théâtre-Libre* bearbeitet hatte, kam am 8. Juni 1891 ein unerwarteter Erfolg zuteil – in einem knappen, von Albert Dubeux ans Tageslicht gebrachten Brief beruhigte Antoine den damals in der Pariser Theaterszene debütierenden und noch ziemlich unsicheren Lustspieldichter, der auch und vor allem aufgrund seines pedantischen Perfektionismus schon überall bekannt war:

Je rentre chez moi ce soir seulement, et je trouve sous ma porte votre désolé petit mot. Vous vous exagérez dans l'état nerveux où vous devez vous trouver. [...] Lidoire est un succès CONSIDÉRABLE ; on en a parlé partout depuis hier soir.¹⁸⁸

Die regelmäßig wiederkehrende Figur des Betrunkenen, die 1897 im possenhaften Sittenbild *Théodore cherche des allumettes*¹⁸⁹ nochmals auf die Bühne des courtelinischen Theaters kam und

¹⁸⁷ Der jüdisch-portugiesische, heute fast unbekannt gewordene Dichter Catulle Mendès (1841-1909) war ein der berühmtesten Vertreter des sich um die Pariser Jahrhundertwende entwickelten Parnassiens-Kreises. Bis zum Tag seines Todes blieb er die wichtigste Bezugsperson der Existenz Courtelines, als wäre Mendès für den künftigen *Vaudevilliste* eine Art Mentor und zugleich einen Vaterersatz. Dieselbe Beziehungstypologie bestand zwischen Kurt Tucholsky und dem «Weltbühne»-Herausgeber Siegfried Jacobsohn: Keiner der beiden Schriftsteller wird sich vom Tod seines vermeintlichen literarischen Vaters erholen – Laut der Aussage Albert Dubeux', die in der erweiterten bzw. später erschienenen Biografie Haymanns eingefügt wurde, flüsterte ein verzweifelter Courteline auf der Beerdigung Mendès' ständig dieselben Sätzen: »Je lui devais tout, tout, tout, jusqu'à l'argent que j'ai dans ma poche... il m'a trouvé des éditeurs, des directeurs, des journaux, des théâtres! Je n'ai eu, après, qu'à raconter mes petites histoires«, vgl. Emmanuel Haymann, *Courteline*, a.a.O., S.187.

¹⁸⁸ Albert Dubeux, *La curieuse vie de George Courteline*, a.a.O., S.67-68.

¹⁸⁹ Die kleine *Sayneté* dreht sich um die Figur des jungen (höchstwahrscheinlich Jura-) Studenten und Sohnes aus reichem Haus Théodore, welcher im Alkohol und in der Bohème eine Flucht aus der Alltagsmonotonie bzw. aus der Strenge seiner klastrophobischen, vom Vater vorfabrizierten Routine sucht. Die kleine Szene stützt sich völlig auf die konfuse Gedankenströmung der Hauptfigur, die nach einer belebten Soiree in seine Wohnung zurückkehrt und versucht, von seinen Eltern nicht erwischt zu werden,

vom Militärmilieu in die hochbürgerliche Familie versetzt wurde, ist auch in zahlreichen Beiträgen Tucholskys wiederholt zu finden. Insbesondere im Januar 1929 verwandelt der sich unter dem Pseudonym von Kaspar Hauser versteckende Tucholsky die kecken Dialoge zwischen dem armen *Lidoire* und dem völlig besoffenen Kameraden *La Biscotte* in einen langen Monolog, der sich eigentlich mehr vom chaotischen, nur durch einige sporadische *Répliques* der Vaterfigur unterbrochenen Selbstgespräche des angeheiterten *Théodores* inspirieren lässt: Es handelt sich um die humoristische, in der «Weltbühne» veröffentlichte Neujahrsrede *Ein Betrunkener in der Wilhelmstraße*, in welcher der Autor direkt durch die Stimme des laut ihm typischen deutschen Menschen des Jahres 1929 die Hintergründe einer Gegenwart enthüllt, die sich nie vom Militarismus und von den alten Nationsmythen emanzipierte. Die raumzeitliche Dimension Kaspar Hausers, der »nach dem Kriege [...] in die Welt« kam und sie »nicht verstand«¹⁹⁰, ist nämlich von der manchmal eingerosteten und trotzdem insgesamt unschädlichen Gesellschaftsmaschinerie des Pariser *Vaudevillistes* so weit entfernt, dass die zwar nach dem Modell des courtelinischen Soldaten geschaffene Figur des Militärs in den Beiträgen Tucholskys eine bedrohlichere und gefährlichere Gestalt annimmt. Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass ein frankophiler Autor und *Belle Époque*-Nostalgiker wie Tucholsky oft die Monologform wählt, um seine Figuren auf präzisere Art und Weise zu kennzeichnen und zu porträtieren: Dieser spezifische, von der heutigen Literaturkritik häufig *Monologue fumiste* genannte Ausdrucksmodus entstand nämlich im Bereich des Pariser Lachtheaters der Jahrhundertwende, d.h. zwischen dem großen bzw. erneuten Vaudeville *à la Courteline* oder *à la Feydeau* und dem damals neugeborenen Kabarett *à la Rodolphe Salis*. Außerdem kann diese Art Performance mit der modernen *One-man-show* in Verbindung gebracht werden¹⁹¹, denn sie basiert auf der Sparsamkeit der vom *Comédien* benutzten Sprache, auf der Glaubwürdigkeit der erzählten Anekdoten und auf der Direktheit der Botschaft, die sich sachlich und ehrlich an das Publikum richten soll. Die im berühmten Essay der Frères Cadets schriftlich fixierte Formel »Je suis pour le récit et non pour le récitatif« wird sich in der modernen Theaterszene und insbesondere im Laufe der 1920er Jahre als ein wahres Motto etablieren:

Pour faire un civet il faut un lièvre, pour faire un monologue, il faut une idée cocasse prise dans l'humanité ou basée sur une observation. Si le point de départ est faux, vous pourrez y ajouter tout l'esprit de Beaumarchais, les spectateurs n'y prendront aucun intérêt.¹⁹²

vgl. Georges Courteline, *Théodore cherche des allumettes*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Le miroir concave suivi de Rimes*, a.a.O., S.7-24.

¹⁹⁰ Kurt Tucholsky, *Start*, in: GA, Bd.9 [173], S.654-657.

¹⁹¹ Françoise Dubor, *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005, S.299.

¹⁹² Coquelin Cadet, Coquelin aîné, *L'art de dire le monologue*, Ollendorff, Paris 1884, S.83-84.

Trotz ihres grundsätzlichen Realismus wurde diese um 1880 entwickelte Schauspielart von der Essayistik der Epoche jedoch noch als eine hybride Kunstform wahrgenommen – 1884 versuchten die schon erwähnten Frères Cadets zum ersten Mal, der neuen Gattung eine feste Definition zu geben: Le »Monologue moderne« sei »une espèce de vaudeville à un personnage, mêlé de fantaisie et de satire, avec un peu d'énormité, comme dans la farce rabelaisienne, mais d'un tour moderne qui, précisément dans ce qu'il a de détraqué, correspond à l'état de nos nerfs«.¹⁹³ Das Ziel soll nämlich immer sein, eine emotionale Verbindungslinie zwischen der Hauptfigur und dem Zuschauer – aber nicht unbedingt mit den anderen, in Szene anwesenden Figuren – aufzubauen. Im Gegensatz zum traditionellen Monolog beschränkt sich der Schauspieler nicht darauf, *allein zu sprechen*, sondern *ist* tatsächlich allein – sowohl die Figuren Tucholskys als auch die Figuren Courtelines haben keine Gesprächspartner und, wenn doch, sind sie eigentlich nicht in der Lage, mit ihnen zu kommunizieren. In ihrem Essay betrachtet die Theaterhistorikerin Françoise Dubor das Genre Monolog als eines der wesentlichsten Symptome einer sich um die Jahrhundertwende europäisch verbreitenden Sprachkrise »la forme de cette parole s'adresse directement et exclusivement au spectateur [...], l'interaction entre le public et le personnage corrige relativement [...] l'absence de communication qui caractérise la parole solitaire«¹⁹⁴. Darüber hinaus sollte der ironische, insgesamt als »une des expressions les plus originales de la gaiété moderne« betrachtete »Monologue« laut dem bekannten *Comédien* und Feydeau-Performer Coquelin Cadet »la farce française fumiste« mit der »violente conception américaine« verknüpfen, in welcher »l'in vraisemblable et l'imprévu s'ébattent avec tranquillité sur une idée sérieuse«.¹⁹⁵ In anderen Worten sollten die gespielten Geschichtchen das Wahrscheinliche mit dem Unwahrscheinlichen vermischen, und doch zugleich dem Publikum einen Eindruck der Wahrheit mitteilen, als hätte jeder Zuschauer dieselben Erfahrungen wie die Hauptfigur erlebt. Unter diesem Gesichtspunkt können sowohl der benebelte Kamerad *La Biscotte* und der junge Student *Théodore* als auch der anonyme, ausschließlich in Berliner Dialekt redende *Betrunkene* Kaspar Hauser als die treffendsten Beispiele einer Theaterform betrachtet werden, die sich ab den 1880er Jahren entwickelt hat und nichts anders als den Stagnationszustand des modernen Menschen darstellen will: Die Trunkenheit der Hauptfiguren sowie ihre daraus folgenden Bewegungs- oder Artikulationsunfähigkeit markieren mit grotesker Dramatik genau die Absonderung und Orientierungslosigkeit, die das individuelle Leben in der postindustriellen Massengesellschaft charakterisieren. Der Einfluss, den Courteline in diesem Fall auf das Werk Tucholskys ausgeübt hatte, lässt sich nicht nur durch die zusammenhangslosen Behauptungen oder die anfängliche Aussage des

¹⁹³ Ebd., S.75.

¹⁹⁴ Françoise Dubor, *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, a.a.O., S.139-141.

¹⁹⁵ Coquelin Cadet, *Le Monologue Moderne*, Ollendorff, Paris 1881, S.12.

dem Trompeter *La Biscotte* sehr ähnlichen *Betrunkenen* spüren, »ein Soldat« gewesen zu sein¹⁹⁶, sondern ist auch und vor allem durch die Benutzung eines mundartlichen Jargons wahrnehmbar, der aber vom Autor selbst minutiös ziseliert wurde: Tucholsky und Courteline überließen also nichts dem Zufall, sondern mussten beide bis zu ihrer letzten Existenzphase mit einer »manie de la perfection«, einem »délire du détail« und einer »obsession du rythme de la phrase« abrechnen.¹⁹⁷

Für die von Catulle Mendés neubetitelten *Gaîtés de l'escadron* sollte man aber erst auf das Jahr 1895 warten, in welchem die kurzen, vorher in den *Chroniques* beschriebenen bzw. sich um das Thema des Militärs drehenden Lebensanekdoten in einer langen, vielförmigen *Revue de la vie de caserne*¹⁹⁸ ein für alle Mal versammelt wurden. Das Stück besteht aus neun *Tableaux*, die miteinander außer dem ständigen Wiedererscheinen derselben Hauptfiguren fast nichts zu tun haben¹⁹⁹, und lässt sich zusammen mit *Gros Chagrins* (1897) und *La Cruche* (1909) als das längste oder sogar komplexeste *Pièce* Courtelines betrachten. Der französische Dramatiker, der ansonsten nicht mehr als zwei oder maximal drei Personen zugleich in Szene setzt, bringt hier sogar vierundzwanzig *Comédiens* auf die Bühne: »Il lui fallait donner l'impression de «grouillement» par la multiplication des silhouettes épisodiques«.²⁰⁰ Andererseits richtet er aber den Fokus andauernd auf spezifische klischeehafte Figuren, welche die »misères de la vie militaire«²⁰¹ unter all ihren grotesken bzw. lächerlichen Aspekten repräsentieren sollen. Und tatsächlich dreht sich die Mehrheit der in Szene gesetzten Bilder um eine Figurentriade, deren Mitglieder durch ihre neurotische Gestik und ihre quasi vorgefabrizierte Verhaltensweise nicht nur die absurde »sévérité d'un règlement impitoyable«²⁰² enthüllen sollen, sondern sie verkörpern auch drei unterschiedliche Menschentypologien und stellen daher die Urteilsfähigkeit des Publikums auf die Probe: Um die Aufmerksamkeit dieses Letzteren auf die inszenierten Ereignisse leichter zu ziehen und die Empathie jedes Zuschauers besser zu leiten, teilt sich die Dreieckskonstellation in die grundsätzlichen Instanzen des Guten, des Bösen und des Neutralen, welche als Katalysator sowohl der öffentlichen Meinung als auch bestimmter Gesellschaftsfacetten betrachtet werden können. Die despotische und etwa vorkommunistische Figur des »sinistre adjudant Flick« stellt z.B. katexochen die Nemesis der Soldaten dar: Er ist das »modèle éternel de tous les sous-off brutaux et abrutis«²⁰³ und symbolisiert daher den tyrannischen Charakter

¹⁹⁶ »Mein Mann is Waschfrau, un ick bin Soldat. Da kommt'n Mann. Wat is det fiern Mann -? Tach, Mann«, Kurt Tucholsky, *Ein Betrunkener in der Wilhelmstraße*, in: GA, Bd.11 [2], S.7-10.

¹⁹⁷ Emmanuel Haymann, *Courteline*, a.a.O., S.186.

¹⁹⁸ Georges Courteline, *Les Gaîtés de l'Escadron au Théâtre*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Les Gaîtés de l'Escadron*, Typographie François Bernouard, Paris 1926, S.169-187.

¹⁹⁹ In seinem Essay versucht Pierre Bornecque die typische Knappheit des Pariser *Vaudevillistes* zu beleuchten und zu glossieren »Courteline ne sait guère construire une intrigue, faute d'imagination, mais il connaît l'art de susciter un ou plusieurs intérêts«, in: Ders., *Le Théâtre de Georges Courteline*, a.a.O., S.70.

²⁰⁰ Ebd., S.63.

²⁰¹ Ebd., S.65.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Emmanuel Haymann, *Courteline*, a.a.O., S.69.

der sich in der Atmosphäre der Dreyfus-Affäre²⁰⁴ und des Boulangismus²⁰⁵ verbreitenden Militärlogik. Dem nicht zufälligerweise anonym gebliebenen »général-inspecteur« gegenüber soll man jedoch in den meisten Fällen gleichgültig bleiben: Er ist einfach die eindimensionale Personifizierung der Kasernenordnung und scheint weder individuelle Gedanken noch wahre Gefühle zu haben. Schließlich kann der »bon capitaine Hurluret« als der einzige Mensch bzw. die einzige *dreidimensionale* Figur des ganzen Theaterstücks betrachtet werden:²⁰⁶ Wie sich auch aus seinem Namen entnehmen lässt, bellt er zwar, aber er beißt nicht: Das heißt., er kann sich zwar streng, aber zugleich auch schützend und liebenswürdig seinen Untergebenen gegenüber verhalten; und durch seinen typischen väterlichen Ernst ist er in jedem *Tableau* in der Lage, sich die Sympathien des Publikums zu erwerben.

Obwohl in einigen spöttischen Liedern Theobald Tigers, wie z.B. das schon erwähnte, von Trude Hesterberg interpretierte Chanson *Das Leibregiment*²⁰⁷, der Einfluss des courtelinischen *Escadrons* sich deutlicher spüren lässt, wird das Militär im Werk Tucholskys insgesamt mit finsternen Nuancen porträtiert –das treffendste Beispiel dafür kann die berühmte Artikelserie des aus dem Weltkrieg heimgekehrten Ignaz Wrobels *Militaria* sein: Es handelt sich dabei um sechs lange, zwischen Januar und Februar 1919 in der «Weltbühne» erschienene Beiträge, welche die alltägliche Gewalt des preußischen Armeelebens in der Konfliktzeit ungeschönt und erbarmungslos erzählen.²⁰⁸ Die Notwendigkeit des Autors, die Kriegserinnerung im Gedächtnis Deutschlands lebendig zu halten, bringen ihn dazu, am 14.8.1919 einen zusätzlichen Bericht jenes tragischen 1. August 1914 erscheinen zu lassen²⁰⁹ und im Jahr 1920 eine letzte Arbeit unter dem Titel *Militaria* zu veröffentlichen.²¹⁰ Trotzdem wird die Serie erst in demselben Augenblick zu Ende geführt werden,

²⁰⁴ Die sogenannte Dreyfus-Affäre wird noch heute nicht nur als der eklatanteste Antisemitismusfall der *Troisième République* betrachtet, sondern stellt den ersten, internationalen Medienfall der Moderne dar: Der Artillerie-Hauptmann Alfred Dreyfus wurde 1894 vom Pariser Kriegsgericht wegen Landesverrats zugunsten des deutschen Kaiserreichs verurteilt. Obwohl der wahre Verräter der Major Ferdinand Esterhazy war, wurde Dreyfus wegen seiner jüdischen Ursprünge in die Strafkolonie geschickt. Der Prozess dauerte mehr als 12 Jahre, bevor Dreyfus 1906 wieder in sein Amt eingesetzt wurde: Statt den Justizirrtum offiziell zuzugeben und, wie Zola in seinem weltberühmten Artikel *J'accuse* geschrieben hatte, mit dem Finger auf sich selbst zu zeigen, igelte sich die französische Armee ein und verfälschte die Dokumente, die Dreyfus entlasten konnten. Der Fall fand in der Massenpresse einen großen Widerhall und sowohl die Zeitschriftenredaktionen als auch die damaligen Politiker stellten sich in zwei unterschiedlichen Gedankenströmungen bzw. Gruppen auf – d.h., die Dreyfusarden vs. die Antidreyfusarden.

²⁰⁵ Der Boulangismus war eine politische Bewegung, die insbesondere zwischen 1888 und 1890 um die Figur des Generals und Kriegsminister Georges Boulanger drehte. Sein Ministerium stützte sich auf einem gewalttätigen, aus der Niederlage Frankreichs nach dem Deutsch-Französischen Krieg entstandenen Revanchismus, einem populistischen Nationalismus und einen etwa vorfaschistischen Kult der Persönlichkeit. Es ist fast unmöglich, in der courtelinischen Figur des Adjutanten Flick keine Boulanger-Parodie zu bemerken. In der satirischen Zeitschrift *La Griffes* verspottete außerdem ein junger Georges Méliès durch eine Reihe Karikaturen den sogenannten »General Revanche«, vgl. Matthew Solomon, *Georges Méliès: Anti-Boulangist Caricature and the Incohérent Movement*, in: *Framework. The Journal of Cinema and Media*, Jg.53, H.2 (2012), S. 305-327.

²⁰⁶ Pierre Bornecque, *Le Théâtre de Georges Courteline*, a.a.O., S.58.

²⁰⁷ Vgl. GA, Bd.15 [117], S.333-334.

²⁰⁸ Vgl. Kurt Tucholsky, *Militaria I. Offizier und Mann*, in: GA, Bd.3 [4]; *Militaria II. Verpflegung*, in: GA, Bd.3 [9]; *Militaria III. Von großen Requisitionen*, in: GA, Bd.3 [13]; *Militaria IV. Von kleinen Mädchen*, in: GA, Bd.3 [16]; *Militaria V. Vaterländischer Unterricht*, in: GA, Bd.3 [18]; *Militaria VI. «Unser Militär»*, in: GA, Bd.3 [22]

²⁰⁹ Kurt Tucholsky, *Militaria. Zur Erinnerung an den Ersten August 1914*, in: GA, Bd.3 [134].

²¹⁰ Kurt Tucholsky, *Militaria. Wir haben nun genügend Distanz ...*, in: GA, Bd.4 [17].

in dem Tucholsky auf seine journalistische Karriere offiziell verzichten wird: Das polemische, 1931 vom justizsüchtigen Ignaz Wrobel unterschriebene Pamphlet *Der bewachte Kriegsschauplatz* kann in diesem Sinne als eine Art Abschied sowohl von der Öffentlichkeitsphäre als auch von einer nun unrettbaren historischen Gegenwart interpretiert werden, als wollte der Schriftsteller auf diese Weise den eigenen Existenzkreis schließen.²¹¹ Wie er in vielen späteren Aufsätzen behaupten wird, fühlt sich der Berliner Satiriker oft gegen seinen Willen vom lästigen und trotzdem noch harmlosen Soldatenmikrokosmos Courtelines sehr weit entfernt bzw. *verbannt*: In der Tat beschränkt sich der französische Dramatiker eigentlich darauf, eine Reihe knapper, witzig-komischer Anekdoten zu berichten, die zu einer anderen, verschwundenen Raumzeitwelt gehören und der hoffnungslosen Realität Ignaz Wrobels ganz fremd geworden sind. Courteline setzt ein zwar realistisches, und doch fantastisch oder gar hyperbolisch karikiertes Universum in Szene, das im Gegensatz zum Alltag der enthumanisierten Offiziere Tucholskys²¹² von lächerlichen und doch gutmütigen *Menschentypen* bevölkert wird – selbst die bösen Streiche, die der Adjutant Flick seinen Rekruten spielt, erscheinen *a posteriori* als naive Späßchen. Während die *Militaria* Tucholskys die Kriegstragödie dokumentarisch rekonstruieren und die Menschheitsbrutalität mit provokatorischem Sarkasmus verurteilen, folgt die vom Pariser Lustspieldichter vorgestellte Wirklichkeit der Logik des Vaudevilles: Obwohl die Figuren von einem widrigen Schicksal gepackt sind und sich ständig benehmen, als wären sie automatisierte Getriebe einer kaputten Maschine, gibt es immer eine Möglichkeit, dem Unglück wunderbarerweise zu enttrinnen. *Last but not least* bleibt der courtelinische Humor, welcher den meisten Bildern seiner Kasernenrevuen zugrunde liegt, fest an der reinen Alltagsoberfläche verankert, d.h. er dreht sich immerfort um die kleinen Unannehmlichkeiten, um die Missverständnisse und die alles in allem unschädlichen *Mésaventures* der gewöhnlichen Routine: Laut Tucholsky und v.a. laut Ignaz Wrobel, dessen Stil insbesondere in der *Militaria*-Serie einen essayistischeren und verbitterteren Ton anschlägt, ist Courteline nämlich der Dichter der Leichtigkeit schlechthin bzw. der Fotograf der kleinen Existenzseiten, die ansonsten niemand sehen würde. Und trotzdem ist es nicht unbedingt gesagt, dass die scheinbare Gewichtslosigkeit des courtelinischen Witzes keine Wirkung auf den Leser ausüben kann: Im klugen Beitrag *Gegen deutsche »Tiefe« und für poetische »Leichtigkeit«*²¹³ unterstreicht Sabina Becker genau das Nein-Sagen Tucholskys der laut ihm typisch deutschen Intellektuellenhaltung gegenüber,

²¹¹ Kurt Tucholsky, *Der bewachte Kriegsschauplatz*, in: GA, Bd.14 [88], S.347-348.

²¹² Das Motiv der Menschheitsenthumanisierung kehrt in der *Militaria*-Serie immer wieder zurück – eigentlich begann der erste Beitrag mit der Aussage »Das Verhältnis des deutschen Offiziers zum Mann war schlecht«: Hier spricht der Autor nicht nur über die Beziehung zwischen Unterdrückern und Unterdrückten, sondern stellt auch das Verhältnis zwischen dem Menschen und seiner (in diesem Fall militärischen) Rolle in Frage, vgl. GA, Bd.3 [4], S.11-15. Am 13. Februar 1919 setzt Ignaz Wrobel seine Überlegungen fort: »Den Offizieren fehlte eben jede Verbindung mit dem Mann«, in: GA, Bd.3 [18], S.42-47.

²¹³ Sabina Becker, *Gegen deutsche »Tiefe« und für poetische »Leichtigkeit«*. Kurt Tucholskys und Walter Hasenclevers Komödie Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas (1931/32), a.a.O., S.143-171.

durch »barock« dargestellte »Banalitäten«, »das Leben ins Literarische« zu transportieren²¹⁴. Wie aber der Berliner «Weltbühne»-Journalist 1932 in einem langen Brief an die *Katholikin* Marierose Fuchs²¹⁵ in Bezug auf den Roman *Gripsholm* behauptet, soll der Text insgesamt die Gestalt einer »Omelette soufflée« einnehmen, d.h. er muss zwar »wenig Substanz« haben und doch »tief« sein, um die *Sache* jenseits ihrer literarischen Surrogate zu ergreifen:²¹⁶ Genau dieser Kult der Heiterkeit, des Pathoslosen, der Lebendigkeit und der philologischen Genauigkeit ist nach der These Sabina Beckers ein wesentliches Zeichen der »partielle[n] Nähe« Tucholskys »zur Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre«.²¹⁷ Aber die Fähigkeit, die Schwere hinter dem »Allereinfachsten« zu verstecken²¹⁸ oder gar eine bestimmte Botschaft dem Leser durch eine sparsame bzw. direkte Sprache *genießbar* zu machen, ist laut Tucholsky typisch für den »spezifisch courtelinische[n] Humor«²¹⁹, der seine Wurzeln in der französischen, nie völlig aktualitätsfernen Zerstreungskultur hat. Diese Art engagierter, auf Deutsch unübersetzbarer Oberflächlichkeit bzw. Possierlichkeit kann natürlich in der verzweifelten Ironie der *Militaria* nicht gefunden werden. Eigentlich sind die Gendarmen Ignaz Wrobels die Hauptfiguren einer nichts mehr in Schwank verwandelbaren Tragödie, und doch verkörpern sie gleichzeitig die Antithesen der komischen Soldaten Courtelines, als wären die beiden Figurenkonstellationen zwei Seiten derselben historischen Medaille. Indem er sein Exemplar der *Gaitetés de l'escadron* nochmals durchblättert, zeichnet Peter Panter 1928 eine mögliche Parallellinie zwischen seinem Deutschland und dem alten Paris des so geliebten *Vaudevillistes* und fordert das Publikum auf, die zeitgenössische Gegenwart durch die Gegenwart des Adjutanten Flick, des Trompeters Lidoire oder des Kapitäns Hurluret zu glossieren:

Wie sehr ich Georges Courteline schätzte, werden Sie an meinem nächsten Buch [*Das Lächeln der Mona Lisa, A.d.R.*] sehen, das ihm gewidmet ist. Aber warum ich ihn nicht übersetzte... [...] Dieser Mann ist derart französisch, daß wahrscheinlich bei den meisten Scherzen, bei denen drüben kein Auge trocken bleibt, hierzulande niemand lachte - und das kann man sehr wohl verstehen. Wenn internationale Wirkung ein Zeichen von Größe ist: so groß ist er dann nicht. Die Soldatengespräche; die Verspottung einer Bürokratie, die eben französisch ist bis ins letzte Staubfäserchen; die Fröhlichkeit dieser Soldaten, die so anders ist als die unsre — exportieren Sie mal eine berliner Weiße! [...] Ich habe die «Freuden der Eskadron» unter einem Lachtränsenschleier gelesen, aber wenn ich das auf deutsch sagen sollte, käme ich in die allergrößte Verlegenheit. Da wird es kaum noch komisch sein. Französisch die Unterhaltungen auf

²¹⁴ Kurt Tucholsky, *Der Bär tanzt*, in: GA, Bd.10 [53], S.163-169.

²¹⁵ In seiner letzten Lebensphase näherte sich der in Schweden wohnende Autor zum Christentum. Der wichtigste Beweis des Interesses Tucholskys an religiösen Fragen wird heute vom langen Briefwechsel mit seiner Leserin Marierose Fuchs dargestellt, vgl. u.a. Irmgard Ackermann, „*Wir ändern – auch wir suchen*“. *Kurt Tucholsky und das Christentum*, in: *Tucholsky heute. Rückblick und Ausblick*, hrsg. von Irmgard Ackermann, Iudicium-Verl., München 1991, S.165-194; vgl. auch der posthum veröffentlichte Sammelband *Briefe an eine Katholikin*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1970.

²¹⁶ Kurt Tucholskys Brief an Marierose Fuchs, in: GA, Bd.19 [B 301], S.292-294.

²¹⁷ Sabina Becker, *Gegen deutsche »Tiefe« und für poetische »Leichtigkeit«*. *Kurt Tucholskys und Walter Hasenclevers Komödie Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas (1931/32)*, a.a.O., S.143-171.

²¹⁸ Kurt Tucholsky, *Eine Stelle*, in: GA, Bd.10 [75], S.224-226.

²¹⁹ Kurt Tucholsky, *Courteline*, in: GA, Bd.10 [139], S.406-408.

Stube; französisch der «adjutant Flick», der eine populäre Figur ist, und zu dem es übrigens ein lebendes Vorbild gegeben hat;» französisch die beiden Soldaten im Puff [...] – ich weiß wirklich nicht, wie ich das übertragen soll. Dazu diese Fülle der kleinen Glanzlichterchen; diese Güte; dieser Spott, der aus dem tiefsten Mitleid herrührt – [...]: lesen Sie das Ding französisch und lachen Sie deutsch.²²⁰

Trotz der großen Ferne zwischen den sozialpolitischen Kontexten, zu denen die beiden Autoren gehören, gibt es im Werk Tucholskys auch viele Aufsätze, die nach dem courtelinischen Modell treu und präzise ausgearbeitet wurden und daher dem Publikum die gleiche Atmosphäre der possenhaften Welt des französischen Dramatikers zeigen: Es handelt sich v.a. um die kleinen Sittenbilder, die sich am Leben der modernen *Menschen ohne Eigenschaften* inspirieren, die Tucholsky wie sein Mentor Courteline im Café, bei den Zeitschriftenredaktionen oder gar im Büro traf. Nicht zufälligerweise kannten sowohl der französische Dramatiker als auch der deutsche Schriftsteller das klaustrophobische Arbeitsmilieu der Angestellten ziemlich gut: Tucholsky und Courteline mussten nämlich im Laufe ihrer gesamten Existenz mit der spontanen Abneigung abrechnen, die sie vor der Büroarbeit, und insbesondere vor ihrer pyramidalen Hierarchie oder vor ihrem mechanizistischen Funktionsmodus empfanden. Insbesondere konnte Tucholsky einen Beruf, in dem man beamtenhafte Verantwortung übernehmen sollte, absolut nicht ertragen: In der turbulenten Zeit der Hyperinflation begann der Berliner Journalist, der damals auf der Suche nach einer sicheren Einnahmequelle war, z.B. im Bankhaus *Bett, Simon & Co.* zu arbeiten, und im Sommer 1923 wurde er bereits zum Sekretär des Seniorchefs Hugo Simon ernannt. Dessen ungeachtet erklärte er schon am Ende des Jahres seinen Rücktritt: Seiner Frau Mary schrieb er, dass »Das Ding von Bett Simon« nichts mehr als ein »harmloses Rundschreiben an alle Kunden« war.²²¹ Als Siegfried Jacobsohn starb, nahm Tucholsky seinen Platz in der Redaktion der »Weltbühne« ein – ein Position, die er im Herbst 1927 dem Kollegen Carl von Ossietzky überließ. Selbst die Leitung des zusammen mit Paul Leni und dem Bühnenbildner Ernst Stern konzipierten Kabarett *Die Gondel* erwies sich für den Freisinn des Autors als eine zu große Last – außerdem gab es insbesondere um 1924 nicht wenige Probleme mit den Honorarbezahlungen.²²² Die Zwangs- und Pflichtlogik, die der modernen, von Angestellten und Bürokraten bevölkerten Arbeitswelt zugrunde lag, hatte sich laut Tucholsky in allen Berufsbranchen ausgebreitet: Im langen, 1929 in der »Voss« veröffentlichten Aufsatz *Die Zeit schreit nach Satire* parodiert Peter Panter das Kabarettmilieu und das *Sich-gerne-reden-hören*, das hinter der Kulisse der sogenannten Kleinen Kunst bzw. des kollektiven, in der postindustriellen Massengesellschaft

²²⁰ Ebd.

²²¹ Kurt Tucholskys Brief an Mary Gerold, in: GA, Bd.17 [B 336], S.359-360.

²²² »Sie sollen bezahlen« schrieb Tucholsky in einem Brief an Mary Gerhold, vgl. GA, Bd.17 [B 344], S.370-374. Am 8.6.1924 beklagte sich auch die Frau in einem Brief an den Schriftsteller über die Nichtbezahlungen des Kabarett: »Gondel hat die 240 für Mai noch nicht bezahlen können u. vertröstet auf II. Feiertag, ich glaube nicht daran, denn woher sollen sie Geld haben«, vgl. ebd., *Kommentar*, S.786.

entwickelten Zerstreungswunsches zu finden sei. Der Beitrag, der vielleicht vom Scheitern des schon erwähnten, 1926 mit Alfred Polgar geplanten Revue-Projektes inspiriert wurde, nimmt dieselbe *Tableaux*-Gestaltung der Theaterstücken Courtelines ein und wird tatsächlich in elf Bilder geteilt, welche sich als eine Reihe verschiedener (Telefon-) Gespräche zwischen bestimmten, um die Varietéumwelt drehende Figuren artikulieren. Außerdem werden entweder reale Mitarbeiter wie Walter Mehring oder manche *Habitués* der literarischen Vorstellungswelt Tucholskys (wie z.B. Frau Wendriner) ins satirische Genrebild einbezogen. Die Hauptfiguren verwickeln sich ständig in eine lange Serie zielloser bzw. inhaltsloser Diskussionen, als hätte die Menschensprache sich in eine Art zwar unsichtbares, aber spürbares Gefängnis verwandelt. Die pyramidale Struktur des vom Autor verspotteten »Deutsche[n] Literatur-Betrieb[s]« scheint undurchdringlich; und die sich auf dem Gipfel befindenden Figuren des Herrn Generaldirektors Bönheim und des Direktors der Theaterabteilung Dr. Milbe bleiben bis zum Ende in ihrer Unerreichbarkeit wie isoliert. Insgesamt scheinen weder die Librettisten Peter Panter, Erich Kästner und Walter Mehring noch ihre Vorgesetzten in der Lage, miteinander zu kommunizieren und irgendwelche Versuche, etwas Originelles zu schaffen, werden bald zum Scheitern verurteilt oder verlieren sich gar im unterirdischen Geschwätz der Tagespresse oder der sogenannten *öffentlichen Meinung*:

- «So, da bin ich wieder. Ja, also ich höre eben, Emil Jannings hat abtelegraphiert und Otto Wallburg auch, das schadet aber nichts, das besetzen wir um, ich habe da ein paar sehr begabte junge Leute. (Milbe, ich dachte an ... puschpuschpusch ...) Ja, also wie weit sind Sie nu -? Mit den Streichungen. Ja. Herr Mehring, was hat Ihnen eigentlich der Reichskanzler getan? Lassen Sie doch den Mann in Frieden - wird auch kein leichtes Leben haben. Is nich wahr? Nein, sehn Se mal ... zum Beispiel die Berliner Verkehrsregelung, das ist ein Skandal! Vorhin hat mein Wagen geschlagene fünf Minuten am Wittenbergplatz halten müssen – da müßt Ihr mal was schreiben! Ja. Na, und der Titel?»

- «Ja, der Titel ...?»

- «Herr Kästner, wie nennen Sie das Ding?»

- «Herz im Spiegel.»

- «Und Sie, Herr Panter?»

- «Schwedenpunsch.»

- «Und Sie, Herr Mehring?»

- «Nacht auf dem Blocksberg.»

- «Also schön - dann heißt die Revue: Jeder einmal in Berlin.

Meine Herren, Herr Doktor Milbe wird Ihnen das weitere auseinandersetzen; ich habe noch eine wichtige Konferenz ... Auf Wieder-!»

«Gewiß, Herr Generaldirektor. Famos, Herr Generaldirektor!»²²³

²²³ Kurt Tucholsky, *Die Zeit schreit nach Satire!*, in: GA, Bd.11 [66], S.156-165. Der Beitrag ist auch im *Deutschlandbuch* zu befinden, vgl. ders., John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, a.a.O., S.99-107. Es ist kein Zufall, dass die dem Text Tucholskys

Als frankophiler Autor und Variété-Experte durfte Tucholsky höchstwahrscheinlich die Lustspiele seines geliebten Courteline in Sinn haben, indem er die absurde bzw. auf das Geld basierte Unternehmenslogik der modernen Arbeitswelt parodiert und teilweise verurteilt. Auch Courteline konnte nämlich im Laufe seines Lebens kein richtiges Verhältnis mit der eigenen beruflichen Routine entwickeln: Aus seinem direkten Kontakt mit der Angestelltenwelt und aus einem daraus folgenden *Sich-unbehaglich-fühlen* dem bürokratischen Gedankenmodus gegenüber entstanden zahlreiche humoristische Anekdoten und Geschichten, die entweder zwischen den Zeilen des «Écho de Paris» erschienen oder auf die Bühne des Théâtre-Libre Antoinnes gebracht wurden. Wie es in den Militärposen fast immer geschah, stützte Courteline auch seine Bürokomödien oft auf die Konkretheit der eigenen Existenz Erfahrungen: Schon 1880 trat der junge und damals noch anonyme Georges Moinaux aus finanziellen Gründen und mithilfe eines Hausfreundes offiziell in das *Ministère des Cultes* ein. Das im ersten Kaiserreich gegründete Ministeramt hatte den Auftrag, die Rolle des Moderators in den oft gespannten Verhältnissen zwischen dem Staat und den religiösen Institutionen Frankreichs zu spielen. Den Beruf des Spediteurs fand Courteline überhaupt langweilig, und bald entfloh er seinem bürokratischen Gefängnis dank eines Tricks, der einem seiner zahlreichen Vaudevilles würdig gewesen wäre: Er entschloss sich, einen anderen Kollegen zu bezahlen, um die Arbeit an seiner Stelle zu verrichten.²²⁴ Dank jener sonderbaren List (und zusätzlich dank eines nachsichtigen Chefs) konnte also Courteline »a spurious fourteen-year career as a bureaucrat« ruhig fortsetzen²²⁵, und doch zugleich seine literarischen Bestrebungen verfolgen. Eigentlich diente das zwar verhasste Ministeramt dem Autor nicht nur dazu, ein regelmäßiges Gehalt zu verdienen, sondern es stellte in der Vorstellungswelt Courtelines eine wahre Inspirationsquelle dar: Dem labyrinthischen Angestelltenuniversum widmete der damals debütierende Bohémien zwischen 1893 und 1897 einen Roman und zahlreiche Stücke, welche sowohl die bissige, häufig »ins Visionäre« gestiegene »Bureausatire«²²⁶ Tucholskys als auch die unheimlichen Alpträume Kafkas vorwegnehmen. In seinem vielleicht berühmtesten, 1893 beim Flammarion Verlag publizierten Werk *Messieurs les ronds-de-cuir*²²⁷, das als eine Reihe kleiner und voneinander getrennter Episoden strukturiert wird, zeichnet der Autor ein zwar groteskes, aber treffendes Porträt des modernen Verwaltungssystems Frankreichs (und – könnte man behaupten – Europas), indem er die alltägliche Routine seiner in der klaustrophobischen Bürokratenlogik eingeschlossenen Hauptfiguren wie durch ein Schlüsselloch

begleitende Fotomontage Heartfields einen zwar elegant gekleideten, aber gesichtslosen Herren porträtiert, der hier als Emblem des sowohl kommunikativen als auch emotionalen Isolierungszustand der modernen Menschheit dient.

²²⁴ Haymann rekonstruiert in seiner Courteline-Biografie die entscheidende, schon vom Literaten und Freund des *Vaudevillistes* Albert Dubeux berichtete Lebensepisode, in welcher der ehemalige *Expéditionnaire* Georges Moinaux sich von seinen beruflichen Aufgaben befreite und endgültig der Schriftsteller Georges Courteline wurde, vgl. Emmanuel Haymann, *Courteline*, a.a.O., S.108-109.

²²⁵ Judith Graves Miller, Denise R. Mjelde, *Georges Courteline*, a.a.O., S.57-66.

²²⁶ Kurt Tucholsky, *Courteline*, in: GA, Bd.10 [139], S.406-408.

²²⁷ Georges Courteline, *Messieurs les ronds-de-cuir*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Messieurs les Ronds-de-Cuir suivis de Scènes de la Vie de Bureau*, Typographie François Bernouard, Paris 1926, S.17-184.

betrachtet und einen Weltmechanismus verlacht, der unerklärlicherweise spiegelverkehrt funktioniert:

le dédale des couloirs, sans fin ou aboutissant à des impasses, la bizarrerie de la disposition des locaux, l'impossibilité de se faire comprendre pu aiguiller utilement, les portes qui se referment, emprisonnant le malheureux dans un huis clos de tragédie, les efforts qu'il fait pour obtenir qu'on le libère, tout cela, qui annonce l'univers de Kafka, reflète l'organisation, compliquée comme à plaisir, étouffante autant qu'incompréhensible, et, par-dessus tout, absurde, de l'administration française...²²⁸

Tucholsky, der die Abenteuer der courtelinischen *Ronds-de-cuir* sehr gut kannte²²⁹, lässt sich aller Wahrscheinlichkeit nach schon seit dem Anfang seiner Karriere vom absurden Beamtenuniversum des französischen Dramatikers inspirieren: Schon 1914 veröffentlicht der junge «Simplicissimus»-Mitarbeiter *Die Träume*, eine surreale Fantasie über die menschliche Traumwelt, die in der Zeit der Moderne immer mehr die Struktur eines riesigen Unternehmens annimmt. Die scheinbar märchenhaften Hauptfiguren der Erzählung, Herr Hoftraumhändler Adalbert Symander und seine Frau Anastasia, sind einfach Bürokraten, welche das Gebäude des Menschengedankens von Flur zu Flur durchqueren, als wäre das humane Vorstellungsvermögen nichts anders als das vorkonfektionierte Produkt einer multinationalen Firma – in diesem Fall der »Träume-, Schäume- und Fata-Morganen-Aktien-Gesellschaft«.²³⁰ Wie es auch im Episodenroman *Courtelines* entspricht auch hier jede Vision bzw. jeder Wunsch, jede Erinnerung oder jede Existenz Erfahrung, die Symander und Anastasia im »weite[n] und lange[n] Raum mit vielem Gefach und Kisten und Kasten« der Traumwerkstatt aussuchen²³¹, einem spezifischen Menschentyp: In diesem Sinne erweisen sich die von Tucholsky dargestellten Individuen selbst im Schlaf als total unfähig, der eigenen Routine und v.a. den eigenen vorfabrizierten Fantastereien ein für alle Mal zu entlaufen. Und trotzdem werden sowohl die satirischen Feuilletons Tucholskys als auch die Theaterstücke *Courtelines* nicht nur von untauglichen Opfern der barbarischen Zivilisationsmaschinerie bevölkert, sondern manchmal treten auch einige Dissidenten und Andersdenkende auf die Bühne: Ein treffendes Beispiel dafür ist der Doppelgänger des Angestellten Georges Moinaux' (und nicht des Künstlers Georges Courteline) *Monsieur Badin*. Der Einakter, der am 13. April 1897 im Pariser Théâtre du Grand Guignol uraufgeführt wurde, setzt ein kleines Genrebild des amtlichen Alltags in Szene: Monsieur Badin kehrt nach einer langen Abwesenheit wegen Krankheit, Trauer und unzähligen anderen unglaublichen Unglücksfällen an die Arbeitsstelle zurück. Sein Chef, der mehr wegen seiner tatsächlichen Rückkehr ins Büro als wegen seines nachlässigen Benehmens erstaunt ist, ruft ihn zu sich: Auf diese Weise

²²⁸ Jacqueline Blancart-Cassou, *Courteline*, Pardès, Grez-sur-Loing 2016, S.49-50.

²²⁹ »Noch mehr bedauere ich das von den »Messieurs les Ronds-de-cuir«, eine ganz geniale Sache [...], eine Fundgrube an echtestem und tiefstem Humor«, vgl. Kurt Tucholsky, *Courteline*, in: GA, Bd.10 [139], S.406-408.

²³⁰ Kurt Tucholsky, *Die Träume*, in: GA, Bd.2 [110], S.284-291.

²³¹ Ebd.

beginnt eine seltsame »Scène entre fonctionnaires«, in welcher keiner Recht oder Unrecht hat.²³² Insbesondere nutzt Monsieur Badin die verzerrte, in seinem Arbeitsmilieu sehr gut assimilierte Logik des Beamten aus, um die Situation zum eigenen Vorteil umzukehren: Der Unterdrückte *par excellence* Badin und der Unterdrücker dieses Letzteren, also der anonym gebliebene *Directeur*, tauschen plötzlich ihre Rollen und am Ende soll der Vorgesetzte seinen Untergebenen um Entschuldigung bitten. Laut Badin sei nämlich die Verantwortung, nicht an die Arbeit zu gehen und das eigene Pflichtgefühl zu ignorieren, belastender als die Verantwortung, sich an den standardisierten Lebensstil des braven Angestellten anzupassen und die eigenen Aufgaben fleißig zu erfüllen. In einer langen, sarkastischen Tirade unterrichtet Badin dem Herrn Direktor über die alltägliche Tragödie, welche er wegen seiner paradoxal neurotischen Trägheit entgegentreten muss und fragt den verblüfften Chef nach einer Lohnerhöhung. In Wirklichkeit wird Badin nie in der Lage sein, sich von seiner gehassten, klaustrophobischen Existenzroutine endgültig zu emanzipieren und versucht daher, einen absurden Kompromiss mit dem damaligen Sozialsystem zu schließen. Auf diese Weise zeichnet Courteline auch ein schlaues Porträt einer modernen, von unzähligen Neurosen verfolgten Menschheit, welche sich an die anstrengenden Rhythmen der postindustriellen Gesellschaft nicht anpassen kann:

MONSIEUR BADIN. J'ai bien le cœur à la plaisanterie !... Mais réfléchissez donc, monsieur le directeur. Les trois mille francs qu'on me donne ici, je n'ai que cela pour vivre, moi ! Que deviendrais-je, le jour, inévitable, hélas ! où on ne me les donnera plus ? Car, enfin, je ne me fais aucune illusion : j'ai trente-cinq ans, âge terrible où le malheureux qui a laissé échapper son pain doit renoncer à l'espoir de le retrouver jamais !... Oui, ah ! Ce n'est pas gai, tout cela ! Aussi, je me fais un sang ! Monsieur, j'ai maigri de vingt livres, depuis que je ne suis jamais au ministère ! (*Il relève son pantalon*). Regardez plutôt mes mollets, si on ne dirait pas des bougies. Et si vous pouviez voir mes reins ! des vrais reins de chat écorché ; c'est lamentable. Tenez, monsieur (nous sommes entre hommes, nous pouvons bien nous dire cela), ce matin, j'ai eu la curiosité de regarder mon derrière dans la glace. Eh bien ! j'en suis encore malade, rien que d'y penser. Quel spectacle ! Un pauvre petit derrière de rien du tout, gros à peine comme les deux poings !... Je n'ai plus de fesses, elles ont fondu ! Le chagrin, naturellement ; les angoisses continues, les affres !... Avec ça, je tousse la nuit, j'ai des transpirations ; je me lève des cinq et six fois pour aller boire au pot à eau !... (*Hochant la tête*) Ah ! ça finira mal, tout cela ; ça me jouera un mauvais tour.

LE DIRECTEUR (*ému*). Eh bien ! Mais, venez au bureau, monsieur Badin.

MONSIEUR BADIN. Impossible, monsieur le directeur.

LE DIRECTEUR. Pourquoi ?

MONSIEUR BADIN. Je ne peux pas... Ça m'embête.

LE DIRECTEUR. Si tous vos collègues tenaient ce langage...

MONSIEUR BADIN (*un peu sec*). Je vous ferai remarquer, monsieur le directeur, avec tout le respect que je vous dois, qu'il n'y a pas de comparaison à établir entre moi et mes collègues. Mes collègues ne donnent

²³² Pierre Bornecque, *Le Théâtre de Georges Courteline*, a.a.O., S.132.

au bureau que leur zèle, leur activité, leur intelligence et leur temps : moi, c'est ma vie que je sacrifie !
(*Désespéré.*) Ah ! tenez, monsieur, ce n'est plus tenable !

LE DIRECTEUR (*se levant*). C'est assez mon avis.

MONSIEUR BADIN (*se levant également*). N'est-ce pas ?

LE DIRECTEUR. Absolument. Remettez-moi votre démission ; je la transmettrai au ministre.

MONSIEUR BADIN (*étonné*). Ma démission ? Mais, Monsieur, je ne songe pas à démissionner ! je demande seulement une augmentation.

LE DIRECTEUR. Comment, une augmentation !

MONSIEUR BADIN (*sur le seuil de la porte*). Dame, monsieur, il faut être juste. Je ne peux pourtant pas me tuer pour deux cents francs par mois.²³³

Zweiundzwanzig Jahre später veröffentlicht Kurt Tucholsky den kleinen Aufsatz *Interview mit sich selbst*, ein zweistimmiger, als Dialog verkleideter Monolog, durch den der Autor die eigene Persönlichkeit fast psychologisch untersucht und die eigene Rolle innerhalb der zeitgenössischen Arbeits- bzw. Sozialwelt in Frage stellt. Der junge und noch leidenschaftliche Peter Panter unterhält sich hier mit einem geheimnisvollen Meister, der eigentlich kein anderer als er selbst ist – oder, um genauer zu sein, die veraltete und zynisch gewordene Version von ihm selbst darstellen sollte: Je justizüchtiger, lebensvoller und prinzipientreuer der Ich-Erzähler sich zeigt, desto höhnischer und gleichgültiger erscheint der »große Meister Peter Panter«²³⁴, welcher auf den naiven Idealismus und auf die wütenden Vorwürfe seines Gesprächspartners mit dem entzauberten Sarkasmus des desillusionierten Erwachsenen reagiert. Der dicke, am Schreibtisch sitzende Meister, dessen »gepflegtes Cäsarenprofil« nur von dem »Doppelkinne« gestört wird²³⁵, stellt dieselbe Apathie und insbesondere dieselbe Anpassungsfähigkeit an die verzerrte Umwelt zur Schau, welche die sardonische Figur Badins kennzeichnen: Und selbst das nüchterne Vokabular und das zwecklose Prinzip des *Sich-zufriedengebens*, um welche sich die ganze Existenz des stattlichen Herrn Panter dreht, können die elliptische Sprechweise und die spiegelverkehrte Logik Badins in Erinnerung rufen. Das einzige Ideal der beiden *Beamtenmenschen* ist der Kompromiss bzw. das spontane Vermögen, »Konzessionen zu machen«²³⁶: Badin, der trotz seiner nonkonformistischen Natur weder auf seine Position im Ministeramt noch auf sein regelmäßiges Gehalt verzichten kann, schwankt ständig zwischen den Gegenpolen der Bohème und des Büros, während Herr Panter gelernt hat, bei passender Gelegenheit zu schweigen. Beide aber führen das bekannte, courtelinische Wappen »Et après?«, welches Tucholsky 1928 in der deutschen Devise »Na und-?« zusammenfasst und schließlich zum eigenen, offiziellen Lebensmotto wählt. Es ist außerdem kein Zufall, dass Monsieur Badin die

²³³ Georges Courteline, *Monsieur Badin*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Messieurs les Ronds-de-Cuir suivis de Scènes de la Vie de Bureau*, a.a.O., S.215-219.

²³⁴ Kurt Tucholsky, *Interview mit sich selbst*, in: GA, Bd.3 [142], S.289-293.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

literarische Personifizierung des *Ronds-de-cuir* Georges Moinaux darstellt²³⁷, während der Meister sich ausschließlich mit dem »kugelrunden«²³⁸ Feuilletonisten Peter Panter identifiziert. Die rebellische Erzählstimme des Jünger-Interviewers, der den Lehren des Meisters einen verzweifelten (und trotzdem schon vergeblichen) Widerstand leistet, gehört Tucholsky im Augenblick, in dem der Aufsatz im «Berliner Tageblatt» veröffentlicht wird, schon nichts mehr – Eigentlich ist hinter dem *sich-Beugen* des älteren und gleichgültigeren Panter mehr Weisheit als in den nur einseitig lesbaren Invektiven der Hauptfigur zu finden. Den Satz »Beugen Sie sich vor dem Geld und beugen Sie sich vor dem Ruhm, beugen Sie sich vor der Macht«²³⁹ enthält die gleiche ironische, provokatorische oder gar selbstkritische Verbitterung, welche auch die posierte bzw. spöttische Verzweiflung Badins charakterisiert –der Ich-Erzähler, der nicht zufälligerweise die engagierteste Seite der Autorpersönlichkeit verkörpert, ist jedoch noch nicht in der Lage, zwischen den Zeilen zu lesen, und verabschiedet sich mit der zornigen Aussage »Ein ekelhafter Kerl«²⁴⁰. Die Wahrheit ist in diesem Sinne das Produkt einer ununterbrochenen Auseinandersetzung zwischen *Ideal und Wirklichkeit* oder, besser gesagt, zwischen einem *So-sollte-es-sein* und der menschlichen Fähigkeit, sich an die Faktenrealität anzupassen, ohne den eigenen Freisinn und das eigene Urteilsvermögen zu verlieren:

»Aber die Wahrheit? Aber die Ideale? « rief ich lauter, als schicklich war. »Aber das, wofür sich zu leben verlohnt? Noch bin ich ein Stürmer und Dränger, und das will ich bleiben! Mord Mord heißen, auch wenn eine Fahne darüber weht, - einen Streber einen Streber, auch wenn er Geheimer Regierungsrat ist, - eine Clique eine Clique, und stände eine ganze Stadt dahinter! Das ist es, was ich will! Helfen Sie mir! Weisen Sie mir den Weg, wie ich meine Pläne verwirklichen kann, zu meinem Heile, und, wie ich glaube, zum Heile der Menschen!«

[...]

Der Meister lächelte. Der große Meister Peter Panter lächelte.

«Mein lieber junger Freund,» hob er an, «hören Sie mir genau zu. Auch ich begreife Ihre edle Gesinnung, die Ihnen alle Ehre macht. Auch ich wünsche, daß die Menschheit so edel wäre, wie Sie sie machen möchten. Auch ich bin, ich kann es wohl sagen, ein Vertreter des Guten, Wahren und Schönen. Ich liebe das Gute, Wahre und Schöne, ja, ich verehere es. Aber, mein lieber junger Freund, hart im Raume stoßen sich die Sachen! Man muß mit der Realität rechnen, sich klug beugen, wenn's nottut ...»²⁴¹

Der selbstbewussten Resignation des Meisters widersetzt sich hier also die Tendenz des jüngeren Erzählers, dem kollektiv angenommenen *Status quo* die eigene Individualität bzw. Einzigartigkeit entgegenzustellen. Der noch naive und zugleich am 3. September 1919 sich bereits von seiner

²³⁷ »Courteline, der wie sie wissen, eigentlich Moinaux heißt, war ja selbst einer von den »Ronds-de-cuir«, und er hat sich lange Jahre hindurch von einem Kollegen vertreten lassen [...]«, Kurt Tucholsky, *Courteline*, in: GA, Bd.10 [139], S.406-408.

²³⁸ Kurt Tucholsky, *Start*, in: GA, Bd.9 [173], S.654-657.

²³⁹ Kurt Tucholsky, *Interview mit sich selbst*, in: GA, Bd.3 [142], S.289-293

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd.

Kindheit verabschiedende Romantiker Peter Panter gehört eigentlich zu einer anderen Figurenkategorie, die sowohl im Werk Tucholskys als auch im Werk Courtelines ständig wiederkehrt und insbesondere im Bereich ihrer Sozialsatire eine wesentliche Rolle spielen wird. Wenn man die Worte Robert Escarpits nochmals benutzen würde, dann wäre der infantile Utopist Panter die exakte Personifizierung eines Helden *à la Charlot*, des typischen *Slapstick-Comedy*-Protagonisten also, der sich oft entweder vor der Kamera oder vor dem Leser als ein »persecuté volontaire« vorstellt: »Naïf jusqu'à l'absurde, non-conformiste jusqu'au sacrilège, condamné à l'universelle dérision, il est (ou feint d'être) perdu au milieu d'un monde hostile auquel il ne comprend rien et dont les détails les plus rassurants éveillent chez lui des inquiétudes de bête traquée.«²⁴² In der dramaturgischen Vorstellungswelt Courtelines ist der Verfolgte *par excellence* ein gewisser *Monsieur La Brige*, welcher in sieben der heute bekanntesten, auf diversen Pariser Bühnen gespielten Theaterstücken des französischen *Vaudevillistes* die Hauptfigur spielt²⁴³ und zusammen mit *Badin* als eine Art »représentant personnel de l'auteur«²⁴⁴ betrachtet werden kann. Im Gegensatz zum schicksalsergebenen *Badin* hat der *gekränkte Idealist* *La Brige* jedoch einen widerspenstigen Charakter und eine unbeugsame *Donquichotterie*, die ihn dazu bringen, sich oft gegen die institutionellen Bezugspunkte seiner Raumzeitwelt – d.h., die Kirche, den Staat und das Justizsystem – anzudringen. Obwohl er wegen seiner unzähligen Neurosen und seines nur teilweise begründeten Verfolgungswahns den typischen Durchschnittsmenschen der Moderne darstellt, gibt der scheinbar tadellose Bürger *La Brige* zugleich der radikalsten, kompromisslosen und störrischsten Seite der Autorpersönlichkeit eine deutliche Stimme, als würde er ein *Ignaz Wrobel ante litteram* verkörpern. Nicht zufälligerweise unterschreibt Courteline mit dem Namen *La Brige* alle Satiren, die sich um das Thema der Hypokrisie, der unterirdischen Hinterhältigkeit und der Absurdität der zeitgenössischen Sozial- und insbesondere Rechtsordnung drehen: Wie es auch in den Filmen *Charlie Chaplins* oder *Buster Keatons* mehrmals geschieht, setzt der Pariser Lustspieldichter in seiner *La Brige*-Serie eine prekäre, desorientierte »upside-down-world« in Szene, in der sich niemand in Sicherheit wiegen kann – oder muss.²⁴⁵ Eigentlich könnte *La Brige* auch und v.a. als der erste Vertreter einer langen Reihe von Antihelden betrachtet werden, die im Laufe des 20. Jahrhunderts sowohl die Romane und humoristischen Sittenbilder Tucholskys als auch die Kinowelt kolonisieren. 1923 veröffentlicht nämlich Peter Panter trotz seiner typischen Abneigung vor dem Medium Film eine begeisterte Rezension der Komödie *Charlie Chaplins One a.m.*, in welcher der britische

²⁴² Robert Escarpit, *L'Humour*, a.a.O., S.106.

²⁴³ Es handelt sich um *Le mauvais cocher* (1894), *La correspondance cassé* (1894), *Hortense, couche-toi!* (1897), *Une lettre chargée* (1897), *L'article 330* (1900), *Les balances* (1901) und *Le prix d'une gifle*, der 1896 unter dem Titel *Petin, Moullarbourg et consorts* und in einer verkürzten Version uraufgeführt wurde.

²⁴⁴ Pierre Bornecque, *Le Théâtre de Georges Courteline*, a.a.O., S.263.

²⁴⁵ »In this upside-down world no one is safe, and personal security is an impossible fantasy«, Judith Graves Miller, Denise R. Mjelde, *Georges Courteline*, a.a.O., S.57-66.

Schauspieler als der letzte Erbe des frechen und doch melancholischen Vaudevilles *à la Courteline* betrachtet werden kann:

So viel verschiedene Arten, eine Treppe herunterzufallen, habe ich noch nie gesehen. Es ist ganz erstaunlich, was Charlot da anstellt. Er rollt herauf und trudelt herunter, er steigt o-beinig nach oben und kommt kopfheister nach unten, er kämpft, er haßt, er streichelt die Treppe, er versucht es mit Gewalt und mit Pathos, mit letzter Verzweiflung und mit Koketterie - es geht nicht [...] Es ist der Kampf des Menschen mit dem Schicksal...²⁴⁶

Es ist außerdem denkbar, dass Tucholsky sich vom courtelinischen Doppelgänger La Brige inspirieren lässt, um die Figur Ignaz Wrobels ins Leben zu rufen und insbesondere durch den Blick dieses Letzteren die sinnwidrige, paradoxe Logik des modernen Lebens lächerlich zu machen. In der Tat schätzt der Berliner Journalist insbesondere die »Weisheit«, die »Güte«, den »Skeptizismus«, den »Schmerz« und v.a. die »optimistische Hoffnungslosigkeit«, die Courteline auf die gleiche Bühne bringen kann, um alle Facetten des menschlichen Alltags gleichzeitig zu inszenieren.²⁴⁷ Im kleinen Einakter *La lettre chargée* weigert sich z.B. eine Postangestellte, dem armen Monsieur La Brige ein wichtiges, »cent francs« enthaltendes Einschreiben zu übergeben: Dazu braucht der Bürokrat, der total »imbu des règlements«²⁴⁸ ist und fast ausschließlich maschinell überlegt, ein Identitätsdokument seines Gesprächspartners, der natürlich ohne Ausweis zum Postamt gekommen ist. Es schert ihn wenig, dass die beiden sich seit Jahren kennen und sogar miteinander befreundet sind. Auf das Erstaunen der Hauptfigur antwortet der *Employé* mit einem absurden *Calembour*, der eigentlich die Unfähigkeit des Staatsdieners enthüllt, *menschlich* anstatt *automatisch* zu denken: » – Monsieur, comprenez-moi: je vous connais du «poste»; mais sans pièce d'identité, je n'ai pas le droit de vous connaître «à la poste»«²⁴⁹. Dieselbe groteske Situation wiederholt sich im Gerichtssaal, wo der Kafkaeske Schwank *L'article 330* spielt: Hier wird La Brige, das ewige Opfer einer sinnlos und fremd gewordenen Welt, wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses unter Anklage gestellt: Er habe sein »derrière«²⁵⁰ den Besuchern der großen *Exposition Universelle 1900* gezeigt. Eigentlich sollte der wahre Leidtragende Teil bei einem solchem surrealen Streit genau der Angeklagte La Brige sein, der nichts anderes gemacht hat, als einfach bei ihm zu bleiben und ein paar Nickelmünzen unter einem Möbelstück zu suchen. Die Wohnung des courtelinischen Helden, die sich früher im ruhigen und lieblichen Randgebiet »Avenue de La Motte-Picquet« befand, wird nämlich von der industriellen Zivilisation kolonisiert, als die »Société des Transports Electriques« sich entschließt, den

²⁴⁶ Kurt Tucholsky, *Oase*, in: GA, Bd.6 [14], S.35-37.

²⁴⁷ Kurt Tucholsky, *Courteline*, in: GA, Bd.10 [139], S.406-408.

²⁴⁸ Pierre Bornecque, *À la recherche d'un monde disparu: Georges Courteline*, a.a.O., S.60-84.

²⁴⁹ Georges Courteline, *La lettre chargée*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Les Fourneaux suivis de L'Ami des Lois*, Typographie François Bernouard, Paris 1926, S.5-14.

²⁵⁰ Georges Courteline, *L'article 330*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Théâtre II*, Typographie François Bernouard, Paris 1926, S.149-171.

provinziellen Frieden des einmal charmanten, vom Pariser Chaos noch weit entfernten Stadtviertels durch einen »trottoir roulant«²⁵¹ definitiv zu zerstören. Selbstverständlich wird die Omnibuslinie genau vor dem Fenster des Apartments La Briges aufgebaut: Auf diese Wiese beginnt eine alltägliche Parade von »hommes, femmes, bonnes d'enfants et soldats«²⁵² die arme Hauptfigur Tag und Nacht zu beobachten, als wäre er ein Versuchskaninchen. La Brige, dessen private Einsamkeitsoase von den bedrohlichen Mechanismen der modernen Massengesellschaft ständig gestört wird, macht sich also auf den Weg einer regelrechten *Via Crucis* zwischen den labyrinthischen Fluren der öffentlichen Verwaltung, um gegen die verdammte Société des Transports Electriques Beschwerde einzulegen. Der Staat und seine Einrichtungen werden aber vom chaplinesken Helden Courteline-La Brige mit einer unsichtbaren und v.a. unbesiegbaren Antriebskraft verglichen, welche die Realität pausenlos in Bewegung setzt und die einzelnen Menschen sich barbarisch einverleibt. In einer langen, auf der redundanten *Repetitio* derselben Sätze basierenden Tirade beschreibt der sogenannte *Persecuté volontaire* La Brige dem Richter den sowohl juristischen als auch emotiven Engpass, in dem er sich plötzlich befunden hat: Je mehr der Angeklagte versucht, den Gipfel der institutionellen Pyramide zu erreichen, desto verschwommener und nebulöser wird seine Situation. Niemand ist bereit, die Verantwortung für den bedauerlichen Zwischenfall zu übernehmen und jede Anstalt, an welche der starrköpfige La Brige sich richtet, wiederholt einfach denselben Refrain: »prenez-vous-en à elle et laissez-moi tranquille«.²⁵³ Aus dem bürokratischen Gefängnis gibt es keinen Ausweg, und schließlich erkennt das Gericht den unschuldigen La Brige der Verletzung des *Article 330* über den »outrage public à la pudeur« paradoxerweise für schuldig. Die desillusionierte Aussage der Hauptfigur kann heutzutage sogar das enge Universum Kafkas in Erinnerung rufen, als wäre La Brige eine Art Vorfahre von Joseph K: »Bref, il résultait de l'anecdote, que tout le monde étant dans son droit, je me trouvais être dans mon tort sans avoir rien fait pour m'y mettre«.²⁵⁴ Auf diese Weise parodiert Courteline nicht nur den *Modus Operandi*, der den zeitgenössischen Gesellschaftsapparaten und ihrer beamtenhaft-homologierten Denkweise zugrunde liegt, sondern er setzt auch den ewigen Unsicherheitszustand des modernen Menschen in Szene: Sowohl La Brige als auch der künftige Joseph K. haben nämlich denselben Eindruck, von *den Anderen* andauernd beobachtet zu werden. In einer der letzten Justizpossen Courtelines, d.h. dem kurzen »Dialogue philosophique«²⁵⁵ *Les balances*, drückt La Brige durch aggressivste und wütendere Worte die ständig wiederkehrenden Gefühle der

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Pierre Bornecque, *À la recherche d'un monde disparu: Georges Courteline*, a.a.O., S.60-84.

Unannehmlichkeit und der tiefen Fremdheit aus, welche die Jetztzeit beherrschen und laut dem Autor das Individuum aus seinem früheren, vorzivilisierten Existenzraum verjagt hätten:

LA BRIGE. Depuis longtemps, une lassitude m'était venue ; une vague tristesse, le sourd chagrin de ne plus me sentir chez nous, chez moi ;... comme si le pays qui me voit vieux, n'était plus celui qui me vit naître. - Mon cher, je nourris un soupçon, je porte en moi une pensée affreuse. (*Mouvement d'attention de Lonjumel.*) Je crois qu'un anarchiste, - non le stérile idiot qui surine au petit bonheur du coup de poignard les Chefs d'Etat et les Impératrices, mais un inspiré, entends-tu ?... un Paraclet du crime, doté à son berceau du génie de la malfaisance ! - ... je crois, dis-je, qu'un anarchiste, ayant soudoyé les concierges de Bicêtre, de Charenton, de Ville-Evrard et autres lieux, obtint d'eux qu'ils ouvrissent, une nuit, les portes des maisons de santé !

LONJUMEL. Oh ! sacristi !

LA BRIGE. Et aussitôt, les fous, lâchés, s'échappèrent de leurs cabanons.

LONJUMEL. Oh ! sacrédié !

LA BRIGE. Avec la complicité du gouvernement, qui sut tout mais n'osa rien dire, ils se répandirent par les routes, par les villes, par les campagnes, semant le trouble, étonnant les populations de leurs actes extravagants et de leurs discours insensés.

LONJUMEL. Oh ! sacrebleu !

LA BRIGE. Tout d'abord, les gens d'esprit sain les regardèrent passer en riant, comme on regarde passer les masques, mais le moment ne tarda pas où ils commencèrent à s'entre-regarder, eux, pris d'inquiétude, en proie au doute ; car si le propre de la raison est de se méfier d'elle-même, combien est persuasive l'éloquence des déments à prêcher qu'ils sont la sagesse !... Bientôt les carottes furent cuites : le mal dégringola dans le pire qui sombra dans l'irréparable. Insurgés contre le bon sens, les fous montèrent à l'assaut !... Ce fut un joli spectacle. Devant eux, les baguettes au poing, MM. les snobs battaient la charge, et leur soif d'inédit, de sensations nouvelles, d'horizons impénétrés, s'étanchait aux promesses de la vieille chanson de route rythmée aux peaux d'âne des tambours : "Y a la goutte à boire là-haut ; y a la goutte à boire". En queue, boitait mais avançait tout de même, l'arrière-garde des timorés, les imbéciles qui craignent de passer pour des niais en ne marchant pas avec leur siècle, tandis que plus haut que les têtes, des camisoles de force, déployées au soleil, flottaient comme des étendards.

LONJUMEL. Oh ! sacrebleu ! Oh ! sacrédié ! Oh ! sacristi !

LA BRIGE. Enfin la citadelle fut prise, conquise avec l'aide de Dieu, - lequel, agacé, à la longue, d'être mis à la porte de partout, s'était cruellement vengé en donnant aux fous la victoire ; - et de cet instant : "Bonjour, Luc !" ; pareillement le singe de la fable qui apercevait quelque chose mais ne distinguait pas très bien, on commença à ne plus comprendre nettement le pourquoi de ceci, le parce que de cela. Vue à travers le délire de la foule, la vie n'apparut plus aux rares survivants épargnés par la catastrophe, qu'avec le flou déformé d'une silhouette glissant sur un verre dépoli. Les mots perdirent leur valeur, les faits leur signification. On ne mit plus au point ni les hommes ni les choses, et tel, qui se coucha dieu un soir, s'éveilla

cuvette le lendemain. En vérité, je te demande pardon ; tu dois me prendre pour le monsieur qui joue les Alceste en province. C'est une tartine du Misanthrope que je te sers là entre deux repas.²⁵⁶

Die etwas unheimliche »tartine du Misanthrope« Courtelines nimmt durch ihre quasi märchenhafte Sprache die späteren, alpträumerischen Visionen vorweg, die Tucholsky 1918 in seiner langen und halluzinierten Fantasie *Walpurgisnacht* veröffentlicht. Hier fügt nämlich Peter Panter die dystopischen Einbildungen des französischen Schriftstellers in den noch despotischeren, insbesondere vom Militarismus, Imperialismus und einem krankhaften Randordnungskult bedrohten Kontext der deutschen Zwischenkriegszeit wieder ein:

Die Zweite Schwadron des Zehnten Teuflischen Hexen-Regiments war zur Zeit in einer kleinen Häusergruppe im Thüringischen, in der Nähe von Elend, einquartiert. Der Flecken galt für verlassen und unbewohnt, war es aber nicht. Der Flecken war belegt, völlig belegt, nicht ein Plätzchen war mehr frei. Hier wurden für das große Blocksbergmanöver alle Hexen der Umgegend ausgebildet; nur wenige waren abkommandiert, weiter ihren friedlichen Beschäftigungen nachzugehen, das Vieh zu behexen, böse Winde zu bannen und den Kindern Angst und Schrecken einzujagen. Hier aber herrschte der rauhe Ernst des Lebens. Hier wurde gearbeitet und exerziert, gedrillt und gewettert, daß es eine Lust war. Wochen und Wochen und Monate - und das alles für den einen Freitag, den dreizehnten November, für diese eine Nacht... [...] Unter dem Galgen auf der Höhe stand der Herr der Hölle und sah gefalteten Mundes auf das Gewühl. Da waren die ruhmreichen Bataillone, da waren sie alle, alle: das Siebente Preußische und das Erste Kurhessische und die Thurn-und-Taxis-Hexen und die Schwyzer Mahre und, auf Eisenstangen reitend, die Essener Feuerhexen; sogar Holsteinische Nixen schwebten dahin. Kobolde waren da, an ihrer Spitze der Geheime Oberstaatskobold des Innern – und die Wilden Jäger und Freischützen; Gespenster fremder Höfe – das Kaiserlich Türkische Hofgespenst war persönlich anwesend und schnitt der Weißen Frau die Kur – und dazwischen immer wieder Hexen, Hexen! Alte verschrumpelte und junge schwellende, fliegende und kriechende, Ginsterhexen, Moorhexen und die Fliegerhexen.²⁵⁷

Obwohl das Thema des zeitgenössischen Justizsystems sowohl in den Streitschriften des verhinderten Juristen Tucholsky-Wrobel²⁵⁸ als auch in den Stücken des Gerichtstammgastes Courteline-La Brige²⁵⁹ eine wesentliche Rolle spielt, kann man im Werk beider Humoristen eine spezifische

²⁵⁶ Auch hier scheint Monsieur La Brige, an einer absurden Situation beteiligt zu sein: Er besitzt eine einfallende Wohnung am Stadtrand, die er wegen Rechtsgründen sowohl renovieren als auch nicht renovieren muss: Nochmals wird also der courtelinische Charlot sich in einem neuen, ausweglosen Engpass befinden. Es ist außerdem wichtig zu bemerken, dass La Brige im Laufe des ganzen Gesprächs ständig und doch vergeblich versucht, sich eine Zigarette zu anzünden. Wie es in der Gattungen Trickfilm und Slapstick-Comedy fast immer geschieht, wird die Außenwelt auch im Theaterstück Courtelines durch Gegenstände abgebildet, die manchmal verschwinden oder sich von alleine bewegen: Die beschädigte Zigarette der Hauptfigur ist daher kein reines *Objet comique*, vor dem das Publikum ordinär lachen soll, sondern wird hier das Symbol der prekären, in diesem Fall durch einen scheinbar oberflächlichen Gag *sichtbar* gemachten Beziehung zwischen Menschen und Umwelt.

²⁵⁷ Kurt Tucholsky, *Walpurgisnacht*, in: GA, Bd.2 [130], S.327-336.

²⁵⁸ Insbesondere zwischen 1927 und 1929 veröffentlicht Tucholsky unter dem Pseudonym Ignaz Wrobel die lange Reportagenserie *Deutsche Richter*, vgl.: Kurt Tucholsky, *Deutsche Richter*, in: GA, Bd.9 [52], S.311-316; ebd., [55], S.321-326; ebd., [59], S.335-340; und schließlich Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, a.a.O., S.156-169.

²⁵⁹ Dank der Vermittlung seines »ami le commissaire de police Albert Michaud« konnte Georges Courteline vielen Prozessen persönlich beiwohnen und das Gerichtsmilieu mit eigenen Augen detailliert untersuchen. In seinem Essay unterstreicht Bornecque mehrmals die Neugierde des französischen Schriftstellers der labyrinthischen und teilweise unzugänglichen Welt gegenüber der

Textkategorie unterscheiden, die sich insgesamt mit anderen Sozialmilieus und anderen Menschentypologien beschäftigt. Als aufmerksame Betrachter und aufgeklärte Fotografen der modernen Gesellschaft haben Kurt Tucholsky und Georges Courteline nicht zufälligerweise einige der unvergesslichsten Figuren der deutschen und französischen Literaturgeschichte ans Licht gebracht: Aus ihrem selbstkritischen Sarkasmus und insbesondere ihrem typischen Realitätssinn entstanden nämlich zwischen dem alten Paris von 1892 und dem neuen Berlin der *Goldenen Zwanziger* die grotesken Gestalten von *Boubouroche* und *Herrn Wendriner*, welche im Laufe der Karrieren beider Schriftsteller immer wieder zurückkehren und noch heute das vielleicht treffendste oder sogar komplexeste Porträt des Durchschnittsmenschen mit all seinen Schwächen und Unsicherheiten zeichnen können. Die physiognomisch-charakterlichen Züge bleiben in beiden Fällen immer dieselben, als handele es sich nicht um zwei voneinander getrennte, zu diversen historischen Kontexten gehörende Figuren, sondern um ein einziges Individuum, das von der französischen *Belle Époque* einfach nach der deutschen Republik zieht: Durch ihren dicken bzw. massigen Körperbau, ihre elegante Kleidung, ihre triviale Ironie und ihre so lächerlich selbstsichere, aber immer ein bisschen skeptische Haltung verkörpern Boubouroche und Wendriner keinen anderen als »le type de l'homme vrai, que l'on rencontre partout dans la vie et dont la destinée terne et sans envergure est faite de désenchantement.«²⁶⁰ Der von Courteline zur Welt gebrachte Boubouroche, das Vorbild schlechthin des berühmten Wendriners Tucholskys, erschien zum ersten Mal in einer kurzen, 1892 im «Écho de Paris» veröffentlichten Novelle, bevor er im folgenden Jahr, d.h. am 27. April 1893, auf die Bühne des Théâtre Libre gebracht wurde und überraschenden Erfolg beim damaligen Pariser Publikum bekam. Jene Soirée stellte im Leben und in der Theaterkarriere des ehemaligen Spediteurs Moinaux einen regelrechten Wendepunkt dar: »Courteline était inséparable de Boubouroche«, so schrieb der Journalist und Mitarbeiter Lucien Descaves nach der Stückpremiere, »Son personnage était devenu un second lui-même; il ne le quittait pas.«²⁶¹ Es ist außerdem kein Zufall, dass der lakonische und manchmal sogar wortkarge Dramatiker, der üblicherweise fast ausschließlich kleine Sketche oder knappe Gags in Szene setzte, dem naiven und beleibten Boubouroche zwei lange Akte widmete. Die Geschichte stützt sich auf die bürgerlich-traditionelle, dem Vaudeville-Theater oft zugrunde liegende Figurenkonstellation, die aus der gewöhnlichen Triade Mann-Frau-Geliebte besteht: Boubouroche ist seit über acht Jahren mit der jüngeren Witwe Adèle verlobt. Er verbringt all seine Zeit im Café, wo er sich mit einigen Freunden trifft, Karten spielt, zockt und oft große Geldsummen nicht wegen seines Pechs, sondern wegen seiner dummen, infantilen und auch ein

Richter: »Courteline s'est très vite intéressé à la vie judiciaire, et il n'est pas interdit de supposer qu'il a souvent été le témoin de scènes comme celles qu'il évoque dans ses comédies ou saynètes«, ders., *Le Théâtre de Georges Courteline*, a.a.O., S.24.

²⁶⁰ Théodore Beregi, *Courteline ou la philosophie du rire*, a.a.O., S.217-222.

²⁶¹ Ebd.

bisschen narzisstischen Freigiebigkeit verliert. Als er eines Vormittags vor seinen Spielkameraden mit seiner glücklichen Liebesbeziehung prahlt, dringt ein unbekannter *Monsieur* auf die Bühne und enthüllt dem armen Verliebten, dass Adèle ihn seit eh und je betrügt. Natürlich weigert sich der sentimentale Boubouroche, der außerdem wie alle gutmütigen und doch unglücklichen Seelen daran gewöhnt ist, vor der Wahrheit den Kopf in den Sand zu stecken, den Worten des anonymen *Monsieurs* Gehör zu schenken – und trotzdem schleicht sich der Zweifel ein, als hätte der schlauere aber meist versteckte Teil seiner Persönlichkeit die eigene Stimme wiedergefunden. Im zweiten Teil stellt Courteline dem Publikum die schöne Adèle mit ihrem Liebhaber André vor, einem Jungen, der zwar ärmer, aber auch ein bisschen klüger als Boubouroche ist. Als der Vorhang sich öffnet, steht ein friedliches Familienlebensgenrebild im Scheinwerferlicht, was dem Zuschauer klarmacht, dass die beiden sich gut kennen und außerdem gelernt haben, ihre Liebe hinter dem Rücken des leichtgläubigen Boubouroche fortzusetzen. In den Regieanweisungen unterstreicht Courteline den heimischen Aspekt der Untreue, als würde diese Letztere ins kollektiv angenommene, dem bürgerlichen Alltag zugrunde liegende Wertsystem eintreten: »D’abord long silence. C’est le calme recueilli de l’intimité. Pas une parole. Grincements légers des ciseaux. Une minute s’écoule ainsi«.²⁶² Eigentlich haben Adèle und André eine unfehlbare Methode erarbeitet, um dem naiven Boubouroche ihre Affäre zu verheimlichen und zugleich unter demselben Dach zusammenzuwohnen: Wenn Boubouroche zuhause ist, dann soll sich André in einem Koffer verstecken. Dieses sonderbare Ritual wurde so oft vollzogen, dass die Hauptfiguren es in- und auswendig kennen bzw. fast mechanisch ausführen – und selbst Boubouroche weiß im eigenen Inneren, wo der Geliebte seiner *Fiancée* sich verbergen könnte. Und tatsächlich bleibt der Fatalist André im Moment der Wahrheit ganz und gar ruhig, als gehöre die Enthüllung der Untreue zur normalen Routine:

Découvert, André ne s’émeut point. Il sort de son bahut, emportant sa bougie qu’il dépose sur le guéridon. Lumière à la rampe. Ceci fait, il va à Adèle, et souriant, avec le geste content de soi d’un monsieur à qui l’évènement a fini par donner raison:

ANDRÉ. C’était sûr ! Je l’avais prédit. (*Philosophe*) Enfin !... Un peu plus tôt ou un peu plus tard ! (*Il tire de sa poche sa carte et la présente à Boubouroche.*) Je me tiens à vos ordres, monsieur.

*Mais Boubouroche, idiotisé, le regarde sans le voir*²⁶³

Wegen seiner typischen Unfähigkeit, die ungeschönte Realität einfach zu akzeptieren, stürzt sich der erschütterte Boubouroche gegen Adèle, welcher es aber nochmals gelingt, ihn zu betrügen: In einer langen Tirade, in welcher die Frau dieselbe weitschweifige Sprache und dieselbe Logik des Absurden *Badins* benutzt, überzeugt sie nämlich den eifersüchtigen und wütenden Mann von ihrer

²⁶² Georges Courteline, *Boubouroche, comédie*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Boubouroche (Nouvelle & Comédie) précédé d’un avant-propos inédit et suivi de Une Canaille, etc.*, Typographie François Bernouard, Paris 1926, S.39-100.

²⁶³ Ebd.

Unschuld. Indem sie sich empört stellt, zeigt sie ihrem Partner eine groteske Würde und eine operettenhafte Tugend, die eigentlich nicht zu ihr gehören: »Et un tel passé s'écroulerait? Et des heures vécues en commun, et des caresses échangées, et de tout ce qui fut notre amour, rien ne subsisterait en ta mémoire, parce qu'une fatalité imbécile te fait trouver (*Méprisante*) dans un bahut, un homme... que tu ne connais même pas?«²⁶⁴ Sicherlich ist Adèle zwar eine Manipulantin und kann die Rolle der *Honnête Femme* sehr gut spielen, aber ihr Lebensgefährte scheint vor der Wirklichkeit so erschrocken zu sein, dass er auch bereit wäre, die Lüge mit der Wahrheit zu vertauschen, um seinen perfekt geordneten Alltag vor irgendwelchen Zwischenfällen und Schmerzen zu schützen. In anderen Worten ist laut Courteline die Rechtfertigung des Mädchens im Grunde so unehrlich und so ausdrücklich heuchlerisch, dass man eine große Willenskraft oder zumindest eine starrsinnige Naivität brauchen würde, um daran zu glauben. Adèle personifiziert eigentlich die verzerrte Doppelgängerin der traditionellen, zum Bürgerdrama gehörenden Frauenfigur *à la Emilia Galotti*: Unter diesem Gesichtspunkt parodiert sie durch ihren surrealen Monolog das vorkonfektionierte Wertesystem, welches dem stagnierenden, ganz und gar den Schein stützenden Mikrokosmos des Mittelstandes zugrunde liegt. Zum Schluss bleibt dem armen Boubouroche nichts anderes übrig, als seine Enttäuschung und seine Frustration auf den namenlosen Monsieur abzuwälzen, der ihn aus seiner Illusionswelt entfernt hatte. Hinter dem »touchant tableau de félicité bourgeoise«²⁶⁵, der am Anfang des Stückes vom unglücklichen Helden im Café auf stolze Art und Weise evoziert wird, befinden sich also die unterirdische Gewalt, die närrische Aggressivität und der besitzergreifende Charakter des Durchschnittsmenschen, der ausschließlich in der Lage ist, durch die Logik des Profits zu überleben. Boubouroche hat nämlich keinen Ehrgeiz; nichts erweckt sein Interesse; seine Einbildungskraft ist paradoxerweise fantasielos, und auch seiner Liebesbeziehung mit Adèle gegenüber erscheint er fast gleichgültig, d.h. er hat weder Hochzeitswünsche noch Lust, mit seiner Freundin tatsächlich zusammenzuleben. Alles soll genau so bleiben wie es ist: Kein unvorhergesehenes Ereignis (oder, könnte man sogar behaupten, kein unbekannter, indiskreter *Monsieur*) soll die bewegungslose und beruhigende Mittelmäßigkeit der Hauptfiguren stören. In diesem Sinne kennt Boubouroche kein Glück, sondern nur eine platte Gelassenheit, die von verschiedenen Sozialritualen, Zeitplänen und gleichmäßigen Gewohnheiten strikt geregelt wird. In der ersten Szene beschreibt nämlich der courtelinische *Mann ohne Eigenschaften* seinem vermeintlichen Freund Potasse die vermutlich glückliche Routine, mit welcher er seine sonst leeren Tage füllt:

POTASSE [...] (*Se levant*) Tu es heureux ?

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Pierre Bornecque, *Le Théâtre de Georges Courteline*, a.a.O., S.39.

BOUBOUROCHE Infiniment. Que me manquerait-il pour l'être ? Je suis un homme sans appétits ; je puis me lever à mon heure et me coucher quand ça me convient ; mes moyens me permettent de manger à ma faim, de me désaltérer à ma soif, de fumer à ma suffisance et de prêter cent sous, quand l'occasion s'en présente, à un camarade gêné. J'ai, en plus, la liaison bourgeoise qui convenait à un homme comme moi : une petite compagne sensée et économe, que j'aime, qui me le rend bien, et dont la fidélité ne saurait faire question une seule minute. Alors quoi ? Oui, je suis heureux autant qu'il est possible à un homme de l'être ; et c'est ce qui me permet, vois-tu, vieux, d'être indulgent aux pauvres diables qui aiment mieux gagner que perdre au noble jeu de la manille et préfèrent mon tabac au leur, parce qu'il est meilleur marché.

*Potasse, pendant cette tirade, est allé à la patère et y a décroché son chapeau, son paletot et sa canne.*²⁶⁶

Dieselbe Untüchtigkeit, sich von der eigenen sogenannten Komfortzone bzw. von der elliptischen Wiederholbarkeit der eigenen Alltagsroutine definitiv zu emanzipieren, gehört auch zum frecheren und jüdisch-stämmigen Händler Wendriner, der vielleicht bekanntesten und insgesamt strittigsten Figur Tucholskys. Eigentlich dauert die Parabel dieses karnevalesken Antihelden, der wie Boubouroche als eine Art parodistisch-literarische Selbstdarstellung des Autors betrachtet werden kann, fast zehn Jahre: Durch Herrn Wendriner, den Spießer bzw. den anonymen Bürgertyp schlechthin, wird Tucholsky die ganze Weimarer Republik glossieren und jede Phase der deutschen Zwischenkriegszeit fotografieren. Denn im Gegensatz zum harmloseren Boubouroche ist die Berliner Version dieses Letzteren das Produkt eines anderen, prekären und v.a. potenziell bedrohlicheren Sozialkontextes, der seine Wurzeln genau im postwilhelminischen Deutschland schlägt. Wie die Literaturhistorikerin Ingeborg Rabenstein-Michel in ihrem klugen Essay mehrmals behauptet, entspricht Wendriner zwar einem universellen (und, sollte man hinzufügen, unideologischen) Menschentypus, aber auch der Frucht einer spezifischen, historisch-kulturellen Wirklichkeit:

Welcher Definition von »Bürger« entspricht Wendriner also? Dem Bildungsbürger, dem beamteten Akademiker, dem in der Mitte des 19. Jahrhunderts aus seiner höheren Bildung noch gewisse Privilegien [...] erwachsen waren und der sich durch die fortschreitende Industrialisierung immer mehr gefährdet fühlt? [...] Sind die *Wendriner-Geschichten* Resultat einer kontinuierlichen Beobachtung und Beschreibung des [...] Kleinbürgertums? [...] Im Konzept des Bürger-Seins als geistige Klassifizierung [...] wird das Kriterium der eindeutigen Zugehörigkeit zu Groß- oder Kleinbürgertum, Mittelstand, rechts oder links, nebensächlich. Bürger sind Spießer, Unternehmer, kleine Naturen, auch die Unpolitischen bilden keine Ausnahme.²⁶⁷

Als Durchschnittsmensch *par excellence* verkörpert Wendriner also einen Teil jener im Werk Tucholskys so detailliert dokumentierten *Goldenen Zwanziger*, die aus der Revolutionsentropie entstanden und von der nationalsozialistischen Machtergreifung zum Tode verurteilt wurden – nicht

²⁶⁶ Georges Courteline, *Boubouroche, comédie*, a.a.O., S.39-100.

²⁶⁷ Ingeborg Rabenstein-Michel, *Spießerspiegel: Darstellung und Kritik des Bürgertums in Tucholskys Wendriner-Geschichten*, in: «Cahiers d'études germaniques», H.31 (1996), S.85-97.

zufälligerweise schließt die Serie genau mit dem berührenden, 1930 publizierten Aufsatz *Wendringer steht unter der Diktatur*. Dieser zynische und trotzdem mitleidswürdige Kaufmann aus Berlin trat aber zum ersten Mal in einem kurzen, am 6. Juli 1922 in der «Weltbühne» mit dem Titel *Zehn Minuten* veröffentlichten Monolog in Erscheinung, der 1928 in dem Sammelband *Mit 5 PS* aufgenommen wurde. Im kurzen, am Tage der Beerdigung Walter Rathenaus gespielten Beitrag klagt Herr Wendringer am Telefon vor sich hin über die zahlreichen Leitungsunterbrechungen, die ihn verhindern, den *Königstadt*-Unternehmer²⁶⁸ Skalitzer anzurufen und seine Geschäfte weiter fortzusetzen. Die gespannte und gar bleierne Atmosphäre, die nach dem Weltkrieg, nach der gescheiterten Novemberrevolution und insbesondere nach dem Kapp-Putsch in ganz Deutschland unbestritten herrschte, rührt die stoische Indifferenz Wendringers absolut nicht: Er bleibt der Außenwelt und ihren Katastrophen gegenüber völlig gleichgültig, und außerdem ist er auch nicht in der Lage, über die Ermordung des SPD-Ministers einen eigenen Gedanken zu formulieren, sondern er beschränkt sich darauf, ein paar nichtssagende Redewendungen mit gelangweilter Miene zu flüstern. Wie es im irrealen Mikrokosmos Boubouroches mehrmals geschah, scheint auch der sogar sarkastischere Wendringer überhaupt kein Interesse an der umgebenden Wahrheit zu haben, im Gegenteil sucht er ständig in seinem illusorischen, von Fakturen und Stundenplänen zusammengesetzten Universum ein bisschen Trost. Nichts soll sich dem heiligen, von ihm verehrten Gewohnheitsprinzip widersetzen; und wenn auch die Welt ihr Gesicht verändert, sollen so schnell wie möglich immer wieder Gehorsam, Disziplin und eine solche Sozialgleichmäßigkeit neuetabliert werden – wie auch sein französisches, courtelinisches Vorbild empfindet »Wendringer [...] am positivsten [...] die Wiederherstellung der Ordnung«, welche er infolge jeder einzelnen Erschütterung entweder der Privatsphäre oder des öffentlichen Lebens »so innig herbeisehnt«.²⁶⁹ Seine oberflächliche Logik des Profites, durch die er seine perfekt regulierte Illusionswelt aufbaut und sich vor der unabsehbaren Realität schützt, erscheint wie im Falle Boubouroches ganz und gar unzerstörbar. Als die Telefonverbindung wegen der Beerdigung Rathenaus unterbrochen wird, reagiert er nämlich mit scheinbar gefühllosem Zynismus und beginnt, dasselbe sarkastische Mantra zu wiederholen:

Kateridee, deshalb das Telephon abzusperrern! Davon wird er auch nicht lebendig. Solln se lieber die Steuern gerecht verteilen, das wär mehr im Sinne des Verstorbenen gewesen! Fräulein! Wer sperrt das Telephon ab, wenn ich mal nicht mehr bin? Kein Mensch! Meschugge, das Telephon abzusperrern! Wie soll ich jetzt an Skalitzers ran? Nachher ist der Alte sicherlich zu Tisch gegangen. Schkandal! Mehr Lohn wollen

²⁶⁸ Die hier von Tucholsky erwähnte *Königstadt* war eine große Berliner Gesellschaft, die auf den An- und Verkauf von Immobilien spezialisiert war.

²⁶⁹ Ingeborg Rabenstein-Michel, *Spießerspiegel: Darstellung und Kritik des Bürgertums in Tucholskys Wendringer-Geschichten*, a.a.O., S.85-97.

die Leute – das ist Alles. Was sind das für Sachen, einem am hellerlichten Tage das Telephon vor der Nase abzusperren!²⁷⁰

Trotz seines »streng geregelten gesellschaftlichen Leben[s]«, seines patriotischen, wilhelminisch-stämmigen Ordnungskultes und seiner potenziell gefährlichen »Bereitschaft, sich anzupassen«²⁷¹, erscheint die Figur Wendriners noch heute zu vielseitig und manchmal sogar zu undurchsichtig, um sie ausschließlich in Bezug auf seinen sozialpolitischen Zugehörigkeitskontext zu untersuchen. Es ist kein Zufall, dass unter den siebzehn Monologen, in welchen Wendriner die Rolle des Protagonisten und des Ich-Erzählers spielt, die meisten Beiträge genau seinem affektiven bzw. emotiven Privatleben gewidmet wurden. Tucholsky zeichnet eine lange Reihe regelrechter Genrebilder, welche die Hauptfigur im Restaurant (*Herr Wendriner erzieht seine Kinder*), am Strand (*Herr Wendriner nimmt ein Bad*), zuhause (*Herr Wendriner hat Gesellschaft*), beim Friseur (*Herr Wendriner läßt sich die Haare schneiden*) oder gar im Theater (*Herr Wendriner geht ins Theater*) zeigen.²⁷² Das Thema der Untreue und der grundsätzlichen Gehaltlosigkeit der bürgerlich-traditionellen Familieninstitution, das in Courtelines *Zweiakter Boubouroche* so prägnant ist, kehrt auch in den *Wendriner-Geschichten* immer wieder: In *Herr Wendriner betrügt seine Frau* erzählt der Mann z.B. seinem Kollegen Regierer von einer kleinen Affäre mit einer unbekanntenen »Blondine«, die er zufälligerweise in einem Luxuskleidergeschäft getroffen hatte. Obwohl Wendriner für die ganze Zeit nicht wenige triviale Bemerkungen über die junge Liebhaberin macht und diese Letztere mit seiner Frau auf ziemlich vulgäre Art und Weise vergleicht, erinnert seine tiefe, für eine veraltete und chauvinistische Mentalität typische Überzeugung, unwiderstehlich zu sein, an die chimärische Selbstsicherheit Boubouroches, der sich so verhält, als ob seine Adèle ihm immer treu gewesen wäre. Genau diese männliche, von beiden Figuren zur Schau gestellte Ichbezogenheit enthüllt in Wirklichkeit den leeren und verzweiferten Versuch sowohl des Berliner Wendriners als auch des Pariser Boubouroches, sich zwar *lebendig zu fühlen*, ohne aber das strenge Reglement der eigenen, logisch organisierten Bürgerexistenz zu verraten. Die Untreue ist nämlich laut den zwei Alltagstypen nichts mehr als eine notwendige Fatalität bzw. ein reines Getriebe des zwischenmenschlichen relationalen Mechanismus.

²⁷⁰ Kurt Tucholsky, *Zehn Minuten*, in: GA, Bd.5 [180], S.406-407.

²⁷¹ Ingeborg Rabenstein-Michel, *Spießerspiegel: Darstellung und Kritik des Bürgertums in Tucholskys Wendriner-Geschichten*, a.a.O., S.85-97.

²⁷² Außer dem schon erwähnten Beitrag *Zehn Minuten* wird die lächerliche Epopöe Wendriners insgesamt von sechzehn Episoden zusammengestellt: *Herr Wendriner kauft ein*, in: GA, Bd.6 [146], S.352-353; *Herr Wendriner erzieht seine Kinder*, in: GA, Bd.7 [58], S.162-164; *Herr Wendriner nimmt ein Bad*, in: Ebd., [104], S.299-301; *Herr Wendriner hat Gesellschaft*, in: Ebd., [131], S.363-365; *Herr Wendriner beerdigt Einen*, in: Ebd., [143], S.394-396; *Herr Wendriner läßt sich die Haare schneiden*, in: Ebd., [154], S.428-430; *Herr Wendriner betrügt seine Frau*, in: Ebd., [160], S.448-451; *Herr Wendriners Jahr fängt gut an*, in: GA, Bd.8 [5], S.23-26; *Herr Wendriner kann nicht einschlafen*, in: Ebd., [63], S.186-188; *Herr Wendriner in Paris*, in: Ebd., [88], S.254-257; *Herr Wendriner erzählt eine Geschichte*, in: Ebd., [102], S.285-288; *Herr Wendriner geht ins Theater*, in: Ebd., [207], S.528-531; *Herr Wendriner diktiert einen Brief*, in: GA, Bd.10 [44], S.141-146; *Herr Wendriner läßt sich massieren*, in: GA, Bd.11 [74], S.196-200; und schließlich *Herr Wendriner steht unter der Diktatur*, in: GA, Bd.13 [146], S.389-393. Zur Artikelserie gehört auch eine kleine, am 13.9.1927 in der »Weltbühne« veröffentlichte Szene, die Tucholsky zusammen mit Alfred Polgar für ein 1926 geplantes und dennoch nie realisiertes Revue-Projekt geschrieben hatte, vgl. *Wendriners setzen sich in die Loge*, in: GA, Bd.9 [120], S.499-501.

Deswegen sind beide Helden am Ende ihrer *Mésaventures* immer bereit, zur sogenannten Normalität zurückzukehren: Wendriner wird seine Frau mit teuren Geschenken überhäufen, und Boubouroche wird Adèle verzeihen. Auf diese Weise hoffen sie, ein Stück Ewigkeit erobert zu haben, und lassen sich in Wahrheit von den eigenen Ritualen verschleifen. Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass die beiden älter scheinen, als sie in Wirklichkeit sind: Während Wendriner den Refrain »ich bin noch gar nicht so alt, wie ich immer gedacht habe«²⁷³ manisch wiederholt, wird Boubouroche von seinen Freunden wegen seines ergrauten Aussehens verspottet:

BOUBOUROCHE [...] Qu'est-ce qui te prend ?

POTASSE, *qui n'en revient pas*. Tu as tente-huit ans ?

BOUBOUROCHE Depuis un mois.

POTASSE Tu en parais bien quarante-sept.²⁷⁴

Eigentlich kann der Durchschnittsmensch nur sich selbst und seinem perfekt geordneten Mikrokosmos die Treue halten. Und wenn diese Ordnung aus irgendeinem Grund momentan gestört wird, erweist sich der *Boubouroche*-Typ als völlig unfähig, den sich üblicherweise hinter der beruflichen und affektiven Routine versteckenden Vakuum ins Auge zu sehen. In *Herr Wendriner kann nicht einschlafen* gelingt es dem neurotischen *Helden ohne Eigenschaften* Tucholskys nicht, sich einfach gehen zu lassen: Jenseits der gewöhnlichen Arbeitssorgen und kleinen Alltagsprobleme, mit denen Wendriner seine existenzielle Leere füllt, verbirgt sich ein tiefgründiger und teilweise unerklärlicher Schrecken, der durch Ziffern und Fakturen nicht immer exorziert werden kann. Trotz ihrer charakteristischen Oberflächlichkeit, ihrer manchmal gutmütigen, manchmal irritierenden Dummheit und ihrem scheinbar kalten Zynismus ist es dem Leser fast unmöglich, kein Mitgefühl für die einfach humanen, in der Tat wehrlosen und kindlichen Figuren Boubouroche und Wendriner zu haben. Wenn die automatisierten Rituale der modernen Gesellschaftsmaschinerie wegfallen, dann taucht eine uralte, sonst unterdrückte Angst vor dem Inkognito und insgesamt vor allem wieder auf, was nicht kontrolliert, reglementiert oder gar etikettiert werden kann. Der einsame, auf das konkrete Leben unvorbereitete Alltagsstypus kann also gegen das Gefühl der Weltbedeutungslosigkeit, das sich jenseits der beruhigenden Amtsroutine verbirgt, nur auf groteske Art und Weise kämpfen – eigentlich besitzt der moderne Mensch außer Beruf, Rechnungen oder manchen unwichtigen Sozialriten keine reale Waffe, um die eigene Existenz ein für alle Mal in Angriff zu nehmen:

Man kommt zu gar nichts mehr. Ich denk jetzt so oft an den Tod. Quatsch. Doch, ich denk oft an Tod. Das kommt von der Verdauung. Nein, das kommt nicht von der Verdauung. Man wird älter. Wie lange sind wir jetzt verheiratet ... Nu, für sie ist ja ausgesorgt, so weit bin ich schon, Gottseidank. Wenn ich tot bin, wern

²⁷³ Kurt Tucholsky, *Herr Wendriner betrügt seine Frau*, in: GA, Bd.7 [160], S.448-451.

²⁷⁴ Georges Courteline, *Boubouroche, comédie*, a.a.O., S.39-100.

sie erst erkennen, was sie an mir gehabt haben. Man wird viel zu wenig anerkannt, im Leben. Hinterher ist zu spät. Hinterher wern sie weinen. Damals, bei dem alten Leppschitzer warn ja enorm viel Leute. So viel kommen bei mir mindestens auch... [...] Schrecklich, wenn man nicht einschlafen kann. Wenn man nicht einschlafen kann, ist man ganz allein. Ich bin nicht gern allein. Ich muß Leute um mich haben, Bewegung, Familie, Arbeit... Wenn ich mit mir allein bin, komisch: wenn ich mit mir allein bin, dann ist da gar keiner. Und dann bin ich ganz allein. Hinten juckts mich. Ich kenn das. Jetzt wer ich gleich einschlafen. Schlafen... Na, denn gut'n —²⁷⁵

Die Unfähigkeit, sich von den eigenen, auf die Dauer schädlichen Gewohnheiten zu befreien, wird die Hauptfigur in der letzten *Wendriner-Geschichte* paradoxerweise zum Tod führen: Im langen Aufsatz *Herr Wendriner steht unter der Diktatur*, der die zehnjährige Serie schließt und daher als eine Art thematischer Gegensatz der ersten Episode *Zehn Minuten* betrachtet werden kann, verwandelt sich die frühere, vom lächerlichen Bürgerheld am Anfang seiner satirischen Odyssee zur Schau gestellte Gleichgültigkeit in eine tragische Wahrheitsnegierung. Hier trifft Wendriner am Kinoausgang einige »SA-Leute«, die vor dem Lichtspielhaus patrouillieren.²⁷⁶ Der jüdisch-stämmige Kaufmann aus Berlin, der außerdem im Laufe der ganzen Soirée mit seiner Frau und seinen Kollegen sich wichtig getan hat, ist auch in diesem Fall nicht in der Lage, die reine Wahrheit mit all ihren Scheußlichkeiten, ihrer Hypokrisie und ihrer alltäglichen Gewalt zu ertragen. Vor dem nationalsozialistischen Terror und insgesamt vor seiner näheren, finsternen Zukunft tut er so, als ob es nichts geschehen wird: Er will die ungeschönte Realität einfach »nicht sehen, er stellt sich taub und blind wie der Schauspieler im Film, den er belächelt«.²⁷⁷ Und tatsächlich zeigt er eine ungeschickte, bewegende Nonchalance, indem er versucht, die anfänglichen Barbareien des Hitlerregimes zu *normalisieren* bzw. in seinen geordneten Bürgerkosmos einzufügen. Alles ist aber vergeblich: Die Haltung Wendriners erscheint nun sehr unsicher und nicht zufälligerweise entschlüpft dem gebildeten Berliner Händler sogar ein jiddisches Wort (»Stieke –«, was »leise« bedeutet), indem er seine Frau auffordert, vor der SA nicht mit lauter Stimme zu reden bzw. *den Mund halten*.²⁷⁸ Der deutsche Boubouroche geht also seinem Schicksal mit demselben typischen, für Tucholsky schuldigen und dennoch nicht völlig strafbaren Eigensinn entgegen, durch welchen der Durchschnittsmensch seit eh und je vor der Realität den Kopf versteckt:

Eine Menge Miliz ist da – wissen Sie, daß einem direkt was fehlt, wenn die nicht im Saal sind? Ja. Man ist so daran gewohnt ... Man sieht übrigens sehr gute Erscheinungen darunter. Gott, ich finds einkich ganz nett.

²⁷⁵ Kurt Tucholsky, *Herr Wendriner kann nicht einschlafen*, in: GA, Bd.8 [63], S.186-188.

²⁷⁶ Kurt Tucholsky, *Herr Wendriner steht unter der Diktatur*, in: GA, Bd.13 [146], S.389-393.

²⁷⁷ Ingeborg Rabenstein-Michel, *Spießerspiegel: Darstellung und Kritik des Bürgertums in Tucholskys Wendriner-Geschichten*, a.a.O., S.85-97.

²⁷⁸ »Komm rein. Und halt jetzt den Mund. Verzeihen Sie, bitte ... Sei jetzt still«, in: GA, Bd.13 [146], S.389-393. Bei dem verzweifelten und selbst naiven Versuch, sich an das neue nationalsozialistische Sozialsystem anzupassen, eignet Wendriner sich das autoritäre SA-Jargon an. Auf diese Weise schwankt er aber ständig zwischen unterschiedlichen und oft gegensätzlichen Sprachregistern, die nicht zu seinem Vokabular gehören und ihm eine groteske Miene verleihen.

Nich wah, Hanne? Direkt feierlich. Ja. Na, Regierer, was sagen Sie denn nu so -? Was? Man wird doch da sehn? Das sag ich auch immer. Wissen Sie: ich finde das alles nicht so schlimm. Wann haben wir uns zum letzten Mal gesprochen? Vor zwei Monaten ... im September ... Na, sehn Sie mal an... erinnern Sie sich noch, was das für eine Panik damals war? Man ist ja direkt erleichtert, seitdem... man weiß doch wenigstens, wo und wie. [...] Jedenfalls: so schlimm ist es gar nicht. Ich habe einen Geschäftsfreund aus Rom gesprochen, der hat gesagt: Dagegen wäre es hier direkt frei. Sie haben doch auch den gelben Schein? Wir haben den gelben Schein, natürlich. Zehn Jahre? Ich wohn schon über zwanzig Jahr in Berlin; da habe ich ihn sofort gekriegt [...] Na, ich kann nicht klagen. In unsrer Straße herrscht peinliche Ordnung... wir haben da an der Ecke einen sehr netten SA-Mann, ein sehr netter Kerl... Morgens, wenn ich ins Geschäft gehe, geb ich ihm immer ne Zigarette – er grüßt schon immer, wenn er mich kommen sieht; meine Frau grüßt er auch. [...] Na, jedenfalls herrscht Ordnung. Also, Ordnung herrscht mal. Sowie Sie Staatsbürger sind und den gelben Schein haben, also Schutzbürger, passiert Ihnen nichts ... darin sind sie konsequent. Das muß man ja sagen: aufgezogen ist das ja glänzend. Phantastisch!²⁷⁹

Mit der letzten *Wendringer-Geschichte* schließt sich also eine langjährige, literarische Parabel, durch welche Tucholsky die diversen Facetten der eigenen historischen Gegenwart immer wieder verfolgt. Der Berliner Kaufmann und sein französisches Vorbild Boubouroche können in diesem Sinne als Lautsprecher ihrer Umwelt betrachtet werden: Ihre passive Haltung, ihre Abneigung gegen jeden Wandel, der ihren vertrauten Alltagsmechanismus kaputt machen könnte, und insbesondere ihre Unfähigkeit, eine Kommunikation mit der umgebenden Wirklichkeit festzulegen, verhindern beiden satirischen Antihelden, die menschliche Existenz tatsächlich zu verstehen bzw. ein für alle Mal zu ergreifen. Der Boubouroche-Typus markiere daher laut Courteline und Tucholsky eine Art Wendepunkt in der Menschengeschichte, indem er den Kontaktverlust zwischen dem Individuum und seinem eigenen, ab der industriellen Revolution in eine Reihe leerer oder gar unsinniger Gesellschaftsritualen verwandelten Leben verkörpere. Es ist unter diesem Gesichtspunkt kein Zufall, dass die Erzählstimme der Wendringer-Anekdoten genau zur geheimnisvollen Figur Kaspar Hausers gehört, demjenigen also, der nach dem Krieg von 1914-1918 »in die Welt kam« und doch das Nachkriegsuniversum nicht mehr verstehen konnte.²⁸⁰ Obwohl sie das Produkt schlechthin der Moderne personifizieren, sind weder Boubouroche noch Wendringer in der Lage, sich an ihre Raumzeitwelt richtig anzupassen, und daher bleiben die beiden Durchschnittsmänner am Rande ihres eigenen historischen Rahmens, als wären sie Außenseiter oder sogar Opfer des sozialpolitischen Habitats, das sie durch ihre widerstandslose Verhaltensweise insgesamt geschaffen haben. Der Alltagstypus *à la Wendringer* kann aber aus dem eigenen Gefängnis nicht fliehen: Laut Kaspar Hauser und seinem älteren Pariser Kollegen Courteline gibt es im historischen Limbus, in dem die Boubouroches der Jetztzeit wohnen, keine Rückkehr (oder Heimkehr) mehr zu einer zwar

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Kurt Tucholsky, *Start*, in: GA, Bd.9 [173], S.654-657.

vorzivilisierten, aber noch nicht barbarisch gewordenen Vergangenheit, die in sich noch alle Realisationsmöglichkeiten einer potenziell besseren Zukunft enthielt. Die Nostalgie, die sich sowohl in den Texten Tucholskys als auch in den Stücken des ehemaligen Spediteurs Moinaux ständig spüren lässt, wird also nicht nur auf ein verlorenes Gestern, sondern auch auf ein hypothetisches Morgen gerichtet, das aber nicht verwirklicht werden konnte. Dieser gekränkte und immerfort enttäuschte Idealismus, der das Werk beider Satiriker charakterisiert²⁸¹, führt aber die zwei Autoren auf den Weg einer fortschreitenden Stummheit: Die letzte Phase ihrer Existenz wird also in beiden Fällen von einem paradoxerweise vielsagenden Schweigen gekennzeichnet, durch das sie die Außenseiterposition ihrer Antihelden Wendriner und Boubouroche einnehmen. Der Krieg stellt in diesem Sinne einen weiteren, schmerzlichen Wendepunkt dar, von welchem an die Welt laut den desillusionierten Humoristen nicht mehr wiederzuerkennen sei: Der seit 1914 wieder in seine Geburtsstadt Tours gezogene Courteline lässt seine letzte literarische Arbeit genau mitten im Weltkrieg erscheinen, bevor er die *Ars Poetica* für immer verließ, während Tucholsky sich infolge der Machtergreifung Hitlers aus der Öffentlichkeit zurückzieht. Außerdem beginnen beide, am Ende ihrer Lebensstrecke ruhelos hin und her zu reisen, als würden sie sich auf diese Weise auf die verzweifelte Suche nach einer stabilen, eigentlich nie direkt gekannten, sondern nur durch ihre typische Vergangenheitssehnsucht durchschauten Heimat zu machen. Kurz vor dem Kriegsausbruch ist Courteline laut den Biografien Dubeux und Haymann unermüdlich zwischen Nordafrika, Italien, Belgien, Dänemark, Deutschland und Norwegen unterwegs, aber »il ne rapporte aucun reportage de ces incursions lointaines, aucun roman exotique«.²⁸² Fast zwanzig Jahre später zeigt Tucholsky dieselbe Neigung, rastlos und manchmal scheinbar ziellos auf Reisen zu gehen, indem er vom geliebten Paris nach Schweden umzieht und zugleich Dänemark, England und Zürich, den Wohnsitz seiner Sekretärin Hedwige Müller, unruhig und vor allem *schweigend* durchquert: Im letzten Teil seines Lebens wird er nämlich nichts mehr veröffentlichen. Diese Tendenz, die *Silence* zu wählen, ist schon in der minimalen, aphoristischen Schreibtechnik wahrnehmbar, welche beide Autoren benutzen, um ihre Abschiedswerke zu vollenden: Die zum ersten Mal im Jahre 1917 erschienene und 1922 erweiterte Sammlung von Maximilien *La Philosophie de Georges Courteline* gilt noch heute als der treffendste Beweis der thematisch-stilistischen Trockenheit, durch welche der französische Autor in den letzten Jahren versucht, nicht nur ein »Bilan personnel [...] sur les autres et lui-même, sur la littérature [...] [et sur] ses créations« zu erstellen²⁸³, sondern auch und vor allem »la vie, l'instant« ungeschönt, unmittelbar festzuhalten.²⁸⁴ Diese formale Wortkargheit enthält aber auch Spuren eines

²⁸¹ Vgl. Kurt Tucholsky, *Was darf die Satire?* in: GA, Bd.3 [12], S.30-32.

²⁸² Emmanuel Haymann, *Courteline*, a.a.O., S.200.

²⁸³ Jacqueline Blancart-Cassou, *Courteline*, a.a.O., S.102.

²⁸⁴ Emmanuel Haymann, *Courteline*, a.a.O., S.186.

existenziellen Pessimismus, den der Vater Boubouroches laut Tucholsky als Reaktion gegen die üppige »Botanik« der menschlichen »Dummheit« entwickelt habe – nicht zufälligerweise fühlte der 1930 zwischen Brissago und Bellinzona reisende Journalist sich dem »großen Courteline« und seiner immer etwas melancholischen »Gattung von Satire« geistig sehr nah.²⁸⁵ Trotzdem kann die Schwarzseherei des französischen Humoristen auch aus der Unfähigkeit kommen, die reine Wahrheit kurz und treffend zu synthetisieren bzw. die richtigen oder gar unersetzbaren Worte zu finden, um die Wirklichkeit auf exakte Art und Weise zu beschreiben. Dieser Mangel an Ausdrucksklarheit hängt insgesamt vom gegenwärtigen, schon in den *Mésaventures* Badins, La Briges oder Boubouroches in Szene gesetzten Gesellschaftsrelativierungsprozess ab, welcher sich im poetischen Testament des Schriftstellers durch den Vertrauensverlust der Welt gegenüber bzw. durch ein fatalistisches Infragestellen des Wahrheitsbegriffes übersetzen lässt. In seiner *Philosophie* wird sich nämlich der Erzähler des endgültigen Verschwindens der früheren grundsätzlichen Realitätskoordinaten und Bezugspunkte bewusst: »L’auteur [...] met en doute la notion de vérité, toujours relative: ce qu’on prend pour la vérité n’est, «peut-être», que paradoxe, alors que le paradoxe, réciproquement, est, «peut-être», vérité.«²⁸⁶ In einem kurzen Essay aus dem Jahre 1976 richtet der Theaterhistoriker Edo Bellingeri seinen Fokus auf die misstrauische bzw. skeptische Perspektive, aus welcher der Pariser Lustspieldichter die ihn umliegende Realität beobachtet und untersucht:

In questo modo, i dati dell’esperienza e quelli della propria personale biografia, divenuti racconto, romanzo, «pièce» teatrale, si trasformano in risposte immaginative, senz’altro mediate e talvolta anche paradossali rispetto al «vero» della materia originaria, ma, tuttavia, non mai tali da non essere verosimili, legati profondamente alla quotidianità dell’io che li ha sperimentati.²⁸⁷

Im Schlusskapitel seiner komisch-philosophischen Sammlung von Aphorismen distanziert sich die Erzählerstimme sowohl von ihrem literarischen Universum als auch von der eventuellen Grundmoral »qui voudrait le régir«.²⁸⁸ Eigentlich geht der immer misanthropischere Courteline auf Abstand, nicht nur zur historischen Gegenwart, die ihn umschließt, sondern auch und vor allem zu seiner eigenen Gedankenwelt:

Il y a des moments où, si je m’écoutais, je me promènerais par les rues avec un chapeau haut-de-forme à l’avant duquel serait fixé un écriteau portant en grandes capitales cet alexandrin bien scandé: *Je ne crois pas un mot de toutes ces histoires*. Quelles histoires? Toutes les histoires! Les hommes, les femmes, les amis, la sagesse, les vertus, l’expérience, les juges, les prêtres, les médecins, le bien, le mal, le faux, le vrai, les choses dont on vous dit: «Faites-les», celles dont on vous dit: «Ne les faites pas», et cætera, et cætera.

²⁸⁵ Kurt Tucholskys Brief an Jean-Richard Bloch, in: GA, Bd.19 [B 244], S.233-234.

²⁸⁶ Jacqueline Blancart-Cassou, *Courteline*, a.a.O., S.99-100.

²⁸⁷ Edo Bellingeri, *Courteline*, in: *I Contemporanei: Letteratura francese*, hrsg. von Massimo Colesanti – Luigi de Nardis, Luciani Lucarini, Roma 1976, S.249-258.

²⁸⁸ Jacqueline Blancart-Cassou, *Courteline*, a.a.O., S.99-100.

Je me retiens parce que j'ai gardé, je suis assez bête pour ça, le souci du qu'en-dira-t'on, la peur de me faire remarquer des gens que je ne connais pas. N'importe! plus j'avance dans la vie, plus je ne crois qu'à ce que je ne comprends pas et plus me parvient le sens obscur du mot: *Credo quia absurdum*, qui, prêté à saint Augustin, n'est naturellement pas de lui.²⁸⁹

Die hoffnungslos entzauberte Philosophie des Pariser Dramatikers liegt in mehreren Gesichtspunkten der literarischen Vorstellungswelt Tucholskys sowie seinem Schreibverfahren zugrunde: Im enigmatischen, 1931 publizierten Sammelband *Lerne lachen ohne zu weinen* lässt sich nämlich der Einfluss Courtelines sehr deutlich spüren, als wollte der Berliner Schriftsteller durch die im Buch versammelten Artikel, Feuilletons und Beiträge das eigene Denkvermögen zusammenfassen. Besonders interessant sind in diesem Sinne zwei Aufsätze, welche der courtelinischen Aphoristik – und insbesondere den desillusionierten Schlussfolgerungen dieser Letzteren – sowohl inhaltlich als auch stilistisch entsprechen: Es handelt sich um die kurze Überlegung *Es gibt keinen Neuschnee* und außerdem um die lange, von einer Serie ironischer *Sprüche und Widersprüche* zusammengestellte Sammlung von sarkastischen Lebensmaximen *So verschieden ist es im menschlichen Leben –!*. Beide Texte können als eine Art intime Existenzbilanz des Schriftstellers betrachtet werden; und sie zeigen heute die Liebe Tucholskys für jenen kommunikativen Minimalismus bzw. für jene vielsagende Knappheit, welche die literarisch-philosophische Hinterlassenschaft Courtelines kennzeichnet. Nicht zufälligerweise scheint sich der deutsche Schriftsteller, hier progressiv von der Aktualität oder der gewöhnlichen Alltagschronik abzuwenden, um sich in eine private, metaphysischere Dimension zurückzuziehen und sich der eigenen Bewusstseinsströmung überlassen. Auch formaliter wird die Sprache immer mehr metaphorisch und manchmal sogar abstrakt, während die Erzählstimme sich oft an einen unsichtbaren Gesprächspartner bzw. Leser wendet, als würde Tucholsky das sokratische Instrument des Dialoges benutzen, um seine Gedanken in Ordnung zu bringen. Wie der Autor *Boubouroches* zwischen 1917 und 1922 schon vorgemacht hatte, zieht auch der ständig erstaunte Kaspar Hauser im kurzen, am 7. April 1931 in der «Weltbühne» veröffentlichten Beitrag *Es gibt keinen Neuschnee* eine Bilanz, nicht nur seines eigenen Lebens, sondern des Lebens der ganzen Menschheit und der Rolle der Menschheit auf der Bühne der Weltgeschichte. Indem er das letzte Kapitel der *Philosophie* fast neuschreibt oder zumindest mit den eigenen Worten paraphrasiert, stellt Tucholsky den Wahrheitsbegriff in Abrede und fragt sich über die potenzielle Fähigkeit jedes Individuums, die Wiederholbarkeit der Menschenexistenz tatsächlich zu entfliehen. Laut dem nun desillusionierten Berliner Journalisten gibt es aber keine reale Möglichkeit, den *circulus vitiosus* der Menschengeschichte zu brechen; die moderne Gesellschaft kann nur von Herrn Wendriner und

²⁸⁹ Georges Courteline, *Conclusion*, in: Ders., *Œuvres Complètes de Georges Courteline, Philosophie suivie de Pochades et Croquis*, Typographie François Bernouard, Paris 1926, S.90.

Messieurs Boubouroche bevölkert werden. Eigentlich soll man sich damit zufriedengeben, einfach in die Fußstapfen der Vorgänger zu treten:

Wenn du aufwärts gehst und dich hochaufatmend umsiehst, was du doch für ein Kerl bist, der solche Höhen erklimmen kann, du, ganz allein –: dann entdeckst du immer Spuren im Schnee. Es ist schon einer vor dir da gewesen.

Glaube an Gott. Verzweifle an ihm. Verwirf alle Philosophie.²⁹⁰

Obwohl »les hommes, les femmes, les amis, la sagesse, les vertus, l'expérience, les juges, les prêtres, les médecins, le bien, le mal, le faux, le vrai«²⁹¹ nichts anders als Trampelpfade oder schon mehrmals begangene Wege sind, sei aber der Mensch laut Tucholsky wegen seines unruhigen Charakters und insbesondere wegen seiner grundsätzlichen Blindheit (oder, könnte man in den Worten Courtelines sagen, Dummheit) dazu verurteilt, ständig *vorwärts* zu wandern. Durch seinen scheinbar unheilbaren Pessimismus lehnt Tucholsky die lineare Auffassung der Geschichte ab, welche die industrielle und postindustrielle Fortschrittsphilosophie des modernen Zeitalters beförderte. Mit schwarzseherischem bzw. antipositivistischem Sarkasmus lädt der Ich-Erzähler den Leser ein, in Richtung *nichts* weiterzugehen:

Und immer sind da Spuren, und immer ist einer dagewesen, und immer ist einer noch höher geklettert als du es je gekonnt hast, noch viel höher. Das darf dich nicht entmutigen. Klettere, steige, steige. Aber es gibt keine Spitze. Und es gibt keinen Neuschnee.²⁹²

In der langen Sammlung von Maximen *So verschieden ist es im menschlichen Leben –!* kehrt Tucholsky zum schon mehrmals erwähnten, in seinem Werk regelmäßig wiederkehrenden Thema der dualistischen Gegenüberstellung zwischen *Ideal* und *Wirklichkeit* zurück: Hier vergleicht der Autor durch eine lange Reihe von Witzen, Anekdoten und Aphorismen die klischeehafte, in der Tagespresse bzw. im Kollektivbewusstsein einbeschriebene Redewendung mit der tatsächlichen Wahrheit, welcher der Menschen aber nicht mehr entgentreten können – in diesem Sinne ist es außerdem möglich, dass der dreiteilige, zwischen April und September 1931 in der «Weltbühne» publizierte Aufsatz²⁹³ vom bekannten Sammelband Kraus' *Sprüche und Widersprüche* inspiriert ist. Eigentlich kann die sonderbare Liste Tucholskys als eine Art riesige, entweder von biographischen Episoden oder von kleinen Geschichtchen zusammengestellte Panoramaaufnahme betrachtet werden, durch welche der Autor sowohl die eigene Lebenserfahrung als auch die Existenz der ganzen, ihn

²⁹⁰ Kurt Tucholsky, *Es gibt keinen Neuschnee*, in: GA, Bd.14 [42], S.119-120.

²⁹¹ Georges Courteline, *Conclusion*, a.a.O., S.90.

²⁹² Kurt Tucholsky, *Es gibt keinen Neuschnee*, in: GA, Bd.14 [42], S.119-120.

²⁹³ Vgl. Kurt Tucholsky, *So verschieden ist es im menschlichen Leben –!*, in: GA, Bd.14 [45], S.127-129; ebd., [60], S.281-283; ebd., [82], S.335-336. Der aphoristische Stil, an den Peter Panter seine letzten Veröffentlichungen und «Weltbühne»-Beiträge anpasst, ist auch im kleinen Aufsatz *Schnipsel* sehr sichtbar, dessen Titel noch heute besonders eloquent erscheint, vgl. GA, Bd.14 [109], S.398-400. Der Artikel, der nicht zufälligerweise mit dem Satz »So verschieden ist es im menschlichen Leben« schließt, dient als Epilog der langen Reihe von ironischen Lebensmaximen, die im Sammelband *Lerne lachen ohne zu weinen* alle auf einmal veröffentlicht wurden.

umgebenden Menschheit durch die Linse seines Humors zum letzten Mal beobachtet. Auf diese Weise schwankt Peter Panter zwischen den gewöhnlichen, schon mehrmals zitierten Bereichen der Politik, des Geistes und der individuellen Privatsphäre, indem er die absurden Gesellschaftsrituale des modernen Alltags in Frage stellt und über den Freiheitsbegriff nachdenkt. Die Desillusion und die courtelinische Vergangenheitssehnsucht, welche die *Philosophie von Kurt Tucholsky* kennzeichnen, werden insbesondere in der Maxime »Erwarte nichts. Heute: das ist dein Leben«²⁹⁴ ganz und gar enthalten. Tatsächlich ist im letzten Ausspruch »Dies ist, glaube ich, die Fundamentalregel alles Seins: »Das Leben ist gar nicht so. Es ist ganz anders«²⁹⁵ der Wiederhall des ironischen, ausdrücklich falschen Zitats »Credo quia absurdum« zu hören, mit dem Courteline 1917 von sich selbst und von seiner eigenen literarischen Welt Abschied nahm.

In den letzten, schwedischen Lebensjahren kommt der verbannte Tucholsky am Endpunkt seiner turbulenten Existenz an: Obwohl er sich offiziell seit Langem weigert, im Pressebereich fortzuarbeiten, wird er jedenfalls nie in der Lage sein, auf das Schreiben zu verzichten. Jedoch scheint sein Wort sich von einem bedeutungsvollen, immer bedrückenderen und aufdringlicheren Schweigen auffressen zu lassen: In seinen privaten, ironischerweise mit den sarkastischen Bezeichnungen von *Unreines, Eignes, Fremdes* oder gar *Q(uatsch)* benannten Tagebüchern²⁹⁶, in denen Tucholsky »handschriftlich von Januar 1928 bis zu seinem Tode im Dezember 1935 Gedanken, Beobachtungen, Aussprüche, stilistische Überlegungen und Zitate festhielt«,²⁹⁷ ist die fast manische bzw. selbstvernichtende Neigung des Autors, die schriftliche Kommunikation immer mehr zu reinigen oder gar zu entfleischen, schon auf den ersten Seiten sehr sichtbar. Im Gegensatz zur Weitschweifigkeit der zahlreichen, seinen Freunden und Kollegen geschickten Briefe, sind die Diarien des damals in Hindås wohnenden Journalisten insbesondere aufgrund ihrer geheimnisvollen, sibyllinischen Lakonik bekannt, als wäre die Sprache auf ihrem eigenen Nullpunkt angekommen. Durch dieselbe wortkarge Wesentlichkeit, die Courteline in seiner *Philosophie* zur Schau stellt, fotografiert Tucholsky eine Art *Via Crucis* in Richtung jener ewigen Stille, die sowohl laut dem französischen Dramatiker als auch laut dem deutschen Humoristen das menschliche Leben umschließt – und hinunterschluckt. Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass ein Teil der im Grunde

²⁹⁴ Kurt Tucholsky, *Schnipsel*, in: GA, Bd.14 [109], S.398-400. Im Band *Lerne lachen ohne zu weinen* wird der Beitrag in der Artikelserie *So verschieden ist es im menschlichen Leben –!* mit dem Titel *Und überhaupt* aufgenommen und grundsätzlich bearbeitet, vgl. Kurt Tucholsky, *Lerne lachen ohne zu weinen*, marixverl., Wiesbaden 2017, S.337-340.

²⁹⁵ Die Maxime ist nur im 1931 bei Rowohlt veröffentlichten Sammelband *Lerne lachen ohne zu weinen* anwesend; vgl. in diesem Falle die Neuauflage: Kurt Tucholsky, *Lerne lachen ohne zu weinen*, a.a.O., S.340.

²⁹⁶ Die privaten Tagebücher Tucholskys wurden im fünfzehnten Band der Gesamtausgabe endgültig versammelt. Die sogenannten *Q-Tagebücher*, welche die Schriften zwischen 1934 und 1935 gruppieren, wurden zum ersten Mal 1978 veröffentlicht, vgl. Kurt Tucholsky, *Die Q-Tagebücher 1934-1935*, hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky – Gustav Huonker, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978. Die mit dem Wort *Unreines* bezeichnetes Heft erschien erst im Jahre 1993, vgl. Kurt Tucholsky, *Sudelbuch*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993.

²⁹⁷ Vgl. das Vorwort des Verlages, in: Kurt Tucholsky, *Sudelbuch*, a.a.O., S.5.

chaotischen Tagebücher Tucholskys, den der Rowohlt Verlag erst 1993 unter dem Titel *Sudelbuch* veröffentlicht, mit der typisch courtelinischen Devise *Et après –? / Na und –?* beginnt.²⁹⁸ Am Ende des Diariums betont er das Prinzip, laut dem es weder im Menschenleben noch in der Menschengeschichte oder sogar im Menschenwerk *Neuschnee* geben könnte: Alle »Prosa« sei daher nichts mehr als reine »Mosaikarbeit«. ²⁹⁹ Aber die Existenzbilanz Tucholskys schließt sich ein für alle Mal mit einer dreistufigen, auf der letzten Tagebuchseite gezeichneten Treppe (Abb. 7), auf welcher der Autor den Spuren seines geliebten Courtelines folgt und sich von der Welt endgültig verabschiedet:³⁰⁰

Schweigen

Schreiben

Sprechen

3. »Seifenblasen in die Luft pusten«: Georges Feydeau, die Komödie der Irrungen und der Film

Während Tucholsky seit dem Anfang seiner Karriere im Bereich der Varieté den *Nörgler* Courteline zum eigenen Lebensmeister erwählt hatte, kannte der Berliner Schriftsteller den zweiten großen Vertreter des Pariser Jahrhundertwendevaudevilles Georges Feydeau kaum: Obwohl dieser Letztere heute ebenfalls berühmter als der Dichter-Angestellte Georges Moinaux geworden ist und ein großer Teil seiner Stücke insbesondere um 2012 von der namhaften Truppe der *Comédie Française* nicht nur wieder in Szene gebracht wurde, sondern auch einen unerwarteten Publikumserfolg bekam, war Feydeau in der deutschen (und insgesamt europäischen) Theaterszene der 1920er Jahre nicht so prominent wie heutzutage. Im Gegenteil: Georges Feydeau sowie seine spezifische Komödiengattung wurden erst ab den 1960er Jahren von der Fachkritik und insbesondere von einigen Theaterhistorikern wie z.B. Henry Gidel oder Violaine Heyraud neuentdeckt; und der Ruhm des in Paris geborenen Dramatikers erreichte nach einer ersten Apotheose um 1880 seinen Höhepunkt erst in den 1990er Jahren, als die langen, labyrinthischen und komplexen, für Feydeau so typischen *Comédies* bzw. *Comédies-Vaudeville* nochmals auf die Bühne gebracht wurden. Wegen des mitreißenden Rhythmus' seiner Dialoge, wegen des Übermaßes der *Quiproquos* und der Missverständnisse oder gar wegen seines fast manischen Interesses an der menschlichen, sich jenseits der Gesellschaftsoberfläche befindenden Privatsphäre unterscheidet sich das *Genre Feydeau* grundsätzlich bzw. sowohl aus formaler als auch aus thematischer Sicht von der konkreteren und sogar politisch engagierteren Satire des *Genres Courteline*. Gewiss konnte sich der junge und leidenschaftliche Ignaz Wrobel vor allem in der prekären Zeit der Novemberrevolution dem misstrauischen Sarkasmus des Autors von

²⁹⁸ Vgl. Kurt Tucholsky, *Unreines*, in: GA, Bd.15 [42], S.715.

²⁹⁹ Vgl. ebd., [148], S.895.

³⁰⁰ Vgl. ebd., [148], S.899

Boubouroche sehr nah fühlen, als würde er seine eigene historische Gegenwart durch courtelinische Worte glossieren, um sie tiefer oder – um genauer zu sein – korrekt zu verstehen. Doch zugleich konnte auch der ältere, etwas melancholisch gewordene bzw. nach Hindås verbannte Kurt Tucholsky der 1930er Jahre sich ins quasi kafkaeske Universum La Briges und Badins sicherlich besser als in die »joie féroce«³⁰¹ einfühlen, welche die Komödie *à la Feydeau* oft besitzt. Und trotzdem hat auch die scheinbar heitere, buntere Vorstellungswelt dieses Letzteren einen bestimmten Einfluss auf das Werk des «Weltbühne»-Mitarbeiters ausgeübt: Schon im Jahre 1921 beschreibt nämlich Peter Panter in einer kleinen Variété-Rezension eine Soirée im *Intimen Theater* Franz Würfells, einer der vielen, der Kleinkunst gewidmeten Kabarettbühnen des damaligen Berlins, auf welcher der Journalist die deutsche, vom Direktor Gustav Heppner inszenierte Version eines der bekanntesten Stücke des späten Feydeau gesehen hat. Die kleine Komödie heißt *Ne te promène pas toute nue!* oder, wie Tucholsky in seinem Aufsatz notiert, *Lauf doch nicht immer nackt herum!* und gehört noch heute zu den erfolgreichsten Werken des offiziellen Repertoires der *Comédie Française*. In seinem knappen und amüsierten Beitrag, in dem die großstädtische Theaterlandschaft mit einer Schachtel von bunten Konfekten verglichen wird, scheint also der Variété-Experte Tucholsky, insbesondere von den naiven, pikanten und doch zugleich nie trivialen Tönen der *Répliques* bzw. von der »reinen Freude am Übermut« beeindruckt zu sein, welche der Stückautor auf vergnügte Art und Weise zur Schau stellt und laut dem frankophilen Peter Panter »leider nicht [als] deutsch« (oder zumindest als deutschstämmig) definiert werden könne:

Und welch ein Dialog! Unsre Dialog-Esel, die zwei Schreibmaschinenseiten brauchen, bevor sie glücklich einen lahmen Situationsulk herausgerechnet haben, sollten sich das ansehen. Aus dem Nichts blüht da der reizendste Witz, der Dialog glitzert, und tausend Perlen moussieren, die gar nichts mit dem Inhalt zu tun haben – aus reiner Freude am Übermut; der Autor hat es dazu, Feydeau heißt er. Gespielt wurde das Stück so hübsch, wie es ist – und das will etwas sagen.³⁰²

Obwohl die einzige direkte Verbindung zwischen Tucholsky und Feydeau der Theater- und Stummfilmschauspieler Richard Alexander war, welcher zwischen 1911 und 1922 mehr als ein Stück des Pariser Dramatikers interpretiert hatte und 1904 die Direktion des Residenztheaters übernahm, ist es auf jeden Fall möglich, dass die turbulente, fast ganz und gar auf der menschlicher Körpersprache basierende Komödie *à la Feydeau* einige Spuren im Werk des Berliner Journalisten – und insbesondere in seiner ersten (und letzten) Arbeit im Filmbereich – gelassen hat. Eigentlich teilte der 1862 in einer konservativ-republikanischen, dem Kaiser Napoleon treuen Familie geborene Georges Feydeau fast dieselbe Lebenszeit des älteren und in vielerlei Hinsicht misanthropischeren Kollegen

³⁰¹ *Le Vaudeville à la scène*, hrsg. von Violaine Heyraud – Ariane Martinez, ELLUG, Grenoble 2015, S.171.

³⁰² Kurt Tucholsky, *Konfekt*, in: GA, Bd.5 [67], S.151-153.

Courteline: Beide Dramatiker waren Söhne von ziemlich bekannten und trotzdem nicht besonders begabten Schriftstellern,³⁰³ beide fühlten sich schon seit ihrer Jugend zum Theater – und vor allem zur hybriden, französischstämmigen Vaudeville-Gattung – berufen, und trotzdem weigerten sich beide oft, ihre Komödien und Werke mit dem spezifischen, damals noch zum trivialen Veranstaltungsformen des populären Lachtheaters in Relation gesetzten Terminus *Vaudeville* zu kennzeichnen. Beide arbeiteten oft mit anderen Künstlern, und insbesondere Feydeau hat die meisten Schwänke mit den damals sehr bekannten und doch nicht besonders originellen *Vaudevillisten* Maurice Desvallières und Alfred Hennequin geschrieben.³⁰⁴ Beide hatten die Tendenz, den Menschen quasi wissenschaftlich bzw. aus einer Außenperspektive zu beobachten und zu analysieren, als handele es sich um eine Art fremden Untersuchungsgegenstand. Beide verbrachten die meiste Zeit im Café oder im Kabarett, um das zeitgenössische Alltagsleben und all seine Facetten zu studieren. Beide wandten eine manische Aufmerksamkeit auf das Detail bzw. auf die diversen Seiten der menschlichen Existenz, die danach sowohl diesseits als auch jenseits der Sozialsphäre auf die Bühne gebracht wurde. Beide waren ständig auf der Suche nach dem richtigen und unersetzbaren Wort oder Bild, um eine Situation oder einen bestimmten (entweder individuellen oder kollektiven) Sozial- sowie Seelenzustand ins Theateridiot zu übersetzen. Deshalb kann auch Feydeau wie sein Zeitgenosse Courteline als ein kritischer Betrachter der Moderne definiert werden, deren industrielle Profitlogik er durch seine karnevalesken Figuren in Szene setzt und fast immer *ad absurdum* führt: Indem er die Mehrheit seiner Stücke auf der strengen bzw. unerschütterlichen Lachmechanik Labiches basiert und daher die *Pièce bien faite*-Formel Scribes vervollkommnet oder gar weiterentwickelt, baut er einen riesigen, labyrinthischen und doch immer glaubhaften Zwischenraum auf, in dem die *Comédiens* verworren oder gar ziellos wandern. Insbesondere legt Leonard G. Pronko in seinem Essay den Akzent auf die »clockwork precision«, durch welche Feydeau seine Theatermaschinerie in Bewegung setzt:

With a surprising visual memory, he was able to recall the position of each character during the play, and was constantly aware of the physical presence and attitudes of his characters. He compared them to pieces on a chessboard [...]. Feydeau is a great realist, but [...] he is a realist below the surface. [...] [His] offspring

³⁰³ Der Vater von Georges Feydeau, d.h. Ernest-Aimé Feydeau, war eigentlich der Autor mancher geistreichen und auch ziemlich erfolgreichen Novellen wie z.B. *Fanny* (1858) und *Souvenirs d'une cocotte* (1872), die aber von den meisten Rezensenten der Zeit fast vernichtend kritisiert worden waren. In seiner Georges Feydeau-Biografie zeichnet Jacques Lorcey insgesamt ein treffendes, wenn auch ein bisschen romanhaft ausgeschmücktes Porträt von Feydeau Senior: »Ernest Feydeau nous apparaît aujourd'hui comme un homme simple, un peu naïf – mais nullement dépourvu de bon sens [...]. Styliste très convenable, trop averti même de subtilités de la syntaxe, élève appliqué de Gautier et Flaubert [...], limité il est vrai sur le plan de l'invention, ce tâcheron des Lettres a peut-être manqué tout simplement [...] de cette absolue confiance en soi, qui permet de s'abandonner à sa vraie nature«, Jacques Lorcey, *L'Homme de chez Maxim's. Georges Feydeau, sa vie*, in: Ders., *Georges Feydeau. L'homme et l'œuvre*, Séguier, Anglet 2004, S.60.

³⁰⁴ »Le dramaturge Maurice Desvallières (1857-1926) co-signa trois grands vaudevilles à la suite : *Les Fiancés de Loches* (1888), *L'Affaire Édouard* (1889), *Le Mariage de Barillon* (1890) [...] Cette collaboration oriente Feydeau vers des comédies mixtes, empruntant à la fois au vaudeville et à la comédie de mœurs [...] Mentionnons une collaboration plus anecdotique avec Maurice Hennequin (1863-1926) [...] pour *Le Système Ribadier* (1892)«, Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, Classiques Garnier, Paris 2012, S.39.

are the products of heredity, environment and historical moment, just like the more sombre beings found in the Naturalist plays that were contemporary with [his] early comedies. [...] There are no abstraction in Feydeau, «I always begin with verisimilitude», he claimed.³⁰⁵

Wengleich Feydeau und sein Kollege Courteline im Laufe ihrer Karriere sehr unterschiedliche und insgesamt persönliche Ausdrucksmodi bzw. Theaterauffassungen entwickeln, gestalten sie jedenfalls in ihren Arbeiten eine perfekt mechanisierte Bühnenwelt, welche die perfekt mechanisierte Gesellschaft der Industriellen Revolution reproduzieren (und verlachen) soll. Und wie es auch in den später verfassten *Wendriner* und *Lottchen*-Geschichten Tucholskys geschehen wird, wahren die beiden französischen *Vaudevillistes* immer eine gewisse Distanz zu ihren literarischen Geschöpfen: Ganz im Gegensatz zum traditionellen *Imitatio*-Prinzip des klassischen aristotelischen Theaters setzen sie sich häufig in einem liminalen Zwischenstadium, in dem sie sich in ihre eigenen Kreaturen sowohl einfühlen als auch Katz und Maus spielen können, als wären die *Comédiens* und die von ihnen dargestellten Menschen reine Versuchstiere oder Getriebe eines mysteriösen Automaten. Diese ewig zwischen emotionaler Einfühlung und wissenschaftlicher Verfremdung schwebende Perspektive erlaubt den Autoren, eine »conscience rieuse« zu entwickeln, um den »ordre institué« umzustürzen³⁰⁶ – oft auch ohne dass sich das Publikum dessen bewusst wird: Nicht selten lacht nämlich der Zuschauer wegen der dummen Naivität Boubouroche oder der narzisstischen Plumpheit Wendriners aus, ohne zu bemerken, dass die beiden Figuren ihm sehr ähnlich sehen können. Es ist außerdem kein Zufall, dass fast jedes Stück Courtelines oder Feydeaus sich auf eine elliptischen Struktur stützt – das heißt, dass es sowohl im realen Alltagsuniversum der Beobachter als auch im fiktionalen und doch der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts entsprechenden Mikrokosmos der Schauspieler keinen Anfangs- und keinen tatsächlichen Endpunkt gibt, sondern alle Figuren in einer unveränderlichen, vordeterminierten, stagnierenden und immer ihr selbst gleichen Vorhölle eingesperrt werden:

L'expérience n'a aucune forme d'utilité. Les gens n'ont pas de mémoire de ce qu'ils ont fait. Ils ne changeront pas. La bourgeoisie de départ est la bourgeoisie d'arrivée. Tout le long de pla pièce, ces bourgeois font des expériences... Dans une autre pièce, on s'attendrait à ce qu'ils disent quelque chose de ces expériences. Eh bien ils rentrent chez eux et puis c'est fini. Ce théâtre, aussi comique soit-il, du point de vue du sens, est beaucoup plus nihiliste que la tragédie.³⁰⁷

Obwohl der Stil Feydeaus unter mehreren Gesichtspunkten geschwollener und überreicher als der sparsame Minimalismus seines Kollegen Courteline erscheint, sind beide Dramatiker von einer verzweifelten Donquichotterie wie besessen, indem sie den *Herrn Wendriner* und d.h. »le bourgeois,

³⁰⁵ Leonard C. Pronko, *Eugène Labiche and Georges Feydeau*, MacMillan Press, London-Basingstoke 1982, S.105.

³⁰⁶ Jean Duvignaud, *Le propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*, Hachette, Paris 1985, S.54.

³⁰⁷ *Le Vaudeville à la scène*, hrsg. von Violaine Heyraud – Ariane Martinez, a.a.O., S.173.

puisqu'il n'y a pas d'autre mot, capitaliste, rentier ou propriétaire d'immeuble«³⁰⁸ in all seinen Schwächen oder seinen manchmal überraschenden Geniestreichen darstellen. Eigentlich kann der Bürger, die Personifizierung schlechthin der modernen Epoche und ihrer neuen herrschenden Klassen, in den Komödien Feydeaus auch mehr als in den kleinen Einaktern Courtelines mit einer fast lebenslosen, ausschließlich von einer unersättlichen Vergnügungssuche beseelten Marionette verglichen werden, die der Autor im labyrinthischen Raum seiner eigenen historischen Gegenwart beobachtet. Nicht zufälligerweise hat Jean Cocteau das Theater Feydeaus mehrmals mit dem vielsagenden, von der Literaturkritik lieber dem Werk Courtelines zugeschriebenen Ausdruck »pure Kafka«³⁰⁹ bezeichnet. Hinter der scheinbaren Banalität der auf die Bühne gebrachten Geschehnisse, die sich immer um das Thema der Untreue und seiner katastrophalen sowie lächerlichen Folgen drehen, versteckt sich also die verbitterte Kritik des Autors an einer trügerischen *Age d'or* der sogenannten Zivilisation:

La condition humaine est évoquée de façon essentiellement pessimiste ; l'homme y est souvent une simple marionnette, jouet de facteurs impondérables et d'une fatalité stupide. Aucune croyance précise, aucun idéal ne le guident ni le réconfortent. [...] Sous une gaieté de surface qui paraît différencier l'univers de Feydeau de celui du théâtre nouveau se cache pourtant une même absence d'illusions, un même scepticisme désabusé, une même vision implacable de la créature humaine. [...] Parfois même, il règne dans ces pièces une atmosphère de *folie collective*.³¹⁰

Wie die literarischen Figuren Tucholskys sind auch die Menschentypen Feydeaus reine Produkte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, d.h. der liminalen Übergangsära, in welcher »Industrial Revolution [...], the triumph of Darwin and the beginnings of Freud« koexistieren.³¹¹ Hinter der possenhaften Leichtigkeit und der Sorglosigkeit des Pariser Vaudevilles, das Feydeau von Labiche und Scribe geerbt hatte, versteckt sich nämlich »all the horror of contemporary life«, eine »nightmare world« also, die ihre eigenen Bewohner meistens einverleibt.³¹² Wie mehrere fachspezialisierte Kritiker der Gattung wie z.B. der Romanist Fabio Perilli³¹³ oder die schon zitierten Henry Gidel und Violaine Heyraud mehrmals unterstreichen, kann Feydeau als ein wahrer Ingenieur der Sprache betrachtet werden, da er durch eine quasi voravantgardistische Experimentierlust die Grundlage der zwischenmenschlichen Kommunikation ständig in Frage stellt: Indem er das gesamte Arsenal von komplizierten Quiproquos, Missverständnissen und Calembours benutzt, mit dem zuerst Eugène

³⁰⁸ Jacques Lorcey, *Du mariage au divorce. Georges Feydeau, son œuvre*, in: Ders., *Georges Feydeau. L'homme et l'œuvre*, a.a.O., S.67.

³⁰⁹ Leonard C. Pronko, *Eugène Labiche and Georges Feydeau*, a.a.O., S.106.

³¹⁰ Henry Gidel, *Le Théâtre de Georges Feydeau*, Klincksieck, Paris 1979, S.338-339.

³¹¹ Leonard C. Pronko, *Eugène Labiche and Georges Feydeau*, a.a.O., S.107.

³¹² Ebd., S.106.

³¹³ Vgl. u.a. Fabio Perilli, *Georges Feydeau: écriture théâtrale et stratégies discursives*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2010.

Scribe und dann Eugène Labiche ihre *Comédie-Vaudeville* bereichert hatten³¹⁴, vermischt und verwirrt Feydeau die Koordinaten der traditionellen *Grammatik des Denkens*, welche die menschliche Weltwahrnehmungsfähigkeit strukturiert. Und tatsächlich haben die vom französischen Lustspieldichter porträtierten Figuren die Fähigkeit verloren, miteinander zu kommunizieren: Durch seinen semantischen Reichtum, seinen teuflischen Rhythmus und seine lächerliche Weitschweifigkeit lässt das etwas gekünstelte und doch an der alltäglichen Umgangssprache des damaligen großstädtischen Bürgertums perfekt orientierte Theateridiom Feydeaus weder dem Publikum noch den Schauspielern die aller kleinste Überlegungsmöglichkeit mehr. Mit überraschender Präzision und punktueller Genauigkeit werden die *Répliques* miteinander verkettet, als wäre jeder Dialog nichts mehr als eine Reihe mechanischer Automatismen, die von keinem Menschen, sondern nur von seelenlosen Menschenreproduktionen auf unbewusste Art und Weise durchgeführt werden. Anders ausgedrückt redet die neurotische, von Feydeau karikierte Menschheit unermüdlich entweder mit den Zuschauern oder mit sich selbst, und trotzdem ist sie nie in der Lage, wirklich zu *sprechen* bzw. eine konkrete Kommunikationslinie mit der umgebenden Welt aufzubauen. Die *Comédiens* geraten in diesem Sinne in einen philologischen, ausweglosen Engpass, der sich insbesondere durch den rhetorischen, schon vom denkwürdigen Paar Scribe-Labiche ausgearbeiteten Instrument der *Repetitio* und des *Calembours* artikulieren lässt. Unter diesem Gesichtspunkt setzt sich die *Satire à la Feydeau* erheblich mehr als der wortkarge Sarkasmus Courtelines mit dem Sprachentleerungsprozess auseinander, der um die Dekadenzeit der alten, nachrevolutionären *Laissez-faire-Ära* beginnt und auch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts kennzeichnet. Durch seine typische, sowohl dialogische als auch visuelle Überfülle bringt der Dramatiker mit einer quasi avantgardistischen Frechheit die Vergänglichkeit ans Licht, die alle menschlichen bzw. gesellschaftlichen Institutionen und Konventionen – von dem individuellen Gedanken bis zur eigenen Sozialrolle oder die Art und Weise, auf welche die Leute miteinander in Zusammenhang stehen – markiert. Wie Courteline zieht auch Feydeau die *Absoluten* der vorigen Epoche in Zweifel, indem er seine Figuren in philologische Käfige einsperrt und sie verpflichtet, einen alternativen Kommunikationsdurchschlupf zu finden, um sich von ihrem klaustrophobischen bzw. fremd gewordenen Sprachgefängnis endlich zu befreien und daher das eigene Sprachsystem umzustürzen: »Le prétexte de l'arbitraire du signe ouvre des potentialités lexicales diaboliques. En exposant le système de la langue, Feydeau le soumet immédiatement à sa possible déformation«.³¹⁵ Nicht selten wiederholen nämlich die Schauspieler fast autistisch dieselben Stichworte bis zum Augenblick, in dem die Aussagen ihren Sinn verlieren und

³¹⁴ Laut Violaine Heyraud entwickelt sich das moderne Vaudeville genau ab der Aufführung der ersten Stücke Labiches und Scribes, um in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Georges Feydeau endlich seinen Höhepunkt zu erreichen: »Bien que Feydeau ne se dise pas vaudevilliste, que le genre ne soit pas fixe et que la notion de «genre» elle-même soit sujette à caution, le «vaudeville» après 1864 devient un synonyme pratique de la «comédie-vaudeville»«, Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, a.a.O., S.43.

³¹⁵ Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, a.a.O., S.385.

das Signifikat jeder Vokabel sich von seinem entsprechenden Signifikanten trennt – der Autor zeigt in diesem Sinne die gleiche experimentelle Haltung, welche später die dadaistische Avantgarde beleben wird. In der langen, mit Maurice Desvallières vierhändig geschriebenen Dreiakter-Komödie *L'Hôtel du Libre-Échange* verbringen z.B. die Figuren die meiste Zeit damit, dieselben Sätze unermüdlich und mechanisch wieder und wieder und wieder aussprechen, als wären sie auf der Suche nach einer tiefen Begründung, die ihre Tätigkeiten bzw. ihre zum Teil zurückhaltende, zum Teil absurde und irrationale Verhaltensweise rechtfertigen könnte. Eigentlich schwanken die Figuren ständig zwischen zwei Dimensionen, dem heimischen Herd, in dem das eheliche Gleichgewicht des bürgerlichen Alltags unverletzt bleibt, und dem sogenannten *Hotel des Freihandels*, einem Nachthotel also, in welchem die strenge Sozialordnung heimlich übertreten werden kann. Als unbestrittener Meister der von Henry Gidel mehrmals benannten *Rencontres Intempestives*³¹⁶ richtet es Feydeau so ein, dass alle Figuren, die sich miteinander nicht treffen sollten, sich (scheinbar) zufälligerweise ständig kreuzen:

Malgré leurs efforts les personnages ne parviennent pas toujours à découvrir une cachette ou un moyen de s'échapper. En désespoir de cause, ils usent alors des procédés les plus rudimentaires et c'est peut-être dans la faiblesse dérisoire des moyens auxquels ils ont recours que réside alors la plus grande part du comique.³¹⁷

Auf diese Weise verlacht der Autor »l'existence implacable du déterminisme«,³¹⁸ welcher dem bürgerlichen Wertsystem und der postindustriellen *Forma Mentis* zugrunde liegt. Da die spießigen Gäste des *Hotels* die Folgen ihrer Aufschneidereien bzw. ihrer Ausbruchsversuche aus der eigenen klaustrophobischen *Normalität* nicht in Worte fassen können, bleibt ihnen nichts anderes übrig, als dieselben Ausdrücke immerfort und mit ungläubigem Staunen zu wiederholen. Nachdem sie eine wilde, verwirrte Soiree in der sonderbaren Pension *du Libre-Échange* erlebt haben und zu ihrer täglichen Sozialordnung zurückgekehrt sind, können (und wollen) die Figuren eigentlich keine Worte finden, um das kleine nächtliche Abenteuer zu beschreiben oder gar nochmals in Erinnerung zu rufen und sind ausschließlich in der Lage, den melodramatischen Satz »Quelle nuit! Mon Dieu! Quelle nuit!« mit lächerlichem Pathos auszurufen. Der ritualisierte, beruhigende Rhythmus des stabilen bzw. kollektiv akzeptablen Alltagslebens soll also wieder in die richtige Bahn kommen. Selbst die 16. Szene des letzten Aktes, welche als Stückepilog dient, stützt sich ganz und gar auf die manische *Repetitio* sinnloser Höflichkeitsfloskeln, die alles und das Gegenteil von allem bedeuten könnten:

PINGLET, À VICTOIRE Oui !... Pas d'explications ! pas d'explications !
PAILLARDIN Vous étiez bien cette nuit à l'hôtel du Libre Échange ?

³¹⁶ Henry Gidel, *Le Théâtre de Georges Feydeau*, a.a.O., S.127.

³¹⁷ Ebd., S.137.

³¹⁸ Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, a.a.O., S.283.

VICTOIRE Comment, Monsieur le sait ?...

[...]

PINGLET Oui ! Pas d'explications ! pas d'explications ! Allez-vous-en ! Allez-vous-en ! Je vous chasse !

[...]

MAXIME Quel hôtel !... J'y retournerai !

PINGLET Quel hôtel !... (*À part*) Je n'y retournerai pas !...³¹⁹

Indem die Figuren auf sowohl lächerliche als auch verzweifelte Art und Weise versuchen, aus ihrer kommunikativen *Impasse* zu entfliehen, experimentieren sie zugleich mit neuen, nicht verbalen Ausdrucksmöglichkeiten, die schon *filmisch* definiert werden können. Im Gegensatz zur courtelinischen Starrheit basiert Feydeau nämlich seine *Pièces* auf demselben Bewegungsprinzip Labiches: Die *Comédiens* laufen unermüdlich weit und breit auf der Bühne, indem sie sich gegenseitig fangen, als wären sie ständig auf der Suche nach dem Unerreichbaren. Dieses »va-et-vient incessant des personnages«³²⁰ soll laut Henry Gidel das Publikum nicht nur zum Lachen bringen, sondern auch dem Zuschauer ein Gefühl der Unsicherheit geben, als würden tatsächlich unzählige Stimmen in demselben Moment übereinander sprechen: »Cette rapidité de déplacement, nous la notons particulièrement lorsque les personnages pénètrent sur la scène ou la quittent. Ils n'apparaissent point, ils «surgissent»; ils ne sortent pas, ils «disparaissent» ou ils s'«éclipsent»«³²¹. Im letzten Akt einer der berühmtesten *Comédies en trois actes* Feydeaus, des 1894 im Théâtre du Palais-Royal uraufgeführten Stücks *Un fil à la patte*, versucht z.B. der naive und im Laufe der ganzen Komödie ständig von den anderen Figuren beschimpfte Bouzin, eine riesengroße Treppe hinaufzusteigen, jedoch vergeblich: Jedes Mal ist er zum Scheitern verurteilt und stürzt wieder und wieder aus dem *Escalier* auf die fantasievollsten, akrobatischsten bzw. absurdesten Weisen. Diese Szene, die sich völlig auf die unaufhörliche *Repetitio* des zerstörerischen Falles Bouzins stützt, nimmt den übertriebenen, hyperbeschleunigten Dynamismus der *Slapstick Comedy à la Charlie Chaplin* oder *Buster Keaton* vorweg und könnte mit denselben Worten glossiert werden, die Kurt Tucholsky 1923 dem Kurzfilm Charlots *One a.m.* widmen wird: »Es ist der Kampf des Menschen mit dem Schicksal...«³²² Und tatsächlich scheinen die Figuren Feydeaus, von einem fast manischen Befreiungswillen besessen zu sein, indem sie ständig einen Weg suchen, um von ihrem sozialen, emotionalen und kommunikativen Zustand der Stagnation endlich wegzulaufen: »C'est parce que la situation initiale est étouffante que le besoin de déviation se fait sentir« oder, wie Violaine Heyraud

³¹⁹ Georges Feydeau, *L'Hôtel du Libre-Échange*, in: Ders., *Georges Feydeau. Théâtre*, hrsg. von Henry Gidel, Omnibus, Paris 2011, S.455-456.

³²⁰ Henry Gidel, *Le Théâtre de Georges Feydeau*, a.a.O., S.162.

³²¹ Ebd., S.164.

³²² Kurt Tucholsky, *Oase*, in: GA, Bd.6 [14], S.35-37.

in ihrem Essay mehrmals erklärt, »c'est parce que le milieu est vicié, double, fêlé, qu'en se répétant il crée la disjonction, la disharmonie, la fracture.«³²³

Außerdem wird die Sprache von den meisten Interpreten Feydeaus nie wirklich als Ausdrucks- oder Kommunikationsmedium benutzt, sondern als reines Selbstidentifikationsmittel: Indem die *Comédiens* fast jedes Stichwort oder jede Redeweise mit einer spezifischen Geste begleiten, versuchen sie auch und vor allem, sich das verlorene Wort wieder anzueignen und die richtige idiomatische Wendung zu finden, um ihrer Existenz bzw. ihrer Persönlichkeit ein für alle Mal einen Inhalt zu geben. In seinem berühmtesten und erfolgreichsten Theaterstück, der langen, 1899 im Théâtre des Nouveautés aufgeführten Dreiakter-Komödie *La Dame de chez Maxim* macht Feydeau in diesem Sinne von seinen ganzen szenisch-rhetorischen Fundus Gebrauch: Wie es auch im *Hôtel du Libre-Échange* geschah, stützt sich die Handlung auch in diesem Fall auf eine verwickelte Reihe von Missverständnissen und Identitätswechseln, welche die Figuren in und aus dem Rahmen ihres vertrauten, ritualisierten Normalitätsbegriffes führen. Man könnte fast behaupten, dass Feydeau seine Karten bis zum Moment durchmischt, in welchem die auf die Bühne gebrachte Menschheit nicht mehr in der Lage ist, sich selbst wiederzuerkennen. Als der Vorhang sich öffnet, steht das Publikum plötzlich vor der typischsten aller vaudevillesken Situationen: Nach einer schlaflosen und beschwipsten Soirée im bekannten Cabaret-Restaurant *Maxim* wacht der plumpe und pedantische Petypon unter seinem Sofa auf. Im Bett, wo er gewöhnlicherweise mit seiner Frau ruhig schläft, liegt die sogenannte *Môme Crevette*, eine freche und doch herzensgute, nach dem Modell der damaligen Toulouse-Lautrec-Muse Yvette Guilbert porträtierte *Cocotte*, die als Sängerin und Tänzerin im Moulin Rouge arbeitet. Als ein entfernter, aus Afrika gerade zurückgekehrter Onkel-General den noch konfusen Petypon besucht, verwechselt er natürlich die *Môme* mit der realen *Madame Petypon*, welche im Gegensatz zur geistreichen, umgänglichen und verführerisch schönen *Chanteuse* eine naive, zurückhaltende und etwas dumme Begine ist. Von jenem Augenblick an setzt Feydeau seine, wie Violaine Heyraud sagen würde, *Machine à vertiges* in Bewegung, indem er die Quiproquos miteinander verkettet und die *Comédiens* in immer peinlichere Situationen bringt. Fast die ganze Komödie basiert auf dem lächerlichen Zusammenstoß zwischen den gegensätzlichen Sprachregistern der *Môme*, welche auf den spontanen und manchmal sogar anstößigen Jargon der Pariser Unterwelt zurückgriff, und des snobistischen Petypons, der sich ausschließlich durch Höflichkeitsformen äußert und nie sagt, was er eigentlich denkt. Wie es auch in Tucholskys Drehbuch *Seifenblasen* zu bemerken sein wird, dient der Freisinn der weiblichen Hauptfigur, welche häufig die Rolle der selbstständigen und schlaun *Diseuse* spielt, als Detonator der unzähligen unterdrückten, sich hinter der geordneten

³²³ Violaine Heyraud, *Feydeau, la machine à vertiges*, a.a.O., S.290.

Oberfläche der bürgerlichen Welt versteckenden Wünsche. Zusammen mit einer spezifischen, jede Figur charakteristischen Gestik fungiert hier die Sprache als reines Identifizierungsinstrument: Die hyperbolischen Gebärden der Schauspieler werden ständig von bestimmten Stichworten begleitet, als hätte jede in Szene gesetzte Maske ihren eigenen Refrain und ihre eigene Choreografie. In diesem Sinne wird die traditionelle, verbale Ausdrucksweise der übertriebenen Mimik der *Comédiens* untergeordnet, welche die Dialoge immerfort animiert:

Feydeau s'attache le plus souvent possible à [...] faire «bouger» [les personnages] et à nous les montrer non point en train de bavarder tranquillement – debout ou assis – mais en plein mouvement ou du moins occupés à diverses activités. En d'autres termes, l'auteur substitue ici à une technique de type photographique un procédé qui s'apparente plutôt à notre cinéma.³²⁴

Besonders beachtenswert erweist sich unter diesem Gesichtspunkt der Selbstvorstellungsgestus der *Môme Crevette*, den die Frau vor der bürgerlichen High Society zwar automatisch, aber auch ziemlich sarkastisch zur Schau stellt. Diese ironische Geste, durch welche der Autor die leeren Rituale des spießbürgerlichen Alltags entmystifiziert, öffnet und schließt nicht zufälligerweise das Pièce: Wenn die Moulin Rouge-Sängerin auf die Bühne tritt oder mit einer anderen Figur spricht, hebt sie immer ihr Bein und ruft den Satz »Allez donc! C'est pas mon père!« aus, dessen transversale Bedeutung sich an die diversesten Situationen anpassen kann. Als Petypon z.B. im ersten Akt die *Chanteuse* auffordert, seine Wohnung in großer Eile zu verlassen, trägt sie spontan ihren kleinen Tick vor: In diesem Falle soll der Refrain mit der Aussage »Sei ruhig, ich mach mich sofort auf den Weg, ich möchte jedenfalls nicht bei dir bleiben« übersetzt werden.³²⁵ Aber als Petypon im zweiten Akt anlässlich der Ehe seiner Cousine die *Môme* vor allen Gästen wegen ihrer etwas groben Haltung zurechtweist, wiederholt sie nochmals ihre Redewendung, die hier »lass mich in Ruhe, ich tue was ich will« heißt³²⁶. Und am Ende des Theaterstücks hebt die Tänzerin ein letztes Mal ihr Bein, indem sie stolz aus dem Rampenlicht in Begleitung des Onkels Petypons tritt, als wäre sie die Karikatur einer Primadonna. In diesem Kontext dient nämlich die sonderbare nervöse Zuckung der Hauptfigur als Schlussgestus der Komödie, und trotzdem kann der Satz paradoxerweise erstmals buchstäblich interpretiert werden: Obwohl der General älter als die Sängerin ist, soll eine eventuelle Liebesbeziehung zwischen den beiden keinen Skandal hervorrufen: Er ist tatsächlich nicht ihr Vater!³²⁷

Die redundante, eintönige bzw. mechanizistische Logik, welche die Sprach- und Gedankenwelt der Hauptfiguren Feydeaus beherrscht, kennzeichnet auch die literarischen Geschöpfe der meisten

³²⁴ Henry Gidel, *Le Théâtre de Georges Feydeau*, a.a.O., S.94.

³²⁵ Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim*, in: Ders., *Georges Feydeau. Théâtre*, hrsg. von Henry Gidel, a.a.O., S.581.

³²⁶ Ebd., S.658.

³²⁷ Ebd., S.751.

Feuilletons Peter Panters: Von Wendriner bis Lottchen setzt Tucholsky eine eindimensionale, vaudevilleske Menschheit in Szene, die ausschließlich in der Lage ist, ihren eigenen Chimären bzw. ihrem eigenen Vergnügungswunsch nachzujagen. Insbesondere im ersten – und letzten – Beitrag, den der Schriftsteller am Ende seiner Karriere in dem von ihm nie besonders geschätzten Filmbereich ausarbeitete, lassen sich noch heute Spuren der fantasievollen, für Feydeau so typischen Theatersprache sehr deutlich erkennen: Das im Jahre 1931 mithilfe des ungarischen Regisseurs Ladislaus Vajda vervollständigte Drehbuch *Seifenblasen*³²⁸, das Tucholsky im Laufe weniger Monate für Georg Wilhelm Pabst und die damals erfolgreiche, der UFA Konkurrenz machende Produktionsgesellschaft Nero-Film skizzierte, hat tatsächlich mit dem bunten Mikrokosmos der *Dame de chez Maxim* oder des *Hôtels du Libre-Échange* sehr viel gemeinsam. Es ist auch kein Zufall, dass der Berliner Autor während eines kurzen Aufenthalts in England das Komödienexposé zusammen mit dem bissigeren, agitatorischen und erst 1932 in Leipzig aufgeführten Theaterstück *Christoph Kolumbus* schrieb, als hätte der sich im späten Sommer 1931 in London befindende Schriftsteller die Notwendigkeit gespürt, den verbitterten Pessimismus seiner politischen Satire mit der Leichtigkeit der sogenannten Kleinkunst bzw. der französischstämmigen Vaudeville-Tradition auszubalancieren. In einem langen Brief vom 17.8.1931 informierte Tucholsky nämlich seine alten Freunde Emil Jannings und Gussy Holl darüber, dass das Manuskript in jenem Augenblick endlich fertig war und dennoch sich als kein wahrer Film, sondern mehr als eine Art kinematographische Revue strukturieren lässt:

Filmmanuskript ist fertig – vorläufig telegraphieren sie natürlich, wie das in Schöneberg so üblich ist, und den zweiten Zaster müssen sie ja nun bald zahlen. Hoffentlich kriege ich ihm. Ich habe kein Drehbuch abgeliefert, sondern eine Szenekette, im Präsens erzählt, ich glaube: manche Einfälle sind brauchbar. Das Thema war gegeben, sehr schwer zu lösen. Das wäre eine Rolle für Mamma... [*Gussy Holl, A.d.R.*]³²⁹

Als Pabst im folgenden Jahr die Nero-Film-AG verließ, wurde »das Drehbuch« plötzlich »frei«³³⁰ – in einer knappen, am 27.8.1932 in der Zeitschrift »Film-Kurier« veröffentlichten Anzeige ist noch heutzutage die offizielle, an andere Regisseure gerichtete Aufforderung zu lesen, dem Projekt der bekannten Intellektuellentriade Pabst-Tucholsky-Vajda eine feste Form zu geben bzw. definitiv zu Ende zu bringen. Übrigens konnte der schwierige Auftrag, einen so oft als filmfeindlich bezeichneten Schriftsteller wie Kurt Tucholsky ein für alle Mal auf die Lichtspielbühne zu bringen, als eine

³²⁸ So lässt sich in einem kurzen, am 30.7.1931 in der *Licht Bild Bühne* publizierte Meldung lesen: »Pabsts Drehbuchautoren in London. L. Vajda [...] begibt sich heute nach London, um zusammen mit K. Tucholsky an dem Drehbuch zu dem neuen Pabst-Nero-Film »Seifenblasen« zu arbeiten«. Die allererste, immer in derselben Zeitschrift veröffentlichte Erwähnung des Projektes datiert eigentlich auf den 2.6.1931: »Dr. Kurt Tucholsky (Peter Panter) schreibt zurzeit für die Nero einen Film «Seifenblasen»«; für weitere Informationen über die Entstehungsgeschichte vgl. den von Antje Bonitz, Dirk Grathoff, Michael Hepp und Gerhard Kraiker herausgegebenen *Kommentar* in: GA, Bd.15 [144], S.1293.

³²⁹ Kurt Tucholskys Brief an Emil Jannings und Gussy Holl, in: GA, Bd.19 [B 320], S.310-312.

³³⁰ Vgl. den *Kommentar* in: GA, Bd.15 [144], S.1294.

wirkliche Herausforderung für Filmemacher (Experte oder auch Aspiranten) definiert werden – und deswegen scheinen die Töne der »Film-Kurier«-Anzeige noch heute zwar enthusiastisch, aber auch etwas skeptisch: »Man sollte sich wirklich nicht die Gelegenheit nehmen lassen, einen so im Grunde gegen den Film eingestellten Autor zur praktischen Arbeit heranzuziehen«. ³³¹ Und trotzdem blieb der Entwurf bis 1933 eigentlich nur ein Entwurf: Im Dezember jenes Jahres drehte nämlich der Pabst-Mitarbeiter und Drehbuchautor der filmischen Version der *Dreigroschenoper* Reinhold Schünzel seine berühmte Komödie *Viktor und Viktoria* genau nach dem Vorbild des Skriptes Tucholskys. Insgesamt bleibt die Grundgeschichte außer einigen stilistischen bzw. thematischen Unterschieden immer dieselbe: Im prekären und unsicheren Zeitraum der Weltwirtschaftskrise macht sich ein zwar junges, aber doch unternehmungslustiges Mädchen, das Tucholsky Barbara nennt und Schünzel als Viktoria identifiziert, auf die Suche nach einer Arbeit im Kabarettmilieu. Um die Aufmerksamkeit der zynischen Produzenten und Dramatiker für sich einzunehmen, verkleidet sich die Heldin als Mann und inszeniert eine sonderbare Performance, in der sie die paradoxe Rolle eines Damenimitators spielt. Die Probeaufnahme verwandelt sich auf diese Weise in einen vollen Erfolg, und seit dem Moment ihrer Einstellung bei einem der unzähligen Varietétheater Berlins wird die junge Frau in eine lange Reihe von Quiproquos und Missverständnissen verwickelt, welche im Stil Feydeaus die Figuren in immer absurdere bzw. witzigere Situationen bringen. Die Motive der Travestie und des Identitätswechsels stellen im europäischen Kulturpanorama der frühen 1930er Jahre eigentlich keine Neuheit dar: Die Figur des emanzipierten, sich als Mann verkleideten *Fräulein* erscheint schon in der kurzen, überraschend klugen Komödie Ernst Lubitschs *Ich möchte kein Mann sein*, die im Juli 1918 einen gewissen Anstoß erregte und sofort durch ein Jugendverbot zensuriert wurde. In dieser kleinen, aber doch entzückenden Filmposse, die sich nicht zufälligerweise in drei Akte teilt, lässt sich die ganze dramaturgische Erbschaft Feydeaus sehr deutlich wahrnehmen: Hier heißt die künftige Barbara oder Viktoria einfach Ossi ³³² und personifiziert niemand anderes außer dem typischen Mädchen aus gutem Hause. Um sich von den strengen Regeln ihres bürgerlich-familiären Gefängnisses zu befreien, beginnt die rebellische und doch naive Jugendliche, jede Nacht in Anzug und Zylinder verkleidet auszugehen. Diese Form provokatorischer »*contradictio in adjecto*«, ³³³ die ihren Ursprung genau in der ungehemmten Vorstellungswelt der Pariser *Belle Époque* hatte und in den *Comédies en Vaudeville* Feydeaus immer wiederkehrte, erhielt aber bei dem deutschen, ans wilhelminische Wertesystem noch sehr gebundenen und darüber hinaus den Weltkrieg überlebenden Publikum des Jahres 1918 keine besondere Zustimmung. Ernst Lubitsch, der aus der Reinhardt-Schule kam und in der Kriegszeit schon einige Typenkomödien und Possen gedreht hatte, konnte besser als jeder die

³³¹ Ebd.

³³² Eigentlich war Ossi der wahre Name der damals berühmten Schauspielerinnen Ossi Oswalda (1897-1947).

³³³ Ebd.

problematische und oft zweideutige Art und Weise in Szene setzen, auf die der Mensch sich am Anfang der Moderne mit sich selbst, mit seiner sozialen Position und – nicht zuletzt – mit seiner Geschlechterrolle auseinandersetzt:

Der soziale Aufstieg der Kaiserzeit interessiert Lubitsch nur noch als Nebenthema, ins Zentrum rückt der Kampf zwischen Mann und Frau um ihre Geschlechterrollen. Dabei liebt er das Extreme. Frauen werden männlich oder kindlich, Männer monströs oder feminin, und er sorgt für gleiche Voraussetzungen.³³⁴

Die ironischerweise in »Frack, mit Bubikopf und Monokel« verkleidete Ossi, deren »Wirkung auf Damen« obendrein »enorm ist«,³³⁵ erinnert sehr an die ältere und sicherlich erfahrenere Barbara von Peter Panter. Auch die Protagonistin Tucholskys scheint, sowohl aus sozialer als auch aus beruflicher Sicht entscheidend mehr Erfolg als Mann zu haben; und in beiden Fällen verliebt sich der Held der Geschichte wie Narziss vor seinem Spiegelbild im Wasser nie wirklich in die *Frau*, sondern in die männliche Maske, die sie trägt. In diesem Sinne können Ossi, Barbara und Viktoria demselben literarischen Frauenarchetyp entsprechen, den Feydeau mehrmals in unterschiedlichen Versionen auf die Bühne bringt und der durch die süß-aggressive Figur der schon erwähnten *Môme Crevette* seine höchste Ausdrucksform erreicht. Durch ihre gutmütige, aber provokatorische Aggressivität, ihren aufrichtigen Umgangston und ihre sowohl naive als auch weise Sorglosigkeit stellt die französische *Chanteuse* den Normalitätsbegriff in Frage, der dem ritualistischen, von absurden und sinnlosen Observanzen zusammengesetzten Gesellschaftsapparat ihrer männlichen Nebenfiguren wie z.B. Petypons zugrunde liegt. Und tatsächlich verkörpert der sorgfältige Monsieur Petypon durch seine lächerliche Manie, auf Äußerlichkeiten Wert zu legen, den Moralcode einer dekadenten Spießbürgerlichkeit. Nicht zufälligerweise verängstigt die *Môme* die Männer, indem sie ständig die Initiative ergreift und ihre Gesprächspartner immer herablassend bzw. mit einer gewissen Nachsicht behandelt, als wären sie einfach Kinder. In der 5. Szene des zweiten Aktes verführt z.B. die Sängerin einen jungen und unerfahrenen Herzog auf eine sonderbare bzw. sarkastische Art und Weise: Zuerst fordert die Frau ihn mit einem etwas brutalen Ton auf, sie zu küssen. Dann setzt sie ihn auf ihr Knie und beginnt, ihn zu wippen:

LA MÔME, *d'un geste brusque tourne à elle le duc peu rassuré, puis sans ambages. Embrasse-moi!*

LE DUC, *ahuri. Hein ?*

LA MÔME. *Mais embrasse-moi donc, imbécile !*

Elle est face au public et tend sa joue droite.

LE DUC, *absolument annihilé. Euh !... Oui, madame !*

Il jette un regard d'angoisse vers le public puis, se décidant lentement, il tourne la tête pour embrasser la Môme sur la joue [...]

³³⁴ Herta-Elisabeth Renk, *Ernst Lubitsch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1992, S.32.

³³⁵ Herbert Spaich, *Ernst Lubitsch und seine Filme*, Wilhelm Heyne Verl., München 1992, S.39.

[...]

LA MÔME, *d'un mouvement sec, attirant brusquement le duc sur ses genoux. Elle, face au public, lui, dos côté cour. Ouh ! le petit Ziriguy à sa Momôme ! (Elle lui a passé le bras droit autour des jambes, le bras gauche autour du corps, la main tenant le biceps, et le berce comme une nourrice.)* On n'est pas bien comme ça ?³³⁶

Auf diese Weise narrt die *Môme* nicht nur die Sozialrolle und die Standespflichten ihres aristokratischen Geliebten, sondern verlacht auch erbarmungslos die uralten, seit eh und je im Bereich der Liebe vollzogenen Gesellschaftsrituale, die das Wertesystem der herrschenden Klassen und das bürgerliche Gefühlsleben regeln. Derselbe satirische Entmythisierungsprozess, durch den alle Förmlichkeiten und Konventionen des Mittelstandes und der sogenannten High Society zum Gespött gemacht werden, kehrt auch im Drehbuch Tucholskys wieder. Im Gegensatz zum Film Lubitschs beschränkt sich die Barbara Peter Panters nicht ausschließlich darauf, männliche Kleider, Zylinder und Monokel anzuziehen, sondern nimmt tatsächlich die Identität ihres älteren, nach Amerika ausgewanderten Bruders Paul an, dessen Namen das Mädchen entstellt und in den lächerlich präntiösen Künstlernamen *Paulus* verwandelt. Als in der 23. Skriptszene die Kollegin Grace sich in den faszinierenden und geheimnisvollen Paulus, der eigentlich Barbara ist, verliebt und ihm (oder ihr?) eine leidenschaftliche, perfekt lehrbuchhafte Liebeserklärung macht, bekommt sie dafür eine zwar amüsierte, aber ziemlich gleichgültige Antwort, durch welche die Hauptfigur nicht nur die stereotypisch chauvinistische Männerverhaltensweise nachäfft, sondern auch all ihre sarkastische Skepsis dem bürgerlichen emotionalen Mikrokosmos gegenüber zur Schau stellt:

Grace, ich kann mich ja meiner vielen Anbeterinnen gar nicht mehr erwehren. Ich sehe es ja alles ein. Und einmal muß es ja sein. Und ich habe Sie ja auch recht gern. Und was daraus wird: wer kann das wissen! Und meinetwegen. *Und sie küssen sich.*³³⁷

Hinter der scheinbaren Heiterkeit, welche die Vorstellungswelt und insbesondere das Schreibverfahren Tucholskys meistens kennzeichnet, versteckt sich also eine subtile, insbesondere für das Vaudeville *à la Georges Feydeau* typische Kritik gegen die menschliche Zivilisation und ihre veralteten, sogar etwas chauvinistischen Fundamente. Die Permanenz der spezifischen Komödiengattung Feydeaus im Drehbuch Tucholskys lässt sich jedoch nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch spüren – und genau aus diesem Grund könnte das Manuskript von *Seifenblasen* eigentlich mehr zum Theaterbereich als zum Filmbereich gehören. Die Geschichte Barbaras teilt sich nämlich in eine Reihe kleiner Episoden bzw. Sketches, die miteinander fast nichts zu tun haben und dem Zuschauer sowohl die schon erwähnten, am Anfang der 1920er Jahre inszenierten Nelson-

³³⁶ Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim*, a.a.O., S.660-661.

³³⁷ Kurt Tucholsky, *Seifenblasen*, in: GA, Bd.15 [144], S.431.

Revue als auch die fragmentierte Architektur der meisten Pièces Courtelines in Erinnerung rufen können. Und doch legt Peter Panter zugleich auf die Schauspielermimik und auf die Gebärdensprache jeder spezifischen Figur einen enormen Wert, was zwar für Feydeau typisch war, aber vonseiten der Autorentriade Pabst-Tucholsky-Vajda etwas sonderbar scheinen könnte, da *Seifenblasen* als ein Tonfilm konzipiert wird. Trotz der Aufmerksamkeit, die der Klangsphäre geschenkt wird, artikulieren sich die Dialoge oft auf paradoxal stumme Art und Weise, als wären die *Comédiens* an einer komischen Pantomime beteiligt. Die von Peter Panter mehrmals genannten *Tonfilmaufnahmen* dienen fast ausschließlich dazu, die Protagonisten daran zu hindern, miteinander zu kommunizieren – das Ticken einer Uhr, die Musik eines Nachtlokals, das »infernalisches Gebell und Geheul« einer »Hunde-Ausstellung«³³⁸ sind daher alles Geräusche, die zur konkreten, alltäglichen Außenwelt nicht wirklich gehören, sondern in dem modernen menschlichen Realitätswahrnehmungsmodus entstehen. Als Barbara z.B. am Anfang des Skriptes die Entscheidung trifft, sich als Mann zu verkleiden und sich in Paulus zu verwandeln, ist sie tatsächlich in der Lage, die Stimme der »Sachen« ihres Bruders zu hören:

Und wie Barbara nun so im Zimmer umhergeht, öffnet sie mechanisch den Schrank, und da hängen noch die alten Sachen des Bruders, sein Hut ... Sie klopft sich an die Nase, wie er ... Und sie streicht so über den Anzug hin - und aus dem Schrank zischelt plötzlich eine Stimme:

- «Zieh an!»

Und das tut Barbara.³³⁹

Wie schon Feydeau benutzt auch Tucholsky die zwischenmenschlichen Dialoge und den Toneffekt auf eine eigenartige, paradoxe Art und Weise, d.h. um die Hauptfiguren und das im Saal sitzende Publikum aus dem Lot zu bringen, anstatt die auf der Bühne inszenierten Geschehnisse klarer zu beschreiben oder gar deutlicher zu zeigen: In diesem Sinne nehmen sowohl der französische *Vaudevilliste* als auch der Berliner Schriftsteller eine kritische und selbst zynisch-sarkastische Stellung zur verbalen Sprache ein, indem die beiden Intellektuellen das traditionelle Wort fast ausschließlich als Störelement anwenden. Das gekünstelte, absurde Theater- bzw. Filmidiom Feydeaus und Peter Panterers könnte eigentlich als eine Parodie der Sprachkonventionen betrachtet werden, durch welche die Menschen üblicherweise miteinander reden: In der schon zitierten Szene der Liebeserklärung Graces wird z.B. das Pathos jener ansonsten romantischen Situation von einem Wirrwarr unangenehmer und sogar »infernalisches[r]« Klänge vernichtet, bis zum Augenblick, in dem man »nichts hören« kann oder »niemand [etwas] versteht [...], der Zuschauer erst recht nichts«.³⁴⁰ Es ist außerdem möglich, diesen ungewöhnlichen, von Tucholsky in seinem Drehbuch gemachten

³³⁸ Ebd., S.430.

³³⁹ Ebd., S.411.

³⁴⁰ Ebd., S.430.

Tongebrauch mit der Abneigung zu verbinden, die der Autor vor dem sogenannten »Filmtext« seit eh und je empfunden hatte – in einer kleinen, 1927 in der «Voss» veröffentlichten Reflexion über dieses Thema kritisiert nämlich Herr Panter die Unfähigkeit mehrerer Regisseure, die richtige Geste bzw. das richtige Bild zu finden, um durch das Kameraauge einen bestimmten Gemütszustand oder gar einen spezifischen individuell-kollektiven *Status* unmittelbar wiederzugeben:

Harald Lloyd und Buster Keaton haben ja begriffen, daß der moderne Mensch alle diese abgebrauchten Gesten des Hoftheaters gar nicht mehr tut; ein Zusammenzucken, eine unbeherrschte Handbewegung sind mitunter alles, was erfolgt. [...] Ob der moderne Film einmal ganz textlos sein wird, möchte ich bezweifeln. Die Unterbrechung durch einen kurzen Zwischentitel ist gut; hier und da eine knappe, gut formulierte Zeile: ausgezeichnet. Aber auf die Leinwand projizierte Romane sollte man abschaffen – sie entsprechen nicht der Kunstform des Films, verderben ihn und langweilen uns. [...] Der beste Filmtext ist: gar keiner.³⁴¹

Tucholsky betrachtet also das filmische Medium als ein zum Teil legitimes, zum Teil illegitimes Erbe des Vaudevilles *à la Courteline* oder *à la Feydeau*. Und mit dem Theater Feydeaus teilt der Autor von *Seifenblasen* insbesondere die Praxis, den Fokus auf die Gebärdenkommunikation oder gar auf die non-verbale Aspekte der Sprache zu richten. Unter diesem Gesichtspunkt besinnen sich die Hauptfiguren des Filmskriptes Tucholskys auf sich selbst durch die *Repetitio* derselben Gesten und Automatismen, welche die Persönlichkeit jeder Sozialmaske definieren und jedem Protagonisten eine Art individuelles bzw. erkennbares Lebensmotto zuteilen. Während die *Dame de chez Maxim* Feydeaus, die wilde *Môme Crevette*, z.B. ihr Bein hebt und die provokatorische Redewendung »Allez donc! C'est pas mon père!« als Zeichen ihrer Emanzipation ausruft, zünden Tucholskys Barbara (und Schünzels Viktoria) dutzendfach Zigaretten an, als wollten sie damit ihre nicht nur berufliche, sondern auch emotive Selbstständigkeit hervorheben. Aber der Gestus, der zu Barbara schlechthin gehört und ihren Befreiungsprozess mehr als jeder andere kennzeichnet, ist ein sorgloses und etwa freches *Pfeifen*, ein Ritual also, das das Mädchen entweder mit dem Bruder Paul³⁴² oder mit einem etwa naiven, aus einer Außenperspektive erlebten Männlichkeitsbegriff in Zusammenhang bringt. Diese ostentativ gleichgültige, für Paulus/Barbara so typische Pfeifengeste wird zum ersten Mal von der jungen Frau sofort nach der endgültigen Abreise ihres Bruders auf quasi mechanische oder unbewusste Art und Weise ausgeführt und kehrt in mehr als fünf Szenen leitmotivisch immer wieder³⁴³, als würde die Metamorphose der Hauptfigur der Melodie eines manisch gepfiffenen

³⁴¹ Kurt Tucholsky, *Der Lese-Film*, in: GA, Bd.9 [64], S.346-348.

³⁴² Höchstwahrscheinlich hatte Paul diese Gewohnheit. Im Moment des Abschieds von seiner Schwester pfeift er auf etwa neurotische Art und Weise, um Mut schöpfen und sich vor Barbara stark zu zeigen. Am Ende der zweiten Szene schreibt nämlich Tucholsky: »und dann packt er weiter, dazu pfeift er, und manchmal huscht er in den Ecken selber vorbei, ein kleiner Traum, immer in dem Auto, und dann sieht er unters Bett, ob er da nichts vergessen hat, und da steht eine amerikanische Untergrundbahn-Station, und oben auf dem Schrank sieht er nach, ob er nichts vergessen hat, und da stehen einige kleine Wolkenkratzer, und er pfeift immer und pfeift und ist sehr vergnügt, und die kleinen Visionen machen ihn guter Laune«, in: Kurt Tucholsky, *Seifenblasen*, in: GA, Bd.15 [144], S.403.

³⁴³ Der Satz »Barbara pfeift sich einen« schließt nämlich die 14., die 19., die 20., die 22. und die 31. Szene, vgl. ebd., S.420, 426, 428, 430, 443.

Liedchens folgen. Und tatsächlich begleitet das *Pfeifen* schon ab dem 10. *Skripttableau* das Leben Barbaras in Richtung Paulus:

Hinter der Schranktür zieht sie sich um, und da steht sie nun vor dem Spiegel, in den Sachen ihres Bruders, und würgt an dem Kragen herum, fährt sich über das Haar, genau mit derselben Bewegung macht sie das wie ihr Bruder in der ersten Scene. – Und dann probiert sie auch den Hut und stelzt damit vor dem Spiegel auf und ab, auf und ab ... Sie frisiert sich nun ganz wie ein Junge, sie spricht zum Spaß halblaut im Baß und sagt: – «Meine Damen und Herrn ...» und beginnt zu pfeifen, vor lauter Dummenjungenhaftigkeit. Und sie pfeift sehr schön. [...] und pfeift und pfeift wie ein ungezogener, übermütiger Junge.³⁴⁴

Von Feydeau erbt Tucholsky nicht nur den filmischen Wortschatz, der schon vor der Gründung der ersten Lichtspielhäuser die hyperbolische Sprechweise der ewig unruhigen Vaudeville-Menschheit charakterisierte, sondern eignet sich auch die Logik des Zufalles an, welche in zahlreichen Pièces des französischen Dramatikers wie z.B. *L'Hôtel du Libre-Échange* die *Rencontres Intempestives* zwischen den unglücklichen Figuren reglementiert. In diesem Sinne spielt die Schlussepisode von *Seifenblasen*, der vielleicht amüsanteste und *theatralischere* aller Sketches der Komödie, eine entscheidende Rolle: Barbara schlägt ihrer Mitbewohnerin und Liebhaberin Grace vor, einen kurzen Urlaub nach Waldsee zu machen, aber nur wenn »kein Mensch« von der Reise erfährt, so dass die beiden Partnerinnen endlich »in Ruhe« gelassen werden können.³⁴⁵ Natürlich ist die geschwätzig Grace nicht in der Lage, ihren Mund zu halten und ruft Gregor an, einen in Barbara-Paulus heimlich verliebten Klavierspieler, der seinerseits mit dem Manager Pritty telefoniert, welcher wiederum seine Freundin Margot über den kleinen Ausflug an den See informiert. Auf diese Weise baut Tucholsky eine wahre Kausalkette von Klatsch und Gerede auf, indem er den witzigen Domino-Effekt *à la Feydeau* in die filmische Sprache übersetzt und durch die Technik des *Intercuts* vor das Kameraauge bringt. Wie es auch in der anarchischen, vom Pariser *Vaudevilliste* ironischerweise ausgestatteten *Hotel des Freihandels* geschah, stoßen die Hauptfiguren auch im Drehbuch Peter Panters aufeinander in einer anspruchslosen Pension in der Nähe vom Waldsee, einem idyllischen ländlichen Ziel im Rhein-Pfalz-Kreis, der den lieblichen Landschaften *Rheinsbergs* und *Gripsholms* sehr ähnlich sieht. Mitten in der Nacht beginnen also die Protagonisten durch den labyrinthischen Flur des plötzlich riesigen, wie in einem Traum immer größer und verwickelter werdenden Hotels einander zu verfolgen, als wäre jeder *Comédien* auf der Suche nach seinen eigenen Chimären: Pritty läuft Grace nach, welche die Augen nur für Paulus-Barbara hat, die (oder der?) ihrerseits (oder seinerseits) das Liebesobjekt Gregors ist... und daher kreuzen sich scheinbar zufälligerweise die Wünsche und die Schicksale aller Figuren bis zum definitiven Epilog, dem *Dénouement* also, in welchem die

³⁴⁴ Ebd., S.411.

³⁴⁵ Ebd., S.448.

sogenannte *Intrigue* bzw. die im Laufe der Geschichte dargestellten Konflikte sich endlich auflösen. In der Schlusszene kehrt die ständig zwischen Konvention und Emanzipation schwankende Menschheit Peter Panters zur ursprünglichen, auf den ersten Blick perfekt ausgeglichenen und trotzdem stagnierenden Anfangsordnung definitiv zurück – das konfuse, manische Wandern der auf die Bühne gebrachten Individuen ist daher ziellos und führt nirgendwohin. Henry Gidel beleuchtet den kriecherischen Fatalismus und die subtile Melancholie, die sich hinter der vaudevillesken Leichtigkeit Feydeaus oder Tucholskys verstecken:

Les dénouements réputés «heureux» ne le sont souvent qu'à condition de masquer par divers procédés comiques les situations assez inquiétantes dans lesquelles ils abandonnent en réalité les personnages.³⁴⁶

Die literarisch-filmischen Geschöpfe Feydeaus und Tucholskys können eigentlich nie zufrieden, selbstbewusst oder echt *glücklich* werden – in anderen Worten verwandeln sie sich nie in wahre, vielfältige bzw. vollständige Menschen, sondern bleiben bis zum Ende aller *Péripéties*, Quiproquos und Irrungen einfach unbeseelte, eindimensionale Marionetten, welche von mysteriösen, äußeren Kräften unermüdlich gequält oder bloß in Bewegung gesetzt werden. Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass ein kleines Genrebild, in dem zwei Kinder mit den Puppen spielen, den äußeren Rahmen für die ganze Geschichte Barbaras abgibt: Durch einen solchen Verfremdungseffekt unterstreicht Peter Panter nicht nur den fiktionalen Charakter des Mediums Film, sondern auch und vor allem der Menschheit, die sich entweder auf der Bühne des Theaters oder auf der Bühne des realen Lebens in einem ewigen Hin und Her verliert. Im Vorspiel und im Nachspiel wird daher die Einfühlung des Zuschauers ins Geschehen plötzlich unterbrochen oder gar gestört – und tatsächlich lassen sich die Abenteuer Paulus', Graces, Margots und des Herrn Prittys in einer undefinierten, ewig zwischen dramaturgischer Illusion und konkretem Alltag suspendierten Vorhölle spielen. Keine Hauptfigur, sondern nur ein vages Kindergeschrei öffnet die fröhlich-bittere, leider nie gedrehte Komödie Tucholskys, Pabsts und Vajdas:

- «Was spielen wir jetzt?» sagt eine Kinderstimme. - «Jetzt spielen wir mit den Puppen!» sagt eine andre Kinderstimme. Und dann erst blendet es auf, und wir sehen, wie Kinderhände mit einigen Puppen spielen, die eine vage Ähnlichkeit mit den Figuren des Stückes haben, doch ist nicht nötig, daß alle diese Puppen exakt nachgebildet sind und vorkommen. Die Kinderhände vergnügen sich damit, die Puppen dauernd umzukleiden und zwar so, daß die weiblichen Puppen Männerhüte aufgesetzt bekommen, und die weiblichen Puppen als Männer erscheinen; dies auf recht kindliche, einfache, drollige Weise. Dazu singt eine Kinderstimme.

Hänschen klein
ging allein

³⁴⁶ Henry Gidel, *Le Théâtre de Georges Feydeau*, a.a.O., S.188.

wollte gerne Gretchen sein ...!

er hält einen Brief in der Hand, und er - und dann setzen die Hände zwei richtig angezogene Puppen auf je einen Stuhl: einen Jungen und ein Mädchen. Das verschwimmt, man hört nur noch die leise summende Kinderstimme, und dann³⁴⁷

Das Gefühl der Entfremdung, welches das Publikum vor dem Marionettentheater Peter Panters spüren könnte, wird sich im Nachspiel noch verstärken: Die Erzählung ist zu Ende gekommen, und die Kinder wechseln blitzartig ihr Spiel, und alles wird auf diese Weise wieder und wieder und wieder beginnen, als würde die Menschenexistenz dem Schema der *Pièce bien faite* Scribes und Feydeaus folgen. Unter diesem Gesichtspunkt könnte man die klugen, schon erwähnten Betrachtungen Sabina Beckers nochmals zitieren³⁴⁸ und daher behaupten, dass Tucholsky genau von der ernsten, etwas fatalistischen Leichtigkeitspoetik des französischen Jahrhundertwendevaudevilles besonders fasziniert war und höchstwahrscheinlich im Laufe seiner Karriere versucht hatte, die eigene Schreibweise an den perfekt zusammengebauten Theatermechanismus Courtelines und Feydeaus anzupassen. Und nicht zufälligerweise beleuchtet der scheinbar scherzhafte Filmskripttitel *Seifenblasen* die Vergänglichkeit der grundsätzlich leeren bzw. unsinnig gewordenen Sozialsitten und Zivilisationsrituale, welche die *Machine à vertiges* der modernen Gesellschaft ständig laufen lassen:

Und eine Kinderstimme sagt – und da tönt noch einmal die leise Musik, die alle Melodien des Filmes, ineinander verwoben, spielt: – da sagt die Stimme: «Was spielen wir jetzt?» – «Ich weiß», sagt die zweite Kinderstimme. «Ich weiß. Jetzt machen wir ...» Und man sieht unter den Klängen der Musik dieselben Kinder wie zu Beginn, *wie sie Seifenblasen in die Luft pusten*, und dann nur noch die Seifenblasen, wie sie dahinschweben, viele, viele, höher und höher – und zerplatzen.³⁴⁹

³⁴⁷ Kurt Tucholsky, *Seifenblasen*, in: GA, Bd.15 [144], S.401.

³⁴⁸ Sabina Becker, *Gegen deutsche »Tiefe« und für poetische »Leichtigkeit«*. Kurt Tucholskys und Walter Hasenclevers Komödie Christoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas (1931/32), a.a.O., S.143-171.

³⁴⁹ Kurt Tucholsky, *Seifenblasen*, in: GA, Bd.15 [144], S.462. Kursiv von mir.

KARIKATUR UND BILDENDE KUNST

Ecce Homo: Kurt Tucholsky, George Grosz und die Karikatur als Interpretationsschlüssel der modernen Wirklichkeit

1. Kurt Tucholskys Frankreichbild, oder: Die Kunst, die Republik durch die *République* zu glossieren

Die nahen Kleinigkeiten und die ferne Ewigkeit haben einen Zusammenhang, und wir wissen nicht, welchen.

Joseph Roth

Als Kurt Tucholsky im schönen Frühling 1924 nach Paris umzog, um hier als Außenkorrespondent der «Weltbühne» und der «Vossischen Zeitung» zu arbeiten, hatte er höchstwahrscheinlich den Eindruck, sich ein für alle Mal mit einer seit der Kindheit fantasierten und infolge des Weltkrieges teilweise verlorenen Heimat wieder zu vereinen. Durch seine typische Selbstironie kündigte er in einem kurzen Brief an Walter Mehring seine Ankunft in der so erträumten *Ville Lumière* an:

Ihren Paris-Enthusiasmus kann ich, offen gesagt, nicht mehr aushalten. Ich werde mal nächster Tage selber hinüberkommen. Und falls es nicht stimmen sollte, werden Sie mir die Rückreise bezahlen müssen.³⁵⁰

Und Tucholsky, wie der Dichter in seiner Erinnerung an den engen Freund später behaupten wird, »kam, sah und blieb!«³⁵¹ wirklich. Tatsächlich sollte jene Reise nach der ersehnten *Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*³⁵² die Gestalt einer mühsamen Flucht aus einem von der Hyperinflation, den ständigen Sozialstreiten und der revanchistischen *Dolchstoßlegende* bedrohten Berlin annehmen, das der pazifistische Feuilletonist mehrmals als den Hauptkatalysator aller gewalttätig irrationalen, aus der letzten deutschen Niederlage entstammenden Impulse erkannte. Die Übersiedlung nach der französischen Großstadt wurde zwar aus substanziellen Arbeitsgründen verursacht, eröffnete dem Autor jedoch eine neue existenzielle und kreative Phase, die am Ende seines langjährigen und doch unerbittlichen Distanzierungsprozesses von der in ein *Vaterland* verwandelten *Heimat* kam. Es ist nämlich kein Zufall, dass Theobald Tiger schon anlässlich seiner vermutlich ersten Wanderung durch den geliebten Parc Monceau die beiden Ausdrücke deutlich voneinander differenzierte: Nur aus der Ferne schien der Chansonnier in der Lage zu sein, seinen Geburtsort aus nächster Nähe zu betrachten und endlich ungestört *von seinem Vaterlande auszuruhen*.³⁵³ Wie er 1929 im Schlusskapitel seines strittigen Pamphlets *Deutschland, Deutschland über alles* wiederholt bemerken wird, »schere sich [...] der Staat [...] fort«, wenn man zu der heimischen »Landschaft und zu dem Land Deutschland [...] auch einmal Ja sagen« will³⁵⁴: Während die *Heimat* ein intimer Zufluchtsort des einzelnen

³⁵⁰ Walter Mehring, *Kurt Tucholsky*, Friedenauer Presse, Berlin 1985, S.9.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd.V(1), hrsg. von Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S.45-60.

³⁵³ Kurt Tucholsky, *Parc Monceau*, in: GA, Bd.6 [60], S.141-142.

³⁵⁴ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, Neuer Deutscher Verlag, Berlin 1929, S.226-231.

Individuums blieb, entstammte der Begriff des Vaterlandes bzw. des Staates laut Tucholsky aus der militaristischen und nationalistisch geprägten Kriegspropaganda, die seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts den deutschen *Menschen* enthumanisiert hatte. In den 1920er Jahren hätten die Leute in Berlin nämlich »kein Gesicht« mehr, alle waren Teil desselben gefühllosen Machtmechanismus geworden. Mit desillusioniertem Sarkasmus malte der Schriftsteller um 1919 eine fremd gewordene Stadt, die mit der Stadt Fontanes³⁵⁵ oder dem alten *Milljöh* Heinrich Zilles³⁵⁶ nichts mehr zu tun hat:

Ihr schimpft immer so über die Kubisten – aber geht doch einmal durch Berlin! Da werdet ihr euer blaues Wunder erleben, was euch da alles von den Häuserwänden entgegengrinst!³⁵⁷

Ein »Ja mit einem großen J«³⁵⁸ schrie also der Journalist und Chansonnier zu einer utopischen *Urwelt*, die sowohl das französische, im Gymnasium entdeckte Vorkriegsuniversum als auch die ferne Erinnerung des wilhelminischen, in der Jugendzeit vertrauten Berlins umfassen konnte. Schon im Laufe der Novemberrevolution komponierte der widerspenstige Ignaz Wrobel eine verzweifelte und wütende Hymne an seine Heimerde, indem er sich durch die manische *Repetitio* mancher rhetorischer Fragen in eine hypothetische Zukunft versetzte und sich vorstellte, was passiert wäre, wenn es keinen Krieg und daher keine Zäsur in der alten Ära gegeben hätte:

Die Tage klappern, der Trott des täglichen Getues rollt sich ab – und wenn wir nun hundert Jahre dabei wären, wir in Berlin, was dann –? Hätten wir irgend etwas geschafft? gewirkt? Etwas für unser Leben, für unser eigentliches, inneres, wahres Leben, gehabt? Wären wir gewachsen, hätten wir uns aufgeschlossen, geblüht, hätten wir gelebt –?³⁵⁹

Diese von der Generation des Satirikers als so schmerzlich empfundene Zäsur, die die plötzliche Überentwicklung Berlins kennzeichnete, ließ sich in die Gegend des »Jardin du Luxembourg [...], [des] Palais Royal [...] [und der] Champs Elysées« nicht so kräftig spüren.³⁶⁰ Ganz im Gegenteil: Hier existierte, wie der Autor mehrmals präziserte, »un balancement subtil entre la tradition et la modernité«,³⁶¹ das dem ganzen französischen, sozialkulturellen Panorama erlaubte, sich selbst durch

³⁵⁵ Sofort nach seiner Rückkehr in ein von der Revolution, der Misere und dem Tod zermürbtes Berlin komponiert Theobald Tiger ein nostalgisches Lied, in dem er den Zauber der Vorkriegszeit und der alten Hauptstadt durch die Figur eines seiner Lieblingsschriftsteller Theodor Fontane evoziert. Vgl. Kurt Tucholsky, *Der alte Fontane*, in: GA, Bd.2 [156], S.377-379.

³⁵⁶ Der Dialektausdruck *Milljöh* wird mehrmals von Heinrich Zille und Kurt Tucholsky dazu benutzt, um das proletarische *Milieu* des alten Berlins am Anfang des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen, vgl. z.B. Heinrich Zille, *Kinder der Straße. 100 Berliner Bilder*, Verlag der Lustigen Blätter, Berlin 1911. Es ist kein Zufall, dass Peter Panter inmitten der 1920er Jahre das typische Berliner *Milljöh* der ersten Karikaturensammlungen Zilles mit der Pariser Mundartkultur in Beziehung setzt, vgl. Kurt Tucholsky, *Die Apachen*, in: GA, Bd.7 [22], S.58-63.

³⁵⁷ Kurt Tucholsky, *Fratzen an den Mauern*, in: GA, Bd.3 [45], S.101-102.

³⁵⁸ Karl-Heinz Götze, *Im Paradies der kleinen Leute. Zum Frankreichbild von Kurt Tucholsky*, in: »Cahiers d'études germaniques«, H.31 (1996), S.11-30.

³⁵⁹ Kurt Tucholsky, *Berlin! Berlin!*, in: GA, Bd.3 [120], S.236-239.

³⁶⁰ Kurt Tucholsky, *Das konservative Paris*, in: GA, Bd.6 [126], S.296-299.

³⁶¹ Pierre Giraud, *Paris – Tucholsky ou l'Anti-Berlin*, in: »Les Valenciennes«, H.10 (1985), S.35-55.

einen kritischen bzw. rationalen Blick zu beobachten. Mit Faszination grüßte der Feuilletonist Peter Panter sein neues Heim am Anfang seiner Pariser Abenteuer:

Alle diese historischen Vorhänge haben Schichten auf dem Pariser Boden abgelagert, es sind Spuren zurückgeblieben, manche heute noch sichtbar, manche nur in der Straßenkonstruktion feststellbar, und alle zusammen ergeben eben eine feste Tradition.³⁶²

Zum Mythos der Großstadt, der seine Kollegen so faszinierte sowie zur Idee einer irreversiblen Trennung zwischen Natur und Kultur bzw. zwischen Tradition und Zivilisation hatte der misstrauische Tucholsky einfach »Nein« gesagt – diese *negative* Haltung der zeitgenössischen Raumzeitwelt gegenüber und der Aufbauversuch eines Limbus, in dem Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbunden werden können, kehren im Werk des Schriftstellers fast leitmotivisch immer wieder zurück. Im Gegensatz zum gerühmten Berliner *Moloch* und zu seiner mechanisch-industriellen, vom Krieg geerbten Wesenheit existierten also in Paris »seit immer [...] zwei Paris: die Weltstadt, die repräsentierte, und das französische Paris für die Franzosen.«³⁶³ In der Vorstellungswelt Tucholskys werden beide Metropolen als Gegenpolen bzw. als zwei Seiten derselben Medaille dargestellt, »l'une étant un repoussoir, l'autre restant, en dépit de certains avatars, un modèle et le lieu d'une utopie existentielle.«³⁶⁴ Der Berliner Schriftsteller war nicht der Einzige, der sich ab den 1920er Jahren nach einem imaginativen Refugium sehnte: Dieselbe emotionale, quasi rätselhafte Nostalgie für eine vorige, durch den Krieg verschwundene Dimension und insbesondere die Tendenz, diese unerklärliche Nostalgie mit Paris, dem damaligen Zentrum Europas, in Verbindung zu setzen, wurden auch von Walter Benjamin durch sein großartiges *Passagen-Werk* in Worte gefasst. Indem er dem literarischen Projekt des Philosophen fast zuvorkam, zeichnete auch Tucholsky zwischen 1924 und 1929 eine Karte *seines* französischen Mikrokosmos, den er im Laufe seines Lebens sowohl implizit durch seine Lektüren als auch explizit durch seinen Pariser Aufenthalt zwischen der Stadtmitte und der idyllischen Banlieue *Le Vésinet* sorgsam erschuf: Auf diese Weise zeichnete er ein bestimmtes und stark codiertes Itinerarium, das »le 7ème arrondissement, La Villette, le Musée Carnavalet, la rue de Vaugirard, la rue Mouffetard« durchquerte³⁶⁵. In seinem berühmten Beitrag *Horizontaler und vertikaler Journalismus* unterstrich er die Notwendigkeit, Paris vom intellektuellen Stereotyp einer als »traditionsverhaftet, dekadent, lebenslustig, faul und unzuverlässig«³⁶⁶ gesehenen *Oase für Spießler*³⁶⁷ zu befreien, indem er von der Mehrheit seiner in der

³⁶² Kurt Tucholsky, *Das konservative Paris*, in: GA, Bd.6 [126], S.296-299.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Pierre Giraud, *Paris – Tucholsky ou l'Anti-Berlin*, a.a.O., S.35-55.

³⁶⁵ Ebd., vgl. auch Kurt Tucholsky, *Das siebente*, in: GA, Bd.7 [146], S.402-403; ders., *Les Abattoirs*, in: GA, Bd.7 [145], S.397-402; ders., *Museum Carnavalet*, in: GA, Bd.6 [83], S.191-193; ders., *Die Rue Mouffetard*, in: GA, Bd.6 [86], S.199-201.

³⁶⁶ Karl-Heinz Götze, *Im Paradies der kleinen Leute. Zum Frankreichbild von Kurt Tucholsky*, a.a.O., S.11-30.

³⁶⁷ Vgl. George Grosz, *Der Spießler-Spiegel. 60 Berliner Bilder*, Carl Reissner Verlag, Dresden 1925.

französischen Hauptstadt arbeitenden Kompatrioten Abstand nahm. Das Ziel Tucholskys war es, den gewöhnlichen, jenseits der avantgardistischen bzw. kulturellen Eliten der Zeit liegenden Alltag wiederzuentdecken, um sich in die konkrete Wirklichkeit der *Menschen ohne Eigenschaften* und der kleinen Leute zu vertiefen. Die Instanz, laut der der Reporter sowie der Satiriker Seismografen der Wahrheit werden sollen, wurzelte in der scharfen Kritik, die Karl Kraus am Anfang des Jahrhunderts sowohl in der «Fackel» als auch in seinem Theaterstück *Die letzten Tage der Menschheit* in der Figur des modernen Feuilletonisten mehrmals äußerte. Es ist kein Zufall, dass Tucholsky in seinem 1925 in der «Weltbühne» veröffentlichten Artikel genau Alice Schalek³⁶⁸ zum Muster einer oberflächlichen, in der eigenen Sozialklasse ewig eingesperrten Berichterstatteerin nahm:

Die Schalek kann um die ganze Welt reisen; sie wird immer die kleinbürgerliche, beschränkte und wenig geschmackvolle Wienerin bleiben, die sie ist. [...] Paris lernt man daraus kaum kennen, wohl aber bis ins Letzte die Sinnesart einer kleinen, spinösen Bourgeoisie mit Hemmungen und Regenschirm. Dieser horizontale Journalismus taugt zu gar nichts. [...] Sie leben Alle, klassenmäßig unbarmherzig eingeordnet, nebeneinander her, machen sich voneinander falsche Bilder, wissen nichts und wollen nichts wissen.³⁶⁹

Dem *horizontalen* Paris setzte der Polemiker Ignaz Wrobel ein anderes, *vertikales* Paris entgegen, das materiell greifbar war und mit der falschen, dekadenten Vorstellung des gebildeten Besuchers nichts gemeinsam hatte. Trotzdem kann diese These heute gleichzeitig widersprüchlich klingen, wenn man sich daran erinnert, dass auch der ehemalige Schüler des Königlichen Französischen Gymnasiums Stettins die unwiderstehliche Tendenz hatte, die Stadt Zolas und Balzacs zu idealisieren bzw. sie ausschließlich aus einer intellektuellen, literarischen Perspektive zu betrachten. Was versteckt sich aber hinter solchen Chimären und warum lässt sich eine so konkrete Stimme wie die Kurt Tucholskys von den Kollektivbildern einer kulturellen Elite beeinflussen? Wie wird dieses noch unbekannte (oder nicht mehr bekannte) Frankreich in seinen Beiträgen definiert? Warum stehen laut dem Autor das unsterbliche, unwandelbare Paris und das schizophrene Berlin der *goldenen Zwanziger* in einem diametralen Gegensatz zueinander? Und was für ein Frankreich beschreibt er, wenn er über Frankreich spricht?

Um das Frankreichbild Tucholskys zu klären, seinen Prozess des Schreibens zu untersuchen und insbesondere die Verbindungen mit der Nation der Aufklärung zu beleuchten, ist es zuerst nötig, die Bild- und Literaturquellen vorzustellen, auf die sich die Vorstellungswelt des Autors stützt. Das Heimweh, das ihn 1924 nach Paris trieb, entwickelte sich aus dem Zwiespalt, der seit der

³⁶⁸ Alice Therese Emma Schalek (1874-1956) war eine der ersten Fotoreportinnen, die an die Front geschickt worden waren. Die auch durch das männliche Pseudonym von Paul Michaely bekannte Fotografin nimmt am Stück Kraus' als Verkörperung der fotojournalistischen Heuchelei teil, die v.a. ab 1916 den Krieg ins Feuilletonmaterial verwandelte; vgl. Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. von Christian Wagenknecht, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2020, S.304-306.

³⁶⁹ Kurt Tucholsky, *Horizontaler und vertikaler Journalismus*, in: GA, Bd.7 [8], S.26-31.

Gymnasiumszeit zwischen seinem unbändigen Ausdrucksbedürfnis, der ironischen Strenge seines Charakters und der Unmöglichkeit, sich im durch radikale Ideologien zerrissenen Panorama der Weimarer Republik frei zu äußern, immer bestand. Indem der künftige Journalist schon vor dem Weltkrieg durch private Lektüren mit der französischen satirischen Zeitschriften- und Theatertradition in Kontakt trat, schuf er sich einen Freiraum, in dem er die umgebende Wirklichkeit offen und erbarmungslos porträtiert konnte: »Tucholsky's satirical technique of generalizing and presenting »types««³⁷⁰ kommt laut Stephanie Burrows nämlich aus der Entdeckung der polemischen Sittenbilder Honoré Daumiers, einem der großen Väter der modernen politischen Karikatur. Als wichtigster Illustrator des aggressiven liberalen Blattes «Le Charivari», das von 1832 bis zu 1937 erschien und bald nach seiner Gründung in ganz Europa verbreitet wurde, erzählte der spitze Zeichner die turbulente Geschichte seines Jahrhunderts, indem er die ständigen Paradigmenwechsel seines Heimatlandes von der Julimonarchie zum Deutsch-Französischen Krieg bis zur Ausrufung der *Troisième République* durch seinen Stift abbildete. Im frühen, 1913 publizierten Beitrag *Das Barreau* drückte der noch junge Peter Panter seine volle Bewunderung für den französischen Maler aus und setzte ihn zu manchen deutschen Kollegen in Vergleich:

So einen gibt es heute nicht mehr. Thomas Theodor Heines Zeichnungen werden in fünfzig Jahren nicht mehr diese Frische haben, weil er zu stark aufbläst. Dieser hier gibt viel mehr als das karikierte Gericht: stets geht er über den Einzelfall hinaus. Er gibt, was es schon zu des Aristides Zeiten gegeben hat: die menschlichen Grimassen, die Geste, das Gehaben bei feierlichen Anlässen – alles.³⁷¹

Der Band, auf den der begeisterte Journalist verwies, ist eine kleine »Mappe mit vierzig Steindrucken«,³⁷² die in jenem Jahr mit dem Titel *Recht und Gericht* im Verlag von Erich Baron erschien. Durch die Verbreitung der aus verschiedenen Zeichnungsreproduktionen zusammengestellten Sammlung im deutschen Literaturmarkt³⁷³ lässt sich zumindest im Bereich der illustrierten Presse eine klare Kommunikationsbrücke zwischen den sogenannten *Erbfeinden* deutlich erkennen. Die Justizkorruption war eines der zentralsten Motive der vom «Charivari» geübten Gesellschaftskritik, und die verzerrten menschlichen »Grimassen« des französischen Karikaturisten werden in den 1920er Jahren Teil der wütenden Bilder Georges Grosz' sowie der provokatorischen Fotomontagen John Heartfields. Der Geschmack an jedem grotesken Detail des sozialen Alltags sowie das sardonische Spiel mit der Institution Kunst und ihren kollektiv bekannten Ikonen kennzeichneten nicht nur die daumiersche visuelle Sprache, sondern auch das satirische Alphabet

³⁷⁰ Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, Institute of Germanic Studies University of London, London 2001, S.19.

³⁷¹ Kurt Tucholsky, *Das Barreau*, in: GA, Bd.1 [197], S.336-337.

³⁷² Ebd.

³⁷³ »Es sind Reproduktionen von vierzig Zeichnungen des großen Daumier, aus Philipons «Charivari»«, ebd. Wie Burrows in ihrem Essay klar unterstreicht, war der junge Tucholsky mit »at least two of the most famous French satirical journals of his day, «Charivari» and «L'Assiette au beurre»« vertraut, vgl. Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, a.a.O., S.19.

seiner ersten »Erben« Thomas Theodor Heine, Heinrich Zille oder Félix Vallotton, die sich um das *Fin de siècle* durch die schützenden, intellektuellen Kreise mancher satirischen Zeitungen wie dem Münchener »Simplicissimus»³⁷⁴ oder dem Pariser »L'Assiette au Beurre»³⁷⁵ zwischen Deutschland und Frankreich bewegten. Die Rhetorik der Genremalerei Daumiers, die dem kritischen Ausdrucksmodus der nächsten Generationen zugrunde liegen wird, stützte sich auf einen »Zwang zur Verrätselung«, der sich auf den »ästhetischen Wertekanon der akademischen Kunstkritik« sowie auf die »Gegenstände[n] der musealen Kunstvermittlung« bezog, nur um »den Zensoren Banal-Genrehaftes oder gar Chauvinistisch-Klischeehaftes« vorzutäuschen und daher den forschenden Blick der in Frage gestellten Herrschenden zu betrügen.³⁷⁶ Die moderne Karikatur basiert also auf dem Sinnesumschwung gesellschaftlicher Kollektivbilder, um die Signifikanten universeller Kunstikonen umzucodieren und ihnen schließlich eine neue Interpretation zu geben. Das genuine Interesse, das Tucholsky an der »French satirical tradition in both journalism and art«³⁷⁷ hatte, führte ihn direkt in die Redaktion des damals vom Dichter Hans Erich Blaich herausgegebenen »Simplicissimus«: Hier skizzierte er am 7. April 1913 ein kleines, aber unterhaltsames Porträt der modernen, »dick und faul« blinzelnden, ewig in ihren goldenen Käfigen pfeifenden Literaten³⁷⁸, die ungefähr dieselbe Physiognomie der 1897 von Karl Kraus im kurzen Scherz *Die demolirte Litteratur* verspotteten Mitglieder des Cafés Griensteidl hatten.³⁷⁹ Ob Tucholsky in jenem Zeitraum das ironische Pamphlet des österreichischen Kollegen schon kannte, kann man heute nicht sicher wissen, da sich in der *Gesamtausgabe* kein Verweis auf das berühmte Wiener Kaffeehaus findet. Und trotzdem sind im bissigen Stilleben *Der Vogelladen* die Spuren Daumiers gewiss sichtbar. Rücksichtslos listet der Berliner »Simplicissimus«-Mitarbeiter die oberflächlichen bzw. nun

³⁷⁴ Der »Simplicissimus« (1896-1944) ist eine der wichtigsten satirischen Zeitschriften der europäischen Jahrhundertwende. Das Blatt wurde vom Verleger Albert Langen gegründet und hatte seinen Sitz in der Stadt München, dem damaligen Mittelpunkt der deutschen Intelligenzija. Unter den bekanntesten Mitarbeitern sind wichtige Autoren wie Thomas und Heinrich Mann, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus oder Arthur Schnitzler zu nennen, während die erfolgreichsten Zeichner die von Tucholsky mehrmals zitierten Thomas Theodor Heine, Olaf Gulbransson, Heinrich Zille und die expressionistische Malerin Käthe Kollwitz waren. Der durch das Pseudonym von Dr. Owlgläß bekannte Redakteur Hans Erich Blaich, der die Illustrierte von 1912 bis 1914 herausgab, wird bis zum Kriegsende die Rolle des ersten Mentors Tucholskys einnehmen. Im Zentrum der subtilen und doch furiosen »Simplicissimus«-Karikaturen stand eine scharfe Kritik gegen den »leere[n] Pomp des Kaiserreichs«, die »militaristischen Machokultur« der Vorkriegszeit, die Hypokrisie der »Demimonde« und ihr von der Regierungsautorität ausgezwungenes Wertesystem; vgl. Reinhard Klimmt, Hans Zimmermann, *Vorwort*, in: *Simplicissimus 1896-1933. Die satirische Wochenzeitschrift*, hrsg. von Reinhard Klimmt – Hans Zimmermann, LangenMüller, Stuttgart 2018, S.7-13.

³⁷⁵ »L'Assiette au beurre« (1901-1912) ist eine satirische Zeitschrift, die vom ungarischen Verleger Samuel-Sigismond Schwarz nach dem Modell des berühmten Münchener Blattes Albert Langes gegründet wurde – es ist kein Zufall, dass Tucholsky im Jahre 1914 die Illustrierte als »der französische »Simplicissimus«« betrachtete (vgl. Kurt Tucholsky, *Ja – früher!*, in: GA, Bd.2 [93], S.207-208). Das Periodikum stütze sich ganz und gar auf das Bild, dessen aggressiver und ironischer Charakter bekannten Künstlern wie Heinrich Zille, Félix Vallotton oder Alfred Kubin zuzuschreiben war.

³⁷⁶ André Stoll, *Das Erbe Voltaires*, in: *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und „Wilde“ in der Karikatur Honoré Daumiers*, hrsg. von André Stoll, Hans Christians Verlag, Hamburg 1985, S.13-18.

³⁷⁷ Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, a.a.O., S.19.

³⁷⁸ Kurt Tucholsky, *Der Vogelladen*, in: GA, Bd.1 [97], S.169-170.

³⁷⁹ Karl Kraus, *Die demolirte Litteratur*, A. Bauer Verlag, Wien 1897. 1880 wurde das ab 1847 vom Apotheker Heinrich Griensteidl geöffnete Café der Haupttreffpunkt des Jung-Wien: Unter den Mitgliedern der Gruppe und den bekanntesten Kunden des Lokals sind insbesondere Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig und der von Kraus mehrmals streng angegriffene Literaturkritiker Hermann Bahr zu nennen.

entleerten *Topoi* auf, auf die die *Ars Poetica* sich am Anfang des 20. Jahrhunderts reduziert hat: Von den »Blümlein«, die »draußen zittern«,³⁸⁰ bis zu den gewöhnlichen Liebesqualen sind alle rhetorischen Bilder anwesend und verlieren sich im chaotischen Lärm des Zoogeschäfts. Wie bereits aus zahlreichen, in der Zeitschrift «Charivari» veröffentlichten Illustrationen Honoré Daumiers ersichtlich wurde, werden die verlachten Hauptfiguren auch da enthumanisiert und in Tiere verwandelt, indem der Autor ihre Züge mit den Zügen lästiger Singvögelchen vergleicht. Durch die Technik der Metamorphose zwischen Individuen und Tieren bringt der daumiersche Stift die Hauptkennzeichen jeder Klasse ans Licht und produziert soziale *Monstra*, die sowohl die apokalyptischen Visionen Kraus' als auch die lächerlichen Bürgerbilder Peter Panters bevölkern und die Koordinaten ihrer Menschheit bestimmen werden.

Für den satirischen Schriftsteller einer so prekären und wandelbaren Epoche wie der Zwischenkriegszeit war also das Heimatland Daumiers das Mekka des sogenannten *Rire Moderne*, eines während des 19. Jahrhunderts im unsicheren sozialpolitischen Panorama Frankreichs entwickelten Modells der Komik, die alle traditionellen Klassifikationskriterien bzw. Gattungsgrenzen überstieg. Um die Urteilskraft des einzelnen Individuums auf die Probe zu stellen, emanzipierte sich jene neue Form der Lustigkeit sowohl von den kollektiv angenommenen und doch in der nachrevolutionären Gesellschaft veralteten Konventionen als auch vom oberflächlichen, populären *Divertissement*, das die Massen einfach unterhielt, ohne unbedingt eine Wirkung auf sie auszuüben. In seiner den Cabaret-Autoren der Pariser *Belle Époque* gewidmeten Anthologie vergleicht der Literaturhistoriker Daniel Grojnowski die heute als *Humor* bezeichnete Typologie des Lachens mit einem imaginären Füllhorn, in dem sich unterschiedliche kulturelle und oft national konnotierte Erbschaften gegenseitig bedingen bzw. miteinander vermischen:

L'humour désigne un rire «moderne» qui échappe aux critères traditionnels de classification. Il affecte tous les genres, y compris ceux qu'on pouvait croire dévolus aux dits de la sagesse, comme les «pensées», les «maximes». (...) Il entremêle les apports de la théorie venue d'Allemagne (Hegel, Jean Paul) et ceux de la fiction anglo-saxonne (Swift, Twain). Il rend compte des accents pathétiques qu'affectionnent les contemporains. De la «détresse mystérieuse» qu'invoque Senancour, à l'«humour noir» de J.-K. Huysmans, la totalité mélancolique, sombre ou désespérée du rire forme l'un des points d'accord que traduisent à merveille les formules de V. Hugo : «ce total lugubre, la gaieté» ou de G. Flaubert : «un comique qui rie fait pas rire».³⁸¹

Die visuelle, »raffiniert verschlüsselte«³⁸² Sprache, die sich aus der neuartigen Gegenüberstellung zwischen oppositionellen Instanzen im Rahmen desselben Bildes entwickelt, kommt aus der

³⁸⁰ Kurt Tucholsky, *Der Vogelladen*, in: GA, Bd.1 [97], S.169-170.

³⁸¹ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, José Corti, Paris 1997, S.35-36.

³⁸² André Stoll, *Das Erbe Voltaires*, a.a.O., S.13-18.

Notwendigkeit des modernen Künstlers, sich in einem seiner tausendjährigen Mythen und Bezugspunkte beraubten Universum wieder zu orientieren. Nachdem die Französische Revolution von 1789 die alten Machtinfrastrukturen umgestürzt hatte, begann die menschliche Vorstellungswelt seit jenem Moment, sich in zeitgenössischen, »öffentlich zirkulierenden Symbolsystemen«³⁸³ tief zu verankern, um sich auf sich selbst bzw. auf den umgebenden historischen Kontext besinnen zu können. Die Karikatur wurde bald eine Form der Travestie, durch die sowohl der Autor als auch der Rezipient ihre Ideen hinter der Maske sozialer, sowohl neuentwickelter als auch mit der Zäsur des Jahres 1789 gestorbener Konventionen versteckten. Das zwischen den Zeilen der Periodika zirkulierende Bild verwandelte sich bald in eine Experimentbühne, auf die »le plus grand nombre de Materiaux, y compris ceux qu'on néglige d'habitude (les nouvelles à la main des journaux, les chansons de cabarets, les charges des salons comiques)«³⁸⁴ zusammen montiert wurden, damit der Leser sich selbst mithilfe neuer Buchstaben in einer schwankenden Konstellation neu definieren bzw. wiederfinden konnte. Hinter dem schützenden Schirm der karikierten Darstellung, die sich auf die Koexistenz zweier unterschiedlicher Interpretationsmöglichkeiten (d.h. eines oberflächlichen und eines anderen, tieferen Lektüreschlüssels) gründete, fanden die Intellektuellen eine noch nie vorgekommene Ausdrucksfreiheit und ein subjektives, unabhängiges Denkvermögen. Durch den Demokratisierungsprozess der post-revolutionären, vom neuen herrschenden Bürgertum geprägten Gesellschaft und die folgende Evolution der Massenmedien veränderten sich die Formen der »Kulturvermittlung«³⁸⁵ bzw. der Rezeptionsmodus des Publikums. In der Zeitspanne, die sich insbesondere zwischen der Entstehung der Zweiten Republik und dem bonapartistischen Kaiserreich 1852-1870 erstreckte, wurde der Begriff »Kunst« in Frankreich von seiner ursprünglichen, kontemplativen Natur getrennt und mit den aufklärerischen Prinzipien der *Liberté, Égalité, Fraternité* in Verbindung gesetzt. Besonders bezeichnend für die substantielle Doppeldeutigkeit der modernen Illustration ist nämlich die Feststellung, dass die bekannte revolutionäre Wertetriade im Laufe des Jahrhunderts sowohl das bürgerliche Bedürfnis nach Selbstbestimmung als auch den ideologischen Klassenkampf des im industrialisierten Frankreich der *Laissez-Faire*-Ära³⁸⁶ gewachsenen Proletariats kennzeichnen wird: Genau diese Ambiguität erlaubt dem Karikaturisten, potenziell ewig »zwischen zwei Stühlen«³⁸⁷ zu schweben, um einen selbstständigen, individuellen Überlegungsraum frei zu

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, a.a.O., S.235.

³⁸⁵ André Stoll, *Das Erbe Voltaires*, a.a.O., S.13-18.

³⁸⁶ Schon im kurzen Zeitraum der Restauration (1815-1830) entwickelte sich in Paris durch »development of coal and iron« und »construction of new apartment buildings in the western *arrondissement* [...] the French version of the Industrial Revolution«. Diese Debütpphase der europäischen kapitalistischen Gesellschaft wurde von der sogenannten *Laissez-faire*-ökonomie, einem Vorfahren des freienMarkts, die auf die Imperativen »making money, financing building projects and, through the newspapers they supported, influencing politics« stützte; vgl. Casey Harison, *Paris in Modern Times: From the Old Regime to the Present Day*, Bloomsbury Academic, London 2019, S.70.

³⁸⁷ Kurt Tucholskys Brief an Mary Gerold, in: GA, Bd.19 [B 84], S.95-98

legen und sich vor der Gefahr des radikalisierten Denkens zu schützen. Selbst der liberale und manchmal brutale Honoré Daumier blieb laut Werner Hofmann bis zum Ende seiner Karriere »ein patriotischer Republikaner«, der »in genialer Vereinfachung [...] über Gut und Böse« entschied und dessen Kritik wegen ihrer transversal verständlichen Botschaft noch heute »einen großen Atem« hat.³⁸⁸ Es ist nämlich kein Zufall, dass die universell aggressive Sprache des französischen Zeichners von ihrem anfänglichen Lautsprecher «Le Charivari» zu den Redaktionen später gegründeter Zeitschriften wie «L'Assiette au beurre» oder dem «Simplicissimus» weitergeführt wurde: In einem kleinen Essay behaupten Reinhard Klimmt und Hans Zimmermann, dass die meisten Mitarbeiter des scheinbar respektlosen Blattes Albert Langens »nicht nur edle Streiter für das Wahre und Gute« gewesen seien, sondern sie hätten auch »den Verlust ihrer bürgerlichen Reputation und Existenzen zu fürchten« und deswegen sollten ihre glühenden Polemiken trotz der Zensur und den Konfiskationen insbesondere in der wilhelminischen Epoche keine zu harte Linie vertreten.³⁸⁹

Die nächste, zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert heranwachsende Generation, zu der auch Kurt Tucholsky und George Grosz gehörten, machte sich bald mit dem kryptischen und oft widersprüchlichen Idiom der Illustrationen *à la Daumier* vertraut: Im Laufe ihrer Jugendzeit durchblätterten nämlich die künftigen Journalisten, Schriftsteller und Maler die satirischen Periodika der Epoche, indem sie die provokativen, darin enthaltenen Lithografien bewundern und zu kopieren versuchen. In seiner spannenden Autobiografie *Ein kleines Ja und ein großes Nein* erinnert sich Grosz an seine Kindheit und insbesondere an die Tage, die er im Alter von 6 Jahren bei dem »schön[en] und gemütlichen« Logenhaus seines Vaters in Pommern verbrachte: Hier kamen »wöchentlich einmal die Hefte«, deren »sensationelle[n]« Abbildungen die Fantasie des noch kleinen Zeichners »entzündeten.«³⁹⁰ Vor allem war er von den fernen »Kriegsschauplätzen« fasziniert, die es »ja nun einmal immer irgendwo in einem fernen Lande«³⁹¹ gab und in der nächsten Zukunft seine ersten wütenden Militärkarikaturen beeinflussen würden. Derselbe »große Atem«, der die meisten Grafiken Daumiers charakterisierte und insgesamt der Karikatur erlaubte, sich mit großer Klugheit an unterschiedliche und oft chronologisch weit entfernte Kontexte anzupassen, kennzeichnete auch die Vorstellungswelt des 1914 an die Westfront geschickten Grosz. Durch eine radikale Trennung zwischen Gut und Böse, Justiz und Korruption, Freiheit und Unterdrückung schuf der deutsche Künstler einen simplifizierten und primitiven Kosmos, der sich ebendarum universell verstehen ließ. Mehrmals unterstrich er in seinen Memoiren die Wichtigkeit des Einflusses, den die großen

³⁸⁸ Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2004, S.27.

³⁸⁹ Reinhard Klimmt, Hans Zimmermann, *Vorwort*, in: *Simplicissimus 1896-1933. Die satirische Wochenzeitschrift*, hrsg. von Reinhard Klimmt – Hans Zimmermann, a.a.O., S.7-13.

³⁹⁰ George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Rowohlt, Hamburg 1955, S.9.

³⁹¹ Ebd.

französischen Illustratoren des vorigen Jahrhunderts auf sein persönliches Schaffen ausgeübt hatten: »Von den Karikaturen«, berichtet er in den 1950er Jahren, »bin ich bald zu den Japanern gekommen, zu Daumier und zu dem seinerseits von den Japanern ausgehenden Toulouse-Lautrec.«³⁹² Das alte Kulturprestige Frankreichs und die in der europäischen Landschaft führende Position Paris', das noch vor dem Krieg 1914-1918 im Mittelpunkt einer breit geöffneten Welt stand, werden die Fantasie der Intellektuellen wie Grosz nachhaltig beeinflussen. Als er von 1909 bis 1911 an der Königlich-Sächsischen Kunstgewerbeschule in Dresden studierte, zeichnete er nämlich »viel zu Hause, meist aus dem Kopfe«, indem er versuchte, den Werken seiner Vorbilder eine neue (deutsche?) Physiognomie zu geben:

Technisch probierte und experimentierte ich mit allen möglichen abguckten Methoden, bis vor lauter Spritzbürste und Mustersieb überhaupt keine Groszphysiognomie mehr zu erkennen war. Merkwürdig, merkwürdig: wenn ich auch Daumier, Lautrec, Forain [...] von ferne kennengelernt hatte, so trat ich doch nicht direkt in ihre Fußtapfen, sondern auf Umwegen in die ihrer kleineren Nachtreter. [...] Ich nahm die Epigonen ernster als die Schöpfer.³⁹³

Als der Weltkrieg kam, inszenierte Grosz dieselben malerischen Konstellationen wieder, die er durch das direkte Studium der Bilder Daumiers, Goyas und Toulouse-Lautrecs entdeckte und die er sich ab 1913 anlässlich seines ersten Aufenthalts in Paris angeeignet hatte. Der serielle Charakter der sich durch die Massenpresse verbreitenden Grafikkunst sowie ihre typische Anpassungsfähigkeit an veränderliche Hintergründe brachte den deutschen Zeichner während des Konfliktes dazu, die Illustrationen seiner französischen Meister zu *kopieren* bzw. sie aus ihrem ursprünglichen historischen Rahmen zu dekontextualisieren, um ihre tiefe Bedeutung durch die unmittelbare Gegenwart umzuschreiben. »Ich verteidigte keine Ideale und keinen Glauben, ich verteidigte *mich*« erklärt der Künstler in seiner Biografie, indem er die Arbeit des modernen Karikaturisten als »ein[en] Kampf bis aufs Messer« um »die reine Selbstverteidigung« definiert.³⁹⁴ In ihrem den ästhetischen Beteiligungen zwischen dem deutschen Maler und der französischen Kulturwelt gewidmeten Essay beleuchtet Gitta Ho den neugierigen Blick, den der Illustrator im Laufe seiner Pariser Ausbildung auf das sozialpolitische Panorama des 19. Jahrhunderts warf:

Der vom Akademieunterricht in Dresden enttäuschte Künstler schuf zu Hause Karikaturen und entwickelte bereits vor dem Ersten Weltkrieg Interesse u.a. für Toulouse-Lautrec und Daumier. Insbesondere letzterer sollte für Grosz an Bedeutung gewinnen. [...] Doch mehr als die Malerei des Franzosen war es sicher dessen grafisches Werk, das Grosz in den folgenden Jahren interessieren sollte.³⁹⁵

³⁹² Ebd., S.86.

³⁹³ Ebd., S.89.

³⁹⁴ Ebd., S.101-102.

³⁹⁵ Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, Reimer, Berlin 2016, S.65-66.

Insbesondere wurde der Berliner Karikaturist von der drakonischen Intelligenz beeindruckt, durch die Daumier die Ikone entmystifiziert bzw. auf prosaische Art und Weise neu interpretiert, um »die Lächerlichkeiten des spießbürgerlichen Lebens«³⁹⁶ zu enthüllen und das alltägliche Elend der Menschen in Szene zu setzten. Der für die Karikatur so typische Geschmack für Zitationen, die sowohl aus dem populären als auch aus dem aristokratischen Wissen schöpfen, codiert das Kulturgut, die Kunstschätze und selbst den Wortschatz einer ganzen Gemeinschaft neu: Auf der frechen Bühne der satirischen illustrierten Presse verzerrt Daumier nämlich den normativen Wertekanon und die daraus entstammende Pathosformel, durch die die Gesellschaftseliten versuchen, ihre Position an der Spitze der Sozialpyramide endgültig zu legitimieren. Ein Beispiel für diese Technik des Sinnesumsturzes kann das Porträt Wilhelms I. sein, das der französische Zeichner 1871 im «Charivari» veröffentlichte (Abb. 1): Hier sitzt der deutsche Kaiser auf einem Thron, hält jedoch statt der traditionellen Reichskleinodien des Reichsschwerts und der Weltkugel einen Knochen und eine kaputte Uhr in den Händen. Auf dem Kopf des Monarchen ragt eine mit der typischen Spitze der preußischen Pickelhaube dekorierte Krone empor, während seine imperiale, »aus dem Mittelalter von Karl dem Großen« überlieferte Geste auf den am Ende des 19. Jahrhunderts für Frankreich potenziell gefährlichen Anspruch Deutschlands verweist, »die Nachfolge des karolingischen Reichs angetreten zu haben.«³⁹⁷ Dieser Eindruck wird außerdem durch die Bildlegende bestätigt, die das dargestellte Subjekt als *le successeur de Charle Magne* identifiziert. Die kuriosen Gegenstände sollten in diesem Fall als die spezifischen Symbole Preußens betrachtet werden: Der Militarismus und der Eroberungskrieg, die Zeit, die in die Vergangenheit eingesperrt geblieben ist, und schließlich ein antirepublikanischer Nationalismus, der den Begriff der Nation mit dem Konzept der Blutzugehörigkeit in Verbindung setzt, sind alle stereotypisch-konnotative Sinnbilder, durch die die französische Zeitschrift insbesondere nach der Einschließung von Paris im September 1870³⁹⁸ das Deutsche Kaiserreich abbildet. Und trotzdem kann die Skizze auch eine andere Bedeutung erhalten, wenn man sich auf die Pose des Königs mit verschärfter Aufmerksamkeit konzentriert: Hinter der Propagandasprache der antideutschen, v.a. im Laufe des Konfliktes 1870-1871 weitergebrachten Pressekampagne versteckt sich eine subtile Selbstkritik. Es ist sicherlich kein Zufall, dass die Körperhaltung des preußischen Souveräns das berühmte Napoleon-Porträt Ingres' ins Gedächtnis des

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Monika Bosse, Carl Hermann Middelanis, *Preussen / Deutschland. Im Banne des imperialen Mythos*, in: *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und „Wilde“ in der Karikatur Honoré Daumiers*, hrsg. von André Stoll, a.a.O., S.369-423.

³⁹⁸ Die von 1870 bis 1871 liegende Zeitspanne war für Paris besonders zerrissen: Insbesondere die Monate zwischen September 1870 und Januar 1871 wurden von der Kriegsgewalt und einem sich allgemein verbreitenden Unsicherheitsgefühl gekennzeichnet. Sofort nach der Schlacht von Sedan wurde die französische Hauptstadt im Herbst von der Preußischen Armee umzingelt bzw. vom Rest des Landes isoliert und die Zivilbevölkerung »had to use hot air balloons as a mail service« (vgl. Casey Harison, *Paris in Modern Times: From the Old Regime to the Present Day*, a.a.O., S.136). Das Trauma der deutschen Besetzung markierte jahrelang die Vorstellungswelt der Franzosen und führte im März 1871 zur Ausrufung der Kommune bzw. zu einem zermürbenden Bürgerkrieg. In einem späten, 1914 geschickten Brief an Jean Jaurès bezog sich der Sozialist Gustave Hervé auf jene Epoche als auf ein »temps de guerres à outrance«, vgl. Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Perrin, Paris 2003, S.384.

Betrachters zurückruft. Daumier beschränkt sich einfach darauf, das »Stereotypen-Arsenal« des abgebildeten Subjektes zu wechseln, indem er das »utopisch-grauenhafte Potenzial« des imperialen, »wilhelminisch-napoleonisch-bismarckschen« Mythos sowohl im deutschen als auch im französischen Kontext einrahmt.³⁹⁹ Durch die kryptische Neucodierung der in der historischen Vorstellungswelt der Epoche tief verwurzelten Ikonographie baut der Zeichner einen grafischen, universell vertretbaren Freiraum, in dem die alltägliche Wirklichkeit mit ihren Kulte und Ritualen unbestritten in Frage gestellt werden kann.

Fast fünfzig Jahre später wird dasselbe mittelalterlich-imperialistische, im »Charivari« verspottete Kulturerbe im Werk des deutschen »Daumier-Schülers der 1920er Jahre«⁴⁰⁰ George Grosz wieder auf die öffentliche Bühne der satirischen Presse gebracht und im nachrevolutionären Berlin neu kontextualisiert. Auf dem Umschlag der agitatorischen, vom linksgerichteten Malik-Verlag Wieland Herzfeldes veröffentlichten Zeitschrift »Die Pleite« erschien Anfang April 1919 eine provokative Karikatur des Reichswehrministers Gustav Noske, die die ästhetische Gestaltung des alten Wilhelms-Porträts Daumiers nachahmt (Abb. 2). Die Figur des Ministers, deren politische Position von der links-liberalen Intelligenzija v.a. infolge der blutigen Unterdrückung der Berliner Märzkämpfe im Jahre 1919⁴⁰¹ für autoritär und tyrannisch gehalten wurde, stellt im Bild Grosz' dieselbe Gebärdensprache Wilhelms I. (oder Napoleons) zur Schau. Indem der deutsche Maler die herrische Körperhaltung des preußischen Kaisers einem zu seiner historischen Gegenwart gehörenden Politiker zuschreibt, beleuchtet er eine Kontinuität, die zwei Nationen und insbesondere zwei nur scheinbar unterschiedliche Epochen miteinander in Verbindung setzen soll. Anstelle der Weltkugel hält der Schutzminister in seiner linken Hand diesmal ein Sektglas, als würde er im Vollrausch während eines grotesken Festmahls die ringsherum leblos liegenden Untertanen grüßen. In diesem Sinne ist es außerdem möglich, die scharfzüngigen Allegorien Daumiers und Grosz' miteinander in eine chronologische Beziehung zu setzen. Beide Hauptfiguren sind Personifizierungen einer absolutistischen Macht: Die stummen Uhren, die Wilhelm I. eng umkreisen und sich dem normalen Zeitverlauf widersetzen, werden sich später in *lebendige Tote* verwandeln, deren »kümmerlichen

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ In seinem Essay *George Grosz oder die Vertreibung aus dem Paradies* bezeichnete der Dichter Hans Sahl den Berliner Maler als den »Daumier der 1920er Jahre«, zit. in: Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.74.

⁴⁰¹ Die von einem Generalstreik der Berliner Arbeiterschaft entstammenden Märzkämpfe von 1919 markierten die letzte Phase der Novemberrevolution. Die Regierung, wie Heinrich August Winkler in seinem Essay berichtet, »antwortete auf die Unruhen und wilden Streiks mit dem Einsatz von Freikorps – den neuen, von jungen Offizieren geführten, oft aus studentischen Kriegsteilnehmern gebildeten, politisch fast durchweg weit rechtsstehenden Freiwilligenverbänden zur Bekämpfung des „Bolschewismus“«, Heinrich August Winkler, *Weimar 1918-1933: Die Geschichte der ersten deutschen Republik*, C.H. Beck, München 2019, S.73. Der SPD-Schutzminister Gustav Noske unterschied sich nämlich im Jahre 1919 insbesondere wegen seiner stark antibolschewistischen Position und seiner strittigen Beziehungen mit den paramilitaristischen Gruppen, die sich trotz der Abrüstungsbestimmungen von Versailles nach dem Kriegsende in Deutschland entwickelt hatten von seinen Kollegen. Laut Tucholsky sei Noske »der Fortsetzer von Ludendorffs Tradition« bzw. ein »entfernter Verwandter« des von Daumier mehrmals kritisierten »preußisch-bonapartistischen« Imperialismus (vgl. Kurt Tucholsky, *Schuldbuch*, in: GA, Bd.3 [140], S.280-288). Der Reichswehrminister war auch die Hauptfigur zahlreicher Karikaturen George Grosz', vgl. ders., *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, Malik, Berlin 1921, S.5.

Reste [...] sich in die Noskegarden [...]« dämonisch »verkriechen«.⁴⁰² Trotz des sowohl ästhetischen als auch thematischen Verwandtschaftsverhältnisses, das zwischen den humoristischen Lithografien Daumiers und den wütenden Entwürfen Grosz' immer bestanden hat, begann das visuelle Alphabet der Karikatur im Verlauf der Übergangsphase zwischen der Vorkriegs- und der Nachkriegsgeneration, sich radikal zu verschärfen. In ihrem Beitrag glossiert Gitta Ho die bittere, rhetorische Frage (»Daumier! Wo bist du?«⁴⁰³), die Tucholsky in einem ernüchterten Beitrag aus dem Jahre 1919 seinem Heimatland stellte:

Daumier sei humoristisch und zum Schmunzeln, doch gegenüber Grosz' grausamem Hohn nur als gemüthlicher Spott zu werten; während Daumier die kleinen Schwächen seiner Mitbürger lediglich übertreibe, stelle Grosz Hässlichkeit schonungslos dar.⁴⁰⁴

Frankreich wurde bald ein Zufluchtsort bzw. eine noch hoffnungsvolle Vorwelt, in der *Alles noch möglich* sein konnte. Indem es sich direkt auf das daumiersche Bilduniversum bezieht, führt das Noske-Porträt den Zuschauer in eine noch aktuelle Vergangenheit bzw. in eine politische Realität, die schließlich *nicht mehr so fremd* aussieht und in der die Wertetriade *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit* anders realisiert werden könnte. Und trotzdem verleiht Grosz seinen Gestalten eine Dringlichkeit und einen Rhythmus, die sich in der Karikatur der *Troisième République* noch nicht spüren lassen. Wie Werner Hofmann in seinem kleinen Essay nämlich bemerkt, »wurde der politisch engagierte Daumier« in Deutschland »noch aktuell« genau in dem Augenblick, wo »der verlorene Krieg die Klassengegensätze akzentuierte«.⁴⁰⁵ Grosz *kopiert* und interpretiert die Hauptthemen und -motive des Werkes seines französischen Vorbildes neu, indem er sich insbesondere auf die Metaphorik der menschlichen Gesellschaft als riesiges Gelage bzw. als Festessen fokussiert. Es ist kein Zufall, dass fast alle Figuren seiner riesigen *Comédie Humaine* ständig gierig (oder, um genauer zu sein, tierisch) essen. Mit solchen Fresken beschreibt der Maler in seiner Biografie die dunkle und chaotische Revolutionszeit in Berlin, indem er die bekannte, 1831 von Daumier publizierte Gargantua-Parodie des Königs Louis-Philippe (Abb. 3) in Erinnerung ruft:

Nur ganz wenigen Männern und Frauen außer vielleicht ein paar Heiligen ist es gegeben, ohne Nahrung leben zu können. Wir gewöhnlichen Sterblichen müssen essen, womöglich dreimal am Tage. Darin sind wir eben Tiere – [...] Je hungrier nun ein Mensch ist, desto mehr träumt er, und zwar immer denselben Traum: von gutem und fettem Essen. In der ärztlichen Fachsprache nennt man diese Wachträume

⁴⁰² Kurt Tucholsky, *Die lebendigen Toten*, in: GA, Bd.3 [76], S.156-162.

⁴⁰³ Kurt Tucholsky, *Das politische Plakat*, in GA, Bd.3 [138], S.278-279. Der Satz »Daumier!! Wo ist Daumier?« wurde vom Berliner Autor »auf der Rückseite eines vermutl. 1908 aufgenommenen Photos, das KT zwischen seinen Tanten Agnes und Flora auf dem Sofa sitzend darstellt«, vgl. ebd., S.666-667. Die höchstwahrscheinlich nach dem Krieg vermerkte Schrift kann schon dieselbe tiefe Sehnsucht äußern, die der Journalist in den 1920er Jahre nach seiner französischen *Heimat der Seele* bzw. nach einem schöneren und leichteren *Vorher* spürte.

⁴⁰⁴ Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.72-73.

⁴⁰⁵ Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland*, a.a.O., S.55.

Hungerphantasien. Sie sind der Ursprung der Idee vom Schlaraffenland [...] An solchen Hungerphantasien litten wir damals alle. [...] Es ging zu wie auf einem Bilde des Bauernbreughel.⁴⁰⁶

Aber diese Fantasien *à la Rabelais* entstammten nicht nur dem damaligen *Status* des deutschen Intellektuellen, der nach dem Krieg nach Hause kam und nicht mehr in der Lage war, seine Welt wiederzuerkennen bzw. seinen ursprünglichen Stand wiederzugewinnen. Der Hunger und der Akt des Essens sind auch und vor allem soziale Diskriminierungsfaktoren, denn »in der bürgerlichen Welt [...] dreht sich«⁴⁰⁷ der Alltag ganz um das Ritual des Gerichtes, als hätte sich die neue herrschende Klasse die Unterscheidungs- bzw. Identifikationsmerkmale der alten Aristokratie angeeignet, um ihre gesellschaftliche Position nach der Revolution von 1789 endgültig zu legalisieren. Jean-Baptiste Duroselle beschreibt in seinem berühmten, der sogenannten *Belle Époque* gewidmeten Essay den Übergangsprozess, durch den das Bürgertum vom zweiten Kaiserreich bis zur Jahrhundertwende die nicht nur soziale, sondern auch und v.a. politische Stelle des alten Adels einnahm:

Entre nobles et grands bourgeois, les relations, d'abord simplement courtoises, mais distantes – per d'alliances matrimoniales – se resserrent au début du XXe siècle. C'est que l'on appartient en majorité au même cap, la droite catholique.⁴⁰⁸

Obwohl Georges Grosz' Noske im Gegensatz zum daumierschen Imperator sein Reichsschwert aufbewahrt und mit einer triumphierenden Miene aufhebt, verwandelt sich hier die königliche Insigne in einen Bratspieß, auf dem ein Brathähnchen harmlos liegt, als würde es dieselben animalischen Züge der ringsherum getöteten Zivilisten tragen. Die ursprüngliche Heiligkeit der traditionellen, cäsarischen Sinnbilder wird hier daher durch die Inszenierung eines grausigen Banketts über die Leichen des Krieges und der Revolutionsopfer entmythisiert: Dieses Bild wird auch im apokalyptischen Szenarium der *Letzten Nacht* Kraus' zurückkehren, als der *Herr der Hyänen* Moritz Benedikt durch das Schlachtfeld hindurchspaziert und tanzt.⁴⁰⁹

Unerbittlich und stufenweise verliert die durch den Stift Daumiers und Grosz' abgebildete Menschheit vom Ende des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts ihr Gesicht und ihre Seele: Das einzelne Individuum wird in seiner subjektiven Einzigartigkeit nicht mehr dargestellt, sondern typisiert sich, indem es die reine bzw. eindimensionale Verkörperung einer Fahne, einer homogenen Gemeinschaft, eines kollektiven Symbols wird. Um deutlicher auf diesen Abflachungsprozess hinzuweisen, begann der französische «Charivari»-Zeichner schon im Jahre 1867, seinen Figuren tierische Gestalt zu geben: Das bedeutendste Beispiel dafür ist seine grafische Neuinterpretation des

⁴⁰⁶ George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, a.a.O., S.123.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Jean-Baptiste Duroselle, *La France de la «Belle Époque»*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris 1992, S.89.

⁴⁰⁹ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. von Christian Wagenknecht, a.a.O., S.729-770.

aufklärerischen Märchens Lafontaines *Le loup devenu berger* (Abb. 4), das sich von der gleichnamigen, berühmten und früher erschienenen Illustration Gustave Dorés inspirieren lässt (Abb. 5). Wie der ironische Titel *Renouvelé de Lafontaine* schon vermuten lässt, schreibt sich der daumiersche Wolf im Gegensatz zu seinem ikonografischen Vorbild innerhalb eines sowohl chronologisch als auch politisch codierten Kontextes ein, der durch die spezifisch preußischen Merkmale der Pickelhaube, des imperialen Umhangs und des bismarckschen Backenbarts vom umgebenden fabelhaften Szenarium hervortritt. Die Namen einiger deutscher Länder wie Hannover, Hessen oder Baden werden auf dem Rücken der im Hintergrund blass skizzierten Schafe fast eingraviert, um die Untertänigkeit der bürgerlichen *Herde* unter ihren wilden *Pfarrer* zu unterstreichen. »Durch die Verwendung« des populären »Lafontainschen Fabelmusters« konnte also der Leser-Betrachter der *Troisième République* seine eigene historische Gegenwart erkennen, indem er »für die [...] innenpolitische Situation«⁴¹⁰ nicht nur Deutschlands, sondern auch Frankreichs sensibilisiert wurde: Die satirische Metapher des herrschenden Raubtiers und der beherrschten Beute sollte laut dem Künstler alle modernen Nationen betreffen, in denen die absolutistischen Tendenzen des alten Machtsystems trotz der revolutionären Zäsur von 1789 noch herrschend waren. Dieselbe visuelle, fast surrealistische Fabel, durch die Daumier die ganze Menschheit enthumanisiert bzw. in ein Bestiarium eingetragen hatte, wird in den 1920er Jahren von George Grosz und Kurt Tucholsky wieder in Szene gesetzt, und selbst der 1935 im Exil arbeitende John Heartfield wird die berühmte Erzählung Lafontaines in das Dritte Reich transportieren (Abb. 6).⁴¹¹ Indem Ignaz Wrobel sich 1919 zu einem kleinen Stadtspaziergang in Begleitung seines Freundes Grosz aufmachte, beschrieb er ein vom »Bürokratismus« und von »militärischer Gleichmacherei« zertrümmertes Berlin, das der sozialmärchenhaften Landschaft Daumiers gefährlich ähnlich sah und sich in dem europäischen »tiefsten Frieden« des vorigen Jahrhunderts schon bedrohlich wahrnehmen ließ:

Neulich fuhr ich mit einem bekannten Zeichner durch Berlin. Er sagte zu mir: «Sehn Sie sich die Gesichter der Leute an! Sind die Köpfe besser geworden? Ist das der Gesichtsausdruck eines Volkes, über dem ein Schicksalssturm dahingebraust ist? Sehen Sie sich die Gesichter an!» Ich sah sie mir an. In der Tat: genau so ausradierte helle Flächen wie vor dem Kriege. Nirgends ein Atom seelischen Lebens, nirgends eine Spur innerer Erlebnisse.⁴¹²

⁴¹⁰ Monika Bosse, Carl Hermann Middelanis, *Preussen / Deutschland. Im Banne des imperialen Mythos*, a.a.O., S.369-423.

⁴¹¹ Die Fotomontage *Die Lehre des Wolfes* erschien zum ersten Mal als Außenblatt der damals nach Prag umgezogenen »AIZ«, Jg.14, H.47 (1935). Das Bild lässt sich deutlich von der vorigen »Charivari«-Lithografie Daumiers inspirieren, indem es »den Gründer des zweiten Reiches« Bismarck mit den »Gründern des Drittens Reiches« in Verbindung setzt, vgl. *Daumier & Heartfield. Politische Satire im Dialog*, hrsg. von Roland März, Staatl. Museen, Berlin 1981, S.25-28.

⁴¹² Kurt Tucholsky, *Gesichter*, in: GA, Bd.3 [244], S.488-489. Wie sich aus dem Kommentar der Gesamtwerkherausgeber entnehmen lässt, bezieht sich der Schriftsteller hier auf George Grosz, dem er »später eine ähnliche Prosaskizze mit dem Titel »Gesicht« widmete: »Für George Groß, der uns diese sehen lehrte«, vgl. ebd., S.772.

Ein Jahr später beleuchtete der Journalist die direkte Kommunikationsbrücke, die die wilhelminische bzw. cäsarische, vom «Charivari» verspottete Arena der Vorkriegszeit mit der modernen deutschen Republik der Nachkriegszeit verband. Als Seismograf nicht nur *seiner* Epoche, sondern auch des früheren Zeitraums, in dem seine Epoche ihre Wurzeln schlug, beleuchtete Grosz durch seine Grafikkunst die Permanenz bestimmter Züge im Gesicht des modernen Europa und stellte zwei historische, nur anscheinend weit entfernte Dimensionen gegenüber:

Die Zeichnungen von Grosz stellen den deutschen Militarismus von Wilhelm bis zu seinem größeren Nachfolger, dem Arbeitverräter Noske, nackt dar. Feldwebel, Unterärzte, Oberstabspflasterkasten, kommandierende Rotweingenerale, Puffleutnants und jener grauenhafte Typ der Freiwilligenkorpschefs – sie sind alle noch nie so gut getroffen worden wie in diesen Bildern.⁴¹³

Im kurzen Beitrag *Der kleine Geßler und der große Grosz* präsentiert Ignaz Wrobel seinem Publikum die antimilitaristische, in jenem Jahr beim Malik-Verlag erschienene Sammlung *Gott mit uns*⁴¹⁴, die aufgrund des gewalttätig höhnischen Charakters der darin enthaltenen Illustrationen ein riesiges Aufsehen erregte. Insbesondere kontextualisiert Grosz das gesamte, schon im «Charivari» zu findenden Bilderarsenal Honoré Daumiers in der deutschen Zwischenkriegszeit: Die Pickelhaube, die Uniform, die fette Physiognomie der Mächtigen, das magere Profil der gemeinen Soldaten, die Grimassen der Kriegsführer und die verwüsteten, nur von toten Menschengestalten bevölkerten Schlachtfelder werden auf diese Weise universelle sowie ahistorische Unterscheidungsmerkmale der menschlichen Grausamkeit. Diese »anschaulichen Synthesen weltanschaulicher Positionen aus Fleisch und Blut, aus Knochen und Tränen« bevölkerten die schwarzseherische Vorstellungswelt des französischen Zeichners, v.a. um die 1870er Jahre oder, um genauer zu sein, »vom Krieg 1866« bis zu den »Tagen der Commune«.⁴¹⁵ Die groteske Aggressivität und die fast brutale Ehrlichkeit, die die meisten daumierschen Konstellationen kennzeichneten, wurden später wichtige Bestandteile der satirischen Genrebilder Grosz', der wütenden Kriegserinnerungen Tucholskys oder Kraus' und vieler, in der Nazizeit vervollständigten Montagen Heartfields. Einige Drucke, wie *Le cauchemar de M. de Bismarck* (Abb. 7), *Un paysage en 1870* (Abb. 8), *La paix. Idylle* (Abb. 9) oder *L'éclipse sera-t-elle totale?* (Abb. 10), wurden in den 1920er Jahren implizite Muster, von denen die grausige Todikonografie Grosz' (Abb. 11), die detaillierten Schlachtfeldbeschreibungen Ignaz Wrobels⁴¹⁶

⁴¹³ Kurt Tucholsky, *Der kleine Geßler und der große Grosz*, in: GA, Bd.4 [215], S.454-457. Ein paar Wochen nach dem Kapp-Putsch wurde Otto Geßler vom neuen Kabinett Hermann Müllers zum Nachfolger von Reichswehrminister Noske ernannt.

⁴¹⁴ George Grosz, *Gott mit uns. Politische Mappe*, Malik, Berlin 1920. Einige darin enthaltene Illustrationen wurden ein Jahr später in der bekannten Sammlung *Das Gesicht der herrschenden Klasse* wiederveröffentlicht, vgl. ders., *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, a.a.O.

⁴¹⁵ Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland*, a.a.O., S.27.

⁴¹⁶ Vgl. z.B. der berührende Reisebericht *Vor Verdun* (in: GA, Bd.6 [108], S.252-258) oder der wütende, antimilitaristische Angriff *Der bewachte Kriegsschauplatz* (GA, Bd.14 [88], S.347-348), der aufgrund des provokatorischen Satzes »Soldaten sind Mörder« großen Anstoß erregte. 1931 erhob der Reichswehrminister Groener Anklage gegen Tucholsky und den damaligen »verantwortlichen«

sowie die makabren Plakate Heartfields (Abb. 12) sich inspirieren ließen. Die etwa 24 Lithografien, durch die Daumier »dieses Kapitel des europäischen Bruderkriegs«⁴¹⁷ aufgenommen hatte, waren nämlich sowohl an der Front des Weltkrieges als auch auf den Barrikaden der Novemberrevolution noch aktuell und ließen sich außerdem als Gesellschaftsglosse der nächsten zehn Jahre deutscher Republik interpretieren: »Daumier der Formenfinder und Daumier der Erzähler und kritische Zeitgenosse«⁴¹⁸ gab der modernen malerischen Welt Darstellung eine feste Gestalt, eine präzise Mimik, eine bestimmte Miene, indem er das Wesen jedes Gestus, jedes Sozialrituals bzw. jedes menschlichen Verhaltens *visualisierte*, ergriff und schließlich *sichtbar* machte. Durch ihre rational-intuitive Sprache bzw. ihre »ironische Anspielung«⁴¹⁹ auf die von Generation zu Generation überlieferten Formeln der Salonkunst sowie der Populärmythen begleitet die speziell für die Urteilskraft der breiten Massen gedachte Presseillustration sowohl die Pariser Kulturwelt des vorigen Jahrhunderts als auch die deutsche satirische Presse der Weimarer Republik. Indem die Karikatur die menschliche Geschichte durch eine Reihe unmittelbarer, universell verständlicher Symbole zusammenfasst, öffnet sie den Blick des Zuschauers und erlaubt ihm, sich unabhängig von seiner Klassenzugehörigkeit die nötige Übersicht zu verschaffen, um sich auf das eigene Milieu zu besinnen. Wie Werner Hofmann mehrmals behauptet, wird die »Pariser Fauna« des *Second Empire* bzw. der *Troisième République* von denselben, im künftigen Berliner Nachkriegsuniversum noch auffindbaren Typen bewohnt, denen der satirische Autor als Außenseiter *par excellence* seinen verzweifelten Individualismus entgegensetzen wird:

Als Don Quijote setzt sich der Maler Daumier über die Bedingtheit des Daseins souverän hinweg und scheitert, als zeichnender Agitator nimmt er die Kunstgriffe der Massenkunst zu Hilfe und wird Teil des Spektakels der Großstadtszene, das von Zeitschriften wie dem »Charivari« sowohl hergestellt als auch kritisch glossiert wird. [...] Indem er sie heroisiert, wertet er die Straßenkunst auf und macht an ihr den Kern der gesellschaftlichen Entfremdung des Künstlers anschaulich: die permanente Prostitution.⁴²⁰

In diesem Sinne bleibt der im Bereich der illustrierten Presse arbeitende Satiriker nicht einer politischen Parteifahne, sondern einer Art mutiger Donquichotterie treu: Um den eigenen Freisinn vor einer immer mehr radikalisierten bzw. streng ideologisierten Öffentlichkeitssphäre zu schützen, beansprucht er für sich die vorher aristokratische Rolle des Outsiders, der sich in die »neue

«Weltbühne»-Redakteur Carl von Ossetzky: »Gegenstand der Anklage war [nämlich] Beleidigung der Reichswehr und der Soldatenehre«; vgl. ebd., *Kommentar*, S.639-640.

⁴¹⁷ Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland*, a.a.O., S.27.

⁴¹⁸ Ebd., S.42.

⁴¹⁹ Ebd., S.34.

⁴²⁰ Ebd., S.65.

republikanisch-demokratische Staatsform«⁴²¹ fügt und der *Wirklichkeit* das *Ideal* entgegenstellt.⁴²² Obwohl Autoren wie Tucholsky diese hyperkritische, ewig misstrauische Haltung als ein Instrument zur Untersuchung der Realität benutzten, wurde ihre erfinderische Skepsis im historischen Kontext der ersten deutschen Republik oft missverstanden oder zumindest für strittig gehalten. In einem späten Brief aus dem Jahre 1955 beklagte sich Grosz über die Tendenz der zeitgenössischen Kritiker, seine Kunst ständig mit oberflächlichen »Parteischlagworten«⁴²³ zu assoziieren. In diesem Sinne ist es kein Zufall, dass er nach der ersten, KPD-gerichteten Dada-Phase sowie nach seiner »Rußlandreise« des Sommers 1922⁴²⁴ die »zwischen-allen-Stühlen«-Strategie Tucholskys anwandte, um einen wahren Kontakt zur oft widersprüchlichen Vielfältigkeit des konkreten Menschenlebens wirklich herstellen zu können. Diese Distanzaufnahme festigte sich insbesondere im amerikanischen Exil, obwohl auch in den Revolutionsjahren die zwischen dem Illustrator und »dem Kommunismus, seinen Institutionen und seinen Genossen« bestehende Verbindung schon betrachtet werden konnte.⁴²⁵ Die zwingende Notwendigkeit, zum Daumierschen Paris zurückzukehren, artikulierte sich als das Hauptsymptom eines tiefen Gefühls des Unbehagens, das dem individualistischen und daher abgesonderten Intellektuellen den konstanten *Eindruck* erweckte, im raumzeitlichen Kontext der Gegenwart *zu stören*.⁴²⁶ Diese instinktive Unannehmlichkeit führte den Berliner Karikaturisten und einige seiner Kollegen dazu, einer von kollektiven Devisen geregelten Realität zu entfliehen:

Viel von meiner idealistischen kommunistischen Ideologie wurde durch meinen Besuch im sogenannten Vaterland des Proletariats arg erschüttert, aber es dauerte natürlich eine Weile, bis ich den ganzen Irrgarten von Ideologie, Demagogie und Lügen losgeschüttelt hatte. [...] Viele meiner bitteren satirischen Zeichnungen waren ja gar keine Illustrationen von Parteischlagwörtern. Oft wurden sie aus meinen Mappen entwendet und die Piraten änderten nur die Titel – das ist eine bekannte Methode. Das geschah auch mit den Zeichnungen von Daumier und Goya: ein allgemeiner Protest gegen menschliche Schmach wurde sofort als kommunistisch bezeichnet.⁴²⁷

1934 entschlüpfte dem damals im schwedischen Schweigen eingesperrten Tucholsky eine ähnliche Bemerkung, indem er seinem Bruder Fritz über seine Kontakte mit der französischen, intellektuellen

⁴²¹ Sabina Becker, *Experiment Weimar: Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*, wbg Academic, Darmstadt 2018, S.13. Im Vorwort ihres Essays betrachtet Sabina Becker die meisten Autoren der 1920er Jahre als die Mitglieder einer einzigen »lost generation«, die bis zum Ende der Weimarer Republik im unbestimmten, sich zwischen dem alten und dem neuen Europa befindenden Zeitlimbus eingeschlossen blieb.

⁴²² Es ist kein Zufall, dass der unauflösbare Konflikt zwischen *Wunschbild* und *Realität* im Werk Tucholskys fast leitmotivisch wiederkehrt – so bezeichnete Ignaz Wrobel den Satiriker schon 1919 als »ein gekränkter Idealist« (ders., *Was darf die Satire?* in: GA, Bd.3 [12], S.30-32). Das treffendste Beispiel dafür ist sein berühmtes Chanson *Ideal und Wirklichkeit* (ders., GA, Bd.11 [154], S.433-434), das heute als eine Art intellektuelles, schon im Jahre 1930 gemachtes Testaments des Autors betrachtet werden kann.

⁴²³ Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland*, a.a.O., S.56.

⁴²⁴ George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, a.a.O., S.153.

⁴²⁵ Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.166.

⁴²⁶ »Ich habe den Eindruck, hier zu stören«, Tucholskys Brief an Hedwig Müller, in: GA, Bd.21 [B 36Q], S.105-108.

⁴²⁷ George Grosz' Brief an Cloyd Laporte, in: *George Grosz. Briefe 1913-1959*, hrsg. von Herbert Knust, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1979, S.491

Gruppe *L'Ordre Nouveau*⁴²⁸ auf dem Laufenden hielt: »Natürlich schreiben die blöden Linksblätter sofort von «Faschismus», wenn sich einer erlaubt, nachzudenken und mitzuteilen, daß die alten Formeln ihren Sinn verloren haben.«⁴²⁹ Die geistige Nähe, die zwischen dem deutschen, sich ab 1933 nur scheinbar zur Ruhe setzenden Schriftsteller und den Mitgliedern des *Ordre-Nouveau*-Kreises bestand, war nichts weniger als das letzte Ergebnis einer lebenslangen Suche nach der »révolution de la personne«, d.h. nach einer aufklärerischen Antwort auf die ewige Frage »Was kommt für den einzelnen dabei heraus?«⁴³⁰ Unter diesem Gesichtspunkt wurde Frankreich nicht einfach als der Entstehungsort der politischen Satire und der modernen Illustrationskunst, sondern auch und vor allem als die universelle *Heimat* eines zensurlosen, kritischen Denkens betrachtet: Nur innerhalb dieses autonomen Zollfreiheitsgebiets konnte der Berliner Journalist die richtigen Buchstaben finden, um seine Gegenwart mit sachlicher Genauigkeit darzustellen. Schon 1924 versuchte der hinter dem unzugänglichsten Pseudonym Kaspar Hauser⁴³¹ versteckte Tucholsky sein Wort an die erhellende Genauigkeit der visuellen Sprache eines Daumier oder eines Grosz anzupassen, indem er die verschiedenen Phasen des Zeichenprozesses fast minutiös glossiert:

Ein ziemlich gedrungener Kopf, keine allzu hohe Stirn, kühle kleine Augen, eine Nase, die gern trinkt, ein Mund, der kalt befiehlt, und eine unangenehme Zahnbürste, die den Schnurrbart macht: so sieht dieses Gesicht aus. Ein gut fundierter schwarzer Rock, eine mäßig geschlungene Krawatte mit einer Art Perle darin, ein immer sauberer Kragen – das ist auch noch zu sehen. Das Haar ist an den Ohren kurz geschnitten, militärisch kurz – der ganze Mann ist sicherlich sauber, putzt sich morgens die Fingernägel, rasiert sich oder läßt sich rasieren.⁴³²

Das kleine Porträt, das der Autor seinem »Daumier des Kurfürstendamms«⁴³³ widmete, dreht sich um den Lebenslauf eines namenlosen und doch genau erkennbaren Typus, dessen »Gesicht« sowohl in die Anonymität der Masse als auch in den Kreis der herrschenden Eliten eingeschrieben werden könnte. Mit quasi fotografischem Blick nimmt Tucholsky die bedeutungsvollen Augenblicke auf, die

⁴²⁸ *L'Ordre Nouveau* war »eine politische Erneuerungsbewegung Frankreichs, deren intellektuellen Werdegang Tucholsky aufmerksam vom schwedischen Exil aus verfolgt hat« (Fritz Raddatz, zit. von Beate Porombka, *Die Forderung nach einer neuen Doktrin – KTs Exiljahre und L'Ordre Nouveau*, in: "Schweden - das ist ja ein langes Land!" Kurt Tucholsky und Schweden. Dokumentation der Tagung der Kurt-Tucholsky-Gesellschaft, Pfingsten 1994 in Mariefred, Schloss Gripsholm, hrsg. von Michael Hepp, BIS, Oldenburg 1994, S.117-148). Zur nicht-konformistischen, sich um die gleichnamige Zeitschrift drehenden Gruppe gehörten insbesondere junge Philosophen wie Robert Aron, Arnaud Dandieu, Alexandre Marc und Denis de Rougemont, die v.a. zwischen 1934 und 1936 einen europäischen Föderalismus als eine mögliche Lösung zum Problem des Totalitarismus theorisierten. Während »die Exilliteraten« laut dem Schriftsteller »weiterhin an Dogmen« festhielten, versuchten im Gegensatz dazu die französischen Bewegungsmitglieder »den vermeintlich bipolaren Antagonismus« zwischen Faschismus und Kommunismus »durch die Negation« aufzulösen, um »eine neue Dimension von Radikalität« aufzubauen, vgl. ebd.

⁴²⁹ Tucholskys Brief an seinen Bruder Fritz, in: GA, Bd.20 [B 107], S.183-185.

⁴³⁰ Tucholskys Brief an Walter Hasenclever, in: GA, Bd.20 [B 266], S.542-549.

⁴³¹ Walter Mehring wird dem undefinierbaren Kaspar Hauser »verschiedene Rollen« zuschreiben, wie z.B. »das leibhaftige Spießbürger-Gott-sei-bei-uns der Herr Wendriner«, aber auch den »gespenstischen« Doppelgänger seiner »Nachher«-Toten-Selbstdialogen«, vgl. Walter Mehring, *Kurt Tucholsky*, a.a.O., S.3.

⁴³² Kurt Tucholsky, *Gesicht*, in: GA, Bd.6 [89], S.205-206.

⁴³³ Die Bezeichnung kommt aus einer anonymen, 1959 im *Darmstädter Echo* publizierten Todesanzeige Grosz'; vgl. Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.74.

die flache, stabile bzw. *normale* Existenz seiner (nicht nur) literarischen Kreatur markieren werden: Auf diese Weise beobachtet der Leser mit Neugier den Alltag des kleinen *Homunculus*⁴³⁴, als wäre er nichts weniger als ein Versuchstier oder ein seelenloser Untersuchungsgegenstand. Indem Kaspar Hauser den karikaturistischen Geschmack für das einzelne Detail in schriftliche Form übersetzt und den leblosen »Hubert soundso« fast voyeuristisch verfolgt, kann der (in diesem Falle deutsche) Zuschauer sich selbst aus nächster Nähe betrachten: Der Staatsdienst, der Krieg, anlässlich dessen die abgebildete Hauptfigur sich plötzlich in einen »Kompanieführer« verwandelt und »kalt zu Welt, kalt zu Gott« wird; die Heirat und schließlich die politische Karriere in neuer Friedenszeit sind alles Etappen, die zu jedem *vertrauten* Gesicht der Republik gehören können. Mit pedantischer Präzision reduziert der Autor durch die filmische Verwendung des Indikativ Präsens die zahlreichen Existenz Erfahrungen seiner Hauptfigur auf eine Reihe Entwürfe, Miniaturen und *Tableaux Vivants*, in denen jede Geste sich für die Ewigkeit verdichtet. Die raumzeitlichen Koordinaten des hypothetischen Universums, in dem sich das beschriebene Subjekt fast zufällig befindet, werden hier einfach durch die gewöhnlichen, in der allgemeinen Vorstellungswelt ständig wiederkehrenden Symbole des preußischen Adels und der bürokratischen Aktenstücke ermittelt. Eine große Aufmerksamkeit wird dem »ganzen Körper« des Herren »soundso« geschenkt: Dieser Körper bleibt unscharf, und trotzdem kann jeder gleichzeitig »seine Bewegungen, Gestik und Mimik«⁴³⁵ durch die Permanenz eines spezifischen Gedankenkosmos exakt rekonstruieren. Tucholskys Porträts sind v.a. im Zeitraum zwischen 1914 und 1924 nie unbedingt akkurat, denn sie tragen die schon global bekannten Daumierschen Züge, die die *Fantasie Grosz'* und seiner ganzen Generation *entzündeten*. Wie Lothar Binger in seinem dem Berliner Humor gewidmeten Essay erklärt, kann Tucholsky in diesem Sinne als »ein Grenzgänger zwischen Deutschland und Frankreich« betrachtet werden, der sich oft »auch Gedanken über die Besonderheiten des französischen Witzes« machte.⁴³⁶ In seiner Rezension der 1918 erschienenen und von Ferdinand Avenarius herausgegebenen Kriegskarikaturensammlung *Das Bild als Narr* unterstreicht Peter Panter den wesentlichen Unterschied, der insbesondere im Zeitraum des Rüstungswettlaufs und des folgenden Konfliktes zwischen der gelehrten, »romanischen« Heiterkeit und dem deutschen, oft unnützerweise gewalttätigen Spott bestand.⁴³⁷ Hier zeigt der Autor eine entscheidende Vorliebe für die »himmlisch frechen«, nach dem Modell der schon zitierten »L'Assiette au beurre« entstandenen Witzblätter, die lieber »mit Keulen schlagen und mit Pfeilen töten«, anstatt das Publikum mühelos mit einem

⁴³⁴ *Homunculus* ist das Wort, das Tucholsky mehrmals benutzt, um sich auf seine Pseudonyme zu beziehen. Die literarischen Doppelgänger bzw. Lebewesen sind laut dem Autor »wie kleine Menschen«, die ihr eigenes Selbstbewusstsein entwickeln können, vgl. Kurt Tucholsky, *Start*, in: GA, Bd.9 [173], S.654-657. Der Beitrag öffnete auch die bekannte Sammlung *Mit 5 PS*, die der Schriftsteller seinem Mentor Siegfried Jacobssohn widmete, vgl. Kurt Tucholsky, *Mit 5 PS*, Rowohlt, Berlin 1928.

⁴³⁵ Lothar Binger, *Berliner Witz zwischen Größenwahn und Resignation*, be.bra Wissenschaft Verlag, Berlin 2006, S.30.

⁴³⁶ Ebd., S.134.

⁴³⁷ Kurt Tucholsky, *Das Bild als Narr*, in: GA, Bd.3 [68], S.137-139.

geistlosen »Streicheln, [...] Spotten« und verborgenen »Kichern«⁴³⁸ zufriedenzustellen. Insbesondere lobt der Autor nicht nur die kluge Spitzigkeit, die den Stil des Periodikums kennzeichnete, sondern auch den innovativen Versuch seiner Mitarbeiter, das Wort an den exhaustiven Charakter der visuellen Sprache anzupassen – und nicht umgekehrt. Wie Tucholsky auch in Bezug auf die Fotografie mehrmals bemerkt wird, kann die reine Rhetorik des traditionellen menschlichen Idioms lügen, während das Bild im Gegensatz dazu häufig in der Lage ist, die ganze Realität mit ihren zahlreichen Facetten und Widersprüchen auf vollständige Art und Weise zu synthetisieren. Die extravagante, doppeldeutige Ironie, derer die Künstler der Zeitschrift von Samuel Schwarz sich bedienen, zeigt einen sozialen Alltag, der sich der eigenen Schwächen bewusst ist: Durch die Erfahrungen der Revolution, der Restauration und der republikanischen Staatsreform hatten die Franzosen laut dem Berliner Journalisten gelernt, an sich selbst zu zweifeln und im Gesicht der anderen Länder das eigene Spiegelbild deutlich zu erkennen. Um der Gefahr zu entgehen, die Satire als »chauvinistisch« oder selbst manichäisch zu deuten bzw. sie als Propagandainstrument eines absolutistischen Denkens zu benutzen, soll man also den vernünftigen, selbstkritischen Geist der Nation Daumiers »als Vorbild nehmen.«⁴³⁹ In diesem Sinne soll jede beachtenswerte und glaubwürdige Sozialparodie immer zwei Interpretationsschlüssel enthalten, die die Urteilsobjektivität des Zuschauers ständig irritieren, seine Nüchternheit prüfen und seine Beziehung sowohl mit der Außenwelt als auch mit der eigenen Privatsphäre auf die Probe stellen. Eine Karikatur muss nie einseitig gelesen werden: Ihre universelle Erkennbarkeit gibt dem Betrachter paradoxerweise die Möglichkeit, ihr mehrere Bedeutungen zuzuschreiben, und unter diesen Bedeutungen die Wahrheit zu suchen. In diesem Zusammenhang redet Tucholsky über ein »cosí-fan-tutte«-Prinzip⁴⁴⁰, das dem Rezipienten helfen soll, seinen eigenen Blick zu öffnen und eine mehrperspektivische Ansicht des eigenen Lebens bzw. der eigenen historischen Situation zu erhalten. Die Grafikkunst eines Daumier oder eines Grosz, die laut dem Schriftsteller in der oberflächlichen bzw. trivialen Komik der bürgerlichen Massenpresse der Weimarer Republik so schwierig zu finden ist, entsteht aus einem genuinen, unterschiedslosen Hass, der nie opportunistisch oder aus persönlichem Ehrgeiz agiert, sondern einem besonderen Idealismus treu bleibt. Wie Grosz in seiner späteren, im amerikanischen Exil geschriebenen Autobiografie mehrmals behaupten wird, ist dieser malerische Ausdruck von Hass tatsächlich eine Art kindliche Form von zwar authentischer, aber zugleich enttäuschter Liebe für eine Menschheit, die *gut* sein sollte und sich trotzdem *schlecht* verhält: Genau gegen dieses *Schlechte* »rennt« der Satiriker an, indem er die Rolle des verzweifelten Utopisten und daher des

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

Berufshassers schlechthin spielt.⁴⁴¹ Schon während des Krieges bringt der Künstler in seinen ersten, um 1917 publizierten Entwürfen, Collagen bzw. Mappen die Barbarei der zeitgenössischen Zivilisation ans Licht, indem er das Elend und die Grausamkeit seiner Gegenwart mit wütendem Widerwillen betrachtet:

Ich zeichnete Betrunkene, Kotzende, Männer, die mit geballter Faust den Mond verfluchten, Frauenmörder, die skatspielend auf einer Kiste sitzen, in der man die Ermordete sieht. Ich zeichnete Weintrinker, Biertrinker, Schnapstrinker und einen angstvoll guckenden Mann, der sich die Hände wäscht, an denen Blut klebt. Ich zeichnete Soldatenszenen, wobei ich meine kleinen Notizbücher aus der Militärzeit benutzte.⁴⁴²

Insbesondere im Kapitel *Die Entdeckung des gemeinen Grosz* definiert der Karikaturist seine anfänglichen Annäherungsversuche zur Illustrationskunst als das erste Zeichen eines unbändigen Ausbruchsbedürfnisses bzw. als eine zeitnahe, persönliche Reaktion auf ein geistig gestörtes, durch die ständigen sozialpolitischen Paradigmenwechsel des letzten Jahrhunderts fremd und klaustrophobisch gewordenes Universum. Indem der noch junge, ab November 1914 als Infanterist einberufene Maler die »tierischen Gesichter« der Kameraden, »böse Kriegskrüppel, arrogante Offiziere, geile Krankenschwestern«⁴⁴³ mit seinem Bleistift skizziert, gibt er nicht nur seinem Alltag, sondern auch seinem alltäglich gespürten Unbehagen eine feste Form. Auf diese Weise versucht der wütende, buchstäblich *böse* und daher für die Lebensmisere aufnahmefähiger gewordene Zeichner in seinem Kopf bzw. in seinem Verstand Wort für Wort (oder Bild für Bild) Ordnung zu machen, als ginge es darum, einen physischen Raum auszuräumen:

Für mich war meine «Kunst» damals eine Art Ventil — ein Ventil, das den angestauten heißen Dampf entweichen ließ. Hatte ich Zeit, so machte ich meinem Groll in Zeichnungen Luft. [...] Ich hatte mit diesen Zeichnungen nichts vor; sie waren zunächst ganz zwecklos gemacht, nur um das Lächerliche und Grotteske der mich umgebenden Welt geschäftiger, todeswütiger kleiner Ameisen festzuhalten ...⁴⁴⁴

Auch Peter Panter sucht in demselben provokativem, schon in den Sittenbildern *à la Daumier* anwesendem Gefühl des Ressentiments und des inneren Grolls sowohl eine letzte Erlösung für das ganze Menschentum, das den blutigen Weltkrieg überstanden hat, als auch einen Lektüreschlüssel seines historischen Raums. Sein Werk setzt sich nämlich das Ziel, die zu oft durcheinandergebrachten Begriffe der Barbarei und der Zivilisation definitiv voneinander zu trennen bzw. die »Usurpierung des aufklärerischen und revolutionären Zivilisationskonzepts durch die nationalistischen Interessen«⁴⁴⁵ einer kleinen (entweder bonapartistischen oder wilhelminischen) Elite zu verurteilen.

⁴⁴¹ Kurt Tucholsky, *Was darf die Satire?*, in: GA Bd.3 [12], S.30-32.

⁴⁴² George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, a.a.O., S.102.

⁴⁴³ Ebd., S.113.

⁴⁴⁴ Ebd., S.113-114.

⁴⁴⁵ André Stoll, *Das Erbe Voltaires*, a.a.O., S.13-18.

Vor den unterschiedlichen Formen des menschlichen Grauens bzw. der Lebensungerechtigkeit empfindet der Satiriker laut Tucholsky einen fast puerilen Zorn, der noch keine mentalen Infrastrukturen hat und den Schriftsteller dazu bringt, die Welt zu *reinigen*. Der satirische Autor benimmt sich wie ein Kind und spielt sowohl mit den Paradigmen der Kunst als auch mit der Wirklichkeit, die sich in diesen Kunstparadigmen niederschlägt. In seiner theoretischen Reflexion über das französischstämmige *rire moderne* vergleicht Grojnowski dieses triebhafte und doch sinnvolle Überreagieren des einzelnen Individuums auf die umgebende Entropie mit einem ernstem Narrenspiel, denn »la perturbation d'une relation heureuse entre l'art et le monde s'introduit d'abord dans des espaces de jeu«. ⁴⁴⁶ Indem Peter Panter im reinen Hass den einzigen funktionstüchtigen Motor des satirischen Lachens sieht, bezieht er sich höchstwahrscheinlich auf die alte Lehre des bekannten Vaudeville-Schauspielers Coquelin Cadet, laut der die Komik nichts weniger als die reine »déformation gaie d'un objet grave« ⁴⁴⁷ ist. Vor einer Realität, *die nicht so sein sollte*, stampft also die Karikatur fast wörtlich mit den Füßen:

Man muß hassen, wenn man karikiert, nicht nur reklamiert sein wollen. Mag sich im Haß die Stimme überschlagen, mögen Fratzen ans Licht kommen, Ausgeburten der Hölle – es fließt Herzblut darin, zum mindesten das Herzblut derer, die es bejubeln. Ich wünsche uns solch kräftige Hassler und solch freche Lacher. ⁴⁴⁸

Die französische *Satire des Moers*, die sich im vorigen Jahrhundert zwischen den Zeilen des «Charivaris» sowie der «Assiette au beurre» entwickelte, kann als eine Form primitiver und trotzdem vernunftgemäßer Hasskunst definiert werden, durch die der von Kraus genannte *Nörgler* ⁴⁴⁹ eine unmittelbarere Kommunikation mit seiner Gegenwart aufbauen kann. Aber woher kommt dieser Hass und warum hilft er dem Autor, einen Verbindungsgang zwischen ihm, der ihn umgebenden Realität und der Entfaltung seiner schöpferischen Darstellung aufzubauen? Warum empfindet der Satiriker den Wunsch, die Welt zu berühren, zu verzerren, zu manipulieren, um ihre Bezugspunkte umzustürzen? Um die gesamten Machtmechanismen des Alltags und des Zivillebens wirklich zu begreifen bzw. auf vorurteilsfreie Art und Weise zu verstehen, soll der ehrliche Gesellschaftskritiker nicht nur zur eigenen Kindheit, sondern auch zu einer Kindheit des menschlichen Wahrnehmungs- und Ausdrucksmodus zurückkehren. Die Wiederentdeckung einer naiven, für die umgebende Wirklichkeit empfänglicheren Erlebnisfähigkeit erlaubt dem Autor, den notwendigen Abstand zu den Gemeinschaftseinrichtungen der modernen Zivilisation zu nehmen, um einen direkteren Kontakt zur sich hinter der Lebensoberfläche versteckenden Wahrheit herzustellen. Indem der Illustrator die

⁴⁴⁶ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, a.a.O., S.272.

⁴⁴⁷ Coquelin Cadet, *Le rire (illustré par Sapeck)*, Ollendorff, Paris 1887, S.4.

⁴⁴⁸ Kurt Tucholsky, *Das Bild als Narr*, in: GA, Bd.3 [68], S.137-139.

⁴⁴⁹ Die Figur des zynisch-idealistischen Nörglers, mit der die auktoriale Stimme des Satirikers oft identifiziert, kehrt auch im grotesken Szenarium der *Letzten Tage der Menschheit* ständig zurück.

Realität aus der Nähe beobachtet, lernt er auch paradoxerweise, ihr Wesen zu *imitieren*, zu *reproduzieren* und schließlich zu *inszenieren*.

1933 wird Walter Benjamin diesem Thema einige wertvolle Überlegungen widmen, die sich vor allem um die intime Natur der Beziehung zwischen der Realität und seinen künstlerischen bzw. philologischen Artikulationsmöglichkeiten drehen. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang der kurze Aufsatz *Über das mimetische Vermögen*, durch den der deutsche Denker die erstaunlich fortgeschrittene »Fähigkeit« erforscht, die der Mensch im Gegensatz zu allen anderen Geschöpfen »im Produzieren von Ähnlichkeiten« habe.⁴⁵⁰ Wie der Autor berichtet, habe »dieses Vermögen [...] eine Geschichte« und diese Geschichte habe ihren Ursprung genau im »Kinderspiel«, das »überall durchzogen von mimetischen Verhaltensweisen« sei. Indem das Kind nämlich »nicht nur Kaufmann oder Lehrer sondern auch Windmühle und Eisenbahn« spiele, erweitere es wiederum den »Lebenskreis, der ehemals von dem Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet schien« und sich sowohl durch den Zivilisationsprozess als auch durch das Synthetisieren des verbalen Ausdrucksmodus verengt habe. Laut dem Philosophen enthalte das schriftliche Idiom, der primäre Kommunikationskanal der »Merkwelt des modernen Menschen«, nicht mehr jene mimetische Konkretheit bzw. jene »magischen Korrespondenzen und Analogien, welche den alten Völkern geläufig waren« und »in sehr entrückten Zeiten als die Schrift entstand, von großer Bedeutung für das Schreiben« gewesen seien. Trotzdem lassen sich noch heute im abstrakten, vom sinnlichen Universum weit entfernten Menschenwort die atavistischen Bilder erkennen, in denen sich »das Unbewußte des Schreibers« verstecke:

Die Schrift ist so, neben der Sprache, ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden. Diese Seite der Sprache wie der Schrift läuft aber nicht beziehungsweise neben der anderen, der semiotischen einher. Alles Mimetische der Sprache kann vielmehr, der Flamme ähnlich, nur an einer Art von Träger in Erscheinung treten. Dieser Träger ist das Semiotische. So ist der Sinnzusammenhang der Wörter oder Sätze der Träger, an dem erst, blitzartig, die Ähnlichkeit in Erscheinung tritt. Denn ihre Erzeugung durch den Menschen ist – ebenso wie ihre Wahrnehmung durch ihn – in vielen und zumal den wichtigen Fällen an ein Aufblitzen gebunden. Sie huscht vorbei.⁴⁵¹

Um diese verborgenen Bilder zu enthüllen, in denen Benjamin jene primitiven, zwischen Menschen und Umwelt bestehenden »Ähnlichkeiten« oder »Korrespondenzen« wiedererkenne, solle man den *semiotischen Träger* der menschlichen Sprache isolieren und, nach einem Wort Hofmannsthals, »was nie geschrieben wurde, lesen«.⁴⁵² Das heiße, das *älteste Lesen* zu lernen bzw. »das Lesen vor aller

⁴⁵⁰ Walter Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, in: Ders., *Medienästhetische Schriften*, hrsg. von Detlev Schöttker, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2018, S.123-126.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Hugo von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, zit. in: Ebd.

Sprache« wieder zu artikulieren, um das Verhältnis zwischen den Individuen und ihrer Umgebung durch das Schaffen neuer visueller, den antiken Runen oder Hieroglyphen im Grunde gleichartiger »Vermittlungsglieder« auf eine Ursprungsphase zurückführen zu können:

Dergestalt wäre die Sprache die höchste Stufe des mimetischen Verhaltens und das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit: ein Medium, in welches ohne Rest die früheren Kräfte mimetischer Hervorbringung und Auffassung hineingewandert sind, bis sie so weit gelangten, die der Magie zu liquidieren.⁴⁵³

Das Essay Benjamins kann den Stilisierungsprozess glossieren, den zahlreiche moderne Künstler und Grafiker wie George Grosz in Gang setzten, indem sie das *mimetische Vermögen* des Kindes nachahmen und versuchen, durch ein unmittelbares, emotionales bzw. intuitives Bildalphabet die reine Wahrheit, *so wie sie ist* und *so wie sie wahrgenommen wird*, wiederzugeben. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Karikatur eine Form der Mimikry und daher der Rückkehr zu einem ursprünglichen, *kindlichen* Status, durch den es noch möglich sein könnte, sich unmittelbar mit dem umgebenden *Lebenskreis*, d.h. mit dem subjektiven »Mikrokosmos« und dem kollektiven »Makrokosmos«⁴⁵⁴ nochmals in Verbindung zu setzen. Die Suche des modernen Satirikers nach einer universellen Verständlichkeit des Ausdrucksmodus ist nichts weniger als eine Form der Sprachrekonstruktion oder der Denkcodierung, um sich in einem fremd gewordenen Universum wieder orientieren zu können. Im Bereich der Literatur sowie der Bildenden Künste geben Schriftsteller und Maler ihrer Orientierungsnotwendigkeit ein sowohl sozialhistorisches als auch kulturell bestimmtes Gesicht, um neue Überlegungsräume zu schaffen bzw. sich in eine Dimension der Hypothese zu versetzen. So lässt sich das Frankreichbild Daumiers weder auf ideologische Stichwörter noch auf politisch konnotierte Konstellationen zurückführen, sondern es illustriert ein dauerhaftes, kulturspezifisches Raum-Zeit-Kontinuum, das aus unzähligen Mythen, Wahrheitsvorstellungen und Lebenserfahrungen zusammengesetzt wird. Die Genremalerei des Zeichners mündet in die Vorzeit der modernen, durch die Revolution von 1789 geborenen Zivilisation, um die *Hieroglyphen* und die *Runen* einer ganzen Gemeinschaft aufzufinden bzw. neuartig abzubilden. Dieser Reflexionslimbus ist auch im Fall Tucholskys ein literarisches Konstrukt, dessen chronologische Gestalt die Gesichtszüge einer »ehrgeizige[n], [...] kluge[n], humorvolle[n] und überhaupt richtige[n]« Kindheit annimmt.⁴⁵⁵ Diese Kindheit ist aber nicht nur eine rein zeitlich begrenzte Existenzphase, sondern auch eine Phase der Seele, die sich ewig auf die Gegenwart auswirkt und sowohl die *Forma Mentis* als auch den *Modus Operandi* des Autors beeinflusst. Die Tendenz, einer unschuldigen, in sich vollkommenen, aber im modernen Nachkriegsuniversum

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Kurt Tucholskys Brief an seinen Bruder Fritz, in: GA, Bd.20 [B 115], S.202-203.

verlorenen Naivität ständig nachzutruern und sie nicht nur mit der französischen Kulturwelt des vorigen Jahrhunderts, sondern auch mit dem alten Berlin der 1910er Jahre in Beziehung zu setzen, kehrt im Werk des Journalisten sowohl aus biografischen als auch aus intellektuellen Gründen immer wieder. Im Frühling 1914 veröffentlicht der bei diesem Anlass seltsamerweise melancholisch gewordene Ignaz Wrobel eine gerührte Erinnerung an das durch den Konflikt farblos und blass gewordene Panorama seiner *Heimat*. Indem der Autor dieselbe, künftige Marschroute Walter Benjamins quasi vorwegläuft und seine Pariser *Flânerie* ins alte Berlin umsetzt,⁴⁵⁶ fokussiert er hier seinen Blick auf die *Passagen*, in denen die vertraute, von »Reminiszenzen«, »Cafékonzerten«, »Panoptiken« und »gleißenden Schaufenstern« besiedelte *Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* noch sichtbar erscheint:

Es war die Zeit, da die großen, weißen Gaskugeln, das Licht Offenbachs, verschwanden und die neumodischen Glühbirnen der Elektrizität aufkamen. Bis in die neunziger Jahre hinein war die Passage ein Glanzstück Berlins. Heute? Ja: heute mutet uns das Ganze so veraltet und heruntergekommen an, so traurig-lächerlich, wie uns eben jede Mode von gestern erscheint. Die Schaufenster dünken uns vollgestopft mit belanglosen und teuren Kleinigkeiten, [...] die Mauern sind angeschwärzt, die Luft verdorben und dumpf, das Café liegt verlassen, und nur das Kaiserpanorama, der Zauberort unsrer Kinderromantik, fristet noch sein Dasein.⁴⁵⁷

In der Vorstellungswelt Tucholskys sind Paris und Berlin zwei Seiten derselben (imaginären) Münze: Obwohl beide Metropolen sowohl aus historischer als auch aus sozialkultureller Sicht oft als die wichtigsten Gegenpole Europas betrachtet werden, entsprechen sie im Werk des Schriftstellers keinen realen Orten: Ihre Gegenüberstellung bildet nämlich eine Topografie der Seele, die die ganze menschliche Geschichte durch ihre Ikonen und Symbole durchquert bzw. entschlüsselt. Dieser Dekodierungsprozess erfolgt im Bereich der Massenpresse und insbesondere der populären (oder, um genauer zu sein, universell verständlichen) Illustrationskunst, die die Rolle eines Vermittlers zwischen unterschiedlichen Sozialklassen und Gesellschaftskomponenten spielt und den kollektiven Alltag mit all seinen subjektiven Lebenserfahrungen *in der ersten Person* umschreibt. Das satirische Blatt soll also nicht nur die reinen Fakten wiedergeben bzw. zu jemandes Gunsten verzerren, sondern bleibt dem tiefen Kulturgut eines Universums treu und bringt auf intuitive Art und Weise die sich unter der Oberfläche befindende Wahrheit ans Licht. Dem Hass, durch den der Karikaturist seine Gegenwart zuerst zerstört, folgt das tiefe Bedauern über eine potenziell realisierbare und trotzdem unrealisiert gebliebene Alternative für diese Gegenwart, die durch die visuelle Sprache eines Daumier vom Autor oder vom Leser unmittelbar *durchschaut* und *imaginiert* werden kann. Die Neigung Tucholskys und der anderen deutschen, wie Grosz um die Jahrhundertwende geborenen

⁴⁵⁶ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, a.a.O.

⁴⁵⁷ Kurt Tucholsky, *Auch ein Stück «Alt»-Berlin*, in: GA, Bd.2 [69], S.142-143.

Karikaturisten, diese *andere*, idealistisch neu vorgestellte Wirklichkeit ständig mit Frankreich in Verbindung zu setzen, lässt sich auf ein tiefes Fluchtbedürfnis sowohl aus der wilhelminischen Striktheit als auch aus der republikanischen Widersprüchlichkeit zurückführen. Die allgemeine Tendenz, das Nachbarland zu idealisieren bzw. in ihm einen vorbildlichen, völlig freien Ausdrucksraum zu erkennen, kommt aus der gemeinsamen Notwendigkeit, die eigene Nation neu zu schreiben und der eigenen Heimat einen neuen Atem zu geben. Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass Tucholsky sich schon seit Beginn seiner journalistischen Karriere wiederholt über den Mangel an Urteilsunabhängigkeit und an spontaner Einbildungskraft in der deutschen Presse beklagt, während er zugleich die laut ihm antithetische, vernünftig kritische Verhaltensweise der Franzosen schätzt. Wie Stephanie Burrows mehrmals erklärt, basiert das Frankreichbild des Berliner Autors auf »depictions in memoirs, in theatrical and cabaret journals, and in satirical journals such as [...] «L'Assiette au beurre»⁴⁵⁸: Dem blutigen Humor und den »pikanten Speisen«, die das Blatt Samuel Schwarzes in der letzten Vergangenheit »aufgetischt hatte«, widmete Peter Panter insbesondere in den Monaten vor dem Krieg zahlreiche Beiträge, unter denen auch der begeisterte, schon oben erwähnte Artikel *Ja – früher!* zu nennen ist.⁴⁵⁹ Das clowneske Panoptikum, das das Magazin auf die öffentliche Bühne der illustrierten Presse brachte und doch »in Deutschland ein verbotenes Service«⁴⁶⁰ war, sollte dem Schriftsteller dazu dienen, sich neue Freiräume zu schaffen und jener typisch französischen, zwischen dem »Second Empire« und den »theaters and cabarets of the Belle Époque« entwickelten Lachlustigkeit näher zu kommen.⁴⁶¹ Indem der Autor versuchte, die Ursprünge des *rire moderne* wiederzufinden, rekonstruierte er auch das geliebte und verschwundene Berlin seiner Jugend, das europäische Wurzeln hatte und sich in einen breiteren Rahmen einschreiben ließ: Unter diesem Gesichtspunkt sei es das Hauptziel der modernen Satire, die Geschichte der westlichen Zivilisation durch die spielerisch-mimetische *Imitation* bzw. *Reinszenierung* ihrer Ikonen und Vorbilder ständig neu zu interpretieren bzw. definitiv zu entschlüsseln – dieser im Milieu der Weimarer Intelligenzija oft wiederkehrende Grundbegriff wird dem großartigen Bilderatlas-Projekt *Mnemosyne* Aby Warburgs zugrunde liegen.⁴⁶² Die vom erbarmungslosen Sarkasmus der «Assiette au beurre» parodierte *Comédie Humaine* konnte nämlich laut dem frankophilen Intellektuellen weder im kaiserlichen *Vaterland* noch in der *alten Neugeburt*⁴⁶³ der Weimarer Republik gefunden werden:

Tucholsky perceived France as a land of greater moral and political freedom, and contrasted this with the excess of control and subordination he perceived in Germany. He continually presented French efforts in

⁴⁵⁸ Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, a.a.O., S.21.

⁴⁵⁹ Kurt Tucholsky, *Ja – früher!*, in: GA, Bd.2 [93], S.207-208.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, a.a.O., S.22.

⁴⁶² Vgl. *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Roberto Ohrt – Axel Heil in Zusammenarbeit mit The Warburg Institute und Haus der Kulturen der Welt, Hatje Cantz, Berlin 2020.

⁴⁶³ Kurt Tucholsky, *Wenn der alte Motor wieder tackt...*, in: GA Bd.3 [221], S.441-444.

the cultural sphere as something to be emulated by the Germans, and an interesting picture has emerged with regard to Tucholsky's knowledge of French culture and history.⁴⁶⁴

Frankreich und Deutschland stellen also im Werk Tucholskys nicht nur die Widerspiegelung zweier adversativer Machtsysteme dar, sondern sie polarisieren die Weltauffassung des Schriftstellers, indem sie die Hauptkoordinaten seines Denkens zeigen und sein Wirklichkeitsbild in gegensätzliche, oft gegnerische Bezugspunkte zersplittern. Diese Dichotomie, die v.a. am Anfang der 1920er Jahre aus den sektiererischen, vom vorigen Jahrhundert geerbten Stereotypen beider Nationen entstand und das ganze Europabild in zwei oppositionelle Blöcke spaltete, diente dem Berliner Journalisten dazu, die ihn umgebende Wirklichkeit mit fast wissenschaftlicher Präzision zu untersuchen und paradoxerweise die Eigenschaften zu beleuchten, die die Deutsche und die Französische Republik gemeinsam hatten. Insbesondere spielten die Karikaturen Daumiers in diesem Sinne eine wichtige Rolle, da sie die kulturellen Dogmen der beiden, seit dem Krieg von 1870-71 als Erbfeinde stigmatisierten Staaten vermischten, um die Begriffe von *Gut* und *Böse*, von *Recht* und *Unrecht* bzw. von *Zivilisation* und *Barbarei* neu zu codieren. Ein treffendes Beispiel dafür ist die satirische Skizze *L'Idéal de certains journaux* (Abb. 13), in der die Deutschen und die Franzosen vom Illustrator als die »grotesken Gegenbilder« des bekannten *Lutetia*-Zitats Heinrich Heines dargestellt werden.⁴⁶⁵ Noch einmal erspart der zynisch desillusionierte bzw. aufgeklärte Patriotismus Daumiers sowohl dem preußischen Kaiserreich als auch der eigenen Heimat nichts:

Frankreich hat für Daumier jedoch mehrere Gesichter, und dem zeitlos tragischen Umriß stellte er ohne Zögern einen komischen, institutionalisierten gegenüber in Gestalt einer fetten Matrone, der *Assemblée nationale*, die es mit der schmatzenden Bonhomie ihres preußischen Kavaliere aufnehmen kann.⁴⁶⁶

Auf provokatorische Art und Weise porträtiert hier der Zeichner *die beiden edelsten Völker der Zivilisation* mit denselben stereotypischen Gesichtszügen, die die künftigen Nachkommen Europas kennzeichnen werden. Die nicht nur bipolare Typisierung der *alten Welt* kehrt im Daumierschen «Charivari»-Universum immer wieder zurück, wie es im Fall des 1868 (zwei Jahre vor dem Deutsch-Französischen Krieg und 54 Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges!) veröffentlichten Entwurfes *Situation Européenne* (Abb. 14) schon geschieht: Indem die hier konterfeiten Weltmächte in Tiergestalt erscheinen, zeigen sie dem Zuschauer ihr wahres, hinter der Maske der Demokratiepromotion verstecktes Antlitz und reduzieren sich auf eine groteske »Parade nationalistischer Feindbilder«.⁴⁶⁷ Während das animalische Aussehen der diversen Nationen dem

⁴⁶⁴ Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, a.a.O., S.22.

⁴⁶⁵ »Die beiden edelsten Völker der Zivilisation« Heinrich Heine, *Lutetia*, 2.T., XLVI, zit. in: Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland*, a.a.O., S.29.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ André Stoll, *Europa. Der Friede als Schwertschlucker*, in: *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und „Wilde“ in der Karikatur Honoré Daumiers*, hrsg. von André Stoll, a.a.O., S.425-463.

Leser die unterirdische bzw. allgemeine Verbreitung einer unheilvollen Grausamkeit suggeriert, versucht jedes Tier zugleich, sein cholerasches, »grimmiges Zähnefletschen«⁴⁶⁸ und seine aggressiven Intentionen hinter einer präzisen, national konnotierten Maske zu verbergen. Auf diese Weise stellt Preußen die gewöhnliche Pickelhaube zur Schau, und auch der Engländer, der Österreicher, der Russe und der Türke tragen ihre typischen Generalsuniformen. Durch die »Hunde-Physiognomien« der Monarchen bzw. ihre militärisch-königliche Verkleidung synthetisiert (oder *mimt*) der Künstler die Charakterzüge, die den zeitgenössischen europäischen Horizont kennzeichnen und warnt sein Publikum vor den drohenden Kriegsgefahren, die die politischen Vertreter der nur scheinbar in Frieden gekommenen Nachbarländer nicht nur für Frankreich, sondern auch für den ganzen Kontinent darstellen könnten. In diesem Sinne wird der im Hintergrund stillstehende Franzose als die einzige Figur abgebildet, die keine Kopfbedeckung trägt und sich lieber vom halb-bedeckten, im Vordergrund befindenden »Wappentier« der Zensur repräsentieren lässt. Der »satirische Gehalt dieser burlesken Szene«⁴⁶⁹ lässt sich vom Publikum transversal lesen bzw. entziffern und kann in verschiedene historische Kontexte versetzt werden: Dieselben Mitglieder der »alten aristokratischen Kongreß-Diplomatie«⁴⁷⁰ werden nämlich nach der deutschen Novemberrevolution auch in der bekannten, in der Sammlung *Das Gesicht der herrschenden Klasse* veröffentlichten Karikatur Grosz' *Volkes Stimme ist Gottes Stimme* (Abb. 15) wieder auf die Bühne der Weimarer Republik gebracht.⁴⁷¹ Es ist also kein Zufall, dass Tucholsky schon seit der Gymnasialzeit die Genremalerei Daumiers als einen der wichtigsten Lektüreschlüssel seiner eigenen Gegenwart betrachtet: Wie Eva Philippoff in ihrem Essay erklärt, wird Frankreich in der Vorstellungswelt des Schriftstellers »zum Alltag – ein Alltag, den [er] jedoch nach wie vor beschwingt und im Einklang mit sich und seiner Welt erlebt«.⁴⁷² Um nicht nur die politische, durch staatliche Behörde ständig indirekt ausgeübte Zensur zu umgehen, sondern auch und v.a. um sich von den eigenen Sprachhindernissen zu emanzipieren und zu einer ursprünglichen, instinktiven Aufgeschlossenheit zurückzukehren, nähert sich der Autor der französischen Satiretradition und benutzt sie als Glosse seiner zeitgenössischen Realität. Auf diese Weise beginnt der Berliner Journalist »auch Dinge zu sehen, die ihm anfangs entgangen sind«, während er »sein Bild erweitert und vertieft«.⁴⁷³ Als Tucholsky um Kriegsende die Zeitschriften seiner Jugendzeit wie «Le Charivari» oder den »einzigsten «Simplicissimus» der alten Prägung«⁴⁷⁴

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Ebd.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ George Grosz, *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, a.a.O., S.8. Ein ähnliches Beispiel für solche Menschen-Tier-Metamorphosen kehrt im surrealistischen, von einer älteren Collage Edward Blumenfelds inspirierten Bild Picabias, *L'Adoration du veau* (1946) wieder zurück, das die tierische Gestalt der absolutistischen Macht auf herausfordernde Art und Weise im Zeitraum des faschistischen Europa neu kontextualisiert.

⁴⁷² Eva Philippoff, *Kurt Tucholskys Frankreichbild*, Minerva, München 1978, S.32.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Kurt Tucholsky, *Politische Satire*, in: GA, Bd.3 [158], S.326-329. Sofort nach dem Krieg distanzierte sich Tucholsky vom «Simplicissimus» und von seinem alten Mentor Hans Erich Blaich. In einem langen Brief vom 14. Dezember 1918 nahm der

verbittert durchblättert, versucht er auch und vor allem, einen vertrauteren deutschen Hypothesenraum zu schaffen, der durch die nostalgische, im Konjunktiv I konjugierte Frage »Was wäre es, wenn...« artikuliert werden kann:

Das war eine schöne Zeit, als der einzige «Simplicissimus» – der alten Prägung – frech war, wie die Leute damals sagten. Die satirische Opposition lag im Hinterhalt, schoß ein Pfeilchen oder wohl auch einmal ein gutes Fuder Feldsteine aus dem Katapult ab, und wenn sich der Krämer in der Lederhose und der Ritter im starren Visier umsahen, weil sie einen wegbekommen hatten, gluckerte unterirdisches Gelächter durch den Busch: aber zu sehen war Keiner. Das ist vorbei. Die Satire ist heute – 1919 – gefährlich geworden, weil auf die spaßhaften Worte leicht ernste Taten folgen können, und dies umso eher, je volkstümlicher der Satiriker spricht. Die Zensur ist in Deutschland tot – aber man merkt nichts davon. [...] *Denn noch wissen die Deutschen nicht, was das heißt: frei.*⁴⁷⁵

Die Flucht nach Frankreich von 1924 war also für Tucholsky zuallererst die natürliche Folge eines existentiellen, in der chaotischen Phase der Novemberrevolution und des Bürgerkrieges entwickelten Bedürfnisses nach Ruhe bzw. nach einer in Deutschland unerreichbaren Freiheit des individuellen Gedankens. In zweiter Linie kann aber sein *Pariser Exil* auch und v.a. als eine persönliche Suche nach der eigenen auktorialen Identität interpretiert werden: Unter diesem Gesichtspunkt wurde sein Umzug nach der idealisierten, seit der Kindheit so geträumten *Ville Lumière* von dem inneren Begehren beeinflusst, sich mit seinen literarisch-kulturellen Vorbildern wieder zu vereinen und seine Schreibweise an die formale bzw. expressive Exaktheit anzupassen, die er seit eh und je einem Daumier zuschrieb. In ihrem Essay unterstreicht Eva Philippoff die grundsätzliche Wichtigkeit, die das Geburtsland des «Charivari» im Leben des jungen Tucholsky immer gehabt hatte:

Dem grüblerischen Hang der Deutschen stellt er die schwerelos erscheinende Treffsicherheit der Franzosen gegenüber; der deutschen Formlosigkeit die Eleganz und Perfektion der Form im französischen Schrifttum. In der bildenden Kunst bewundert er über alles die übersprudelnde Phantasie Gustave Dorés und das Können und den Sarkasmus Daumiers. Liberales Denken aber auch gewisse Ansätze zum Pazifismus – trotz der Nationalisten hüben und drüben – erscheinen ihm als französische Wesenszüge.⁴⁷⁶

Dem dekadenten Bild Frankreichs, das die deutsche Presse v.a. infolge der letzten Kriegsniederlage verbreitete, setzte der Autor das Porträt eines vernünftigen und gemütlichen Landes entgegen, das im Gegensatz zum eigenen Vaterland aus philosophischen sowie kulturellen Gründen schon immer fähig

Schriftsteller Abschied von der neuen Redaktionsleitung, die laut dem Journalisten ihre typische, ursprüngliche Bissigkeit verlor, indem der Herausgeber versucht hatte, die alte, antiwilhelminische Satire *à la Daumier* an den neuen republikanischen Rahmen anzupassen. Hinter der Distanznahme Tucholskys lassen sich aber auch die Symptome einer persönlichen bzw. kreativen Krise spüren, die der Autor infolge der traumatischen Kriegserfahrung und v.a. seiner Rückkehr in ein völlig verändertes Berlin erlebte: »Berlin ist übel wie je – und das ist wirklich nicht die rechte Stimmung, um «Ulk» zu machen [...] Ich kann nur auch gar *keine Satire* machen: schließlich bin ich ja nicht Herr Daumier – aber ich kann keine halbe machen«, vgl. Tucholskys Brief an Hans Erich Blaich, in: GA, Bd.16 [B 414], S.488-490.

⁴⁷⁵ Kurt Tucholsky, *Politische Satire*, in: GA, Bd.3 [158], S.326-329. Kursiv von mir.

⁴⁷⁶ Eva Philippoff, *Kurt Tucholskys Frankreichbild*, a.a.O., S.7.

gewesen war, nicht nur mit dem Finger auf die Fehler der anderen zu zeigen, sondern auch sich selbst ironisch und sarkastisch in Frage zu stellen. Die Nation, die 1924 Tucholsky empfing, hatte sicherlich mit der Nation Daumiers, Zolas oder Courtelines nicht mehr so viel gemeinsam, und trotzdem erschien sie in den zwischen 1925 und 1929 geschriebenen Beiträgen als eine Art leere Bühne, auf der man die Bedingungen für eine bessere, künftige *menschliche Komödie* schaffen konnte. Im Gegensatz zum »outdated, unrealistic, and excessively picture painted of the Germans«⁴⁷⁷ und insbesondere im Gegensatz zu eigenen früheren Kindheitsvorstellungen entdeckte der Berliner «Weltbühne»-Korrespondent ein solides, selbstsicheres bzw. sich bereits durch die vorigen, auf die Seiten der «Charivari» und der «Assiette» aufgenommenen Evolutionsphasen stabilisiertes Universum, das seinem eigenen Geburtsort *hätte entsprechen können*, wenn die kaiserliche *Zivilisation* den direkten Kontakt der Menschen mit der sie umgebenden Wirklichkeit nicht völlig verhindert hätte. Laut Tucholsky gab es noch in den 1920er Jahren zwischen den Deutschen und ihrem Heimatbegriff eine verzerrte Beziehung, die sich ganz und gar auf abstrakte Sinnbilder stützte und die Verbindung des einzelnen Individuums mit der konkreten, *sachlichen* Wahrheit unterbrach. Außerdem hätten die Deutschen »keinen Humor oder keinen Witz«, denn sie wären es wegen ihrem blinden und irrationalen Respekt vor der Autorität nie gewöhnt gewesen, »in der Opposition« zu stehen.⁴⁷⁸ Wie der Journalist in einem langen Artikel aus dem Jahre 1922 wiederholt behauptet, waren die Deutschen zumindest seit dem Weltkrieg »geistig blockiert«.⁴⁷⁹ *Par contre* gebe es »unter den [französischen] Intellektuellen, auf den Universitäten und im gebildeten Mittelstand eine wirkliche Opposition, deren Einfluß durch jeden deutschen Waffenfund und durch jede deutsche Unvorsichtigkeit« ständig gemindert wurde.⁴⁸⁰ Die verzerrten und furchtbaren Fratzen, die der wütende Grosz und der erbarmungslose Ignaz Wrobel in der Revolutionsphase porträtierten, waren laut den beiden Freunden nur in der noch unreifen, vom Geist der imperialistischen Vergangenheit ständig bedrohten Weimarer Republik zu finden. Kurz nach seiner zweiten Ankunft in Paris schrieb Grosz seinem Kameraden Tucholsky einen langen Brief, in dem der Künstler seine ersten Karikaturen fast buchstäblich glossierte und das deutsche Szenario durch die widerspenstige, die polemischen Pamphlete Ignaz Wrobels kennzeichnende Aggressivität ins Wort übersetzte:

Wir finden dies Deutschland nicht so liebenswürdig wie Frankreich. Deutschvölkisch betonte in Schilf und Cordanzüge eingekleidete Männer mit Glatzen und dicken Waden. Gesinnung und Benehmen knotig, immer dicksohlige Stiebel mit 32 Nägeln. Hohe Diplomatenstehkragen, darüber rosige Fleischwürste. Ungeheuer dicke Frauen in Dirndlkostüm. Kellner wie muffige böse schnauzige alte Hunde. Selbst die Leute die hier ständig Wein trinken, keine Spur von liebenswürdig und so [...] – mit Kälbervisagen und

⁴⁷⁷ Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, a.a.O., S.109.

⁴⁷⁸ Kurt Tucholsky, *Politische Satire*, in: GA, Bd.3 [158], S.326-329.

⁴⁷⁹ Kurt Tucholsky, *Frankreich und wir*, in: GA, Bd.5 [216], S.498-500.

⁴⁸⁰ Ebd.

entsprechenden Gehirnen, angefüllt mit Lokalanzeigermist. [...] Politisch alles sehr rechts. Grüßen Sie Paris
[...] damals in Meudon war's doch wirklich nett, hier ist's einfach unmöglich.⁴⁸¹

Durch die angriffslustige Unmittelbarkeit, die seinen Stil charakterisiert, splittert der Maler das deutsche Volk in diverse Fragmente auf, indem er eine Nahaufnahme jeder Figur, ihres Alltags und ihrer Persönlichkeit mit einer quasi filmischen Empfindlichkeit des Sehens dreht. Auf dieselbe Art und Weise skizziert Tucholsky in zahlreichen «Weltbühne»-Beiträgen durch wenige Bleistiftstriche die Weimarer Gesellschaft und fokussiert sich insbesondere auf die typisierten Züge, die das gesamte Gesicht der ihn umgebenden Wirklichkeit kennzeichnen. Obwohl seine »meticulous attention to visual detail« sowie sein »focus [...] on individual characters« von den meisten Literaturkritikern wie Stephanie Burrows immerfort mit der »panning action of a camera« in Beziehung gesetzt werden,⁴⁸² teilt der Autor denselben Darstellungsmodus eines Illustrators. Der substanzielle Unterschied zwischen den beiden Inszenierungstechniken liegt darin, dass der Film sich auf ein Dynamikprinzip stützt, während Tucholsky ständig versucht, die Geschichts- und Lebensströmung zum Stillstand zu bringen: Um ergriffen zu werden, wird die abgebildete Wahrheit v.a. in der zweiten Phase des Schreibprozesses des Autors nie in Bewegung gesetzt, sondern einfach durch eine Reihe *stiller* emotionaler Schnappschüsse verewigt. Die dringende Notwendigkeit, das Weltwesen zu beleuchten bzw. die Realität zu *reinigen*, wird im Werk Tucholskys oft durch ein spezifisch filmisches Fachvokabular deutlich gemacht, und trotzdem folgt der Schriftsteller den gegensätzlichen Darstellungsprinzipien, die dem Medium Kino zugrunde liegen. In dem kleinen Aufsatz *Sechs Dichter sehen durch die Zeitlupe* wird die Literatur explizit als ein »Zeitraffer« definiert, während »die Wirklichkeit [...] eine Zeitlupe« sei:

Die Wahrheit läßt sich Zeit und zerlegt die Dichtung mit der Sorgfalt der Zeitlupe in einzelne Bewegungen, hübsch eine nach der anderen, auch wenn der Zuschauer mitunter vor Langerweile oder an Tabes dabei zugrunde geht. Ihm bleibt nichts erspart. Die Literatur läßt alles Überflüssige weg, aber die große Zeitlupe «Dasein» läßt sich nichts wegnehmen und setzt es sorgfältig wieder ein. Da liegst du im Bett, die kleine Uhr tickt, dein Herz klopft ziemlich schnell, und was da im Dunkeln um dich herum vorbeisickert, so daß du eine Bewegung zu spüren vermeinst, was langsam, ganz langsam rinnt, deutlich erkennbar, mit jener in Watte gewickelten Langsamkeit der Zeitlupenbilder: das ist dein Leben.⁴⁸³

In dieser Art persönlichem Prosamanifest übersetzt Peter Panter ein kleines Genrebild in Worte, als würde er die hastige Flüssigkeit der Menschenexistenz durch den Entwurf einer lebendigen *Nature Morte* synthetisieren: Das Bett, die tickende Uhr, die dunkle Stille des Zimmers werden mit derselben visuellen Genauigkeit dargestellt, die auch die melancholische Ironie der frühen Sittenbilder

⁴⁸¹ George Grosz' Brief an Kurt Tucholsky, zit. in: Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.109.

⁴⁸² Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, a.a.O., S.131.

⁴⁸³ Kurt Tucholsky, *Sechs Dichter sehen durch die Zeitlupe*, in: GA, Bd.8 [213], S.541-542.

Daumiers charakterisiert. In den alten, vom berühmten Gemälde Carl Spitzwegs *Der arme Poet* inspirierten Holzschnitten *Poète dans la Mansarde* (Abb. 16) und *Locataires et Propriétaires: Brigand de propriétaire* (Abb. 17) porträtiert der Zeichner fast dasselbe Stilleben, das Tucholsky 1926 mit scheinbar filmischen Redefiguren beschreiben wird. Besonders beeindruckend sind in diesem Falle die Aufmerksamkeit, die der französische Maler jedem Detail schenkt und v.a. die bittere Spitzfindigkeit, durch die sein Stift die Einzelheiten der »bürgerlichen *Comédie Humaine*« untersucht bzw. persifliert.⁴⁸⁴ Obwohl seine Zeitgenossen Flaubert und Stendhal diese Neigung zur Überlegung bzw. diesen reflexiven Seelenzustand ausschließlich mit dem intimsten Wesen der Deutschen in Verbindung setzen, gibt Daumier seinen Sittenbildern dieselben universellen Gesichtszüge, die fast einhundert Jahre später auch die Figuren Peter Panters kennzeichnen werden.⁴⁸⁵ Die Bildsprache beider Satiriker drückt eine sarkastische, sowohl die nationalen Grenzen als auch die traditionellen Klassenschranken überwindende »Skepsis gegenüber einer feindlichen Welt«⁴⁸⁶ aus, die sowohl in der Epoche Daumiers als auch in der Tucholskys als fremd und bedrohlich beschrieben wurde. Die Notwendigkeit, die daumiersche Alltäglichkeit zu *reparieren* und die kollektive, mit ihr verbundene »Seelenunruhe«⁴⁸⁷ zu exorzieren, führt Tucholsky also dazu, sich auf die Suche nach einer verlorenen, reflexiven Langsamkeit der Existenz zu machen und den als beschleunigt wahrgenommenen Fluss der modernen Zeit durch wörtliche Wahrheitsaufnahmen zu unterbrechen. Laut dem Berliner Journalisten soll die Literatur ihr Idiom an die sachliche Unmittelbarkeit der Illustrationssprache anpassen, die die fassbaren Bestandteile des Alltags einen nach dem anderen beleuchten bzw. *sichtbar machen* kann, als wäre sie ein Zauberinstrument oder (genau) eine Zeitlupe. Es ist kein Zufall, dass Ignaz Wrobel in einem seiner frühesten und doch berühmtesten Artikel aus dem Jahre 1919 seinen Berliner Kosmos schon *zerstückelt*: Im wütenden Pamphlet *Wir Negativen* benutzt er dieselbe Technik der Fragmentierung Grosz', um die Anatomie des aufgenommenen Menschentums zu sezieren und in vielen, voneinander getrennten Schnappschüssen zu karikieren. Im Beitrag untersucht der Schriftsteller die unmittelbare Nachkriegszeit Deutschlands mit derselben malerischen Genauigkeit, die auch die Skizzen und Mappen Grosz' charakterisiert: Durch den Einführungssatz »Ich will einmal die Schubladen unsres deutschen Schrankes aufmachen und sehen, was darinnen liegt«⁴⁸⁸ zieht Tucholsky den Vorhang der neugeborenen Republik auf und zeigt seinem Publikum ein unglaublich detailliertes *Tableau vivant*. Die Hauptstadt verwandelt sich in einen riesigen bzw. unbestimmten Hintergrund, vor dem die

⁴⁸⁴ Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland*, a.a.O., S.10.

⁴⁸⁵ In seinem *Dictionnaire des lieux communs* definiert Flaubert die Deutschen als ein »Peuple de rêveur«. Auf dieselbe Art und Weise erklärt Stendhal am Schluss seines Meisterwerkes *Le rouge et le noir*, dass »la vie des Allemands« die Tendenz habe, sich in abstrakten Gedanken zu verirren, zit. in: Ebd., S.11.

⁴⁸⁶ Ebd., S.12.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Kurt Tucholsky, *Wir Negativen*, in: GA, Bd.3 [32], S.73-80.

einzelnen Anlitze einer wie ein wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand behandelten Menschheit auftauchen. Und trotzdem werden hier die Schlüsselwörter der Revolution, des Bürgers, des Offiziers, des Beamten und des Politikers nicht mehr als einzelne Subjekte vorgestellt, sondern verwandeln sich in die Allegorien eines ganzen Kulturgutes bzw. eines abstrakten, populären Staatskultes, der schon in der französischen, von Daumier beschriebenen Landschaft des 19. Jahrhunderts anwesend war und in den 1920er Jahren das republikanische System Deutschlands bedrohen wird.⁴⁸⁹ Der Vergleich mit Frankreich erlaubt daher den beiden Intellektuellen, die eigene Welt besser zu verstehen und subtil zu verspotten: In der kryptisch-intuitiven Bildsprache Daumiers sowie in seinen alten «Charivari»-Ikonen erkannten sie die Vorzeichen ihrer zeitgenössischen Gegenwart. Dieser Annäherungsversuch an das Nachbarland führte Grosz und Tucholsky zu einer Idealisierung dieses Letzteren, das zum Vorbild einer zwar unvollkommenen, und doch funktionierenden Demokratie genommen wurde. Schon 1922 identifiziert Tucholsky Frankreich mit einer Art Lösungsinstanz für die Probleme und die permanenten Konflikte seines Geburtsortes, da die beiden Nationen denselben Schwierigkeiten hatten entgegentreten müssen, die aus dem Übergangszeitraum zwischen dem Imperialismus und der Demokratie folgten:

Durch eine Wolke von Haß, Unverstand, Verachtung und Kabalen sehen wir das Bild Frankreichs nur verschwommen. Frankreich und wir: Es ist an der Zeit, durch sachliche und ruhige Arbeit die Luft zu reinigen.⁴⁹⁰

Das Adjektiv »sachlich«, das in den meisten, in der zweiten Existenzphase des Schriftstellers geschriebenen Beiträgen ständig zurückkehrt, bietet hier einen idealen Gegenpol zu den laut ihm typisch deutschen Stimmungen des *Unverstandes* und der *Verachtung*, die Grosz in seinen Bildersammlungen zusammenfasst. Um den anfänglichen Hass bzw. die instinktiven Frustrationsgefühle definitiv zu überwinden, soll man sich also krampfhaft an die sachliche Alltagssphäre klammern, durch die man die abstrakte, stereotypische und in der Propagandapresse oft für Propagandaziele oberflächlich ausgenutzte Wirklichkeitsanschauung entmythisieren kann. Der Hass soll laut Tucholsky (und seinem Vorbild Daumier) nie reiner Selbstzweck sein, sondern er zerstört den *Status quo*, nur um die Realitätskoordinaten umzucodieren. Deswegen beginnt die Sprache des Autors inmitten der 1920er Jahre, ihre ursprüngliche Angriffslust zu verlieren: Die kurzen, als Anathemen strukturierten Ausrufesätze der Revolutionszeit lösen sich in längere Periphrasen, während die schrecklichen *deutschen* Grimassen durch die »amerikanisch-smarte« *Spießigkeit*, *Kleinigkeit* und *Zurückhaltung* einer nun international verbreiteten »bürgerlichen

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Kurt Tucholsky, *Frankreich und wir*, in: GA, Bd.5 [216], S.498-500.

Geselligkeit« ersetzt werden.⁴⁹¹ Aber mit dem »tragischen Karneval«⁴⁹² der Inflationszeit hat diese Menschheit nichts mehr zu tun – oder *sollte* sie nichts mehr zu tun haben. In einem der langen, als Tagebuch strukturierten Berichte, durch die Peter Panter von 1925 bis 1929 das deutsche Publikum über seine gewöhnliche Arbeits- bzw. Freizeitroutine informiert, kommentiert er die damals aktuelle politische Situation in Frankreich und betont nochmals die Notwendigkeit, stereotypische Nationalbanner zuerst zu parodieren und schließlich zu zerstören, um Zugang zur kleinen, subjektiven Alltagsdimension zu haben:

Gestern habe ich einem Franzosen den Eiffelturm gezeigt. Er war noch nie oben, natürlich. In Berlin soll es ein Märkisches Museum geben, ich weiß nicht einmal, wo es liegt. Und über die Leute auf der Siegessäule habe ich immer freundlich gelächelt [...] Aber es ist eine Lüge der Historiker, zu behaupten, ein Volk sei politisiert. Das kleine Leben geht immer weiter.⁴⁹³

Solche, insbesondere am Anfang seiner Außenkorrespondentenkarriere immer öfter geäußerte Überlegungen enthüllen die latenten Intentionen des Journalisten, die schon in der Revolutionszeit hinter seiner subversiven Ironie und seinen grotesken Gesellschaftssittenbildern schwelten, und eröffnen im Leben Tucholskys ein neues Kapitel, in dem der anfängliche, destruktive Nihilismus durch eine konstruktivere Haltung ersetzt wird. Der blanke »Hass aus Liebe«,⁴⁹⁴ der im Zeitraum des Kriegsendes und der Hyperinflation von 1923 die aggressiven Pamphlete Ignaz Wrobels charakterisierte, verwandelt sich im Laufe des glücklichen Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt in eine melancholische Sehnsucht nach der Republik, die in Deutschland nie zu einer vollständigen *République* reifte. Durch die Rolle eines zwischen den beiden Szenarien suspendierten Vermittlers beginnt der Schriftsteller also nun, einen Kommunikationskanal zwischen den beiden Ländern aufzubauen, indem er Frankreich als ein pastellfarbiges Panorama präsentiert und seinen Lesern »un Paris original, caché ou insolite, mais toujours authentique et révélateur«⁴⁹⁵ erzählt. Der regelmäßig wiederkehrende Verweis auf die französische Metropole als die letzte Insel einer verlorenen Welt kennzeichnet auch die zweite kreative Phase George Grosz', der fast dieselbe Lebensstrecke seines Freundes Tucholsky durchquert.

Ende März 1924 (d.h. einige Tage vor dem Umzug Tucholskys) kam der Karikaturist mit seiner Frau Eva zum zweiten Mal nach einem ersten Aufenthalt von August bis Oktober 1913 in der französischen Hauptstadt an, und trotzdem begann er erst einige Monate später, d.h. am Anfang des Jahres 1925, die ihn umgebende Wirklichkeit durch einen neuen Blick bzw. eine neue Sensibilität zu

⁴⁹¹ Kurt Tucholsky, *Wie sich der deutsche Stammtisch Paris vorstellt*, in: GA, Bd.8 [24], S.88-91.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Kurt Tucholsky, *Pariser Tage*, in: GA, Bd.8 [68], S.201-204.

⁴⁹⁴ Kurt Tucholsky, *Wir Negativen*, in: GA, Bd.3 [32], S.73-80.

⁴⁹⁵ Pierre Giraud, *Paris – Tucholsky ou l'Anti-Berlin*, a.a.O., S.35-55.

beobachten und schließlich zu porträtieren. Indem er in jenem Zeitraum anfang, sich vorsichtig vom kurzen, mit Wieland Herzfelde geschriebenen Essay *Die Kunst ist in Gefahr* zu distanzieren⁴⁹⁶, ließ er die radikalere Kunstauffassung der tumultuösen Revolutionszeit los, um sich besser ins neue Milieu zu vertiefen. Das erste Projekt, an dem der seit kurzem übersiedelte Maler mitarbeitete, war tatsächlich der von Carl Einstein und Paul Westheim herausgegebene *Europa-Almanach*, durch den die beiden Kritiker und Sammler die mutige Absicht hatten, »einen heterogenen Überblick über das künstlerische Schaffen Mitte der zwanziger Jahre« zu bieten und daher zu einer »kulturellen Annäherung von Deutschland und Frankreich« beizutragen.⁴⁹⁷ In seinem knappen Beitrag *Pariser Eindrücke* scheint Grosz aber misstrauisch und zurückhaltend seiner neuen Heimat gegenüber zu sein, als würde er einen vorsichtigen Abstand vom widersprüchlichen bzw. oberflächlichen Bild halten, das seine Generation sich im Laufe der eigenen Jugend bzw. infolge der Kriegstraumata und der Bürgerkriegserfahrung über die *Ville Lumière* gemacht hatte. Paris wurde im kleinen Artikel als ein verschwommenes *Lieu de Mémoire* beschrieben, das nur im Gedächtnis einer heimatlosen, in der noch hybriden Übergangsdimension der Jahrhundertwende geborenen Bohème überleben konnte. Nach der europäischen Krise des Weltkonfliktes hatte sich Frankreich auf den Schatten jeder *Bonne Mère* reduziert, von der die meisten deutschen Intellektuellen im Zeitraum ihrer Kindheit träumten:

Sie, die der Krieg vertrieb, kehren nun zurück zu ihrer Jugend-Geliebten, sehen nicht oder wollen nicht sehen, daß diese Dame inzwischen beträchtlich gealtert ist. Für sie besteht immer noch das alte Paris, wie man es seinerzeit in erstem romantischem Erleben, vielleicht auch in gewissem Gegensatz zur preußischen Welt sah.⁴⁹⁸

Im Gegensatz zur ironischen Skepsis seiner anfänglichen, im Almanach publizierten Eindrücke bewahrte Grosz in seiner Innerlichkeit das idealisierte Bild, das er als Kind von Paris aufgebaut hatte und inmitten der 1920er Jahre aus der Korrespondenz mit einigen seiner deutschen Kollegen bzw. ehemaligen Dada-Mitarbeiter immer öfter wieder auftauchte. Bemerkenswert ist in diesem Sinne die Permanenz eines genuinen Enthusiasmus dem neuen Wohnort gegenüber, der dem Künstler noch nicht erprobte Ausdrucksmöglichkeiten anbot. Obwohl die Menschheit selbst in der französischen Hauptstadt immer dieselben physiognomischen Züge zu tragen schien, und dem Maler es nur mühsam gelang, sich von den verstörenden Fratzen seiner ersten Karikaturen zu befreien, entdeckte er in Frankreich einen weiteren Raum bzw. eine angenehme, von »amüsanten Studientypen«⁴⁹⁹ bevölkerte Landschaft. In einem langen Brief an den Dada-Kameraden Otto Schmalhausen zeigte er durch seine

⁴⁹⁶ George Grosz, Wieland Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr: Drei Aufsätze*, Malik, Berlin 1925.

⁴⁹⁷ Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.119.

⁴⁹⁸ George Grosz, *Pariser Eindrücke*, in: *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*, hrsg. von Carl Einstein – Paul Westheim – Gustav Kiepenheuer Verl., Potsdam 1925, S.42-46.

⁴⁹⁹ George Grosz' Brief an Otto und Lotte Schmalhausen, in: *George Grosz. Briefe 1913-1959*, hrsg. von Herbert Knust, a.a.O., S.89-90.

charakteristische Spitzigkeit die Fortschritte seiner neuen *en plein air*-Forschung auf, als wäre er ein als Impressionist verkleideter Wissenschaftler gewesen:

Sitzen hier am Boulogner Strande, herrliches Wetter... Unglaubliche Typen am Strand. Unmasse Kinder. Oft reizende kleine Franzosendamen mit geschürztem Rock im Wasser watend. [...] Viele dicke Frauen und... Masse Englishmen [...] mit dem neuen Hosenstyl, kurzer Schwenker und Hosen wie Elefantenbeine – von den Nikerbokkers nicht zu reden.⁵⁰⁰

Deutschland und insbesondere das »Mistloch Berlin«⁵⁰¹ wurden für den Zeichner bis zum Ende der 1920er Jahre als die antithetischen Gegenpole eines schon immer geträumten Seelenortes betrachtet, der in der ersten Nachkriegszeit noch zu entdecken war. Die zahlreichen Provence-Urlaube und Reisen in die Bretagne zwischen 1925 und 1928 bewiesen den Willen des Illustrators, »so lange als möglich« vom deutschen Vaterland »fort zu bleiben«.⁵⁰² Frankreich als ausgewählten Ursprungsort zu bewahren war das Hauptziel des damals ständig wandernden Grosz und seiner Kollegen. Trotzdem gab es zwischen dem heimatlosen deutschen Intellektuellen jener Zeit und dem Geburtsland Daumiers eine widersprüchliche, ständig in dem ewigen Limbus des *Sich-fremd-Fühlens* schwebende Beziehung, als blieb ihre Liebe für Frankreich unerklärlicherweise unerwidert. Der Unterschied, der zwischen der jugendlichen, fast arglosen Begeisterung der Privatbriefe und der desillusionierten Nüchternheit der im Publikum geäußerten Reflexionen bestand, kennzeichnet auch die Chroniken Tucholskys, der wie sein vertrauter Freund Grosz in der Lage war, seine kindliche Vorstellungswelt streng von der Faktenrealität zu trennen. Die Nation der Aufklärung bzw. der Revolution war die *imaginäre* und *imaginierte* Heimat eines verschwundenen Kosmos, der keinem konkreten, geografisch bestimmten Punkt in der Weltkarte entsprach, sondern sich durch ein abstraktes Konstrukt bzw. durch eine Reihe literarisch-kultureller Kollektivbilder synthetisieren ließ. Es ist kein Zufall, dass Peter Panter im Sommer 1925 fast dieselbe »Südensehnsucht«⁵⁰³ Grosz' teilte und vom 18. August bis Mitte Oktober mit seiner Frau Mary in die Pyrenäen reiste, wie es sich aus einem anderen Brief des Karikaturisten entnehmen lässt:

Hier ist eine Bombenhitze. Das einzige wäre Wasser, tauchen & schwimmen den Tag lang. [...] Müssen wir warten bis 15. Dann geht's los ans Meer. [...] Tucholsky und seinen Freund, einen Koch, sprach ich gestern – T. fährt nach den Pyrenäen, will sich auch Lourdes, mal den Zauber ansehen.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.133.

⁵⁰⁴ George Grosz' Brief an Otto Schmalhausen, in: *George Grosz. Briefe 1913-1959*, hrsg. von Herbert Knust, a.a.O., S.89.

Obwohl Tucholsky im Gegensatz zu anderen Intellektuellen wie Joseph Roth oder selbst George Grosz sich vom *Zauber* der sogenannten *weißen Städte*⁵⁰⁵ nie besonders faszinieren ließ und seine Enttäuschung in den detaillierten Reportagen des 1927 veröffentlichten *Pyrenäenbuchs* ein für alle Mal äußern wird,⁵⁰⁶ blieb der Schriftsteller bis 1929 seinem neuen Wohnsitz treu. Er widmete nämlich Frankreich am Ende seiner teilweise heiteren bzw. teilweise schmerzlichen Wanderung durch die Provinzlandschaft eine lange und leidenschaftliche Liebeserklärung:

Dank, daß ich in dir leben darf, Frankreich. Du bist nicht meine Heimat, und ich bin kein alter Franzose, der auf einmal kein Deutsch versteht. Ich habe deine Kinderverse nicht auswendig im Kopf, ich muß mir erst vieles übertragen – nicht bei dir habe ich Männerchen auf die Zäune gemalt und eine lange ungehörige Zeichnung auf das Häuschen an der Ecke. Nicht bei dir bin ich verliebt durch die Straßen gelaufen, mit einem kleinen Brief in der Brusttasche und einem großen Schauer über den Rücken ... Keine Ecke sagt: hier bist du einmal ... kein Haus sagt: hier oben hat sie einmal ... Und doch bin ich bei dir zu Hause.⁵⁰⁷

Die Heimatsuche Tucholskys brachte ihn also dazu, sich eine hybride Dimension aufzubauen, in der er sich sowohl angenehm fremd als auch überraschend vertraut fühlen konnte – außerdem enthält das deutsche Wort *Heimat* unzählige Bedeutungsnuancen derselben undefinierbaren Empfindung des *Sich-zuhause-fühlens*. Schon in seinen ersten Beiträgen versucht der Schriftsteller, seine Nostalgie für eine alte und mit dem Kriegsausbruch für immer verlorene »Berliner Geselligkeit« zu definieren, die sich nur innerhalb einer anderen historischen, im Konditional konjugierten Paralleldimension realisieren lässt. Das »alte Berlin« bzw. das Berlin des »alten Fontane« nimmt dieselbe Gestalt des alten Paris aus dem vorigen Jahrhundert an, das sich in der Vorstellungswelt des Außenkorrespondenten als abstrakter Zufluchtsort des menschlichen Gedächtnisses artikuliert und sich oft in eine kindliche, fast süßliche Postkartenlandschaft verwandelt:

Wenn ich an den alten Fontane und sein Berlin denke, fällt mir immer Apfelsinensalat ein. Ich weiß nicht recht, warum – aber diese geschliffene Kristallschüssel mit den gelblich-nassen Scheiben, ihr herber und doch harmloser Geschmack, dazwischen einige Apfelstücke, die artig und zuckrig darin umherschwammen: daran erinnert dieses Berlin, das längst vergangen ist. O, wir hatten ein neues bekommen! Es blühte vor dem Kriege, gedieh und lärmte; es lärmte vielleicht mehr, als ihm und uns gut war. Und heute –? Heute, nach dem Kriege –?⁵⁰⁸

Die zu diesem verschwundenen Ursprungsort gehörenden *Topoi* finden im neuen Nachkriegskontext keinen Platz mehr und können nicht mehr dargestellt – oder *gezeichnet* – werden; sie können tatsächlich nur in den alten satirischen Blättern *à la Charivari*, die aus einer vergangenen Ära

⁵⁰⁵ Joseph Roth, *Die weißen Städte*, in: Ders., *Im Bistro nach Mitternacht. Ein Frankreich-Lesebuch*, hrsg. von Katharina Ochse, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1999, S.65-71. Der Beitrag war von Roth als Vorwort zu einer nicht verwirklichten und nur posthum erschienen Sammlung von kleinen Prosastücken über seine Südfrankreich-Erlebnisse gedacht.

⁵⁰⁶ Kurt Tucholsky, *Ein Pyrenäenbuch*, Die Schmiede, Berlin 1927.

⁵⁰⁷ Kurt Tucholsky, *Dank an Frankreich*, in: GA, Bd.9 [1], S.169-171.

⁵⁰⁸ Kurt Tucholsky, *Berliner Geselligkeit*, in: GA, Bd.3 [197], S.385-391.

kommen, wiedergefunden werden. Durch seinen typisch provokatorischen Ton fordert Peter Panter in einem langen Beitrag aus dem Jahre 1919 sein Publikum auf, dieses verschollene »Ganze« unmittelbar wiederzugeben bzw. das Konstrukt *Heimat* wieder ins Leben zu rufen und das Letztere dem neuen Konstrukt *Vaterland* entgegenzusetzen:

Berlin ist nicht mehr Berlin, auch das gesellige nicht. [...] Zeichne die Herren undefinierbaren Alters, die jung aussehen wollen und es auch durchsetzen, und zeichne die Gesichter der zweiten Generation, die so schrecklich gern mit zweiundzwanzig Jahren Papas Habitus aufweisen möchte und es auch durchsetzt; zeichne die Mamas, die mit einem Erlösungsseufzer in den Fauteuil sinken, wenn die letzte Tochter glücklich verlobt ist [...] - zeichne, zeichne! Und so hübsch du zeichnen wirst und so genau du beobachtest, so nervös und so klar, so prikkelnd und so beschaulich -: du wirst diesen Berliner Ton von Gefühlskälte nicht erreichen, diese unbedingte Unbeteiligtheit an allen Dingen, diese Kälte, die keine Blasiertheit, sondern Schwäche ist. Zeichne, zeichne!⁵⁰⁹

Trotz seiner insbesondere in der Revolutionszeit entwickelten Tendenz zur Skepsis bzw. seiner typisch misstrauischen Haltung *zeichnet* der Autor mithilfe seines Freundes Grosz im Laufe ihres gemeinsamen französischen Aufenthaltes die Gesichtszüge einer kollektiven, auf eine *andere*, vergangene Raumzeitwelt zurückgehenden Heimat. Ziel der beiden Intellektuellen ist es also, diese auf naive Art erlebte, teilweise idealisierte Vergangenheit in der eigenen Gegenwart wieder zu kontextualisieren bzw. durch eine direktere Sprache zu *buchstabieren*. Die Hauptstadt Frankreichs und ihr Kulturgut symbolisieren in diesem Falle einen universellen Limbus, in dem man die korrekten Wörter bzw. Bilder finden kann, um sich in dem eigenen sozialhistorischen Rahmen wieder zu orientieren. In seinen Pariser Miniaturen versucht der Schriftsteller, diese rätselhafte Mischung zwischen einem Gefühl der Verwandtschaft und einem Gefühl der Verbannung umzucodieren bzw. ihr einen richtigen Namen zu geben. Unter diesem Gesichtspunkt enthält das Wort *Heimat* jenes einmal bekannte und nun fremd gewordene Universum, das zum ersten Mal von Honoré Daumier in Szene gesetzt wurde und sowohl in den Korrespondentenbeiträgen Tucholskys als auch in den späteren Sittenkarikaturen Grosz' dargestellt wird. Es genügt, einen kurzen Blick auf irgendein Deutsches Wörterbuch zu werfen, um darin die ambivalente, vom Berliner Journalisten mehrmals erwähnte Heimatvorstellung wiederzuerkennen:

Heimat: 1. Das Land, die Gegend od. der Ort, wo j-d (geboren u.) aufgewachsen ist od. wo j-d e-e sehr lange Zeit gelebt hat u. wo er sich (wie) zu Hause fühlt [...] 2. Die zweite H. ein fremdes Land, e-e- fremde Gegend, ein fremder Ort, wo man sich nach einiger Zeit sehr wohl fühlt [...] 3. Das Land, die Gegend od. der Ort, wo etw. seinen Ursprung hat.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Vgl., in diesem Fall, Langenscheidt Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache, hrsg. von Dieter Götz – Günther Haensch – Hans Wellmann, Langenscheidt, Berlin-München 2010, S.535.

Dieser Heimatbegriff, der über die spezifischen historischen Koordinaten der Weimarer Gesellschaft geht, kann als der Rote Faden der zweiten Existenzphase sowohl Tucholskys als auch Grosz' betrachtet werden und grenzt die imaginäre Landschaft ihrer Sittenbilder ein. Das Bedürfnis, sich mit einer plötzlich als entlegen wahrgenommenen Außenwelt wieder zu vereinen, bringt den modernen Autor dazu, die visuelle Verständlichkeit und die strukturelle Solidität, die das Leben verloren hatte, in der literarischen Knappheit der Novelle bzw. des Berichtes oder in dem intuitiven Telegrammstil der Illustrationskunst zu suchen. Das Thema der Suche nach einer neuartigen Ausdrucksweise, durch die der Mensch seinen ursprünglichen Kontakt zur Realität wiederherstellen kann, kehrt in den meisten essayistischen Schriften Alfred Döblins wieder, der einen neuen Grundbegriff des Epos formuliert. Diese neuartige, vom Stettiner Schriftsteller verfasste Auffassung der Epik kann dazu benutzt werden, um die zahlreichen Pariser Flânerien theoretisch zu glossieren, die in den späten 1920er Jahren sowohl die Außenkorrespondenzarbeit Peter Panters als auch die Rückkehr Grosz' zur Ölmalerei bzw. zu landschaftlichen Motiven kennzeichnen. 1928 unterstreicht Döblin in seinem bekannten Essay *Der Bau des epischen Werks* dieselbe, von Tucholsky mehrmals beleuchtete Notwendigkeit, die traditionelle »Romanschriftstellerei« an die visuelle Flüssigkeit der gegenwärtigen Weltströmung anzupassen, um einen neuen Erzählmodus sowohl im Bereich der Literatur als auch im Bereich der bildenden Künste zu schaffen:

Der wirklich Produktive [Romanschriftsteller] [...] muß zwei Schritte tun: er muß ganz nah an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.⁵¹¹

Insbesondere in der sogenannten französischen Phase seiner Journalistenkarriere setzt Tucholsky die Überlegungen Döblins in die Tat um, indem er sich auf die Suche nach einer Sprache macht, die das Lebenssignifikat von seinem leeren Signifikanten ablösen kann bzw. das Bild aus der konventionellen Ikone herausholen kann. Wie es in den Illustrationen Daumiers schon passierte, trennt der Berliner Schriftsteller Heimat und Vaterland, Deutschland und Kaiserreich, Republik und *République* bzw. Ideal und Wirklichkeit, indem er versucht, sich unmittelbar mit der *Sache* und ihren *atavistischen Bildern*⁵¹² wieder in Verbindung zu setzen. Der Ich-Erzähler der meisten Beiträge Tucholskys wird nicht nur durch seine zahlreichen, in der Öffentlichkeit verwendeten Pseudonyme gebildet, sondern fragmentiert sich in jedem Augenblick, in dem der Autor versucht, sich gleichzeitig mit den »Straßen«, mit den »Laternen« und mit den verschiedenen Formeln der ihn umgebenden Welt zu

⁵¹¹ Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks* (Dezember 1928), in: Ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. von Christina Althen – Erich Kleinschmidt, Fischer, Frankfurt a.M. 2013, S. 215-245.

⁵¹² Walter Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, a.a.O., S.123-126.

identifizieren:⁵¹³ Ziel solcher individueller Zersplitterung ist es, den eigenen Ursprungsort durch die Formel der umkreisenden, historischen Gegenwart wiederaufzubauen. Die Pariser Stadtspaziergänge Tucholskys sind unter diesem Gesichtspunkt ein Mittel, um ein neues Schreiben zu erarbeiten und die »Oberfläche der Realität« nicht nur zu »imitieren«⁵¹⁴, sondern tief zu sondieren, als ginge es darum, kurz in einer stürmischen See zu schwimmen:

Man beginnt vielfach ein episches Werk, als wenn man ein Schwimmer ist, der sich ins Meer stürzt. Man weiß noch nicht, wie breit das Meer ist, aber man vertraut auf seine Kräfte und hat Lust am Schwimmen.⁵¹⁵

In den langen, 1925 in der bürgerlichen Illustrierten »Die Dame« veröffentlichten Aufsatz *George Grosz in Paris* durchquert Peter Panter in Begleitung seines Karikaturistenfreundes die französische Stadt: In den ruhigen, hier abgebildeten Pariser Postkarten gibt es keine Spur der gesetzlosen Entropie mehr, die um 1917 die höllische, im bekannten Ölgemälde *Metropolis* (Abb. 18) inszenierte Großstadtlandschaft Berlins charakterisierte. Mit der sarkastischen Behauptung »Sie werden sehen: er wird überall nur Unteroffiziere zeichnen –!«⁵¹⁶ beleuchtet der »Weltbühne«-Korrespondent tatsächlich die außerordentliche Fähigkeit des Künstlers, die *Realitätsstofflichkeit* zu ergreifen bzw. die Natur des ihn umgebenden raumzeitlichen Kontextes unmittelbar wiederzugeben. Im Paris der Mitte der 1920er Jahre gibt es laut den beiden ausgereisten Intellektuellen keinen Platz mehr für die früheren, zur Bürgerkriegs- und Inflationszeit gehörenden Fratzen, die die Vorstellungswelt der deutschen Bohème bis zu ihrer Auswanderung nach Frankreich vergifteten. Selbst die Menschheit, die die fast verwüsteten Straßen und bequemen Cafés bevölkert, zeigt in der französischen Metropole kein Grinsen mehr: Keine furchtbare, von der Staatsunterdrückung bzw. dem Militärterror verursachte Missbildung verwandelt hier die individuellen Antlitze in verzerrte Kollektivmasken; die Pariser Bevölkerung erscheint gelassen und mit sich selbst zufrieden, als wäre der Mensch in Frankreich endlich in der Lage, seinen *sachlichen* Alltag völlig zu durchdringen. Auf diese Weise wird jedes Subjekt in der kurzen Pariser Reportage Tucholskys durch wenige, leichte Striche der Feder Grosz' porträtiert: Während der Flaneur Peter Panter sich von der Strömung seiner Gedanken bzw. seiner momentanen Eindrücke treiben lässt, ergreift der Bleistift des Malers die gewöhnliche Routine der einfachen Leute, die sich entweder miteinander im Bar- und Tabakladen unterhalten (Abb. 19), betteln (Abb. 20), oder einen Trauerzug begleiten (Abb. 21). In diesem Sinne werden hier Leben und Tod durch all ihre Facetten dargestellt bzw. als zwei voneinander unlösbare Seiten derselben Medaille betrachtet. Die durch einige Skizzen bzw. Entwürfe aufgenommene *Ville Lumière*

⁵¹³ Diese *Forma Mentis* wurde schon im Mai 1913 im *Berliner Programm* Döblins theorisiert: »ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts«, vgl. Alfred Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (Mai 1913)*, in: Ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. von Christina Althen – Erich Kleinschmidt, a.a.O., S.118-122.

⁵¹⁴ Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werks (Dezember 1928)*, in: Ebd., S. 215-245.

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Kurt Tucholsky, *George Grosz in Paris*, in: GA, Bd.7 [82], S.235-241.

verliert in der kleinen Illustrationsreportage ihre stereotypische Faszination, um sich in einen idealen, kollektiv bewohnbaren Nicht-Ort zu verwandeln. Dieser intime Friede sowie diese quasi verzweifelte Suche nach einer vormals verlorenen Einheitlichkeit der Lebensform lässt sich sowohl in der verständlichen Prosa Tucholskys als auch in den Genrebildern Grosz' spüren, die zusammen die Umriss einer altertümlichen, universellen bzw. in sich selbst vollendeten Urwelt zeichnen sollen. Diese Nostalgie für ein unerreichbares Verbundenheitsprinzip scheint, insbesondere in den schriftlichen Bildglossen Peter Panters, mit der *wütenden Melancholie* der ersten daumierschen Bürgerfiguren⁵¹⁷ vieles gemeinsam zu haben:

So ist diese Straßenecke, die wir da bei Grosz sehen, ganz und gar pariserisch. Da ist ein hellblauer, fast weißlicher Himmel, die Häuser sind keine amerikanischen Kästen, aber auch keine Vortäuschungen falscher Tatsachen. Zierde und Putz sind die Plachen der Cafés, eine leise Unregelmäßigkeit, die deshalb so reizvoll wirkt, weil sie vor einem festen Hintergrund aufgebaut ist. Selbst das älteste Haus hat immer noch einen Aspekt von Bürgerlichkeit, von festgefügtter Form, von klarer Ordnung. Davor läuft es vorbei, aber verharrt auch. Die Straße ist nicht nur der kürzeste oder längere Verbindungsweg zwischen zwei Punkten, sondern Aufenthaltsort, Platz des Lebens und Teil des Lebens.⁵¹⁸

Dieser Wunsch, die antike, einstmals zwischen Menschen und Umwelt bestehende *Ähnlichkeitsverbindung*⁵¹⁹ wiederzuentdecken und die eigene Gegenwart auf ihre ursprüngliche Einheit zurückzuführen, spiegelt sich sowohl im unermüdlichen *Durch-Paris-Flanieren* Tucholskys als auch in einigen landschaftlichen, um 1927 angefertigten Genrebildern Grosz' wider. Der Illustrator, der bis zu jenem Augenblick »in so vielen seiner Gemälde und Zeichnungen Menschen in den Mittelpunkt stellte und unerbittlich in ihrer Physiognomie zu analysieren verstand«,⁵²⁰ begann am Ende der 1920er Jahre, sich auf den Hintergrund zu fokussieren, in dem seine Figuren einfach ihr Leben fortsetzen. In den späteren Ölgemälden *Straße in Pointe Rouge* (Abb. 22), *Landschaft bei Pointe Rouge* (Abb. 23) und *Häuser bei Marseille* (Abb. 24) sind die menschlichen Gestalten fast abwesend oder sie verschwinden in einer allgemein verbreiteten Alltagsanonymität, während »die verschiedenen Bildteile zu einem harmonisch ausgeglichenen Bildganzen«⁵²¹ zusammengefügt werden. Die fast metaphysische Aufmerksamkeit, die der Karikaturist einer neuerlich entleerten Umgebung schenkt, wird in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ein immer öfter benutztes Instrument der Überlegung und erlaubt dem Künstler, den *Horror Vacui* seines raumzeitlichen Kontextes, d.h. der letzten Republikphase, teilweise zu überwinden. In seinem exhaustiven Essay über die Neue

⁵¹⁷ Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland*, a.a.O., S.12.

⁵¹⁸ Kurt Tucholsky, *George Grosz in Paris*, in: GA, Bd.7 [82], S.235-241.

⁵¹⁹ Walter Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, a.a.O., S.123-126.

⁵²⁰ Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.162.

⁵²¹ Ebd., S.158.

Sachlichkeit versucht Steve Plumb, das Gefühl der Verlassenheit und der Einsamkeit zu beschreiben, das sich insbesondere in der späteren Stilleben- und Landschaftsmalerei Grosz' ausbreitet:

The overall feeling is one of isolation on many levels, [...] distanced from any contextual relationship to each other or the environment in which, it is suggested, does not fully reveal itself until it is too late to stop its progress. [...] The suggestion is that this feeling is brought about by anxieties surrounding the development of the modern world, a world that is taking over the natural world, and the role of the human within that modern world.⁵²²

Dasselbe absonderliche Panorama kehrt in zahlreichen, von 1924 bis 1929 in der «Weltbühne» erschienenen Aufsätzen zurück, durch die Tucholsky eine wahre Route der Seele zeichnet. Ein treffendes Beispiel dafür ist der visionäre Bericht eines langen Spazierganges in der Nähe des Pantheons, des nicht nur französischen, sondern auch europäischen Erinnerungsortes *par excellence*: Im Beitrag *Die Rue Mouffetard* erinnert sich der Schriftsteller nochmals an jene so vertraute und trotzdem fremd gebliebene Heimatlandschaft, die er im Laufe seiner Kindheit kennengelernt hatte und in seiner zeitgenössischen Jetztzeit versucht wiederzufinden. Indem der Autor die Hauptstadtstraßen durch eine Vielfalt von »Frauen und Männern und Kindern und Katzen«⁵²³ bevölkert und die modernen, überall hervorragenden »Häuser mit Radio-Antennen«⁵²⁴ durch den vertrauten, wieder ins Leben zurückgebrachten Geist des »alten Paris« exorziert, bestimmt er die menschliche Anwesenheit in einer unheimlich gewordenen Wirklichkeit neu:

Das Pantheon also lassen Sie liegen, und hinter dem Pantheon, an der Polytechnischen Hochschule, da fängt eine Straße an, die heißt die Rue Mouffetard. Und in der können Sie einen kleinen Begriff bekommen, wie Paris einmal gewesen ist. [...] Da wohnen ganz kleine Leute – Handwerker, Kleideraufkäufer, Althändler, Gott weiß, wo sie da alle wohnen. [...] Welche Häuser! Es sind ein paar alte darunter, auf der Wand von Nr. 9 steht noch eine Inschrift aus dem 17. Jahrhundert – tief in einem Hausflur liegen ein paar alte Grabsteine... und Höfe können Sie da sehen! [...] Höfe, die nur eine Art Lichtschacht sind, mit Wäschestücken, an Stricken aufgehängt, mit Gebälk und Latten und verrostetem Eisen und nassen, schlüpfrigen Wänden, mit Kindern und Katzen, Katzen und Kindern. [...] Viele Häuser sind sehr alt – und was vor allem diese Straßen so anziehend macht, das ist ihr fast südliches, bewegtes und ganz und gar ungezwungenes Straßenleben, wie man es sonst hier eigentlich nicht überall sieht. [...] wenn man da oben herauskommt, dann sieht man die Avenue des Gobelins herunter, und da ist wieder das normale Ansichtskarten-Paris, mit den breiten Straßen, bäumebepflanzte, den elektrischen Bahnen... Und man guckt sich erstaunt um, wo man denn eben gewesen ist. [...] Was war das –? Was das war –? Ein Stück altes Paris.⁵²⁵

⁵²² Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit 1918-33. Unity and Diversity of an Art Movement*, Rodopi, Amsterdam-New York 2006, S.106-107.

⁵²³ Kurt Tucholsky, *Die Rue Mouffetard*, in: GA, Bd.6 [86], S.199-201.

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Ebd.

Dieser zwischen den Zeilen des «Charivari» imaginierte bzw. stückweise erkundete Zufluchtsort zeichnet die emotionalen Koordinaten der literarischen Landschaft Tucholskys von der turbulenten Revolutionszeit bis zum Ende der 1920er Jahre: Unter diesem Gesichtspunkt versucht der Berliner Autor durch Wort und Bild eine neue Sprache zu formulieren, um den furchtbaren *Horror Vacui* zu erfüllen, der insbesondere um 1929 sich durch die ganze deutsche Republik wieder zu verbreiten begann. Die *Heimat*, die Peter Panter in seinen Pariser Beiträgen oder seinen gerührten Erinnerungen an das »alte Berlin« ständig evoziert, soll genau das sich ausbreitende *Vakuum* füllen, das schon kurz vor dem Ausbruch des Weltkrieges den sozialkulturellen Mikrokosmos Europas plötzlich gefressen hatte. Die verlorene, einstmals zwischen Individuum und Außenwelt bestehende Einheit lässt sich ausschließlich in der Vollständigkeit der *Sache* wiederfinden, die erst durch das vielfältige und trotzdem sehr klare Bildalphabet der alten französischen Illustrierten deutlich gemacht wurde. In diesem Sinne versuchen sowohl der «Weltbühne»-Journalist als auch sein Mitarbeiter und Daumier-Schüler George Grosz, den eigenen Wahrnehmungs- und Ausdrucksmodus zu verbessern bzw. zu vervollkommen, um eine idiomatische Exaktheit des Inhalts sowie der Artikulationsformeln erreichen zu können. Genau in der *Sache* suchen Tucholsky und sein Malerfreund eine konkrete Hilfe, um die verschwommene bzw. ewig instabile Vorhölle der Zwischenkriegszeit durch die richtigen Bild- und Redefiguren auf universell verständliche Art und Weise zu paraphrasieren.

2. Die Ursprünge des *rire moderne*: *Les arts incohérents* von der Pariser *Belle Époque* bis zum preußischen *alten Motor*

Exakt elf Jahre vor seinem Umzug nach Paris, d.h. am 4. April 1912, veröffentlichte der noch junge Tucholsky im «Prager Tageblatt» den knappen Beitrag *Der ungeschriebene Roman*, in dem der Autor seinen Lesern einen kleinen Überblick über ein hypothetisches Romanprojekt bot. Einige Monate vor dem Erscheinen seines literarischen Debüts *Rheinsberg* begann der Berliner Schriftsteller also, den ersten Entwurf eines im Pariser Szenarium des Zweiten Kaiserreichs spielenden »Romans der Zeit« zu skizzieren, der dem verlorenen Universum des alten Jahrhunderts eine feste literarische Form geben sollte. Ziel des Projektes war es, seine zeitgenössische Gegenwart durch die letzte Vergangenheit umzuschreiben, ebenso wie »Offenbach« seine Welt durch die Oper »komponiert« hatte.⁵²⁶ Indem also der Journalist die unterschiedlichen Ideen für sein künftiges Buch auflistete, stellte er gleichzeitig seinem Publikum das wahre Gesicht der sogenannten französischen Vergangenheit vor, auf die er sich ständig berief: Das alte Paris, das er im Laufe des Gymnasiums bzw. seiner Jugend durch viel Privatlektüre und in der Bibliothek verbrachte Vormittage entdeckt hatte, lässt sich noch heute in keinem konkreten historischen Rahmen beschreiben, sondern

⁵²⁶ Kurt Tucholsky, *Der ungeschriebene Roman*, in: GA, Bd.1 [30], S.41-44.

entstammt aus der Zusammensetzung verschiedener literarischer Fantasien. Paris ist laut Tucholsky kein realer, durch bestimmte historische Koordinaten definierbarer Raum, sondern nimmt in diesem Sinne die verschwommene Gestalt eines kindlichen Traumes an.⁵²⁷ Wie Stephanie Burrows in ihrem Essay wiederholt unterstreicht, ist es manchmal schwierig zu bestimmen, ob der Ich-Erzähler in den zahlreichen, der Nation Zolas gewidmeten Aufsätzen das deutsche romantisierte Stereotypenkonstrukt *Frankreich* ironisch verspottet, oder ob er sich einen idealisierten Zufluchtsort aufbaut, in dem er eine fast utopische Alternative für seinen gewöhnlichen Alltag finden kann:

It is difficult [...] to be certain of the level at which the irony is located in this text – it might be the case that Tucholsky was mocking the romanticized imaginings of a student. Alternatively, given his tendency to stand outside and cast an often self-ironizing regard upon himself, it is equally possible that he was mocking his own romantic imaginings. It is also conceivable, however, that the distinctly idealized portrait of Second Empire France found in »Der ungeschriebene Roman« represented his personal view.⁵²⁸

Man kann sicherlich nicht leicht bestimmen, ob der Text ausschließlich als eine sarkastische Parodie zu interpretieren ist, trotzdem bleibt der Geist des oft als »wundervoll« bezeichneten *Second Empire* in der Vorstellungswelt des Autors immer anwesend, als handele es sich um ein verschwundenes Heimatland. 1913 rezensierte nämlich Peter Panter das Werk Siegmund Feldmanns *Paris gestern und heute*, auf das der «Schaubühne»-Journalist im Laufe seiner Forschungsarbeit über die Geschichte der französischen Hauptstadt hätte stoßen müssen.⁵²⁹ Trotz des Zaubers, den das literarisierte Bild der berühmten *Ville Lumière* auf den sowohl noch naiven als auch schon schlaunen Erzähler ausübte, schien Tucholsky bereits in jenem Zeitraum in der Lage zu sein, sich vom ästhetisierten Kollektivbild der Großstadt schlechthin zu distanzieren, um den *Esprit* des alten Paris bzw. des alten Jahrhunderts durch seine typische Skepsis und seine aufklärerische Selbstironie unmittelbar zu ergreifen. Er wusste sehr gut, dass der bunte bzw. klischeehafte »Gesellschaftsklatsch« Feldmanns aus der blühenden Fantasie einer »leichten, geschmackvollen Hand«⁵³⁰ kommen musste und nicht zur tatsächlichen menschlichen Existenz gehören konnte. Indem der »nicht mehr junge Feuilletonist« sich auf die Hauptaspekte »Gesellschaft, Politik, Literatur, Varieté«⁵³¹ fokussierte, verlor er unterdessen die greifbare Lebenserfahrung des einzelnen Individuums aus den Augen, was im Gegenteil eine wesentliche Rolle in der Rekonstruktion eines sowohl chronologisch als auch kulturell weit entfernten Universums spielen sollte. Daher interessierte sich Tucholsky insbesondere für die Pariser Atmosphäre und die sogenannte Pariser »Luft«⁵³², die nur in den großartigen Romanen Zolas oder

⁵²⁷ »Paris, das ist keine Stadt, das ist ein Traum«, in: Ebd.

⁵²⁸ Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, a.a.O., S.18.

⁵²⁹ Kurt Tucholsky, *Der weiße Rappe*, in: GA, Bd.1 [99], S.171-172.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Ebd.

Balzacs gesucht werden mussten. Aus diesem Grunde war es laut dem damals debütierenden Romancier nötig, einen Kompromiss zwischen *Ideal* und *Wirklichkeit* zu schließen, um die Wahrheit jenseits der historisch-informativen Angaben zu beleuchten und das Wesen einer verlorenen Welt jenseits ihrer oberflächlichen, in die kollektive Geschichte eingegangenen Ikonen wiederzuentdecken. Deswegen hielt der Schriftsteller schon am Anfang seiner Karriere einen überzeugten Abstand von den *totlangweiligen* »Dokumenten« und alten Texten, in denen Frankreich einfach nur als ein riesiges Ensemble »exquisiter Restaurants«, wo man »Champagner trinkt«, gemalt wurde: Lieber entschied sich der junge Autor, ihm »aus den Bildern und aus den Büchern« sein persönliches »Paris des zweiten Kaiserreichs« zu errichten.⁵³³ Aber wie lässt sich diese imaginäre Metropole *ante litteram* definieren und auf welche Quellen stützt sich der zwar satirische, aber auch häufig romanhaft ausgeschmückte Mikrokosmos des frankophilen Tucholsky?

Obwohl die essayistischen Beiträge Stephanie Burrows und Eva Philippoffs sich insbesondere auf die direkten Kontakte zwischen dem Berliner Publizisten und seiner geträumten französischen Heimat konzentrieren und ausschließlich die vom Autor oft explizit erwähnten Figuren Honoré Daumiers, Georges Courtelines, Anatole Frances oder Aristide Bruants ans Licht bringen, existiert aber auch ein anderes, unterirdisches Zitatnetz, das im Werk Tucholskys nicht immer unbedingt einen offensichtlichen Ausdruck findet und gleichwohl seinem »feinen Sprachgefühl« bzw. seiner »höchst skrupelhaften Haltung vor der Sprache« zugrunde liegt.⁵³⁴ In seinem persönlichen Frankreichkonstrukt vermischt der Schriftsteller nämlich unterschiedliche Zeiträume, historische Ereignisse und viele, zu diversen Epochen gehörende Gestalten miteinander: Es kommt nicht darauf an, dass der Erzähler die Geschichte des Nachbarlandes nicht ausreichend kennt, sondern diese bewusste Hybridisierung aus verschiedenen Vorstellungswelten soll dazu dienen, einen freieren bzw. weiteren Überlegungsraum aufzubauen. Um die feine Satirentechnik Tucholskys tiefgründiger zu analysieren und insgesamt die Bühne seiner Gesellschaftssittenbilder zu betreten, ist es also für den Leser nötig, die französischen Wurzeln seiner typischen »fließenden Leichtigkeit«, seiner »Präzision« und seiner sprachspielerischen »Musikalität« zu untersuchen – außerdem wird die Trias *Leichtigkeit, Präzision und Musikalität* vom deutschen Schriftsteller mehrmals dem französischen Idiom zugeschrieben.⁵³⁵ Was versteckt sich also hinter seiner Humorauffassung bzw. hinter der von ihm ständig gelobten Kunst, »die Welt [zu] verstehen, sie [zu] lieben und dann, aber erst dann, freundlich [zu] lächeln, wenn alles vorbei ist«?⁵³⁶ Wenn wir annehmen, dass der Witz Tucholskys aus dem Witz eines Courteline oder eines Daumier kommt, wäre es auch berechtigt, sich einige

⁵³³ Kurt Tucholsky, *Der ungeschriebene Roman*, in: GA, Bd.1 [30], S.41-44.

⁵³⁴ Eva Philippoff, *Kurt Tucholskys Frankreichbild*, a.a.O., S.123.

⁵³⁵ Ebd., S.124.

⁵³⁶ Kurt Tucholsky, *Die Bilderausstellung eines Humoristen*, in: GA, Bd.9 [170], S.639-643.

Fragen über die kulturelle Herkunft dieser Letzteren zu stellen. Wenn der Berliner Journalist sich offenkundig auf individuell erkennbare bzw. zur intellektuellen Elite der Pariser Jahrhundertwende zählende Autoren bezieht, dann weist er die Aufmerksamkeit seines Lesers auf das sozialkulturelle *Milljöh* hin, das einmal solche Figuren umgab. Frankreich lässt sich im Werk Tucholskys als ein Konstrukt bzw. als eine abstrakte, literarisch-kulturelle Dimension betrachten, in welcher der Autor lebenslang Zuflucht suchen wird. Der Schlüssel, mit dem die Satire Tucholskys richtig entziffert werden kann, befindet sich also nicht notwendigerweise in den Händen solcher vom Ich-Erzähler wiederholt zitierter Autoren, sondern ist im spezifischen Kontext zu suchen, zu dem die meisten literarischen Vorbilder des Journalisten gehören. Insbesondere kommt jene spezielle Pariser »Luft«, die Peter Panter versucht, in seinen melancholisch-spöttischen Genrebildern wiederzugeben, aus der anregenden und etwa anarchischen Atmosphäre der sogenannten *Belle Époque*, einer dem deutschen Satiriker sowohl aus chronologischen als auch aus intellektuellen Gründen sehr nahen Phase der europäischen Geschichte. Die verschwommene Zeitspanne, die die Wende zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert markiert und *a posteriori* mit dem Ausdruck *schöne Epoche* identifiziert wird, steht noch heute zur Debatte⁵³⁷ und selbst Tucholsky scheint nicht immer in der Lage zu sein, die historisch-kulturellen Rahmen seiner französischen Literaturidole deutlich zu definieren. Vielmehr bleibt Frankreich für den Schriftsteller eine Lebensweise, eine Betrachtungsperspektive und eine Dimension der »Weisheit«, der »Güte«, des »Skeptizismus«, des »Schmerzes« und der »optimistischen Hoffnungslosigkeit«⁵³⁸, die einige Jahre früher den *Esprit de Cabaret*⁵³⁹ eines Courteline kennzeichneten. Auf diese Weise sollten sich sowohl Tucholsky als auch seinen Lesern spontan einige wesentliche Fragen stellen: Woher kommt die *Bilderausstellung eines Humoristen*? In welchen Kreisen verkehrten die französischen Vorbilder des deutschen Journalisten? Was für einen Alltag erzählen die im «Charivari» und in der «Assiette» veröffentlichten Karikaturen? Um solche Probleme zu lösen, ist es nötig, die Spuren der Sozialsatire Peter Panters auf der Experimentbühne der im Pariser *Fin de Siècle* wichtigsten Varietés zu suchen und die Generation Courtelines tiefer kennenzulernen.

Um die Vorstellungswelt des deutschen Satirikers besser zu kartografieren, sollte man zuerst das Koordinatensystem des unbestimmten und doch von Tucholsky häufig nostalgisch evozierten »alten Paris« zeichnen. Mit diesem konfusen Ausdruck bezieht sich der Autor in Wirklichkeit auf eine Reihe präzise auffindbarer Orte bzw. Treffpunkte, um die sich die französische Intelligenzija Ende des 19. Jahrhunderts zusammenscharte. Innerhalb einer sich ständig wandelnden Begrenzungslinie, die vom

⁵³⁷ Der Historiker Michel Winock verschiebt z.B. die *Belle Époque* auf einen späteren, zwischen 1900 und 1914 liegenden Zeitraum, vgl. Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, a.a.O., S.9-11.

⁵³⁸ Kurt Tucholsky, *Die Bilderausstellung eines Humoristen*, in: GA, Bd.9 [170], S.639-643.

⁵³⁹ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, a.a.O., S.85.

Chat Noir-Cabaret Rodolphe Salis⁵⁴⁰ bis zur Rue Antoine Dubois oder der sich längs der Champs-Élysées befindenden Rue François Miron verlief, entwickelte sich nämlich um 1880 ein neuer Ausdrucksmodus bzw. eine neuartige Emanzipationsnotwendigkeit, die die Figur des modernen Künstlers bis in die 1920er Jahre kennzeichnen wird. Innerhalb dieser Zone gruppierte sich tatsächlich eine neue kulturelle Elite, zu der nicht nur die damals noch jungen Vaudeville-Dramatiker Georges Courteline und Georges Feydeau, sondern auch andere, heute fast unbekannt gebliebene Karikaturisten, Künstler und Chansonniers gehörten. Der in jenem Zeitraum wichtigste Versammlungsort, von dem die bedeutendsten Intellektuellen der Pariser Jahrhundertwende angezogen wurden, war natürlich das literarische, sich in Montmartre befindende Kabarett *Chat Noir*, das eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der modernen Varietékunst spielen wird. Sein Gründer Rodolphe Salis, ein Maler und Grafiker aus dem kleinen Dorf Châtellerault, hatte beispielsweise in der Weimarer Republik viele Nachahmer, unter denen auch und v.a. der Komponist und Tucholskys Mitarbeiter Rudolf Nelson zu nennen ist.⁵⁴¹ Das Café-Concert des französischen Impresarios blieb für mehr als ein Jahrzehnt das Herz einer neuen, vor ihrem ursprünglichen Bürgermilieu fliehenden Bohème, die nach der Kollektiverfahrung des zweiten Kaiserreichs auf der Suche nach einer autonomen Identität war und durch ihre provokative bzw. experimentale Haltung gegenüber der Kunstinstitution das Fundament für die künftigen Avantgarden legte. Durch die Gattungshybridisierung, die der Varietévorstellung zugrunde lag, prägten die Kabarettisten eine neue *Forma Mentis* und fügten sich in einem zwischen der Bourgeoisie und dem Proletariat liegenden Limbus ein – Tucholsky selbst wird später zu diesem undefinierbaren *zwischen-den-Stühlen*-Fegefeuer gehören. Es ist also kein Zufall, dass jene im *Chat Noir* entwickelte bzw. von Theobald Tiger sehr geliebte Couplet-Kunst das Ergebnis einer eigenartigen Mischung zwischen proletarischer und kleinbürgerlicher Liedtradition war.⁵⁴² Diese Mischung aus Tiefe und Trivialität definierte sowohl die Ausdrucksmodi als auch die Selbstbestimmung einer neuen intellektuellen Klasse, die um die Übergangsphase der Jahrhundertwende vom sogenannten »alten Paris« nach dem revolutionären Berlin der Weimarer Republik zog und mehrere deutsche Satiriker, Publizisten bzw. Illustratoren wie Tucholsky, Grosz oder selbst Heartfield zu ihren Nachfolgern zählen wird. In einem langen, dem französischen Komödianten Aristide Bruant gewidmeten Aufsatz rief Peter Panter inmitten der 1920er Jahre das ikonische Nachtlokal Salis' ins Gedächtnis zurück: Es handelt sich in diesem Falle

⁵⁴⁰ Das 1881 von Rodolphe Salis gegründete *Chat Noir*-Cabaret änderte im Laufe der *Belle Époque* mehrmals seine Adresse und zog sich nach seinem Erfolgsdebüt im Milieu der Pariser Bohème jener Zeit vom *Boulevard de Rochechouart* bis zur *Rue de Lavel*. Insgesamt verließ aber das Café nie das hauptstädtische Kulturzentrum des damals schnell expandierenden Montmartre-Stadtviertels.

⁵⁴¹ 1908-1914 leitete der Theaterdirektor eine Berliner Version des *Chat Noirs*, die sich in der zentralen Prachtstraße Unter den Linden befand. Im sogenannten »Lindencabaret« Nelsons verkehrten u.a. die bekannten Sängerinnen bzw. Varieté-Schauspielerinnen Gussy Holl und Claire Waldoff, die das kleinbürgerliche Publikum insbesondere durch »oberflächliche Ulkereien, illusionäre Effekte und triviale Attraktionen« unterhielten, vgl. Rainer Otto, Walter Rösler, *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarett*, Berlin, Henschelverl., 1981, S.94-104.

⁵⁴² Ebd., S.12-22.

um die deutsche Übersetzung der gerührten Worte, durch die die französische Schauspielerinnen und Toulouse-Lautrecs Muse Yvette Guilbert einen letzten Gruß an ihren 1925 in Paris gestorbenen Kollegen schickte. Im Beitrag erinnerte sich der durch die Stimme der Sängerin sprechende Schriftsteller an die innovative Kraft der herausfordernden, im *Chat Noir* organisierten Performances, die so typisch für eine bestimmte Raumzeitwelt waren und doch die Geburt eines neuen Kunstgenres markiert hatten:

Auch Bruant hatte ein weinendes Herz, und deswegen hat seine rote Muse so schön die menschliche Gerechtigkeit und das Mitleid besungen. Für die Fremden war er, mit Salis, Montmartre. Seine Muse, die geschminkt war, und die es wußte, wurde von den Andern verstanden. Sein Argot mit den groben Linien zeigte seine edlen Gedanken.⁵⁴³

Als Tucholsky am Anfang seines Pariser Aufenthaltes die berühmte Sängerin persönlich sah, mußte er höchstwahrscheinlich den Eindruck gehabt haben, sich endlich mit einem lebendigen Stück des schon immer geträumten »alten Paris« in Verbindung zu setzen. Das *Chat Noir* Salis' war der erste präzise lokalisierbare Verabredungsort, in dem eine *entwurzelte*, in der stürmischen Zeit der Pariser Kommune und des Deutsch-Französischen Kriegs gewachsene Intellektuellengeneration ihre Autonomie finden konnte und sich tatsächlich ein erstes, künstlerisches Bollwerk gegen die kulturelle Übermacht der Saloninstitution aufbaute. Die Kundschaft des literarischen Cafés war besonders facettiert: In der kultivierten Ausdrucksanarchie des Kabarets versuchte eine komische »Mischung von Künstlern, Scharlatanen und Geschäftsmännern«⁵⁴⁴ neue Taktiken anzuwenden, um sich programmatisch vom konventionellen bzw. bürgerlich geprägten Erziehungssystem zu befreien und auf diese Weise eine bewusste Distanz zu den älteren *Veteranen* des zweiten Kaiserreichs zu gewinnen. Das erste konkrete Zeichen für dieses wachsende Unabhängigkeitsbedürfnis war der intellektuelle, sich um die Figur des selbstironischen Dichters Émile Goudeau drehende Zirkel der *Hydropathes* (wörtlich: *an Wasser Leidende*), der 1878 gegründet wurde und zahlreiche Journalisten, Zeichner bzw. Musiker unter der Ägide des *Lachens* gruppierte. Außer dem dekadenten und doch selbstspöttischen Poeten Goudeau sind unter den Hauptvertretern der absonderlichen Bewegung auch der Zeichner Eugène Bataille (alias Arthur Sapeck), der Humorist Alphonse Allais,⁵⁴⁵ der künftige Zeichentrickfilmregisseur Émile Cohl und v.a. der Mäzen Jules Lévy zu nennen.⁵⁴⁶ Insbesondere

⁵⁴³ Kurt Tucholsky, *Übersetzung: Aristide Bruant von Yvette Guilbert*, in: GA, Bd.7 [209], S.574-577.

⁵⁴⁴ Rainer Otto, Walter Rösler, *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarets*, a.a.O., S.12-22.

⁵⁴⁵ Insbesondere kannte Kurt Tucholsky den Pariser »Journalist[en]« Alphonse Allais ziemlich gut. In einem Brief aus dem Jahr 1934 lobte z.B. der Berliner Schriftsteller die »merkwürdig irrational[e]« Ironie, welche für das Werk des französischen Humoristen typisch war, vgl. GA, Bd.20 [B 224Q], S.434-437.

⁵⁴⁶ Insgesamt zählte die Gruppe mehr als 180 Teilnehmer, die im Kulturleben der französischen Hauptstadt eine mehr oder weniger entscheidende Bedeutung gehabt hatten, und nahm u.a. auch den berühmten Weltstar Sarah Bernhardt oder den von Tucholsky ziemlich geschätzten Schriftsteller Georges Rodenbach auf. 1928 erwähnte der damals sich in Schweden aufhaltende Tucholsky in einem ironischen Brief an seine Frau Mary den fotoillustrierten Roman *Bruges la morte*: »Was Brügge angeht, so kaufe Dir Georges Rodenbach »Bruges la morte«, ein sehr schönes Buch. Ich habe mal im Prager Tagblatt vor dem Kriege einen fast homosexuellen

Letzterer verwandelte sich im Verlauf einiger Jahre (d.h. zwischen 1882 und 1889) in die zentrale Gestalt der alten Pariser Bohème. Obwohl der kleine, nur einmal in Larousses *Grand Dictionnaire Universel* explizit zitierte Kreis nie in den Literaturkanon eintrat und heute von der Kritik fast vergessen worden ist, spielten die dazugehörenden Mitglieder eine wesentliche Rolle in der Entwicklungsgeschichte jener neuartigen, von Tucholsky geerbten Satirestrategie, die Grojnowski mit der akkuraten Bezeichnung des *rire moderne* identifiziert:

Les Hydropathes préfigurent les libertés que la IIIe République s'apprête à instaurer. [...] [Ils] s'inspirent des «cafés chantants» où se retrouvent des habitués, mais aussi des théâtres de variétés qui, à l'image des Folies-Bergères, présentent à un public mêlé une succession de numéros brillants. Sur un mode à la fois plus convivial et «littéraire», les Hydropathes aménageant l'espace et le programme du cabaret tel qu'on le conçoit aujourd'hui encore. [...] Ils sont pour la plupart des provinciaux qui, de gré ou de force, demeurent «en marge». Ils fondent leurs propres institutions, concertent leurs propres modes de consécration. Dans les deux dernières décennies du siècle, ils se manifestent sous des appellations non contrôlées en instaurant un esprit nouveau, à la fois ludique et profaneur.⁵⁴⁷

Drei Jahre später zog die Gruppe in das *Chat Noir*, wo sie im Laufe des *Fin de Siècle* mehrmals den Namen änderte und trotzdem jenes erforderliche »sentiment d'exclusion«⁵⁴⁸ bewahrte, durch das sowohl die Generation Goudeaus als auch die Generation Tucholskys ihre eigene *Heimatsuche* artikulieren konnten. Dieses ständig wiederkehrende Gefühl der Verfremdung (entweder vom *Second Empire* oder vom Deutschen Kaiserreich) brachte zwei unterschiedliche Welten, Epochen und Menschenalter miteinander in Verbindung und erlaubte insgesamt der neuen Intellektuellenfigur, eine persönliche Antwort der umgebenden bzw. sich immerfort wandelnden Realität gegenüber zu formulieren. In diesem Sinne können die die in Salis' Kabarett versammelnden *Hydropathes* heute als »les initiateurs d'un esprit nouveau«⁵⁴⁹ betrachtet werden, da sie durch ihre Lust auf das Experimentieren und ihr fast dämonisches Bedürfnis nach Emanzipation eine neuartige Vorstellungsform auf die Bühne der Moderne brachten. Von 1884 bis 1887 organisierte die Clique mehrere Variété-Veranstaltungen, anlässlich derer die Teilnehmer durch eine quasi voravantgardistische Sensibilität verschiedene Kunstgenres miteinander vermischten und die konventionellen Gattungsgrenzen zerstörten. Der höhnische, für den *Hydropathes*-Humor typische Scharfsinn, der von Émile Goudeau mit dem vielsagenden Begriff des *Ésprit Fumiste*⁵⁵⁰

Artikel geschrieben, weil ich bei einem sehr kultivierten Mann eine Photographie des Beguinenklosters gesehen habe«, in: GA, Bd.19 [B 67], S.73-75.

⁵⁴⁷ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, a.a.O., S.45-47.

⁵⁴⁸ Ebd., S.49.

⁵⁴⁹ Ebd., S.51.

⁵⁵⁰ Die Dialektausdrücke *Fumiste* bzw. *Fumisme* kommen insbesondere aus dem populären, im Jahre 1840 aufgeführten Vaudevillestück *La Famille du Fumiste*, dessen Autor unbekannt geblieben ist. Das kleine *Pièce* inszenierte die *Carambolages* eines Ofensetzers, der vom Publikum bald als die Personifizierung eines frivolen und leichtsinnigen Geistes betrachtet wurde. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts begann das Wort, im Bereich der Alltagssprache benutzt zu werden, um das freche *Esprit* einer jungen Intellektuellengeneration zu kennzeichnen.

gekennzeichnet wurde und sich durch die im *Chat Noir* inszenierten Performances ausbreitete, war für diese jungen Pariser Bohemiens ein Instrument der Selbstbefreiung von der kontemplativen Kunstauffassung bzw. den am Ende des 19. Jahrhunderts als veraltet und ausgeleert wahrgenommenen Kulturparadigmen einer noch im Kaiserreich verwurzelten Gesellschaft. Der Gestus des Lachens wurde also im Kabarettmilieu des französischen *Fin de Siècle* als ein Mittel bzw. als das einzige Mittel betrachtet, damit das Individuum die eigene, subjektive Gedankenunabhängigkeit vor der sozialen Übermacht der kollektiv angenommenen Konventionen und ihre Ikonen schützen konnte. In diesem Sinne griff das Verspottungsprinzip der sogenannten *Fumistes* alle Aspekte der damaligen historischen Gegenwart an und amüsierte sich damit, die unterirdischen, dem gewöhnlichen Alltag zugrunde liegenden Gesetze zuerst auf übertriebene Art und Weise in Szene zu setzen, sie dann zu entleeren und schließlich endgültig zu übertreten. Das Ziel war es natürlich, das sich hinter der Oberfläche versteckende Vakuum sichtbar zu machen, um das Publikum über die wahre Natur mancher alten, einem gestorbenen Universum angehörenden und trotzdem in der aktuellen Gleichzeitigkeit universell fortgeführten Rituale bzw. Normen zu unterrichten. Unter diesem Gesichtspunkt nahm die Humorauffassung des *Hydropathes*-Kreises die 1919 artikulierte Satiredefinition Tucholskys vorweg, indem der *Esprit Fumiste* »die Wahrheit« fast wörtlich aufblasen und »deutlicher« zeigen musste.⁵⁵¹ Das teilweise enigmatische, in der gleichnamigen Zeitschrift «L'Hydropathe»⁵⁵² explizit erklärte Axiom Goudeaus »Les arts seront fumistes ou ils ne seront pas«⁵⁵³ synthetisierte nämlich »un mode d'expression [...] composé [...] de bêtise et de scepticisme, l'un dissimulant l'autre et l'exprimant à rebours«,⁵⁵⁴ einen Ausdrucksmodus also, der in der ersten Kriegs- und Nachkriegszeit sowohl die dadaistischen Avantgardeströmungen von Zürich und Berlin als auch die gesamte Variétékunst der deutschen Republik charakterisieren wird. Die vielförmige, von den Gruppenteilnehmern auf die Bühne des *Chat Noir* gebrachte Parodie des gesellschaftlichen *Status quo* artikulierte sich als ein absichtlich undefinierbares Gemisch aus den unterschiedlichsten Darstellungsstilen, bei denen Poesie, gewalttätiger Spott und Spielaktivitäten sich ständig abwechselten, bis zum Augenblick, in dem die Zuschauer den Faden verloren oder geradezu stumpf wurden. Aus Mangel an direkten Beweisen bzw. wegen des strukturellen Anarchismus der performativen *Mise en Scène* ist es heute noch schwierig, solche Events detailliert zu rekonstruieren – selbst der Historiker und Jules Laforgue-Spezialist Grojnowski ist nicht wirklich in der Lage, die

⁵⁵¹ Kurt Tucholsky, *Was darf die Satire?* in: GA, Bd.3 [12], S.30-32.

⁵⁵² Das offizielle Blatt der satirischen Bewegung erschien zum ersten Mal im Jahre 1878 und artikulierte sich als karikiertes Spiegel der zeitgenössischen Gesellschaft. Jede Nummer wurde einer bestimmten Persönlichkeit der Epoche gewidmet, die sich mehr oder weniger mit der Gruppe vernetzt hatte (wie z.B. der Karikaturist André Gill, der Erfinder Charles Cros, Sarah Bernhardt oder Alphonse Allais).

⁵⁵³ «L'Hydropathe», 12.05.1880, zit. in: Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, a.a.O., S.257. Der Satz wurde sarkastisch dem Schriftsteller Émile Zola zugeschrieben.

⁵⁵⁴ Ebd.

von Goudeau und seinen Kameraden arrangierten Veranstaltungen auf ein scharfes Bild zurückzuführen und beschreibt diese sonderbare Gruppenkunst mit vagen bzw. unpräzisen Worten:

Plus que d'œuvres consistantes, les *Hydropathes* ont produit d'innombrables pièces de divertissement, des chroniques, des sketches, des poésies de circonstances. [...] Le *Fumisme* se dérobe aux débats d'idées, il ne désigne pas en clair une cible. Il adopte une posture de retrait qui établit une indistinction généralisée. Il intériorise l'universelle Bêtise, en postulant le caractère illusoire des valeurs et du Beau. D'où sa réfutation de l'ordre établi, des hiérarchies consacrées. [...] Dans un climat de surenchère, [les *Hydropathes*] ont expérimenté des formules qu'ils ont jetées à la face du public.⁵⁵⁵

Ein erster Definitionsversuch entstammt dem burlesken Werk des heute fast vergessenen Publizisten Félicien Champsaur, eines Stammgastes des Nachtlokals Salis' und einer der strittigsten Stimmen der Epoche.⁵⁵⁶ In seinem dem Milieu der Pariser Jahrhundertwendebohème gewidmeten Zeitroman *Dinah Samuel*, dessen Titel ein Anagramm des ikonischen Namens Sarah Bernhardts bildet, beschrieb der Journalist eine stürmische Soiree *chez les Hydropathes*. In der wilden Atmosphäre des *Chat Noirs* lachten die erbarmungslosen Chansonniers und Satiriker laut dem Autor die traditionellen *Topoi* einer literarischen Tradition aus, die in jenem Zeitraum von der damalig herrschenden Intellektuellenklasse auf ein Instrument der kulturellen Macht bzw. auf ein Instrument der sozialpolitischen Selbstbestimmung reduziert wurde:

Cette intervention de la jeunesse est utile dans une période du siècle, où, les vieux étant morts, les grands aïeux, ou presque tous, la littérature est encombrée de médiocrités qui se soutiennent les unes les autres, comme en certaines vieilles cités, des maisons délabrées. [...] Comment énumérer ces productions malsaines, pièces mal conduites, romans indigestes, œuvres moyennes, de quelque genre qu'elles soient, où ne perce aucune qualité, où n'est saillant aucun défaut, écrites parfois dans une langue correcte, mais sans précision, sans chaleur, sans souffle, pages de prose, pages d'alexandrins qui font songer à l'orgeat ou à la grenadine étendue d'eau que boivent les épuisés. Il faut applaudir, mais il faut siffler aussi, avoir des amours et des haines...⁵⁵⁷

Genau diese chaotische Mischung aus Lob und Missachtung kennzeichnete die im *Chat Noir* organisierten Abendgesellschaften: Hier parodierte nämlich diese neue moderne Intellektuellenelite, die ewig zwischen ihrer ursprünglichen Mittelstandszugehörigkeit und einem bewusst am Gesellschaftsrande geführten Leben suspendiert blieb, nicht nur die konventionelle Kunst, sondern

⁵⁵⁵ Ebd., S.51-53.

⁵⁵⁶ Der Schriftsteller arbeitete v.a. als Feuilletonist bei einigen der bekanntesten Zeitschriften der Epoche, wie z.B. die vom Maler André Gill gegründete «Lune rousse», der europäisch verbreitete «Figaro» oder genau «L'Hydropathe». Dank seiner typischen Spitzigkeit gelang es ihm, Eintritt in die wichtigsten Pariser Salons der Zeit zu finden und auf diese Weise die Bekanntschaft berühmter Figuren wie z.B. Victor Hugo, Paul Verlaine, Félicien Rops oder August Rodin zu machen. Trotz des Erfolgs, der seine Zeitungsartikel, Pantomimen, Romane und theoretische Texte über das Phänomen des Modernismus bei dem großen Publikum hatten, wurde der Journalist mehrmals des Plagiats bezichtigt, vgl. Paule Adamy, *Champsaur. Un singulier mégalomane des lettres*, Éditions Plein Chant, Bassac 2013.

⁵⁵⁷ Félicien Champsaur, *Dinah Samuel*, Ollendorff, Paris 1889, S.124-125.

auch und vor allem ihre Kollektivformel bzw. ihre ritualisierten Ausdrucksmodelle. Die Komik der *Fumistes* »exprime sur le mode de la blague le travail de deuil qu'une génération de «jeunes» transmet aux différents courants de la «modernité»⁵⁵⁸ und schafft ein verschiedenartiges Vokabular, mit dem die ab dem *Fin de Siècle* plötzlich fremd wahrgenommene Beziehung zwischen dem Individuum und seiner Existenz neu definiert werden kann. Dieser neue Wahrnehmungsmodus wird sich inmitten der 1920er Jahre in der Trockenheit des sogenannten »Berliner Witz« widerspiegeln, der durch die »verrücktesten Sprachverdrehungen und Verknüpfungen« das menschliche »Sprachmaterial« spielerisch umcodiert.⁵⁵⁹ Schon am Ende des 19. Jahrhunderts experimentierten also die *Hydropathes* zum ersten Mal mit jenen Ausdruckstechniken, die auch die deutsche Intelligenzija der Republikzeit wiederholt benutzen wird, um die eigene Reaktion gegenüber einer sich ständig wandelnden Realität zu artikulieren: Das *rire insensé*, das die »witzige Verdrehung der Wirklichkeit«⁵⁶⁰ hervorrief, war die einzige mögliche Antwort, die das Subjekt einer unsinnig gewordenen Welt geben konnte. Durch ihre von Grojnowski schon erwähnte »posture de retrait« und ihre »réfutation de l'ordre établi«⁵⁶¹, die im Werk Tucholskys als die Hauptsymptome eines quasi kompromisslosen Negationsprinzips bzw. einer störrischen Oppositionshaltung betrachtet werden, fegte die Ironie der *Fumistes* das Credo einer überwundenen Vergangenheit definitiv hinweg und befreite die Gegenwart von den noch anwesenden Ikonen des *Gestern*. Um sich in einem solchen, noch unbestimmten Universum wieder orientieren zu können bzw. das Leben aus der richtigen Perspektive zu beobachten und *sachlich* zu untersuchen, muss also der moderne Satiriker einen quasi zynischen Abstand vom eigenen historischen Kontext und insbesondere von den Mythen halten, die der Alltag jenes Individuums von der Geschichte und der Tradition geerbt hatte. Diese Distanzaufnahme ist aber keine Verfremdungsstrategie, sondern eine paradoxe Taktik der Annäherung zur umgebenden Wirklichkeit bzw. eine Behandlungsweise, um die individuelle Aussicht zu erweitern, damit das eigene Empfindungsvermögen immer feinfühlicher wird. Deswegen sei die Urteilsfähigkeit des satirischen Schriftstellers nach den späteren Überlegungen Ignaz Wrobels bewusst »ungerecht«.⁵⁶² Ziel des kritischen Autors ist es nämlich, die Realität unter Beweis zu stellen, die wesentliche Gültigkeit bestimmter Sozialnormen zu erproben und insgesamt die Promptheit der Publikumsreaktion durch diverse Provokationsmittel zu prüfen. Die wichtigsten Stilfiguren, mit denen sowohl die *Hydropathes* als auch ihre folgenden Erben die einfassende Alltäglichkeit spielerisch karikierten und spöttisch aufklärten, sind unter diesem Gesichtspunkt die später besonders von den Dadaisten und den Surrealisten benutzten Techniken des Unsinn, des sowohl visuellen als

⁵⁵⁸ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, a.a.O., S.51-52.

⁵⁵⁹ Lothar Binger, *Berliner Witz zwischen Größenwahn und Resignation*, a.a.O., S.31.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, a.a.O., S.51.

⁵⁶² Kurt Tucholsky, *Politische Satire*, in: GA, Bd.3 [158], S.326-329.

auch schriftlichen *Calembours*, der parodistischen Realitätsimitation und der Traditionsentmystifizierung.⁵⁶³ All diese Strategien des Lachens haben etwas gemeinsam, sie teilen einen kulturellen Anarchismus miteinander, der die vorherbestimmte Gesellschaftsordnung bzw. ihr vorgeschriebenes Symbolsystem exorzisieren und schließlich umstürzen soll. Die moderne Emanzipation des einzelnen Subjekts von seinem sozialhistorischen Rahmen basiert zuallererst auf der *satirischen* Verletzung des konventionellen Wortsinnes: Durch den Nonsens-Humor erheben sowohl der Franzose der *Belle Époque* als auch der Deutsche der Weimarer Republik ihren Protest gegen die vorige imperialistische Ordnung bzw. gegen eine kollektive, auf das »bonsens cartésien«⁵⁶⁴ gegründete Ratio, während das *Calembour* und die kulturelle Gesellschaftsentmythisierung die bedeutungslose Natur des damaligen Kommunikationssystems anzeigen und dem Satiriker erlauben, seine persönliche Ausdrucksfreiheit jenseits der Logik des Konsensus wiederzuerlangen. Indem die konventionelle Grammatik des Menschendenkens dekonstruiert wird, lässt sich also der Zuschauer in den verschwommenen Bereich der Unsicherheit oder des »Indécidable«⁵⁶⁵ katapultieren und lernt daher, ständig an den universell angenommenen bzw. implizit dem *Status quo* zugrunde liegenden Gewissheiten zu zweifeln. In diesem Sinne kann die moderne Komik mit einem »miroir déformant«⁵⁶⁶ gleichgesetzt werden, einem verzerrenden Spiegel, der aber die nackte Wahrheit nicht verhüllt, sondern *enthüllt*: Wie Daniel Grojnowski in seinem Essay bemerkt, ist die Kunst nach der *Reductio ad absurdum*-Methode der *Hydropathes* ausschließlich durch ihre eigene Profanierung zu retten.⁵⁶⁷

Obwohl die *Hydropathes* am Anfang ihres Kampfes gegen den damals allgemein als *gesund* wahrgenommenen Menschenverstand die unterschiedlichsten Kunstgattungen bzw. Ausdrucksmodi miteinander vermischten und das scheinbar naive *Divertissement* mit dem konkreten Widerstand abwechselten, hatte die Gruppe Goudeaus insgesamt ein kurzes Leben: Schon um 1880 war nämlich ihre Form des Experimentierens an einem toten Punkt angelangt. Die vielfältige Gruppe fragmentierte sich folglich in diverse Strömungen, die ihre ästhetische Revolte gegen die öffentliche Ordnung auf verschiedene Art und Weise artikulierten und gleichzeitig einen besonderen Spaß daran hatten, sich die selbstironischen, absurdesten Namen (von den *Zutistes* Charles Cros' bis zu den *Hirsutes* oder sogar den *Jemenfoutistes* Émile Goudeaus⁵⁶⁸) zurechtzubasteln. Im Hinblick auf den spezifischen Bereich der Bildenden Künste und insbesondere der modernen Illustrationsgeschichte wird von der

⁵⁶³ Vgl. Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, a.a.O., S.235-251.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Ebd., S.174.

⁵⁶⁷ »La profanation de l'art tend à devenir sur la scène culturelle une figure imposée. Elle convertit la satire en autodérision«, in: Ebd., S.240.

⁵⁶⁸ Ebd., S.43.

zeitgenössischen Literaturkritik sicherlich die 1882 vom Verleger und Mäzen Jules Lévy gegründete Bewegung der *Incohérents* als die interessanteste Spur der unterirdischen Intellektuellenwelt der Jahrhundertwende betrachtet. Tatsächlich organisierte der Publizist am 1. Oktober 1882 in seiner Wohnadresse (Rue Antoine Dubois 4) eine kleine bzw. absonderliche Karikaturenausstellung, bei der die eingeladenen Zeichner einem Publikum unterschiedlicher Abstammung ihre stichelnden, provozierenden Entwürfe bzw. Skizzen mit sarkastischem Ernst und präventiöser Haltung zeigten. Die an den Wänden aufgehängten Bilder stellten eine Mischung der unterschiedlichsten Lachtechniken bzw. humoristischen Stilmittel zur Schau; aber zualleroberst triumphierte auch da v.a. jener Geschmack für das Wortspiel bzw. für den Nonsens-Witz, der schon in der Varietészene des *Chat Noirs* sich gewöhnlich sowohl unter den Zuschauern als auch unter den Schauspielern verbreitete. Durch jene improvisierte Bildergalerie setzte Lévy die erste einer langen Reihe von Salonparodien, die bis zum vorigen Jahr von der Zensur und den Staatsbehörden mehr oder weniger streng offiziell verboten worden waren:

En 1881 le vote de la première loi sur l'enseignement primaire et les lois fondamentales, liberté de la presse et liberté de réunion, autorisent l'explosion de la presse caricaturiste et de l'esprit satirique, et la première exposition de Jules Lévy s'inscrit dans cette veine.⁵⁶⁹

Wie es innerhalb des *Hydropathes*-Kreises Goudeaus schon passierte, herrschte auch über die *Incohérents* eine totale bzw. zügellose Anarchie, die sich aber gleichzeitig durch eine subjektzentrierte, um den einzelnen Gründer sich drehende Konstellation strukturieren ließ: Die um die Figur Lévy's versammelten Maler und Künstler »ne forment pas un groupe structuré [...] ils fonctionnent au coup par coup, sous l'impulsion de l'inventeur et animateur du mouvement.«⁵⁷⁰ Der Mäzen stellte in der Tat den Mittelpunkt einer facettierten, sich unter der neuartigen Maxime der *Incohérence* gruppierten Versammlung von einzelnen Persönlichkeiten dar, die sich mit keiner damaligen Gesellschaftsklasse identifizierten: Genau dieses Prinzip der *Zusammenhanglosigkeit* bzw. der im Kunstbereich recherchierten *Widersprüchlichkeit* würde in der nahen Zukunft eine neue Wahrnehmungs- und Ausdrucksweise kennzeichnen, die nicht nur dem avantgardistischen Emanzipationsgestus, sondern auch und v.a. der Satiretheorie Tucholskys zugrunde liegen wird. Das Ziel der zum ersten Mal im Milieu der alten Pariser Bohème promovierten *Incohérence* war es nämlich, die Kunst von ihrer ursprünglich elitären Natur zu befreien, sie spöttisch zu trivialisieren, zu entheiligen und schließlich der Kollektivität zum Fraß vorzuwerfen. In diesem Sinne setzte die Bewegung Lévy's die Sprachforschung Daumiers fort, indem sie den kanonischen bzw. vom

⁵⁶⁹ Sophie Herszkowicz, *Les Arts Incohérents*, Les Editions de la Nuit, Arles 2010, S.15.

⁵⁷⁰ Luce Abélès, *Naissance des Arts incohérents : une conjoncture favorable*, in: Ders., *Arts incohérents. Académie du dérisoire*, Réunion des musées nationaux (Musée d'Orsay), Paris 1992, S.14-35.

Bürgertum geerbten Ikonenkomplex der Tradition verspottete und durch die Zusammenstellung oft unterschiedlicher Medien *negierte*. »*Les Incohérents*«, so schreibt Catherine Charpin im Jahre 1990, »rient contre l'art avec le public«:⁵⁷¹ Durch die Popularisierung des Kunstbegriffes stürzten *Les Arts Incohérents* also die gewöhnlichen Gesellschaftshierarchien um und enthüllten die grundlegende Hypokrisie, die sich eigentlich hinter dem vermutlichen Gleichheitsprinzip des großbürgerlichen Salonorgans versteckte. Der *widersprüchliche*, nach außen elitäre und nach innen egalitäre Charakter des damals aufsteigenden Bürgertums wurde durch den sarkastischen Schlüsselsatz Lévy's »*Nous ne faisons point de l'Art*«⁵⁷² sehr deutlich erklärt. In seinem Essay unterstreicht der Historiker Jean-Baptiste Duroselle den mühseligen Prozess der nicht nur politischen, sondern auch und v.a. kulturellen Selbstbestimmung, durch die die Bourgeoisie ab dem 19. Jahrhundert sich sowohl der Revolutionsideale als auch des herrschenden *Status* der vor Kurzen gestorbenen Aristokratie bemächtigte – Hauptspiegel der bürgerlichen Suche nach Klassenkohäsion und sozialer Autonomie war genau der Salon:

Pour «vivre bourgeoisement», il faut encore se plier aux règles d'une éducation des plus sophistiquées dont le but est d'établir une «barrière» entre les adeptes et les autres. Il faut, puisqu'on se veut l'élite, éviter les manières «communes», «vulgaires». «Qui a su prendre les mœurs de la bourgeoisie est bourgeois.» [...] Et ces règles [...] décident de tout : du vêtement, du logement, du mobilier, des gestes, du langage, même des opinions et des croyances. L'éducation bourgeoise a donc pour but [...] de «classer». A l'intérieur de la classe bourgeoise, l'esprit est terriblement égalitaire. «Il ne faut pas se singulariser... Tout le monde n'est pas admis dans les salons bourgeois, mais ceux qui y sont admis sont égaux».⁵⁷³

Die Ausstellung in der Rue Antoine Dubois verstand sich daher als »un contre-Salon parodique«,⁵⁷⁴ in dem die kanonischen Gattungsgrenzen verwischt wurden, zahlreiche Fachrichtungen miteinander hybridisierten und der konventionelle Unterschied zwischen Hochkultur und populärer Farce sich endlich überwinden ließ. Aber das wichtigste bzw. provokativste Wendeelement der satirischen, bei Lévy improvisierten Karikaturenpinakothek war die Tatsache, dass jeder Besucher unabhängig von seinem sozialen Stand oder seinem Bildungsgrad an der Veranstaltung teilnehmen konnte. Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Mäzen selbst in einer Art knappem, 1885 im »*Courrier français*« publiziertem Manifest die bizarre, drei Jahre früher organisierte Veranstaltung als »une exposition de dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner«⁵⁷⁵ ironisch definierte: Die Museumsparodie verwandelte sich auf diese Weise in eine Parodie der Kunst selbst, die ihrerseits ihre menschlichen Vertreter und ihre gesellschaftlichen Institutionen wie z.B. den bürgerlichen Salon oder die Figur des

⁵⁷¹ Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, Syros, Paris 1990, S.92.

⁵⁷² Ebd., S.36.

⁵⁷³ Jean-Baptiste Duroselle, *La France de la «Belle Époque»*, a.a.O., S.59-60.

⁵⁷⁴ Luce Abélès, *Naissance des Arts incohérents : une conjoncture favorable*, a.a.O., S.14-35.

⁵⁷⁵ Jules Lévy, *L'Incohérence. Son origine – Son histoire – son avenir*, in: Daniel Grojnowski, Denys Riout, *Les arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, José Corti, Paris 2015, S.287-293. Kursiv von mir.

professionellen, sich zu den *Belle Arti* berufen fühlenden Malers parodierte. In ihrem kleinen Aufsatz beschrieb Sophie Herszkowicz die aufreizende Stimmung, die bei der ersten kuriosen Soirée der *Incohérents* herrschte:

Le 1er octobre 1882, Jules Lèvy organise une exposition à son domicile, dans sa chambre. Des centaines de personnes y défilent. En entrant dans la pièce on aperçoit une «vue de Paris» de Regamay composée à l'aide de petits jouets collés sur une feuille en carton. On peut également admirer «un facteur rural» de Fernandinus. Il s'agit d'un gros soulier planté dans un panneau de façon à se prolonger par un dessin en perspective. La jambe du facteur se perd à l'horizon dans un tout petit corps vu de dos et courant ventre à terre après un train disparaissant dans le lointain. On peut également y découvrir une toile de 1,80 mètres de haut et 10 centimètres de large signée Georges Moynet représentant un ver de terre amoureux d'une étoile et le premier monochrome de l'histoire de l'art, un monochrome noir : *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, de Paul Bilhaud, Hydropathe, auteur de chansons de café-concert.⁵⁷⁶

Das strittige, vom Dichter und Malerlehrling Paul Bilhaud realisierte Werk *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* (Abb. 25) kann allerdings als eines der treffendsten Beispiele für eine neue Haltung des Künstlers gegenüber der Kunst selbst dienen. Das, was sofort auf den ersten Blick ins Auge des Zuschauers springt, ist sicherlich der possierliche, durch die Illustrationsunterschrift deutlich gemachte Kalauer, der besonders heutzutage als das Produkt eines spezifischen sozialhistorischen Kontextes betrachtet werden kann. Trotzdem liegt die wahre Eigentümlichkeit des kleinen Gemäldes in der quasi allegorischen, einerseits kryptischen und andererseits drastischen Bildsprache, nach deren Muster die Subjektdarstellung sich auf stilisierte Art und Weise artikulieren lässt: Die wesentliche Bedeutung der Zeichnung muss nämlich nicht in der darunter in Wort gefassten Legende, sondern im Monochromismus des schwarzen Quadrates gesucht werden, durch den der Illustrator die Schwundstufe der künstlerischen Darstellung fast buchstäblich erreicht. In der scheinbaren Leichtigkeit des Witzes *à la Bilhaud* versteckt sich gleichwohl eine neue auktoriale Instanz bzw. das tragikomische Bewusstsein der Moderne, an einen Punkt in der Geschichte gekommen zu sein, von dem aus es kein Zurück mehr gibt. Im visuellen Minimalismus des Entwurfes *sieht man einfach nichts*: »Alors que la légende annonce un motif attrayant, l'image trompe l'attente et ne représente rien.«⁵⁷⁷ 1893 wurde die kontroverse Skizze Bilhauds vom Humoristen Alphonse Allais neu interpretiert und weiterentwickelt: Anlässlich der zweiten, im *Concert Besslièvre* der Rue François Miron organisierten *Incohérents*-Ausstellung verwandelte sich jener erste Entwurf nämlich in eine Reihe von acht Illustrationen. Diese Letzteren wurden später in einem sonderbaren Bilderbuch versammelt, das den absichtlich absurden Titel *Album Primo-Avrilesque*⁵⁷⁸ trug und noch heute die

⁵⁷⁶ Sophie Herszkowicz, *Les Arts Incohérents*, a.a.O., S.15-16.

⁵⁷⁷ Daniel Grojnowski, Denys Riout, *Les arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, a.a.O., S.159.

⁵⁷⁸ Alphonse Allais, *Album Primo-Avrilesque*, Ollendorff, Paris 1897.

tatsächliche Existenz eines satirischen bzw. quasi vordadaistischen Sprachdekonstruktionsprozesses im Jahrhundertwende Frankreich beweisen kann. Jede Tafel wird nämlich einer bestimmten Farbe gewidmet und der schriftliche Teil beschränkt sich einfach darauf, die von den verschiedenen Farbstoffen evozierten Stimmungen wörtlich zu paraphrasieren. In dieser Hinsicht kann ein grünes Quadrat eine gesamte Genreszene heraufbeschwören, wie es z.B. im Falle der Illustration *Des souteneurs, encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe, boivent de l'absinthe* (Abb. 26) passiert. Aus dem primitiven *Grünbegriff*, der durch die Details des Grases und des Absinthes ironisch in Erinnerung gerufen wird, entwickelt sich auf diese Weise eine komplexe Genreszene – und trotzdem bleibt diese Szene ein reines Produkt der Zuschauerfantasie. Ziel solcher *Reductio ad absurdum* ist es, die Labilität und die grundsätzliche Gehaltlosigkeit der verbalen Menschensprache zu demonstrieren. Das Wort, durch das die in der Bildunterschrift beschriebene Aktion belebt wird, baut in Wirklichkeit nur Abstraktionen, die der Blick tatsächlich nicht sehen *könnte* und gleichwohl *sieht*, wenn er sich mittels der Schrift von der konkreten Welt entfremdet. Aber die Wahrheit ist und bleibt nur eine: Im Bild gibt es nichts zu betrachten – wie Grojnowski in seinem Aufsatz schreibt: »on n'y voit rien«. ⁵⁷⁹ In diesem Sinne zeigt das Album Allais' nicht nur die Leere, die sich hinter der konventionellen Sprache und ihren als universell angenommenen Schlüsselwörtern versteckt, sondern parodiert auch den Abstraktionsprozess, der die Kunst vom Leben auflöst und solchen Kunstströmungen wie z.B. dem Impressionismus zugrunde liegt. In der Ausstellung von 1883 parodierten die *Incohérents* nämlich die Identifizierungsnamen der damaligen Malerei, indem sie den sogenannten »Style« an die Grenzen der künstlerischen Ausdrucksweise trieben: In einer kleinen Rezension erzählte ein Journalist des Blattes »Le Voltaire« seinen Lesern, dass anlässlich der zweiten *Exposition des Arts Incohérents* »les peintres dits «impressionnistes»« mit besonderem Eifer attackiert wurden, während die Parole *Impressionisme* sich in ihre spöttische Verkrüppelung »Insenséisme« verwandeln ließ. ⁵⁸⁰ Durch das kuriose Bilderbuch befreit Allais eigentlich die Kunst von ihrer Pflicht, die Welt zu fiktionalisieren oder ihr Publikum aus dem eigenen Alltag zu entfernen. Seine Karikaturensérie inszeniert »l'absurde et le «rien» visuel«, ⁵⁸¹ auf die sowohl der individuelle Gedanke als auch das menschliche Vokabular das *Fin de Siècle* reduziert hatten: Es ist kein Zufall, dass der Regisseur Émile Cohl im Jahre 1910 entscheiden wird, einen Kurzfilm aus dem *Album Primo-Avrilesque* seines Kollegen zu entnehmen, so dass die surrealistische Sprachsatire Allais' bzw. seine Kritik gegen die Abstraktionsfähigkeit des Menschenidioms durch das Abstrakteste aller Medien, das Kino, wiedergegeben werden kann. ⁵⁸² In der Übergangsphase zwischen dem 19. und dem 20.

⁵⁷⁹ Daniel Grojnowski, Denys Riout, *Les arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, a.a.O., S.159.

⁵⁸⁰ Ebd., S.103.

⁵⁸¹ Ebd., S.161.

⁵⁸² Émile Cohl, *Le peintre néo-impionniste*, Frankreich 1910.

Jahrhundert erreicht der im Bereich der Malerei schon begonnene Prozess der Entleerung der Sprache durch die Erfindung des Kameraauges bzw. des Kinematographen seinen Höhepunkt: In seinem bekannten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* fasst Walter Benjamin 1935 die Geschichte des modernen menschlichen Gedankens zusammen und beleuchtet den unvermeidlichen Paradigmenwechsel, der mit der Einführung des Fotoapparates im Bereich der Bildenden Künste beginnt und durch die historischen Avantgarden wie den Dadaismus in die *filmische Forma Mentis* mündet. Die oberflächliche und trotzdem universell verständliche Sprache, die sowohl im grünen Quadrat Allais' als auch in den dadaistischen »Barbarismen«⁵⁸³ der Zwischenkriegszeit zu lesen ist, beraubt das Kunstwerk seiner »Einzigkeit«, gibt ihm einen reproduzierbaren Charakter bzw. einen austauschbaren Wert und verfremdet es absichtlich vom Zuschauer, der schließlich nicht mehr in der Lage ist, seine »Erscheinung im Spiegel«⁵⁸⁴ wiederzuerkennen. In Beantwortung dieser unheimlichen »Selbstentfremdung« hat »jeder heutige Mensch [...] einen Anspruch, gefilmt zu werden«,⁵⁸⁵ um seine eigene Existenz beweisen zu können. Die *Erscheinung im Spiegel* ersetzt also das leibhaftige Individuum, das sich im Spiegel betrachtet: Diese Tatsache lässt sich aber im Laufe der ersten Vorkriegs- und Nachkriegszeit nicht nur im Filmbereich, sondern auch im Bereich aller Kunstformen bzw. Ausdrucksmedien registrieren. Mit prophetischen Tönen schildert Benjamin in den *Paralipomena* zur ersten Fassung seines Aufsatzes das KunstszENARIO der Moderne, indem er die Überlegungen all seiner Vorgänger ein für alle Mal in Worte fasst:

Allegorie: Der Film dringt in das Reich der Kunst ein
 Aktiengesellschaften kommen in Tanks dahergefahren und überrennen die Mäzene
 Auf hohen Bergen sitzen als Eremiten die Produzenten. In hellen Haufen wälzen die Reproduzenten sich durch die Täler
 Unzugänglich und verborgen steht im Allerheiligsten der cella das höchste Kunstwerk. Aber jene Künstler drängen unermüdlich nach neuen Ausstellungsmöglichkeiten (Reklame)
 In edlem Wetteifer messen die alten Künstler sich aneinander

Der langsame Abstraktions- und Fragmentierungsprozess, der im *Reproduzierbarkeitszeitalter* zum Einzigartigkeitsverlust führt, kann nicht nur im Bereich des Kinos bemerkt werden, sondern beginnt sein Spracherosionswerk außerhalb der neuen technischen Medien, d.h. im Rahmen der Literatur, der performativen Künste und der traditionellen Malerei. 1930 wird der damals desillusionierte

⁵⁸³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S.435-508.

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Ebd.

Tucholsky auf prosaische bzw. trockene Art und Weise dieselben Überlegungen des Philosophen äußern, als würde er eine bittere Bilanz seines Jahrhunderts ziehen:

Der Film [...] ist eine Industrie [...], die ideologisch immer für das Kleinbürgertum arbeitet. Das hat nichts mit den ästhetischen Möglichkeiten des Films zu tun; es gibt sehr wenige Filme, die frei geschaffen worden sind, so frei etwa wie das Buch, das ja auch viel billiger herzustellen ist. In der Filmindustrie dominiert der Kaufmann uneingeschränkt, und so sieht sie ja denn auch aus. Ebenso schlimm ist es beim Theater und in der Literatur, und es ist noch schlimmer, weil hier der bestehende Zustand umgelenkt wird.⁵⁸⁶

Der Film, der in der Weimarer Republik sich als der Hauptlautsprecher einer bestimmten Gesellschaftselite und einer auf diese Letztere zurückführenden Vorstellungswelt etabliert, stellt laut Tucholsky nichts mehr als die letzte Stufe eines fünfzig Jahre andauernden Sprachentfremdungsprozesses dar: Schon am Ende des 19. Jahrhunderts nimmt jede im *Salon Esthétique* ausgestellte Bildersammlung die Gestalt eines reinen Selbstbehauptungsinstruments einer sich im Spiegel nie mehr wiedererkennenden Menschheit an, indem die Malerei auf ein riesiges *Compendio* nun entleerter Ikonen reduziert wird. In diesem Sinne bringt die als eindimensionales Kontemplationsmittel betrachtete Kunst nur perfekt vorgefertigte Illusionen auf die Leinwand, die im greifbaren Menschenalltag nicht existieren und das Publikum nie wirklich erziehen, sondern bloß *manipulieren* können. Unter diesem Gesichtspunkt soll also der Emanzipationsgestus sowohl Lévy's als auch Tucholsky's mit einem paradoxalen Versuch verglichen werden, die *Kunst* von der *Kunst* zu trennen. Mit anderen Worten sei die humoristische Logik des Absurden ein Instrument, um die Kunst von der Logik des Konsens und der Nützlichkeit zu befreien: Wie die Graphikerin und Kritikerin Sophie Herszkowicz in ihrem kleinen Essay mehrmals bemerkt, befindet sich dieser Unabhängigkeitswunsch bzw. der Subjektversuch, die ursprüngliche und verlorene Individualität wiederzugewinnen, am Anfang der Gegenwärtigkeit: »L'art contemporain est l'institutionnalisation caricaturale du status de l'artiste«.⁵⁸⁷ In einem ironischen Beitrag, den Peter Panter am Ende der deutschen Republikzeit in der «Voss» veröffentlichten ließ, betonte er nochmals den tiefen, zwischen Massenillusion und Massenerziehung bestehenden Unterschied, der in der völlig gereiften Kinoindustrie der sogenannten *Goldenen Zwanziger* noch besonders spürbar war:

Von den echten Künstlern sei hier abgesehen; nicht von Chaplin sei gesprochen, nicht von den Prominenten... gesprochen sei von der leichten Korkware: den Stars der großen Trusts, tanzend auf den Wogen der Konjunktur, ans Licht gehoben nur durch den Apparat. Da sind sie – guten Tag. Sie sind nicht gewachsen; sie sind gemacht.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ Kurt Tucholsky, *Der Mittler*, in: GA, Bd.13 [168], S.451-458.

⁵⁸⁷ Sophie Herszkowicz, *Les Arts Incohérents*, a.a.O., S.34.

⁵⁸⁸ Kurt Tucholsky, »Fairbanks ist berühmter als Homer«, in: GA, Bd.13 [58], S.163-166.

Die verfälschte, künstlich von einer spezifischen Elite vorkonfektionierte Ikone nimmt ab den 1880er Jahren die Stelle des primitiven Bildes ein: Aus dieser Perspektive lässt sich der Begriff des Films nicht nur auf das technische Medium zurückführen, sondern synthetisiert einen ganzen Wahrnehmungs- und Ausdrucksmodus, der *vor* der tatsächlichen Erfindung der Filmkamera geboren wurde. Das, was Benjamin »Film« nennt, entspricht in Wirklichkeit einem ganzen Prozess der Sprachentleerung, der um die Jahrhundertwende im Rahmen der konventionellen Salonkunst schon in vollem Gang war. Der paradoxe, von Lévy und seinen Kameraden theorisierte Begriff der *Incohérence* lässt sich daher als eine erste Revolte gegen die kollektive Selbstentfremdung der modernen Menschheit interpretieren: Durch den vordadaistischen Verdrehungsgestus des *Calembours* bzw. des Nonsens stellt die Gruppe der *Incohérents* das philologische Vakuum zur Schau, der die zwischenmenschliche Kommunikation ständig irritiert, als wäre es ein bedrohendes Störungselement. Es ist kein Zufall, dass der intellektuelle, sich um die Figur Lévy's gruppierende Kreis anlässlich der letzten, 1893 im Porte Saint-Martin organisierten *Incohérents*-Soirée mit ironischem Stolz eine der ersten satirischen Fotomontagen der Geschichte ausstellt: Es handelt sich um eine kleine, mit dem sonderbaren Pseudonym G.L de Questlan signierte Collage, die den Kopf Jules Lévy's mit dem Körper einer Eidechse zusammenstellt (Abb. 27). Wie es im *Album Primo-Avrilesque* Alphonse Allais' schon passierte, ist die Grundbedeutung des Werkes in der Bildunterschrift zu suchen: Durch die Legende »*Jules Lévy personnifiant les arts incohérents*« spielt der Zeichner mit dem bizarren Wohlklang, der aus der Überlagerung zwischen den französischen Vokabeln *Les Arts* (Die Künste) und *Lézard* (Eidechse) entsteht. Durch ihre absurde Gegenüberstellung verlieren beide Ausdrücke ihren logischen Sinn und zerstören die traditionelle, einseitige Verbindungslinie, die das Signifikat mit dem Signifikanten zusammenbringt. Bild und Wort sind so substanzlos geworden, dass sie nicht mehr einzeln decodiert werden können, sondern sie sind nur entzifferbar, wenn sie sich gleichzeitig miteinander lesen lassen. Dasselbe Prinzip wird am Anfang der 1920er Jahre auch die dadaistischen Montageexperimente Grosz' und Heartfields kennzeichnen: Das visuell chaotische, 1919 von den beiden *Malik*-Mitgliedern zusammengestellte Werk *Leben und Treiben in Universal City* (Abb. 28) inszeniert dasselbe philologische Dekonstruktionsspiel, durch das G.L de Questlan sechsundzwanzig Jahre früher den sozial heiligen Kunstbegriff entmythisierte und die universelle, sich aus der konventionellen Sprache ausbreitende Entropie in Szene setzte. Die regellose Vermischung zwischen »poetischen Titeln, integrierten Textsegmenten, akustischen Sprachpassagen, stimmlich-performativen Elementen, narrativen Strukturen oder dramatischen Handlungsverläufen«⁵⁸⁹ erlaubt dem Künstler also, das

⁵⁸⁹ Claudia Benthien, *Literarizität in der Medienkunst*, in: *Handbuch Literatur und visuelle Kultur*, hrsg. von Claudia Benthien – Brigitte Weingart, De Gruyter, Boston-Berlin 2014, S. 265-284.

Menschenidiom umzustürzen, um es jenseits der Paradigmen mancher kollektiv angenommenen Sprachstrukturen ins Leben zurückzubringen.

In diesem Sinne stellt die dadaistische Avantgarde, die sich in der Kriegszeit zwischen dem Züricher *Cabaret Voltaire*⁵⁹⁰ und dem Berliner *Schall und Rauch*⁵⁹¹ entwickelt hatte, kein plötzlicher Bruch mit der Vergangenheit dar, sondern sie führt einen Emanzipationsprozess fort, der seine kulturellen Wurzeln im »alten Paris« der Jahrhundertwende hat. Die künstlerischen Instrumente, durch die der moderne Intellektuelle ab dem *Fin de Siècle* versucht, sich selbst zu befreien, bleiben bis zum Ende der Weimarer Republik dieselben: »Désacralisation, remise en question, provocation. Incohérents, dadaïstes et surréalistes ont employé à ces fins le même arsenal.«⁵⁹² Dieser Emanzipationsstrategie liegt natürlich die »arme commune privilégiée«⁵⁹³ des Lachens zugrunde, das in diesem Sinne nicht nur als ein Widerstands- und Provokationsmittel, sondern auch und vor allem als ein Mittel der Zerstörung und des Wiederaufbaus betrachtet werden kann. Durch das Lachen ist es möglich, die Welt *anders* wahrzunehmen, sie zu untersuchen und schließlich tiefer zu verstehen: »Le rire est une expression de l'expérience, mais il n'est ni le contenu, ni le but.«⁵⁹⁴ Die dadaistische Devise »Sinn aus Unsinn«⁵⁹⁵ die ihren Ursprung im herausfordernden, von Lévy und seinen Anhängern spöttisch formulierten Neologismus »Insenséisme« hat, entspricht keiner Wahnsinnsinstanz, sondern dient als Lackmuspapier einer im Voraus gebildeten, aber zwecklos gewordenen Gesellschaftsordnung und fasst das intime Bedürfnis mehrerer Generationen in Worte, den *ungesunden* Menschenverstand einfach zur Schau zu stellen. Indem sie Jules Lévy zitiert, beschreibt Catherine Charpin die grassierende Unsicherheit, die den Seelenzustand der deutsch-französischen Intelligenzija um die Jahrhundertwende kennzeichnet:

Le bon sens se retrouve le dos au mur, menacé par sa propre alliée : la logique, détournée, corrompue au point de s'autodétruire. À la limite, à ces fins on exalterait la folie, folie comportant parmi ses avatars un «état mental symptomatique de certains empoisonnements ou certaines ivresses dans lequel la mobilité des idées et des hallucinations fait que les scènes qui s'offrent à l'esprit changent continuellement» [...] Que

⁵⁹⁰ Das 1916 vom Dichter Hugo Ball und von der Schauspielerin Emmy Jannings gegründete *Cabaret Voltaire* wird noch heute als der Ursprungsort der dadaistischen Avantgarde betrachtet. Mitglieder des Clubs waren u.a. der rumänische Schriftsteller Tristan Tzara, der Maler und Grafiker Hans Arp, der Architekt Marcel Janco und der Lyriker Richard Huelsenbeck, der nach dem Krieg die intellektuelle Dada-Bewegung auf die Bühne der Berliner *Schall und Rauch* einführte.

⁵⁹¹ Das *Schall und Rauch* war eines der berühmtesten Kabarette der Berliner Zwischenkriegszeit. Nach der ersten Gründung im Jahre 1901 und der folgenden Schließung in 1903 eröffnete das Lokal am 8. Dezember 1919 im Keller des Großen Schauspielhaus wieder. An der ersten Soirée nahmen u.a. Walter Mehring, Klabund und der als Theobald Tiger arbeitende Kurt Tucholsky teil, der bei jenem Anlass sein bekanntes, von Friedrich Hollaender vertontes Chanson *Der alte Motor* vom Schauspieler Paul Graetz vorgetragen ließ. In seinem Essay beschreibt Alan Larenau die spannende Atmosphäre, die während der Revolutionszeit in Reinhardts Varietétheater herrschte: »Einerseits das intime Parodie- und Improvisationstheater, mit dem Rheinhardt und seine Kollegen die theatralischen, künstlerischen und kulturellen Torheiten ihrer Zeit durch den Kakao zogen. Andererseits war das Kellerlokal eine Stätte der literarischen Kleinkunst im Stil des Berliner Kabarett's Überbrettel (1901)«, Alan Larenau, *Der Lärm der Straße dringt ins Kabarett*, in: *Berlin in der Revolution 1918-1919*, hrsg. von Ludger Derenthal – Evelin Förster – Enno Kaufhold, Kettler, Berlin 2019, S.186-195.

⁵⁹² Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, a.a.O., S.92.

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Ebd., S.93.

⁵⁹⁵ Vgl. *Sinn aus Unsinn: Dada International*, hrsg. von Wolfgang Paulsen – Helmut G. Hermann, Francke, Bern-München 1982.

l'on soit dada ou incohérent, il s'agit de favoriser l'abolition de la logique, du bon sens et l'avènement du dérisoire.⁵⁹⁶

Schon Friedrich Nietzsche hatte in seiner zwischen 1879 und 1881 angefertigten Sammlung von Aphorismen mit dem Titel *Morgenröte* die philologische Leere beschrieben, in der die damaligen Gegenwart rettungslos versank. Unter diesem Gesichtspunkt verglich der Philosoph den damaligen *Status Quo* der Menschensprache etwa mit einem luftleeren Raum, der seit Jahren die Wörter entleerte, paradoxerweise schwer machte und auf stumme Steine reduzierte:

Die Worte liegen uns im Wege! — Überall, wo die Uralten ein Wort hinstellten, da glaubten sie eine Entdeckung gemacht zu haben. Wie anders stand es in Wahrheit! — sie hatten an ein Problem gerührt und indem sie wähten, es gelöst zu haben, hatten sie ein Hemmniss der Lösung geschaffen. — Jetzt muss man bei jeder Erkenntniss über steinharte verewigte Worte stolpern, und wird dabei eher ein Bein brechen, als ein Wort.⁵⁹⁷

Im Jahre 1927 stößt auch Tucholsky mit dem gleichen kommunikativen Engpass zusammen, in dem das konventionelle Wort sich seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts befindet. In einem kurzen Kommentar über die in Joyces *Ulysses* benutzte Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms signalisiert er nochmals den Unterschied, der zwischen dem ursprünglichen bzw. innerlichen Wahrheitsidiom des einzelnen Individuums und einem oberflächlichen bzw. für eine unbestimmte Kollektivität perfekt geplanten Alphabet besteht. Die Sprache der Seele respektiert nicht dieselben Gesetze, die die Alltagsfibel reglementieren: Insbesondere kann man »überhaupt nicht in grammatikalischen Sätzen« denken, sondern man überlegt nur »optisch, akustisch, Nervenreiz kopierend, oder in der Mehrzahl der Fälle in jenen blitzschnell laufenden Abstraktionen, die man «Ideen» genannt hat«. ⁵⁹⁸ Um den skeptischen, dem beliebten James Joyce gewidmeten Aufsatz *Der innere Monolog* vollständig zu paraphrasieren und v.a. die Sprachtheorie des Journalisten tiefer zu untersuchen, ist es nötig, die Differenz zu unterstreichen, die er zwischen einer »primitiven« bzw. »abgehackten« Grammatik der Seele und einer vom Dichter verfälschten »grammatikalischen Form« ⁵⁹⁹ erkennt. Dieses private »Orchester der Gleichzeitigkeit«, das der Berliner Autor mittels der Satire versucht, auf seine literarische Bühne zu bringen, und das doch der Ich-Erzähler laut Peter Panter nie völlig wiedergeben kann, sollte der dichterischen »Darstellungskunst« entgegengesetzt werden, die zu einer künstlich konstruierten und zugleich der subjektiven Empfindsamkeit fremd gebliebenen Gedankenwelt gehört. In seinen Texten versucht Tucholsky demnach, jene Nüchternheit wiederzugeben, welche die moderne zwischenmenschliche Verständigungsfähigkeit schon lange verloren hat, da »zivilisierte

⁵⁹⁶ Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, a.a.O., S.85.

⁵⁹⁷ Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*, Verlag von E. W. Fritsch, Leipzig 1887, S.33.

⁵⁹⁸ Kurt Tucholsky, *Der innere Monolog*, in: GA, Bd.9 [68], S.358-361.

⁵⁹⁹ Ebd.

Menschen [...] polyphon« denken.⁶⁰⁰ In seinem *inneren Monolog* kommt der Schriftsteller zu dem Schluss eines mühseligen Selbsterfindungsprozesses, der im intellektuellen Milieu des Pariser *Fin de Siècle* begann und im satirischen Zerstörungsgestus der ersten Avantgarden eine Alternative für das sich damals verbreitende Gefühl der Stagnation erkannte. Die Satire stellt den *Fil Rouge* dar, der die unterschiedlichen Phasen dieser Recherche nach einer absoluten Wahrheit durchquert: Sowohl der dadaistische Hohn als auch die »gaîté française«⁶⁰¹ der *Incohérents* verfolgen dieselbe Absicht, die grundsätzlichen Sprachparadigmen der gegenwärtigen Kommunikation infrage zu stellen. Die verzweifelte Suche nach einer verwischten *Richtigkeit* bzw. *Genauigkeit* der Sprache lässt sich sowohl in der »rigolade sans mechanceté«⁶⁰² Lévys als auch in der gewalttätigeren Experimentlust des deutschen Dadaismus' artikulieren. Genau diese neuartige Geste der Selbstbefreiung charakterisierte die »attitude incohérente«,⁶⁰³ die im Laufe des 20. Jahrhunderts einer neuen Beziehung zwischen dem Künstler und seiner Kunst bzw. zwischen dem Sprecher und seiner Sprache zugrunde liegen wird. In einem kurzen, 1887 in der *Revue Illustrée* publizierten Manifest paraphrasierte der ehemaligen *Hydropathe* Émile Goudeau jene bestimmte Haltung der Welt gegenüber und insbesondere den Wunsch, den eigenen Aktionswillen außer dem »champ d'action traditionnel« zu äußern:

L'Incohérent est donc peintre ou libraire, poète ou bureaucrate, ou sculpteur, mais ce qui le distingue c'est que, dès qu'il se livre à son incohérence, il préfère passer pour ce qu'il n'est pas : le libraire devient ténor, le peintre écrit des vers, l'architecte discute du libre-échange, le tout avec exubérance.⁶⁰⁴

Durch das parodistische Mischen der Rollen und der Identitäten⁶⁰⁵, der diversen Ausdrucksmittel und der unterschiedlichen Spracheinheiten baut die *Incohérence* eine neue Grammatik des Denkens auf, die u.a. das »multiperspektivische Sehen«⁶⁰⁶ Grosz' und insgesamt die dadaistische Verspottung der »neueren Kunst-ismen«⁶⁰⁷ kennzeichnen wird. Dieses ständige *Beißen, Pfeifen* und *Trommeln*⁶⁰⁸ entspricht aber tatsächlich keinem Fluchtversuch aus der Wahrheit, sondern erfüllt eine aufgeklärte Strategie des *Sich-wieder-in-Verbindung-Setzens* mit einer fremd gewordenen Umwelt und v.a. mit ihren sachlichen Mindesteinheiten. Die Satire, die laut Kurt Tucholsky nicht zufällig eine

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Jules Lévy, *L'Incohérence. Son origine – Son histoire – son avenir*, a.a.O., S.287-293.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Sophie Herszkowicz, *Les Arts Incohérents*, a.a.O., S.31.

⁶⁰⁴ Émile Goudeau, zit. in: Ebd., S.31-32.

⁶⁰⁵ Es ist außerdem kein Zufall, dass die *Incohérents*-Mitglieder sich ständig wie Tucholsky mit den fantasievollsten Pseudonymen identifizieren, vgl. z.B. der Karikaturist Arthur Sapeck oder der Zeichentrickfilmregisseur Émile Cohl, deren wahre Namen Eugène Bataille und Émile Courtet waren.

⁶⁰⁶ Birgit Möckel, »Arbeiten und nicht verzweifeln«: *Zum Prinzip der Montage im Werk von George Grosz*, in: Birgit Möckel, *George Grosz montiert: Collage 1917 bis 1958*, Akademie der Künste, Berlin 2010, S.38-55.

⁶⁰⁷ Karl Riha, *Da Dada da war ist Dada da*, Hanser, München-Wien 1980, S.48.

⁶⁰⁸ Kurt Tucholsky, *Was darf die Satire?* in: GA, Bd.3 [12], S.30-32.

»blutreinigende« Beschaffenheit hat,⁶⁰⁹ ist unter diesem Gesichtspunkt nichts mehr als ein rationaler roter Faden, der zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert alle diversen Phasen einer langen sprachlichen Wende durchquert. In ihrem Essay analysiert Laura Mancinelli das Phänomen des Dadaismus aus einer neuen wissenschaftlichen Perspektive, indem sie die Tendenz der meisten Literaturkritiker, die Avantgarde als den Konvergenzpunkt aller irrationalen Impulse des modernen Zeitalters betrachten, in Zweifel zieht:

La parola diventa «tradizione», «venerabile consuetudine» e quindi vincolo che impedisce la libera attività del pensiero, un elemento di quella macchinosa prigione che gli uomini stessi hanno costruito intorno all'umanità per impedirle di andare avanti e progredire. Come le parole, così i sentimenti, la morale, il bene e il male sono stati codificati e schematizzati, trasformati in leggi cui non occorre che obbedire senza domandarsi di dove vengano, se siano giuste o vere. Infrangerle, spezzare questi schemi, che sono gli schemi della nostra esistenza, diventa follia, significa uscire dalla società [...] Spezzata la prigione che la storia gli ha costruito attorno, riacquistata una libertà totale di fronte a consuetudini, tradizioni, ingannevoli patrimoni culturali, l'uomo verrà fuori nudo [...] Il linguaggio nuovo, 'diverso', potrà venire insieme ad un sentire 'diverso', da un uomo 'diverso', che però non è l'uomo dell'avanguardia.⁶¹⁰

Sowohl in den Mitgliedern der historischen Avantgarden als auch in ihren Pariser Vorläufern sieht Mancinelli die Pioniere einer langjährigen Sprachforschung in Richtung der Wiedererlangung der *Sache* bzw. der Wiedergewinnung einer ursprünglichen Richtigkeit der Reflexion und der Ausdrucksform. Es ist nämlich kein Zufall, dass die subversive Kraft der rebellischen, im Laufe der Novemberrevolution weiterentwickelten Dada-Bewegung eine Kontinuitätsinstanz in der stabileren »Nüchternheit« bzw. »Entsentimentalisierung« der späteren Kulturströmung der Neuen Sachlichkeit finden wird.⁶¹¹ Die vordadaistische Zerstörungsgeste stellt in diesem Sinne die erste Stufe eines intellektuellen Emanzipations- bzw. Erneuerungsprozesses dar, der das menschliche Gedankenvokabular zuerst dekonstruieren sollte, um es schließlich rekonstruieren zu können. Die Dadaisten und die um Lévy gruppierten *Incohérents* sind in diesem Sinne die ersten *Schwarzseher*, die schon vor dem Krieg in der Lage waren, den drohenden Fall der alten Systemwelten vorauszuahnen:⁶¹² Auf diese Weise verwandelten sie die »plaisanterie ingénieuse« in eine »sinistre prétention«.⁶¹³ Diese erste Phase des aktiven Widerstands gegen den *Status quo* dauerte aber in beiden Fällen nur wenige Jahre: Das umstürzlerische Potenzial der *Incohérence* erschöpfte sich im Laufe

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Laura Mancinelli, *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1978, S.VIII-IX.

⁶¹¹ Vgl. Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit (1920-1933)*, Böhlau, Köln 2000.

⁶¹² »Der Dadaist [...] weiß, daß die Welt der Systeme in Trümmer ging«, Hugo Ball, *Die Kulisse*, zit. in: Laura Mancinelli, *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1978, S.44.

⁶¹³ Sophie Herszkowicz, *Les Arts Incohérents*, a.a.O., S.24-27.

einiger Ausstellungen,⁶¹⁴ während der Berliner Dada-Klub das Scheitern der Revolution nicht überleben konnte; 1921 musste er nicht nur seine Physiognomie, sondern auch seinen Geist wechseln. Das, was aber vom Vernichtungsgestus beider Kreise auch in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre bleiben wird, ist sicherlich die gemeinsame Notwendigkeit, die Kunst und ihre sinnlos gewordenen Schlüsselwörter zu *liquidieren* bzw. sie zu verspotten und zu verwandeln. Deswegen unterscheidet sich die erste Berliner Dada-Rede Richard Huelsenbecks beispielsweise nicht so sehr vom älteren, 1885 im *Courrier Français* publizierten *Incohérent*-Manifest Jules Lévy's, in dem der Mäzen seine Leser auffordert, sich gegen die »École des Beaux-Arts«, gegen den »Salon«, gegen die »gens intelligents et spirituels« und v.a. gegen ihre kulturelle Herrschaft aufzulehnen.⁶¹⁵ Wie fast vierzig Jahre früher auch in Salis' *Chat Noir* mehrmals schon geschehen, inszeniert Huelsenbeck im Februar 1918 die Parodie einer Kunstausstellung, indem er die Erwartungen eines durch die Versprechung einer Poesievorlesung in die Galerie Neumann gezogenen Publikums absichtlich enttäuscht und den institutionellen Begriff der Kultur öffentlich verachtet:

Meine Damen und Herren,

ich muß Sie heute enttäuschen, ich hoffe, daß Sie es mir nicht allzu übel nehmen. Aber wenn Sie es mir übel nehmen, ist es mir auch egal. Wir sind hier für eine Dichterlesung zusammengekommen. Sie wollen einige Dichter hören, wie sie sich präsentieren und wie sie ihre Verse vortragen. Die Dichter sind Träger der Kultur und Sie wollen die Kultur absorbieren. Sie haben Geld gezahlt, um die Kultur absorbieren zu können. Aber ich muß Sie, wie gesagt, enttäuschen. Ich habe mich entschlossen, diese Vorlesung dem Dadaismus zu widmen. [...] Dadaismus war weder eine Kunstrichtung noch eine Richtung in der Poesie; noch hatte er etwas mit der Kultur zu tun. [...] Dada wollte mehr sein als Kultur und es wollte weniger sein, es wußte nicht recht, was es sein wollte. Deswegen, wenn Sie mich fragen, was Dada ist, würde ich sagen, es war nichts und wollte nichts. Ich widme deshalb diesen Vortrag der respektierten Dichter dem Nichts.⁶¹⁶

Die Skepsis, durch welche die Dadaisten alle Gesellschaftsinstitutionen erbarmungslos kritisierten, kann unter diesem Gesichtspunkt als ein Instrument der Selbstdistanzierung von der kollektiven Moralhypokrisie und von der Marktlogik interpretiert werden, die dem zwar veralteten und doch von den damaligen Sozialeliten noch als heilig erachteten Kunstbetrieb zugrunde lagen. Dieser zerstörerische Zynismus ließ sich ab 1919 in der satirischen Linse konkretisieren, durch die Kurt Tucholsky die Zeit der Republik untersuchte und beurteilte. Obwohl der Journalist die gewalttätige Trennungsinstanz der dadaistischen Avantgarde nie völlig ernst nahm und sich selbst in keinem präzisen, durch ein bestimmtes Manifest definierbaren Intellektuellenverein wiedererkannte, trat er

⁶¹⁴ Außer der ersten Ausstellung bei Lévy und den Soirées in der *Galérie Vivienne des Concerts Besslièvre* organisierte die Gruppe zwischen 1884 und 1893 noch vier *Expositions*, anlässlich derer die *Incohérence* sich aber auf eine groteske Reihe von »bals costumés« und »revues« reduzierte, vgl. Daniel Grojnowski, Denys Riout, *Les arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, a.a.O., S.110.

⁶¹⁵ Jules Lévy, *L'Incohérence. Son origine – Son histoire – son avenir*, zit. in: ebd., S.287-293.

⁶¹⁶ Richard Huelsenbeck, *Dadarede, gehalten in der Galerie Neumann, Berlin, Kurfürstendamm, am 18. Februar 1918*, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, hrsg. von Wolfgang Asholt – Walter Fähnders, Metzler, Stuttgart-Weimar 1995, S.139-140.

mit einigen Mitgliedern des Berliner Dada-Klubs in Kontakt, unter denen die Malik-Mitarbeiter George Grosz, Walter Mehring und die Gebrüder Herzfelde zu nennen sind. Insbesondere hatte er hinsichtlich des damaligen Problems der Kunstemanzipation die gleiche Wellenlänge des Malik-Kreises – 1932 rezensiert der Schriftsteller in seiner literarischen Rubrik *Auf dem Nachttisch* noch einige Malik-Bücher, deren Umschläge von Heartfield illustriert wurden: »Wenn ich nicht Peter Panter wäre, möchte ich Buchumschlag im Malik-Verlag sein«, so schrieb der Journalist, indem er die Fähigkeit des Künstlers lobte, das Wesen jedes Buches immediat zu ergreifen und mit der alltäglichen Wahrheit jedes Lesers zusammenzubringen: »Dieser John Heartfield ist wirklich ein kleines Weltwunder. Was fällt ihm alles ein!«⁶¹⁷ Die Realitätsdarstellung sollte ihre ikonographische Sprache endlich verlassen, um sich mit der alltäglichen Lebenskonkretheit wiederzvereinigen bzw. um alles, was »Tendenz« genannt wurde, in schriftliche und visuelle Form zu fassen. 1925 versetzte nämlich Ignaz Wrobel dieselben ästhetischen Grundprinzipien in den fotografischen Bereich, die er im Laufe der ersten Jahre der deutschen Republik in der Karikatur Grosz' erkannt hatte. Mit dem ständig wiederkehrenden Begriff der »Tendenz« bezieht sich der Schriftsteller genau auf jenen prosaischen Wirklichkeitsteil, der die eigene Stimme weder in der Sphäre des von der Hochkunst oft zelebrierten Außerordentlichen noch im kanonischen Kunstikonenrepertoire finden kann:

Eine knappe Zeile Unterschrift – und das einfachste Publikum ist gefangen. Ludendorff in Zivil; das Automobil eines Bankiers, die Wohnung seines Portiers; Richtergesichter einer preußischen Strafkammer und ihre Opfer; Studenten auf der Kneipe; verhaftete Kommunisten vor und nach Feststellung ihrer Personalien; eine Konfrontation der Physiognomien Lenins und Hindenburgs; eine Parade unter Wilhelm und eine unter Seeckt: das sind Themen, die mit Worten gar nicht so treffend behandelt werden können [...]⁶¹⁸

Die Tendenz ist nämlich die Fähigkeit, mit dem eigenen sozialhistorischen Kontext unmittelbar in Kontakt zu stehen, ohne die Welt ausschließlich durch veraltete oder abstrakte Stichwörter zu paraphrasieren: »Der Typus«, so behauptete wiederholt der Autor, sei im modernen Universum »unmöglich geworden«⁶¹⁹ oder zumindest solle er sich an eine ständig *in itinere* befindliche Wahrheit anpassen. In demselben Jahr ließen die Malik-Mitarbeiter George Grosz und Wieland Herzfelde einen kleinen Aufsatz erscheinen, der unter dem Titel *Die Kunst ist in Gefahr* sowohl die dadaistische Provokationsgeste Richard Huelsenbecks als auch die späteren Überlegungen Tucholskys zusammenfasste und die anfängliche Dada-Kampfansage in konkreteren bzw. politischeren Tönen umschrieb:

⁶¹⁷ Kurt Tucholsky, *Auf dem Nachttisch* in: GA, Bd.15 [14], S.34-40.

⁶¹⁸ Kurt Tucholsky, *Die Tendenzfotografie* in: GA, Bd.7 [71], S.197-199.

⁶¹⁹ Ebd.

Betreten wir die Kunstarena! – Vom Pathetiker bis zum Ekzentrikl clown tummelt sich da ein eigentümliches Völkchen – oft Frohsinn und Sonnenschein, aber auch Stank und Kampf bis auf zerbrochenen Pinselstiel und verborgenen Konstruktionszirkel. Betrieb –, Reklame –, Geräusch; aber auch vornehme Abgesondertheit, Resignation und Weltflucht. Individuelle Vielfältigkeit bis in die Akademieklassen hinein. Kunstschriften aller Art, dreieckig, quadratisch, länglich – eine die andere bekämpfend, voll von Problemen und Theorien. [...] Was also tun? Alles bisher Gesagte führt nur zu der einen Lösung: Liquidierung der Kunst! Und doch befriedigt diese Lösung nicht. Woran liegt das? [...] Sinn, Wesen und Geschichte der Kunst stehen in direktem Zusammenhang mit dem Sinn, Wesen und der Geschichte der Gesellschaft.⁶²⁰

Das Bedürfnis, den *Sinn*, das *Wesen* und die *Geschichte* der umgebenden Gegenwart unmittelbar zu ergreifen und direkt bzw. ohne Intervention ästhetisch-abstrakter Vermittlungsmedien wiederzugeben, erreicht im kurzen Essay Grosz' und Herzfeldes gewissermaßen seinen höchsten Reifepunkt. Obwohl sich der Zeichner inmitten der 1920er Jahre vom aggressiven Sprachregister seiner dadaistischen Phase entfernte und den Beitrag als »oberflächlich, unter dem Einfluss Wieland Herzfeldes entstanden und insgesamt zu einseitig auf die Möglichkeit einer proletarischen Kunst ausgerichtet«⁶²¹ bezeichnete, blickte er misstrauisch insbesondere in den ersten Jahren der Republik auf die Versuche anderer Kunstströmungen wie z.B. des Expressionismus, den menschlichen Abstraktionen eine feste Gestalt zu geben. Diese Haltung der Kunst gegenüber war zwar typisch für die Intellektuellen des Berliner Dada-Klubs, aber dasselbe polemische Misstrauen charakterisierte auch die Beziehung, die schon die alten *Incohérents* mit dem Impressionismus hatten. Statt Abstraktionen zu produzieren bzw. eine Verinnerlichungstendenz zu zeigen und Zuflucht in einem realitätsfeindlichen Utopismus zu suchen,⁶²² sollte der rechte Künstler genau in entgegengesetzter Richtung arbeiten: D.h., er musste mit der Welt *vom Außen nach Innen* reden und nicht umgekehrt; sein Ziel wurde es daher, die Realität durch sinnliche Wahrnehmungen in sich selbst eintreten zu lassen.⁶²³

⁶²⁰ George Grosz, Wieland Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr: Drei Aufsätze*, a.a.O., S.5ff.

⁶²¹ Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.119.

⁶²² Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit (1920-1933)*, a.a.O.

⁶²³ Dieser Wahrnehmungsmodus schlägt in der französischen Aufklärungsphilosophie seine Wurzeln: Im kleinen Dialog *Le Rêve de D'Alembert* vergleicht Denis Diderot der Mensch mit einem Cembalo. Die Tasten des Instruments sind nichts anderes als die menschlichen Sinnesorgane: Wenn die Umwelt sie anrührt, dann breitet sich vom Resonanzboden eine besondere Musik aus; und genau diese Musik kann mit der individuellen Seele in Verbindung gesetzt werden, vgl. Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in: Ders., *Oeuvres complètes de Diderot*, Bd.2, Éd. Assézat Tourneux, Paris 1875, S.122-181. Es ist nicht klar, was für ein Verhältnis Grosz' mit der Literatur der Aufklärung hatte, aber sicherlich kannte Tucholsky infolge seiner Permanenz im Königlichen Französischen Gymnasium Stettins die Werke Voltaires, Diderots und des »großen Dichters und Kämpfers« Jean-Jacques Rousseau ziemlich gut und sollte deswegen Teil ihrer Philosophie assimiliert haben, vgl. Stephanie Burrows, *Tucholsky and France*, a.a.O., S.14-42.

3. Jenseits von Paris: Vier Beispiele für die Permanenz der *Incohérence* in der Satire Tucholskys

Der rote Faden, der die *Incohérence* Lévy's und den Berliner Dada mit den humoristisch-polemischen Prosastücken Tucholskys in Verbindung bringt, lässt sich insbesondere durch einige Beispiele erkennen, die dazu dienen können, die modernen Prozesse der Sprachumwandlung und der individuellen Selbsterfindung durch die Linse der Gegenwartssatire und ihrer unterschiedlichen Facetten gründlicher zu untersuchen. Die im Bereich der Bildenden Künste vielleicht am meisten benutzte Darstellungstechnik, durch die sowohl die Hypokrisie der Sprachkonventionen als auch die Absurdität der Alltagsgrammatik deutlich gezeigt werden können, besteht paradoxerweise im »équivoque«,⁶²⁴ d.h. in der provokatorischen Strategie des Humoristen, die Wörter buchstäblich, statt metaphorisch zu interpretieren und die Redefiguren oder Redensarten auf absichtlich eindimensionale Art und Weise ins Bild zu fassen. Anlässlich einer anderen, 1886 im *Éden-Théâtre* organisierten *Incohérents*-Soiree stellt der Zeichner Émile Cohl fünfundzwanzig Jahre vor der Veröffentlichung der streitbaren bzw. gegen Moritz Benedikt gerichteten Montage Kraus' *Der Sieger* die karikierte Abbildung eines anonymen Staatsabgeordneten aus, der laut dem Illustrator die Personifizierung schlechthin einer mit der Massenpresse verbündeten Politik schildern soll. In der beißend spöttischen Skizze *Leader parlementaire (l'assemblée était suspendue à ses lèvres ; il avait l'oreille de la Chambre)* (Abb. 29) wird das Antlitz des Ministers übermäßig groß und verkrüppelt porträtiert: Die dreiviertellange Pose macht ihn einem Spion ähnlich, der alles aufmerksam beobachtet, ohne aber notwendigerweise beobachtet zu werden. Indem der Künstler die bildlegende Wort für Wort in visuelle Symbole verwandelt, konterfeit er mit fast hyperrealistischer Klarheit das politische Machtsystem seiner Zeit und nimmt die späteren Kritiken vorweg, die der Außenkorrespondent Tucholsky 1925 an einem laut ihm europäisch verbreiteten, teilweise reaktionären Kult des parlamentarischen Organs äußern wird.⁶²⁵ Im langen Beitrag Ignaz Wrobels *Der überalterte Parlamentarismus* unterscheidet die neue politische Landschaft Frankreichs sich nicht so sehr vom Szenarium, das 1883 im *Leader*-Porträt Émile Cohls schon allegorisiert wurde: In beiden Fällen sei die Parlamentsinstitution »Selbstzweck geworden«, während »das wahre agens des Landes« vom *Flüstern* einiger »Zeitungen« und »Kammer-Couloirs«⁶²⁶ geschluckt worden sei. Selbst der herausfordernde Ausruf Tucholskys (»also Diktatur?«⁶²⁷) scheint in diesem Sinne die Karikatur Cohls mit einer Verspätung von etwa zwanzig Jahren zu glossieren. Im Entwurf des *Incohérents*-Mitglieds trägt der verzogene Mund des Staatsmannes die Last der Abgeordnetenkammer, die wörtlich an

⁶²⁴ Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, a.a.O., S.68.

⁶²⁵ Kurt Tucholsky, *Der überalterte Parlamentarismus* in: GA, Bd.7 [191], S.528-532.

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ Ebd.

seinen Lippen hängen bleibt. Dieselbe Logik des Absurden charakterisiert auch die Darstellung der Parlamentseinwohner, die im Ohr der monströsen Hauptfigur lagern und genau auf diese Weise die wahre Bedeutung der Redewendung *il avait l'oreille de la Chambre* ans Licht bringen. Die Formel bedeutet nicht mehr ausschließlich, dass der Leader die Aufmerksamkeit der Abgeordneten einfach auf sich zieht, sondern sie erhält einen neuen, unheimlicheren Sinn: D.h., die politischen Institutionen haben ihre Selbstständigkeit verloren; die Kammer ist kein Außenorgan mehr, sie gehört zu ihrem Leader und tatsächlich *ist* sie er. Der allwissende Parlamentarier spielt keine passive Rolle, sondern übt im Gegensatz dazu seine unbestrittene Macht über die ganze Szene aus: Die politischen, in ihm untergebrachten Behörden verwandeln sich nämlich in eine Art sperrige Prothese seines Körpers – und seines Kopfes, was an die spätere Pallas-Athene-Ikonographie der ersten Montage Kraus' erinnern könnte. Fast dreißig Jahre vor dem Zeitalter der großen Totalitarismen inszeniert also Émile Cohl eine quasi dystopische Konstellation, die das europäische Panorama der Zwischenkriegszeit mit unglaublicher Nüchternheit bzw. Präzision voraussieht und durch eine zur Schwundstufe zurückgekehrte Sprache paraphrasiert. Die metaphorischen Phrasen *L'assemblée était suspendue à ses lèvres* oder *il avait l'oreille de la Chambre* sollten üblicherweise im wahrsten Sinn des Wortes nicht interpretiert werden, doch lassen sie sich vom Zeichner einseitig lesen und enthüllen genau durch diese Vereinfachung eine präzise raumzeitlich konnotierte Situation bzw. einen deutlich definierbaren Kontext der Menschengeschichte. Wie der Werbefachmann und Redakteur des »Courriers Français« Jules Roques in einem kleinen Aufsatz aus dem Jahre 1885 schon bemerkt hatte, sind das absichtliche Übersehen der figurativen Bedeutung der Metapher sowie die Verwandlung des anfänglichen Satzpluralismus in eine Art semantische Einbahnstraße einige Instrumente der Untersuchung der Realität:

... le dessin doit pouvoir noter par des traits et interpréter fidèlement tout ce que dit le texte. Se basant sur ce qui précède, allez donc dire à un classique de faire un dessin représentant : un ministre ayant l'oreille du Gouvernement, ou bien un criminel étouffant la voix de sa conscience ! voilà ce qui explique la raison d'être de l'école incohérente, dont les disciples [...] sont une force nouvelle, un complément, un supplément aux règles de l'art...⁶²⁸

Die eindeutige Interpretation der Allegorie, durch die der Karikaturist einen *De facto*-Zustand darstellt, kehrt in einer späteren, 1929 im *Deutschland, Deutschland über alles* veröffentlichten Fotomontage Heartfields wieder zurück, die die lange und bissige Streitschrift Tucholskys *Deutsche Richter* begleiten wird (Abb. 30). Wie es schon im *Leader Parlementaire* Cohls geschah, reduziert der Künstler die Physiognomie seines Richters auf ein paar symptomatische Kennzeichen, die den Gedankenmodus und die Sozialrolle des dargestellten Typus auf hypersimplifizierte bzw.

⁶²⁸ Jules Roques zit. in: Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, a.a.O., S.68-69.

unmittelbare Art und Weise beschreiben. Hier wird der Kopf des Subjektes von einer Serie Paragrafen ersetzt, die eine Richtertoga anziehen, als wären sie lebendig. Und doch sind sie es nicht: Das Individuum und seine persönliche Urteilsfähigkeit verschwinden hinter einer Menge unentzifferbarer Symbole, bis zu dem Augenblick, in dem keine Spur von Empathie mehr bleibt. Unter diesem Gesichtspunkt stellen sowohl der Franzose Cohl als auch der Deutsche Heartfield nicht nur eine bestimmte Gesellschaftselite in Frage, sondern kritisieren eine präzise, sich zwischen dem 19. Und dem 20. Jahrhundert transversal verbreitende *Forma Mentis*, die die subjektive Geistesfreiheit bedroht und die moderne Menschensprache von der sachlichen Wahrheit immer mehr entfernt.

Die Satire der *Incohérents* artikuliert sich aber nicht nur im politischen Bereich, sondern fokussiert sich auf die *Menschen ohne Eigenschaften*, die die soziale Landkarte der Gegenwart bevölkern. Ein treffendes Beispiel für die Gesellschaftssatire, die von der Gruppe Lévy's in die Kunstgeschichte eingeführt wurde und sich später im Rahmen des deutsch-französischen Dadaismus bzw. der Berliner Intelligenzija der 1920er Jahre entwickelt, können die Karikaturen des *Incohérent*-Malers Charles Leroy sein. Insbesondere seine 1886 ausgestellte Zeichnung *Les morts vont vite* (Abb. 31) wird in diesem Sinne eine wesentliche Rolle hinsichtlich der Pariser Avantgarde und ihrer ausländischen Rezeption spielen, indem sie den grotesken Humor als Instrument der Entmystifizierung benutzt. Die kleine Skizze zeigt nämlich einen ungewöhnlichen Trauerzug, der schnell und fieberhaft auf die Straße läuft, als wären die Mitglieder mit einem überwichtigen Termin im Verzug. Dank einem quasi filmischen Bewegungssinn reproduziert der Künstler die dynamische Körperhaltung seiner Subjekte und fotografiert sie genau in dem Moment, in dem sie Anlauf nehmen. Trotzdem erscheint der Leichenzug oben in der Ferne bzw. auf der rechten Seite des Entwurfes, als wäre er kurz davor, aus dem Bild hinauszugehen und die vierte Wand zu durchschreiten. Derselbe »Humour noir«, ⁶²⁹ durch den der Illustrator das ernsteste und formellste aller bürgerlichen Rituale, d.h. die Beerdigung, unerbittlich verspottet, wird im Laufe des 20. Jahrhunderts ein förderliches Ausdrucksmittel, um den Entwicklungsgang der intellektuellen Selbstemanzipation, der anbrechenden Generationskonflikte und der Selbstentfremdung vom umgebenden Kollektivuniversum besser artikulieren zu können. Im Voraus greift Leroy eine mit ihren sinnlos gewordenen Bräuchen und Observanzen hybridisierte Welt an, indem er den Ritus seines offiziellen Charakters beraubt bzw. an das ironisch-prosaische Sprachregister der konkreten Alltäglichkeit anpasst. Schon 1913 verlacht der junge Tucholsky eine nicht mehr von einzelnen Individuen, sondern von Typen zusammengestellten Menschheit, in der es keinen Platz für eine individuelle Freiheit gibt und seit Langem das Wesentliche vom Ritualistischen

⁶²⁹ Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, a.a.O., S.88.

ersetzt worden war. Die Existenzen »dieser bürgerlichen Eitelkeiten«, die »im Zeichen der Samtjacke reimen, malen, musikalischen Lärm vollführen und [...] keine Poesie des Alltags, sondern nur eine des Ausgehsonntags kennen«, sind so »alphabetisch geordnet«, dass sie zu keiner heterogenen Gesamtheit unterschiedlicher Einzelmenschen gehören, sondern einfach eine »ganze Gattung« aufstellen könnten.⁶³⁰ Die Parodie dieser vom Berliner Schriftsteller oft genannten *Gattungsmenschheit*⁶³¹ lässt sich nämlich um die Zwischenkriegszeit v.a. in Form der surrealistischen *Fantasie macabre* bzw. der grotesken Maskerade *à la* Leroy inszenieren: Durch diesen Entheiligungsprozess der Gesellschaftsriten enthüllt der Satiriker die Leere, die sich hinter dem falschen Solennitätseindruck solcher alten, von einer nun gestorbenen Vergangenheit geerbten, aber doch in der Gegenwart noch anwesenden Sitten und Gebräuche versteckt. Es ist kein Zufall, dass einer der Meilensteine des französischen Dadaismus, der 1923 gedrehte Kurzfilm René Clairs und Francis Picabias *Entr'acte*, zur komischen, 1886 gezeichneten Begräbnisszene Leroy's inspiriert.⁶³² Der Film, der ursprünglich als kleines Intermezzo des experimentellen Zwei-Akte-Balletts Erik Saties *Relâche* ausgedacht wurde, artikuliert sich als eine Reihe scheinbar sinnloser bzw. absurder Einzelepisoden, durch die die Autoren sich mit den diversen Darstellungsmöglichkeiten des Mediums auseinandersetzen und die unterschiedlichsten Stummfilmtechniken bzw. der disparaten Kameraeffekte (von der Zeitlupe bis zum Zeitraffer, vom Stopptrick bis zur Mehrfachbelichtung) auf die Probe stellen. Die Hauptsequenz des provokatorischen Zwischenspiels zeigt dem Publikum fast dieselbe unkonventionelle Trauerprozession, die in der älteren Karikatur Leroy's schon porträtiert wurde: Der Trauerwagen, vor den ein den Totenkranz fressendes Dromedar gespannt ist, beginnt, seinen Gang unerklärlicherweise zu beschleunigen. Die elegant gekleideten Zylinderköpfe, die am Leichenzug teilnehmen, sind also dazu verpflichtet, dem Wagen tobsüchtig nachzulaufen, als wären sie auf der verzweifelten Suche nach dem eigenen Sarg (Abb. 32). Und trotzdem wird diese »poursuite accélérée du cortège funèbre«⁶³³ vom Kameraauge René Clairs verlangsamt, während das Orchester eine spöttische, von Erik Satie komponierte Requiem-Parodie spielt.⁶³⁴ Auf den ersten Blick übt das Werk auf den Zuschauer eine Wirkung der Verfremdung aus, aber seine tiefste Bedeutung lässt sich genau in der grotesken Begräbnissequenz finden: Hier taucht eigentlich der Alltagsmensch auf, der vom Regisseur in seiner ganzen Mittelmäßigkeit porträtiert wird. Indem sowohl Leroy als auch das Künstlerpaar Clair-Picabia die Zivilisationsrituale *aufblasen* und eine Menschheit abbilden, die mühsam bzw. gleichwohl übereilt versucht, ihr eigenes Grab zu erreichen,

⁶³⁰ Kurt Tucholsky, *Menschen* in: GA, Bd.1 [194], S.329-332.

⁶³¹ Ebd.

⁶³² René Clair (Regie) Francis Picabia (Drehbuch), Erik Satie (Musik), *Entr'acte*, Frankreich 1924. Außerdem arbeitete Satie vor seiner Begegnung mit Picasso als Pianist des *Chat Noirs*, in dem der Musiker einige ehemaligen *Incohérents*-Mitglieder wie z.B. Alphonse Allais kennen gelernt hatte, vgl. Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, a.a.O., S.87.

⁶³³ Ebd., S.88.

⁶³⁴ Eigentlich handelt es sich um die Parodie der Op. 35 in B-Dur Chopins.

setzten sie tatsächlich die sich hinter der Dimension des Gewöhnlichen bzw. des sozial Akzeptablen versteckende Lebensabsurdität in Szene. In solchen makabren Fantasien wird die Tragödie plötzlich lächerlich, während der aufrechte Bürger sich plötzlich in eine wilde Kreatur verwandelt, bis zum Augenblick, in dem alle Realitätskoordinaten umgestürzt werden. Auf diese Weise stellt der Film die Selbsturteilsfähigkeit des einzelnen Zuschauers auf die Probe und fordert insgesamt sein Publikum auf, durch das Lachen in sich selbst ehrlich hineinzuschauen: »*Entr'acte*«, wie Francis Picabia später erklären wird, »ne respecte rien, si ce n'est le désir d'éclater de rire, car rire, penser et travailler 181n tune même valeur et sont indispensables l'un à l'autre«. ⁶³⁵ Die zynische, von den beiden französischen Dadaisten inszenierte Zivilisationsparodie, die das anarchische bakuninische Motto »un éclat de rire vous enterrera« (ein Lachen wird euch begraben) nahezu buchstäblich ins Bild fasst, wird 1925 von Peter Panter in einem langen, im «Voss» veröffentlichten Tagebuch-Aufsatz detailliert beschrieben:

In dem Ballett läuft inmitten ein herrlicher Film. Francis Picabia hat ihn gemacht, und Herr Rene Clair hat ihn gedreht. Ein brillanter Atelierscherz. Der Film, der sicherlich eine Menge Geld gekostet hat, erfüllt endlich einmal alle Ansprüche des Unsinn, die der gequälte Vernunftmensch an eine Stunde der Entspannung stellen mag. Sinn hat er überhaupt nicht – aber ein herrliches Tempo. Jean Borlin stirbt und wird begraben: der Leichenzug steht feierlich da – der Leichenwagen, von einem Dromedar gezogen, dahinter das Gefolge ernster Herren und Damen. Die ernsten Herren fangen vor Langerweile an, die Kranzblätter am Wagen aufzufressen. Dann geht es los. Und zwar mit Zeitlupe geht es los – so daß es aussieht, als ob alle Welt gravitatisch in Watte geht, die Beine gar nicht mehr aus dem Luftmeer herausziehen kann, das Andante eines Trauermarsches in unerträgliche Tranigkeit gesteigert und damit in einem lachenden Nichts aufgelöst. (Politischen Gegnern könnte man wohl keinen größeren Tort antun, als ihre Filmaufnahmen mit der Zeitlupe abrollen zu lassen — dagegen kann kein General und keine Zylinderwürde an.) Schließlich wird es dem klugen Dromedar zu dumm, es setzt sich in Trab, die Zylinder auch, die Damen auch, der Wagen auch — hopp! Hopp! Hopp!⁶³⁶

Obwohl Tucholsky den Rest des Films als »völlig idiotisch«⁶³⁷ bzw. als eine sinnlose Zurschaustellung von Virtuositäten beurteilt, erkennt er dennoch die satirische Klugheit der Leichenzugszene an und trennt den formalen »Bluff«⁶³⁸ des avantgardistischen Hyperintellektualismus vom *Gestus des Tötens*, der der Sittensatire zugrunde liegt. Tatsächlich hatte der Autor schon seit der Revolutionszeit immer eine Art Sicherheitsabstand von der dadaistischen Bewegung eingehalten; und auch Walter Mehring behauptet in einer posthum veröffentlichten

⁶³⁵ Francis Picabia, *Écrits*, Belfond, Paris 1975, S.167.

⁶³⁶ Kurt Tucholsky, *Pariser Tage*, in: GA, Bd. 7 [13], S.35-39.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Kurt Tucholsky, *Dada*, in: GA, Bd.4 [153], S.311-313.

Erinnerung an seinen Freund Tucholsky, dass er »zum« Mouvement Dada» nie Stellung genommen« hatte – also »weder positiv noch negativ«. ⁶³⁹

Dem Avantgardephänomen widmete der Chronist Peter Panter im Laufe seines Lebens durchaus sehr wenige Artikel, unter denen nur ein kleines Prosastück zu nennen ist, in dem der Berliner Dada-Klub explizit zitiert wurde: Es handelt sich um einen kurzen, 1920 im «Berliner Tageblatt» publizierten Beitrag über die in jenem Jahre beim Dada-Patron Dr. Otto Burchard am Lützow-Ufer 13 organisierte »Erste Internationale Dada-Messe«, auf der der Journalist mit einigen Mitgliedern des Malik-Kreises Freundschaft schloss. Schon in diesem relativ frühen Aufsatz markierte der Journalist den laut ihm wesentlichen Unterschied, der zwischen dem tiefsten Signifikat der dadaistischen Kulturströmung und ihrer Signifikanten bzw. ihrem etwas formalistischen Anschein bestand: Einerseits erkannte er die genuinen Intentionen der avantgardistischen Widerstandsposition an, andererseits verachtete er die *bunten, sinnlosen bzw. präventösen* »Formate«, in denen die von den Gebrüdern Herzfelde im Kunstbereich eingeführten Problematiken des »Kunstbolschewismus« oder der »Anzweiflung der Berechtigung des Wertes der Kunst« sich artikulieren ließen. ⁶⁴⁰ Nur die beißend scharfe Mappe Grosz' *Gott mit uns*, die ohne konzeptuelle bzw. abstrakte Vermittlungstechniken den Weltkrieg und die noch imperialistisch geprägte Nachkriegsrealität direkt und gewalttätig angriff, wurde von Tucholsky in Erwägung gezogen. ⁶⁴¹ So lobte er begeistert den Illustrator für den revolutionären »Randal« seiner Zeichnungen, indem er das Totentanzmotiv *à la Charles Leroy* nochmals evozierte: »Wenn Zeichnungen töten könnten: das preußische Militär wäre sicherlich tot. (Zeichnungen können übrigens töten.) [...] Die andern ritzen. Der tötet. Die andern machen Witzchen. Dieser Ernst«. ⁶⁴² Genau diesem *Ernst des Lachens*, der als scharfes Untersuchungsinstrument der umgebenden Wirklichkeit dienen sollte, widmete sich Tucholsky seit dem Anfang seiner Karriere. Einen ähnliche *Danse macabre* hatte der Schriftsteller auch 1923 – d.h. zwei Jahre nach der Veröffentlichung der antimilitaristischen Mappe Grosz' und zwei Jahre vor dem Kurzfilm René Clairs – in seinem schriftlichen Fantasiestück *Requiem* inszeniert. Durch eine für ihn typische literarische Persönlichkeitsspaltung zwischen ihm selbst (dem Ich-Erzähler) und Ignaz Wrobel (dem Toten) stellte sich Tucholsky hier seine eigene Beerdigung vor und ergriff bei diesem Anlass die Gelegenheit, ein Gruppenporträt seiner Gesellschaft aufzunehmen, indem er seine vertrauten Freunde (vom bekannten Schauspieler Emil Jannings bis zur Kabarettssängerin Claire Waldoff) einen nach

⁶³⁹ Walter Mehring, *Kurt Tucholsky*, a.a.O., S.7.

⁶⁴⁰ Kurt Tucholsky, *Dada*, in: GA, Bd.4 [153], S.311-313.

⁶⁴¹ George Grosz, *Gott mit uns. Politische Mappe, 9 Lithographien*, a.a.O.

⁶⁴² Kurt Tucholsky, *Dada*, in: GA, Bd.4 [153], S.311-313.

dem anderen erwähnte und gleichzeitig einen schnellen Überblick auf die deutsche Republiklandschaft bot:

Der Friedhof war stippevoll. Als der Wagenzug räderknirschend das schmiedeeiserne Tor erreicht hatte, senkten sich alle Zylinderhüte. [...] Hinter Trauerbosketts aus frischem Suppengrün setzte sich ein unsichtbarer Chor in musikalische Bewegung — der Direktor Rudolph Nelson dirigierte ihn, leicht verärgert, daß man ihn so aus seiner Ruhe gestört hatte, würdevoll und eingedenk der hohen Vorschüsse, die da zu Grabe getragen wurden. [...] Herr Pallenberg; Frau Massary; der gefeierte Emil Jannings, der, wie alle vernünftigen Leute, gegen Begräbnisse eine schwere Antipathie hatte, aber gefaßt war, aussah wie ein trauernder ägyptischer Koloß und dachte: «Mensch, wenn ich bloß erst wieder zu Hause wäre -!» [...] der Nachmaler Szafranski, fett, sauber rasiert und durchaus erfüllt von einer tiefen Verehrung für Stifter im Hause und den Kapitalismus im Leben; kleine Damen, die sich in Rheinsberg hatten verführen lassen und dem Toten dafür dankbar waren, obgleich der gar nichts davon gehabt hatte; mit einer Hand in der Hosentasche: Georg Bernhard [...]; Claire Waldoff; Paul Graetz, der sein wirklich ernstes Gesicht aufgesetzt hatte («Denn er war meiner!») – und der in guter Haltung daherschritt, weil er der einzige Berliner Komiker war, weit und breit; eine Abordnung von Nazis, die der Tote so geschätzt hatte...⁶⁴³

Die fiktive Begräbniszereemonie Ignaz Wrobels ist nichts mehr als ein von der satirischen Tradition des *Humour noirs* geerbtes *Plot Device*, durch den der Ich-Erzähler die Hypokrisie beleuchten kann, auf die sich jedes gesellschaftliche Ritual stützt. Dieses Letztere stellt nämlich eine Art Lautsprecher bestimmter Aspekte der sogenannten Zivilisation dar, indem es das moderne, hinter der Alltagsoberfläche verborgene Existenzvakuum enthüllt. Es ist kein Zufall, dass die in Tucholskys *Requiem* beschriebene Menschheit ihre Rolle nicht nur während der Beerdigung des Autors, sondern auch danach fortspielt:

Die Nazis gingen in ihren Klub, wo sie beim Spielverbot neuen Operetten- und Filmstoff aus dem Begräbnis schöpften; Georg Bernhard organisierte in einer Ecke eine Tarifvereinigung der Totengräber; die jungen Mädchen hielten die von Mama gemopsten Spitzentaschentücher vor die Augen und fuhren dahin, sich wiederum verführen zu lassen; und Pallenberg, Massary, Jannings und Holl – nicht ungefilmt gingen sie davon.⁶⁴⁴

Laut dem *Incohérent*-Mitglied Charles Leroy, dem französischen Surrealisten René Clair und dem Berliner Satiriker Tucholsky dient also der schwarze Humor als Strategie zur Demaskierung der sozialen Heuchelei und des »lachenden Nichts«,⁶⁴⁵ welches das moderne Menschtum sich insbesondere in der Übergangsphase zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert reduziert habe. Die ironisch-makabren Vorstellungen der drei Humoristen sollen in diesem Sinne eine Welt porträtieren, die nach den Worten Benjamins verlernt hat, sich selbst vor dem Spiegel richtig wiederzuerkennen.

⁶⁴³ Kurt Tucholsky, *Requiem*, in: GA Bd.6 [28], S.63-69.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Kurt Tucholsky, *Pariser Tage*, in: GA, Bd. 7 [13], S.35-39.

Der zerstörerische Nihilismus, der einer solchen Wirklichkeitsauffassung zugrunde liegt, wurzelt eigentlich in der scheinbar leichten, aber gleichzeitig ernsten *Gaîté française* Lévy's und wird in den 1920er Jahren eine Art philologisches Skalpell, mit dem der Künstler sowie der Autor nicht nur die Zivilisationsstatuten, sondern auch die überall vollgezogenen Alltagsrituale sezieren bzw. entmythisieren können. Unter diesem Gesichtspunkt enthielt die sich im »alten Paris« der Jahrhundertwende entwickelnde »rigolade sans méchanceté«⁶⁴⁶ schon jene revolutionäre Kraft, die sich in der ersten Nachkriegszeit in den subversiven Maximen der deutschen Dada-Bewegung konkretisieren wird und insgesamt das einzelne Individuum dazu bringen soll, aktiven Widerstand gegen den gemeinschaftlichen *Status quo* zu leisten. Genau diesem *Status quo* setzen manche Intellektuelle wie z.B. der Maler, Regisseur und Dada-Theoretiker Hans Richter ein Negationsprinzip entgegen, durch das alle Konventionen und Normen nicht nur im sozialen Bereich, sondern auch im Bereich der Bildenden Künste umgestürzt werden sollen. Die Kunst muss auf diese Weise keinen Kontemplationsgegenstand mehr darstellen, sondern sie übt auf das Publikum eine provokatorische Wirkung aus. Aus diesem Grund soll sie aus den Weihstätten des Museums bzw. des bürgerlichen Salons freigelassen werden.⁶⁴⁷ Diese Emanzipationsinstanz wird von Hans Richter in einem langen, seiner Erfahrung im Rahmen des Berliner Dada-Klubs gewidmeten Essay zusammengefasst, in dem der Filmemacher sich an seine Jugend erinnert: »We laughed at everything [...] We took our laughter seriously; laughter was the only guarantee of the seriousness with which, on our voyage of self-discovery, we practiced anti-art.«⁶⁴⁸ Die Negation des heiligen Charakters der Kunst und der Demokratisierungsprozess dieser Letzteren sollen dem Zuschauer helfen, an der künstlerischen Performance aktiv teilzunehmen, um durch solch eine Teilnahme die eigene Urteilsfähigkeit auf die Probe zu stellen und schließlich seinen Freisinn bzw. die Selbstständigkeit des eigenen Geistes wiederzuerlangen. Dank solchem *dynamischen* Kunstproduktions- bzw. Rezeptionsmodus gewinnt also das Subjekt seine *eigene* Vorstellungswelt wieder und setzt sich mit der umgebenden Wirklichkeit nochmals in Verbindung, denn genau »in der Auseinandersetzung, in Reaktion und Gegenreaktion bleibt das Denken konkret, reichert sich die individuelle Gestaltung mit fremden und neuen Eindrücken an [und] erweitert ihren Einflüßbereich.«⁶⁴⁹ Diese Tendenz zur Entmythisierung lässt sich sowohl innerhalb des *Incohérents*-Kreises Lévy's als auch in der Neigung zum Experiment des Berliner Dadaismus insbesondere durch die Fähigkeit synthetisieren, sich »über sich selbst«

⁶⁴⁶ Jules Lévy, *L'Incohérence. Son origine – Son histoire – son avenir*, a.a.O.

⁶⁴⁷ In einem hitzigen, 1920 im Malik-Blatt »Der Gegner« veröffentlichten Aufsatz sprechen sich George Grosz und John Heartfield genau gegen »eine bürgerliche Kulturgessinnung« aus, die ausschließlich einigen Sozialklassen vorbehalten bleibe und die Aufmerksamkeit des Zuschauers von seinem eigenen Alltagsleben »auf höhere, wirklichkeitsfremde Ideale hin ablenke«, vgl. Martin Kane, *George Grosz und die Politisierung des Berliner Dada*, in: *Sinn aus Unsinn: Dada International*, hrsg. von Wolfgang Paulsen – Helmut G. Hermann, a.a.O., S.121-152.

⁶⁴⁸ Hans Richter, *Dada art and anti-art*, Thames & Hudson, London-New York 1985, S.65.

⁶⁴⁹ Reinhard Brenneke, *Der Berliner Club dada (1918-20)*, in: *Kreise, Gruppen, Bünde: zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*, hrsg. von Richard Faber – Christine Holste, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, S.133-146.

sowie über die scheinbar unverletzlichen Marksteine der Kunstgeschichte »lustig zu machen«.⁶⁵⁰ Die Verspottung und die Zerstörung der kulturellen -ismen, der universellen Ikonen und Zivilisationsmythen dienen auch dazu, die prosaische, dahinter verborgene Menschenrealität wieder zu enthüllen: Ziel dieser sowohl für manche Avantgarden als auch für die Gegenwartssatire und ihr *rire moderne* typische Vernichtungsgeste ist es, die konkrete *Wirklichkeit* aus ihrem gefälschten bzw. oft verschönerten *Ideal* herauszuziehen.

Um den individuellen Horizont zu erweitern, beginnt der Karikaturist am Ende des 19. Jahrhunderts, die schlechthin weltberühmten *Heiligenbilder* des europäischen Kulturgutes wie z.B. *Die Venus* von Milo oder die *Mona Lisa* Leonardo Da Vincis ins Visier zu nehmen. Insbesondere spielt die ständig wiederkehrende *Venus* sowohl in der Komik der *Incohérents*, die »contre l'art avec le public« lachte, als auch in den aggressiveren Sittenbildern Tucholskys, die andersherum »contre l'art et contre le public, contre tout« grinsten,⁶⁵¹ eine wesentliche Rolle hinsichtlich des satirischen Kampfes gegen die dogmatischen Formeln der damals auf eine reine Ikonensammlung reduzierten Kollektivkultur. Besonders bezeichnend kann in diesem Sinne ein origineller Entwurf sein, den ein ausschließlich durch das Pseudonym Alfred Ko-S'Inn-Hus bekannter Illustrator bei einer der vielen *Incohérent-Soiréen* des vorigen Jahrhunderts ausgestellt hatte. Die Skizze trägt den ironischen Titel *Le Vénus demi-lot ou le mari de la Vénus de Milo* (Abb. 33) und wurde höchstwahrscheinlich im Jahre 1886 angefertigt. Wie es bald in der späteren Montage von G.L de Questlan passieren wird, spielt die Bildlegende auch in diesem Falle mit den Vokabeln und ihren versteckten, potenziell unzähligen Bedeutungen bzw. Zusammensetzungsmöglichkeiten. Der Künstler entscheidet hier, den überall bekannten Namen der Statue in zwei Teile zu zersplittern, so dass die *Vénus de Milo* sardonisch in eine *Vénus demi-lot* (wörtlich: eine halbe Venuspartie) umgeformt wird: Einerseits taucht also die für die *Incohérents*-Bewegung typische Beleidigung der Kollektivsinnbilder auf, indem das Symbol der platonischen Schönheit schlechthin sich in eine groteske Figur verwandelt. Andererseits setzt aber der Zeichner den Schacher in Szene, den die hochbürgerlichen Salonbesucher regelmäßig mit der Kunstinstitution treiben. Der klassische Mythos wird auf diese Weise von der korrupten Austauschlogik ersetzt, die die Kultur durch das ständige Zelebrieren des abstrakten, im Alltag nicht mehr existierenden Ideals vermarktet. Laut Ko-S'Inn-Hus hat sich von der ikonischen Venus nicht mehr als ein Stück Marmor gerettet, das obendrein vom falsch präventösen Plaudern ihrer kultivierten Zuschauer für immer verdorben worden ist. Die Venus sieht nämlich nicht mehr wie die Göttin Aphrodite aus, sondern sie nimmt die Gesichtszüge und die bärtige Physiognomie Sokrates an, als wäre sie einfach die Widerspiegelung ihrer vom Illustrator erbarmungslos verspotteten Beobachter.

⁶⁵⁰ Karl Riha, *Da Dada da war ist Dada da*, a.a.O., S.60.

⁶⁵¹ Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, a.a.O., S.92-93.

In diesem Sinne dient die durch den Titel *Der Mann der Venus von Milo* bezeichnete Skizze dazu, das wahre Antlitz einer ganzen herrschenden Klasse oder, wie Tucholsky sagen würde, einer besonderen *Gattungsmenschheit* zu demaskieren, die hauptsächlich männlich, reich, distinguiert und gleichwohl schon *veraltet* ist. Diese Strategie der Enthüllung einer sich hinter der konventionellen Oberfläche verbergenden Wirklichkeit kehrt auch in einem kleinen Aufsatz wieder zurück, den Tucholsky 1926 im «Voss» veröffentlichte. Der als Außenkorrespondent arbeitende Peter Panter berichtet hier den Lesern über eine seiner schnellen Besichtigungen des vielleicht renommiertesten Museums Europas, des Louvres. Auch da wird die Marmorskulptur als Untersuchungsinstrument der umgebenden Typengesellschaft benutzt, die den Saal bevölkert und sich um die Steingöttinnen herum chaotisch gruppiert:

Männer mit schweren Schritten, steifer Haltung und zu kleinen Hüten rückten an, die mußte ich schon mal gesehen haben; französisch waren nur die Wächter, und das Schrecklichste der Schrecken umringte die stille Statue: die reisende Mittelstands-Amerikanerin. Laut, frech, aufdringlich, taktlos, ein unangenehmer Papagei. Ein englisches Mädchenpensionat saß auf den Bänken, wie die Vögel auf der Stange - sie schnatterten ziemlich laut und zeigten sich Bonbons und Ansichtskarten.⁶⁵²

Der Schriftsteller, der auf einem »kleinen Bänkchen« hinter der Venus Zuflucht findet und die ganze Szene aus einer Außenperspektive beobachtet, setzt die hier beschriebene Salonmenschheit implizit mit einem Zoo in Beziehung: Nochmals verliert das Individuum seine humanen Züge, bis zum Augenblick, in dem es die Gestalt einer der tierischen Kreaturen Honoré Daumiers annimmt. Die in Tucholskys Sittenbild erwähnten Figuren scheinen von einer wilden bzw. unbändigen *Schaulust* besessen zu sein und umringen die Statue, indem sie sich auf die Suche nach dem perfekten »point de vue« machen. Und trotzdem erhält man den Eindruck, dass solche Leute nicht mehr in der Lage sind, wirklich zu *sehen*: Indem sie fast verrückt um sich blicken, benehmen sie sich laut dem Ich-Erzähler, als wären sie alle Blinde. Der Journalist beschreibt nämlich mit sarkastischem Ton die Haltung der Zuschauer, die die ausgestellten Kunstwerke unersättlich betrachten, als würden sie an einem Messie-Syndrom leiden. Außerdem sammeln die Besucher auf manische Art und Weise Kenntnisse, Meinungen oder Schnappschüsse, durch die die »ewige Schönheit« des Körpers der Venus noch mehr verewigt werden könnte:

Sie traten vor und traten zurück, sie suchten einen »point de vue« und hielten die Hand vor Augen, um das ungehörige Licht abzublenden; sie buchstabierten die kleine Drucktafel, auf der drauf stand, daß dies die Venus von Milo sei, ich sah in weitaufgerissene Nasenlöcher und auf funkelnde Brillengläser. Manche kamen schnell angetrabt, mit etwas in den Augen, das sagte: «Na, da bist du ja!» Und: «Du hängst übrigens bei uns in der guten Stube!» Und: «Wirklich sehr schön!» Für viele hätten blaue und rote Gläser da sein

⁶⁵² Kurt Tucholsky, *Hinter der Venus von Milo*, in: GA, Bd.8 [83], S.239-240.

sollen, mit denen man sich das Schauspiel hätte bunter gestalten können. [...] Und es kam die junge Generation, Sportfiguren und glatte Gesichter. Die sahen ganz anders zur Venus auf. [...] Diese jungen Leute, denen das Saxophon schon einiges erzählt hatte, dachten darüber vielleicht anders. Viele schnupften kurz auf, sahen hinauf, wieder hinunter, umstanden den Sockel und gingen wieder fort. Ihre Venus sieht vielleicht anders aus.⁶⁵³

Wie es in der Karikatur des *Incohérent*-Mitgliedes Ko-S’Inn-Hus schon geschah, erscheint das üblicherweise für *ewig* gehaltene Kunstwerk auch im Beitrag Peter Panters als ein nun entleertes Konstrukt, das einfach die Form seiner Betrachter annimmt. Das Vakuum, das sich aus der leblosen Physiognomie der Skulptur verbreitet, spiegelt in diesem Sinne das unheimliche Nichts wider, in dem sowohl die Gedankenfähigkeit als auch die Sprache des modernen Menschen versunken sind. Im langen, um die Jahrhundertwende begonnenen Dekadenprozess, auf den sowohl die Gruppe Jules Lévy als auch die dadaistische Bewegung und die deutsche Satire der 1920er Jahre sich gleichermaßen bezogen, verloren also die Kollektivsinnbilder wie die Venus von Milo ihre ursprünglichen Signifikate, um sich auf eine homogene Gesamtheit nichtssagender Formeln zu reduzieren. Am Ende seines Aufsatzes kommt Tucholsky nämlich zu dem Schluss, dass »man sich überhaupt nicht hinter die Objekte setzen« dürfte:

Denn was man da so im Laufe der Zeit zu sehen bekommt, läßt einen bald abstumpfen, weil es sich tausendfach wiederholt, weil die Phantasie der Menschen gering ist und ihre Spielarten noch kleiner – und weil Clowns, Richter, Ärzte und manche Damen Bescheid wissen, wie es wiederkommt, alles miteinander.⁶⁵⁴

Ein anderes Beispiel für die Demaskierungsstrategie, durch die der moderne Satiriker den herrschenden *Status quo* und sein Ikonenvermögen auslacht, ist sicherlich in der bekannten, 1887 vom *Incohérent*-Karikaturisten Eugène Bataille gekonterfeiten *Joconde fumant la pipe* (Abb. 34) zu finden. Diese neuartige Mona Lisa erschien zum ersten Mal am Anfang eines illustrierten Essays, das der zur Gruppe Lévy gehörende Schauspieler bzw. Feydeaus Liebling Coquelin Cadet über das Thema des Lachens schrieb und beim namhaften Pariser Ollendorff-Verlag veröffentlichen ließ. Das von Sapeck bewitzelte Bild Leonardo Da Vincis, das üblicherweise als eines der wichtigsten Symbole der europäischen Kunstgeschichte betrachtet wird, versetzt sich in diesem Falle in die Lage einer quasi anonymen Figur, nämlich einer Frau *ohne Eigenschaften*, die einfach am Ende ihres Arbeitstages ruhig die Pfeife raucht. Auf diese Weise ist die *Gioconda* vom ewigen überhimmlischen Paradies der Bildenden Künste in den prosaischen Alltag der namenlosen Menschen versetzt, als käme sie aus der banalen Monotonie der konkreten Wahrheit jedes Zuschauers. Das enigmatische

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ Ebd.

Lachen, das im Originalbild ein Gefühl der Unergründbarkeit übertragen könnte, gewinnt hier durch den Einsatz der Pfeife eine sardonische Nuance: Das Lachen entsteht also genau aus der unerwarteten bzw. dissonanten Überlagerung zwischen der universellen Ikone und dem Störungselement der dampfenden Pfeife, die das Subjekt des als ewig zelebrierten Kunstwerkes dazu bringt, sich als ein ganz normaler Mensch zu verhalten. Diese Profanierung des Ideals durch die Wirklichkeit kann durch die spitzigen Wörter zusammengefasst werden, die Coquelin Cadet der Karikatur Sapecks am Anfang seines Aufsatzes widmete:

Évidemment c'est l'imprévu, c'est l'image soudaine d'une chose bouffonne inattendue et entrevue, à la seconde, dans un mot, dans un son, dans un mouvement, dans un geste, dans une grimace ; c'est ce qui atteint directement la rate, en passant par les yeux ou les oreilles, c'est-à-dire le cerveau, c'est l'expression outrée d'un état de l'âme, l'exagération d'une manière d'être du corps, toute sensation connue que est grossie, c'est l'aspect d'une chose sérieuse bossuée par la charge, par la critique drolatique de cet aspect, c'est la *déformation gaie d'un objet grave*. [...] Voici un tableau de maître représentant une femme d'une beauté éclatante. Supposez, un instant, que, par hasard, le maître ait laissé dans la bouche de cette femme idéale, une pipe culottée – vous riez. Voilà pour les yeux.⁶⁵⁵

Unter diesem Gesichtspunkt stürzt jene sonderbare Geste des Rauchens, durch welche die *Mona Lisa* Batailles ihr Publikum höhnisch provoziert, die originale Ikonographie des Gemäldes Leonardos um und belebt den ansonsten stillen bzw. monodimensionalen *Literaturpapst* des Mythos der *Gioconda*. Nicht zufälligerweise wird die subversive Praxis der Dekontextualisierung und Wiederkontextualisierung des Kunstwerkes im neuartigen historischen bzw. kulturellen Rahmen auch vom französisch-amerikanischen Dada-Objektkünstler Marcel Duchamp in die Tat umgesetzt: Das treffendste Beispiel dafür ist sicherlich der beißende Bildscherz *L.H.O.O.Q.* (Abb. 35), den der Maler 1919 realisierte und der außerdem mithilfe Francis Picabias bei der 1920 in Berlin organisierten Internationalen Dada-Messe ausgestellt worden war. Wie Gitta Ho in ihrem Beitrag mehrmals erklärt, stellte die dadaistische Avantgarde v.a. im Laufe des Krieges oder sofort danach eine Art Kommunikationskanal zwischen der deutschen Intelligenzija der Weimarer Republik und der damaligen Pariser Kulturwelt dar, die den burlesken Humor der vorigen, um die Jahrhundertwende tätigen Generation Lévys geerbt bzw. neu interpretiert hatte:

Bei der Präsentation [Erste Internationale Dada-Messe, *Anm. d. Red.*] handelte es sich um die größte öffentliche Manifestation der deutschen Dada-Bewegung. So international besetzt, wie ihr Name es vermuten lassen könnte, war die provokante Ausstellung zwar nicht. Doch konnte man unter den mitwirkenden Künstlern zumindest einen verzeichnen, der aus Frankreich stammte, nämlich Francis Picabia. Folgt man der eingangs zitierten freundschaftlichen Grußformel, schienen die Veranstalter Grosz und Heartfield zu dem Künstler ein durchaus freundliches Verhältnis etabliert zu haben. Mit insgesamt drei

⁶⁵⁵ Coquelin Cadet, *Le rire (illustré pas Sapeck)*, a.a.O., S.4-5. Kursiv von mir.

grafischen Arbeiten nahm Picabia an der Dada-Messe teil. Bei einer von ihnen handelte es sich um das Titelblatt einer Nummer der Pariser Zeitschrift aus dem Jahr 1920. Mittig lächelt dem Betrachter darauf Leonardo da Vincis Mona Lisa entgegen. Ihre Oberlippe wurde von Picabia nach dem Vorbild von Duchamps 1919 verzierter Postkarte «L. H. O. O. Q.», auf der Duchamp ein Bild der Mona Lisa zeichnerisch überarbeitet, mit einem Schnurrbart verschönert.⁶⁵⁶

Im Gegensatz zur *Joconde* Sapecks enthält die Postkarte Duchamps keine traditionelle Illustration; eigentlich könnte der Bilddruck nur bedingt als Postkarte definiert werden, sondern er lässt sich vielmehr als ein prägnantes Beispiel für die von den Dadaisten oft benutzte Technik der *bearbeiteten Fertigware* betrachten: Es handelt sich bekanntlich um ein *Objet trouvé*, d.h. einen zum Kunstwerk gemachten Allerweltgegenstand, ein schon auf den Markt gebrachtes Objekt also, das der Künstler sich aneignet und bewusst modifiziert. In diesem Falle vergreift der französische Dadaist sich an der weltberühmten, hier fotografisch abgebildeten Mona Lisa Da Vincis und verwandelt die universell bekannte Ikone durch die Logik des Readymade in ein konfektioniertes Serienprodukt, indem er die legendäre bzw. unwiederholbare Gioconda ihrer Einzigartigkeit beraubt. Diesmal wird das Gesicht der porträtierten Dame von keiner Pfeife, sondern von einem gezwirbelten Schnurrbart verzerrt, als wäre das Gemälde Leonardos nicht mehr als ein Reklameplakat, auf dem jemand etwas geschrieben hat. Eine zusätzliche Verulkung wird von der darunter hinzugefügten Bildlegende dargestellt, die das Kunstwerk von seinem Originalkontext verfremdet und auf ein noch niedrigeres Niveau transportiert. Das scheinbar kryptische Akronym *L.H.O.O.Q.*, das auf den ersten Blick nichts bedeutet, erhält aber einen sehr klaren Sinn, wenn es mit lauter Stimme vorgelesen wird: Das Buchstabenwort klingt tatsächlich wie der französische Umgangsausdruck »Elle a chaud au cul«, der im Trivialkontext benutzt wird, um sich auf ein leichtes Mädchen zu beziehen. Wie Coquelin Cadet schon bemerkt hatte, setzt Duchamp ironischerweise zwei völlig gegensätzliche Sprachregister übereinander, indem er die Hochkunst durch eine unanständige und doch beabsichtigt formulierte Äußerung popularisiert bzw. *vulgarisiert*. Wie es auch im Falle der bärtigen *Venus von Milo* Ko-S’Inn-Hus’ passierte, dient auch die Mona Lisa Duchamps als Spiegel einer sich prostituierenden Gesellschaft, in der die Kunst ihren ursprünglichen Wert verloren hat und das menschliche Wirken in eine Reihe lebloser, reproduzierbarer bzw. käuflicher Artikel fragmentiert wird. Die Ikone überträgt kein abstraktes Ideal mehr, sondern fungiert als Lackmuspapier aller Scheußlichkeiten einer modernen bzw. korrumpierten und plötzlich im Antlitz sowohl des Betrachters als auch der ewigen *Joconde* konkretisierten Wirklichkeit. Klugerweise beleuchtet Catherine Charpin in ihrem Essay den zwischen der *Rigolade* der *Incohérents* und dem provozierenden Experimentgestus der historischen Avantgarden

⁶⁵⁶ Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, a.a.O., S.119.

bestehenden *Fil Rouge*, indem sie die Worte des Mitbegründers der Dada-Bewegung Tristan Tzara glossiert:

C'est par défi, provocation, que les incohérents en tant qu'extrémistes de la parodie transformaient les techniques les moins discutées ; Dada se servit pareillement de tout ainsi que d'un «cheval de Troie pour pénétrer à l'intérieur de l'enceinte sacrée et en troubler l'agencement». [...] Par la grâce de cet anodin, la clairvoyante Incohérence apparaît aujourd'hui avoir engendré prématurément une partie de ce qui allait devenir les fondements de l'art moderne.⁶⁵⁷

Auf diese Weise verwandelt sich die Mona Lisa am Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Parodien Sapecks und Duchamps in das drastische, im Rahmen der satirischen Ikonographie ständig wiederkehrende Symbol einer grassierenden Verarmung der Kunst und ihrer ursprünglichen Ideale. Das rätselhafte Lächeln der mysteriösen, von Leonardo abgebildeten Frau allegorisiert unter diesem Gesichtspunkt das Gefühl der Fremde, das das Individuum der eigenen Realität gegenüber spürt und die Kommunikation zwischen Menschen und Umwelt wiederholt stört. Insbesondere stößt das Readymade Duchamps sofort nach dem Krieg im Milieu der Berliner Intelligenzija auf große Resonanz: Dank der Vermittlung Francis Picabias, der die Originalpostkarte des Kollegen seinem bei der Internationalen Dada-Messe ausgestellten *Manifest Dada* beilegt und in der Zeitschrift »391« erscheinen lässt (Abb. 36), erreicht die sarkastische Gioconda 1920 schließlich die deutsche Republik. Ihr Name taucht nämlich auch in der zweiten, 1928 beim Rowohlt Verlag publizierten Sammlung von Prosastücken Tucholskys nochmals auf (Abb.37), die den symptomatischen Titel *Das Lächeln der Mona Lisa* trägt und mit einem kurzen, von Theobald Tiger signierten Gedicht eröffnet wird.⁶⁵⁸ Fast zehn Jahre nach der zerstörenden Verspottungspraxis, durch welche die Dadaisten die Rolle der Kunst innerhalb der modernen Gesellschaft in Frage gestellt hatten, macht sich auch der Chansonnier das berühmte Gemälde Leonardos zunutze, um seine eigene sozialhistorische Gegenwart zu paraphrasieren bzw. sinngemäß zu übersetzen. Das früher von Eugène Bataille und Marcel Duchamp verschandelte Kunstwerk, das im Dada-Manifest Picabias mit einem einbrochenen und nun geleerten Geldschrank verglichen worden war,⁶⁵⁹ fungiert in den Versen Tucholskys als Spiegel einer zum Schluss gekommenen Republik, trotzdem ist das Bild in diesem Fall zum ersten Mal in der Lage, sich von der umgebenden Menschheit definitiv zu emanzipieren, als gehöre das gekonterfeite Subjekt nicht mehr zur Alltagswelt des Zuschauers. Indem der Kabarettidichter seine eigene Mona Lisa in eine

⁶⁵⁷ Tristan Tzara zit. in: Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents (1882-1893)*, a.a.O., S.90.93.

⁶⁵⁸ Auf dem Umschlag der Prosasammlung ist nicht zufälligerweise eine Karikatur der bekannten *Mona Lisa* Da Vincis zu erkennen, die der Autor in einem alten «Simplicissimus»-Heft aus dem Jahre 1907 entdeckt habe. Der vom Zeichner und «Charivari»-Mitarbeiter Ragnvald Blix signierte Entwurf *Nach alten Meistern* parodiert erbarmungslos einige der bedeutendsten Werke der Kunstgeschichte; u.a. wird auch der *San Sebastiano* von Perugino zitiert. Die Wahl eines solchen Umschlagbildes sollte eine persönliche Hommage Tucholskys an die geliebte Zeitschrift Albert Langens sein, vgl. «Simplicissimus», Jg.12, H.20 (1907), S.315.

⁶⁵⁹ »Les tableaux et autres œuvres d'art sont comme les tables coffres-forts, l'esprit est dedans et devient de plus en plus génial suivant les prix de salles de ventes«, Francis Picabia, *Manifeste Dada* (Titelblatt der Zeitschrift »391«), in: »391«, Jg.4, H. 12 (1920).

weit entfernte Dimension versetzt, integriert er daher in seinem schriftlichen Porträt sowohl die Pfeife Sapecks als auch den Schnurrbart Duchamps: D.h., die ursprünglich als störend betrachteten Außenelemente werden hier Teil der Verhaltensweise der entleerten Ikone, die sich der Gehaltlosigkeit der menschlichen Sprache und Gedankenwelt immer mehr bewusst wird. Das *rire moderne*, das die philologischen Experimente der *Incohérents* und der Dadaisten charakterisierte, findet im knappen Lied Tucholskys seinen Epilog und führt den Satiriker zu einem absichtlichen Schweigen sowie zum definitiven Verlassen eines unrettbar beschädigten Wortes. Die teilnahmslose Haltung der Mona Lisa Theobald Tigers stellt in diesem Sinne eine Art Vorzeichen eines Desillusionierungszustands dar, der nicht nur die letzte, tragische Lebensphase des damals nach Schweden geflohenen Autors kennzeichnen wird, sondern auch die spätere, sich in der zweiten Nachkriegszeit entwickelnde Poetik des Unsagbaren einer ganzen, nach den Nazitraumata geborenen Dichtergeneration vorwegnimmt. Es ist kein Zufall, dass der in einem gewissen Sinn zynisch gewordene Chansonnier gerade die Hauptfigur der ehemaligen, dadaistischen Revolte Duchamps wählt, um die Bilanz aus seiner Epoche zu ziehen und das Scheitern aller Widerstandsversuche implizit bzw. subtil anzugeben:

Ich kann den Blick nicht von dir wenden.
Denn über deinem Mann vom Dienst
hängst du mit sanft verschränkten Händen
und grienst.

Du bist berühmt wie jener Turm von Pisa,
dein Lächeln gilt für Ironie.
Ja... warum lacht die Mona Lisa?
Lacht sie über uns, wegen uns, trotz uns, mit uns, gegen uns –
oder wie –?

Du lehrst uns still, was zu geschehn hat.
Weil uns dein Bildnis, Lieschen, zeigt:
Wer viel von dieser Welt gesehn hat –
der lächelt, legt die Hände auf den Bauch und schweigt.⁶⁶⁰

⁶⁶⁰ Kurt Tucholsky, *Das Lächeln der Mona Lisa*, in: GA, Bd.10 [203], S.571.

FOTOGRAFIE

Krieg und Frieden: *Deutschland, Deutschland über alles* zwischen Karl Kraus, Ernst Friedrich und Bertolt Brecht

1. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografien, montiert von John Heartfield: Entstehungsgeschichte und Rezeption

Das Jahr 1929 stellt für Kurt Tucholsky einen wirklichen Wendepunkt dar: Die ehemalige deutsche Heimat scheint immer unwirtlicher und turbulenter zu werden; die Weimarer Republik strebt auf ihren eigenen Untergang zu und der Autor, der bereits 1924 ins Ausland geflohen war und bis 1928 in Paris als Korrespondent der «Weltbühne» und der «Vossischen Zeitung» gearbeitet hatte, ist nun ständig auf Reisen zwischen Deutschland, Schweden und Frankreich. So schreibt der heimatlose Journalist am 13. August 1929 in einem Brief an seine Frau Mary Gerhold, während er ein Gleichgewicht zwischen unterschiedlichen und weit entfernten Realitäten sucht:

Hierorts nichts Neues. Ich war ein bißchen umhergereist; es ist ein ganz nettes Land, und hier ist es noch alles ganz richtig, wenigstens für unsere Augen. Aber ich mag nicht drüber schreiben. (...) Mitte Oktober komme ich also an, ich freue mich nicht so furchtbar auf Berlin. O nein. Und dann Tournée. Und dann wollen wir mal sehen, wie es mit der Konjunktur aussieht.⁶⁶¹

Im stürmischen Sommer 1929 veröffentlicht Tucholsky sein vielleicht heterogenstes und potentiell strittigstes Werk: Es handelt sich um das sonderbare, teilweise strukturell unbeständige und mithilfe John Heartfields zusammengestellte Bilderbuch *Deutschland, Deutschland über alles*, das sich als *Compendio* der politischen, sozialen und emotionalen Vorstellungswelt der Republik am Ende der 1920er Jahre artikuliert. Tucholsky und Heartfield, die sich bereits in der Zeit der Novemberrevolution und des Berliner Dadaismus kennenlernten, treffen sich wieder im Rahmen des sogenannten Münzenberg-Konzernes, um zusammen mit dem kommunistischen Propagandachef Willi Münzenberg Widerstand gegen die Übermacht des nationalkonservativen Hugenberg-Konzernes zu leisten.⁶⁶² Das *Deutschlandbuch*⁶⁶³ erscheint nämlich bei dem linksorientierten und ab 1923 von Münzenberg geleiteten Neuen Deutschen Verlag, der auch und v.a. die kommunistische und propagandistische Zeitschrift «Arbeiter-Illustrierte-Zeitung» («AIZ») veröffentlicht. Nach der fruchtbaren Zusammenarbeit an den in «AIZ» gedruckten *Bildgedichten* beginnen Tucholsky, Heartfield und ihr Chef Willi Münzenberg, sich mit dem Plan zu tragen, die historischen und kulturellen Koordinaten der deutschen Zwischenkriegszeit in einem weitestmöglich vollständigen

⁶⁶¹ Kurt Tucholsky an Mary Gerhold, in: GA, Bd.19 [B 158], S.154.

⁶⁶² Vgl. Babette Gross, *Willi Münzenberg. Eine politische Biografie*, Dt.Verl.-Anst., Stuttgart 1967; vgl. auch das aktuellere Essay von Sean McMeekin, *The red millionaire: a political biography of Willy Münzenberg, Moscow's secret propaganda tsar in the West*, Yale University Press, New Haven-London 2003.

⁶⁶³ *Deutschland, Deutschland über alles* wird von Tucholsky selbst und daher von einigen Kritikern auch als *Deutschlandbuch* bezeichnet, als handele es sich um eine Art *Atlas* der deutschen Nation in der fiebrigen Zwischenkriegszeit, siehe z.B. Stefan Neuhaus, *Wider die innere Teilung. Kurt Tucholskys „Deutschlandbuch“ (1929)*, in: ders., *Literatur und nationale Einheit in Deutschland*, Francke, Tübingen 2002, S.261-275.

Bilderatlas endgültig zusammenzufassen. Wie es in den vorigen und beim Rowohlt publizierten Sammlungen Tucholskys schon mehrmals passiert war⁶⁶⁴, wird auch *Deutschland, Deutschland über alles* in verschiedene Etappen getrennt, als handele es sich um eine Art individuelles und gleichzeitig kollektives *Cahier de Bord*. Insbesondere kann das Werk als eine lange »Zeitreise« betrachtet werden, indem es *Zehn Jahre Deutsche Republik*⁶⁶⁵ durchläuft. Wie Susanna Böhme-Kuby fast 100 Jahre später in einem kurzen Aufsatz erklären wird, beginnt das Buch »1918 am Rhein, über den auf einer improvisierten Holzbrücke die geschlagenen Truppen zurückziehen [...] und es endet mit der Kleinbildfolge »Deutscher Tonfilm«, in einem neuen Krieg.«⁶⁶⁶ Obwohl das von Tucholsky und Heartfield gezeichnete Porträt der Republik sich in einer Menge von Bildern und Texten abwechselnder und diskrepanter Natur zerstreut, hält *Deutschland, Deutschland über alles* eine thematische und historische Kohärenz ein, indem die Autoren die wichtigsten und bedeutungsvollsten Momente und Gesichter der Weimarer Gesellschaft fast chronologisch evozieren. Ein treffendes Beispiel dafür kann die provokatorische Zusammenstellung zwischen der Aufnahme des am Ersten Weltkrieg beteiligten Generals Ludendorff und einem Fotoporträt des Schauspielers Max Pallenberg sein, der insbesondere für seine Hauptrolle im antimilitaristischen Theaterstück Piscators *Der brave Soldat Schwejk*⁶⁶⁷ bekannt war (Abb.1). Ludendorff und Pallenberg sind hier zwei Seiten derselben Münze, oder, wie Tucholskys Doppelgänger-Chansonier Theobald Tiger vielleicht sagen würde, derselben Republik: Auf der einen Seite befindet sich der preußische »alte Motor«⁶⁶⁸, der durch seine Eliten die Demokratie noch beherrscht. Andererseits unterstreicht die groteske Gestik des Soldaten Pallenberg-Schwejk sowohl die Nachgiebigkeit der Untertanen als auch die operettenhafte Mittelmäßigkeit der Mächtigen. So glossiert Hans J. Becker die kontrastive Juxtaposition zwischen den scheinbar so entgegengesetzten Figuren:

Beide – der abgetakelte Feldherr und der vorgeblich tumbe Soldat – stehen wie eh und je für grundverschiedene Welten; der Leser des Deutschlandbuches gewinnt allerdings den Eindruck, als seien nun die Vorzeichen vertauscht: Der gescheiterte Putschist und rechte Sektierer Ludendorff ist zur

⁶⁶⁴ Im Sommer 1929 hatte Tucholsky schon zwei Artikelsammlungen veröffentlicht, *Mit 5 PS* (Rowohlt, Berlin 1927) und *Das Lächeln der Mona Lisa* (Rowohlt, Berlin 1928).

⁶⁶⁵ So lautet der Titel des Gedichtes, das Tucholsky im November 1928 anlässlich des zehnten Jahrestages der Weimarer Republik für die »AIZ« Münzenbergs verfasst: Das Chanson wird von vielen Fotografien begleitet und das Ergebnis gestaltet sich als eine große Text-Bild-Komposition oder eine riesige Collage. Vgl. GA, Bd.10 [168], S.481-482.

⁶⁶⁶ Susanna Böhme-Kuby, *Deutschland Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografien. Montiert von John Heartfield (1929)*, in: *Die PRESSA Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus / The PRESSA international press exhibition Cologne 1928 and the Jewish Contribution to Modern Journalism*, hrsg. v. Susanne Marten-Finnis – Michael Nagel, edition lumière, Bremen 2012, S.641-652.

⁶⁶⁷ 1927 wurde das Stück auf der neuen Piscatorbühne am Nollendorffplatz uraufgeführt. Das satirische Stück Piscators lässt sich durch den gleichnamigen Roman Jaroslav Hašek inspirieren, der im Milieu der linksgerichteten Intelligenzija sehr bekannt und geschätzt war. 1943 fasst Bertolt Brecht seine eigene Version zusammen (*Schweyk im zweiten Weltkrieg*), indem er die Geschichte der Hauptfigur in der NS-Zeit wieder kontextualisiert. Vgl. John Willett u. Peter Keller, *Erwin Piscator: Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.1972, insb. vgl. das dritte Kapitel, *Die Piscatorbühnen*, S.33-45.

⁶⁶⁸ Kurt Tucholsky, *Wenn der alte Motor wieder tackt...*, in: GA, Bd.3 [221], pp.441-444.

komischen Figur geworden, während die komische literarische Figur des «braven Soldaten» Schwejk augenzwinkernd vom Sieg, der einstmals Unterdrückten zu zeugen scheint.⁶⁶⁹

Indem Heartfield verschiedene Wahrheitsbilder miteinander in Beziehung setzt, beleuchtet er ihre versteckten Verbindungen und lehrt den Betrachter, wie man nicht nur *sehen* sondern auch und v.a. selbstständig *denken* kann. Diese provokative »Kontrast-Technik«⁶⁷⁰, die die Reflexionsfähigkeit der Rezipienten trainieren soll, wurde schon am Anfang des 20. Jahrhunderts von Karl Kraus benutzt: Laut Leo Lensing läuft »diese Zunehmende Beschäftigung« der modernen Künstler und Schriftsteller »mit einer Kraus-Rezeption parallel, die in vielen Fällen dessen Entdeckung der satirischen Möglichkeiten des Mediums würdigt«.⁶⁷¹ In diesem Sinne entwickelt die Parodie ihre eigene Sprache, um die Realität durch visuelle Beweise *realer* wiederzugeben und das Publikum aktivier oder mindestens *selbstbewusster* zu machen. Im Jahr 1919 hatte Tucholsky im «Berliner Tageblatt» bereits ein kurzes Pamphlet über dieses Thema veröffentlicht, in dem er den Lesern seine persönliche Satireauffassung vorstellt:

Übertreibt die Satire? Die Satire muß übertreiben und ist ihrem tiefsten Wesen nach ungerecht. Sie bläst die Wahrheit auf, damit sie deutlicher wird, und sie kann gar nicht anders arbeiten als nach dem Bibelwort: Es leiden die Gerechten mit den Ungerechten.⁶⁷²

Trotz seines agitatorischen Charakters lässt sich das *Deutschlandbuch* nicht ganz und gar als ein reines politisches Pamphlet verstehen. Die NDV-Redaktionschefin und Münzenbergs Frau Babette Gross stellt in einem Werbebrief klar, dass dieser teilweise improvisierte, aber von allen Parteidogmen befreite Bilderatlas die Erwartungen des überideologisierten Publikums enttäuschen könnte:

Der Verlag erklärte in einem Werbebrief, daß es sich zwar nicht um ein kommunistisches Buch handele, daß es aber in seiner Zusammensetzung sehr viel zur Auflockerung derjenigen Schichten beitragen wird, die wir unserer Bewegung nahebringen wollen.⁶⁷³

Hinter *Deutschland, Deutschland über alles* versteckt sich also kein festes politisches oder kulturelles Manifest, sondern nur der Versuch der Autoren, durch Wörter und Bilder bestimmte gesellschaftliche Koordinaten auf deutlichste Art und Weise zu zeichnen. Insgesamt strukturiert sich das Werk als ein ewiges *Work in Progress*, d.h. als eine heterogene Gesamtheit von Materialien und Ausdrucksmedien

⁶⁶⁹ Hans J- Becker, *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys „Deutschland Deutschland über alles“*, Bouvier Verl. Herbert Grundmann, Bonn 1978, S.57.

⁶⁷⁰ Ebd.

⁶⁷¹ Leo Lensing, „*Photographischer Alldruck“ oder politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie*, in: *Karl Kraus et son temps*, hrsg. v. Gilbert Krebs – Gerald Stieg, Institut d’Allemand, Asnières 1989, S.173-188.

⁶⁷² Kurt Tucholsky, *Was darf die Satire?*, in: GA, Bd.3 [12], S.30-32.

⁶⁷³ Babette Gross, *Willi Münzenberg. Eine politische Biographie*, a.a.O., S.226.

unterschiedlicher und oft widersprüchlicher Art – und trotzdem soll zugegeben werden, dass nur eine solche chaotische Vielfältigkeit in der Lage ist, die kaleidoskopische Entropie des Weimarer Universums widerzuspiegeln. So beschreibt Susanna Böhme-Kuby in ihrer Tucholsky-Biografie die hybride Persönlichkeit des *Deutschlandbuchs*:

La struttura del testo con il montaggio di parola e immagini è aperta, non armonica, frammentata – così come la realtà che descrive. Mancando di un vero filo conduttore narrativo il testo si presta a essere recepito in modo parziale, ma evidentemente, in un momento storico di frantumazione ideologica ormai estrema, la sua contraddittorietà interna non viene più recepita come stimolante o produttiva, cosa che senz'altro ha favorito le reazioni più controverse.⁶⁷⁴

Außerdem ist der Bilderatlas das Ergebnis der beruflichen Fernbeziehung zwischen Tucholsky und den Mitgliedern des Münzenberg-Konzernes. Als der Berliner Schriftsteller zum ersten Mal den Chef des Neuen Deutschen Verlags kennenlernt, ist er gerade bei der «Vossischen Zeitung» befördert worden. So schreibt er am 18.9.1928 in einem Privatbrief an seine Frau Mary »Morgen gehe ich zur AIZ, und da spreche ich dann mit dem Hauptchef [...] Ich werde ihm *nicht* sagen, was vorgegangen ist – aber ich werde hören, ob man sich mit den Leuten enger liieren kann.«⁶⁷⁵ Das Verhältnis mit der linksgerichteten «AIZ»-Redaktion hindert dem frechen Satiriker Tucholsky nicht, auch bei anderen, weniger radikalen Zeitschriften mitzuarbeiten – wie z.B. die zum einflussreichen Ullstein-Verlagsunternehmen gehörende «Uhu» oder die traditionelle, bürgerliche «Berliner Illustrierte Zeitung» («BIZ»). Während die mit Heartfield verfassten Bildgedichte oft einen marxistischen und agitatorischen Ton anschlagen, scheint *Deutschland, Deutschland über alles* sich von der strengen Parteilogik zu entfernen. Übrigens hilft die geographische Distanz zwischen den Autoren dem Werk nicht, eine feste Gestalt anzunehmen. Zwischen Herbst 1928 und Sommer 1929 verbringt Tucholsky immer mehr Zeit im kleinen schwedischen Dorfe Läggesta in der Nähe von Gripsholm, um sich von seiner journalistischen Hyperaktivität ein bisschen auszuruhen. Der Briefwechsel zwischen dem Chansonnier und den anderen «AIZ»-Mitarbeitern wie John Heartfield, Willi Münzenberg und Babette Gross fängt im März 1929 an und endet einige Monate später, als das *Deutschlandbuch* endlich veröffentlicht wird. So berichtet Thomas von Steinaecker:

Im März 1929 entwerfen Willi Münzenberg und Tucholsky den Plan für einen illustrierten Sammelband mit Tucholsky-Texten, der in Münzenbergs »Neuem Deutschen Verlag« erscheinen soll. Daraufhin sah Tucholsky die «AIZ» nach geeignetem Bildmaterial durch. Die Fotos, die er aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, teilweise vollständig, teilweise nur in Ausschnitten, entnahm, kombinierte er dann mit 33 eigenen bereits schon einmal publizierten Artikeln, oder er ließ sich von ihnen zu neuen Texten anregen –

⁶⁷⁴ Susanna Böhme-Kuby, *Non più, non ancora. Kurt Tucholsky e la Repubblica di Weimar*, Il Melangolo, Genova 2002, S.124.

⁶⁷⁵ Kurt Tucholsky an Mary Gerhold, in: GA, Bd.19 [B 84], S.95-98.

55 in der fertigen Fassung. Münzenberg schließlich übergab das Manuskript John Heartfield, der teilweise sowohl neue Fotos auswählte als auch in manchen Fällen die Bildmontage änderte.⁶⁷⁶

Die erste Auflage beinhaltet also 96 von Tucholsky geschriebene und bearbeitete Beiträge, unter denen 27 Artikel aus der «Weltbühne» stammen, und 184 von Heartfield gewählte Fotografien, die aus verschiedenen Archiven kommen – von der bekannten fotojournalistischen Agentur Dephot zu den namhaften Ateliers Jacobi und Stone bis zur A-B-C Aktuellen Bilder Zentrale.⁶⁷⁷ Die heterogenen Materialien durchziehen das ganze Europa, indem sie von Heartfield zu Tucholsky und umgekehrt von Tucholsky zu Heartfield fort und fort geschickt werden, als würden die beiden Autoren eine Art moderne Version vom *Penelopes Tuches* weben. So wird Wieland Herzfelde, der Bruder Heartfields, jenen sonderbaren kreativen Prozess beschreiben: »Als Tucholsky das Illustrationsmaterial sah, entschloß er sich, den Text wesentlich zu ändern und zu erweitern, was wiederum Heartfield anregte, weitere Fotos und Fotomontagen beizutragen.«⁶⁷⁸

Zwischen Sommer und dem 1929 erreicht die sonderbare Miscellanea Tucholskys und Heartfields sofort einen unerwarteten Publikumserfolg: Innerhalb weniger Wochen leeren sich die Bücherregale aller deutschen Büchereien und die ersten 15.000 Exemplare sind blitzartig ausverkauft, so dass der von Münzenberg ebenfalls geleitete Verlag *Universum Bücherei für Alle* im September eine zweite, aus 10.000 Exemplaren zusammengestellte Auflage drucken muss. Das Buch ist plötzlich in aller Munde und verwandelt sich bald in eine wahre Sensation. Der prophetische und polemische Charakter des Werkes erregt insbesondere im Milieu der konservativen Kreise Aufsehen: In demselben Monat weigert sich nämlich das »Börsenblatt des deutschen Buchhandels«, die zweite Ausgabe öffentlich anzukündigen. Laut der Zeitung würden der sarkastische Ton des Titels und die sich im Umschlag befindende Montage Heartfields eine unannehmbare Verunglimpfung der Nationalhymne darstellen.⁶⁷⁹ Während die meisten deutschen Kritiker sich wegen der spöttischen Intentionen des Buchs empören, feiert die ausländische Presse das Werk als den Beweis der Existenz eines *anderen*, selbstbewussteren und aufgeklärten Deutschlands – einer Nation, die der Gewalt des Nationalsozialismus Vernunft entgegensetzt. Der antifaschistische Schriftsteller Nico Rost rückt Tucholsky an pazifistische Autoren wie z.B. Ludwig Renn und R.M. Remarque heran und erklärt, dass niemand nach Hölderlin und Heine so liebevoll und leidenschaftlich seine eigene Heimat

⁶⁷⁶ Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, transcript, Bielefeld 2007, S.64.

⁶⁷⁷ Die Mehrheit der Fotografien, die zum Münzenbergs Verlagsarchiv gehören, wurden von anerkannten Agenturen gekauft, wie z.B. Dephot, Ateliers Jacobi und Stone, Kuron-Gogol, Agenturen Keystone View, Atlantic Photo, A-B-C Aktuelle Bilder Zentrale usw. Auf der letzten Seite von *Deutschland, Deutschland über alles* werden alle Quelle zitiert. Für weitere Informationen, vgl. GA, Bd.12, insbesondere dem von Antje Bonitz u. Sarah Hans herausgegebenen Kommentar; vgl. auch: Patrick Rössler, *Zuschlagen, boxen, pfeifen, in die Herzen schießen: Deutschland Deutschland über alles (1929) von Kurt Tucholsky und John Heartfield*, in: *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945. Bd.1*, hrsg. v. Manfred Heiting – Roland Jaeger, Steidl, Göttingen 2012, S.292-301.

⁶⁷⁸ Wieland Herzfelde, *John Heartfield: Leben und Werk*, Verlag der Kunst, Westberlin 1986, S.50.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd., S.122.

kritisiert hatte (und in diesem Sinn ist es kein Zufall, dass *Deutschland, Deutschland über alles* mit einem Zitat aus Hölderlins *Hyperion* beginnt). Auch viele bekannte, europäische Zeitschriften wie die britische «Times» oder die zürcherische «Weltwoche» loben *das seltsame Paar* Tucholsky-Heartfield für seinen Scharfsinn, seinen Mut und seine parodistische Brillanz.⁶⁸⁰ Im Gegensatz dazu reagiert die Mehrheit der deutschen Kritiker auf skeptischere Art und Weise – ein Beispiel dafür ist die misstrauische Rezension des berühmten und renommierten Theaterkritikers Herbert Jhering, der Tucholsky beschuldigt, immer dieselben Argumente zu wiederholen und auf diese Weise den Nationalsozialisten die Gelegenheit zu geben, sowohl die demokratische Grundordnung der Republik als auch die linksgerichteten Oppositionskräfte definitiv zu verstoßen.⁶⁸¹ Außerdem habe der seit Jahren in Paris und Schweden wohnende Tucholsky kein Recht dazu, seine deutsche Heimat so despotisch und etwa manichäisch zu beurteilen. So schreibt der hyperkritische Jhering, indem er das Buch zweifelnd durchblättert:

Kennt Tucholsky das Deutschland von 1929? Tucholsky sitzt in Paris oder in Schweden und beobachtet Deutschland aus einer bequemen Loge. Nun schreibt er immer wieder dieselben Aufsätze gegen das Militär, gegen die Justiz, gegen den Spieß. Keine neue Beobachtung. Kein neuer Ton. [...] Er erreicht das Gegenteil seiner Absichten. Er durchbricht keine Front. Er schließt eine gegnerische Front zusammen. Er beseitigt keine Mißverständnisse. Er schafft sie.

Diese Polemik hilft nicht weiter. Sie ist gefährlich – nicht für den Andersdenkenden, sondern für den Nahestehenden, nicht für Tucholsky, sondern für seine Sache. Ein peinliches, ein taktloses Buch.⁶⁸²

Wenn man einen Blick auf die reaktionären und nationalistischen Zeitschriften wirft, muss man zugeben, dass Jhering leider fundiert spricht. Ein Journalist der »Nationalsozialistischen Briefe« wendet sich nämlich direkt an Tucholsky und verspottet ihn erbarmungslos: »Ihr Buch ist gut. Die 18er Republik würgt daran. Sie haben für uns mit diesem Bilderbuch eine gute Propaganda-Vorarbeit geleistet. Herzlichen Dank, Monsieur! Es war *unser* bestes Geschäft!«⁶⁸³ *Par contra* verteidigt sich Tucholsky öffentlich gegen keine Beschuldigung – insbesondere ignoriert er die gewalttätige und etwa grobe Verhöhnung der propagandistischen NS-Blätter. Dennoch beantwortet der Schriftsteller am 18. Oktober 1929 das vernünftige *J'accuse* von Herbert Jhering, indem er durch einen langen Brief seine Absichten darlegt:

Hören Sie das nicht? Hören Sie nicht den unterirdischen Schrei, der oft keinen künstlerischen Ausdruck findet und den man mit allen raffinierten Mitteln unterdrückt, wo man nur kann? [...] Immer, wenn ich

⁶⁸⁰ Ebd.

⁶⁸¹ Vgl. Herbert Jhering, *Polemik ohne Risiko*, in: «Berliner Börsen Courier» (1929), zit. in: Hans J- Becker, *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys „Deutschland Deutschland über alles“*, a.a.O., S.85; vgl. auch Paul Sethe, *Tucholskys tragische Irrtümer*, in: »Die Zeit« H.14 (1964).

⁶⁸² Herbert Jhering, *Polemik ohne Risiko*, in: «Berliner Börsen Courier» (1929), zit. in: Hans J- Becker, *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys „Deutschland Deutschland über alles“*, a.a.O., S.85.

⁶⁸³ Jäcklin Rohrbach, *Das republikanische Bilderbuch*, in: «Nationalistische Briefe», H.7 (1929), zit. in: Ebd., S.81.

schreibe, denke ich an das Leid der Anonymen, an den Proletarier, den Angestellten, den Arbeiter, an ein Leid, von dem ich durch Stichproben weiß. Das wissen Sie auch – Sie müssen das wissen, und ich will lieber den Vorwurf auf mir sitzen lassen, künstlerisch nicht befriedigt oder aus Empörung über das Ziel hinausgeschossen zu haben, als ein Indolenter zu sein. Und glauben Sie mir – : wenn ich immer dasselbe schreibe, so tue ich das bewußt. Es ist vielleicht langweilig, Jahr um Jahr Salvarsankuren zu machen; Kamillentee wäre vielleicht abwechslungsreicher – aber man muß das wohl. Auch die Spirochäten bleiben ewig dieselben.⁶⁸⁴

Wie Tucholsky in seiner erregten Antwort an Jhering erklärt, ist *Deutschland, Deutschland über alles* kein ideologiegebundenes Werk und insbesondere kein programmatisches Manifest, sondern es setzt sich ein philologisches und selbstreflexives Ziel. Durch die Überlagerung von verschiedenen (d.h. sowohl visuellen als auch textuellen) Ausdrucksmitteln versucht das Bilderbuch, sich mit dem ganzen Publikum auf unmissverständliche Art und Weise auseinanderzusetzen. Das *Deutschlandbuch* schaltet sich in die seit der Jahrhundertwende geöffnete Diskussion über die Sprache ein, die die Vorherrschaft des konventionellen Wortes kritisiert und den Intellektuellen dazu bringt, durch den Gebrauch modernerer und unmittelbarer Kommunikationsmedien wie Fotografie und Film ein neues, universell verständliches Alphabet zu schaffen. Indem die Wahrhaftigkeit der im Text geäußerten Thesen mit fotografischen »Stichproben« ständig bewiesen wird, malen die beiden Autoren ein vollständiges und äußerst deutliches Wirklichkeitsbild, damit alle Leser-Zuschauer sich mit ihrem historischen und gesellschaftlichen Kontext frei und unabhängig von einer parteigeprägten Denkweise in Verbindung setzen können. Tucholsky und Heartfield sind also auf der Suche nach einem »künstlerischen Ausdruck« (oder, wenn man die Behauptungen Tucholskys paraphrasieren dürfte, nach einem festen Kommunikationsinstrument), der in der Lage ist, die als anarchisch und verworren wahrgenommene Zeit der Moderne wieder in Ordnung zu bringen. Außerdem unterscheidet sich *Deutschland, Deutschland über alles* in seiner experimentellen und zusammenhangslosen Struktur nicht so sehr von anderen schwierig klassifizierbaren Werken, die in der Zwischenkriegszeit veröffentlicht werden. Das Bedürfnis, die Realität durch *konkrete* Beweise zu schildern und die traditionelle Sprache an die neuen visuellen Medien anzupassen, entwickelt sich seit dem Ausbruch des Weltkrieges und der daraus folgenden Reportage-Kultur. Das Bilderbuch Tucholskys und Heartfields fügt sich in den Rahmen der ersten und zwischen 1915-1918 gedruckten Kriegsbilderatlanten⁶⁸⁵, der modernistischen Bilderfibel von László Moholy-Nagy *Malerei*

⁶⁸⁴ Kurt Tucholskys Brief an Herbert Jhering, in: GA, Bd.19 [B 173], S.167-168.

⁶⁸⁵ Ein Beispiel dafür ist *Großer Bilderatlas des Weltkrieges*, Bruckmann, München 1915, der sich von der französischen Fotosammlung *La Guerre. Documents de la section photographique de l'armée* inspirieren lässt. Für weitere Informationen vgl. Ulrich Pohlmann, « *Paysages lunaires de la mort* » (Kurt Tucholsky) *Remarques sur la photographie pendant la première guerre mondiale*, in: *Jours de guerre et de paix. Regard franco-allemand sur l'art de 1910 à 1930*, hrsg. v. Gerhard Finckh, Somogy, Paris-Reims 2014, S.197-205.

*Photographie Film*⁶⁸⁶ und des großartigen, aber unfertigen Projektes *Mnemosyne* von Aby Warburg ein⁶⁸⁷. So beleuchtet An Paenhuysen die komplexe literarische Konstellation, zu der das *Deutschlandbuch* gehört:

The late Weimar Years are considered to comprise a period of media optimism, particularly with regard to the photographic medium. [...] The new photography emerged in different guises – in the photography of the New Objectivity, in advertising, in political propaganda, and in photojournalism. [...] *Deutschland, Deutschland über alles* [...] is as much about the role of photography in society as it is about Weimar's political situation.⁶⁸⁸

Insgesamt kann die fragmentarische *Miscellanea* Tucholskys und Heartfields als eine riesengroße Baustelle betrachtet werden, eine literarisch-journalistische Hybride, die aufgrund ihrer uneinheitlichen und bruchstückhaften Struktur nie ein für alle Mal auf den Punkt kommen kann. *Deutschland, Deutschland über alles* verirrt sich in der Heterogenität seiner unzähligen Quellen, Dokumente, Bilder und – nicht zuletzt – Motive; deshalb ist das Buch nie wirklich in der Lage, sein Ziel zu erreichen, d.h. eine feste Kommunikationsbrücke zwischen Menschen und Umwelt (und nicht zwischen Menschen und politischer Partei) aufzubauen. Als Tucholsky im Jahr 1933 das Werk durchblättert, definiert er es »schwach und viel zu milde«.⁶⁸⁹ In demselben, an den Freund Walter Hasenclever geschickten Brief nimmt der Schriftsteller eine skeptische und desillusionierte Haltung ein, indem er von der brutalen, quasi post-dadaistischen Aggressivität der anstoßenden Montage John Heartfields »Tiere sehen dich an«⁶⁹⁰ Abstand nimmt (Abb.2):

Daß die Seite «Tiere sehen dich an» mit den Generalsköpfen gar nicht von mir ist, nebenbei – ich muß natürlich die Verantwortung tragen. Sie stammt von John Heartfield, und er hat sie knapp vor der Drucklegung eingefügt, er hatte das Recht, es zu tun. Und das Buch ist als künstlerische Leistung klobig.⁶⁹¹

Es ist also sehr kompliziert, die Entstehungsgeschichte von *Deutschland, Deutschland über alles* zu rekonstruieren und die Ansprüche jedes Autors oder Herausgebers (von Tucholsky über Heartfield bis hin zu Münzenberg) ans Licht zu bringen. Insgesamt teilt sich das Werk in viele Stimmen, die

⁶⁸⁶ László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, Albert Langen, München 1925.

⁶⁸⁷ Von 1918 bis zu 1928 sammelt der Kunsthistoriker und -kritiker Aby Warburg auf der Oberfläche von 79 schwarzen Tafeln tausender Fotografien, die die wichtigsten und bedeutungsvollsten Symbole des menschlichen Gedächtnisses porträtieren. Der riesige Atlas setzt sich von den unterschiedlichsten Bildern zusammen – wie z.B. die Venus von Botticelli, Freskomalereien des Schifanoia-Palastes in Ferrara, aber auch einige Aufnahmen von einem Zeppelin aus der populären *Hamburger Illustrierte Zeitung*. Das ehrgeizige Werk wurde von Warburg nie beendet, sondern es wurde in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg vom Londoner *Warburg Institute* rekonstruiert. Für weitere Informationen, vgl. *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. v. Roberto Ohrt – Axel Heil in Zusammenarbeit mit The Warburg Institute und Haus der Kulturen der Welt, Hatje Cantz, Berlin 2020.

⁶⁸⁸ An Paenhuysen, *Kurt Tucholsky, John Heartfield and Deutschland Deutschland über alles*, in: «History of photography», Jg.33, H.1 (2009), S.39-54.

⁶⁸⁹ Kurt Tucholsky an Walter Hasenclever, in: GA, Bd.20 [B 34], S.64-67.

⁶⁹⁰ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, Neuer Deutscher Verlag, Berlin 1929, S.63. Der Montagetitel stammt aus einem »1928 erschienenen, außerordentlich populären Buches von Paul Eipper«, vgl. Hans J- Becker, *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys „Deutschland Deutschland über alles“*, a.a.O., S.65.

⁶⁹¹ Kurt Tucholsky an Walter Hasenclever, in: GA, Bd.20 [B 34], S.64-67.

aber nicht die Fähigkeit haben, sich in einem einzigen, kohärenten Chor zu versammeln. In einem anderen, 1931 geschriebenen Brief an Jakob Wassermann unterstreicht Tucholsky nochmals die Distanz zwischen seinen stechenden, aber immer subtilen Provokationen und den gewalttätigeren, schwerfälligen Tönen des Fotomonteurs:

Herr Heartfield hatte, was vereinbart war, auch selbstständig einige Bilder mit Unterschrift montiert, wie man sagt – und als ich die Druckbogen bekam, war noch nicht alles fertig. Dann hielt ich das fertige Buch in der Hand, sah jene Seite und bekam einen Klaps vor den Magen. [...] Das ist nicht meine Satire. Es ist mir zu klobig; ich habe mit Ihnen nicht das leiseste Mitgefühl für die dargestellten Typen, die mir in ihrer Wirksamkeit hassenswert erscheinen – aber ich hätte das nie so formuliert. Die Beleidigung der Tiere schmeckt mir nicht, und das *trifft* es auch nicht: unter «tierisch» verstehe ich in solchem Zusammenhang etwas Dumpfes, Animalisches – also etwa einen brutalen Henker... nicht diese da. Ich habe den Sturm, den dieses Bild seit Jahren erregt, ruhig über mich ergehen lassen, und ich gedenke auch weiterhin die Sache zu decken, und nicht mit einem Protest an die Öffentlichkeit zu gehen.⁶⁹²

Während in den Bildgedichten »sämtliche Möglichkeiten einer »Politisierung der Kunst« durch die betextete Fotografie«⁶⁹³ erprobt werden, bringt das *Deutschlandbuch* aufgrund seiner intellektuellen Offenheit und seines teilweise widersprüchlichen Freimuts keine dogmatisch-politische Botschaft rüber. Wie Erhard Schütz in einem langen und *Deutschland, Deutschland über alles* gewidmeten Aufsatz erklären wird, inszenieren sowohl die Fotomontagen Heartfields als auch die schriftlichen Schnappschüsse Tucholskys eine Art hypothetisches Paralleluniversum, das zum »Dichter und Denker« gehört: »Es ist ein Produkt von Medienautoren, aber daraus entsteht nicht schon das Bild eines medialisierten Deutschlands. Vielmehr gehen darin allenfalls Medienblindheit und Medienaufmerksamkeit ineinander über.«⁶⁹⁴ Der Bilderatlas basiert auf einem fast paradoxalen sprachlichen Dilemma, nämlich die Frage, ob die Wahrheit unmittelbar und vollständig mitgeteilt werden kann oder nicht: Kann die Fotografie sich direkt mit dem Zuschauer in Kontakt zu setzen? Kann man dieser neuen visuellen Sprache wirklich vertrauen? Kann eine Aufnahme manipuliert, verschönt, verfälscht werden und, wenn ja, zu welchem Zweck? Diese Fragen werden nicht nur im Rahmen einer metaphysischen Überlegung gestellt, sondern sie sind wichtig, um die verwirrende Nachkriegsgegenwart und ihre noch nicht überwundenen Traumata zu assimilieren.

⁶⁹² Kurt Tucholsky an Jakob Wassermann, in: GA, Bd.19 [B 282], S.280-281.

⁶⁹³ Walter Benjamin, zit. in: Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G.Sebalds*, a.a.O., S.64.

⁶⁹⁴ Erhard Schütz, „...die Symbole waren so schön bequem.“ *Medialität in den literarischen Deutschland-Bildern der Weimarer Republik: Kurt Tucholsky im Kontext*, in: *Dichter und ihre Nation*, hrsg. v. Helmut Scheuer, Suhrkamp, Frankfurt a.M.1993, S.356-374.

2. Kriegskonografie in *Deutschland, Deutschland über alles*: Das Bilderbuch als Assimilationsinstrument der Kriegstraumata

Die erste deutsche Republik entwickelt sich in einem prekären Kontext: 1918 kehren die Truppen von den Kampfplätzen wieder nach Deutschland zurück, der alte preußische Staat bricht zusammen und verschwindet plötzlich hinter dem Horizont des verlorenen Weltkrieges, während der Kaiser nach Holland flieht. Der Geist der Russischen Revolution bricht in Berlin aus und verwandelt sich in einen langjährigen Bürgerkrieg, der durch politische Morde, Massenkämpfe, Hyperinflation und Putschversuche (wie z.B. der 1920 organisierte und von einem Generalstreik verhinderte Kapp-Lüttwitz-Putsch⁶⁹⁵) das politische und gesellschaftliche Gleichgewicht des neuen sozialdemokratischen Systems ständig bedroht. Den Gnadenstoß wird der neugeborenen Republik von den strengen Bedingungen des Friedensvertrags von Versailles gegeben, der am 28. Juni 1919 vom Außenminister Müller und Verkehrsminister Bell unterzeichnet wurde. So beschreibt der Historiker Heinrich August Winkler das enttäuschte Wutgefühl, das sich in Folge der Friedenskonferenz unter der deutschen Bevölkerung verbreitet:

Freilich war auch die Unterzeichnung des Friedensvertrages mit großen inneren Risiken verbunden. [...] In keinem Punkt war sich Nachkriegsdeutschland fortan so einig wie in der Empörung über das »Diktat« der Sieger. [...] Deutschland fühlte sich durch den Vertrag von Versailles auf den Platz einer Nation zweiten Ranges zurückgeworfen.⁶⁹⁶

In einer so labilen Wirklichkeit versucht man, die traumatische Kriegserfahrung insbesondere durch kollektivpsychologische Verdrängungsprozesse zu überwinden, um die Zerstörung der mit dem wilhelminischen Kaiserreich noch verknüpften Heimatauffassung durch den Aufbau einer *anderen* Identität zu überleben. Die neuen visuellen Medien, die während des Krieges als dokumentarische Informations- und Propagandainstrumente benutzt wurden und an der Front ihre Blütezeit erlebt hatten, ziehen in der Friedenszeit von den Schlachtfeldern in die Großstädte um. Obwohl Fotografie bereits ab der Jahrhundertwende durch die Fortentwicklung schnellerer Drucktechniken in Büchern und illustrierten Blättern als Darstellungsmittel mehrmals gebraucht worden war, erreicht sie erst um 1916 eine weltverbreitete Resonanz. Sicherlich hatte die Entdeckung der Farbdrucktechnik und der Autotypie zwischen 1861 und 1883 einen Punkt in der Mediengeschichte und in der Geschichte des Fotojournalismus markiert, von dem an es kein Zurück mehr gibt.⁶⁹⁷ Trotzdem muss man auf den Ersten Weltkrieg warten, um den definitiven Ausbruch einer moderneren Kommunikationsprache mitzuerleben: Im kämpferischen Europa wächst das Bedürfnis der Presseorgane, nicht nur die Realität

⁶⁹⁵ Vgl. Heinrich August Winkler, *Weimar 1918-1933: Die Geschichte der ersten deutschen Republik*, C.H. Beck, München 2019, insbesondere 6. *Die fehlgeschlagene Gegenrevolution*, S.109-142.

⁶⁹⁶ Ebd., S.95-97.

⁶⁹⁷ *Fotografie in deutschen Zeitschriften: Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart*, hrsg. v. Bernd Weise, Dt. Cantz'sche Druckerei, Stuttgart 1991, S.5-9.

authentisch wiederzugeben, sondern auch und v.a. mit dokumentarischen Beweisen eine bestimmte, oft politische Ideologie zu unterstützen. In diesem Sinne trennt die vom Februar bis zum Dezember 1916 dauernde Schlacht von Verdun die kollektive Wahrnehmung des Kriegserlebnisses und insbesondere die öffentliche Kriegsdarstellung in zwei verschiedenen Phasen: Während vor 1915 die meisten Illustrierten (wie z.B. die berühmte «Berliner Illustrierte Zeitung») sich noch auf die Karikatur stützten, fingen ab 1916 immer mehr Zeitschriften an, die Nachrichten mit fotografischen Aufnahmen zu begleiten und – nicht zuletzt – zu kommentieren. Dennoch verhinderte die komplizierte »Bürokratische Organisation der Bildberichterstattung«, zusammen mit dem oft unangenehmen »Status der Reporter« und der »Zensurierung ihrer Beiträge«⁶⁹⁸, die unmittelbare Informationsübertragung: Dieselbe, während des Krieges wiederholt inhibierten Unmittelbarkeit wird im Mittelpunkt der philosophischen und literarischen Interessen der 1920er Jahre stehen – vom dadaistischen Sprachverzicht bis zur realistischen Nüchternheit und Präzision der späteren neusachlichen Kunst- und Literaturbewegung.⁶⁹⁹ Die Schlacht von Verdun war zwar das erste Kriegereignis, das durch Bildreportagen ein entscheidendes, emotionales Gewicht in der Deutsch-Französischen Vorstellungswelt erhielt, aber die in populären Zeitungen wie die «BIZ», «Die Woche» oder «Das Illustrierte Blatt» veröffentlichten Fotografien erzählten nur einen Teil des zermürbenden und blutigen Kampfes. Einige Porträts von posierenden Generalen und Aufnahmen von diversen Kanonentypologien oder verwüsteten Wäldern wechselten sich vor dem Kameraauge ab; die Toten und die Gefechte durften in einem solchen propagandageprägten Zeitraum keine Spuren hinterlassen: Auf diese Weise schufen die meisten deutschen Kriegsreportagen durch die Juxtaposition bewusst ausgewählter Schnappschüsse ein besonderes Wirklichkeitsabbild, das »die scheinbar hoffnungslose Lage der Verteidiger von Verdun«⁷⁰⁰ zeigen sollte. Außerdem eignete sich die technische Ausrüstung der Reporter im Jahre 1916 noch nicht für die prompte Wiederaufgabe der reinen *Fakten*: Die Verschlusszeiten der Fotoapparate waren zu lang, um die Wahrheit direkt zu ergreifen; die Instrumente waren zu sperrig, als dass man sie schnell und mühelos benutzen konnte. Darüber hinaus soll man nicht vergessen, dass alle Materialien minutiös von der Zensur kontrolliert wurden. Alle Presseorgane arbeiteten für den Staat, der allein entschied, worüber man berichten oder

⁶⁹⁸ Ulrich Keller, *Verdun, 1916: Die Schlacht der Bildreportagen*, in: «Fotogeschichte» Jg.33, H.130 (2013), S.51-85.

⁶⁹⁹ In ihrem Essay über die Neue Sachlichkeit beleuchtet Sabina Becker den roten Faden, der die dadaistische Avantgarde mit der neusachlichen Kunst und Literatur verbindet. Laut Becker teilen die beiden, scheinbar so unterschiedlichen Kunstströmungen verschiedene Ziele miteinander, wie z.B. den Kampf um eine antiexpressionistische realitätsbezogene Kunst, die Rückkehr zur Gegenständlichkeit oder die Versachlichung der Produktions- und Rezeptionsformen von Literatur (vom klischeehaften Reproduktionsstil John Heartfields bis zur filmischen Schreibweise Alfred Döblins). Außerdem bekehren sich viele ehemalige Mitglieder des sogenannten Berliner Dada Clubs in der Mitte der 1920er Jahre zur neusachlichen Kunstauffassung, wie z.B. der kämpferische Zeichner und Tucholskys Freund George Grosz. Der Übergang zwischen Dada und Neuer Sachlichkeit wird auch von einem Prozess der Politisierung der Bildenden Künste und der Literatur gekennzeichnet, in diesem Sinne ist die zuerst zerstörerische und dann propagandistische Montagekunst John Heartfields insbesondere bezeichnend. Für weitere Informationen, vgl. Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*, Böhlau, Köln 2000.

⁷⁰⁰ Ebd.

schweigen sollte: z.B. verabschiedeten sich die Korrespondenten der «BIZ» von Verdun im August, d.h. »fünf Monate, bevor die Schlacht tatsächlich endete.«⁷⁰¹ Mitten im Krieg verlor also der Zuschauer den direkten Kontakt zu der Welt, indem die Realität aus politischen Gründen von der Kamera ständig gefiltert und sogar ausgeschmückt wurde: Das Ziel war natürlich, die Zivilbevölkerung über die letzten Ereignisse an der Front nicht einfach zu informieren, sondern ein Wirklichkeits*ideal* konkret und begreiflicher zu machen. Es ist kein Zufall, dass die Kombination zwischen Ideal und Wirklichkeit im Werk Tucholskys fast leitmotivisch wiederkehrt,⁷⁰² als wäre er ständig auf der Suche nach einer Methode, um das Wort vom sprachlichen Obskurantismus der Kriegszeit wieder zu säubern. 1914 wurde der Schriftsteller nämlich nach Kurland (Ostfront) geschickt, und hier beschäftigte er sich mit dem illustrierten Blatt «Der Flieger». Unter dem Namen von Theobald Tiger »beteiligte sich Tucholsky [...] an der Propaganda [...] dagegen ausgesprochen einfallsreich, schrieb Gedichte und Aufforderungen«⁷⁰³, während er die Kontakte zum Mentor Siegfried Jacobsohn und seiner «Schaubühne» unterhielt.⁷⁰⁴ Laut Michael Hepp fand Tucholsky im Stabsgebäude in Alt-Autz eine Art »sicheren Posten«, wo er »sich wieder in seinem eigentlichen Metier [...] betätigen« konnte:

Tucholsky bot seinen Kameraden eine bunte Mischung aus praktischem Ratgeber, Rätselecke, Anekdoten, Karikaturen, Buchempfehlungen, Gedichten und Geschichten von Mörike, Storm, Wassermann, Eichendorff oder Goethe und Kriegserlebnissen von bekannten Dichtern wie Raabe, Kleist oder Liliencron.⁷⁰⁵

Wie es in den meisten, von der Zensur unterdrückten Feldblättern passierte, konnte auch «Der Flieger» keine wahre Pressefreiheit haben, d.h. der Soldat und Redaktionschef Theobald Tiger »mußte schon bald [...] Artikel des Kriegspresseamts ins Heft nehmen, war gezwungen, *die Lügen und Verdrehungen des offiziellen Nachrichtendienstes abzudrucken*, sonst hätte man das Blatt wohl schnell verboten.«⁷⁰⁶ Vielleicht aus diesem Grund sind in der Front-Zeitschrift Tucholskys keine Fotografien zu finden, obwohl die fotografische Aufnahme die Wahrheit nicht unbedingt treu reproduziert, insbesondere wenn das Bild mit propagandistischen Slogans begleitet wird. Am Anfang des 20. Jahrhunderts war es zwar schwieriger und komplizierter, solche verschönte Kriegsszenarien durch das Kameraobjektiv zu rekonstruieren, als sie durch einen Bleistift einfach zu illustrieren, aber es war trotzdem möglich, die Wahrnehmung des Betrachters durch fotografische Juxtapositionen zu

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² *Ideal und Wirklichkeit* ist auch der Titel eines der bekanntesten und im Jahre 1929 komponierten Chansons Tucholskys, vgl. GA, Bd.11 [154], S.433-434.

⁷⁰³ Michael Hepp, *Kurt Tucholsky*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1998, S.39.

⁷⁰⁴ »Seit Oktober 1916 [...] lieferte er [...] auch wieder vereinzelt Gedichte oder Buchbesprechungen für die «Schaubühne»«, in: Ebd., S.49.

⁷⁰⁵ Ebd., S.39.

⁷⁰⁶ Ebd.

beeinflussen. Laut dem jungen Tucholsky lügt die Linse nie (auch wenn er in den letzten Lebensjahren seine Meinung darüber ändern wird). Schon im Jahre 1912 schien der Schriftsteller von der visuellen und emotiven Kraft der Fotografie begeistert zu sein: Nachdem er im Berliner Gewerkschaftshaus einige »Photographien verstümmelter Hände« beobachtet hatte, feierte er in einem kurzen, im «Vorwärts» gedruckten Pamphlet das neue Medium als ein kräftiges Instrument der Wahrheit. Wenn man den Aufsatz *a posteriori* wiederliest, bemerkt man sofort, dass die Behauptungen des Schriftstellers das erst 1929 erschienene *Deutschlandbuch fast ante litteram* paraphrasieren könnten: »Systematisch muß gezeigt werden: so wird geprügelt, und so wird erzogen, so werdet ihr behandelt, und so werdet ihr bestraft. Mit Gegensätzen und Gegenüberstellungen. Und mit wenig Text.«⁷⁰⁷ In Kurland stieß Tucholsky aber zum ersten Mal auf die Ordnungen des Kriegspresseamts und musste seine Satire und seine Sprache an die Zensuranweisungen anpassen. Laut Michael Hepp habe Tucholsky, der »im April 1918 [...] sogar das »Verdienstkreuz für Kriegshilfe« [...] bekam«, jenen furchtbaren »Mechanismus der Verführbarkeit am eigenen Leib erlebt« und »gerade deshalb lehnte er nach 1919 den auf blindem Gehorsam gegründeten Offiziersgeist der alten Schule so radikal ab.« Wenn Tucholsky in der Zeit der Republik die sogenannte *herrschende Klasse* so gut porträtiert und mit so bissigen, wütenden Tönen attackiert, so – um dieselben Worte des Autors zu benutzen – *tue er das bewusst*, da er in Alt-Autz den ganzen Kriegsapparat persönlich gekannt hatte. So führt Michael Hepp fort:

In die Scham über seine eigene Verführbarkeit mischten sich Wut und Haß auf die Verführer. Sein Bekenntnis: *So tat ich, was ziemlich allgemein getan wurde*, war der innere Ausgangspunkt seiner Kritik. Der mitreißende und eindringliche Ton vieler seiner gegen das Militär gerichteter Artikel ist auch eine Folge dieser Auseinandersetzung mit dem eigenen Verhalten.⁷⁰⁸

Der aggressive Idealismus, mit dem der Journalist an vorderster Front der um 1920 organisierten Proteste gegen die Wiederholung eines neuen Kriegs kämpfen wird, entsteht daher aus einem inneren Schuldgefühl und insbesondere aus einer tiefen Kenntnis der militärischen Machtmechanismen.⁷⁰⁹ Durch seine direkte Beteiligung an der europäisch erlebten Kriegserfahrung nähert sich Tucholsky zwischen 1920 und 1923 den erschütternden Werken Ernst Friedrichs und Karl Kraus' an, in denen die kollektiven Kriegstraumata durch sowohl visuelle als auch textuelle Dokumente artikuliert und

⁷⁰⁷ Kurt Tucholsky, *Mehr Photographien!*, in: GA, Bd.1 [47], S.67-68.

⁷⁰⁸ Michael Hepp, *Kurt Tucholsky*, a.a.O., S.45.

⁷⁰⁹ Am 1. Juli 1920 gründete Tucholsky den Nie-wieder-Krieg-Aktionsausschuss, der periodische Manifestationen organisierte und insgesamt versuchte, die Menschenmassen gegen die seit dem Weltkrieg noch verbreitete militärische Denkweise zu sensibilisieren und zu mobilisieren. Sehr bekannt wurde die am 1. August 1920 im Lustgarten organisierte Nie-Wieder-Krieg-Kundgebung, anlässlich derer Tucholsky einige seiner Aufsätze vorgelesen hatte, vgl. Reinhold Lütgemeier-Davin, *Nie wieder Krieg! – KTs Rolle innerhalb der pazifistischen Organisationen der Weimarer Republik*, in: *Der Antimilitarist und Pazifist Tucholsky. Dokumentation der Tagung 2007 "Der Krieg ist aber unter allen Umständen tief unsittlich"*, hrsg. v. Friedhelm Greis, Röhrig-Univ.-Verl., St. Ingbert 2008, S.57-82.

assimiliert werden. Aber während der Berliner Schriftsteller die Fotografie erst in den 1920er Jahren als Aufklärungsmittel in seinen Beiträgen und Aufsätzen nutzen wird, beginnen die Maler-Mitglieder John Heartfield und George Grosz bereits in den Schützengräben mit den neuen visuellen Medien zu experimentieren. Die Ursprünge der Fotomontage verlieren sich in der dunklen und chaotischen Zeit der ersten Illustrierten: Insbesondere erlebten solche Bilderjuxtapositionen eine erste Blütezeit im Deutsch-Französischen Krieg (1870-1871), da sie als besonders wirkungsvolle Propagandainstrumente gebraucht wurden. In diesem Zeitraum wurden die Montagen in Form von Postkarten gedruckt und der ganzen Zivilbevölkerung geschickt, um den Konsensus der Massen zu erzielen. Wie Andrés Mario Zervigón in seinem Essay über John Heartfield schreiben wird, nimmt das Bild ab 1870 durch die Verbreitung der Kriegspostkarten die Stelle des konventionellen Slogans ein, während der Text sich auf einige, präzise Wörter reduziert:

To send one of these cards was to voice support for the conflict both in image and in one's own easily intercepted text. To receive one was to feel the coercive push of an intimate's nearly public declaration of opinion. Other printing firms likewise began employing postcards to disseminate uplifting militarist images, expanding the repertoire of pictures and making the Franco-Prussian War the first conflict to see picture on a mass scale.⁷¹⁰

Mit der Ausbreitung der Postkarten wendet sich die menschliche Sprache von der individuellen Privatsphäre zum öffentlichen Milieu der modernen Massenmedien, d.h. sie wird als das Produkt eines kollektiven Wahrnehmungs- und Ausdrucksmodus neucodiert. George Grosz, der in seiner Jugend kleine Karten und fotografische Fragmente aller Arten fast impulsiv sammelte, kannte den verführerischen und potentiell agitatorischen Charakter solcher Bilder sehr gut. So beschreibt der Zeichner sein manisches und teilweise kindliches Bedürfnis, visuelle Stücke der Welt zu versammeln – vielleicht handelt es sich um dasselbe Bedürfnis, das sich auch in den Texten Tucholskys (insbesondere in *Deutschlandbuch*, *Deutschland über alles*) zeigt:

Auf dem großen Teppich, neben dem behaglich glühenden und wärmenden amerikanischen Dauerbrandofen, lag ich vergraben in die sensationellen Illustrationen vom russisch-japanischen Kriegsschauplatz oder von den mutigen Kämpfen der deutschen Schutztruppe im afrikanischen Busch. Wöchentlich einmal kamen die Hefte...⁷¹¹

Als der damals noch als Georg Groß bekannte Karikaturist im Sommer 1915 dem Kollegen und Maler Helmut Herzfelde zum ersten Mal begegnet, entscheiden die beiden, ihre eigene Version der Kriegspostkarten zu montieren und unter den anderen Kameraden herumzugeben.⁷¹² Nach einem

⁷¹⁰ Andrés Mario Zervigón, *John Heartfield and the Agitated Image*, University of Chicago Press, Chicago-London 2012, S.46.

⁷¹¹ George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein: Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Rowohlt, Hamburg 1955, S.9.

⁷¹² In seiner Biografie über den Bruder Helmut, erzählt Wieland Herzfelde, dass die Pseudonymen John Heartfield und George Grosz aus einem Protest gegen die nationalistische, anti-englische Kriegspropaganda kommen: Indem die zwei Künstler ihre Namen änderten,

Jahr, in dem die ersten Collagen und fotografischen Experimente feste Gestalt annehmen, gründen die zwei rebellischen Künstler die Monatsschrift von Kunst, Literatur und Politik »Neue Jugend«, die den Startpunkt einer jahrzehntelangen Mitarbeit markieren wird.⁷¹³ Es ist noch schwer festzusetzen, ob Grosz oder Heartfield die Technik der Fotomontage entwickelt hat – Außerdem beanspruchen auch andere Künstler für sich die Urheberschaft dieser Entdeckung, wie z.B. der dadaistische Arbeitskamerad Raoul Hausmann.

Jenseits der *Querelle* über die Vaterschaft der Fotomontage ist es notwendig, die Natur des Mediums zu untersuchen, um die intermedialen Verbindungen zwischen den ersten und im Krieg entstandenen Juxtapositionen mit der philologischen Komplexität (oder Hybridität) von späteren Werken wie dem *Deutschlandbuch* ans Licht zu bringen. Die Montage stellt sich als das Ergebnis eines Sprachzerstörungsprozesses dar, der sich sowohl in der konkreten Poesie der historischen Avantgarden als auch in der prosaischen Typografie der modernen und Massenpresse zeigt.⁷¹⁴ In diesem Sinne haben die Propagandapostkarten des Deutsch-Französischen Kriegs mit den vordadaistischen Montageversuchen Heartfields, Grosz' und Hausmanns etwas gemeinsam: Sie teilen dasselbe Bedürfnis, das traditionelle und nun entleerte Wort durch die frappierende Gegenüberstellung unterschiedlicher Bilder und fotografischer Wahrheitsfragmente ins Leben zurückzubringen. Wenn man anders *sieht*, kann man auch anders, d.h. auf selbstständigere Art und Weise, *denken*.⁷¹⁵

Um ihre eigene Antikriegspropaganda zu organisieren und dem Publikum die Machtmechanismen der Militärwelt bekannt zu machen, beuten Heartfield und Grosz schon im Jahre 1917 dieselbe Juxtapositionstechnik der melodramatischen Kriegspropagandabilder aus. Dieses Waffe-gegen-Waffe-Prinzip wird ab 1923 dem Münzenbergs-Medienkonzern zugrunde liegen.⁷¹⁶ Insbesondere

verspotteten sie den damals bekannten Motto Ernst Lissauers »Wir lieben vereint, wir hassen vereint, wie haben alle nur einen Feind: England!«, vgl. Wieland Herzfelde, *John Heartfield. Leben und Werk*, a.a.O., insbesondere *Krieg*, S.13-15.

⁷¹³ Dank der finanziellen bzw. moralischen Unterstützung von Mäzenen und Intellektuellen wie Harry Graf Kessler, Walter Benjamin oder Else-Lasker Schüler wurde die am Anfang von Heinz Barger herausgegebene Zeitschrift *Neue Jugend* durch den gleichnamigen *Neue Jugend-Verlag* veröffentlicht. Da im März 1917 das pazifistische und linksorientierte Blatt zensiert wurde und Heinz Barger das Projekt verließ, gab Wieland Herzfelde dem Verlag einen neuen, vom Roman *Der Malik* Else-Lasker Schülers ausgeliehen Namen, obwohl »die Grausamkeiten, die er an der Front erlebt hat, [...] sich nur schlecht mit der verklärenden Schreibweise der Lasker-Schüler« vertragen, vgl. Ulrich Faure, *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Malik-Verlag 1916-1947*, Aufbau Verl., Berlin 1992, S.66. In der ganzen Republikzeit stand der *Malik-Verlag* im Mittelpunkt der Weimarer marxistisch-sozialistischen Intelligenzija. Insbesondere war der Verlag Herzfeldes 1919 bis 1920 eine Art Lautsprecher der neuen Montagekunst Heartfields und Grosz' und insbesondere der brutalen Gesellschaftskritik, die der Berliner Dadaismus an den republikanischen Eliten übte.

⁷¹⁴ Vgl. Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Wilhelm Fink Verl., München 2000, S.173.

⁷¹⁵ Der rote Faden, der die avantgardistischen Experimente mit der klischeehaften Sprache der Massenpresse in Beziehung setzt, wird von Laura Mancinelli erleuchtet, vgl. Laura Mancinelli, *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, a.a.O.

⁷¹⁶ Vgl. z.B. Willi Münzenberg, *Propaganda als Waffe*, Carrefour, Paris 1937. Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass der Titel eine der bekanntesten Montagen Heartfields »Benutze Foto als Waffe!« lautet. Die Fotomontage, in der der Künstler mit einem paar Scheren den damaligen Polizeipräsidenten Karl Zörgiebel köpft, erschien in der »AIZ« (Jg.8, H.37 (1929), S.17) und begleitete einen Aufsatz von F.C. Weiskopf über die Große Berliner Ausstellung Heartfields aus dem Jahr 1929. Als Peter Panter 1931 einen langen »Ausblick auf die Bücher, die er nicht bespricht« schreibt, scheint er, dieselbe *Forma Mentis* des ehemaligen Mitarbeiters John Heartfield noch

widersetzen sich die ersten fotografischen Experimente Heartfields dem konventionellen, aber irrealen, traumhaften und – nicht zuletzt – von der Zensur genehmigten Kriegsdarstellungen. Ein Beispiel für diese trügerische, vom Staat geförderte Ikonografie des Konfliktes ist die um 1917 in Deutschland verbreitete Postkarte *Stolzenfels am Rhein* (Abb. 3), in der der mythisierte und heroisierte Tod des Märtyrers von den letzten Versen eines sentimental und damals sehr populären Gedichtes begleitet wird (»Und sag' ihr, daß ich treu, / Ihr treu gestorben sei. / Es sollt' nicht sein, / ich keh'r nicht heim / Nach Stolzenfels am Rhein«). Sofort antwortet Heartfield mit einer Fotografie ganz anderer Art, einem Schnappschuss, der ein im Schlachtfeld sterbender Soldat auf ungeschönte, brutale Art und Weise reproduziert. Hier wird der Mensch nicht mehr als Mensch erkennbar, sondern das Auge des Zuschauers hat Mühe, um das einzelne Subjekt in der zerstörten Landschaft wiederzufinden. Die aufklärerische Wahrhaftigkeit der Aufnahme wurde vom nüchternen und gleichzeitig beißenden Satze »*So sieht der Heldentod aus*« noch betont (Abb. 4):

The melodramatic and dreamy gaze of the dying soldier in the postcard *Stolzenfels am Rhein!* (...) becomes (...) a cruelly severed head turning away from us, its eyes and temple shot away. Heartfield's placement of the photographs – an overview above, a detail below – contrasts mass death with individual passing, and armies of corpses with the expiration of the singular «hero». Such contrasts offered a quick and efficient way to unveil the suppressed underside of war, exposing the vast distance between the combat's grisly reality and its official representation.⁷¹⁷

Dieselbe Juxtapositionstechnik, aus der die später entwickelte Fotomontage entsteht, wird von John Heartfield im Jahr 1924 im ersten Jahrbuch des Malik-Verlages *Platz dem Arbeiter*⁷¹⁸ wiederbenutzt (Abb. 5). Das Werk, das als politische Propagandainstrument dienen sollte, enthält mehrere Aufnahmen, die unterschiedliche Facetten des deutschen Alltagslebens porträtieren. Heartfield, der sich um die Bilderausstattung gekümmert hatte, benutzt hier dieselben Illustrationstechniken, durch die er 1917 an der Front die Schrecken des Weltkrieges schon angezeigt hatte. *Platz dem Arbeiter* nimmt *Deutschland, Deutschland über alles* thematisch und ästhetisch vorweg, indem das Buch eine aufklärerische Verknüpfung zwischen Bildern und Texten zu schaffen versucht. Auf Seite 41 stellt der Monteur und Illustrator zwei Fotografien gegenüber, die in diametral widersetzenden Milieus der Gesellschaft aufgenommen worden sind: Die erste Aufnahme zeigt dem Betrachter das pompöse Begräbnis eines Generals, während die Zweite einen Blick auf die schnelle und schlichte Beerdigung der gemeinen Soldaten in einem Massengrab wirft. Die Schnappschüsse werden miteinander in Verbindung gesetzt, damit sie sich als visuelle Gegenpole artikulieren können. Auf diese Weise ist

zu teilen: »Boycott gegen Boykott. Sie uns und wir sie«, in: GA, Bd.14 [6], S.22-26, zit. aus Renke Siems, *Die Autorschaft des Publizisten. Schreib- und Schweigeprozesse in den Texten Kurt Tucholskys*, Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, Heidelberg 2004.

⁷¹⁷ Andrés Mario Zervigón, *John Heartfield and the Agitated Image*, a.a.O., S.59.

⁷¹⁸ Julian Gumperz (Hg.), *Platz dem Arbeiter*, Malik, Berlin 1924; vgl. Wieland Herzfelde, *Der Malik-Verlag 1916-1947: Ausstellungskatalog*, Deutsche Akademie Der Künste zu Berlin, Berlin 1966, S.93.

der Zuschauer in der Lage, ein *Gesamtbild* der ganzen Gesellschaft zu rekonstruieren, und trotzdem enthält die Gegenüberstellung eine starke politische Botschaft. Laut Heartfield muss ein Foto nicht nur die reine Wahrheit einfach erklären, sondern eine spezifische Wirkung erfolgen: Durch die soeben erwähnte Kontrasttechnik soll es die Rezipienten provozieren, ihnen den lügnerischen Charakter der Pressesprache signalisieren, und schließlich sie zu besonderen Aspekten der Wirklichkeit führen, die öffentlich verschwiegen werden.⁷¹⁹

Mit der seriellen Verbreitung der neuen Medien in der Kriegszeit erwirbt auch die Fotografie eine solche Doppeldeutigkeit: »In this climate, the loquacious camera became one of the most significant tools of silence.«⁷²⁰ Die Kameralinse kann also zwar lügen (oder zumindest die Wahrheit verschweigen), aber laut Heartfield und Tucholsky kann sie auch als Kenntnisinstrument benutzt werden, wenn man die unterschiedlichen, fotografischen Alltagsfragmente zusammenfügt, um das gesamte Wirklichkeitsszenario wieder zu rekonstruieren. Nach den zwei Herausgebern des *Deutschlandbuchs* muss die Fotografie sich vom subjektiven Standpunkt und von der gekünstelten Ausstattung der traditionellen Illustrationsformen entfernen, um die Realität nüchtern und gleichzeitig aufklärerisch darzustellen. Diese Art Fotografie wird vom Tucholskys Alter-Ego Ignaz Wrobel mehrmals als *Tendenzphotographie* bezeichnet. So listet der Schriftsteller bereits im Jahr 1925 die Details auf, aus denen die Weimarer Gesellschaft sich zusammensetzt, als würde der Autor ein Fotoalbum durchblättern:

Ludendorff in Zivil; das Automobil eines Bankiers, die Wohnung seines Portiers; Richtergesichter einer preußischen Strafkammer und ihre Opfer; Studenten auf der Kneipe; verhaftete Kommunisten vor und nach Feststellung ihrer Personalien; eine Konfrontation der Physiognomien Lenins und Hindenburgs; eine Parade unter Wilhelm und eine unter Seeckt: das sind Themen, die mit Worten gar nicht so treffend behandelt werden können, wie es die unretouchierte, wahrhaftige und einwandfreie Fotografie tun kann. Die erst durch die Anordnung und die Textierung zum Tendenzbild wird. Sie ist eine maßlos gefährliche Waffe. Der Zeichner kann sich etwas ausdenken. Der Fotograf nicht.⁷²¹

Es ist kein Zufall, dass *Deutschland, Deutschland über alles* sich auf dieselben Prinzipien stützt und die Leser durch störende Bildergegensätze ständig provoziert – Ein treffendes Beispiel dafür ist, außer der berühmten Ludendorff-Schwejk-Gegenüberstellung, der auf Seite 219 befindende Vergleich zwischen zwei kontrastiven Aufnahmen, die dieselben Subjekte in unterschiedlichen Existenzphasen darstellen (Abb. 6): Wenn die eine noch glückliche und höchstwahrscheinlich von der Schule heimkehrende Kinder reproduziert, zeigt die andere dieselben, aber in einer hypothetischen Zukunft projizierten (und an der Front gestorbenen) Jugendlichen. Auf diese Weise verknüpfen Tucholsky

⁷¹⁹ Andrés Mario Zervigón, *John Heartfield and the Agitated Image*, a.a.O., S.56.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Kurt Tucholsky, *Die Tendenzphotographie*, in GA, Bd.7 [71], S.197-199.

und Heartfield verschiedene raumzeitliche Koordinaten und bilden eine im Konditional konjugierte Dimension: Wenn ein neuer Krieg *ausbrechen würde*, dann *würde* dies das Schicksal der jüngsten Generationen *sein*.⁷²²

Ein anderes Beispiel für das aufklärerische Potential der von Heartfield entwickelten Text-Bild-Juxtapositionstechnik ist in *Deutschland, Deutschland über alles* der Auftrag *Statistik*, der sich als eine lange Reportage artikulieren lässt.⁷²³ Der von Tucholsky geschriebene Artikel wird von vielen Aufnahmen begleitet, die den Text glossieren, erklären, auf die Probe stellen und v.a. begreiflich machen (Abb. 7, Abb. 8, Abb. 9). Der Einführungssatz »Wir sind ein armes Land« wird von einigen Schnappschüssen begleitet, die das Alltagsleben der Arbeiter oder der weniger wohlhabenden Klassen dokumentieren, und gleichzeitig erscheint auf der nächsten Seite die Fotografie einer religiösen Prozession, an der der Mittelstand und die vornehme Gesellschaft vermutlich teilnehmen. Der Kontrast zwischen den zwei gegensätzlichen oder sozusagen unvereinbaren Teilen Deutschlands wird durch diese visuelle Gegenüberstellung unmittelbar und quasi fassbar gezeigt.

Auf den Seiten 52 und 53 führt Tucholsky seine satirische *Statistik* immer fort und unterhält sich ironisch sowohl mit den Bildern als auch mit dem Zuschauer, indem er eine Reihe direkter Fragen stellt: »Wo steckt Deutschlands Geld? Hier? Oder vielleicht Hier?«. Als befände sich der Betrachter in einer Art *Zauberlaterne*, in der man nur die Stimme des Redners hören kann, setzen sich die Fotografien mit dem Schriftsteller in Dialog und bilden damit ein raumzeitlich exakt gekennzeichnetes Panorama. Die Schnappschüsse folgen dem Rhythmus des Textes und umgekehrt: Tucholsky scheint sich hier dem Publikum als *Conférencier* vorzustellen und seinen Beitrag als ein *lantern reading* zu strukturieren, d.h. als eine alte, pre-kinematographische Performanceform, die am Ende des 19. Jahrhunderts in England und Frankreich sehr volkstümlich war. Dank der Simultanität zwischen dem mündlich ausgesprochenen Erzählen und der Bildvorführung gewann diese Art Ur-Dokumentarfilm innerhalb kurzer Zeit eine große Glaubwürdigkeit und erhielt einen populärwissenschaftlichen Charakter.⁷²⁴ Tucholsky, der der modernen Kinoindustrie nicht besonders vertraut,⁷²⁵ steht einem vorfilmischen, fotografischen Ausdrucksmodus näher und stellt sich als *Rezitator* oder *Voice Over* vor, d.h. als eine vermittelnde Figur, der dem Zuschauer die Bilderfolge

⁷²² Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, a.a.O., S.219.

⁷²³ Ebd., S.46-55.

⁷²⁴ Alain Boillat, *Le spectacle de lanterne magique considéré sous l'angle de la conférence : quelques traces écrites d'une performance orale*, in: *Performing New Media : 1890-1915*, hrsg. von Kaveh Askari – Scott Curtis – Frank Gray – Louis Pelletier – Tami Williams – Joshua Yumide, John Libbey Publishing Ltd, New Barnet 2014, S.227-235.

⁷²⁵ Obwohl Tucholsky »kein Verächter des Films« war, glaubte er jedoch, dass die großen ästhetischen Möglichkeiten des Mediums »selten erreicht wurden«, vgl. Frank-Burkhard Habel, *Tucholsky und das Medium Film*, in: *Tucholsky und die Medien*, hrsg. v. Friedhelm Greis – Ian King, Röhrig Universitätsverl., St. Ingbert 2006, S.67-82.

präsentiert und paraphrasiert.⁷²⁶ Auf diese Weise kommt der Berliner Journalist zu einem Paradox: Um unmittelbar verstanden zu werden, soll das Bild erklärt oder, im Fall John Heartfields, sogar bearbeitet werden – Die Montage ist letzten Endes eine Form der graphischen Manipulation, die sowohl mit aufklärerischen als auch mit betrügerischen Absichten benutzt werden kann.

Als Heartfield beginnt, auch in der Redaktion der «AIZ» als Umschlagillustrator zu arbeiten, setzt er einfach nicht mehr zwei oder drei verschiedene Fotografien übereinander, sondern er beginnt, die Fotografien fast wörtlich in Stücke zu schlagen: Um die Reflexionsfähigkeit der Rezipienten zu aktivieren, zerreißt der Künstler jede Aufnahme in einzelne Fragmente und setzt sie in einem neuen Bild wieder zusammen. Die Methode bleibt dieselbe, die Grosz und Heartfield an der Westfront entwickelt hatten, um ihre ersten Collage-Experimente zu schaffen, mit dem Unterschied, dass nun die Wahrheit sich nicht aus einem Vergleich zwischen getrennten Bildern ergibt, sondern sie eine einheitliche, feste Gestalt annimmt. Die Fotomontage ist nichts anderes als eine subtilere Form der Juxtaposition: Auf dem bekannten Umschlag der «AIZ» Nr. 42 aus dem Jahr 1932 stellt Heartfield einen kleinen, von einer fetten und teilweise gesichtslosen Figur (wahrscheinlich einem Großindustriellen) überragten Adolf Hitler dar (Abb. 10). Der bedrohende und anonyme Mann bietet Hitler sein Geld an und lacht väterlich, während der winzige Adolf die vermutlich unten befindenden Wähler grüßt: Auf diese Weise bilden die drei Hauptfiguren (der Kapitalist, Hitler und das deutsche Volk) eine Art soziale Pyramide, in der der dickere Fisch den kleineren Fisch frisst. Die Bedeutung des Bildes erscheint auf den ersten Blick schon so deutlich und unmissverständlich, dass der Betrachter keinen Text mehr brauchen würde: Die Montage *spricht*, ohne sich der Wörter zu bedienen. Wenn Heartfield auch einen Titel («Der Sinn des Hitlergrusses») und das ironische Motto »Millionen stehen hinter mir!« im Rahmen des Bildes einsetzt, macht er das, um die prahlerische Sprache der NS-Blätter-Propaganda zu verspotten und gleichzeitig eine exakt gegensätzliche politische Botschaft zukommen zu lassen: »Kleiner Mann bittet um große Gaben« heißt nämlich »Die angebliche Nähe zum Sozialismus und zur Arbeiterklasse ist eine Lüge, da Hitler seine Partei aus Kreisen der Großindustrie finanzieren lässt.«⁷²⁷

Zwischen den ersten Antikriegspostkarten und den späteren, marxistisch gerichteten «AIZ»-Montagen Heartfields erscheint im Panorama der pazifistischen Literatur der Weimarer Republik ein sonderbares Bilderbuch: Es handelt sich um das schockierende Werk Ernst Friedrichs *Krieg dem Kriege*, das den ersten Weltkrieg durch grausame, ungeschönte und erbarmungslose Aufnahmen

⁷²⁶ »The institution of the film narrator was deeply rooted in the tradition of the lantern lecturer whose spoken words usually accompanied the projection of slides already long before the cinematography was introduced into the entertainment business«, Martin Loiperdinger, *Missing Believed Lost: The Film Narrator, Then and Now*, in: Ebd., S.87-94.

⁷²⁷ Nicola Behrmann, *Grenzen in Bewegung: Bild und Text in den historischen Avantgarden*, in: *Handbuch Literatur & visuelle Kultur*, hrsg. v. Claudia Benthien – Brigitte Weingart, De Gruyter, Berlin 2014, S.426-444.

erzählt, damit sich das Publikum des Grauens des Konfliktes jenseits des nationalistischen Idealismus bewusst wird. Wie Tucholsky⁷²⁸ war auch Friedrich in den ersten Lebensjahren der deutschen Republik an vielen Antikriegsmanifestationen beteiligt, und da er sich mit keiner Partei wirklich identifizieren konnte, gründete er am 5. Mai 1919 seine eigene pazifistische Bewegung. Während Peter Panter nach einem kleinen Abenteuer mit der USPD kein Parteibuch mehr besaß und immer »zwischen allen Stühlen« schwankte⁷²⁹, so hielt sich auch Friedrich bis zum Ende seines Lebens für einen überzeugten Individualisten oder, um genauer zu sein, einen Freisinn. Infolge des Kapp-Putsches und der ständigen internen Kämpfe, die mit der Gefahr einer Remilitarisierung die schon schwankende Stabilität der neugeborenen Republik bedrohten, trat Friedrich mit Heinrich Zille, Otto Nagel, George Grosz und Otto Dix in Kontakt: Zusammen mit den bekannten Malern und Karikaturisten versuchte der Antimilitarist nämlich, Kunstausstellungen und Veranstaltungen zu organisieren, um das Publikum für die proletarische Lebenswirklichkeit zu sensibilisieren. 1924 publizierte Friedrich auch das illustrierte Blatt «Der freie Mensch», das aber nur als Einzelnummer erschien und 1925 in «Die schwarze Fahne» überging. Auf diese Weise begann der Breslauer Aktivist, die neuen Medien als pazifistische Propagandainstrumente zu benutzen, und zwischen 1920 und 1923 verwandelte er seine Wohnung in der Berliner Petersburgerstraße 39 in einen Atelierraum, in dem Bilder und Objekte als Beweis des Kriegsgrauens ausgestellt wurden. Viele dieser Materialien wurden 1924 in dem vielleicht bekanntesten Werk Friedrichs versammelt: So entsteht *Krieg dem Kriege*, ein unzensurierter *Großer Bilderatlas des Weltkrieges*, der durch eine Reihe fotografischer Dokumente schockierender Art eine chronologisch präzise Mappe der Kriegsbarbareien zeichnet. Wie auch in Heartfields satirischen Montagen und Juxtapositionen schon passiert, wird auch im Bilderbuch Friedrichs die Fotografie als konkrete Waffe gebraucht, um die Massen zum Kampf gegen einen hypothetischen neuen Krieg aufzurufen. Der paradoxe Titel stammt aus dem Motto eines 1912 in Basel organisierten Kongresses der Sozialistischen Internationale, was die Existenz einer starken pazifistischen Bewegung in der deutschen Öffentlichkeit auch vor dem Weltkriegsausbruch beweist. Außerdem komponierte der gerade aus Kurland heimgekehrte Theobald Tiger bereits im Jahre 1919 ein langes Chanson, das dieselben Aufforderungen und v.a. dasselbe Schlagwort enthält.⁷³⁰ Dank der unmittelbaren Verständigkeit seiner visuellen Sprache, der dokumentarischen Wahrhaftigkeit seiner Bilder und der potentiell universellen Resonanz seiner mehrsprachigen Slogans erreichte *Krieg dem Kriege* einen internationalen Erfolg und wurde von der deutschen,

⁷²⁸ *Der Antimilitarist und Pazifist Tucholsky. Dokumentation der Tagung 2007 "Der Krieg Ist aber unter Allen Umständen Tief Unsittlich"*, hrsg. v. Friedhelm Greis, a.a.O.

⁷²⁹ Vgl. Alexander Solloch, *Und immer zwischen zwei Stühlen: Kurt Tucholsky und die radikale Linke in der Weimarer Republik*, Univ. Magisterarbeit, Leipzig 2003.

⁷³⁰ Kurt Tucholsky, *Krieg dem Kriege!*, in: GA, Bd.3 [95], S.194-196.

linksgerichteten Intelligenzija bald gelobt. 1926 widmete Ignaz Wrobel dem Werk Friedrich eine begeisterte Rezension:

Im Verlag der Freien Jugend (Berlin C 2, Parochial-Straße 29) ist ein Bilderalbum erschienen: «Krieg dem Kriege!» Die Unterschriften der Bilder sind deutsch, englisch, französisch und holländisch. Ernst Friedrich hat es zusammengestellt. [...] Das Buch, das fast zweihundert der entsetzlichsten und grausigsten Dokumente wiedergibt, sollten wir bestellen und verbreiten. [...] Die Photographien der Schlachtfelder, dieser Abdeckereien des Krieges, die Photographie der Kriegsverstümmelten gehören zu den fürchterlichsten Dokumenten, die mir jemals unter die Augen gekommen sind. Es gibt kein kriminalistisches Werk, keine Publikation, die etwas Ähnliches an Grausamkeit, an letzter Wahrhaftigkeit, an Belehrung böte.⁷³¹

Das Fotoalbum, das in der ersten und der zweiten Nachkriegszeit sowohl Tucholskys und Heartfields *Deutschland, Deutschland über alles* als auch Brechts *Kriegsfiabel* inspirieren wird, war in den 1920er Jahren insbesondere für die beißende Grausamkeit einer besonderen Reihe von Aufnahmen bekannt, die sich im letzten Buchteil befinden und die vom Nervengas verzerrten Gesichter einiger heimgekehrten Soldaten porträtieren. Das ganze Werk strukturiert sich nämlich durch ein *Crescendo* des Schreckens, während die Schnappschüsse die Gräueltaten der Kämpfe, der Hinrichtungen und der Schlachten streng chronologisch erzählen. Die nicht mehr wiederzuerkennenden Antlitze der Nervengasopfer fungieren als Ausgangspunkt des von Friedrich beschriebenen *Via Crucis* der Menschheit: Auf diese Weise dient »die Zerstörung des Erkennungszeichens der menschlichen Spezies« dazu, »die gebrochene Humanität im Krieg« zu symbolisieren.⁷³² Indem Friedrich die heroische, von der Propagandapresse oft poetisierte Darstellung des Schlachtfelds ablehnt, gibt er dem Unsagbaren (d.h., dem tödlichen, *tabuisierten* Ansicht des Kriegs) eine Stimme – und insbesondere eine *visuelle* Stimme: Einerseits durften die meisten und wichtigsten Illustrierten in der Kriegs- und Republikzeit immer nur die »Toten der Gegenseiten«⁷³³ zeigen; andererseits wurde das Sterben an der Front v.a. der eigenen Militärs in der allgemeinen Vorstellungswelt üblicherweise durch die alte »Patina der [...] preußisch-nationalen [...] Mythenbildung«⁷³⁴ reinszeniert und dadurch heroisiert. Die »verlorene« Generation Tucholskys und Friedrichs musste also den Kontakt mit den vergangenen Traumata wieder aufzunehmen, um eine neue Identität und ein neues Ichbewusstsein zu formulieren. Der Weltkrieg wurde in der europäischen Zivilisationsgeschichte als ein unwiderruflicher Paradigmenwechsel wahrgenommen, nach dem man eine neue Sprache und neue

⁷³¹ Kurt Tucholsky, *Waffe gegen den Krieg*, in: GA, Bd.8 [38], S.123-125.

⁷³² Gerhard Paul, *Der Kampf um das "wahre Gesicht" des Krieges – Der erste Weltkrieg in der Bildpublizistik der Weimarer Republik*, in: *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*, hrsg. v. Diethart Kerbs – Walter Uka, Kettles, Bönen 2004, S.49-78.

⁷³³ Ebd., S.51

⁷³⁴ »Als das eigentliche Charakteristikum der Berichterstattung des Ersten Weltkrieges erweist sich [...] die generelle Tabuisierung des Todes«, Karl Riha, zitiert nach Gerhard Paul, *Der Kampf um das "wahre Gesicht" des Krieges*, a.a.O., S. 53.

Kommunikationsmittel brauchte, um sich mit der Umwelt wieder in Verbindung zu setzen. So wird Gerhard Paul in einem langen, 2004 erschienenen Aufsatz schreiben:

Bis etwa Mitte der 1920er Jahre bestimmte das durch die illustrierte Tagespresse und die noch während des Krieges zahlreich erschienenen Erinnerungsbände einzelner Regimenter geprägte ungleichzeitige Bild des idyllisch-vormodernen Krieges die visuelle Erinnerung wie den öffentlichen Diskurs. Dieses hatte in der Tradition der frühen Kriegsphotografie des 19. Jahrhunderts [...] den Krieg wesentlich als vorindustriellen Krieg romantisiert. [...] Dem im Weltkrieg betriebenen Versuch der Uniformierung der Sinne folgte nach 1918 der Versuch der Homogenisierung der Erinnerung. Es entbrannte eine heftige Auseinandersetzung um die retrospektive Deutung des Weltkrieges sowie um das kollektive Bildgedächtnis der Deutschen über den vorangegangenen Krieg.⁷³⁵

In diesem Sinne können die von Friedrich gesammelten und veröffentlichten »wahren Bilder des Krieges« als die Instrumente einer »Schocktherapie« betrachtet werden, die eine sofortige und »heilende Wirkung« auf die Zuschauer-Patienten ausüben müssten.⁷³⁶ Durch den Einsatz nicht nur emotional ergreifender Devisen, sondern auch kurzer, treffender und sachlicher Überlegungen erhält die fotografische Dokumentation eine expressive Kraft und einen symbolischen Wert, die eine starke Spur im menschlichen Gedächtnis hinterlassen sollen. Hinsichtlich der Anwendung der Fotografie als Authentizitätsbeweis und Reflexionsmittel gibt es viele Ähnlichkeiten zwischen dem Bilderbuch Friedrichs und dem 1922 in Buchform erschienenen Theaterstück Karl Kraus' *Die letzten Tagen der Menschheit*. Beide Werke versuchen, die letzte Kriegstragödie weitestmöglich vollständig zu porträtieren, indem sie über das fotografische Medium als Produkt einer technisch fortgeschrittenen Zivilisation Fragen stellen. 1926 veröffentlichte Friedrich nämlich einen zweiten Band seines *Krieg dem Kriege*-Projektes, der aber wegen des noch brutaleren Charakters der ausgewählten Bilder »nicht mehr so gut verkäuflich war«. Aus diesem Grund ist diese Auflage heute »antiquarisch kaum noch zu bekommen« und auch in den großen Bibliotheken ist es sehr schwierig, sie zu finden.⁷³⁷ Im später erschienenen Band werden neue Fotos eingefügt, während die Stimme der Erzähler in einem immer erregteren Ton spricht und das Buch »mit einer noch einmal akzentuierten Aussage« öffnet: »Der Krieg ist eine Pest – und seine Bazillen sind die Soldaten«⁷³⁸, ein Satz, die heutzutage an den bekannteren und 1931 geschriebenen Fluch Tucholskys »Soldaten sind Mörder« erinnern könnte.⁷³⁹ Außerdem fügt der Aktivist ein Kapitel über die Skagerrak-Seeschlacht und weitere Aufnahmen mannigfacher Kriegsverletzungen hinzu. Sehr wichtig ist aber der letzte Teil der 1926er-Ausgabe,

⁷³⁵ Ebd., S.50-54.

⁷³⁶ Ebd., S.54.

⁷³⁷ Gerd Krumeich, *Ein einzigartiges Werk: Einführung zur Neuausgabe von »Krieg dem Kriege«*, in: Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege! neu herausgeben vom Anti-Kriegs-Museum in Berlin*, hrsg. v. Gerd Krumeich – Tommy Spree – Patrick Oelze, Bpb Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2015, S.VIII-XXXVIII.

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Kurt Tucholsky, *Der bewachte Kriegsschauplatz*, in: GA, Bd.14 [88], S.347-348.

der die entsetzliche Hinrichtung des italienischen Widerstandskämpfers Cesare Battisti durch eine kurze Reihe fotografischer Dokumente erzählt.⁷⁴⁰ Wie auch Kraus in seinem grotesken Theaterstück erklärt, waren diese gespenstischen Schnappschüsse um das Jahr 1916 von den österreichischen Kriegsbehörden zensiert und aus propagandistischen Gründen durch ältere und konventionellere Porträts des Verurteilten ersetzt. Das Ziel war es nochmals, den Lesern eine sowohl romantisierte und geschönte als auch irrealer Idee des Konfliktes zu übertragen:

Nach Bestimmung der Militärzensur durften die Zeitungen die Photographie der Hinrichtung nicht drucken. Wie die österreichische Presse diese Beschränkungen kompensierte, zeigt ein typischer Bericht in der angesehenen Illustrierten *Wiener Bilder*. Dort steht neben einem hemmungslosen chauvinistischen Artikel mit dem Titel «Ein Hochverräter» ein durchaus konventionelles Photoporträt Battistis.⁷⁴¹

Die Bilderreihe wurde erst um 1920 in einem propagandistischen Postkartenalbum wieder veröffentlicht, um der italienischen Bevölkerung die barbarische Gefangenschaft Battistis und seiner Kommilitonen durch authentische und zugleich stark berührende Dokumente zu erzählen. Dieselbe Kommunikationsstrategie wird ebenso sowohl von Karl Kraus als auch 1923 von Friedrich angewandt:

Das Bild trägt die Unterschrift »Cesare Battisti viene consegnato ai suoi carnefici. – Nello sfondo ufficiali austraci puntano gli obbiettivi per ritrarne la scena« und gehört zu einer Reihe von dreizehn Photographien, die Battistis Gefangennahme und Hinrichtung ausführlich dokumentieren. Die Reihe schließt mit dem später von Kraus ausgewählten Bild, das hier mit dem lapidaren Kommentar »Il boia e gli aiutanti si fanno fotografare prima del seppellimento del cadavere di C. Battisti« versehen ist.⁷⁴²

Diese aus der propagandistischen Kriegsfotografie kommende Ästhetik des Grauens und das Bedürfnis Friedrichs, sie in eine Mahnung zu verwandeln, üben einen starken Einfluss sowohl auf das *Deutschlandbuch* Tucholskys und Heartfields als auch auf die *Kriegsfibel* Bertolt Brechts aus – als Ignaz Wrobel z.B. *Krieg dem Kriege* rezensierte, hatte er höchstwahrscheinlich die 1926 erschienene Auflage mit den auf das Stück Kraus verweisenden Fotografien Battistis vor Augen. Die bereits von Kraus evozierte Ikonografie der Kriegstragödie und der mit ihr verknüpfte Menschheitsuntergang kehrt im Werk Friedrichs, Tucholskys und Brechts immer wieder zurück und nimmt diverse Gestalten von Fall zu Fall an. Trotzdem kann die sowohl dokumentarische als auch allegorische Benutzung des fotografischen Mediums alle drei Werken miteinander in Verbindung setzen. Die ungeschönte, bewusst textierten und in besonderen Reihen zugeordneten Schnappschüsse sollen eine unmittelbare Kommunikationsbrücke mit dem Zuschauer aufbauen, um ihm zu helfen, die

⁷⁴⁰ Gern Krumeich, *Ein einzigartiges Werk: Einführung zur Neuausgabe von «Krieg dem Kriege»*, a.a.O., S.VIII-XXXVIII.

⁷⁴¹ Leo Lensing, „*Photographischer Alpdruck“ oder politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie*, a.a.O., S.173-188.

⁷⁴² Ebd.

individuelle und gleichzeitig kollektive Kriegserfahrung zu assimilieren und ihre Tabus zu überwinden. In einem kurzen Artikel über das Verhältnis zwischen Tucholsky und den neuen Medien beleuchtet P.V. Brady die intertextuellen Verbindungen zwischen den teilweise verschiedenen, teilweise ähnlichen Kriegsdarstellungen in *Deutschland, Deutschland über alles, Krieg dem Kriege* und der *Kriegsfibel*:

Tucholsky [...] reviews a number of books of documentary photographs from the First World War, including (this at the beginning of 1926) a volume of horrifying war photographs, *Krieg dem Kriege*, which Brecht was later to commend. And his reaction is markedly more extreme than Brecht's. Brecht soberly acknowledges the «Information» in a book «das aus photographischen Dokumenten besteht und ein gelungenes Porträt der Menschheit zeigt». Tucholsky, however, is shattered, finding «fast zweihundert der entsetzlichsten und grausigsten Dokumente», at which sensitive readers may even faint. It is a powerful reaction, and it reminds us of Tucholsky's first recorded experience, in 1912, of the camera's power to shock.⁷⁴³

Die »Mischung aus humanitärem Appell, dokumentarischer Sachlichkeit und Sensationsbedienung«⁷⁴⁴, mit der Kraus, Friedrich, Tucholsky und Brecht die reine Gewalt auf die Bühne der Öffentlichkeit bringen, widersetzt sich stark dem anästhetisierten Blick der frühen Kriegsfotografie und nimmt den heftigen Stil der Kriegsaufnahmen Robert Capas vorweg: Es ist kein Zufall, dass Brecht in seiner *Kriegsfibel* viele Fragmente aus den bekannten «Times»-Reportagen Capas versammelt hatte. Aber die anonymen Bildberichte, die Friedrich in seinem Buch veröffentlichen lässt, sind nicht nur rein informative Dokumente, sondern besitzen ein symbolisches Gefühlspotential, das den Leser tief berühren kann und seine Urteilsfähigkeit verbessern oder zumindest ausbilden soll. Einerseits könnte der *Modus Operandi* Friedrichs auf die Juxtapositionstechnik der provokatorischen Antikriegspostkarten John Heartfields verweisen: Das Bild soll in diesem Sinne den Krieg mit den im Staub oder in Schützengräben sterbenden Soldaten zeigen, deren Physionomie jedenfalls nur schwierig erkennbar bleibt. Die Unterschriften sprechen eine didaktische und gleichzeitig aufgeregte Sprache, die die *Fakten* pünktlich beschreibt und dennoch glühend kommentiert. Der pädagogische und manchmal sogar sarkastische Ton, mit dem der Erzähler die Schnappschüsse glossiert und dem Publikum präsentiert, steht im Kontrast mit dem für die menschliche Vernunft oft unerträglichen Inhalt der Aufnahmen. Das Foto eines Massengrabes trägt z.B. als *Subscriptio* den Satz »Diese Photographie wurde als A n s i c h t s p o s t k a r t e (!) verschickt mit »herzlichsten Grüßen« aus dem Felde« (Abb. 11)⁷⁴⁵. Friedrich benutzt zwar die

⁷⁴³ P.V. Brady, *The Writer and the Camera: Kurt Tucholsky's Experiments in Partnership*, in: «The Modern Language Review», Jg.74, H.4 (1979), S.856-870.

⁷⁴⁴ Habbo Knoch, *Das Unsichtbare im Medienkrieg: Gewaltbilder, Kriegsfotografie und Öffentlichkeit 1850 bis 1950*, in: «Fotogeschichte», Jg.22, H.85/86 (2002), S.23-30.

⁷⁴⁵ Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege*, Verl. Freie Jugend, Berlin 1924.

Fotografie als Hauptmittel einer pazifistisch orientierten Propagandakampagne, ist doch der potenziellen Gefährlichkeit des fotografischen Mediums bewusst, insbesondere wenn es zur Unterstützung des Militarismus und des Einheitsdenkens angewandt wird. Die Reproduzierbarkeit und die Unmittelbarkeit, die diese Art Bilder kennzeichnen, entfernen sowohl die Fotografierenden als auch die Fotografierten vom realen Geschehen, und modifizieren die Wahrnehmung des Zuschauers, der sich an das serielle Spektakel der Gewalt gewöhnt. Die in *Krieg dem Kriege* gesammelten Schnappschüsse stellen nicht nur die reine Barbarei, sondern eine *Inszenierung* der Barbarei dar, die durch das Kameraauge alltäglich wiederholbar geworden ist. Die lachenden Antlitze der Henker und die verschwommenen Gesichter der Opfer gewinnen einen allegorischen Wert und verwandeln sich in die Hauptsymbole einer enthumanisierten Menschheit, die Kraus schon in der sogenannten «Kriegsfackel» verspottet und verurteilt hatte. Insbesondere wird die Fotografie der Hinrichtung Cesare Battistis sowohl für den österreichischen Schriftsteller als auch für andere Autoren und pazifistische Aktivisten der Weimarer Zeit wie Friedrich oder Tucholsky das Sinnbild eines neuen Menschentums, das sich durch den Fotoapparat spiegelt und daneben vom Fotoapparat erbarmungslos ohne Filter abgebildet wird. Wenn Kraus schon 1919 der erschreckenden Aufnahme einen langen Aufsatz widmet⁷⁴⁶, so wird das Foto einige Jahre später als Frontispiz der Buchausgabe der *Letzten Tage* gewählt. Der wehrlose Körper des Widerstandskämpfers und die lachende Miene seines Henkers Josef Lang werden im Theaterstück mehrmals zitiert – und insbesondere in der 29. Szene des IV. Aktes, in der einer der unzähligen Dialoge zwischen dem Optimisten und dem Nörgler auf die Bühne gebracht wird:

Der Nörgler [...] Denn es wurde nicht nur gehängt, es wurde auch gestellt; und photographiert wurden nicht bloß die Hinrichtungen, sondern auch die Betrachter, ja sogar noch die Photographen. Und der besondere Effekt unserer Scheußlichkeit ist nun, daß jene feindliche Propaganda, die statt zu lügen einfach unsere Wahrheiten reproduziert hat, unsere Taten gar nicht erst photographieren mußte, weil sie zu ihrer Überraschung unsere eigenen Photographien von unsern Taten schon am Tatorte vorgefunden hat, als uns «als Ganze», all in unserer Ahnungslosigkeit – die wir nicht spürten, daß kein Verbrechen und so vor der Umwelt entblößen könnte wie unser triumphierendes Geständnis, wie der Stolz des Verbrechers, der sich dabei noch «aufnehmen» läßt und ein freundliches Gesicht macht, weil er ja eine Mordsfreud hat, sich selbst auf frischer Tat erwischen zu können. Dann nicht daß er getötet, auch nicht daß er's photographiert hat, sondern daß er sich mitphotographiert hat; und daß er sich photographierend mitphotographiert hat – das macht seinen Typus zum unvergänglichen Lichtbild unserer Kultur.⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ F 501-507, Jg.20 (1919), S.53. Der lange Essay wird in den *Letzten Tage der Menschheit* in Dialogform bearbeitet, vgl. die 29. Szene des IV. Aktes, in: Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2020, S.494-511.

⁷⁴⁷ Ebd., S.510. Andere Fotografien der Hinrichtung Battistis werden von Kraus in der 9. Szene des III. Aktes zitiert, vgl. ebd., S.337-345. Die Bildquelle, die der österreichische Autor für die Entstehung dieser Szene benutzt, sind in der Fotosammlung *Il Martirio dei Trentini: Battisti – Filz – Chiesa* (Bildarchiv der österreichischen Nationalbibliothek) zu finden, vgl. Leo A. Lensing, *Moving Pictures:*

Durch die Stimme dieser beiden gegensätzlichen Instanzen kommentiert der Autor insbesondere die Physionomie und die Gesichtszüge des sich mit Militär umgebenden Henkers: Die Gesichtsausdrücke der aufgenommenen Subjekte gehören zu keinen erkennbaren Individuen mehr, sondern verschmelzen sich in einem einzigen, »österreichischen Antlitz«, d.h. einem anonymen und gleichzeitig kollektiven »kriegsverantwortlichen Gesicht«. ⁷⁴⁸ Durch die Fotografie formuliert Kraus sein *J'accuse* gegen das schuldige Menschengeschlecht, und auf diese Weise nähert sich der österreichische Schriftsteller der Schocktherapie, die Ernst Friedrich bei seinen Lesern anwendet. Wenn Friedrich sagt, dass einige Aufnahmen in der Kriegszeit als Ansichtspostkarten benutzt worden waren, so tat er dies, um den zweideutigen Charakter des fotografischen Mediums zu unterstreichen: Einerseits braucht die Kameralinse kein Wort, um die Realität deutlich widerzugeben, andererseits kann die Reproduzierbarkeit des fotografischen Produktes den Menschen entfremden und ihn daran hindern, noch Empathie zu fühlen. Wie Burkhard Müller in seinem 1992 veröffentlichten Essay schreiben wird, vollzieht die Fotografie den »Übergang von Einzelnen zum Allgemeinen« und wirkt bereits aus diesem Grund am menschlichen Enthumanisierungsprozess mit. ⁷⁴⁹ Auf jeden Fall kann das Objektiv nie wirklich lügen und enthüllt die brutale Bestialität, die sich hinter den Sozialritualen und der gekünstelten, amtlichen, klischeehaften Sprache der Alltagsoberfläche gewöhnlich versteckt. Die Fotografie kann eine derbe Waffe der Wahrheit sein, und insbesondere seit ihrer Verbreitung in der Kriegszeit wird sie fähig, den modernen Menschen wie kaum ein anderes Ausdrucksmedium zu porträtieren. Damit das rein fotografische Dokument aber auch eine Wirkung auf den Betrachter ausüben kann, soll man es *erklären* und daher durch das Wort paraphrasieren, so dass »nicht nur das dargestellte individuelle Gesicht, sondern darüber hinaus jenen Zusammenhang« gezeigt wird, das das einzelne Subjekt mit seiner historisch-sozialen Umwelt verbindet. ⁷⁵⁰ Diese Praxis führt zu einem theoretischen und philologischen *Impasse*: Wenn das konventionelle Vokabular durch die Verbreitung der Massenpresse und der Kriegspropaganda zweideutig, ungenau und manipulierbar geworden ist, wie kann man es benutzen, um das fotografische Bild noch deutlicher, *sichtbarer* zu machen? Wenn der Erste Weltkrieg insbesondere »a war of word« ⁷⁵¹ ist, ist es wirklich möglich, ihn durch Wörter zu bekämpfen? Weder Kraus noch Tucholsky noch Brecht werden in der Lage sein, dieses Paradox definitiv zu überwinden, obwohl alle drei versuchen, sich mittels einer besonderen

Photographs and Photographic Meaning in Karl Kraus's The Last Day of Humanity, in: *Playing for Stakes: German-Language Drama in Social Context*, hrsg. v. Anna K. Kuhn –Barbara D. Wright, Berg, Oxford 1994, S.75-100.

⁷⁴⁸ Vgl. Burkhard Müller, *Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums*, J.B. Metzler, Stuttgart 1995, S.207-208.

⁷⁴⁹ Ebd.

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ Edward Timms, *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, Yale University Press, New Haven-London 1986, S.375.

und aus dem fotografischen Dokument stammenden Symbolik eine ursprüngliche, direktere Sprache wieder anzueignen.

Das Motiv der gesichtslosen und infolge des Kriegsmassenmordes enthumanisierten Menschheit kehrt in den pazifischen Werken Kraus', Heartfields, Friedrichs, Tucholskys und Brechts immer wieder zurück und konkretisiert sich zumeist in einem besonderen Symbol, d.h. in dem sich hinter der Gasmaske versteckenden Antlitz. Die Maske ist insbesondere für Kraus und Tucholsky nicht nur ein wiederkehrendes Sinnbild, sondern eine rhetorische Figur, durch die die beiden Satiriker den »tragischen Karneval«⁷⁵² des modernen Menschentums abbilden. Schon in der bekannten Aufnahme der Hinrichtung Battistis lachen die Henker vor der Kamera und stellen dasselbe Grinsen zur Schau, als wären sie keine Individuen mehr, sondern abstrakte Instanzen einer allgemein verbreiteten Grausamkeit: »Their faces grin and gloat like the masks in a nightmarish painting by Edvard Munch or James Ensor. But the picture [...] is a historical document, not a satirical invention.«⁷⁵³ Die Maske ist also die Allegorie einer entpersonalisierten, anonymen und vermassten Menschheit, die wegen der Verbreitung der Massenpresse und ihrer klischeehaften Denkweise die eigene Sprache verloren hat und sich in die Kriegsentropie werfen wird.

Sowohl in dem operettenhaften, habsburgischen Karneval Kraus', als auch im wilhelminischen, preußischen Karneval Tucholskys hybridisiert sich das menschliche Gesicht mit einer sozialen Maske – egal ob es sich um die Maske eines einfachen Infanteriesoldaten, eines Generals, eines Henkers oder eines Politikers handelt. Die Aufgabe der Fotografie ist es, das verantwortliche Antlitz des an der Kriegstragödie schuldigen Menschentums wieder ans Licht zu bringen: In diesem Sinne stellt die Gasmaske das Symbol schlechthin eines im 19. Jahrhundert angefangenen Zivilisations- und Technisierungsprozesses dar, der mit dem Weltkriegsausbruch seinen Gipfel erreicht. Es ist kein Zufall, dass dieses konkrete und zugleich in Allegorie verwandelte Objekt in vielen Schnappschüssen auftaucht, die von Ernst Friedrich in *Krieg dem Kriege* gesammelt werden. Als fassbarer Gebrauchsgegenstand und abstraktes Sinnbild ist die Gasmaske außerdem in dem verkrüppelten Aussehen der Veteranen noch spürbar: Auch wenn sich die Maske tatsächlich nicht mehr da befindet, wird sie von den Überlebenden verinnerlicht. In diesem Sinne wird der Mensch, der im Krieg seine menschliche Physiognomie verloren hat, auch in der *Kriegsfibel* Brechts wieder porträtiert – auch wenn er nicht mehr als verletzter Soldat, sondern als verblindetes Kind abgebildet wird (Abb. 12).⁷⁵⁴ Und trotzdem taucht die Gasmaske schon am Anfang des 20. Jahrhunderts im Bereich der Malerei

⁷⁵² Vgl. Karl Kraus, *Der tragische Karneval*, in: F 426-430, Jg.18 (1916), S.35-39.

⁷⁵³ Edward Timms, *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, a.a.O., S.331.

⁷⁵⁴ Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verl., 2008, S.51. Das visuelle Leitmotiv der Gasmaske kehrt auch im *Arbeitsjournal* immer wieder, siehe Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Berlin-Weimar, Aufbau Verl., 1977, S.35, 105.

oder der Grafik als Unterscheidungsmerkmal zwischen dem alten und dem neuen Universum auf, so dass sie in den meisten fotografischen Werken der Zwischenkriegszeit sowohl direkt als auch indirekt anwesend sein wird. Von 1915 bis 1916 veröffentlicht der berühmte und von Tucholsky besonders beliebte Karikaturist Heinrich Zille⁷⁵⁵ z.B. drei Illustrationsbücher, die den Ersten Weltkrieg durch die komische Figur des Soldaten Vadding (ein Schwejk *ante litteram*) auf groteske Art und Weise inszenieren (Abb. 13).⁷⁵⁶ Auch da löscht die Maske nicht nur die menschlichen Züge der Hauptfigur, sondern auch seine individuelle Identität, bis zum Augenblick, in dem der desorientierte Vadding weder sich selbst noch seine Kameraden mehr wiedererkennen kann («Süh, Korl, bin ich jetzt nu Vadding, oder bis du dat?»).⁷⁵⁷

Als Grosz fast 10 Jahre später den Hintergrund für die Theaterversion Piscators des *Braven Soldaten Schwejk* mit riesigen Zeichnungen inszeniert, fügt er auch das Bild eines sich hinter der Gasmasken versteckenden Christus hinzu (Abb. 14).⁷⁵⁸ Höchstwahrscheinlich lässt der Maler sich bei diesem Anlass sowohl von der Vadding-Serie Zilles als auch von der bekannten Fotografie des durch Granatenbomben zerstörten Kreuzifixes anregen, die Kraus 1916 als Titelbild zu einer Nummer seiner «Fackel» veröffentlicht hatte (Abb. 15).⁷⁵⁹ Die unheimliche Fotografie wurde von einer kleinen, unten befindlichen Glosse begleitet, die dem Leser die Bildkoordinaten enthüllt und das gesamte Kriegspanorama mit kühlem und gleichzeitig etwas prophetischem Ton beschreibt:

Auf dem Schlachtfelde bei Saarburg, an der Straße zwischen Saarburg und Bruderdorf, steht ein Kreuzifix. Während des Kampfes wurde es von einer Granate getroffen, das Holzkreuz wurde zerschmettert, die Christusfigur aber blieb unversehrt.⁷⁶⁰

Der Ausruf »Erhöret mich!«, der sich als Titel der Aufnahme artikuliert, gibt dem abgebildeten Christus eine Stimme und lässt die Fotografie buchstäblich *sprechen*. Die sonderbare Postkarte gilt

⁷⁵⁵ 1929 wird Theobald Tiger dem in jenem Jahr gestorbenen Karikaturisten ein Chanson widmen, vgl. Kurt Tucholsky, *Heinrich Zille*, in: GA, Bd.11 [112], S.325-326. Der vom Autor mehrmals genannte »Vater Zille« (vgl. z.B. GA, Bd.3 [171], S.353-357) war für die Generation Tucholskys ein wahres Vorbild, nicht zufälligerweise werden die meisten Beiträge des Berliner Schriftstellers schon seit dem Anfang seiner Karriere von sogenannten »Zillesche[n] Gestalten« bevölkert, vgl. ders., *Märchen*, in: GA, Bd.1 [1], S.7.

⁷⁵⁶ Heinrich Zille, *Vadding in Frankreich: I Folge*, Verl. der Lustigen Blätter, Berlin 1915; Heinrich Zille, *Vadding in Frankreich: II Folge*, Verl. der Lustigen Blätter, Berlin 1916; Heinrich Zille, *Vadding in Ost und West*, Verl. der Lustigen Blätter, Berlin 1916. Hinsichtlich der Kriegskonografie und insbesondere des Hybridisierens zwischen textuellen und visuellen Elementen lässt sich die Illustrationssammlung Zilles von den 82 bekannten Grafiken Goyas *Los desastres de la guerra* (1810-1814) inspirieren, durch die der spanische Maler die Gräueltaten der Soldaten Napoleons und die Aufstände der Bevölkerung abbildet. Diese Art Inszenierung der modernen Gewalt wird auch in der *Kriegsfibel* Brechts wiederkehren, vgl. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Les Editions de Minuit, Paris 2009, S.150.

⁷⁵⁷ Heinrich Zille, *Vadding in Ost und West*, a.a.O., S.24.

⁷⁵⁸ George Grosz, *Hintergrund.17 Zeichnungen zur Aufführung des „Schwejk“ in der Piscator-Bühne*, Malik, Berlin 1928. Nach der Veröffentlichung des Buches und insbesondere des *Christi mit Gasmasken und Soldatenstiefel am Kreuz* wurden Grosz und sein Verleger Wieland Herzfelde in erster Instanz wegen Gotteslästerung verurteilt. Im Februar 1930 kommentierte der neue «Weltbühne»-Redakteur Carl von Ossietzky den Prozess, vgl. Ursula Madrasch-Groschopp, *Die Weltbühne: Porträt einer Zeitschrift*, Buchverl. der Morgen, Berlin 1983, S.203-310.

⁷⁵⁹ Vgl. F 423-425, Jg.18 (1916), S.1. Die Fotografie wird im Jahre 1922 die Buchausgabe der *Letzten Tagen* schließen.

⁷⁶⁰ Ebd.

auch als Beweis eines sporadischen aber zeitweise freundlichen Briefwechsels zwischen Karl Kraus und Kurt Tucholsky – und insbesondere zwischen der «Fackel» und der von Siegfried Jacobsohn geleiteten «Schaubühne». Obwohl die Beziehungen zwischen den beiden Redaktionen bestimmt scheinen, inmitten der 1920er Jahre immer kühler zu werden, standen um 1916 die beiden Schriftsteller noch in Kontakt, und am Anfang des Jahres schickte der Berliner Tucholsky seinem österreichischen Kollegen den sonderbaren Schnappschuss der angeschossenen Christusstatue, den Kraus als Frontispiz für die 1919 erschienenen *Kriegsaufsätze* und 1922 als Schlussbild der Buchausgabe der *Letzten Tage* verwendet hatte. Im Kommentar der Gesamtausgabe Tucholskys rekonstruieren Antje Bonitz und Christa Wetzel das unbeständige Verhältnis zwischen den zwei Autoren:

Trotz heftigster publizistischer Auseinandersetzungen, in deren Folge der persönliche Kontakt abgebrochen wurde, bekundete Kraus mehrfach öffentlich, daß er sich KT für die Photographie zu Dank verpflichtet fühlte, so 1925 in Plagiatsstreitigkeiten.⁷⁶¹

1919 öffnet Kraus den IV. Akt seiner ersten Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* mit einem »Gruppenporträt von Krankenschwestern mit Gasmasken«, das »auch als symbolisches Bild zu verstehen« ist. Wie Leo Lensing erklärt, »erscheinen [...] Gasmasken in der Form von entkörperlichten Figuren [...] als Teil einer zunehmend ominösen Folge von Kriegsgesichtern.«⁷⁶² Die Aufnahme kommt aus der Titelseite der Berliner Illustrierten «Weltspiegel» des 8. April 1907 und »entspricht keiner spezifischen Szene«, obwohl im Epilog sich der Vorgang über eine »weibliche Gasmasken« hebt, die »ihr Recht auf »Gesicht« und »Geschlecht«⁷⁶³ verloren hat. Indem Kraus das Foto in seinem Theaterstück neu kontextualisiert, befreit er das Bild von der lügnerischen Sprache der Kriegspropaganda und beleuchtet die unmenschliche Misere, die das reine fotografische Dokument beweist (Abb. 16).

Ein sehr ähnlicher Schnappschuss wird 1929 in Tucholskys und Heartfields *Deutschland, Deutschland über alles* veröffentlicht, mit dem Unterschied, dass hier die tragische Parade der Krankenschwestern in einen Zivilaufmarsch sich verwandelt hat (Abb. 17). Das Foto wird von der nüchternen und rein informativen *Inscriptio* »Leipziger Messe: Männer mit Staubschutzmasken« begleitet, während der sich unten befindende Aufsatz, durch den Tucholsky das Bild untersucht und beschreibt, einen alarmierenden Ton anschlägt:

⁷⁶¹ Vgl. GA, Bd.16, Kommentar [B 88], S.635. Für den Text Kraus, vgl. Karl Kraus, *Der Fall Jacobsohn*, in: F 686-690, Jg.27 (1925), S.54-69.

⁷⁶² Leo Lensing, «Lebensstarre» - *Bewegende Bilder: Fotografien und ein Film in Die Letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus*, in: «Fotogeschichte», Jg.30, H.115 (2010), S.5-24.

⁷⁶³ Ebd.; vgl. auch Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, a.a.O., S.731-734. Ein »Zug von Gasmasken« tritt auch in der 55. Szene des V. Aktes, in: Ebd., S.719.

Noch ist es Spaß. Eines Tages wird es Ernst sein. Und dann wird dieses Rüsselgesicht alltäglich sein, und niemand wird mehr darüber lachen, und viele werden weinen. Aber das kann man nicht verhindern, nicht wahr – das Hütehaus macht Strohhuttag, der kanadische Obstfarmer propagiert seine Pflirsiche, und die Rüstungsindustrie braucht den Krieg.⁷⁶⁴

Wenn man die Aufnahme aufmerksam beobachtet, bemerkt man sofort, dass hinter der ersten Reihe von Manifestanten eine zweite und eine dritte und eine vierte Reihe von Gesichtern gibt, die zwar keine Gasmaske anziehen und trotzdem höchstwahrscheinlich (oder mindestens laut den beiden Autoren) sich in diesem Symbol wiedererkennen. Der Text Tucholskys gibt dem Bild eine finstere Bedeutung und die Antlitze der abgebildeten Subjekte sehen plötzlich der lachenden Miene der Henker von Cesare Battisti sehr ähnlich. Die Zeichen und Allegorien, die auf den Ersten Weltkrieg hinweisen, gewinnen in der Literatur und in den Bildenden Künsten der Weimarer Zeit besonders an Bedeutung, denn sie erzählen nicht nur eine kollektive und nie überwundene Vergangenheit, sondern nehmen die nahe Zukunft vorweg. Das maskierte Gesicht wird auf diese Weise das Sinnbild – oder, wie Aby Warburg sagen würde, das *Engramm* – des Totalitarismus, d.h. eines totalen Staats, »which interviews in all areas, all spheres of human existence, which no longer acknowledges any private sphere«. ⁷⁶⁵ Dieselbe Ikonografie kehrt schließlich in einer Montage, die Heartfield im Jahre 1937 in der «Volks-Illustrierte»⁷⁶⁶ publiziert: Hier wird der (in diesem Fall) Zweite Weltkrieg als ein hybrides, monströses Wesen, das natürlich eine Gasmaske trägt und mit seinen Tentakeln die Menschheit zermalmt (Abb. 18).⁷⁶⁷ Die groteske und quasi avantgardistische Kreatürlichkeit der gesichtslosen, enthumanisierten Figuren, die Kraus schon 1919 in seinem Stück meisterhaft in Szene gesetzt hatte, kehrt in den erbarmungslosen Werken Heartfields immer wieder zurück. Wie Edward Timms schreibt, war der österreichische Schriftsteller »a pioneer in technical innovation« und seine teilweise surrealistische Vorstellungswelt übte einen großen Einfluss sowohl auf die Literatur als auch auf die Bildenden Künste der Weimarer Zeit aus.⁷⁶⁸ Ein anderes Beispiel dafür ist außerdem die riesige und unheimliche Fotomontage »Krieg und Leichen – Die letzte Hoffnung der Reichen«, mit der Heartfield 1932 seine eigene Version der *Letzten Tagen* in der «Arbeiter-Illustrierten-Zeitung»

⁷⁶⁴ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, a.a.O., S.89.

⁷⁶⁵ Eberhard Demm, *Propaganda and Caricature in the First World War*, in: «Journal of Contemporary History», Jg.28, H.1 (1993), S.163-192.

⁷⁶⁶ Vom 19. August 1936 bis zum 12. Oktober 1938 erscheint die ehemalige «AIZ» als «Volks-Illustrierte» in Prag, vgl. Friedrich Pfäfflin, *Die Fotomontagen John Heartfields in der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung [1930-1936] und in der Volks-Illustrierte [1936-1938]: Eine Bibliographie*, in: John Heartfield, *Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*, Hanser, München 1972, S.108-112.

⁷⁶⁷ Ebd., S.97.

⁷⁶⁸ Edward Timms, *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, a.a.O., S.284.

inszeniert und den »tragischen Karneval« der deutschen Gesellschaft vor dem Aufstieg des Hakenkreuzes abbildet (Abb. 19).⁷⁶⁹

3. *Die letzten Tage der Menschheit: Fotografie und Montage zwischen Karl Kraus und Kurt Tucholsky*

Im Sommer 1911 wird als Titelblatt der 326. Ausgabe der satirischen Zeitschrift Karl Kraus' «Die Fackel» ein sonderbares Bild abgedruckt: Es handelt sich um die Fotografie des Wiener Parlaments in der monumentalen Ringstraße, einem der zentralsten Orte der österreichischen Hauptstadt. Das Gebäude erscheint aber nur im Hintergrund, denn die Hauptfigur der Aufnahme ist ein außerordentlich riesiger Herr, der in seinem eleganten Anzug vor dem Pallas-Athene-Brunnen herausragt (Abb. 20).⁷⁷⁰ Der Titel lautet »Der Sieger« und die Unterschrift präsentiert dem Publikum den hier als gigantisch und etwas monströs dargestellte Mann: Es handelt sich um Moritz Benedikt, den Redaktionschef und Herausgeber der »Neuen Freien Presse«, einer der populärsten Illustrierten des Habsburgischen Wiens am Anfang des 20. Jahrhunderts.⁷⁷¹ Wenn man einen detaillierteren Blick auf die Bildstruktur wirft, bekommt man den grotesken Eindruck, dass die griechische Kriegsgöttin aus dem Kopf Benedikts herauswächst, während das normalerweise stattliche Rathaus sich verkleinert und in eine Art Operettenkulisse verwandelt. Trotz der scheinbaren Bildauthentizität bemerkt man fast sofort, dass es sich um keinen Schnappschuss, sondern um eine klug und präzise zusammengestellte Montage zwischen zwei verschiedenen Quellen handelt – *galeotto* sei, in diesem Sinne, der irrealer und ziemlich »bedenkliche Schatten«⁷⁷² Benedikts. Die verzerrte Perspektive, in der der Publizist von Kraus aufgenommen wird, gibt der ganzen Szene eine genaue Bedeutung und kontextualisiert sie innerhalb bestimmter sozialhistorischer Koordinaten. Die unterschiedliche Größe beider Subjekte empfiehlt dem Betrachter den unterschiedlichen Wert, den laut Kraus' der Herausgeber Benedikt und das Parlament in der Habsburgischen Gesellschaft der Jahrhundertwende hätten: Selbst der Bildtitel »Der Sieger« bezieht sich auf den im Vordergrund stehenden Redakteur, der als Personifizierung der Massenpresse seine Herrschaft überall ausübt und insbesondere den Sitz

⁷⁶⁹ Ebd., S.24-25. Die Montage verweist sich auf den Epilog Kraus, und insbesondere auf die unheimliche Figur des sogenannten »Herr der Hyänen«, der eine Art tragischer Parodie vom Direktor der »Neuen Freien Presse« Moritz Benedikt ist. Vgl. Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, a.a.O., S.729-769.

⁷⁷⁰ Vgl. F 326-327-328, Jg.13 (1911), Titelblatt.

⁷⁷¹ Wegen seiner wirtschaftsliberalen Stellung und seiner Beteiligung in dem Kriegspropagandasystem der österreichischen Massenpresse ab 1914 wurde Moritz Benedikt (1849-1920) von Kraus bis zum Ende des Weltkrieges scharf kritisiert und angegriffen. Laut des Satirikers habe den modernen Wiener Journalismus die besten Kräfte der Literatur verschlungen. Nur einmal und auf indirekte Art und Weise setzte sich Kraus mit dem liberalen Publizisten in Verbindung: 1893 schickte sein Mitarbeiter und Freund Maximilian Harden dem Herausgeber der »Neuen Freien Presse« eine Visitenkarte mit dem Vorschlag, Kraus die verwaiste satirische Kolumne im Feuilleton anzubieten, die der sogenannte *Wiener Spaziergänger* und humoristische Feuilletonist Daniel Spitzer bis zum Tode in jenem Jahr innegehabt hatte. Dieser Wunsch wurde nicht erfüllt und jedenfalls hätte sich Kraus nur schwierig nach der internen Zensur der liberalen Presse gerichtet. 1899 gründete er endgültig seine eigene Zeitschrift »Die Fackel« und seit jenem Augenblick unterbrachen sich auch alle Beziehungen zwischen dem damals debütierenden Schriftsteller und Benedikt; vgl. Friedrich Rothe, *Karl Kraus: Die Biographie*, Piper, München 2003.

⁷⁷² Leo Lensing, „*Photographischer Alpdruck“ oder politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie*, a.a.O., S.173-188.

der politischen Kraft unter Kontrolle hält. Um den ansonsten versteckten – oder, genauer gesagt, unsichtbaren – Zusammenhang zwischen liberaler Presse und Politik ans Licht zu bringen, überlagert der Satiriker eine ganz ordinäre Postkarte des Wiener Rathauses mit einer anderen, 1908 in der Kaiserfestnummer der in »Österreichs Illustrierten Zeitung« veröffentlichten Fotokomposition, die »die Walhalla der österreichischen Journalisten« zeigte und aus der Benedikt minutiös geschnitten worden war.⁷⁷³ Auf diese Weise beleuchtet Kraus die »komplexe Ikonographie«⁷⁷⁴ einer Elite, die durch das Medium Zeitung die menschliche Kommunikation prägt und manipuliert. Die ironische Verwandlung von Pallas Athene in eine winzige Marionettenfigur, als wäre sie bloß eine Prothese des Gehirnes Benedikts, weist nicht nur auf den kommenden Weltkrieg hin, sondern verspottet auch die pompöse, klischeehafte und zugleich bereits entleerte Sprache, durch die der liberale Journalismus über die Vernunft seiner Leser *siegt*. Daher wird der Chef der »Neuen Freien Presse« als der Hauptvertreter eines simplifizierten, mechanisierten und vorkonfektionierten Jargons deutlich, der die menschliche Überlegungsfähigkeit durch die Verbreitung des Tageblattes als wichtigstes Kommunikations- und Informationsinstrument erobert hat. Dank dem Perspektivenspiel, durch den Kraus eine bestimmte Gesellschaftshierarchie zeichnet, ist die Bedeutung des Schnappschusses schon auf den ersten Blick sehr deutlich – das Bild kann nämlich *reden*, und es überträgt dem Zuschauer eine explizite Botschaft: Die Presse, die »die Öffentlichkeit auf den Krieg [...] vorbereitet«⁷⁷⁵ übt ihre Macht über die politischen Behörden aus.

Indem der satirische Autor seine ersten Experimente mit der Juxtapositionstechnik schon um 1911 (d.h. fünf Jahre vor den Antikriegspostkarten Heartfields) in seiner Zeitschrift publizieren lässt, fundamentierte er eine moderne Theorie der Montage: Wie das traditionelle Wort kann auch die Fotografie lügen und soll bewusst manipuliert werden, damit die dahinter versteckte Wahrheit auftauchen kann. Bemerkenswert ist, dass Kraus die Bezeichnung »Montage« nie benutzt, sondern ständig über »photographische Zitate der Wahrheit«⁷⁷⁶ spricht, die durch eine »Dialektik zwischen Verfremdungseffekt und Wirklichkeitsnähe« die Welt, so wie sie ist, enthüllen.⁷⁷⁷ Indem Kraus das Porträt Benedikts retuschiert und die Gestalt des Herausgebers in einer »plastischen, [...] im festen Aggregatzustand eingefrorenen [...] Figur« reduziert, verspottet er auch den *Modus Operandi* des modernen Journalismus, der die Realität und das individuelle Denken in Klischees ständig zerstückelt, dekonstruiert und in ideologisch geprägten Kombinationen rekonstruiert.⁷⁷⁸ Zusammen

⁷⁷³ Ebd.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Ebd.

⁷⁷⁶ Vgl. F 400-403, Jg.16 (1914), S.47.

⁷⁷⁷ Leo Lensing, „Photographischer Alldruck“ oder politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie, a.a.O., S.173-188.

⁷⁷⁸ Burkhard Müller, Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums, a.a.O., S.150.

mit dem *Sieger* erscheinen in der «Fackel» viele Aufnahmen, Postkarten und insbesondere Porträts diverser wichtiger Persönlichkeiten der Epoche wie Ludendorff⁷⁷⁹, Hermann Bahr⁷⁸⁰, Otto Ernst⁷⁸¹ oder Felix Salten.⁷⁸² Obwohl die Fotografie Benedikts das einzige Beispiel für Fotomontage (d.h. für Überlagerung zwischen unterschiedlichen Bildquellen) ist, satirisiert der Schriftsteller die aufgenommenen Subjekte, indem er sie durch seine »charakteristische Rede- und Schreibweise«⁷⁸³ ins Leben ruft. Kraus gibt sich nicht damit zufrieden, seinen Lesern die Wirklichkeit einfach widerzugeben oder mühelos darzustellen, sondern *inszeniert* sie und (um die Wörter Tucholskys zu benutzen) *bläst sie auf*, sodass sie sichtbar wird. Zitieren heißt, die tiefere Natur des Menschen und seiner Umwelt zur Schau zu stellen, sie hyperbolisch auszudrücken, klarzumachen: Nur auf diese Weise ist die Realität in der Lage, sich von ihren sozialen Masken endlich zu befreien. Die Fotomontage muss monodimensional, unmittelbar, universell verständlich und einseitig lesbar sein, denn »jedes Ding hat« zwar »zwei Seiten – der Satiriker« aber »sieht nur eine und will nur eine sehen.«⁷⁸⁴ Indem das visuelle und textuelle Zitat die krankhafte Seite des Alltags (z.B. den potenziell tödlichen Charakter der liberalen Tagespresse) beleuchtet, verstärkt es die menschliche Urteilsfähigkeit und hilft dem Betrachter, logisch – oder nüchtern – zu überlegen.

Das Zitat demaskiert die Sprache, d.h. es gibt ihr durch die rhetorische Figur der Hyperbel eine selbständige Stimme: Text und Bild vermischen sich, um die Fakten nicht nur einfach zu erzählen, sondern zu zeigen und zu *performieren*. Genau diese *Performativität* kennzeichnet sowohl die satirische Gesellschaftskritik Kraus' und Tucholskys als auch die agitatorischen und polemischen Montagen Heartfields, indem sie dem Menschen seine ursprünglichen und mit der Verbreitung des typographischen Klischees verlorenen Vorstellungskraft zurückgibt. Die Satire öffnet den Blick und das Gehirn des Zuschauers, denn sie artikuliert sich »nicht als Wirklichkeit« oder als »Dogma«, sondern als »Darstellung des Möglichen im Material des Wirklichen.«⁷⁸⁵ Die Struktur dieses von »mass communications, technological progress, and sexual hypocrisy«⁷⁸⁶ verzerrten *Wirklichen* soll vom Satiriker aufgelöst und wiederaufgebaut werden. Wenn Kraus die Aufnahme Benedikts retuschiert, so tat er es, weil er weder dem oberflächlichen und imaginationslosen Pressejargon noch der journalistischen Benutzung des fotografischen Mediums vertraut.⁷⁸⁷ Indem er das Bild wie das

⁷⁷⁹ Karl Kraus, *Ernst, aber zuversichtlich*, in: F 657-667, Jg.26 (1924), S.87.

⁷⁸⁰ Karl Kraus, *Ein gut erhaltener Fünfziger*, in: F 381-382-383, Jg.15 (1913), S.33-40.

⁷⁸¹ Karl Kraus, *die Staackmänner*, in: F 398, Jg.16 (1914), S.22-28.

⁷⁸² Karl Kraus, *Pech!*, in: F 838-844, Jg.32, (1930), S.111-112.

⁷⁸³ Leo Lensing, „*Photographischer Alpdruck“ oder politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie*, a.a.O., S.173-188.

⁷⁸⁴ Kurt Tucholsky, *Politische Satire*, in: GA, Bd.3 [158], 326-329.

⁷⁸⁵ Kurt Kropf, *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus: Neun Studien*, Akademie Verl., Berlin 1987, S.63.

⁷⁸⁶ Edward Timms, *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, a.a.O., S.215.

⁷⁸⁷ Wie Timms in seinem Essay erklärt, sind »the destructiveness of technology and the failure of imagination« die Hauptthemen der Polemik Kraus', vgl. Ebd., S.330.

Wort *zitiert* und *remontiert*, befreit er den menschlichen Verstand vom journalistischen Substrat und erlaubt dem Leser, »einen [...] Gegenstand nicht nur aus der Distanz, sondern im nächsten Moment – ohne Ortswechsel – auch aus der Nähe zu sehen.« Die Kritik des Satirikers richtet sich also nicht gegen die Anpassung der Sprache an die Neuen Medien, sondern gegen eine spezifische Verwendung dieser Letzteren: In diesem Sinne stellt sich das multiperspektivische Montageverfahren als Lösung für eine versklavte Denkweise vor, denn »nicht die Einführung dieser technischen Künste, sondern die Erkenntnis, was diese in der Montage leisten können« bringt dem individuellen und kollektiven Intellekt »einen Entwicklungsschub.«⁷⁸⁸ Insgesamt tadelt die Fotomontage *Der Sieger* nicht nur Moritz Benedikt als einzelnes Individuum, sondern Moritz Benedikt als Verkörperung einer Institution, eines »apparatus as whole.«⁷⁸⁹

Wenn Kraus dem journalistischen Wort nicht vertraut, so vertraut er auch keinem Bild, das sich ins korrumpierte und korrumpierende Sprachsystem der modernen Massenpresse fügt – egal, ob es sich um Illustration oder Fotografie handelt, auch wenn der Schriftsteller die Fotografie als potentiell wahrhaftiger und im Notfall korrigierbarer als die Karikatur beachtet. Die bildenden Künste können sich zwar ans Klischee anpassen und deshalb zwingen sie »die Ebene des logischen Diskurses«.⁷⁹⁰ Trotzdem kann die menschliche Sprache durch die fotografische Unmittelbarkeit doch auch gerettet werden, aber nur wenn man sich auf der Suche nach jenem logischen Satzbau macht, auf den die Verbreitung der Massenmedien einen Schatten geworfen hat. So beginnt Kraus, sich vor Friedrich, Tucholsky und den Mitgliedern des avantgardistischen Malik-Kreises mit der Juxtapositionstechnik auseinanderzusetzen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts formuliert er durch das Beispiel der bekannten *Sieger*-Montage seine eigene Theorie der Fotografie, indem er nicht nur die Aufnahme modifiziert, sondern sie mithilfe der satirischen Sprache auch betextet und verdeutlicht. Die Methode ist dieselbe, die George Grosz und John Heartfield erst ab 1916 benutzen werden, um den Krieg durch einen kritischen und entmythisierten Blick zu betrachten. Zuerst versucht der Wiener Schriftsteller, die Sprache zu untersuchen, d.h. ihre visuellen und textuellen Maßeinheiten sowohl aufzufinden als auch zu isolieren. Dann reißt er jedes Sprachelement aus seinem ursprünglichen Kontext (in diesem Fall dem Feuilleton oder dem Zeitungsartikel) und befreit das typographische Klischee metaphorisch von seiner Druckplatte: In anderen Worten befreit er die Sprache von den vorherbestimmten Ideologien und Lebenseinstellungen, die von der Massenpresse als politischer Apparat gefördert werden. Zum Schluss kontextualisiert Kraus jeden einzelnen Ausschnitt in einem neuen Rahmen und bildet eine

⁷⁸⁸ Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, a.a.O., S.48.

⁷⁸⁹ Edward Timms, *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, a.a.O., S.282.

⁷⁹⁰ Burkhard Müller, *Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums*, a.a.O., S.108.

neue Komposition, die sich der lügnerischen und von der Massenpresse inszenierten Wirklichkeitsdarstellung eine aufgeklärte Wahrheit entgegensetzen soll.

Das Zitatverfahren Kraus' wird von John Heartfield und Kurt Tucholsky mehrmals übernommen – ein treffendes Beispiel dafür ist das Bildgedicht *Das Parlament*, das erst 1929 in *Deutschland, Deutschland über alles* erscheint und sich von der bekannten *Sieger-Montage* inspirieren lässt (Abb. 21). Die beißenden, von Theobald Tiger verfassten Verse paraphrasieren das Bild, in dem der Berliner Reichstag von einem enormen aber – im Gegensatz zu Moritz Benedikt – eingeschlafenen Mann überragt wird. Durch ihre träge Körperhaltung und ihre gleichgültige Gestik zeigt die riesige Figur dieselbe Nonchalance, die im Refrain des Chansons durch den dialektalen Ausruf »ist ja janz eja!« ins Wort aufgeschrieben wird. Außerdem scheinen die Füße des Herren immer transparenter zu werden, als würde die ganze Gestalt jeden Augenblick verschwinden: Anders als der Herausgeber der »Neuen Freien Presse«, der den grotesken Mythos des liberalen Journalismus am Anfang des Jahrhunderts verkörpert, personifiziert der inkonsistente Leader Heartfields die politische Stagnation der späten Weimarer Republik. Die Botschaft der Bildkomposition ist auch in diesem Fall sehr deutlich: Um 1929 ist die Demokratie in Deutschland eine Chimäre geworden und ihre Institutionen sind in die Hände einer *herrschenden Klasse* geraten, die noch zur preußischen Elite der Vorkriegszeit gehört und daher sich im demokratischen System nie wiedererkannt habe. Da »für Tucholsky [...] die Problematik der Bilder weniger in ihrer Vieldeutigkeit als in der Schwierigkeit [...] liegt [...], das Typische darin von dem Privaten zu unterscheiden«, sieht das in der *Parlament-Montage* aufgenommene Subjekt nicht als einzelnes Individuum aus, sondern er stellt sich als Hauptvertreter eines Gesellschaftsteils vor. Wie Karl Kraus benutzt auch John Heartfield eine bewusst übertriebene, hyperbolische Sprache, um eine hinter der Alltagskulisse versteckende Wahrheit zu beleuchten und insbesondere »die legislative Hilflosigkeit des Reichstags angesichts der Sonderinteressen der Banken und der Industrie« anzuprangern.⁷⁹¹ In diesem Sinne führt Heartfield die vorigen visuellen Experimente Kraus' fort und verleiht der Fotomontage eine agitatorische Rolle, damit sie mit den Massen *reden* kann. *Par contre* erscheint Kraus selektiver zu sein: Er wählt lieber seine Leser aus und fügt die Fotografien in philologisch komplexere Rahmen, damit das Bild sich in eine lebendige Vision verwandelt. Genau durch dieses *Ins-Leben-Zurückbringen* kämpft der Autor gegen die »Aushungerung der menschlichen Phantasie und Ornamentierung der Technik«⁷⁹², die das ursprüngliche Wort durch die journalistische »Phrase« ersetzt und die humane Vorstellungsfähigkeit verarmen lässt.

⁷⁹¹ Leo Lensing, „*Photographischer Alpdruck“ oder politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie*, a.a.O., S.173-188.

⁷⁹² Kurt Krolop, *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus: Neun Studien*, a.a.O., S.45.

Während Heartfield v.a. ab seiner Mitarbeit beim Münzenberg Konzern sein Werk der politischen Propaganda widmet und versucht, den unterschiedlichsten Zuschauern gleichzeitig zu erreichen, begibt sich Kraus auf die Suche nach einem besonderen Lesertypus, indem er *a priori* den Rest der Rezipienten abweist: Laut dem österreichischen Satiriker ist nämlich der Feuilleton- und Zeitungsverbraucher unfähig, einen Gedanke selbstständig zu formulieren, weil er nicht mehr in der Lage ist, ohne das Klischee zu lesen, zu überlegen und zu kommunizieren. Schreiben heißt, die richtigen Zuschauer von den Unrettbaren auszusortieren:

Man muß meine Arbeiten zweimal lesen, um Geschmack daran zu finden. Aber ich habe auch nichts dagegen, daß man sie dreimal liest. Lieber aber ist mir, man liest sie überhaupt nicht, als bloß einmal. Die Kongestionen eines Dummkopfs, der keine Zeit hat, möchte ich nicht verantworten.⁷⁹³

Genau diese erbarmungslose Kohärenz und diese Tendenz, sich von den anderen zu isolieren, werden von Tucholsky stark kritisiert, obwohl auch der Berliner Journalist sein Leben einsam in Schweden beenden wird. 1932 bittet er den damaligen «Weltbühne»-Redakteur und Mitarbeiter Carl von Ossietzky, »jedes Lob auf Kraus« aus der Zeitschrift »rücksichtslos zu streichen, und zwar durchaus mit Berufung auf seine Haltung gegen [...] S.J. und die WB.«⁷⁹⁴ So kommentiert der in Hindås wohnende Schriftsteller die überkritische, fast legendäre Misanthropie und die rücksichtslose Urteilsstrenge des Wiener Kollegen, der 1929 Kurt Tucholsky und Alfred Kerr »wegen ihrer Haltung während des Kriegs« wiederholt angegriffen hatte⁷⁹⁵:

Ich halte es für richtig, daß man sich niemals vor den Lesern «verteidigen» soll. [...] Und Kraus? In diesem Operettenstaat geschieht ihm doch nie was – man kann doch dem Kraus nix tun ...!⁷⁹⁶

In einem anderen Brief beobachtet Tucholsky die alte *Sieger-Montage* Kraus' wieder und äußert sich darüber sarkastisch, wie es auch im Fall des 1929 veröffentlichten *Deutschlandbuchs* und insbesondere einiger darin befindenden Fotomontagen Heartfields passiert:

Man sollte viel mehr Späße mit den nationalen Zeitungen machen, wenn man so etwas macht, Gedichte, deren Zeilenanfänge irgendetwas Böses ergeben und solche Scherzchen... natürlich ist das kein «Sieg», einen Redakteur hineinzulegen, wie das in geradezu genialer Weise Karl Kraus und sein Freund Schütz getan haben... immerhin ergäben sich hier einige Möglichkeiten.⁷⁹⁷

Trotz ihren oft gegensätzlichen Zielen teilen Kraus, Heartfield und Tucholsky dieselbe philologische Suche nach einer unmittelbaren Sprache, die eine Alternative zur Doppeldeutigkeit des

⁷⁹³ Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, Albert Langen Literaturverl., München 1909, S.164-165.

⁷⁹⁴ Kurt Tucholskys Brief an Carl von Ossietzky, in: GA, Bd.19 [B 376], S.349-353.

⁷⁹⁵ Vgl. GA, Bd.19 Kommentar [B 376], S.565.

⁷⁹⁶ Kurt Tucholskys Brief an Carl von Ossietzky, in: GA, Bd.19 [B 376], S.349-353.

⁷⁹⁷ Kurt Tucholskys Brief an Werner Vordtriede, in: GA, Bd.19 [B 255], S.244. Der letzte Satz ist eine »Anspielung auf den Ingenieur Arthur Schütz, der mit seinen Angriffen die Presse in Atem hielt.« Kraus war »teilweise Anreger der Schützschen Aktionen«, vgl. GA, Bd.19 Kommentar [B 255], S.643-644.

konventionellen und durch den Eigennutz der großen Mächte korrumpierten Wortes bieten soll. Ihre Forschung schlägt ihre Wurzeln in der Sprachkrise, die sich am Anfang des Jahrhunderts gewalttätig durch den avantgardistischen Gestus des Dadaismus und des Surrealismus gegen den Krieg auflehnt und in der zweiten Mitte der 1920er Jahre entweder politisch polarisiert (wie im Fall John Heartfields) oder sich in einem tiefen Individualismus und Kulturpessimismus absondert (wie im Fall Kraus' oder Tucholskys). Laut Susanna Böhme-Kuby entspringt die produktive »Antithetik der Montage« einem »dialektischen Denken«, durch das der moderne Mensch die Umwelt unersättlich auf die Probe stellt:

Widerspruch und Dissonanz waren seit Jahrhundertbeginn zur verbreiteten Chiffre in der Kunst geworden, erkennbar sowohl im parataktischen Zeilenstil expressionistischer Lyrik als auch im Chaos der Dadaisten. Bei Heartfield kam jene starke Intuition hinzu, die ihn zu seiner außerordentlich differenzierten politisch-ästhetischen Darstellung der Widersprüche befähigte.⁷⁹⁸

Durch ihren »performative[n] Widerspruch«⁷⁹⁹, ihr visuelles Zitieren, ihre teilweise hybride und daher experimentelle Ausdrucksweise und insbesondere durch ihre Absicht, sich immer in der Opposition zu befinden,⁸⁰⁰ »appelliert« die Satire direkt »an den Leser als «Regisseur» seines eigenen Gedächtnisses.«⁸⁰¹ Insbesondere bezeichnet Kraus »als Signum der Satire [...] das Wechselspiel von Dokumentarischem und Imaginärem«⁸⁰², so dass die Grenzen zwischen »Realität und Fiktion« oder »Materialität des Zeichens« und »Schöpferkraft der Imagination« relativiert werden können.⁸⁰³ Dieser Aufklärungsprozess liegt seinem majestätischen Theaterstück *Die letzten Tage der Menschheit* zugrunde, das sich sowohl durch die eingesetzten Fotografien als auch durch seine visionären Redefiguren als experimenteller Schöpfungsraum artikuliert. Hier untersucht, dekonstruiert und rekonstruiert der Schriftsteller nämlich die menschliche Sprache, indem er immer wieder neue philologische Kombinationen und Ausdrucksformen probiert. Insgesamt definiert sich das Stück ursprünglich als das Ergebnis eines mehrjährigen *Work in Progress*, das nach einer langen Pause von fünf Monaten in der »Fackel« verfasst und veröffentlicht wurde.

Der Kriegsausbruch wurde in der »Fackel« mit einem eloquenten Schweigen begrüßt. Dies führt zu einer »langen Pause, wie es sie bisher noch nicht gegeben hatte, zwischen dem Juli-Heft 1914 und dem nächsten Heft, das Anfang Dezember erschien«⁸⁰⁴ und die am 19. November gehaltene Anrede

⁷⁹⁸ Susanna Böhme-Kuby, *Deutschland Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografien. Montiert von John Heartfield (1929)*, a.a.O., S.641-652.

⁷⁹⁹ Eiji Kouno, *Die Performativität der Satire bei Karl Kraus: Zu seiner „geschriebenen Schauspielkunst“*, Duncker & Humblot, Berlin 2015, S.163.

⁸⁰⁰ Kurt Tucholsky, *Politische Satire*, in: GA, Bd.3 [158], 326-329.

⁸⁰¹ Eiji Kouno, *Die Performativität der Satire bei Karl Kraus: Zu seiner „geschriebenen Schauspielkunst“*, a.a.O., S.167.

⁸⁰² Wolfgang Beutin, *Karl Kraus oder Die Verteidigung der Menschheit*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2012, S.73.

⁸⁰³ Eiji Kouno, *Die Performativität der Satire bei Karl Kraus: Zu seiner „geschriebenen Schauspielkunst“*, a.a.O., S.172.

⁸⁰⁴ Jens Malte Fischer, *Karl Kraus: Der Widersprecher*, Paul Zsolnay Verl., Wien 2020, S.306. Paradoxerweise wird auch Kurt Tucholsky die Machtergreifung Hitlers durch dieselbe Haltung begrüßen: Ab 1932 sperrt sich der Berliner Autor in der Stille seiner schwedischen Heimat ein und widmet sich nur dem Privatbriefwechsel mit seiner ehemaligen Frau, seinen Mitarbeitern und seinen intimen Freunden.

In dieser großen Zeit enthielt. Einerseits brach Kraus durch das polemische Pamphlet und die Entstehung neuer literarischer Werke die betäubende Stille der ersten Kriegsmonate, andererseits aber wurde sein Schreiben seit dem Kriegsbeginn unbeständig und von den »materiellen Hindernisse[n]«⁸⁰⁵ der Epoche fast ständig unterbrochen. Auf diese Weise kann das Stück als das Ergebnis eines unbeständigen Schöpfungsakts definiert werden und genau aus diesem Grund wird es in den 1920er Jahre wiederholt bearbeitet und erweitert. Gleichwohl genoss «Die Fackel» dank ihrer ideologischen Isolierung und ihrer verlegerischen Selbstständigkeit eine große Freiheit und fing an, sich als »periodischer Vorabdruck aus Büchern«⁸⁰⁶ zu verstehen. Die experimentelle Hybridität und die selbstbezogene Autonomie, die Kraus dem Medium Presse übertrug, übten einen starken Einfluss auf den Entwicklungs- und Strukturierungsprozess der *Letzten Tage* aus. Wie das spätere *Deutschlandbuch* Tucholskys und Heartfields spiegelt auch das Theaterstück Kraus' »in [seiner] Vielseitigkeit eine eben höchst widersprüchliche Realität«⁸⁰⁷ wider – auch wenn es sich im Fall Kraus' um das apokalyptische Weltkriegspanorama handelt. Obwohl »das gigantische Drama«⁸⁰⁸ sich als eine klassisch in fünf Akten gebaute Tragödie bezeichnen lässt, scheinen die traditionellen Heldenfiguren hier abwesend zu sein oder zumindest von der Erzählinstanz neucodiert zu werden: Ist der tragische Held der Nörgler? Kann der Optimist als seine historische und kulturelle Antithese bezeichnet werden? Oder soll man nicht eher das Stück im Plural lesen und die Hauptfigur mit der ganzen und zum Tode verurteilten Menschheit identifizieren? Könnte man auf diese Perspektive die von Staat, Militär und Presse zusammengestellte »mediale Verdummungsmaschinerie«⁸⁰⁹ als den echten, vielgestaltigen Antagonisten der Geschichte betrachten? Außerdem wird das Stück vom roten Faden eines komplexen Humors durchquert, der als Untersuchungsinstrument des breiten menschlichen Gefühlsspektrums eingesetzt wird. Der Incipit, der das Vorspiel einführt, sieht in diesem Sinne wie eine Art literarisches Manifest aus:

Die Handlung, in hundert Szenen und Höllen führend, ist unmöglich, zerklüftet, heldenlos wie jene. Der Humor ist nur der Selbstvorwurf eines, der nicht wahnsinnig wurde bei dem Gedanken, mit heilem Hirn die Zeugenschaft dieser Zeitdinge bestanden zu haben. Außer ihm, der die Schmach solchen Anteils einer Nachwelt preisgibt, hat kein anderer ein Recht auf diesen Humor. Die Mitwelt, die geduldet hat, daß die Dinge geschehen, die hier aufgeschrieben sind, stelle das Recht, zu lachen, hinter die Pflicht, zu weinen.⁸¹⁰

Wollte man ein so »inkommensurables Werk« in strengen »literaturwissenschaftlichen Kategorien« einsperren – so Malte Fischer –, dann sollte man *Die letzten Tage* als eine »Tragikomödie«

⁸⁰⁵ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, a.a.O., S.9-11.

⁸⁰⁶ Friedrich Rothe, *Karl Kraus: Die Biographie*, a.a.O., S.262.

⁸⁰⁷ Susanna Böhme-Kuby, *Deutschland Deutschland über alles. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografien. Montiert von John Heartfield (1929)*, a.a.O., S.641-652.

⁸⁰⁸ Jens Malte Fischer, *Karl Kraus: Der Widersprecher*, a.a.O., S.307.

⁸⁰⁹ Ebd., S.308.

⁸¹⁰ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, a.a.O., S.9-11.

klassifizieren.⁸¹¹ Wie der Autor schon in seiner Einleitung zum Drama äußert, folgt der Text der Montagetechnik, indem er die größte Menge verschiedener Wirklichkeitsfragmente und Ausdrucksweisen innerhalb von fünf Akten kondensiert. Indem Kraus die aus der visuellen und der akustischen Lebensdimension kommenden Realitätspartikel im Buch zusammenlegt⁸¹², stellt er viele unterschiedliche Gattungen in Frage und vermischt diverse Sprachregister miteinander. Es ist kein Zufall, dass Tucholsky noch im Jahr 1921 den Wiener Kollegen als »den größten Vortragsmeister« der deutschen Sprache definiert.⁸¹³ Wie Anton Holzer in seinem Essay bemerkt, versammelte der österreichische »Widersprecher« in seinem Stück wie in der »Fackel« die unterschiedlichsten und heterogensten Materialien, als wären die Medien Zeitung und Buch eine Art Füllhorn visueller Anregungen:

Er verarbeitet in den *Letzten Tagen der Menschheit* – ebenso wie in der »Fackel« – schriftliche und mündliche Berichte seiner Freunde, auf der Straße Gehörtes und Gesehenes, eigene und fremde Briefe, Bildpostkarten, Fotos und Plakate, vor allem aber Zeitungsberichte. (...) Kraus entnimmt [der Presse] ganz unterschiedliche Textsorten: Feuilletons und Leitartikel, Meldungen von Nachrichtenagenturen, Verlautbarungen des k. u. k. Kriegspressequartiers, der armeeigenen Propagandaabteilung, Anordnungen der Zivilbehörden, Gerichtsurteile, Kriegspredigten, Zeitungsannoncen. Er zitiert aber auch aus Flugblättern, öffentlichen Aushängen und sogar aus der Bibel.⁸¹⁴

In seinem Werk beschäftigt sich Kraus mit komplexen Begriffen, wie dem von Dokument, von Authentizität und von Wahrhaftigkeit. Schon im Vorspruch stellt er sich als Demiurg oder »Erfinder« vor, ein Archäologe der Gegenwart, der auf der Grundlage von konkreten Beweisen die Wirklichkeit reproduziert, so wie sie sich dem Betrachter zeigt. *En plus* ist die Aufgabe des Autors, die Realität nicht nur einfach darzustellen, sondern sie zu inszenieren, damit das Publikum sich einerseits auf intensive und quasi sinnliche Art und Weise ins Geschehen einfühlt und andererseits in der Lage ist, selbstständig zu überlegen und aus den gespielten Ereignissen seine Schlüsse zu ziehen. Indem der Erzähler *nur malt, was die Menschen tun*, gibt er dem Leser nicht nur die reinen Wahrheitsfragmente schriftlich, sondern versetzt sie in einen dreidimensionalen Erfahrungsraum:

Das Dokument ist Figur; Berichte erstehen als Gestalten, Gestalten werden als Leitartikel; das Feuilleton bekam einen Mund, der es monologisch von sich gibt; Phrasen stehen auf zwei Beinen – Menschen behielten nur eines. Tonfälle rasen und rasseln durch die Zeit und schwellen zum Choral der unheiligen Handlung.⁸¹⁵

⁸¹¹ Jens Malte Fischer, *Karl Kraus: Der Widersprecher*, a.a.O., S.308.

⁸¹² Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, a.a.O., S.203.

⁸¹³ Vgl. Kurt Tucholsky, *Drei Abende*, in: GA, Bd.5 [86], 197-199.

⁸¹⁴ Anton Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit: Der Erste Weltkrieg in Bildern mit Texten von Karl Kraus*, WBG, Darmstadt 2013, S.10.

⁸¹⁵ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, a.a.O., S.9-11.

Auf diese Weise zeichnet der Autor ein multiperspektivisches, geöffnetes Weltpanorama und skizziert die Koordinaten, die den Bilderatlas der Klassischen Moderne – von *Deutschland, Deutschland über alles* bis zum *Mnemosyne*-Projekt Aby Warburgs – kartografieren werden. Ganz wie das 1929 veröffentlichte *Deutschlandbuch* lässt sich auch das Drama Kraus' als das Produkt einer langjährigen, fragmentarischen Arbeit betrachten: Das Vorspiel erschien Ende Juli 1915, während der Epilog seinen Platz im Juli-Heft 1917 findet. Die als einzelne Beiträge sporadisch publizierten Akte wurden dann zwischen 1918 und 1919 bearbeitet und in einem einzigen Buch zusammengestellt: So entstand die erste sogenannte Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit*, an der aber Kraus in den nächsten zwei Jahren zahlreiche Abänderungen und Zusätze vornahm. Das Gesamtwerk wurde 1921 in Druck gegeben, und 1922 veröffentlichte der Autor in seinem «Verlag Die Fackel» die neu abgefasste und erweiterte Buchausgabe seines riesigen Dramas, die bis Anfang 1925 lieferbar blieb und 1926 in einer neuen Auflage wieder gedruckt wurde. Die Vielfältigkeit und die Originalität der sowohl schriftlichen als auch performativen Schauspielweise Kraus' versichern dem Theaterstück einen großen Erfolg: Infolgedessen beginnt der Autor bald, bei seinen ab dem Jahrhundertbeginn gehaltenen Vorlesungen manche einzelne Stückfragmente zu lesen, unter denen auch die apokalyptischen Visionen der *Letzten Nacht* zu finden sind. Das Drama wurde nie aufgeführt, mit Ausnahme des Epilogs, der am 4. Februar 1923 unter der Leitung von Karl Forest und Richard Wiener an der »Neuen Wiener Bühne« gespielt wurde.⁸¹⁶ Außer diesem ersten Entwurf wurde die Tragödie jedoch in der Zwischenkriegszeit nie von Anfang bis Ende in Szene gesetzt. Dies hängt nicht an der scheinbaren Unaufführbarkeit des Stückes, sondern an der spezifischen Kraus'schen Theaterauffassung. Der österreichische Dramaturg distanzierte sich sowohl von der visuellen (und in den späten 1920er bereits als altmodisch rezipierten) *Grandeur* Reinhardts als auch von der experimentellen und agitatorischen Theaterauffassung Piscators oder Brechts – auch wenn Kraus den Autor der *Dreigroschenoper* sehr schätzte. »Als Gegenstrategie«, so Edward Timms, »entwickelte er sein eigenes »Theater der Dichtung«, das sich als eine Reihe von Solo-Auftritten artikulierte.⁸¹⁷ Die Lesung war für den Satiriker eine regelrechte Form des Spektakels: Hier vermischten sich Rhetorik und Bild miteinander durch die Performance des Schriftsteller-Schauspielers, der durch seine Stimme das literarisch-dokumentarische Material ins Leben zurückbrachte und in sinnlich wahrnehmbare Schatten formierte.⁸¹⁸ Mit sarkastischen und trotzdem begeisterten Akzenten beschreibt Ignaz Wrobel im Jahre 1920 einen Abend bei dem Wiener Kollegen:

⁸¹⁶ Christian Wagenknecht, *Entstehung und Überlieferung*, in: Ebd., S.775-786.

⁸¹⁷ Edward Timms, *Karl Kraus. Die Krise der Nachkriegszeit und der Aufstieg des Hakenkreuzes*, Verl. Bibliothek der Provinz, Weitra 2016, S.420.

⁸¹⁸ »Ich habe sie in Schatten geformt«, heißt es einmal. Das hat er« Kurt Tucholsky, *Karl Kraus liest*, in: GA, Bd.4 [16], S.28-31.

Am Freitag las Karl Kraus im Bechstein-Saal aus seinen Schriften – Karl Kraus, der Wiener Herausgeber der «Fackel», die im Kriege so vielen dunklen Köpfen vorangeleuchtet hat. Er las künstlerisch Gestaltetes aus der großen Zeit. [...] Kraus sagt einmal selbst, es sei die tragische Pflicht seiner Figur, vor allem, was wirklich geschehen sei, nur die Anführungsstriche zu setzen, und dann glauben die Leute, er habe es erfunden. So etwas gebe es nicht – so etwas könne man nur erfinden... Aber es ist immer wahr gewesen.⁸¹⁹

Obwohl Tucholsky die selbstbezogene Performanz sowie die etwas mythische Allüre Kraus' oft verlachte, ließ er sich vom österreichischen Schriftsteller insbesondere in den ersten Republikjahren sowohl direkt als auch indirekt inspirieren: Er besuchte seine Vorlesungen und zitierte mehrmals sein »zyklopisches Drama«⁸²⁰ und sein »großes Wort«⁸²¹ als Instrumente, mithilfe denen man die Permanenz des »Geistes von 1914«⁸²² in der modernen Gesellschaft ans Licht bringen konnte. Manchmal ließ sich Tucholsky von den *Letzten Tagen* einige Sätze aus, um den Untergang der Republik infolge der Stagnation der alten Eliten zu glossieren.⁸²³ Insbesondere waren die beiden Autoren hoffnungsvoll ebenso wie misstrauisch den neuen Medien gegenüber und versuchten, jeder auf seine Art und Weise, von der tödlichen und immer gefährlicheren Kombination Massenpresse-Krieg Abstand zu nehmen. Der bekannte Reisebericht Ignaz Wrobels *Vor Verdun* verwies z.B. auf die teuflische, von Kraus mehrmals verdamnte Maschinerie der »Schlachtfelder-Rundfahrten«⁸²⁴, die um 1926 in Mode gekommen waren und den Weltkrieg als touristische Attraktion behandelten. Indem der überkritische Herr Wrobel durch die zerstörten Wälder rund um Verdun spazierte, rief er ein Gedicht des Wiener Satirikers in Erinnerung: »Bäume stecken ihre hölzernen Stümpfe in die Luft, die Verse von Karl Kraus fallen mir ein: »Ich war ein Wald! Ich war ein Wald! ««⁸²⁵. Obwohl Tucholsky die monolithische Drakonität Kraus' mehrmals verspottete, ließ er sich zugleich von dem überzeugten Individualismus des Wiener Kollegen, von der grotesken Vielseitigkeit seiner satirischen Vorstellungswelt und insbesondere von seiner unangreifbaren Kohärenz faszinieren. Schon im Jahre 1919 punktierte der als Kaspar Hauser verkleidete Dichter mit karikierendem und leicht höhnischem Ton die pazifistische Stellungnahme, durch die der Herausgeber der «Fackel» gegen den Krieg öffentlich aufgetreten war:

Viele kippelten im bloßen Gleiten.
Du hingegen – auch in großen Zeiten –
bliest dir selber treu!⁸²⁶

⁸¹⁹ Kurt Tucholsky, *Karl Kraus*, in: GA, Bd.4 [106], S.212-213.

⁸²⁰ Kurt Tucholsky, *Karl Kraus liest*, in: GA, Bd.4 [16], S.28-31.

⁸²¹ Kurt Tucholsky, *Sechzig Photographien*, in: GA, Bd.6 [69], S.158-161.

⁸²² Kurt Tucholsky, *Der Geist von 1914*, in: GA, Bd.6 [107], S.245-252.

⁸²³ »Deutschland, die verfolgende Unschuld«, Karl Kraus zit. in: Kurt Tucholsky, *Grimms Märchen*, in: GA, Bd.10 [122], S.358-368.

⁸²⁴ Karl Kraus, *Reklamefahrten zur Hölle*, in: F 577-582, Jg.23 (1921), S.96-98.

⁸²⁵ Kurt Tucholsky, *Vor Verdun*, in: GA, Bd.6 [108], S.252-258.

⁸²⁶ Kurt Tucholsky, *Der zwanzigjährigen «Fackel»*, in: GA, Bd.3 [54], S.116.

Um das Gefühl von Liebe und Hass, das der Berliner Journalist Kraus gegenüber empfindet, richtig zu erfassen, muss man das Kraus'sche literarische Werk von seiner unnachgiebigen Persönlichkeit und v.a. von seinen im Lauf der Weimarer Republik immer stärkeren Angriffen gegen Tucholsky trennen. Kraus kritisierte nämlich die Werbungen für Kriegsanleihen, die Tucholsky um 1916 an der Ostfront in seinem Blatt «Der Flieger» veröffentlicht hatte und insgesamt verurteilte er die Resignation, durch die der sich damals in Kurland befindende Kollege dem Willen der Zensur und der staatlichen Propaganda teilweise gebeugt hatte.⁸²⁷ Tucholsky war seinerseits von der Tadellosigkeit und der Redegewandtheit Kraus' bezaubert; am 31.5.1920 behauptete er beispielsweise, dass die kompromisslose Freiheit des Wiener »Widersprechers« das turbulente und politisch unsichere Berlin der Revolutionszeit nicht überleben konnte. Insbesondere kritisierte Tucholsky den scheuen Charakter Kraus': Der Bühnenautor war es nämlich gewöhnt, sich sofort nach seinen Vorlesungen vom Publikum abzusondern und allein heimzukehren. In vielen seiner um 1920 publizierten Aufsätze parodiert Ignaz Wrobel die introvertierte Figur, die im Saal den tragischen Karneval der »großen Zeit« prophetisch evoziert, nur um einen Augenblick später gespenstisch zu verschwinden, als wäre der Autor der *Letzten Tage* kein realer Mann, sondern nur die ephemere Erscheinung einer Phantasmagorie. Trotzdem klingen diese leichten Verspottungen nicht wirklich wie ein Angriff gegen Kraus, sondern vielmehr gegen die soziale Instabilität einer damals von Militärputschen und unterirdischen, irrationalen Impulsen bedrohten Republik:

Der Saal erbrauste, und Kraus verneigte sich. Hier in Berlin wäre er längst ein toter Mann – er hätte sich sicherlich seiner – ungesetzlichen – Verhaftung durch die Flucht entzogen und wäre unterwegs auf einem Transport abhandengekommen. Wohl ihm, daß er in Wien lebt.⁸²⁸

In diesem Sinne könnte man vielleicht vermuten, dass Kraus eine Art teilweise hochgeschätzter und teilweise verstoßener *Magister* für Tucholsky war – anscheinend verkörperte er wegen seiner Kohärenz zwar eine Inspirationsfigur, die aber bald sperrig wurde, denn sie erinnerte den Chansonnier unermüdlich an sein Fronterlebnis und v.a. an die »Erfahrung der eigenen Verführbarkeit« im Kontext des Weltkrieges.⁸²⁹ Insgesamt teilten beide Autoren denselben kulturpessimistischen Individualismus, der ihnen erlauben sollte, die Realität mit einer gewissen Distanz zu beobachten, sie jenseits aller Dogmen der Epoche zu analysieren und sie schließlich mit fast wissenschaftlicher Präzision wiederzugeben. Wenn Kraus sich sofort in einer intransigenten Strenge einschloss, so flatterte der ideologielose Freisinn Tucholskys bis zum Ende seines Lebens *zwischen allen Stühlen*.⁸³⁰

⁸²⁷ Vgl. GA, Bd.3 Kommentar [54], S.588-589.

⁸²⁸ Kurt Tucholsky, *Karl Kraus*, in: GA, Bd.4 [106], S.212-213.

⁸²⁹ Michael Hepp, *Kurt Tucholsky*, a.a.O., S.45.

⁸³⁰ 1928 schrieb Tucholsky in einem langen Brief an seiner Frau Mary Gerhold: »Ich bin ein geduldeter Intellektueller [...] Der Popo sitzt genau zwischen zwei Stühlen«, in: GA, Bd.19 [B 84], S.95-98.

Langsam aber unerbittlich entwickelte sich zwischen den zwei Satirikern ein widersprüchliches Verhältnis, das sich speziell in der Zeit der Novemberrevolution in vielen Beiträgen Tucholskys widerspiegelte: In seiner Rezension einer im Januar 1920 organisierten Vorlesung Kraus' im Klindworth-Scharwenka-Saal schwankt Tucholsky ständig zwischen einem misstrauischen Sarkasmus und einer genuinen Bewunderung. Diese Ambivalenz kennzeichnet auch seine Rezeption der *Letzten Tage der Menschheit*: Obwohl der Schriftsteller an der sprachlichen Künstlichkeit und an der stilistischen Exzentrizität des Stückes viele Zweifel hegte, lobte er mehrmals die visionäre Genauigkeit des Vorlesers Kraus sowie seine Fähigkeit, das Geschriebene fast sinnlich zu evozieren. Und trotzdem bleibt er »wie Rabelais: unbekümmert um die Wirkung.«⁸³¹ Wenn laut Tucholsky in dem Piece »kein Wort wahr« sei, dann könne man aber zugleich den eingesetzten Fotografien und dem intermedialen Gespräch zwischen den unterschiedlichen Text- und Bildquellen vertrauen:

Kraus las aus seinem gewaltigen Drama »Aus den letzten Tagen der Menschheit« – das in Zeitungsausschnitten, Reden, Zitaten und Presseberichten das Jammerbild dieser großen Jammerzeit in photographischer Treue wiedergibt. Ein Tosen ging durch den Saal, als Kraus meisterhaft leise und klar von der Audienz vortrug...⁸³²

Obwohl Kraus und Tucholsky scheinen, zum Leben und zur Kunst diametral entgegengesetzte Stellungen zu nehmen, versuchen die beiden jedoch, eine kommunikative Unmittelbarkeit zwischen dem literarischen Werk und seinen Rezipienten wiederherzustellen. Das von dem »Niedergang der alten Ordnung« hinterlassene »Vakuum«, das sich ab der Zwischenkriegszeit vorzugsweise von den »Klatschkolumnen« der populären Magazine anfüllen lässt, solle durch eine direktere, aufgeklärte Sprache rezipiert, assimiliert und überwunden werden.⁸³³ Sowohl in den *Letzten Tagen der Menschheit* als auch im späteren *Deutschlandbuch* versucht die Erzählinstanz mithilfe des fotografischen Mediums die aufrichtige, gradlinige Verständigung des Publikums zu bekommen. Beide Werke konzentrieren sich auf die zwielichtige Natur der Fotografie, welche die Wahrheit zwar wahrhaftig dokumentieren, aber auch verfälschen kann. Wie vermeidet man also die Gefahr, dass die Kameralinse in die falschen Hände gerät und daher als reines Instrument der Massenindoktrinierung benutzt wird? Wie soll man die neuen Technologien richtig anwenden, ohne dass sie zur Abbildung einer verzerrten Wirklichkeitsvorstellung beitragen? Und wie kann man schließlich das fotografische Konstrukt von der *sachlichen* Realität unterscheiden? In seinem 1912 veröffentlichten Essay *Momentaufnahmen* nimmt Kraus die späteren Überlegungen Walter Benjamins vorweg, indem er die »Plastik der Einmaligkeit«, den »Dilettantismus« der neuen Branchenexperten und die lügenerische

⁸³¹ Kurt Tucholsky, *Karl Kraus liest*, in: GA, Bd.4 [16], S.28-31.

⁸³² Kurt Tucholsky, *Karl Kraus*, in: GA, Bd.4 [106], S.212-213.

⁸³³ Edward Timms, *Karl Kraus. Die Krise der Nachkriegszeit und der Aufstieg des Hakenkreuzes*, a.a.O., S.124.

Künstlichkeit der im Schnappschuss posierenden »Lebensstarre« als Formen der Existenztrivialisierung beurteilte.⁸³⁴ In der Übergangsphase zwischen den »traditionellen Studioporträts« des alten Jahrhunderts und dem modernen »Fotojournalismus« der Kriegs- und Nachkriegszeit habe sich die visuelle Sprache vereinfacht: Seit jenem Moment würden die »öffentlichen Ereignisse« als monodimensionale, oberflächliche, sogar etwas irrealere Erscheinungen rezipiert und demzufolge habe der Betrachter den ursprünglichen Bezug zur Wirklichkeit verloren.⁸³⁵ Nicht zufälligerweise beschäftigt sich der Wiener Schriftsteller in den *Letzten Tagen* mehrmals mit der »Konstruiertheit fotografischer Posen« und v.a. mit ihrem »propagandistischen Potential.«⁸³⁶ Die Fotografie wird also »nicht nur als Zeichen der dokumentarischen Authentizität des Dramas, sondern auch als Schlüssel zu dessen Form« angewandt.⁸³⁷ Im Stück fügt der Autor ca. zehn Bildquellen bei, die entweder explizit veröffentlicht (wie die unheimliche Aufnahme Cesare Battistis) oder indirekt zitiert werden (wie das Porträt Conrad von Hötzendorfs vor der Balkankarte⁸³⁸). Auf diese Weise häufen sich in der Buchausgabe Postkarten, Porträts, Schnappschüsse unterschiedlicher Herkunft und Typologie an. Die visuellen Materialien spielen im Werk eine zentrale Rolle, indem sie eine ständige Beziehung zum Text schaffen. Das Wort multipliziert die Interpretationsmöglichkeiten der andernfalls trivialen oder bloß oberflächlich lesbaren Dokumentation und erlaubt dem Zuschauer, die visuellen Beilagen aus anderen und unerwarteten Perspektiven anzuschauen bzw. zu untersuchen. Durch dieses Wechselspiel enthüllt der Satiriker die Wahrheit, die von dem fotografischen Medium sowohl abgebildet als auch versteckt werden kann. Indem Kraus die Bilder, die zwischen 1914 und 1918 die Seiten der Tageszeitungen (und die Vorstellungswelt der Leser) erfüllten, in seinem Stück neu kontextualisiert, lehrt er den Betrachter, die Umwelt *anders* wahrzunehmen und zu beurteilen. Ein treffendes Beispiel für die Wichtigkeit, die diese Foto-Text-Verhältnisse innerhalb der Tragikomödie haben, ist das wiederkehrende ikonographische Motiv des Kaisers als die Allegorie schlechthin der sogenannten *großen Zeit*: Das Titelbild zum Vorspiel zeigt den österreichischen Kaiser Franz Joseph in Begleitung einiger elegant gekleideten Männer. Die von Kraus hinzugegebene

⁸³⁴ Karl Kraus, *Momentaufnahmen*, in: F 357-358-359, Jg.14 (1912), S.31-34. 1931 wird Walter Benjamin schreiben: »In der Tat ist der heimkehrende Amateur mit seiner Unzahl künstlerischer Originalaufnahmen nicht erfreulicher als ein Jäger, der vom Anstand mit Massen von Wild zurückkommt, die nur für den Händler verwertbar sind. Und wirklich scheint der Tag vor der Tür zu stehen, da es mehr illustrierte Blätter als Wild- und Geflügelhandlungen geben wird. So viel vom »Knipsen««, Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd.II (1), hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2019, S.368-385.

⁸³⁵ Edward Timms, *Karl Kraus. Die Krise der Nachkriegszeit und der Aufstieg des Hakenkreuzes*, a.a.O., S.125.

⁸³⁶ Ebd.

⁸³⁷ Leo Lensing, „*Photographischer Alldruck*“ oder *politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie*, a.a.O., S.173-188.

⁸³⁸ In diesem Fall paraphrasiert der Autor eine Fotopostkarte aus dem Jahr 1914, die im Laufe des Krieges nach einer Aufnahme des professionellen Fotografen Charles Scolik aus dem Jahr 1912 erneut gedruckt wurde (Abb. 22). Die Hauptfigur des Schnappschusses ist der österreichisch-ungarische Feldmarschall und Generalstabchef Conrad von Hötzendorf, der hier in seinem Zimmer vor einer Balkankarte posiert und sich für das Interessante Blatt fotografieren lässt. Das Bild, das schon 1913 in dem Januar-Heft der »Fackel« zitiert wurde, ist trotzdem weder in der Zeitschrift noch im Drama in gedruckter Form zu finden. Vgl. Siehe Karl Kraus, *Glossen: Conrad von Hötzendorf*, in: F 366-367, Jg.14 (1913), S.1-3. Die Glosse wurde dann in den *Letzten Tagen* in Dialogform bearbeitet, vgl. Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, a.a.O., S.174-177.

Unterschrift identifiziert die Subjekte im Gefolge des Kaisers als Vertreter der »Presse« (Abb. 23), während Franz Joseph ein ergrautes und ins Grübeln abgedundenes »Österreich« verkörpert. In einer Forschungsarbeit über die »Neue Freie Presse« behauptet Adam Wandruszka, dass die mysteriösen Figuren im Foto vermutlich den Lokalreporter der von Moritz Benedikt herausgegebenen Zeitschrift Julius Hirsch und seine Mitarbeiter sein können.⁸³⁹ Während der Kaiser von der Bildlegende »Österreich« fast überragt wird, scheinen die hinter ihm schreitenden Gestalten ihren Identifikationsnamen »Presse« leichter zu tragen: In beiden Fällen überwältigen aber »die großen Begriffe – »Österreich«, »Presse« – [...] die kleinen Figuren, die sie repräsentieren«⁸⁴⁰ und in diesem Sinne führt Kraus unbewusst einige frühen Überlegungen Tucholskys fort, nach denen die Fotografie die Machtmechanismen des menschlichen Alltags *systematisch zeigen muss*:

Nichts beweist mehr, nichts peitscht mehr auf als diese Bilder. Es gibt so wenige, zerstreut, durch Zufall entstanden. Das ist nichts. Systematisch muß gezeigt werden: so wird geprügelt, und so wird erzogen, so werdet ihr behandelt, und so werdet ihr bestraft. (...) Ungeahnte Möglichkeiten eröffnen sich: Bethmann, das Deutsche Reich regierend. Oder: Wilhelm II., ein Todesurteil unterschreibend. Oder noch höher: Jagow, einen vernünftigen Erlaß diktierend. Aber freilich: Das Unmöglich kann man nicht photographieren...⁸⁴¹

Im Gegensatz zu den frühen Fototheorien des jungen Tucholskys ist die Kameralinse laut Kraus nicht wirklich in der Lage, das Authentische vom Falschen (oder, wie der Berliner Schriftsteller in seinem Beitrag suggeriert, vom *Unmöglichen*) »ganz ohne Text« zu unterscheiden. Die interpretatorische Ambiguität der sogenannten *Momentaufnahmen* soll mithilfe des Wortes gelöst werden, und selbst Tucholsky macht sich zehn Jahre nach seinen ersten Aufsätzen über die Fotografie auf die Suche nach einem Kompromiss zwischen visueller und textueller Sprache, um jede Unechtheit vom Realitätsabbild endgültig zu entfernen. Obwohl »Gegensätze[...] und Gegenüberstellungen«⁸⁴² dem Schnappschuss helfen können, sich direkt mit dem Betrachter in Verbindung zu setzen, lernt die fotografische Sprache durch ihre Verbreitung in der Massenpresse ab der Kriegs- und Zwischenkriegszeit, das Publikum zu verführen bzw. zu betrügen. So verwandelt sich nach Kraus die »statische und denkmalhafte Qualität«⁸⁴³ der alten Porträtkunst, die seinerseits an der Front dem Tode entgegenging, in »ein vielfach verhobenes, von Druckfehlern wimmelndes, nur in den Annoncenbildern lesbares, einem kosmischen Abtritt vorbehaltenes Montagsblatt«:⁸⁴⁴ In den modernen *Momentaufnahmen* würden also das Wesentliche und das Dokumentarische durch das Ornamentale ersetzt. Um aus diesem philologischen *Impasse* herauszukommen, muss die Fotografie

⁸³⁹ Wandruszka zit. in: Leo Lensing, »Lebensstarre« - *Bewegende Bilder: Fotografien und ein Film in Die Letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus*, a.a.O., S.5-24.

⁸⁴⁰ Ebd.

⁸⁴¹ Kurt Tucholsky, *Mehr Photographien!*, in: GA, Bd.1 [47], pp.67-68.

⁸⁴² Ebd.

⁸⁴³ Edward Timms, *Karl Kraus. Die Krise der Nachkriegszeit und der Aufstieg des Hakenkreuzes*, a.a.O., S.125.

⁸⁴⁴ Karl Kraus, *Momentaufnahmen*, in: F 357-358-359, Jg.14 (1912), S.31-34.

paraphrasiert werden: Nur auf diese Weise kann der Zuschauer die im Schnappschuss enthaltene Wahrheit autonom wiederentdecken und ins Leben zurückzurufen. Trotz des blinden Vertrauens, das Tucholsky am Anfang seiner Karriere zur Fotografie hatte, scheint er um 1929 diesem Medium – und v.a. dem Gebrauch, der die Presse vom Medium macht – gegenüber etwas misstrauisch zu werden. Auf den Seiten 36 und 37 des *Deutschlandbuchs* veröffentlicht der Schriftsteller die Aufnahme von zwei anonymen Figuren, die am Fenster eines besetzten Gebäudes die Straße darunter überwachen (Abb. 24). Der Journalist amüsiert sich, die Erwartungen des Lesers teilweise zu erfüllen und teilweise zu enttäuschen. Schon die oben hinzugefügte Balkenüberschrift »So schreckliche Szenen« scheint, den ersten Eindruck des Zuschauers vorwegzunehmen und aufzuschreiben. Statt den authentischen Inhalt des Bildes zu erklären, glossiert der Text am Anfang die Gedanken des Publikums, das einen ersten Blick auf das Foto wirft und sofort daraus seine Schlüsse zieht:

So schreckliche Szenen sind an der Tagesordnung –, wenn... die Arbeiter ein Rathaus – zum Beispiel das in Mülheim an der Ruhr – besitzen. Die Scheiben sind zerschossen, die Aktentische leer, der Materialschaden ist höchstwahrscheinlich unermesslich.⁸⁴⁵

Sarkastisch und höhnisch sammelt Tucholsky in seinem Beitrag die Vorurteile des typischen Zeitschriftenlesers, und akzentuiert zugleich durch seine hyperbolische Ironie die Absurdität eines durch die illustrierte Presse allgemein verbreiteten Rezeptionsmodus, der das Reale in vorkonfektionierten Klischees (oder, wie Kraus früher geschrieben hatte, in *vorbereiteten Lebensstarren*) zersplittert. Die Erzählstimme imitiert auf groteske Art und Weise die Stimme des Lesers und dessen Gedankenfluss, der seiner Fantasie freien Lauf lässt und daher die Physiognomie der vom Kameraauge ergriffenen Wirklichkeit modifizieren bzw. verzerren kann:

Und nun sehe man sich die Gesichter dieser Menschen an! Brutalität und Rohheit steht in ihnen geschrieben; wird vielleicht jemand ableugnen wollen, daß diese beiden die rohe, vernunftlose Gewalt darstellen? Pardon wird nicht gegeben – Bürgerblut muß fließen... sicherlich haben sie die Taschen voller geraubten Goldplomben und Juwelen!⁸⁴⁶

Erst am Ende des Aufsatzes enthüllt Tucholsky die sich im Rahmen des Bildes zeigende und gleichwohl versteckende Wahrheit, indem er die Zweideutigkeit der fotografischen Sprache und den lügnerischen Charakter des typographischen Klischees ans Licht bringt – denn »übrigens sind die beiden Herren auf dem Bild verkleidete Kriminalbeamte.«⁸⁴⁷ In diesem Sinne sind weder das Wort noch die Fotografie *per se* unmittelbar, sie können den Rezipienten potenziell täuschen sowie aufklären; sie können den Betrachtern alles und das Gegenteil von allem glaubhaft machen.

⁸⁴⁵ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland Deutschland über alles*, a.a.O., S.37.

⁸⁴⁶ Ebd.

⁸⁴⁷ Ebd.

Tucholsky und Kraus werden bis zum Ende der ersten Deutschen Republik versuchen, dieses Paradox zu überwinden und durch eine kluge und bedachte Mischung beider Alphabete eine neue, direktere Sprache aufzubauen. In den *Letzten Tagen* nimmt Kraus die Schlussfolgerungen Tucholskys vorweg und versucht, durch den Vergleich zwischen Texten und Bildern eine absolute Wahrheit zu erzählen: So wird Franz Joseph in der Bildbeilage zum Vorspiel nicht nur als eine rein historische bzw. politische Figur betrachtet, sondern er verwandelt sich in ein universell verständliches Symbol, in dem sich das ganze Kulturgut einer Epoche und einer Vorstellungswelt konzentriert. Indem der Wiener Schriftsteller in seinem illustrierten Drama durch das *Inscriptio* die wesentlichen Interpretationskoordinaten des Fotos zeichnet, werden die aufgenommenen Subjekte nicht mehr als einzelne Individuen rezipiert, sondern verwandeln sich in Typen, d.h. in körperliche Allegorien eines Gesellschaftsmilieus. Auf diese Weise erhält das Dokument eine symbolische Bedeutung und hilft dem Leser, sich von der klischeehaften Vorstellungswelt des modernen Journalismus zu emanzipieren und sich so in der umgebenden Realität selbstständig zu orientieren. Ebenso schließt das Stück mit einem Bild des preußischen Kaisers Wilhelm II. (Abb. 25): Die Aufnahme wird am Anfang des Epilogs eingesetzt und führt mit der sich am Schluss befindenden Fotografie des zerstörten Kruzifixes einen unterirdischen Dialog. Die letzten Wörter der Tragödie rezitieren die berühmte Ausrede »Ich habe es nicht gewollt«, die hier dem Kruzifix, also der »Stimme Gottes« und zugleich dem Kaiser zugeschrieben wird. Der Satz verweist nämlich auf eine farbige und um 1915 verbreitete Postkarte, die einem Gemälde von Carl Schmidt entnommen wurde und einen andächtigen Wilhelm II. zu Besuch auf einem Schlachtfeld porträtierte (Abb. 26). Es ist nicht sicher, ob die lakonische Äußerung wirklich zum Kaiser gehört oder nicht, aber ihr melancholischer Hauch wird von Kraus durch sein typisches »Wort-Bild-Spiel« offenbar entmystifiziert.⁸⁴⁸ Die satirische Überlagerung zwischen weltlicher und geistlicher Macht erleuchtet und verspottet hier die menschliche Tendenz, autoritäre Persönlichkeiten (hier Kaiser Wilhelm) und ihren Kräfteaufwand (hier die Kirche und die Presse) zu vergöttlichen. Kraus karikiert und stellt jenen Prozess der Kriegsromantisierung zur Schau, der von der illustrierten Propaganda täglich verübt wird und dem Zuschauer ein verzerrtes Wirklichkeitsbild bietet. Indem der Autor die Kardinalpunkte des alten Universums (d.h. Gott und Kaiser) übereinanderlegt und ihre gegenseitige Austauschbarkeit demonstriert, vernichtet er die falschen Ideale und die bereits gestorbenen Mythen, auf die sich der Weltkrieg stützt. Außerdem klingt der Satz »Ich habe es nicht gewollt« im apokalyptischen Szenario der *letzten Nacht* ganz und gar heuchlerisch, als würde er nicht zur menschlichen Empathie, sondern zum teuflischen und enthumanisierten Mechanismus des Konfliktes gehören. Im Epilog bringt also

⁸⁴⁸ Leo Lensing, *«Lebensstarre» - Bewegende Bilder: Fotografien und ein Film in Die Letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus*, a.a.O., S.5-24.

Kraus ein desillusioniertes, hoffnungsloses Weltpanorama auf die Bühne: Hier wird die bereits entleerte Menschheit, die sich nur mit den ephemeren Vorstellungen der Nation und des Heldentums identifizieren kann, endgültig zum Tode verurteilt:

Indem der Herrgott die Ausrede des Kriegsherrn als Ausdruck der göttlichen Hilflosigkeit zitiert, wird der [...] pessimistische Schluss des Dramas verstärkt. Gleichzeitig unterstreicht die unvermeidbare Assoziation des göttlichen Ausspruches am Schluss mit dem kaiserlichen Fotoporträt am Anfang Wilhelms Verantwortung für die Katastrophe und dämonisiert seine Persönlichkeit.⁸⁴⁹

Die Frage nach der Wahrhaftigkeit des Mediums Fotografie und insgesamt der menschlichen Sprache kehrt auch in *Deutschland, Deutschland über alles* immer wieder zurück: Wenn die Kameralinse sich der Künstlichkeit der konventionellen bzw. journalistischen Redeweise anpassen kann, wie soll man sie als Authentizitätsinstrument benutzen? Wenn der Schnappschuss von einer grundlegenden Ambivalenz gekennzeichnet ist, was für einem Bild soll man vertrauen – und was für ein Idiom soll man benutzen, um Ordnung in die fotografische Doppeldeutigkeit zu bringen?

Zusammen mit John Heartfield versucht Tucholsky, dieses Paradox teilweise zu lösen, indem er die im Buch versammelten Fotos typologisch bzw. stilistisch differenziert und sich als Vermittler zwischen den Aufnahmen und den Rezipienten setzt. In der *Vorrede* versucht der Berliner Schriftsteller Licht in das fotografische Rätsel zu bringen, indem er unterschiedliche Fotos untersucht und insbesondere bei der Aufnahme *Menschen am Sonntag* verweilt (Abb. 27):

Diese Photographien sind immer zweierlei: sie sind typisch für etwas in Deutschland – und sie sind gleichzeitig p r i v a t. Da oben auf dem Bild zum Beispiel amüsiert sich der bessere Mittelstand – aber es sind gleichzeitig die Herren A., B., C., D. und ihre Damen.⁸⁵⁰

Indem Tucholsky das Öffentliche vom Privaten trennt, beschränkt er den Forschungsbereich und fokussiert sich auf das Typische, das vom Fotoapparat im Augenblick des Knipsens ergriffen wird. Während das Wesen des aufgenommenen Subjekts ein potenzielles Geheimnis bleibt oder sich zumindest nur schwierig entziffern lässt, scheint die soziale Oberfläche schon auf den ersten Blick ganz verständlich zu sein. Wie Roland Barthes in seinem berühmten Essay *La chambre claire* später behaupten wird, besteht jede Aufnahme aus zwei Elementen, die unterschiedlichen Wirklichkeitsaspekten entsprechen. Einerseits enthält jede Fotografie etwas Undeutliches bzw. Unheimliches, dessen mysteriöser, zwielichtiger Charakter den Beobachter auf unerwartete Art und Weise sticht: Es handelt sich um das *Punctum*, d.h. ein unbegreifliches Detail, das aus dem Gesamtbild auftaucht, um dem Publikum ins Auge zu springen. Laut Barthes gehört das *Punctum* zu

⁸⁴⁹ Ebd.

⁸⁵⁰ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland Deutschland über alles*, a.a.O., S.11.

einer metaphysischen Dimension oder einem emotionalen Wahrnehmungsmodus und entflieht daher dem vernünftigen Verstand:

Ce n'est pas moi qui le vais chercher [...], c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce [...] élément [...] je l'appellerais donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).⁸⁵¹

Andererseits illustriert das Foto einen bestimmten historischen Augenblick, d.h. es kennzeichnet sich als visueller Beweis eines innerhalb präziser raumzeitlicher Koordinaten beschreibbaren Ereignisses: In diesem Fall erhält das Bild einen sozialen und politischen Wert und spiegelt unabhängig von der Interpretation des Betrachters die reine Realität wider, aus welcher der Schnappschuss aufgenommen wurde. Vor dieser Art Fotografien empfindet man ein sonderbares Gefühl von Einfühlung und Verfremdung; eine undefinierbare Mischung aus Nähe und Distanz hindert den Rezipienten, sich völlig ins abgebildete Szenario zu vertiefen, damit man in der Lage ist, das fotografische Produkt nüchtern zu *studieren* und rational zu verstehen. So beschreibt Barthes seine ersten Eindrücke vor einer Aufnahme Koen Wessings, durch die der Fotograf 1979 die Insurrektionen in Nicaragua dokumentarisch erzählt:

Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme des bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.⁸⁵²

Im sogenannten *Studium* konzentriert sich ein gesellschaftliches und kulturelles Ganzes, deren physiognomische Züge sich in eine chronologisch und gesellschaftlich definierbare Umgebung einrahmen lassen und daher vom Zuschauer analysiert werden können. Das ist der Fall der »fotografischen Szenen, auf die Kraus in den *letzten Tagen der Menschheit* zu sprechen kommt«⁸⁵³, wie z.B. das Porträt des Kaisers Wilhelm II. zu Besuch eines Schlachtfeldes oder die Aufnahme

⁸⁵¹ Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil 1980, S.48-49.

⁸⁵² Ebd.

⁸⁵³ Anton Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit: Der Erste Weltkrieg in Bildern mit Texten von Karl Kraus*, a.a.O., S.16.

einiger Krankenschwestern an der Front, deren Gesichter hinter der Gasmasken versteckt bleiben. Diese vom Wiener Autor oft genannten »Erscheinungen« oder »apokalyptischen Visionen«⁸⁵⁴ sind tatsächlich fassbare Dokumente einer Epoche, die sich aus bestimmten kulturellen Sinnbildern zusammensetzt. Diese Merkmale lassen sich nicht spontan oder unwillkürlich erkennen, sondern sie sind Träger eines menschlichen Vermögens, d.h. sie sind durch den Fotoapparat konkret gewordene Spuren der menschlichen Geschichte. In diese Art Fotografien vermischt sich das Symbolische mit dem Dokumentarischen: Die in der Aufnahme abgebildete Raumzeitwelt zersplittert sich in ihre eigene Wahrheitspartikel, die ihrerseits von der Linse *sachlich* ergriffen werden können. Die von John Heartfield für das *Deutschlandbuch* aussortierten Aufnahmen fokussieren sich ganz und gar auf diesen Aspekt der visuellen Darstellung, indem sie die irrational stechenden Details bzw. die unerklärliche Faszination des *Pictums* teilweise ignorieren, um dem *Studium* mehr Relevanz zu geben. Um die Urteilsfähigkeit des Beobachters zu trainieren, interessieren sich Tucholsky und Heartfield nicht wirklich für das Einzelne, sondern für das Ganze oder für die von Barthes mehrmals genannte »extension d'un champ«⁸⁵⁵, die den besonderen sozialhistorischen Kontext des Fotos sichtbar macht. Wenn man die Überlegungen Tucholskys mit der späteren Fototheorie des französischen Philosophen in Verbindung setzt, kann man das *Studium* mit dem von Ignaz Wrobel mehrmals zitierten *Typischen* identifizieren, d.h. mit dem konkreten Alltag, dessen ungeschönte Aufrichtigkeit sowohl von der Kameralinse als auch von den Zuschauern unmittelbar rezipiert bzw. seriell verewigt werden kann. Das *Typische* ist laut dem Berliner Schriftsteller unmittelbar verständlich, monodimensional, eindeutig und entspricht der öffentlichen, oberflächlichen Sphäre des Menschenlebens. Das *Typische* braucht nur wenige Wörter (etwa eine emblematisch formulierte *Subscriptio* oder eine kleine Bildlegende), um erleuchtet zu werden, und drückt sich durch eine bestimmte Art Fotografie aus, die Ignaz Wrobel in einem Essay aus dem Jahr 1927 als *Tendenzfotografie* identifiziert. In diesem bekannten Aufsatz unterscheidet der Autor die taktlose Aufrichtigkeit des Amateurfotografen, der seine Aufmerksamkeit nur der materiellen Umgebung schenkt und die reine Wahrheit abbildet, von der affektierten Sprache der *Kunstphotographie*, die sich der traditionellen Malerei annähert und irrealer Chimären produzieren kann. Schon 1913 hatte Karl Kraus gegen den verführerischen und betrügerischen Charakter einer solchen Bildtypologie gewettert, die durch ihren »optischen Rassismus« und ihre »Lebensstarre« die damalige »visuelle Kultur zu beherrschen begann.«⁸⁵⁶ Um das Publikum vor den Lügen der Kameralinse sowie der konventionelleren bildenden Künste zu warnen, stellt Kraus in seiner berühmten Invektive *Wer ist der Mörder?* eine Karikatur von sich selbst einer Aufnahme gegenüber, in der er »mit seinen

⁸⁵⁴ Karl Kraus, zit. in: Ebd.

⁸⁵⁵ Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, a.a.O., S.48-49.

⁸⁵⁶ Edward Timms, *Karl Kraus. Die Krise der Nachkriegszeit und der Aufstieg des Hakenkreuzes*, a.a.O., S.126-127.

wohlproportionierten Zügen« dargestellt worden war.⁸⁵⁷ Seit jenem Augenblick autorisierte der Schriftsteller »die Produktion und den Verkauf einer Serie von Fotoporträts in Postkartenformat« als Protest gegen eine bestimmte Ikonografie, die die Erwartungen eines Gesellschaftsteils erfüllte, statt die Wahrheit einfach abzubilden – es ist kein Zufall, dass es im Porträt »keine Spur jener dramatischen Gesten« gab, mit der Kraus assoziiert war.⁸⁵⁸ Genau diese Ikonografie verlagerte sich insbesondere in der Kriegszeit von der Malerei und der traditionellen Illustration auf das Medium Fotografie, das laut Kraus immer mehr riskierte, sich in den Lautsprecher der »konservativen Kräfte von Kirche, Militär und Adel« – und nicht zuletzt des liberalen Fortschrittsideals – zu verwandeln.⁸⁵⁹ 1927 führt Tucholsky die Überlegungen des Wiener Kollegen fort und in seinem kurzen Essay über die *Tendenzkunst* setzt er die fast chronofotografische Bilderfolge, die zwei Jahre später im *Deutschlandbuch* gedruckt wird, ins Wort:

Eine knappe Zeile Unterschrift – und das einfachste Publikum ist gefangen. Ludendorff in Zivil; das Automobil eines Bankiers, die Wohnung seines Portiers; Richtergesichter einer preußischen Strafkammer und ihre Opfer; Studenten auf der Kneipe; verhaftete Kommunisten vor und nach Feststellung ihrer Personalien; eine Konfrontation der Physiognomien Lenins und Hindenburgs; eine Parade unter Wilhelm und eine unter Seeckt: das sind Themen, die mit Worten gar nicht so treffend behandelt werden können, wie es die unretouchierte, wahrhaftige und einwandfreie Photographie tun kann. Die erst durch die Anordnung und die Textierung zum Tendenzbild wird. Sie ist eine maßlos gefährliche Waffe. Der Zeichner kann sich etwas ausdenken. Der Photograph nicht.⁸⁶⁰

Während das *Punctum* aus der individuellen, arbiträren Wahrnehmung des einzelnen Betrachters entsteht, bleibt das *Studium* immer dem spezifischen historisch-kulturellen Kontext treu, in dem das Foto geschossen wurde: »Die Photographien sind da« – so schreibt Herr Wrobel schon 1927 in seinem Beitrag über die *Tendenzfotografie* – »Dynamit und Sprengpatronen im Kampf der Seelen.«⁸⁶¹ Durch das *Studium* ist also möglich, den Zuschauer zu erziehen: Nur das *Typische* kann nämlich zu pädagogischen Zwecken angewandt werden, denn durch die »«bonnes» photos [...] l'objet parle, il induit, vaguement, à penser.«⁸⁶² In diesem Sinne erkennt Tucholsky dem fotografischen Medium einen sozialen – und damit auch politischen – Wert zu, einen agitatorischen Geist, der eine konkrete Wirkung auf das Publikum ausüben kann. Daher ist das *Typische* in der Fotografie potenziell gefährlich, denn es ist sozusagen in der Lage, das Publikum zu aktivieren: »Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraye, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive*.«⁸⁶³

⁸⁵⁷ Karl Kraus, *Wer ist der Mörder?*, in: F 374-375, Jg.15 (1913), S.30-38.

⁸⁵⁸ Edward Timms, *Karl Kraus. Die Krise der Nachkriegszeit und der Aufstieg des Hakenkreuzes*, a.a.O., S.126-127.

⁸⁵⁹ Burkhard Müller, *Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums*, a.a.O., S.150.

⁸⁶⁰ Kurt Tucholsky, *Die Tendenzphotographie*, in: GA, Bd.7 [71], S.197-199.

⁸⁶¹ Ebd.

⁸⁶² Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, a.a.O., S.65.

⁸⁶³ Ebd.

Das Paradox der Fotografie besteht jedoch darin, dass sie nicht nur vom *Studium*, sondern auch vom *Punctum* – also von zwei diametral entgegengesetzten Instanzen – zusammengestellt wird. Insgesamt benutzt das fotografische Dokument zwei unterschiedliche Sprachen, um mit dem Beobachter zu kommunizieren: Einerseits enthält die Aufnahme eine Ambivalenz, eine Vielseitigkeit, die nur intuitiv bzw. passiv rezipiert werden kann, etwas, das mit der Seele des Betrachters direkt kommuniziert. Das ist der Fall des *Punctum*, das wegen seines extrem subjektiven Charakters nur sehr schwierig, häufig auf verworrene Art und Weise glossiert werden kann. Andererseits kann der Schnappschuss aber ein sehr klares, historisch konnotiertes Wirklichkeitsabbild der menschlichen Existenz vermitteln. Das ist der Fall des *Studium*, das dank seiner rationalen Deutlichkeit sich leicht und klar paraphrasieren lässt. Wenn Tucholsky in seiner *Vorrede zu Deutschland, Deutschland über alles* von der »Unmöglichkeit« spricht, »eine Fotografie zu textieren«, bezieht er sich auf die zweideutige Natur des fotografischen Bildes, das sich nur zur Hälfte direkt begreifen lässt:

Alle diese Bilder sprechen. Und von den wenigsten kann man den Text aufschreiben. [...] Lasse ich diese Figuren als T y p e n sprechen, als Vertreter einer Schicht, als Exempel – so geht das ohne böse Kratzer nicht ab. Die Herren A., B., C., D. hätten vielleicht nicht nur Humor – sie haben auch Feinde. Und im Augenblick, wo man eine Photographie, die einen Bürger, einen Arbeiter, irgendjemand darstellt, der nicht im öffentlichen Leben steht, so textiert, daß diese Figur das ausspricht, was aus der Gesinnung ihrer Gruppe kommt, dann gibt es ein Malheur. Zunächst ein urheberrechtliches. Darauf könnte man allenfalls pfeifen. Aber alle diese fotografierten Männer und Frauen haben Feinde, die sich mit Wonne auf einen Scherz stürzen und sagen: « Hier! So ist Herr Werkmeister Pomuchelskopp abgebildet! Da! Das also denkt unser Prokurist! » Und dann wird die Privatseele, die in diesen Kollektivgeschöpfen wohnt, böse; dann steht der Untertan auf, dann werden die hundertfach Geprügelten frei, recken sich, chartern sich einen Rechtsanwalt – und dann kann dieses Buch nicht erscheinen. [...] Dieses Buch soll aber erscheinen. Es will versuchen, aus Zufallsbildern, aus gewollten Bildern, aus allerhand Photos das T y p i s c h e herauszuholen, soweit das möglich ist. Aus allen Bildern zusammen wird sich dann Deutschland ergeben – ein Querschnitt durch Deutschland.⁸⁶⁴

Um eine unmittelbare Kommunikationslinie zwischen der Wirklichkeit und ihrem fotografischen Abbild aufzubauen, fokussiert sich die Linse Tucholskys auf die Verwandtschaft zwischen der Menschheit und ihren sozialhistorischen Gesichtszügen. Auch in diesem Sinne nimmt der Berliner Schriftsteller die späteren Theorien Barthes' vorweg. Insbesondere interessiert sich der französische Philosoph für die Verwendung der Maske im hellenistischen Theater und für die Vererbung dieser Darstellungspraxis in modernen Inszenierungen. Diese Darstellungspraxis ist aber auch eine Praxis der Wahrnehmung: Im sogenannten Illusionsraum der klassischen Tragödie bestand nämlich die Aufgabe der Maske darin, »die Kommunikation zwischen Menschen und Göttern zum Ausdruck zu

⁸⁶⁴ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland Deutschland über alles*, a.a.O., S.11-12.

bringen«⁸⁶⁵ und daher den Zuschauer mit seiner Umwelt in intime Verbindung zu setzten. »Die Maske [...] dient«, so Barthes, »durch ihre Typologie einer Metaphysik der psychologischen Wesenheiten«, denn hinter ihren Zügen verbirgt sie »die Beweglichkeit des Gesichtes« und trotzdem hebt sie die menschliche Physiognomie hervor.⁸⁶⁶ Durch ihre verfremdende »Unpersönlichkeit« und zugleich ihre hyperbolisch typisierte Miene unterteilt die Maske die Welt in Kategorien, in denen der Zuschauer sich selbst wiedererkennen und zugleich aus der Außenperspektive betrachten kann. Dieser »didaktische Realismus« kennzeichnete laut Barthes' eine ursprüngliche Ausdrucksweise, die in der antiken »Theaterillusion [...] zwischen einer intensiven Symbolik und einer unmittelbaren Realität hin und her« pendelte.⁸⁶⁷ Diese Art visuell-performative Sprache wird von den modernen Medien und v.a. von der Fotografie geerbt: Hier wird die Maske konkretes Dokument und Hauptbestandteil des *Studium*, indem sie solche Aspekte des kollektiven Lebens ans Licht bringt und das Typische (d.h., das allgemein Sichtbare) vom Individuellen (d.h., vom allgemein Unsichtbaren) unterscheidet. Die Maske wird auch in der Satirenauffassung Karl Kraus' als ein Demaskierungsinstrument benutzt, da sie das Charakteristische im Menschentum nicht verbirgt, sondern »zur Schau [stellt].«⁸⁶⁸ In der Zeit der Klassischen Moderne zieht sich die Maske dank der Fotografie vom anfänglichen Rahmen des Theaters und der traditionellen bildenden Künste ins gewöhnliche Alltagsleben. Demnach wird der Mensch auf der Bühne der neuen Medien genau durch den eigenen Habitus unmittelbar erkennbar. In der *Vorrede* zum *Deutschlandbuch* behauptet nämlich Tucholsky:

Da liegt der Tatbestand ganz klar: der gezeichnete Richter ist eben nur ein Typus – es gibt ihn so nicht. Hier aber, auf diesen Bildern, ist der Richter zwar auch ein Typus, weil der Photograph ihn so genommen hat, und weil ers auch wirklich ist [...]⁸⁶⁹

In *Deutschland, Deutschland über alles* wird der lange Aufsatz *Deutsche Richter* von einer Fotomontage Heartfields begleitet, die den Magistrat auf eine Gesamtheit von Ziffern reduziert (Abb. 28). Das Subjekt ist hier kein Individuum mehr, sondern identifiziert sich mit den charakteristischen Zügen seiner Sozialklasse. Die stilisierte Figur verkörpert eine Stimme, eine Verhaltensweise, ein Gesicht, eine gesellschaftliche *Performance* oder, wie Brecht in seiner Theatertheorie später behaupten wird, einen *Gestus* – d.h., ein Enthüllungsinstrument, wodurch das komplizierte, sich hinter seinen repräsentativen Typen versteckende Sozialnetz an die Oberfläche

⁸⁶⁵ Stefan Bläske, *Kammer-Spiele: Die Maske und das Detail. Theater und Fotografie bei Roland Barthes*, in: «Fotogeschichte» Jg.29, H.114 (2009), S.31-42.

⁸⁶⁶ Ebd.

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Ebd.

⁸⁶⁹ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland Deutschland über alles*, a.a.O., S.11-12.

kommen kann.⁸⁷⁰ Durch diesen Typisierungsprozess überschneiden sich die symbolische und die dokumentarische Bildebene: Ein treffendes Beispiel dafür kann neben der Gasmasken das sowohl in den *Letzten Tagen* als auch im *Deutschlandbuch* erscheinende Leitmotiv des Soldatenporträts sein. In seiner Tragikomödie bringt Kraus die Aufnahme Battistis mit zwei Schnappschüssen von Generälen und gemeinen Soldaten zusammen: In die 41. Szene des dritten Aktes wird in einem der vielen Dialoge zwischen dem Optimisten und dem Nörgler ein in einem Heft der »Neuen Freien Presse« veröffentlichtes Porträt des Grafen Berchtold (Abb. 29) eingesetzt.⁸⁷¹ Während der Optimist zunächst die Heldentaten Berchtolds seinem skeptischen Gesprächspartner gegenüber rühmt, verspottet der Nörgler mit sarkastischem Ton eine Postkarte, die um 1915 in der österreichischen Kriegspropagandapresse zu finden war und ein mit dem Säbel bewaffneten Soldat darstellte: Ein solches anachronistisches Bild des Schlachtfeldes sei nicht nur falsch, sondern auch für die Fortsetzung des Krieges schuldig.⁸⁷² Die »gestellte Gemütlichkeit«⁸⁷³ der Soldatenpose wird hier nicht nur durch die subtile Ironie des Nörglers entmystifiziert, sondern auch und v.a. durch die Bildbeilage zum dritten Akt explizit verlacht: Hier kennzeichnet sich das Soldat nicht mehr als Individuum oder als politisch-historische Persönlichkeit, sondern er wird zum Typus (Abb. 30). Kraus zeichnet einen *Fil Rouge* zwischen der karikaturistisch verzerrten Physiognomie des Soldatentyps und den anderen Masken, die innerhalb des Stückes zitiert oder gedruckt werden (wie z.B. das Porträt der maskierten Krankenschwester oder des von der Presse gefolgten Kaisers Franz Joseph). Über alle dokumentarischen Erscheinungen triumphiert das im Frontispiz erscheinende »österreichische Antlitz« des Henkers, das in der Buchikonografie und in der apokalyptischen Vorstellungswelt Kraus' eine zentrale Rolle spielen wird: Es zersplittert sich in einer Menge unterschiedlicher Formen, die ihrerseits an dem »tragischen Karneval« des Krieges teilnehmen. In der »Fackel« erleuchtet Kraus 1919 die zwischen Dokument und Bildnis bestehende Verbindung, indem er die Fotografie der Hinrichtung Battistis durch den Henker Josef Lang (und laut der Logik Kraus' durch den ganzen Kriegsapparat) zum Beispiel nimmt:

Es bildeten sich Gruppen, um nicht nur bei einer der viehischsten Hinrichtungen dabei zu sein, sondern auch zu bleiben, und alle machten ein freundliches Gesicht. Dieses, das österreichische, ist auch auf einer anderen Ansichtskarte, der unten vielen ähnlichen eine nicht geringere kulturhistorische Bedeutung

⁸⁷⁰ »Per Brecht, esibire i gesti con tecniche che rompono l'illusione scenica significa portare alla visibilità, grazie a un potente acido rivelatore, la sotterranea maglia di relazioni che compone un tessuto sociale«, Barbara Grespi, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Meltemi, Milano 2019, S.195.

⁸⁷¹ Leopold Graf Berchtold (1863-1942) war 1912 bis 1915 der österreichisch-ungarische Außenminister und spielte in der Zuspitzung der Konfliktlage zwischen Österreich und Serbien, die im großen Teil zum Ersten Weltkrieg führte, eine wichtige Rolle.

⁸⁷² Vgl. Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, a.a.O., S.408-413.

⁸⁷³ Leo Lensing, „Photographischer Alpdruck“ oder politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie, a.a.O., S.173-188.

zukommt, vertreten, in zahlreichen Soldatentypen, die zwischen einer hängenden Kammerzofe Schulter an Schulter die Hälse recken, um nur ja ins Dokument aufgenommen zu werden.⁸⁷⁴

Die »unheimliche Komik der Pose«⁸⁷⁵ der Kraus'schen Satire kehrt in *Deutschland, Deutschland über alles* immer wieder zurück – ein treffendes Beispiel dafür ist die oben erwähnte Gegenüberstellung des Porträts Ludendorffs und eines Fotos des als Schwejk verkleideten Schauspielers Max Pallenberg, der hier eine Art karikaturistischer *Doppelgänger* des Generals personifiziert. Die visuelle Juxtaposition erleuchtet zuerst das oberflächliche, soziale Aussehen des Soldatentyps und gleichzeitig bringt sie den Wunsch beider Autoren zum Ausdruck, die Militärklasse und ihre Sinnbilder lächerlich zu machen und demzufolge zu entmythisieren. Schon im Jahr 1924 verlachte der damals in Paris wohnende Ignaz Wrobel die *freundlichen Erinnerungen an den Weltkrieg*, die in einem englischen Ansichtskartengeschäft in der Avenue de l'Opéra in der Form von touristischen Postkarten zu verkaufen waren:

Sie liegen vor mir. Es sind sechzig Photographien, das kleinste Assortiment, das zu haben war – es gibt auch noch reichlichere. Das Ganze ist eine nette kleine Erinnerung für das Touristenpublikum. Aber für uns auch. Die Photographien sind von der andern Seite her aufgenommen worden, also von Franzosen und Engländern, und obgleich ich auch im Kriege viel dergleichen gesehen hatte, ist so etwas doch immer interessant. Um es vorweg zu sagen: die Bilder sind tendenzlos (mit einer Ausnahme), sie enthalten keine Dokumente über angebliche oder wirkliche Greuel, es sind einfach Tatsachenbilder, denen man das Motto geben könnte, das ein herziger Feldpastor einmal einem Soldaten ins überreichte Gesangbuch geschrieben hat: «Zur freundlichen Erinnerung an den Weltkrieg». Damit er ihn nicht vergesse, wahrscheinlich.⁸⁷⁶

Das Fotodokument soll also nicht nur die reine Wirklichkeit reproduzieren, sondern auch dem Betrachter ihre Koordinaten geben. Die Typen oder die von Kraus genannten »clichés on two legs«⁸⁷⁷ sind einfach Menschen, deren sozialhistorische Gesichtszüge das Kameraauge *sichtbar* macht. In ihrem Bilderbuch konzentrieren sich Heartfield und Tucholsky auf die potenziell agitatorische Wirkung des *Studium* und versuchen außerdem, die im Schnappschuss enthaltenen Elemente als Sinnbilder einer raumzeitlich kodierten Wahrheit dokumentarisch zu behandeln. Ihre Absicht war es, die Sprache als Gesamtheit der kognitiven Fähigkeiten des Individuums neu zu codieren und insgesamt von allen Nebensachen zu befreien. Dieses Bedürfnis nach visueller Klarheit und philologischer Unmittelbarkeit, das sich am Anfang des Jahrhunderts entwickelt und in der Kriegs- bzw. Zwischenkriegszeit aus politischen und sozialen Gründen immer zwingender wird, wird seinen Gipfel in der *Kriegsfibel* Brechts erreichen.

⁸⁷⁴ Karl Kraus, *Nachruf*, in: F 501-507, Jg.20 (1919), S.53.

⁸⁷⁵ Leo Lensing, „Photographischer Alldruck“ oder politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie, a.a.O., S.173-188.

⁸⁷⁶ Kurt Tucholsky, *Sechzig Photographien*, in: GA, Bd.6 [69], S.158-161.

⁸⁷⁷ Edward Timms, *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, a.a.O., S.387.

4. Das *Deutschlandbuch* im Exil: Fotografie, Krieg und Gedächtnis zwischen *Deutschland, Deutschland über alles* und Bertolt Brechts *Kriegsfibel*

Zwischen Weihnachten 1944 und Februar 1945 vervollständigten der damals in Amerika wohnende Bertolt Brecht und die dänische Fotografin und Schauspielerin Ruth Berlau⁸⁷⁸ die erste Fassung eines Kriegsbilderatlases, das die Tragödie des Zweiten Weltkrieges durch eine strukturierte Kombination aus Text, Lyrik und Fotografie zusammenfassen sollte: Es handelt sich um die *Kriegsfibel*, die v.a. gemäß der literarischen Forschung der 70er und 80er Jahre das letzte Ergebnis einer modernen Tendenz darstelle, die Wirklichkeit auf enzyklopädische Art und Weise zu kategorisieren und zu untersuchen. Noch im Jahr 2015 erkennt Giacomo Fragapane im Bilderbuch Brechts den letzten Hinterbleibenden einer *bewussten* Fotografie, die die Wirklichkeit direkt angreifen wollte und insbesondere in der Weimarer Zeit den Übergang zwischen der alten, malerischen Starrheit aus dem 19. Jahrhundert und der neuen modernistischen Dekonstruktions- und Rekonstruktionspraxis markierte. Gemäß der Theorie Fragapanes stelle sich der Fotograf in der Klassischen Moderne vor, als wäre er ein Demiurg, ein auktorialer Erzähler bzw. ein Vermittler zwischen dem Zuschauer und seiner Umwelt, und doch werde das Kameraauge ab den 1950er Jahren seine traditionelle *Sicherheit* verlieren. In der zweiten Nachkriegszeit verfremde die Linse sich nämlich von ihrer ursprünglichen, naturalistischen Epistemologie und insbesondere von ihrer institutionellen Rolle, um ihre Ausdrucksfähigkeit auf der neuen Ebene der Darstellbarkeit zu erweitern.⁸⁷⁹ Brechts pädagogische Anwendung des fotografischen Mediums, die von Literaturkritikern wie Beate Porombka oder Willi Zimmermann als eine späte Erbschaft der Aufklärung und derer didaktischen Absichten interpretiert wurde, kennzeichnet die linksgerichtete Intelligenzija der Weimarer Gesellschaft und zeige sich ab dem Jahrhundertbeginn im kollektiven Bedürfnis, um einen konkreten Widerstand gegen die unterirdischen, irrationalen Kräfte der damals allgemein verbreitenden Gefühle des Nationalismus und des Revanchismus zu leisten.⁸⁸⁰ Unter diesem Gesichtspunkt würden Autoren wie Karl Kraus, Kurt Tucholsky, Ernst Friedrich, John Heartfield und Bertolt Brecht der Psychologie der Massen einen vernünftigen Individualismus entgegensetzen, der die selbstständige Urteilsfähigkeit des

⁸⁷⁸ Die Zusammenarbeit zwischen Brecht und Berlau begann 1933 in Kopenhagen. Unter den zahlreichen Theaterprojekten wie die vierhändige Bearbeitung einiger Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1935-1943) korrigierte die Fotografin und Schriftstellerin auch die erste Fassung der *Svendborger Gedichte*, die 1938 beim Malik-Verlag Wieland Herzfeldes mit dem Titel *Gedichte im Exil* in Begleitung des Stückes *Furcht und Elend des Dritten Reiches* erscheinen sollte. Als Herausgeberin der *Kriegsfibel* setzte Berlau 1954 seinen Kollegen und Freund Brecht mit dem Berliner Eulenspiegel-Verlag in Verbindung.

⁸⁷⁹ Giacomo Daniele Fragapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Postmedia, Milano 2015.

⁸⁸⁰ Vgl. Dieter Heß, *Aufklärungsstrategien Kurt Tucholskys: Literarisch-publizistische Aspekte der Weltbühne-Texte*, Lang, Frankfurt a.M. 1982. Jörgen Schönert reiht Kurt Tucholsky und seine Generation bürgerlicher, linksgerichteter Schriftsteller im Rahmen der Tradition der zeitkritischen Literatur der Aufklärung und des Vormärz ein, vgl. Jörgen Schönert, „*Wir Negativen*“ – *Das Tollenbewusstsein des Satirikers KT in der ersten Phase der Weimarer Republik (1918-1924)*, in: *Kurt Tucholsky: Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung*, hrsg. von Irmgard Ackermann, Text + Kritik, München 1981, S.46-88. Insbesondere wurde Tucholsky laut der meisten Kritiker der 1980er Jahre als Erbe von Heinrich Heine betrachtet und seine Texte lassen sich noch heute in der Aufklärungstradition von Marx, Weber und der künftigen Frankfurter Schule einordnen, vgl. Willi Zimmermann, *KT als politischer Aufklärer. Versuch einer Systematisierung seiner Aussagen zu Staat und Gesellschaft*, in: Ebd., S.109-130.

Rezipienten wieder erwecken solle. Das schon erwähnte »Waffe gegen Waffe«-Prinzip Willi Münzenbergs liege laut zahlreicher Literaturkritiker wie Porombka, Zimmermann oder Thomas von Steinaecker nicht nur einer linksorientierten Gegenpropaganda zugrunde, sondern lasse sich quasi als das Motto einer ganzen Generation definieren, die die neuen Medien sowie die bildenden Künste benutze, um mit dem einzelnen Subjekt in Kontakt zu treten.⁸⁸¹ Insbesondere könne der Fotoapparat laut Brecht die Wahrheit entmystifizieren, wenn sie mit urteilssicherem und dialektischem Bewusstsein angewandt werde.⁸⁸² Die Emanzipation und die gezielte Verfremdung des Leser-Betrachters sowie der kritische Gebrauch technischer Kommunikationsinstrumente würden dem Autor erlauben, einen konstruktiven – wenn auch manchmal indirekten – Dialog mit dem Publikum zu führen und sollen jeden Betrachter in die Lage versetzen, seine eigene Identität selbst zu schaffen. Laut Porombka sei der moderne und aufgeklärte Literat *ein gekränkter Idealist*⁸⁸³, der das völlig entwickelte Individuum als Instrument betrachte, um eine völlig entwickelte Gesellschaft aufzubauen.⁸⁸⁴ Die kollektive Kritik an den »technokratischen Illusionen«⁸⁸⁵ einer als Verwaltungsmaschinerie angesehenen Massengesellschaft habe die modernen Intellektuellen insbesondere um den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zu zwei verschiedenen, wenn nicht völlig gegensätzlichen Gedankenströmungen geführt. Beide Ausrichtungen hätten sich im Exil entwickelt und trotzdem hätten sie zwei unterschiedliche Wege genommen: Einerseits hätten Intellektuelle wie Kurt Tucholsky sich ab der Machtergreifung Adolf Hitlers am 30. Januar 1933 entschlossen, sich scheinbar zum Schweigen zu bekehren und die öffentliche Sphäre endgültig zu verlassen. In diesem Fall solle der teilweise unerwartete Sprachverzicht Tucholskys nicht wirklich mit einer existentiellen Resignation verknüpft werden, sondern zähle vielmehr als ein letzter politischer Widerstandsgestus⁸⁸⁶ – 1934 gab der sich in Schweden geflüchtete Journalist in einem an die Freundin und Mitarbeiterin Hedwig Müller geschickten Brief seine Unfähigkeit kund, immer noch eine aktive Rolle in der Öffentlichkeit zu spielen: »Ich weiß nicht, was mich zurückhält, es mir unmöglich macht, es ist wie ein innerer Widerstand.«⁸⁸⁷ Genau dieser *innere Widerstand*, der den Berliner Schriftsteller an eine hypothetische Rückkehr nach Deutschland hinderte, habe den Autor laut Beate Porombka und Renke Siems zu einem aktiven Zurückziehen innerhalb der reinen Subjektivität geführt: Der Lebensverzicht

⁸⁸¹ Vgl. Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, a.a.O., S.88.

⁸⁸² Giacomo Daniele Fracapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, a.a.O.

⁸⁸³ »Der Satiriker ist ein gekränkter Idealist: er will die Welt gut haben, sie ist schlecht, und nun rennt er gegen das Schlechte an«, Kurt Tucholsky, *Was darf die Satire?*, in: GA, Bd.3 [12], S.30-32.

⁸⁸⁴ Beate Porombka, *Verspäteter Aufklärer oder Pionier einer neuen Aufklärung? Kurt Tucholsky (1918-1935)*, Lang, Frankfurt a.M.-Bern-New York-Paris 1990.

⁸⁸⁵ Ebd.

⁸⁸⁶ Ebd.

⁸⁸⁷ Kurt Tucholskys Brief an Hedwig Müller, in: GA, Bd.20 [B 198], S.375-376. Vgl. auch Christoph Schottes, „Mensch, Mensch – der Oss... Ich denke immerzu daran“, in: „Schweden - das ist ja ein langes Land!“, *Kurt Tucholsky und Schweden. Dokumentation der Tagung der Kurt-Tucholsky-Gesellschaft, Pfingsten 1994 in Mariefred, Schloss Gripsholm*, hrsg. von Michael Hepp, BIS, Oldenburg 1994.

des Individualisten Tucholskys sei also aus dieser Perspektive auch und insbesondere der Verzicht auf eine historische Wirklichkeit, in der das einzelne Individuum von den Machtmechanismen des Totalitarismus unrettbar geschluckt worden war.⁸⁸⁸ Andererseits hätten Autoren wie Brecht ab dem Aufstieg des Nationalsozialismus doch die Absicht gezeigt, die Tradition des modernen, enzyklopädischen Bilderatlas *à la Aby Warburg* fortzuführen und das apokalyptische Weltszenario des Dritten Reiches durch dokumentarische, fotografische bzw. literarische Beweise für die Nachwelt zu rekonstruieren. So beschreibt Georges-Didi Huberman den Ansatz, durch den Brecht sich auf die zeitgenössische wie die künftige Geschichte bezieht:

Chez Brecht, l'Histoire est une catégorie générale : elle est partout (...) pour lui, fonder son théâtre sur l'Histoire, ce n'est pas seulement exprimer les structures véritables du passé, (...) c'est aussi et surtout refuser à l'homme toute essence, dénier à la *nature* humaine toute réalité autre qu'historique, croire qu'il n'y a pas un mal éternel, mais seulement des maux remédiables ; bref, c'est remettre le destin de l'homme à l'homme lui-même.⁸⁸⁹

Die *Kriegsfibel* ist nämlich das letzte Resultat einer komplexen und langjährigen Sammlungsarbeit, die der Autor zwischen den Zeilen seines Exiltagebuchs begann und erst im Jahr 1955 in Form einer kleinen illustrierten Enzyklopädie für die neuen Generationen beendete. Die Frühfassung enthielt 71 Fotoepigramme: Es handelte sich um eine Reihe mechanisch verkleinerter Pressefotos, die aus diversen Zeitschriften kamen und von abfotografierten, in epigrammatischer Form umarbeiteten Gedichten begleitet wurden. Die Wahl einer epigrammatischen Lyrikform hänge laut Didi-Huberman davon ab, die im Bild reproduzierte Szenarien in wenigen, exhaustiven Versen zu verdichten und wiederzubeleben, um sie als »*arme poétique contre toute politique des armes*« zu benutzen. Literaturhistorisch gesehen, stellt das Epigramm eine Art dialektische Maschine dar, durch die das Menschenleben und die Menschengeschichte minimal, deutlich und mit genauer Präzision zusammengefasst werden können:

La forme épigrammatique convenait d'autant mieux au projet de Brecht qu'elle suppose – dans l'Antiquité déjà, sur le modèle de Martial, mais plus encore à l'époque renaissante et baroque – une acuité, une «force de concentration» et un «caractère portatif [qui en] faisaient une arme». [...] À l'époque des Lumières, cette valeur dialectique de l'épigramme sera réélaborée par Lessing – qui en fait un processus poétique d'attente et d'éclaircissement, de signification suspendue et d'explication ajointés –, puis *articulée à l'histoire* elle-même par Herder.⁸⁹⁰

⁸⁸⁸ Vgl. Renke Siems, *Die Autorschaft des Publizisten: Schreib- und Schweigeprozesse in den Texten Kurt Tucholskys*, a.a.O., S.422-438.

⁸⁸⁹ Roland Barthes, zit. in: Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, a.a.O., S.107.

⁸⁹⁰ Ebd., S.45-46.

Um den Leidensweg des durch die Nazizeit hinübergegangenen Menschentums zu evozieren und noch einmal zu durchqueren, erneuert Brecht die traditionelle Form des Epigrammes und fügt sie in einen neuen lyrischen Rahmen ein, der dank des Zusatzes von Fotos sich auch auf visueller Ebene entwickelt. 1928 bis 1930 experimentierten bereits Kurt Tucholsky und John Heartfield mit ähnlichen Kommunikationsmethoden, indem sie die Gedichte illustrierten, um ihre Botschaft sichtbar zu machen. In der unsicheren Republikzeit probierten die beiden Autoren jedoch zahlreiche Lösungen und versammelten sie im offen gebliebenen Rahmen des *Deutschlandbuchs*, das sich für keinen festen Lektüreschlüssel eignet, sondern das Publikum freilässt, die literarischen Fototexte selbstständig zu rekonstruieren und v.a. sich unter mehreren Interpretationsszenarien wieder zu orientieren. Im Gegensatz dazu kann die sowohl thematische als auch strukturelle Kohärenz der *Kriegsfibel* Brechts nur einseitig und zweifellos interpretiert werden. In diesem Sinne macht Brecht den Vermutungen keinen Platz, sondern er will vielmehr dem Zuschauer klare Antworten geben. Deswegen unterscheidet sich sein Bilderatlas von den *Letzten Tagen* und v.a. vom *Deutschlandbuch* aufgrund ihrer emblematischen Abgeschlossenheit:

À la façon précise d'un emblème classique, chaque planche [...] comporte une représentation visuelle, *imago* articulée à deux modalités textuelles distinctes : la légende de la photographie, généralement découpée dans un journal d'actualités, fait office de ce que les théoriciens humanistes, puis baroques, ont nommé *l'inscriptio* ; tandis que l'épigramme proprement dite «moralise» le tout en jouant son rôle de *subscriptio*.⁸⁹¹

Das Bilderbuch bietet dem Betrachter eine universelle Kriegsdarstellung, indem es alle Phasen der Nazizeit sowie alle am Konflikt beteiligten Schauplätze visuell und wörtlich durchquert. Im Gegensatz zu *Deutschland, Deutschland über alles*, in dem sich Bilder und Texte unterschiedlicher Typologien chaotisch überlagern, finden alle Elemente in der *Kriegsfibel* ihren Platz auf der Seite, die von Brecht in einen schwarz gefärbten Hintergrund verwandelt wird: Hier werden die Schnappschüsse immer auf der rechten Seite reproduziert, während die weiß auf schwarz gedruckten Epigramme unter den Aufnahmen platziert werden. Die aus Tageszeitungen aller Welt stammenden Reportage-Ausschnitte werden manchmal von einer kleinen Bildlegende eingeführt, die auf der linken Seite zusammen mit dem Titel der Fotografie ins Deutsche übersetzt wird. Die dokumentarische Mehrsprachigkeit der informativen bzw. propagandistischen Zeitungsbeiträge und die sarkastischen, bitteren, auf Deutsch formulierten Verse wechseln sich ab, als wäre das Buch auf der Suche nach einem salomonischen Gleichgewicht, durch das die Perspektive der Herrschenden bzw. der Täter mit der Perspektive der Unterdrückten bzw. der Opfer ständig in Beziehung gesetzt wird. Mit chronologischer Präzision rekonstruiert Brecht einen historischen Raum, der schon *per se*

⁸⁹¹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, a.a.O., S.150.

abgeschlossen ist, weil er zu einer kollektiven Menschengeschichte gehört.⁸⁹² Auf diese Weise vergegenwärtigt der Autor eine nie vergessene Vergangenheit, doch zugleich rücken Foto und Motto den Leser in unerreichbare Distanz. Das Vorwort Ruth Berlaus kontextualisiert nämlich das Werk in einer letzten Vergangenheit, das aber auf Präsens immer konjugiert werden soll. Außerdem versteht sich die Einleitung der Herausgeberin als ein politisches Manifest, so dass das ganze Buch nicht nur eine historische Vollständigkeit, sondern auch eine ideologische Kohärenz zur Schau stellt:

Warum unsern Arbeitern der volkseigenen Industrie, unsern Genossenschaftsbauern, unsern aufbauenden Intellektuellen, warum unserer Jugend, die schon die ersten Rationen des Glücks genießt, ausgerechnet jetzt diese düsteren Bilder der Vergangenheit vorhalten?

Nicht der entrinnt der Vergangenheit, der sie vergißt. Dieses Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen. Denn es ist dem Nichtgeschulten ebenso schwer, ein Bild zu lesen wie irgendwelche Hieroglyphen. Die große Unwissenheit über gesellschaftliche Zusammenhänge, die der Kapitalismus sorgsam und brutal aufrechterhält, macht die Tausende von Fotos in den Illustrierten zu wahren Hieroglyphentafeln, unentzifferbar dem nichtsahnenden Leser.⁸⁹³

Indem Bertolt Brecht und Ruth Berlau die fotografischen *Hieroglyphen* zu entziffern versuchen, führen sie die Überlegungen Kraus', Heartfields und Tucholskys fort, doch grenzen sie zugleich ihre Kritik gegenüber dem homologierten Massendenken innerhalb einer bestimmten politischen Ideologie ein. Wenn die Fotografin in ihrer Prämisse den Leser auffordert, sich von den sogenannten *Hieroglyphentafeln* der Massenpresse zu emanzipieren, so fasst sie den typisch Kraus'schen Hass auf die verführerische, klischeehafte und verzerrte Vorstellungswelt der Massenillustrierten zusammen. Wie schon in der bekannten *Sieger*-Montage von Karl Kraus zu betrachten ist, versucht auch Brecht in seiner *Kriegsfibel* sowie im *Arbeitsjournal*, die Fotografie von ihrem funktionalen Zielen zu entfernen, um sie in ein Instrument der Wahrheit zu verwandeln. Außerdem standen Brecht und Kraus schon in der Zeit der Weimarer Republik miteinander in Kontakt und infolgedessen musste der deutsche Dramaturg die grandiose Tragikomödie des Wiener Satirikers kennen, wie er auch in einem Tagebuchfragment vom 15. September 1921 erzählte. Darüber hinaus pries Brecht in mehreren kurzen Prosatexten den Autor der *Letzten Tage* als »einen bedeutenden gesellschaftskritischen Methodiker« an und »verglich ihn in dieser Hinsicht sogar mit Marx und Engels.«⁸⁹⁴ Jenseits seiner klar formulierten politischen Aussagen gibt aber das Vorwort Berlaus dem Publikum präzise Hinweise, um die Botschaft des Werkes richtig zu begreifen: Das Buch will nämlich *die Kunst lehren, Bilder zu lesen*. Das heißt: *Sehen* erlaubt dem Betrachter, die Welt zu *kennen*, die Geschehnisse zu

⁸⁹² Welf Kienast, *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und „kollektiver Schöpfungsprozess“ in Brechts Kriegsfibel*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2001.

⁸⁹³ Ebd.

⁸⁹⁴ Für weitere Informationen über das Verhältnis von Kraus und Brecht, vgl. Jost Hermand, *Karl Kraus and Bertolt Brecht: On the Comparability of the Incomparable*, in: *The Brecht Yearbook*, hrsg. von Theodore F. Rippey, Boydell & Brewer, Suffolk 2017, S.218-234.

bemerken, zu *speichern*, zu *assimilieren* und sie schließlich in einer hypothetischen Zukunft *vorauszu sehen*:

La photographie *documente* sans doute un moment dans l'histoire de la guerre [...] mais, une fois montée avec les autres – et avec le texte qui l'accompagne –, elle *induit* éventuellement une réflexion plus poussée sur les enjeux profonds [de cette guerre] [...] Si *voir* nous permet de *savoir* et, même, de *prévoir* quelque chose de l'état historique et politique du monde, c'est que le montage des images fonde tout son efficacité sur un art de la *mémoire*.⁸⁹⁵

Wie schon der Titel suggerieren sollte, fördert Bertolt Brechts und Ruth Berlaus *Kriegsfibel* einen pädagogischen Idealismus, der ab der zweiten Nachkriegszeit die kulturelle Welt der 1949 gegründeten DDR ausdrücklich kennzeichnen wird. Auf diese Weise stürzt Brecht mit seiner visuellen Fibel das verzweifelte Axiom Kaspar Hausers um, laut dem die Nachkommen *nicht besser sein* werden können⁸⁹⁶, und setzt sich sowohl dem »permanenten *work in progress*« des *Deutschlandbuchs* als auch dem eigenen, auf Reisen zwischen Schweden, Finnland und den USA verfassten *Arbeitsjournal* entgegen. Tatsächlich fügt sich das Tagebuch Brechts in die Tradition des *Journals de pensée* ein »que l'on retrouve chez Nietzsche, Aby Warburg, Hofmannsthal, Karl Kraus, Franz Kafka, Hermann Broch, Ludwig Wittgenstein ou bien Robert Musil«⁸⁹⁷ und gleichwohl liefert er ständig dem schriftlichen Überlegungsprozess dokumentarische Beweise, die die individuelle Erinnerung ins kollektive Gedächtnis verwandeln können. Indem Brecht die schon in *Deutschland, Deutschland über alles* beobachtbare Methode der Sammlung und Paraphrasierung der Bildquellen auf persönliche Art und Weise erarbeitet und im Kontext des Zweiten Weltkrieges wieder einrahmt, überlagert er »d'un côté le *Tagebuch*, le «livre des jours» ou journal intime, d'un autre côté le *Tageblatt*, la *Zeitung* ou l'*Anzeiger*, c'est-à-dire le quotidien d'information, tout cela que réunissait peut-être [...] ce même mot de *Journal*.«⁸⁹⁸ Obwohl weder Tucholsky noch Heartfield die Kapitel ihres Werkes datieren und ihr Werk auf keine konventionelle Literaturgattung zurückführen, bilden sie eine literarisch-historische und in sich geschlossene Dimension, deren raumzeitliche Koordinaten sich gesetzlos aber doch klar festsetzen lassen. Wenn der didaktische Ton der höhnischen Invektiven Ignaz Wrobels oder der aktivistischen Gebrauchslirik Theobald Tigers die pädagogischen Ziele der späteren *Kriegsfibel* vorwegnehmen, so fügen sie sich in einen wechselhaften Hypothesenraum, der sich seinerseits als »*Travail* – au sens artisanal, artistique, conceptuel«⁸⁹⁹ strukturiert. Das *Deutschlandbuch* dient in diesem Sinne als Verbindungslinie zwischen einer ersten, anarchischen

⁸⁹⁵ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, a.a.O., S.33-34.

⁸⁹⁶ »Aber das rufe ich dir noch nach: Besser seid Ihr auch nicht als wir und die Vorigen. Aber keine Spur, aber gar keine –«, Kurt Tucholsky, *Gruß nach vorn*, in: GA, Bd.8 [67], S.200-201.

⁸⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, a.a.O., S.21.

⁸⁹⁸ Ebd., S.20.

⁸⁹⁹ Ebd.

Phase des Experimentierens, in der das Bilderbuch als ein politisch und sozial wirksames Instrument betrachtet wird, und einer späteren Phase, in der das Bilderbuch ausschließlich eine didaktische Aufgabe erfüllt. Unter diesem Gesichtspunkt ist *Deutschland, Deutschland über alles* der noch offenen Nachdenklichkeit des *Arbeitsjournals* ähnlicher als der abgeschlossenen Rhetorik der späteren *Kriegsfibel*:

Ce type de journal ressemble moins à une chronique des jours qui passent – avec leur lot d’anecdotes et de sensations concomitantes – qu’à un atelier provisoirement en désordre ou à une salle de montage dans laquelle se fomentent et se réfléchissent l’œuvre tout entière d’un écrivain, pas moins.⁹⁰⁰

Insgesamt strukturiert sich die *Kriegsfibel* in einem in sich selbst geschlossenen Werk, deren zirkuläre Vollständigkeit eine Reihe gewisser kollektiver Erinnerungen evozieren soll: Auf diese Weise nimmt das Buch die Gestalt einer großartigen Enzyklopädie des Gedenkens an und verweist dazu auf die dokumentarisch-allegorische Inszenierung der Geschichte, die auch im Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* zu finden ist. Wie Georges Didi-Hubermann in seiner 2009 veröffentlichte *Kriegsfibel*-Analyse theorisiert, kann das historische Gedächtnis laut Brecht und Warburg vom Publikum sowohl pädagogisch als auch affektiv assimiliert werden – in diesem Sinne interpretiere Brecht den Begriff von *Pathosformel* Aby Warburgs neu:

Les émotions sont «historiques», affirme donc Bertolt Brecht. Elles ne sont «nullement universelles ni intemporelles». Mais être *dans l’histoire* c’est, aussi, être *traversé par une mémoire*. Voilà pourquoi on peut, avec Aby Warburg, parler de «survivances» sans pour autant sacrifier à l’universalité et à l’intemporalité des archétypes.⁹⁰¹

Der von Warburg theorisierte Begriff der *Pathosformel* entstammt in der Tat aus der noch undefinierten Formbarkeit oder Manipulierbarkeit, die das Bild bzw. das Wort in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kennzeichnete. Der Ausdruck *Formel des Pathos* ist schon ein Oxymoron an und für sich, denn er enthält sowohl die emotionale Kraft der *Passio* – d.h. der Leidenschaft – als auch den auktorialen Versuch, das menschliche Gefühlsspektrum in seiner ganzen Breite innerhalb einer festen Form einzurahmen und zu entziffern. Laut Warburg lässt sich das menschliche Gedächtnis in einen Limbus einschreiben, der sich zwischen der *Stimmung* und ihren vernünftig zugänglichen Vorstellungen einschreibt: Dieser Raum der Koexistenz wird *Denkraum* genannt und artikuliert sich durch eine Reihe von Symbolen oder *Gesten*, die regelmäßig wiederkehren und unterschiedliche Formen im Lauf der Geschichte annehmen. Auf diese Weise konzentriert sich das Bild in einer bestimmten Gebärde, die einen Habitus bzw. einen Status der Menschheit innerhalb eines chronologisch präzisen Zeitraums in Szene setzt: Wie der italienische Philosoph Giorgio

⁹⁰⁰ Ebd., S.21.

⁹⁰¹ Ebd., S.171.

Agamben 1996 behauptet, »Warburg ha trasformato l'immagine [...] in un elemento decisamente storico e dinamico. In questo senso, l'*Atlante Mnemosyne* [...] non è un immobile repertorio di immagini, ma una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale, dalla Grecia classica al fascismo.«⁹⁰² Kurz gesagt: Um gedacht, wiederevoziert, überliefert und ständig belebt zu werden, braucht das *Pathos* spezifische, konkrete sowie sozial verständliche Formeln. Wenn man die Theorien Warburgs unterstützen wollte, so könnte man auch behaupten, dass eine Fotografie sowohl für Tucholsky und Heartfield als auch für Kraus und Brecht nicht nur ein Bild ist, sondern ein wahres *Stilleben*, eine *Formel* darstellt, durch welche die Ganzheit der menschlichen Geschichte eine feste Gestalt annimmt. Die Schnappschüsse rütteln das menschliche Gewissen bzw. das menschliche Gedächtnis aus ihrer Trägheit wach; sie reinszenieren endlos dieselben Figuren in diversen historischen Phasen und erlauben die Menschengeschichte durch ihre Formel zu *überleben*:

Tout le «mouvement passionnel de l'âme» (*leidenschaftliche Seelenbewegung*), ou «cause intérieure», passe par un «accessoire extérieur animé» (*äusserlich bewegtes Beiwerk*), comme si une énergie inconsciente – Warburg parle d'«élément dépourvu de volonté» – cherchait le subjectile de son empreinte dans [un] matériau [...] «indifférent», mais [...] «plastique». [...] La reconnaissance pas Warburg du *déplacement expressif* – ce qu'il nommera, en 1914, un «déplacement d'accent dans le langage physique des gestes» – déplace en fait tout le savoir sur l'expression et les mouvements corporels représentés dans les arts visuels. [...] C'est souvent par un mouvement *déplacé* – dans tous les sens de ce mot – que l'intensité s'obtient : elle surgit par surprise, là où on ne l'attend pas [...]»⁹⁰³

Dieses *In-Gang-Bringen* des historischen Motors, durch das das Gedächtnis fort und fort zum Leben zurückgebracht wird, entstammt aus der dialektischen Spannung zwischen der menschlichen Leidenschaft und ihren sozial konnotierten Gesten, deren Gesamtheit Brecht *Gestus* nennt: Insbesondere wird dieser *Gestus* in der *Kriegsfibel* dokumentarisch unterstrichen, isoliert bzw. einzeln beleuchtet: »Les images [...] *singularisent* cruellement la souffrance des temps de guerre.«⁹⁰⁴ Wie Didi-Huberman in seinem Essay erklärt, bearbeitet der deutsche Dramaturg durch seine Gedächtnistheorie die früheren Überlegungen Aby Warburgs und kontextualisiert sie im »*gestus pathétique*«⁹⁰⁵ seiner Theaterauffassung: »En 1955, Ruth Berlau reconnassait dans le *gestus* fondamental de Brecht un lien entre «vérité, amitié [et] philanthropie».«⁹⁰⁶ Kraus, Tucholsky, Heartfield und Brecht interessieren sich nämlich für den nicht-verbalen, *performativen* Charakter der Fotografie bzw. für die Gebärdensprache, die durch die Kameralinse ihr affektives Potential befreit

⁹⁰² Giorgio Agamben, *Note sul gesto*, in: Ders., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, S.45-53.

⁹⁰³ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de minuit, Lonrai 2002, S.243-244. Für weitere Informationen vgl. auch Bernd Villhauer, *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Akademie Verlag, Berlin 2002; Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, New York 2012.

⁹⁰⁴ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, a.a.O., S.165.

⁹⁰⁵ Ebd., S.163.

⁹⁰⁶ Ebd., S.166.

und daher in der Lage ist, eine konkrete, pädagogische Wirkung auf das Publikum auszuüben. Die *Fibel* sei in diesem Sinne »un livre pour susciter des mouvements, des affects, un livre non pour lire quelque chose [...] mais pour *désirer lire* tout ce qui se trouve disséminé, feuilletable ailleurs.«⁹⁰⁷ Um erzogen zu werden, soll man immer vor der Welt eine kritische Stellung beziehen und die im Bild gefassten Oppositionen erkennen: Unter diesem Gesichtspunkt richtet sich die von Renke Siems und Beate Porombka als *aufgeklärt* gekennzeichnete Weimarer Intelligenzija nach dem bekannten Kraus'schen Aphorismus, laut dem die Erziehung »l'art d'apprendre à voir des abîmes là où sont des lieux communs« sei.⁹⁰⁸ Durch die *Kriegsfibel*, die hier als eine Art Enzyklopädie *der Furcht und des Elends des Dritten Reiches* betrachtet werden kann, erleuchtet Brecht die *photographischen Alldrücke* der Klassischen Moderne und beschreibt sie innerhalb einer streng umgrenzten, politisch konnotierten Gegenwart – d.h., die vor kurzem, im Jahr 1949 gegründete DDR. Der Atlas artikuliert sich als eine Art riesige chinesische Schachtel, indem diverse historische Rahmen in chronologischer Folge übereinandergelegt werden. Das Buch öffnet und schließt sich mit zwei Porträts eines sprechenden Adolf Hitlers, dessen halluzinierter Gesichtsausdruck den Zuschauer in eine universelle, transnational erlebte Geschichte eintreten lässt. Viel Aufmerksamkeit wird auch seinen Sprachgesten geschenkt, die die im Krieg beteiligte Menschheit bewegen, als wäre Hitler der Direktor eines tragischen Marionettentheaters. Das erste Epigramm (Abb. 31) wird offenbar in den Mund Hitlers gelegt, obwohl das Wort *Abgrund* höchstwahrscheinlich nicht nur zur Hauptfigur des Schnappschusses gehört, sondern es auch die kritische Stellungnahme des Autors synthetisieren kann. Das ganze Gedicht dreht sich um die Themen des Wahnsinns und des Todes, die sowohl in der übertriebenen Mimik des Führers als auch im unscharfen, auf der rechten Fotoseite erscheinenden Hakenkreuz wiederzufinden sind. Demgemäß überschneiden sich mehrere Textniveaus, Sprachregister und Perspektiven, die dem Leser helfen müssen, das kollektive Kriegsgedächtnis zu rekonstruieren:

Wie einer, der ihn schon im Schlafe ritt
 Weiß ich den Weg, vom Schicksal auserkürt
 Den schmalen Weg, der in den Abgrund führt:
 Ich finde ihn im Schlafe. Kommt ihr mit?⁹⁰⁹

Im Gegensatz dazu gehören die Schlussverse der *Kriegsfibel* (Abb. 32) zur extradiegetischen Stimme des Erzählers Bertolt Brecht, und doch kommen sie aus einem kollektiv entwickelten historischen Bewusstsein, das sich mit seiner letzten Vergangenheit auseinandersetzt und am Ende des Buchs *die*

⁹⁰⁷ Ebd., S.198.

⁹⁰⁸ Ebd., S.191.

⁹⁰⁹ Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, a.a.O., S.1.

Kunst gelernt hat, Bilder zu lesen. Der Ton des 1. und des 69. Epigramms variiert von der irrationalen, quasi hypnotischen Rhetorik der ersten Aufnahme, die den Zuschauer in die lebenszerstörende Ekstase des im Buch genannten *Irreführers* und des von ihm gelenkten Menschentums eintauchen lässt, bis zur letzten, vernünftig verfremdenden Aufforderung, sich in der Zukunft vom tödlichen Apparat des Faschismus endgültig zu distanzieren. Die Überlagerung von verschiedenen Erzählinstanzen und Sprachgesten soll die Vielstimmigkeit des Mediums Fotografie beweisen und lädt das Publikum ein, sich im historischen Labyrinth autonom zu orientieren. Außerdem kann die strukturelle wie inhaltliche Vollkommenheit der *Kriegsfibel* heute als Schlüssel betrachtet werden, durch den die offen gebliebene, chronophotographisch artikulierte Bilderfolge des *Deutschlandbuchs* innerhalb bestimmter kultureller Bezugspunkte wiedergelesen und besser verstanden werden kann. Wenn *Deutschland, Deutschland über alles* die Weimarer Republik vom ursprünglichen Scheitern der Revolution bis zum endgültigen Scheitern der Demokratie begleitet, so kartografiert die *Kriegsfibel* das politische Szenario, das der Zerstörung des republikanischen Staats folgt. Während Tucholsky und Heartfield im Ersten Weltkrieg die potenzielle Ursache eines neuen Konfliktes erkennen, beweist Brecht mithilfe dokumentarischer Materialien die Wahrhaftigkeit der Vermutungen seiner Kollegen. Beide Bilderbücher illustrieren alle Facetten eines abgeschlossenen, historisch und sozial konnotierten Raums, der durch seine Symbole und seine Funde sichtbar bzw. sinnlich wahrnehmbar wird. Im Gegensatz aber zum *Deutschlandbuch*, das in wenigen Monaten durch den Briefwechsel zwischen den beiden Autoren spontan und anarchisch verfasst bzw. veröffentlicht wurde, bringt Brecht nach seiner Rückkehr nach Berlin die im Exil gesammelten Fotografien und Beiträge wieder in Ordnung. Das Ergebnis dieses fast manischen Schreib- und Umschreibungsprozesses ist ein präzise organisiertes Werk, nämlich eine *Fibel*, in der das fotografische Medium nicht nur ein Instrument der Wahrheit, sondern auch und v.a. ein Instrument der Verantwortung ist. Die chronologisch festgesetzte Chronik des Dritten Reiches beginnt mit dem spanischen Bürgerkrieg, der den Anfangspunkt der von Brecht erzählten Weltkriegsgeschichte darstellt und deren Folgen sich in der ganzen Welt verbreiten. Sechs Epigramme schildern dann die nationalsozialistische Okkupation in Polen, Norwegen, Dänemark und Frankreich in rascher Folge und fokussieren sich insbesondere auf das von der deutschen Armee besetzte Paris. Die ansonsten ikonographisch homogene Verkettung von Reportageausschnitten wird vom 7. Fotoepigramm (Abb. 33) momentan abgebrochen: Hier ergreift das Kameraauge die baltische Meereslandschaft des Kattegats, während der Text dem Betrachter die unsichtbaren und doch im Bild anwesenden Figuren nicht nur sichtbar macht, sondern ihnen eine Stimme gibt:

Achttausend liegen wir im Kattegatt.

Viehdampfer haben uns hinabgenommen.

Fischer, wenn dein Netz hier viele Fischer gefangen
Gedenke unser und laß einen entkommen.⁹¹⁰

Die Metapher des tödlichen Netzes, durch das die Menschen-Fische vom Fischer eingefangen werden, kehrt auch in *Deutschland, Deutschland über alles* – und insbesondere im kurzen Beitrag *Die Tarnung* – immer wieder (Abb. 34). Der Schnappschuss eines sich hinter einem Netz versteckenden Soldaten wird hier schriftlich von einer bitteren Überlegung Tucholskys glossiert:

Der neueste Schutz bei der deutschen Reichswehr macht die Maschinengewehrabteilungen fast unsichtbar.
Dieses Netz ist kein Netz. Es ist eine Allegorie.⁹¹¹

Indem der Soldat glaubt, dass das Netz ihn schützen wird, ist er sich nicht dessen bewusst, dass er in der Falle seiner eigenen Feinde sitzt. Die Benachrichtigung »Dieses Netz ist kein Netz« gibt dem Rezipienten neue Lektüreschlüssel, mit denen die fotografischen *Hieroglyphen* entziffert werden können. Sowohl im 7. Fotoepigramm Brechts als auch im knappen Beitrag Tucholskys enthüllt der vom Autor hinzugefügte Text die Wahrheit, die sich hinter dem Bild *tarnt*. Aus dieser Perspektive wird das fotografische Instrument durch das Symbol des Netzes dargestellt, das die Welt bedeckt und verbirgt, statt sie in ihrer Authentizität zu zeigen. Das Wort paraphrasiert das Foto und macht es lesbar, kurz gesagt: es *lehrt dem Zuschauer die Kunst, Bilder zu lesen*. Die *Fibel* Brechts lehnt sich von *Deutschland, Deutschland über alles* auch die von Heartfield und Grosz um 1916 an der Westfront entwickelte Juxtapositionstechnik, die die fotografische Sprache von ihrer Künstlichkeit emanzipieren will. Die deutsche Okkupation Europas wird auf diese Weise im Werk Brechts zu einer präzise geplanten Bilderfolge, die die vergangenen Geschehnisse auf Präsens konjugieren soll. Der Kapitulation Frankreichs folgt der Luftkrieg gegen England: Von Seite 15 bis Seite 18 nimmt die Kameralinse sowohl die verantwortlichen Gesichter der Bomber (Abb. 35, Abb. 36) als auch die darunter liegende zerstörte Landschaft ins Bild (Abb. 37, Abb. 38). Auf diese Weise setzt der Autor das apokalyptische Panorama mit den Antlitzen der für seine Vernichtung verantwortlichen Täter in dialektische Verbindung miteinander – in diesem Sinn fasst Brecht, wie schon Karl Kraus, John Heartfield und Kurt Tucholsky, die Menschengeschichte durch wenige, nebeneinandergestellte Ikonen zusammen. Die folgenden, auf Seite 19 und auf Seite 20 gedruckten Fotoepigramme werden der Londoner Bevölkerung gewidmet: Hier bewegt sich das Kameraauge von den Fliegern zu den unten befindenden Opfern, als wäre die Linse eine Bombe.⁹¹² Nachdem der Erzähler uns die Welt durch den Blick der Mächtigen gezeigt hat, grenzt er das Feld ein und ersetzt das Panoramabild durch

⁹¹⁰ Ebd., S.7.

⁹¹¹ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland Deutschland über alles*, a.a.O., S.43.

⁹¹² Außerdem gehört diese Vogelperspektive zur nationalsozialistischen Filmästhetik, vgl. z.B. die Einführungssequenz von Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (Deutschland, 1934).

das Porträt. Wie es schon im *Deutschlandbuch*, fokussiert sich auch Brecht auf die Naheinstellungen der drei Menschen, die der Autor mit den Hauptkriegsverursachern identifiziert: Diese Buchsektion, die Welf Kienast durch den Titel »Name, Anschrift und Gesicht«⁹¹³ kennzeichnet, enthält die im Vordergrund aufgenommenen Antlitze Gustav Noskes, Hermann Görings und Joseph Goebbels (Abb. 39, Abb. 40, Abb. 41). Obwohl die Gedichte in der ersten Person formuliert werden, gehört ihr sarkastischer Ton zum Autor, der sich hier als Lautsprecher einer im Bild enthaltenen Wahrheit vorstellt. Durch sein *J'accuse* assoziiert Brecht jede Persönlichkeit mit ihrer eigenen Schuld: So seien Gleichgültigkeit, Gewalt und Lüge die politischen Bezugspunkte der letzten Geschichte Deutschlands. Die drei Köpfe bilden auf diese Weise eine *Trinität der Todsünde*, die laut der Erzählstimme in der gescheiterten Novemberrevolution und im sozialen Wirrwarr der Weimarer Republik wurzele. Naheinstellungen dieser Art bevölkern auch *Deutschland, Deutschland über alles*, von der höhnischen Juxtaposition einer Fotografie Stresemanns mit einem Zitat aus einer heute noch unbekanntenen »Geschichte des deutschen Theaters«⁹¹⁴ bis zum berühmten Bericht *Köpfe*, in dem Tucholsky die Porträts drei Generationen Deutscher miteinander vergleicht und durch die provokatorische Montage Heartfields dem Füllwort »Gesichter, die in die Hose gehören« konkrete Gestalt gibt (Abb. 42).⁹¹⁵ In diesem Beitrag wird der Untergang des Weimarer Demokratietraums durch eine absonderliche *Triade* gezeigt, die von den Hauptvertretern bestimmter Phasen der deutschen Geschichte zusammengesetzt wird – vom »bebarteten, alten, bescheidenen Mann« des vorigen Jahrhunderts bis zum »glatt rasierten Schweineschädel« und der »Wein-Unterlippe« der Zeitgenossen.⁹¹⁶ Sowohl bei Brecht als auch bei seinem Berliner Kollegen stellt die Fotografie eine »halbwegs zuverlässige Reportage«⁹¹⁷ dar, und in beiden Fällen erscheint die Physionomie der vor der Kamera posierenden Subjekten *typisch* für eine Epoche, für einen Kontext, für eine Menschengruppe und für eine raumzeitlich konnotierte Gesellschaft. Noske, Göring und Goebbels sowie die von Tucholsky zitierten August Friedrich Wilhelm Schulze, Hans Erich Schulze und Ernst Emil Schulze sind alle *Typen*, d.h. sie verkörpern einen Sachverhalt, einen chronologisch bestimmten Raum, einen Bezugspunkt in der universellen Geschichte, und ihre Stimme gehört zu keinem Individuum, sondern zu einer ganzen Kollektivität. Außerdem werden in beiden Werken die schuldigen Täter mit den unschuldigen Opfern in Kontakt gesetzt: Diese bipolare Struktur ist in der *Kriegsfibel* Brechts sicherlich sichtbarer als in der chaotischen Bilderfülle des *Deutschlandbuchs*, in dem Fotos des proletarischen Alltags mit Porträten von Politikern bzw. von Personen des öffentlichen

⁹¹³ Welf Kienast, *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und „kollektiver Schöpfungsprozess“ in Brechts Kriegsfibel*, a.a.O.

⁹¹⁴ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, a.a.O., S.192-193.

⁹¹⁵ Ebd., S.175-176. Das oben gelegte Fotoporträt zeigt den Juristen Wilhelm Weirauch, vgl. GA, Bd.12, Kommentar [175/176], S.401-402.

⁹¹⁶ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, a.a.O., S.175-176.

⁹¹⁷ Ebd.

Lebens chaotisch überlagert werden. Im Gegensatz zu Tucholsky und Heartfield, die politisch-agitatorische Chansons, Reportagen und kleine Satiren durcheinander versammeln, zeichnet Brecht in seinem Atlas diverse intertextuellen Verbindungen und teilt das Werk in drei Akte, als handele es sich um ein Theaterstück: Während der erste Teil den Unterdrückten gewidmet wird, bringt der Autor im zweiten Teil die Unterdrückten auf die Bühne.⁹¹⁸ Es gibt zum Beispiel einen roten Faden zwischen dem 30. Epigramm, das das *Identikit* von »sechs Mördern« zeichnet (Abb. 43), und dem 52. Epigramm, das neun Schnappschüsse von anonymen Kriegsgefallenen *à la Ernst Friedrich* darstellt (Abb. 44). Auf Seite 30 präsentiert die nüchterne Bildlegende die Feldmarschälle und Generäle Fedor von Bock, Hugo Sperrle, Karl von Rundstedt, Erwin Rommel, Heinz Guderain und Siegmund List, während das im Gedicht enthaltene Invektive ihre Taten drastisch verurteilt. Auf Seite 52 bleiben jedoch die von den *Life*-Reportern fotografierten Soldaten namenlos, und doch fühlen sich sowohl die informative Unterschrift als auch die vom Autor verfassten Verse in ihr Schicksal ein. Auf diese Weise erhält man den Eindruck, dass der Krieg zuerst von den Tätern beherrscht wird, und doch werden die Opfer – auch und v.a. durch das Gedächtnis – langsam ihren Platz in der Weltgeschichte wieder einnehmen. Die Demarkationslinie zwischen den zwei Teilen wird vom 35. Fotoepigramm markiert, die eine Aufnahme Rommels paraphrasiert und sich durch den Jubelschrei »Dem Irreführer, prost!« sowohl auf das erste als auch auf das letzte Epigramm beruft:

Dies Glas dem Vaterland und hundert Junkern!
Dem deutschen Schwert und dem Profit daraus!
Dem deutschen Volk in Waffen und in Bunkern!
Dem Irreführer, prost, von Mann und Maus!⁹¹⁹

Im absurden Trinkspruch des auch durch das Pseudonym vom »Wüstenfuchs« bekannten »Feldmarschall Erwin Rommels« erkennt Brecht nicht nur den chronologischen Gipfel des Krieges, sondern auch den emotiven Gipfel des menschlichen Wahnsinns, der sich bis nach Afrika ausbreitet.⁹²⁰ Laut dem Autor stellt die nationalsozialistische Afrikakampagne den historischen Augenblick dar, in dem die westliche Gesellschaft völlig heruntergekommen sei. Die Spuren dieses in der ganzen Welt verbreitenden Verwirrungsprozesses sind im *Deutschlandbuch* schon sichtbar: Ein treffendes Beispiel dafür ist die im langen Aufsatz Tucholskys *Rudolf Herzog – ein deutscher Mann* eingefügte Aufnahme einer afrikanischen Frau, die ein mit weißen Hakenkreuzen dekoriertes Kleid trägt und sicherlich gegenüber der wahren Bedeutung jenes Symbols ahnungslos ist

⁹¹⁸ Welf Kienast, *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und „kollektiver Schöpfungsprozess“ in Brechts Kriegsfibel*, a.a.O.

⁹¹⁹ Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, a.a.O., S.35.

⁹²⁰ Das auf Seite 35 befindende Schnappschuss bildet Erwin Rommel in Begleitung seiner *Afrika Korps* ab, indem sie die ersten, »vorzeitigen« Siege der Nazikampagne in Afrika feiern. Eben die folgenden zwei Fotoepigrammen sind dem Afrikafeldzug gewidmet, vgl. ebd., S.36-37.

(Abb. 45).⁹²¹ Der Schnappschuss wird auf sarkastische Art und Weise *Weißer Schmach in Afrika* betitelt und platziert sich inmitten einer Fülle von Fotografien, die Militärs und dekorierte Generäle abbilden. Die Botschaft der fotografischen Gegenüberstellung braucht keinen Text, um unmittelbar rezipiert zu werden: Der Kolonialismus und der Nationalismus sind Unterdrückungsinstrumente, die durch ihre eigenen Symbole die Menschen (vom Soldaten bis zur Zivilbevölkerung) versklaven. Dieselbe Überlegung wird von Brecht im 37. Epigramm der *Kriegsfibel* fortgeführt und im Kontext des Zweiten Weltkrieges wieder eingerahmt: Hier fotografiert die Kamera nochmals eine Afrikanerin, die eine Vase auf ihrem Kopf trägt, während der Text sich explizit an die junge Frau richtet:

Die Herren raufen um dich, schöne Schöpfung,
Und rasend stoßen sie sich aus den Schuh'n.
Denn jeder rühmt sich kundiger der Schröpfung
Und mehr im Rechte, die Gewalt zu tun.⁹²²

Einerseits fasst die Direktheit bzw. die Klarheit der epigrammatischen Verse die von Tucholsky essayistisch formulierten Betrachtungen wieder zusammen; andererseits aber lässt sich das Gedicht Brechts vom bekannten Chanson Theobald Tigers *Mädchen aus Samoa* inspirieren, das vom Porträt einer Samoanerin begleitet war und 1928 in der «AIZ» veröffentlicht wurde. Die Erzählstimme gehört in diesem Fall zur Hauptfigur des Liedes und spricht in der dritten Person plural, als wäre sie die Vertreterin einer ganzen Kollektivität:

Ich bin ein Mädchen aus Samoa. Wir gingen
mit Schmuckketten und einem Schurz bekleidet,
die Tiere des Waldes haben uns um unsere Schönheit beneidet –
wir waren frei wie sie.
(...)
Ihre Missionare gaben uns einen Aberglauben und Plappergebete;
ihre Kaufleute gaben uns Whisky, bedruckten Kattun und Eisengeräte –
seit wir es kennen, brauchen wir das.
Ihre Soldaten gaben uns eine neue Art, zu morden und zu henken;
ihre Männer gaben uns die Syphilis benebst einigen andern Geschenken –
das haben sie uns dafür gegeben!⁹²³

Als wollte Brecht den vorigen politischen Invektiven Tucholskys eine konkrete und v.a. sichtbare Gestalt geben, schließt er die der afrikanischen Kriegskampagne gewidmete Sektion der *Kriegsfibel* mit einem Porträt eines mit Maschinenpistolen bewehrten Churchills, der das 38. Epigramm begleitet

⁹²¹ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland Deutschland über alles*, a.a.O., S.67-76.

⁹²² Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, a.a.O., S.37.

⁹²³ Kurt Tucholsky, *Mädchen aus Samoa*, in: GA, Bd.10 [113], S.337-338.

und als eine Art *Mackie Messer* abgebildet wird (Abb. 46). Dem als *Gangster* dargestellten Churchill⁹²⁴ folgt eine lange Bilderreihe, die den sogenannten *amerikanischen* Krieg im Pazifik illustriert.⁹²⁵ Die visuelle Juxtaposition zwischen dem britischen Staatsmann und den das amerikanische Kriegsende beweisenden Reportagefragmenten sollte unter dem Gesichtspunkt des Autors die unterirdischen Verbindungen zwischen dem Kapitalismus und dem Weltkonflikt beleuchten. Jenseits der ideologischen Stellungnahme Bertolt Brechts, der u.a. seinen Atlas in der neugegründeten DDR publizieren lassen wird, verweist die *Fibel* jedoch auf zahlreiche Werke, die bereits ab dem Jahrhundertbeginn sich nach dem sozialen Wert und den möglichen Wirkungen des Mediums Fotografie gefragt hatten. Die Aufnahme, die das 40. Epigramm glossiert (Abb. 47), ahmt sowohl auf strukturelle als auch auf inhaltliche Ebene die berühmte Zeichnung von George Grosz *Feierabend* (Abb. 48) nach: Im Übergang zwischen den zwei so unterschiedlichen Werken verwandelt sich die Skizze in fotografischen Beweis und gewinnt damit eine dokumentarische Wahrhaftigkeit.⁹²⁶ In den beiden Fällen wird ein Soldat porträtiert, der sich ruhig eine Zigarette vor der Leiche eines anderen, gesichtslos und zu Boden liegenden Soldaten entzündet. Während die Illustration Groszs eine Szene aus dem Ersten Weltkrieg angreift und das Subjekt im Profil porträtiert, kontextualisiert Brecht die Gleichgültigkeit des Militärs auf der anderen Seite des Globus – nämlich im asiatischen Dschungel – neu und verändert die Perspektive des Zuschauerblickes, indem er den rauchenden Soldaten von vorne einrahmt. In der *Kriegsfibel* reduziert ein links übersetztes Interview an den Berufssoldaten Wally Wakeman den tragischen Menschenmord auf eine Filmsequenz, die Herr Wakeman einfach von außen ansieht, statt sie persönlich zu erleben:

Ein Amerikaner und der Japaner, den er tötete. Pfc. Wally Wakeman erklärt: 'Ich spazierte den Pfad hinunter, als ich zwei Kerle sah, die sich unterhielten. Sie grinnten und ich grinste. Einer zog eine Pistole. Ich zog die meine. Ich tötete ihn. Es war genau wie im Film.'⁹²⁷

Derselbe sarkastische Zynismus, durch den Wally Wakeman sich auf den Augenblick der Ermordung bezieht, kehrt in der Bildlegende *Feierabend* zurück, die Grosz seiner Zeichnung hinzufügt: In beiden Fällen habe sich der Krieg in ein triviales Schauspiel verwandelt, in dem eine entleerte Menschheit versucht, die *herrschende* Klassenverhaltensweise zu imitieren.⁹²⁸ Insgesamt verurteilt der Berliner Maler nur den Verlust der individuellen Empathie an der Front, während Brecht ausgesprochen auf

⁹²⁴ Der erste Vers des Churchill-Fotoepigramms vergleicht den britischen Politiker mit einem Verbrecher: »Ich kenne das Gesetz der Gangs«, in: Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, a.a.O., S.38.

⁹²⁵ Welf Kienast sammelt die folgenden 15 Fotoepigramme in einer einzigen, »Amerika« betitelten Sektion, die mit dem auf Seite 48 und 49 illustrierten »Krieg im Pazifik« schließt, vgl. Welf Kienast, *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und „kollektiver Schöpfungsprozess“ in Brechts Kriegsfibel*, a.a.O.

⁹²⁶ In der Republikzeit wurde die Illustration *Feierabend* zweimal veröffentlicht, vgl. George Grosz, *Gott mit uns*, Malik, Berlin 1920 und George Grosz, *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, Malik, Berlin 1921.

⁹²⁷ Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, a.a.O., S.40.

⁹²⁸ Welf Kienast, *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und „kollektiver Schöpfungsprozess“ in Brechts Kriegsfibel*, a.a.O.

das Phänomen des westlichen Kolonialismus im östlichen Gebiet während der zweiten Kriegszeit verweist: Auf diese Weise erhält die Haltung des Militärs im Werk des Dramaturgen einen neuen, ideologischen *Signifikanten*, den sie vorher nicht haben konnte. Trotzdem bleibt der *Signifikat* der Figur immer sich selbst treu. Wenn man das 40. Fotoepigramm bei Licht seiner intermedialen Bezüge besieht, ist es demzufolge auch möglich, das Bild in einen breiteren Kontext einzufügen und daher die pädagogische Botschaft der *Kriegsfibel* in seiner Ganzheit aufzuklären: Grosz und Brecht erzählen zwar dieselbe Geschichte, aber sie fokussieren sich auf unterschiedliche Blickwinkel bzw. raumzeitliche Koordinaten. Der sowohl in Groszs *Feierabend* als auch in Brechts Bildgedicht erscheinende Soldat ist nicht nur ein Soldat, sondern das Symbol einer kollektiv artikulierbaren Geschichte: Seine Pose, seine Gesichtszüge und seine Gebärdensprache sind *typisch* für ein bestimmtes menschliches Verhalten innerhalb eines bestimmten, sozialhistorisch konnotierten Raums. Um die *Formeln* des menschlichen Gedächtnisses ständig wiederzubeleben, vermischt Brecht unterschiedliche Perspektiven bzw. visuell-literarische Quellen miteinander, damit die Rezipienten schließlich in der Lage sein können, durch ihre eigene Vorstellungskraft die *Hieroglyphen* der Umwelt zu entziffern.⁹²⁹ Darüber hinaus entmystifiziert der Dramaturg durch seine Dichtkunst die propagandistischen Presserhetorik, indem er verschiedene Wirklichkeitsebene überlagert und die vom irrationalen Mythos des Nationalismus abgedunkelten Realität enthüllt. So erklärt Thomas von Steinaecker in seinem Essay die dialektische Auseinandersetzung, die zwischen den in der *Kriegsfibel* gesammelten Aufnahmen besteht und die dem Betrachter die Augen öffnen will:

Die Wahrheit erweist sich als Produkt der Dialektik. Als Richtigstellung bedarf die »wahre« der »unwahren Aussage«. Erst dadurch, daß auch die Lüge angeführt wird, kann an ihr das Falsche aufgezeigt und im Einspruch der Weg zur vermeintlichen »Wahrheit« gewiesen werden. In der »Kriegsfibel« wird diese Dialektik ebenfalls auf einer typographischen Ebene nachvollzogen: So wie sich das aufgeschlagene Buch jeweils in zwei Seiten mit einem weißen (links) und einem schwarzen Hintergrund (rechts) teilt, so werden die Texte der Zeitungsausschnitte schwarz auf weiß, die Epigramme jedoch, als Moment der Irritation sowie als formal versinnbildlichter Widerspruch, weiß auf schwarz abgedruckt. Innerhalb dieses dialektischen Prozesses der Wahrheitsfindung sind auch die Rollen der beiden Medien klar verteilt: Die Abbildungen, d.h. die Zeitungsausschnitte und Fotos als »Tatsachen« werden in den Epigrammen korrigiert. In wenigen Fällen, wie bei den dekontextualisierten Porträts der Nazi-Größen, erfolgt diese Entlarvung durch die Technik des »Reframings« allein durch das Foto.⁹³⁰

Außerdem kehrt das Image des Soldaten in der *Kriegsfibel* immer wieder zurück: In der vorletzten, dem Krieg in Italien gewidmeten Sektion⁹³¹ erscheint ein Fotoepigramm, das sich mit der schon

⁹²⁹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, a.a.O., S.199.

⁹³⁰ Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G.Sebalds*, a.a.O., S.81.

⁹³¹ Welf Kienast, *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und „kollektiver Schöpfungsprozess“ in Brechts Kriegsfibel*, a.a.O.

erwähnten Aufnahme Wally Wakemans in Verbindung setzt. Auf Seite 58 druckt Brecht nämlich einen Schnappschuss des deutschen Generals Georg Kreuzberg, der auf dem Schlachtfeld von Orel neben der Leiche eines vermutlichen Kameraden fotografiert wird (Abb.49). Die Konstellation erinnert an die vorher zitierte Zeichnung George Groszs, jedoch mit dem Unterschied, dass die Hauptfigur des Bildes diesmal nicht aufrecht vor dem getöteten Soldaten posiert, sondern ihm den Rücken kehrt und auf dem Boden kauert, als wollte sie sich in die Lage der Opfer hineinversetzen. Die das Foto begleitenden Verse kommen nicht nur aus dem Mund des *Generals*, sondern aus dem Mund des *Menschen*:

Hier sitz ich, haltend meinen armen Kopf:
Der Irreführer über alle Berge.
Das Körnlein hat das Huhn im Kropf:
Die kriegen die Zwerge.⁹³²

Die Bilder, die danach erscheinen, erzählen von der Befreiung bzw. vom Kriegsende und sollen die daraus folgende, mühselige Rückkehr der Menschen zu ihrer ursprünglichen Menschlichkeit beschreiben. Nachdem die letzte, von 9 Epigrammen zusammengesetzte Sektion den Widerstandskrieg in Sowjetrußland rekonstruiert und sowohl textuell als auch visuell an den Aufbau einer neuen Gesellschaft appelliert,⁹³³ kehrt Brecht wieder nach Deutschland zurück und richtet seinen Blick auf die in Trümmern liegenden Städte. Insbesondere im 65. Fotoepigramm, das einen zerbombten Straßenzug einer Kleinstadt abbildet und durch den Text direkt von der Stimme des Autors glossiert wird (Abb.50), erscheint die vom Fotoapparat aufgenommene Landschaft öde und verwüstet, als wäre die Menschheit von der Welt verschwunden.⁹³⁴ Das menschenlose, verlassene Panorama lässt sich *a posteriori* mit dem Schlusskapitel des *Deutschlandbuchs* in dialektische Verbindung setzen. Der kontroverse Beitrag *Heimat* wurde um 1929 aufgrund seines sentimentalischen Tons insbesondere von der linksorientierten Presse sehr kritisiert – die trotzkistische *Aktion* beschuldigte z.B. öffentlich Tucholsky, er habe sich durch den »pathetisch-affirmativen Duktus des Textes«⁹³⁵ auf die Seite des Bürgertums gestellt:

⁹³² Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, a.a.O., S.58.

⁹³³ Ein treffendes Beispiel für den Aufruf an die endgültige Realisierung der sozialistischen Utopie ist das 62. Fotoepigramm, dessen Verse die Fotografie eines sowjetischen Soldaten begleiten und durch agitatorische Wörter die Befreiung Russlands von der nationalsozialistischen Armee feiern: »Im Arm das Kind und das Gewehr zur Seite / Das Leben wagend für ein bessres Leben«, in: Ebd., S.62.

⁹³⁴ Welf Kienast, *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und „kollektiver Schöpfungsprozess“ in Brechts Kriegsfibel*, a.a.O.

⁹³⁵ Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G.Sebalds*, a.a.O., S.74.

In dem Buch «Deutschland, Deutschland über alles», das nur durch Heartfield Photo-Montagen Wert erhalten hat, legt Herr Tucholsky, um [...] den [...] Bürger zu beschwichtigen, zum Schluß der «deutschen Heimat» eine Liebeserklärung hin, die von ekelerregender Verlogenheit und zum Kotzen ist.⁹³⁶

Die (für Tucholsky) scheinbar überraschende *Liebeserklärung* für das Land, das der Satiriker immer so stark und leidenschaftlich kritisierte, wird von einer Reihe Fotografien illustriert, die zum ersten Mal im Buch die Vorstellungswelt des Betrachters vom chaotischen Wirrwarr der modernen Metropole entfernen. Die visuelle Sprache, die diese Landschaftspostkarten sprechen, widersetzt sich stark dem journalistischen Sensationalismus, der den großstädtischen Mythos der sogenannten *goldenen Zwanziger* hervorhob. Im Schlusskapitel flieht jedoch das Kameraauge aus der urbanen Welt, die im ganzen Bilderbuch ständig lethargisch und unbeweglich aussieht. »A deadly inactivity seems to possess Weimar society«:⁹³⁷ Deshalb wollten die in *Heimat* abgebildeten Naturszenarien der zeitgenössischen Stagnation und der untergehenden Republik eine fiktive, aber momentan tröstliche Alternative bieten. In diesem Sinne kann die akzentuierte Gefühlsseligkeit des Nachwortes zu *Deutschland, Deutschland über alles* als eine letzte Provokation gegen das Presseklischee bzw. gegen die Flüchtigkeit der medialen Sprache und ihrer Produkte betrachtet werden:

While in the illustrated press Berlin always gave rise to sensational, exciting news about modern aspects of life, no such impression is given in Tucholsky's and Heartfield's picture book. [...] Photography is not used to visualize the new, but it rather isolates traces of a persistent past.⁹³⁸

Die Bilder zeigen nämlich kleine Dörfer in idyllischen Tälern, stille und von Bergen umschlossene Seen, Wälder, sublime Felsenküsten: Hier verliert der Schriftsteller sich in der Betrachtung eines entvölkerten und verlassenen Universums. Dieser empfindungsvolle Romantisierungsprozess wurde zur Zeit der Veröffentlichung des Werkes als reaktionär und heuchlerisch verurteilt; dagegen verrät die hier durch Wort und Bild beschriebene Einsamkeit den Sarkasmus und die bittere Ironie, die Tucholsky oft hinter seinen Tiraden und Pamphlets versteckte. Im Gegensatz zum sozialistischen Traum Brechts und insbesondere zum ursprünglichen DDR-Idealismus beschreibt das Kapitel *Heimat* keine realisierbare Utopie, sondern stellt ein Konstrukt dar, das definitionsgemäß unverwirklicht bleiben wird. Auf dem Berg, am See oder auf dem Felsen gibt es keine Spur der menschlichen Zivilisation und der ihr verbundenen Neuzeit: Die unnatürliche Abwesenheit der Gesellschaft und insbesondere der modernen Industriegesellschaft erweckt den Eindruck, dass die Schnappschüsse zu einer anderen Dimension gehören oder aus einer Art Parallelwelt kommen. Genau diese menschenlose Parallelwelt wird Tucholsky auf ironische sowie melancholische Art und Weise als

⁹³⁶ Zit. in: Hans J- Becker, *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys „Deutschland Deutschland über alles“*, a.a.O., S.57.

⁹³⁷ An Paenhuysen, *Kurt Tucholsky, John Heartfield and Deutschland, Deutschland über alles*, a.a.O., S.39-54.

⁹³⁸ Ebd.

Heimat erkennen. Durch die Überlagerung zwischen textuellen und visuellen Elementen baut der Autor ein theoretisches Ideal bzw. eine imaginäre Wirklichkeit, die sich mit dem konkreten Alltag nie vermischen sollte: Wenn der moderne Massenmensch sich der anfänglich unschädlichen Instanz der *Heimat* bemächtigt, dann verwandelt er sie ins verzerrte und potenziell gefährliche Konzept der *Nation*. Es ist kein Zufall, dass die einzigen Bilder, in denen Menschen anwesend sind, ein Nationaldenkmal und die *aristokratische Schönheit* eines scheinbar entleerten Schlosses in der Nähe von Rüdesheim porträtieren: Es handele sich laut dem Schriftsteller um *monströse* Störungselemente, um warnende Vorzeichen einer nie vergessenen Vergangenheit und zugleich einer drohenden Zukunft:

Wir lieben [Deutschland], trotz der schrecklichen Fehler in der verlogenen und anachronistischen Architektur, um die man einen weiten Bogen schlagen muß; wir versuchen, an solchen Monstrositäten vorbeizusehen; wir lieben das Land, obgleich in den Wäldern und auf den öffentlichen Plätzen manch Konditortortenbild eines Ferschten dräut – laß ihn dräuen, denken wir und wandern fort über die Wege der Heide, die schön ist, trotz alledem.⁹³⁹

Tucholsky trennt ständig *Ideal* und *Wirklichkeit*, die seiner Meinung nach im zerrissenen Staat des Jahres 1929 unvereinbar sind oder zu potenziell katastrophalen Folgen führen können, wenn sie verknüpft werden. Erst in der letzten Aufnahme erscheint die Menschheit wieder und nimmt in diesem Fall die Gestalt eines Dampfzuges an, der sich aus der Ferne der Kameralinse annähert (Abb. 51). Indem die Erzählstimme sich ans Publikum in der 1. Person Plural wendet, setzt sie fast 20 Jahre vor der *Kriegsfiabel* Brechts das fotografische Medium mit dem Grundbegriff der Verantwortung in Verbindung: »Deutschland ist ein gespaltenes Land. Ein Teil von ihm sind wir.«⁹⁴⁰ Die Wiederkehr des Menschentums in der fototextuellen, von Tucholsky zusammengestellten Konstellation markiert auf indirekte Weise den definitiven Untergang der »u-topischen« *Heimat* und den Aufstieg der *Nation*. Der dichte Dampf und die mechanischen Geräusche des Zuges bedrohen und zerstören die stille, ruhige Landschaft, während die Schienen das Schlusskapitel mit dem anfänglichen *Hyperion*-Zitat strukturell bzw. inhaltlich vernetzen: Die illusorische *Heimat* gibt ihre Stellung der *Nation* auf, und so kommen wir am Ende der vom Autor gezeichneten Kreisstrecke nochmals *unter die Deutschen*.⁹⁴¹ So wird Thomas von Steinaecker in seinem Essay das sonderbare Heimatgefühl Tucholskys erklären:

U-topisch ist die deutsche Heimat für Tucholsky auch aus autobiographischen Gründen: Im Jahr der Entstehung von »Deutschland, Deutschland über alles« übersiedelt er nach Schweden, wo er bis zu seinem

⁹³⁹ Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, a.a.O., S.226-231.

⁹⁴⁰ Ebd.

⁹⁴¹ Hölderlin, zit. in: Ebd., S.9.

Tod bleibt. Die Schönheit der Heimat wird somit zum Konstrukt des Ausgewanderten Tucholskys.
Deutschland als Postkartalbum.⁹⁴²

In seiner *Kriegsfibel* entwickelt Brecht den tödlichen Weg desselben Zivilisationszuges, der bereits von den letzten Seiten des *Deutschlandbuchs* metaphorisch abfuhr und an den schrecklichsten Zwischenstationen des Dritten Reiches halten wird. Trotzdem schickt der Dramaturg die Menschheit nach dem definitiven, am Ende des Atlas' dokumentierten Zusammenbruch der *Nation* in ihre *Heimat* zurück. Nämlich die Schlussepigramme auf Seite 66 und 67 bilden die Rückkehr französischer Kriegsgefangene und einiger *Trümmerfrauen* ab, die am Rand der Straße die zerbombte großstädtische Landschaft schweigend beobachten.⁹⁴³ Während im Werk Tucholskys die *Heimat* auch und v.a. aus biographischen Gründen ein unerreichbares Ideal bleibt, erhält sie in der *Fibel* Brechts eine Konkretheit, die in der ideologilosen, noch unsicheren Vorstellungswelt des damals in Hindås zurückgezogenen Schriftstellers nie haben konnte. Außerdem ist die Struktur des Bilderbuchs von Brecht linear, der Abreisepunkt und der Ankunftspunkt werden hier voneinander stark unterschieden: Die Menschheit, die am Anfang des Zweiten Weltkrieges für immer verschwunden sein sollte, nimmt sich schließlich ihren Platz in der universellen Geschichte wieder. Dem Zerstörungsszenarium des 65. Fotoepigrammes folgt eine kleine Reihe Aufnahmen, in denen eine die apokalyptische Kriegserfahrung überlebende Menschheit nach Hause zurückkehrt. *Par contra* wird die unwirkliche, harmonische und quasi fabelhafte *Heimat* Tucholskys dazu verurteilt, ein leerer, intimer bzw. abstrakter Seelenraum zu bleiben. In beiden Werken zeichnet die Fotografie jedoch die Koordinaten eines historischen bzw. symbolischen Vermögens, das sich visuell artikuliert und durch das Kameraauge dokumentarisch *allegorisiert* wird.⁹⁴⁴ Um richtig *entziffert* zu werden, braucht aber die fotografische Hieroglyphe ein sich ihr anpassendes Wort, eine *Formel*, ein *Antlitz*, ein bestimmtes Schema, eine streng angeordnete Struktur, ein intermediales Verweisnetz und insbesondere einen *Filter*, der die abgebildete Wahrheit paradoxerweise ungefiltert reproduzieren kann. Kraus, Friedrich, Tucholsky und Brecht versuchen also, durch das Bilderbuch den substanziellen Widerspruch zu überwinden, der dem Medium Fotografie zugrunde liegt: Sie benutzen die Linse als eine Art wissenschaftliches sowie reflexives Untersuchungsinstrument, mit dem man die Umwelt bzw. ihre geschichtlich-kulturellen Ausdrücken bewusst machen kann.

⁹⁴² Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G.Sebalds*, a.a.O., S.74.

⁹⁴³ Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, a.a.O., S.66-67.

⁹⁴⁴ Ebd., S.65.

»Besser seid ihr auch nicht als wir und die vorigen – aber keine Spur, aber gar keine«: Ein Nachwort.

Lieber Leser 1985 -! Durch irgendeinen Zufall kramst du in der Bibliothek in dieser Zeitschrift, findest die Jahreszahl, die du eben erst geschrieben hast – wenn sie bis dahin nicht einfach 85 heißt, stutzt und liest. Guten Tag.

Ich bin sehr befangen: du hast einen Anzug an, dessen Mode von meinem sehr absticht, auch dein Gehirn trägst du ganz anders... Ich setze dreimal an: jedes Mal mit einem andern Thema, man muß doch in Berührung kommen... nicht wahr? Jedesmal muß ichs wieder aufgeben – wir verstehen einander gar nicht. Ich bin wohl zu klein; meine Zeit steht mir bis zum Halse, kaum gucke ich mit dem Kopf ein bißchen über den Zeitpegel... da, ich wußte es: du lächelst mich aus.

Auf diese Weise stellt sich Kaspar Hauser alias Kurt Tucholsky um 1926 in einem offenen Brief an die Nachwelt⁹⁴⁵ vor, indem er den vermeintlichen Leser der 1980er Jahre vor der gefährlichen und vielmehr naiven Überzeugung warnt, einzig und allein wegen eines zeitlichen Vorteils »alles besser« zu wissen. Als könnte der Berliner Schriftsteller die Zukunft besser als seine Zeitgenossen (und selbst als wir) sehen, nimmt er durch seinen melancholischen, für ihn so typischen Sarkasmus die tatsächliche Gleichgültigkeit vorweg, mit der seine Texte und insbesondere die unglaublich komplexe, dahinter versteckende Welt in der zweiten Nachkriegszeit rezipiert werden. Im Laufe seines ganzen Lebens sowie seiner Arbeit in den unterschiedlichen Kulturbereichen der Weimarer Zeit beschreibt Tucholsky eine zu widersprüchliche, zu undefinierbare Realität, als dass sie sich später in die Striktheit eines oft in Schubladen gedachten Literaturkanons einfügen kann. Die Tendenz eines solchen polyedrischen Autors, ständig »zwischen allen Stühlen« positioniert zu sein, wurde in der Tat von der akademischen Forschung der 1970er und 1980er Jahren missverstanden – oder sogar für ein Zeichen von Inkohärenz, von Defätismus gehalten. Auf die Kritik, die vor allem im Zeitraum des Kalten Kriegs sowohl in West- als auch in Osteuropa das Werk Tucholskys mit einer festen politischen Ideologie oder gar mit einer spezifischen Parteiabsicht in Verbindung setzt, antwortet der Satiriker mit selbstbewusster Ironie:

Soll ich dir Schmeicheleien sagen? Ich kann es nicht. Selbstverständlich habt ihr die Frage „Völkerbund oder Paneuropa?“ nicht gelöst; Fragen werden ja von der Menschheit nicht gelöst, sondern liegengelassen.

Wahr ist es, dass man in der Epoche des sogenannten Eisernen Vorhangs und der Berliner Mauer stabile sozialhistorische Koordinaten brauchte, um die Narben des Faschismus richtig zu pflegen sowie wieder Ordnung in die Trümmer des letzten Weltkriegs zu bringen. Heute jedoch, also in der nochmals unsicher gewordenen Gegenwart des dritten Jahrtausends, müssen wir nochmals mit einer prekären, überaus wandelbaren Raumzeitwelt rechnen. Nie war es entscheidender, »zwischen den

⁹⁴⁵ Vgl. Kurt Tucholsky, *Gruß nach vorn*, in: Bd.8 [67], S.200-201.

Stühlen« zu schwanken, um die diversen Facetten unserer Wirklichkeit zu kennen und die unzähligen Stimmen unserer Jetztzeit zu verstehen. Nach dem Fall der Berliner Mauer, der Wiedervereinigung Deutschlands und der Abweichung der Kampflinie an andere Fronten, wie z.B. dem Mittleren Osten oder der ehemaligen Sowjetunion, befinden wir uns plötzlich in einem Kontext, der in vielerlei Hinsicht an die europäische Landschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erinnert. Die Nostalgie der letzten Vergangenheit (in diesem Fall die 1990er Jahre), die zahlreichen Wirtschaftskrisen und Rezessionen, die Radikalisierung der Bevölkerung durch populistische Slogans und immer aggressivere Propagandakampagnen, die klischeehafte Sprache der Massenmedien, und schließlich eine militaristische, als Pazifismus verkleidete Rhetorik sind nur einige Signale einer möglichen »Wiederkehr des Verdrängten« in unserer Gegenwart. Vielleicht war sich Tucholsky bereits dessen bewusst und mit einem gewissen Scharfblick setzte er aus dem Jahr 1926 seinen *Brief nach vorn* fort:

Soll ich dir erzählen? Was die Leute in meinem Zeitdorf bewegt? Genf? Shaw-Premiere? Thomas Mann? Das Fernsehen? Eine Stahlinsel im Ozean als Halteplatz für die Flugzeuge? Du bläst auf alles, und der Staub fliegt meterhoch, du kannst gar nichts erkennen vor lauter Staub.

Solche Worte können heute wie eine Art *Dejà-vu* klingen: Nicht zufälligerweise stand der Berliner Journalist dank seiner tiefen Kenntnis aller Facetten des eigenen historischen Zeitraums mit dem Geist der modernen, aus der postindustriellen Massengesellschaft stammenden Menschheit in engem Kontakt. Obwohl wir uns als »Leser 1985« bezeichnen können, gehören wir auch wohl oder übel zu derselben Menschheit Tucholskys und benutzen die gleichen Kommunikationsstrategien, von denen auch die »Leser 1926« Gebrauch machten. In wenigen Worten und wie Kaspar Hauser mehrmals provokatorisch behauptet, sind wir alle »Zeitgenossen« derselben, riesigen *Heimat* – eines abstrakten Konstrukts also, das insbesondere von der akademischen Forschung »Moderne« genannt wird. Die richtige Art und Weise, um den Autor *Rheinsbergs* »aus vorn nach hinten« wieder zu begrüßen, ist es daher, die von ihm uns gebotenen Lektüreschlüssel als Entzifferungs- und Interpretationsinstrumente unserer Gegenwart anzuwenden. Tucholsky – und mit ihm auch der »Leser 2023« – hat sich lebenslang als der Hauptvertreter einer ganzen Generation erwiesen, die einen neuen Wahrnehmungsmodus sowie eine neuartige Ausdrucksweise infolge der Entstehung und der Verbreitung der technischen Kommunikationsmedien in einem noch unsicheren Zeitraum entwickeln musste. Fast hundert Jahre nach den sogenannten *Goldenen Zwanzigern* hat sich die Kulturlandschaft unter einem sowohl politischen als auch kulturellen bzw. medialen Gesichtspunkt nicht besonders verändert: »Genf«, »Shaw-Premiere«, »Thomas Mann«, »Fernsehen« – oder, so könnte man fast behaupten, die zeitgenössischen Versionen dieser Letzteren – bevölkern unsere Vorstellungswelt weiterhin; sie bewegen uns in unserem »Zeitdorf«; sie sind die Buchstaben unserer gegenwärtigen Fibel. Genau dieses moderne Weltalphabet steht im Mittelpunkt des Interesses

Tucholskys: Durch seine »Überaktivität« als Journalist, Chansonnier, Drehbuchautor, Dramatiker und Romancier konnte er mühelos die einmal von Bertolt Brecht und Ruth Berlau genannten »Hieroglyphen« enträtseln, die noch heute unsere *Forma Mentis* und unseren *Modus operandi* beeinflussen oder sogar prägen. Es ist jedoch nicht immer einfach, solche »Hieroglyphen« deutlich zu erkennen und sie im Gedächtnis derer zu verankern, die wie Kaspar Hauser danach »in die Welt« kommen und die eigene Gegenwart nicht immer gänzlich verstehen können:

Selbstverständlich habt Ihr fürs tägliche Leben dreihundert wichtige Maschinen mehr als wir, und im übrigen seid Ihr genau so dumm, genau so klug, genau so modern wie wir. Was ist von uns geblieben? Wühle nicht in deinem Gedächtnis nach, was du grade in der Schule gelernt hast. Geblieben ist, was zufällig blieb; was so neutral war, daß es herüberkam; was wirklich groß ist (davon ungefähr die Hälfte, und um die kümmert sich kein Mensch – nur am Sonntagvormittag ein bißchen, im Museum): wir verstehen uns wohl nicht recht. [...] Höchstens, wenn ich «Bismarck» sage und du dich erst erinnern muß, wer das war, grinse ich heute schon vor mich hin...

Die quasi fatalistische Frage, die der nostalgische Tucholsky-Doppelgänger Kaspar Hauser in seinem Brief an die Nachwelt formuliert, bleibt bis heute offen: »Was ist von uns geblieben?« Zuallererst, würde man sagen, eine zwar idealistische, aber unwirksame Stellungnahme – oder: die Zugehörigkeit des Intellektuellen zu einer »linken Melancholie«, welche den »Untergang der Welt« durch die »schwarze Magie« des Nationalsozialismus ohnmächtig miterleben musste. Wie die Kritik der 1960er, der 1970er und der 1980er Jahre mehrmals behauptet hat, schenkte Tucholsky dem politischen Wert der neuen Medien ein übertriebenes, in vielerlei Hinsicht naives Vertrauen. Er glaubte, dass die erlösende Kraft der Satire sowie insgesamt aller Bildenden bzw. Performativen Künste potenziell in der Lage waren, die Mentalität der Massen nicht einfach zu beeinflussen, sondern vielmehr zu erziehen oder gar aufzuklären. Um das vielleicht bekannteste Motto John Heartfields zu zitieren, könnten die Medien laut dem Berliner «Weltbühne»-Journalisten als regelrechte »Waffen« benutzt werden, damit man sich von der letzten Vergangenheit ein für alle Mal verabschiedet, die eigene historische Gegenwart angemessen interpretiert und schließlich zu der später kommenden Zukunft Zugang hat. Dieser fast manische Wunsch nach Selbstkontrolle und insgesamt nach der Kontrolle über die eigene Umwelt blieb jedoch in der tatsächlichen Wirklichkeit unerfüllt – nicht zufälligerweise bezeichnet Tucholsky sich selbst oft als »gekränkter Idealist«. Das Studium der Medien lag nach dem Berliner Schriftsteller aber vielmehr einer wahrhaftigen Lebensphilosophie und einem kritischen Standpunkt zugrunde, auf dem der Autor von *Rheinsberg* seit der ersten Jugend seine Realität betrachtet und die der Nachkommen tiefgründig untersucht oder sogar seziert. Um die allgemeine Vorstellungswelt einer Epoche zu entziffern, bedeute es nämlich, die intime Natur dieser Letzteren zu errahnen und die potenziellen Folgen eines oder mehrerer historischer Phänomene vorzeitig zu erkennen. Tucholskys Utopie war es daher, nicht nur »mit der Schreibmaschine eine

Katastrophe« aufzuhalten, sondern vielmehr die Seele bzw. den versteckten Sinn einer Welt zu finden, die scheinbar noch keinen Sinn hatte. So schloss er durch die Stimme Kaspar Hausers, des vielleicht nostalgischsten aller von ihm geschaffenen *Homunculi*, seinen *Gruß nach vorn* im Jahr 1926 – d.h., fast 10 Jahre vor seinem definitiven letzten Gruß in Schweden:

Guten Tag. Das Papier ist schon ganz gelb geworden, gelb wie die Zähne unsrer Landrichter, da, jetzt zerbröckelt dir das Blatt unter den Fingern... nun, es ist auch schon so alt. Geh mit Gott, oder wie Ihr das Ding dann nennt. Wir haben uns wohl nicht allzuviel mitzuteilen, wir Mittelmäßigen. Wir sind zerlebt, unser Inhalt ist mit uns dahin gegangen. Die Form war Alles. Ja, die Hand will ich dir noch geben. Wegen Anstand. Und jetzt gehst du. Aber das rufe ich dir noch nach: Besser seid Ihr auch nicht als wir und die Vorigen. Aber keine Spur, aber gar keine –

ABBILDUNGEN

THEATER

SCHALL UND RAUCH

IM GROSSEN SCHAUSPIELHAUS

Direktion: RUDOLF KURTZ — Künstlerischer Beirat: HEINZ HERALD und ERNST STERN

DEZEMBER-PROGRAMM:

<p>Der Conferancier (der bald verschwindet) Eberhard Wrede</p> <p>Der Zirkusdirektor Paul Graetz</p> <p>Serenissimus Hans Junkermann</p> <p>Kindermann Hans Henryk</p> <p>Der Kammerdiener Edgar Kanisch</p> <p>Gustav von Wangenheim: Pierrot-Lieder Text: Gustav v. Wangenheim — Musik: Werner R. Heymann</p> <p>Lala Herdmenger: Tänze Musik: Robert Forster-Larrinaga</p> <p>Klabund: Eigene groteske Dichtungen</p> <p style="text-align: center;">Ein Tag des Reichspräsidenten</p> <p style="text-align: center;">Karikaturenfilm, gezeichnet von Walter Trier Musik von Friedrich Hollaender</p> <p style="text-align: center;">PAUSE</p> <p>Gertrud Eysoldt</p> <p>Hans Heinrich von Twardowski: Parodier. <small>„lernierend“</small></p>	<p>Paul Graetz: Der alte Motor Text: Theobald Tiger — Musik: Friedrich Hollaender</p> <p>Blandine Ebinger: In der Bar Text und Musik von Friedrich Hollaender</p> <p style="text-align: center;">„EINFACH KLASSISCH!“</p> <p>Eine Orestie mit glücklichem Ausgang (ein Puppenspiel) von Walter Mehring</p> <p>1. Agamemnon im Bade — 2. Die Morgenröte der Demokratie 3. Die klassische Steuerflucht</p> <p style="text-align: center;">Personen:</p> <p>Der Wächter (Invalide von anno 1870)</p> <p>Agamemnon (Königl. Hoheit — kommand. General in den besten Jahren)</p> <p>Klytemnestra (seine Gattin, vollbusig, gefährliches Alter)</p> <p>Aegisth (deren G'pus): Literat und Berufsethiker, später demokr. Präsident)</p> <p>Kass Andra (rasig, mit Spitzenhöschen)</p> <p>Electra von der Heilsarmee</p> <p>Orest (Offizier eines altgriech. Freikorps, Königl. Hoheit)</p> <p>Henny Pythia (genannt die Duse des nordischen Kinos)</p> <p>Woodrow Apollon (lebt in höheren Sphären)</p> <p>Der Chor der Presse (später Steuerumwidener)</p> <p>Mitwirkende: Blandine Ebinger, Fränze Roloff, Lotte Stein, Edgar Kanisch, Gustav von Wangenheim, Eberhard Wrede</p> <p>Musik von Friedrich Hollaender</p> <p>Leitung: Bildhauer Waldemar Hecker</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Musikal. Leitung: FRIEDRICH HOLLENDER — Techn. Leitung: PAUL ERCKENS — Am Flügel: FRIEDRICH HOLLENDER

Eröffnung 1/2 8 Uhr Abänderungen des Programms vorbehalten! Beginn 1/2 9 Uhr

Text und Musik der Vorträge des Marionettenspiels sind am Büchertisch in „Schall und Rauch“ zu haben.

Abb. 1: Dezember-Programm des *Schall und Rauch II* (1919)



34

Augen in der Großstadt

Wenn du zur Arbeit gehst
am frühen Morgen,
wenn du am Bahnhof stehst
mit deinen Sorgen:

da zeigt die Stadt
dir asphaltglatt
im Menschentrichter
Millionen Gesichter:

10 Zwei fremde Augen, ein kurzer Blick,
die Braue, Pupillen, die Lider —
was war das? vielleicht dein Lebensglück ...
vorbei, verweht, nie wieder.

Du gehst dein Leben lang
auf tausend Straßen;
du siehst auf deinem Gang,
die dich vergaßen.

20 Ein Auge winkt,
die Seele klingt;
du hast's gefunden,
nur für Sekunden ...

Zwei fremde Augen, ein kurzer Blick,
die Braue, Pupillen, die Lider;
was war das? kein Mensch dreht die Zeit zurück ...
vorbei, verweht, nie wieder.

Du mußt auf deinem Gang
durch Städte wandern;
siehst einen Pulsschlag lang
den fremden Andern.

Abb. 2: Kurt Tucholsky, John Heartfield — *Augen in der Großstadt* (1930)

Mutterns Hände



*Hast uns Stulln jeschnitten
un Kaffe jekocht
un de Töppe rübajeshohm —
hast jewischt und jenäht
un jemacht und jedreht . . .
alles mit deine Hände.*

*Hast de Milch zujedeckt,
uns Bobons zujesteckt
un Zeitungen ausjetragen —
hast die Hemden jezählt
un Katoffeln jeschült . . .
alles mit deine Hände.*

*Hast uns manches Mal
bei großen Schkandal
auch 'n Katzenkopp jegeben.
Hast uns hochgebracht.
Wir wahn Sticker acht,
sechse sind noch am Leben . . .
alles mit deine Hände.*

*Heiß warn se un kalt.
Nu sind se alt.
Nu bist du bald am Ende.
Da stehn wa nu hier,
und denn komm wir bei dir
und streicheln deine Hände.*

Abb. 3: Kurt Tucholsky, John Heartfield – *Mutterns Hände*, in: *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)

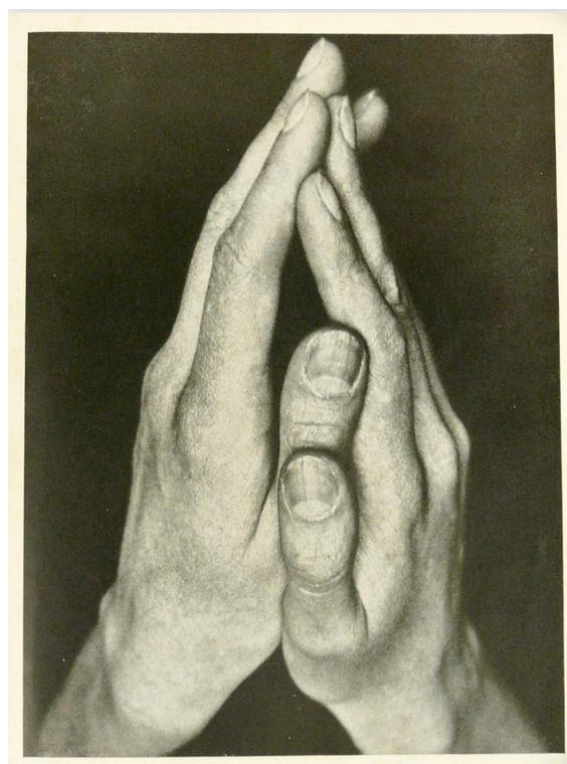


Abb. 4: Albert Renger-Patzsch – *Die Welt ist schön* (1928)

Bürgerliche Wohltätigkeit



Sieh! Da steht das Erholungsheim
einer Aktiengesellschafts-Gruppe;
morgens gibt es Haferschleim
und abends Gerstensuppe.

Und die Arbeiter dürfen auch in den Park ...

Gut. Das ist der Pfennig.

Und wo ist die Mark -?

Sie reichen euch manche Almosen hin
unter christlichen frommen Gebeten;
sie pflegen die leidende Wöchnerin,
denn sie brauchen ja die Proleten.

Sie liefern auch einen Armensarg ...

Das ist der Pfennig. Und wo ist die Mark -?

Abb. 5: Kurt Tucholsky, John Heartfield – *Bürgerliche Wohltätigkeit* (1928)



Abb. 6: Georges Courtelines Devise im Katalog Robert Reys (1927)

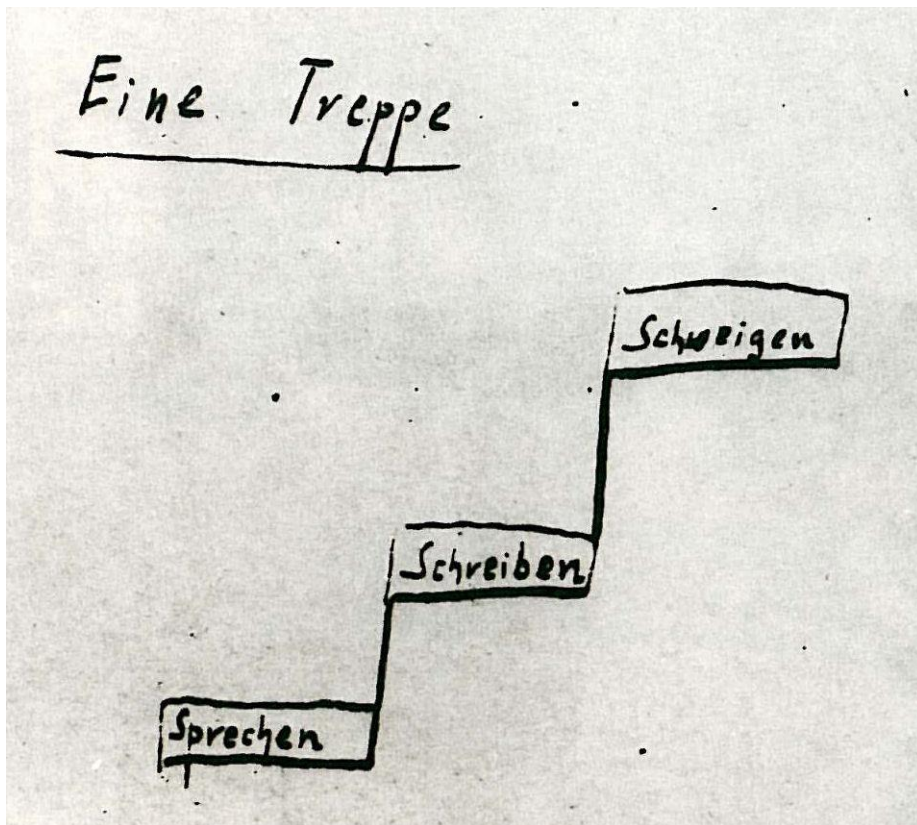


Abb. 7: Kurt Tucholsky – Eine Treppe, in: Sudelbuch (1933-1935 ca.)

KARIKATUR UND BILDENDE KUNST



Abb. 1: Honoré Daumier - *Successeur de Charlemagne* (1871)



Abb. 2: George Grosz - *Prost Noske!* (1919)



Abb. 3: Honoré Daumier - *Gargantua* (1831)



Abb. 4: Honoré Daumier - *Renouvelée de Lafontaine* (1867)



Abb. 5: Gustave Doré - *Le Loup Devenu Berger* (1867)



Abb. 6: John Heartfield - *Die Lehre des Wolfes* (1935)



Abb. 7: Honoré Daumier - *Un Cauchemar de M. De Bismark* (1870)



Un paysage en 1870.

Abb. 8: Honoré Daumier - *Un Paysage en 1870* (1870)



LA PAIX
Idylle.

Abb. 9: Honoré Daumier - *La Paix. Idylle* (1871)

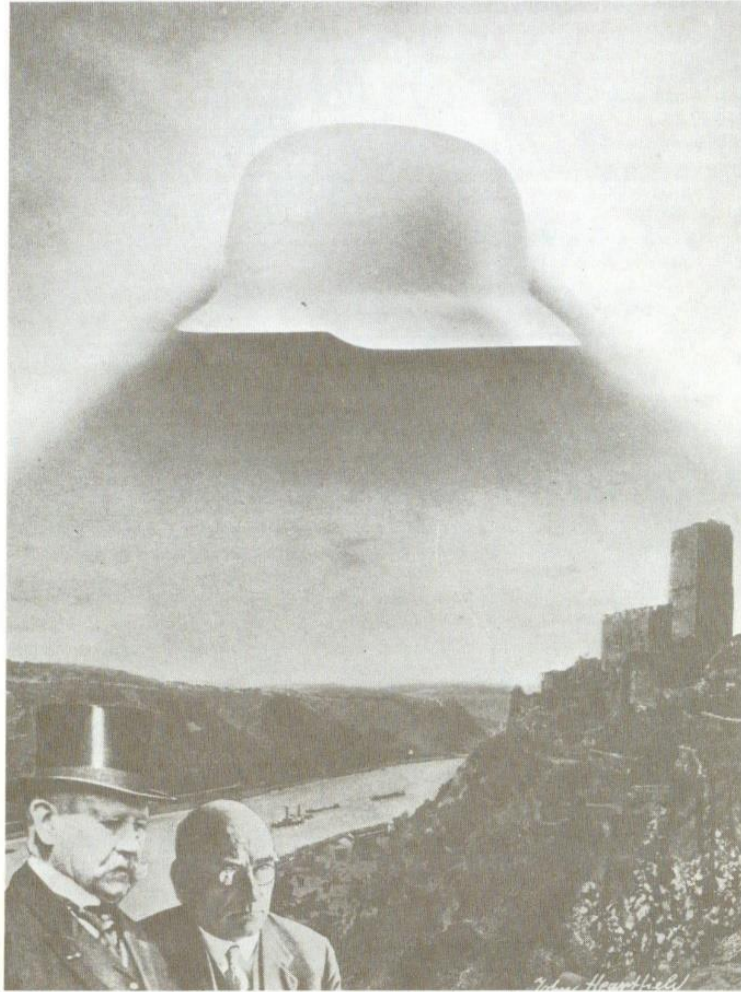


Abb. 10: Honoré Daumier - *L'éclipse sera-t-elle totale?* (1871)



Abb. 11: George Grosz - *Vampire der Menschheit* (1921)

SONNENFINSTERNIS AM „BEFREITEN“ RHEIN



Hindenburg: „Brav pariert, lieber Braun!“

Abb. 12: John Heartfield - *Sonnenfinsternis am „befreiten“ Rhein* (1930)



Abb. 13: Honoré Daumier - *L'idéal de certains journaux* (1870)



Abb. 14: Honoré Daumier - *Situation Européenne* (1868)

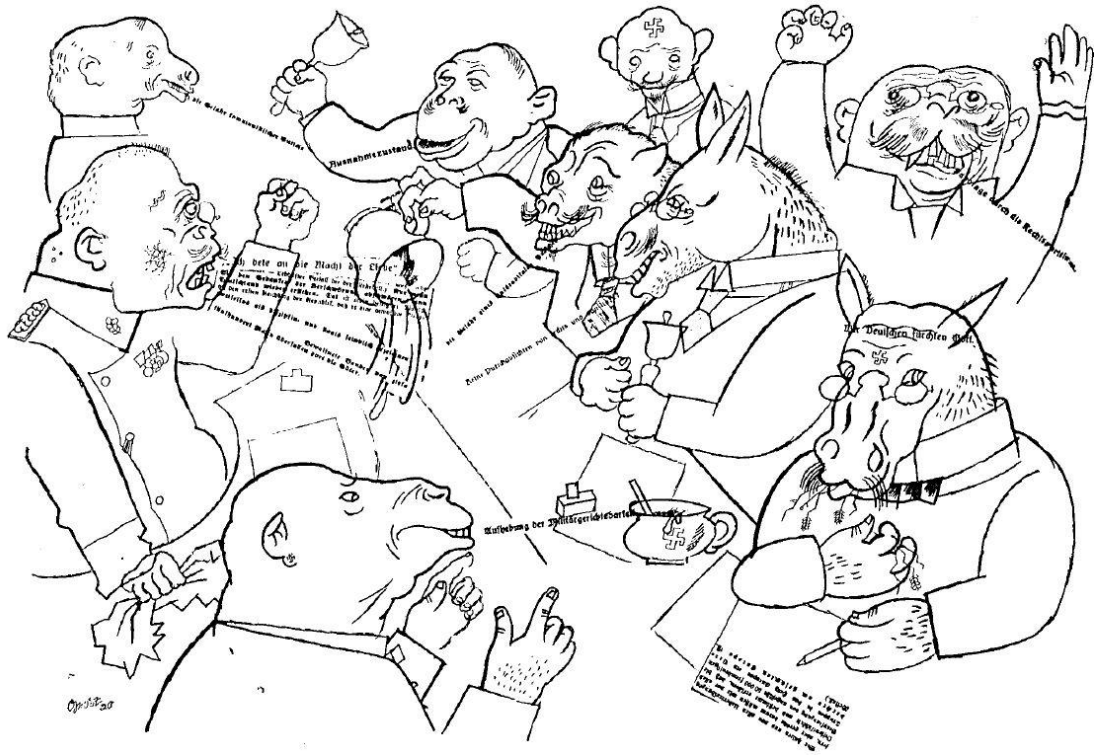


Abb. 15: George Grosz - *Volkes Stimme ist Gottes Stimme* (1921)



Abb. 16: Honoré Daumier - *Poète dans la Mansarde* (1842)



Abb. 17: Honoré Daumier - *Locataires et Propriétaires : Brigand de propriétaire* (1847)



Abb. 18: George Grosz - *Metropolis* (1917)



Abb. 19: George Grosz - Bar und Tabakladen (1925)



Abb. 20: George Grosz - Clown Fratellini (1925)

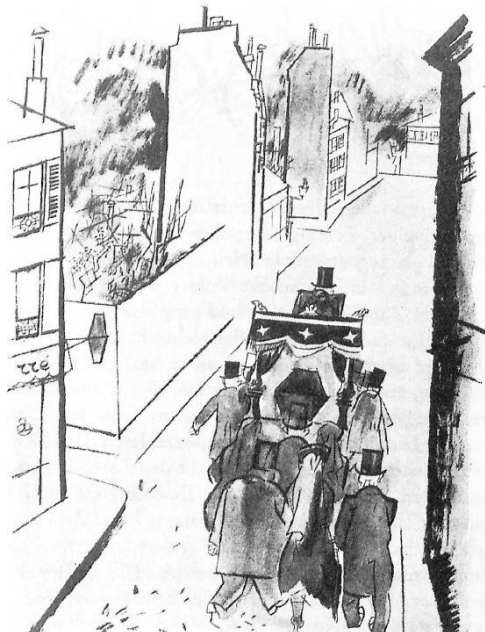


Abb. 21: George Grosz - Leichenzug (1925)

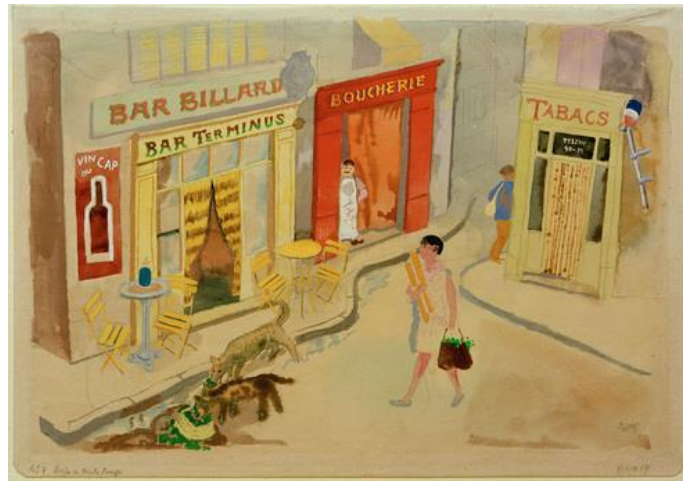


Abb. 22: George Grosz - Straße in Pointe Rouge (1927)

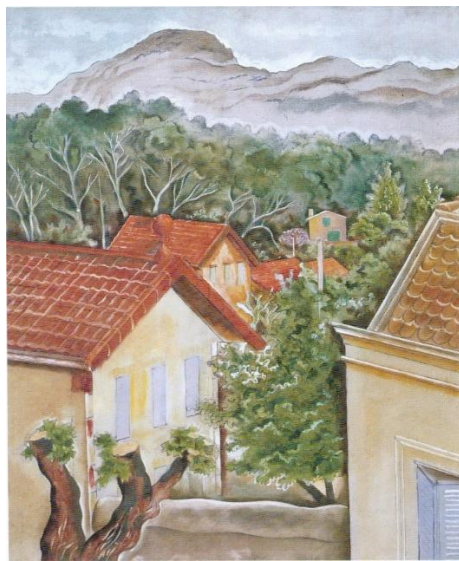


Abb. 23: George Grosz – Landschaft bei Pointe Rouge (1927)

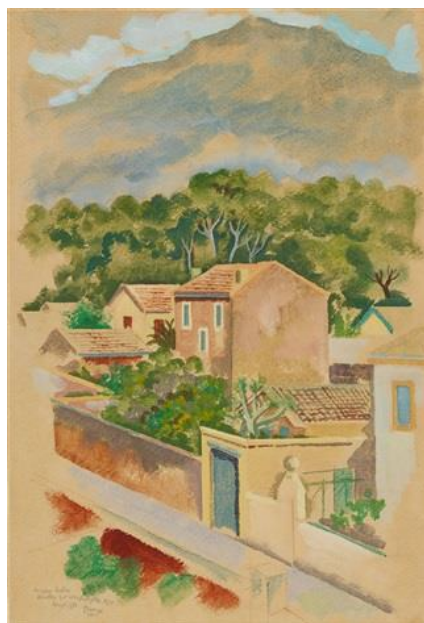


Abb. 24: George Grosz – Häuser bei Marseille (1927)

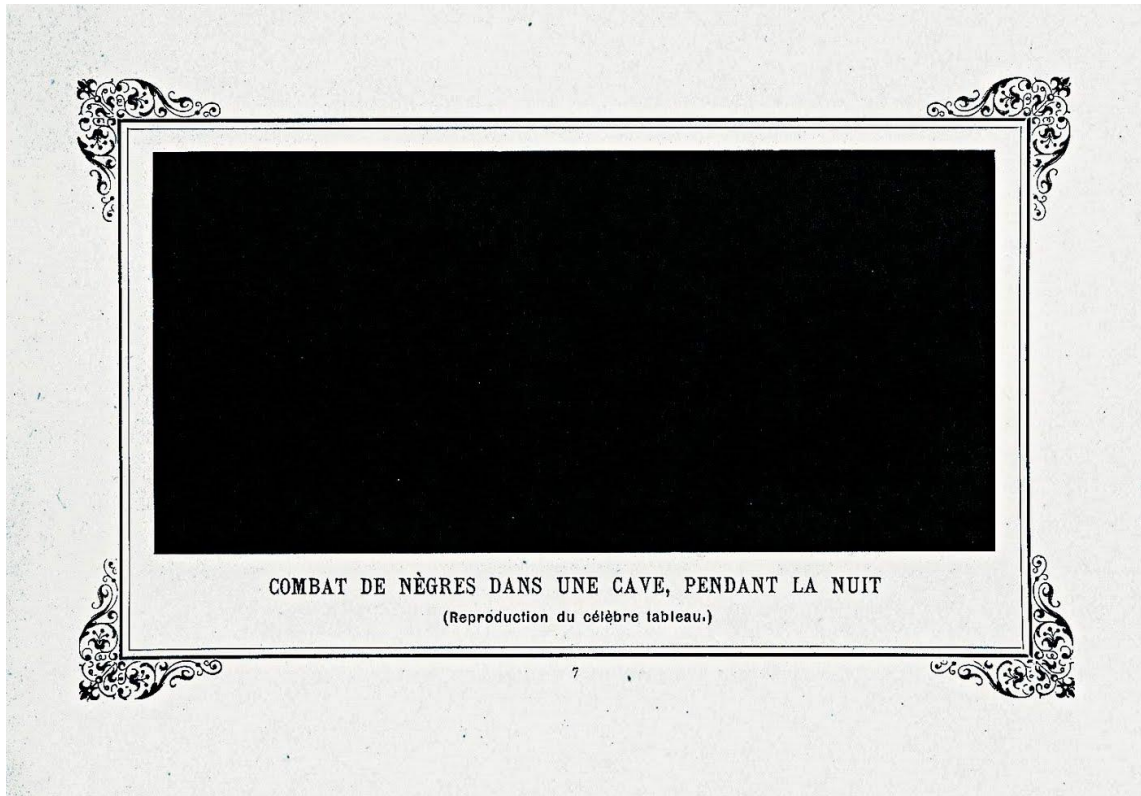


Abb. 25: Paul Bilhaud - *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* (1882)

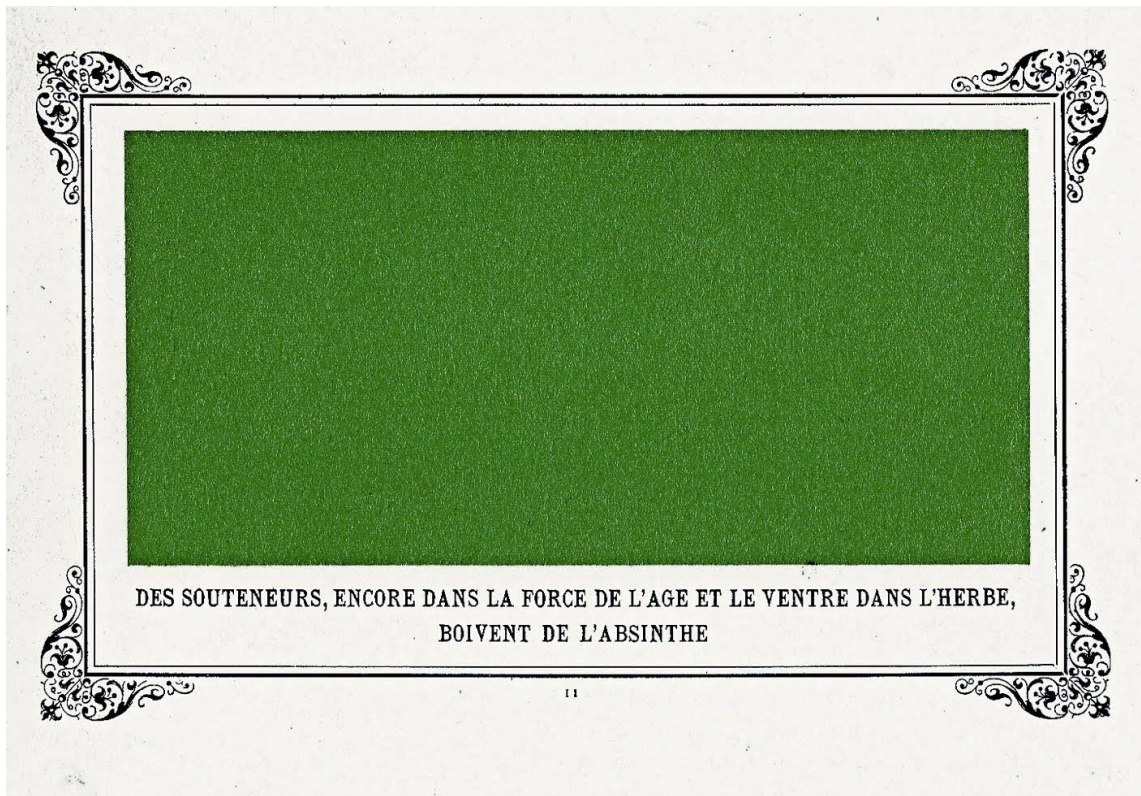


Abb. 26: Alphonse Allais - *Des souteneurs, encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe, boivent de l'absinthe* (1897)

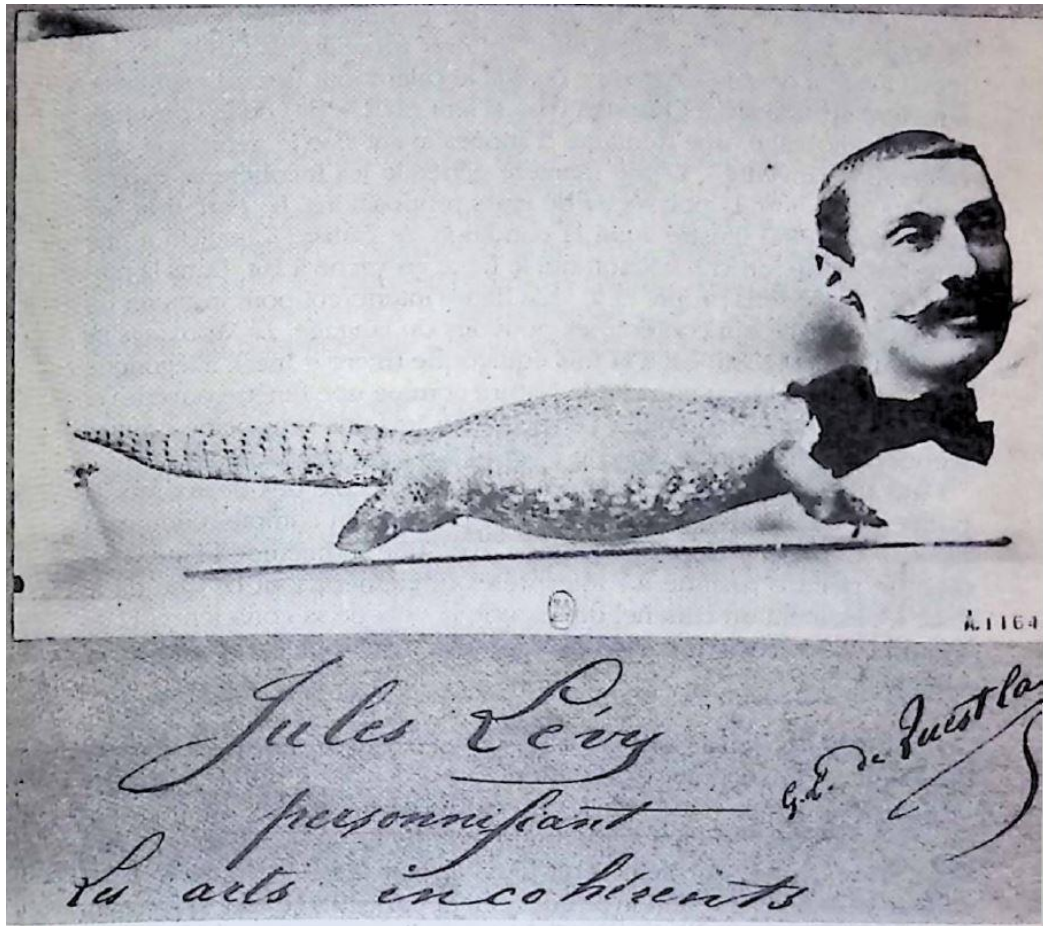


Abb. 27: G.L. de Questlan - Jules Lévy personifiant les arts incohérents (1893)

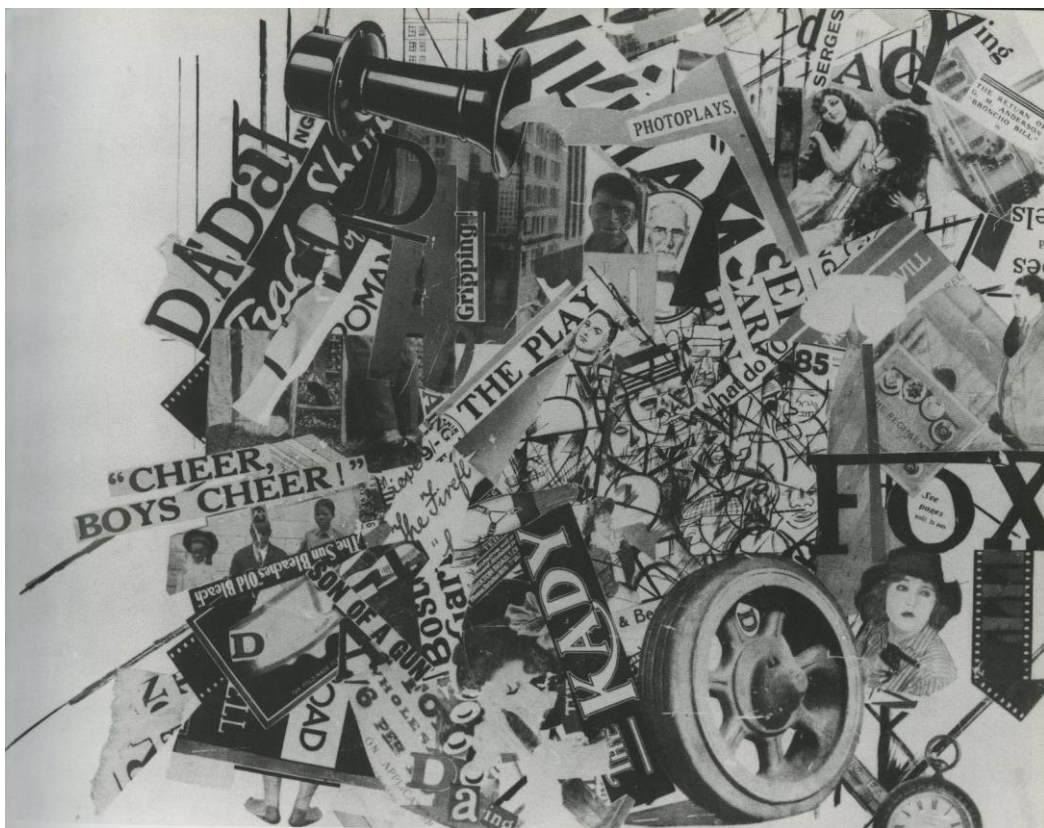


Abb. 28: George Grosz, John Heartfield - Leben und Treiben in Universal City, 12 Uhr Mitternachts (1919)



Abb. 29: Émile Cohl - *Leader parlementaire* (l'assemblée était suspendue à ses lèvres ; il avait l'oreille de la Chambre) (1886)



Abb. 30: John Heartfield - *Deutsche Richter* (1929)



Abb. 31: Charles Leroy - *Les morts vont vite* (1886)



Abb. 32: René Clair, Francis Picabia - *Entr'acte* (1924)



Abb. 33: Alfred Ko-Sh'Inn-Hus - *Le Vénus demi-lot ou le mari de la Venus de Milo* (1886)

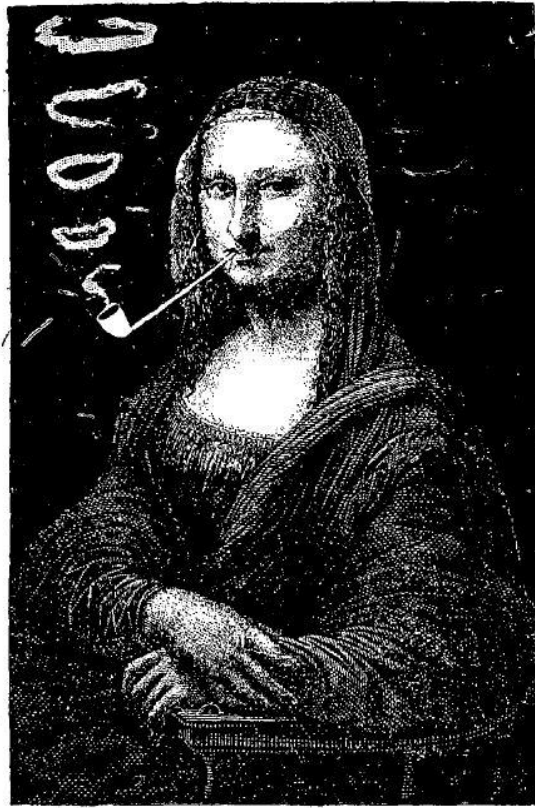


Abb. 34: Eugène Bataille / Arthur Sapeck - *Joconde fumant la pipe* (1887)



Abb. 35: Marcel Duchamp - *L.H.O.O.Q.* (1919)

391

Au pluriel

Une définition à la fois de ce qu'on
aut pour un auteur — et le contenu
des motifs l'appelle ainsi.

De plus en plus, de moins en moins. Tous
cent quatre vingt onze est un chiffre à trois. Le
Vierge assise se tient dans ses bras, le plus
des grands jours, un bonjour bien tendre, une
ombre à plusieurs, les paupéres comme des ogres
ou les ogres comme des paupéres ont.

Père, peut être trois cent quatre vingt onze de ma
mère et des laqueurs de desserts, de plus en plus,
de moins en moins, une lumière derrière un coup
de pouce — un coup de pouce sur une lumière.

Je suis comme les autres, je vais au café.
Assis, j'entends : " Garçon un sty des diman-
ches ". Je suis discret, je ne récite jamais ce que
j'écoute dans les water-dorsets.

Un aimable démodé ainsi or n'étant qu'un
effet de l'air, j'ai pu engager deux ou trois fois
dans ma vie une belle religieuse aux cornes d'ivoire,
une belle, très belle.

Le livre sur lequel j'étais est ouvert à la
page six.

En le haut, les Cubistes ont bien pleuré.

PAUL ELUARD.

Et dans tout le livre d'après Paul Eluard même pas
de Borely. Il a écrit tellement après de paroles. Plus
répondre que ne peut valablement à lui-même une véritable
maître de la lettre. Ce dernier n'a pas qu'il offre dans des
mots, mais dans des mots, dans des mots, dans des
mots, dans des mots, dans des mots, dans des mots,
combien vite sont les est facilement applicable !
Francis PICABIA.



TABLEAU DADA par MARCEL DUCHAMP



L H O O Q

Manifeste DADA

Les cubistes veulent couvrir Dada de neige ; ça vous étonne mais c'est ainsi, ils veulent vider la neige de leur pipe pour recouvrir Dada.

Tu en es sûr ?

Parfaitement, les faits sont révélés par des bouches grotesques.

Ils pensent que Dada peut les empêcher de pratiquer ce commerce odieux : Vendre de l'art très cher.

L'art vaut plus cher que le saucisson, plus cher que les femmes, plus cher que tout.

L'art est visible comme Dieu ! (voir Saint-Sulpice).

L'art est un produit pharmaceutique pour imbéciles.

Les tables tournent grâce à l'esprit ; les tableaux et autres œuvres d'art sont comme les tables coffres-forts, l'esprit est dedans et devient de plus en plus génial suivant les prix de salles de ventes.

Comédie, comédie, comédie, comédie, comédie, mes chers amis.

Les marchands n'aiment pas la peinture, ils connaissent le mystère de l'esprit.....

Achetez les reproductions des autographes.

Ne soyez donc pas snobs, vous ne serez pas moins intelligents parce que le voisin possèdera une chose semblable à la vôtre.

Plus de chiures de mouches sur les murs.

Il y en aura tout de même, c'est évident, mais un peu moins.

Dada bien certainement va être de plus en plus détesté, son coupe-file lui permettant de couper les processions en chantant " Viens Poupoule ", quel sacrilège !!!

Le cubisme représente la disette des idées.

Ils ont cubé les tableaux des primitifs, cubé les sculptures nègres, cubé les violons, cubé les guitares, cubé les journaux illustrés, cubé la merde et les profils de jeunes filles, maintenant il faut cuber de l'argent !!!

Dada, lui, ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : " nous ne comprenons rien, rien, rien ".

" Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien ".

Francis PICABIA

qui ne sait rien, rien, rien.

Res. att. 2
13
(18)

1920

Abb. 36: Francis Picabia - Manifeste Dada (1920)

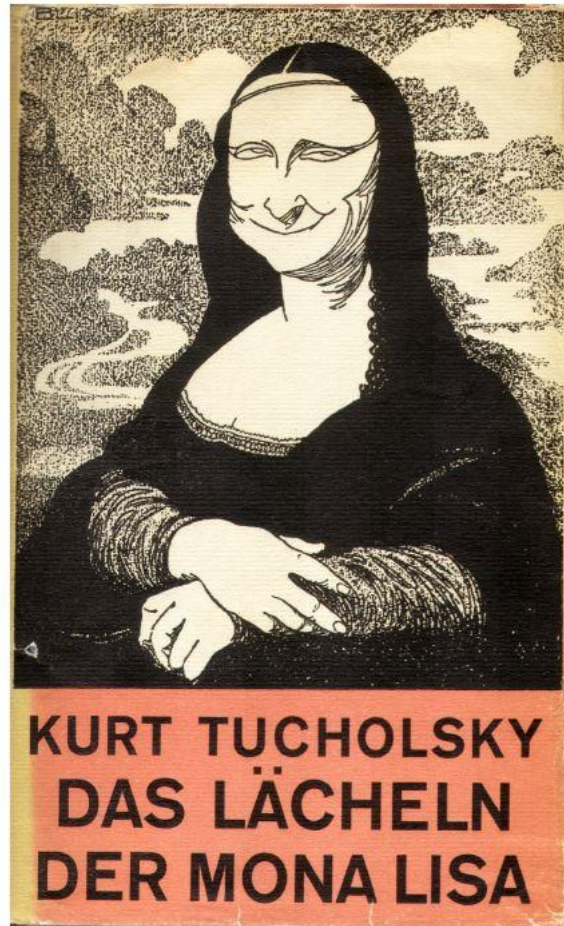


Abb. 37: Kurt Tucholsky - *Das Lächeln der Mona Lisa* (1929)

FOTOGRAFIE



Ludendorff

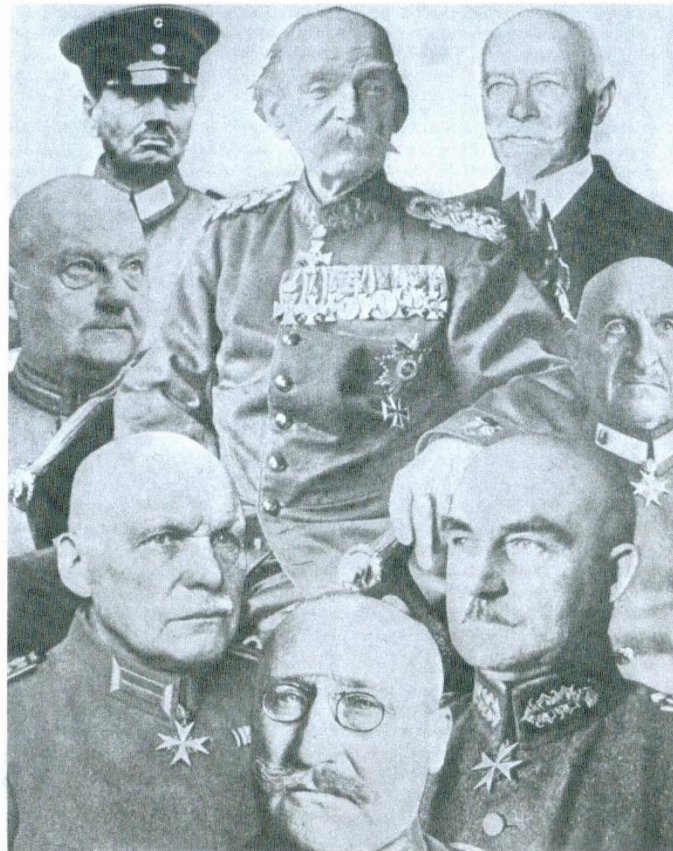
220



Schwejk

221

Abb. 1: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



T i e r e s e h e n d i c h a n

Abb. 2: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



Abb. 3: *Stolzenfels am Rhein* (1917 ca.)



Abb. 38: John Heartfield - *So sieht der Heldentod aus* (1917 ca.)



Wie ein in der Etappe gestorbener General begraben wurde

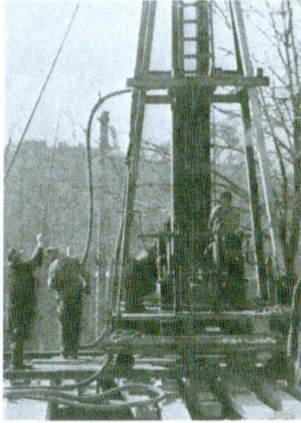


Wie die an der Front abgeschlachteten Proletarier verladen wurden

Abb. 5: John Heartfield - *Platz dem Arbeiter!* (1924)



Abb. 6: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



Statistik

Wir sind ein armes Land.
Ich, der gelernte Arbeiter
mit Frau und drei Kindern,
arbeite 50 Tage im
Jahre nicht für mich –

über 2 Tage arbeite
ich für die Reichs-
wehr, und zwei
weitere Tage im
Jahre arbeite ich,
damit wir eine schöne
Polizei haben.



Einen halben Tag muß ich für die Kirche arbeiten, der
ich gar nicht mehr angehöre, und

Abb. 39: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)

Wo steckt Deutschlands Geld?



Hier?



oder vielleicht
hier?



Nein, da ist es

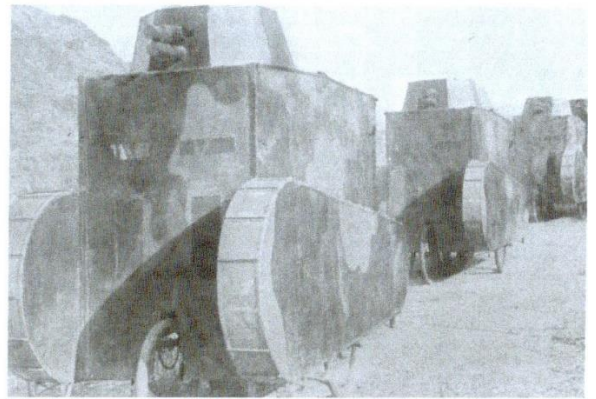


Abb. 40: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)

und da . . .



und da –



denn



wir sind ein armes, armes Land.

Abb. 9: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



Abb. 10: John Heartfield - *Der Sinn des Hitlergrusses* (1932)



Abb. 11: Ernst Friedrich - *Krieg dem Kriege!* (1924)

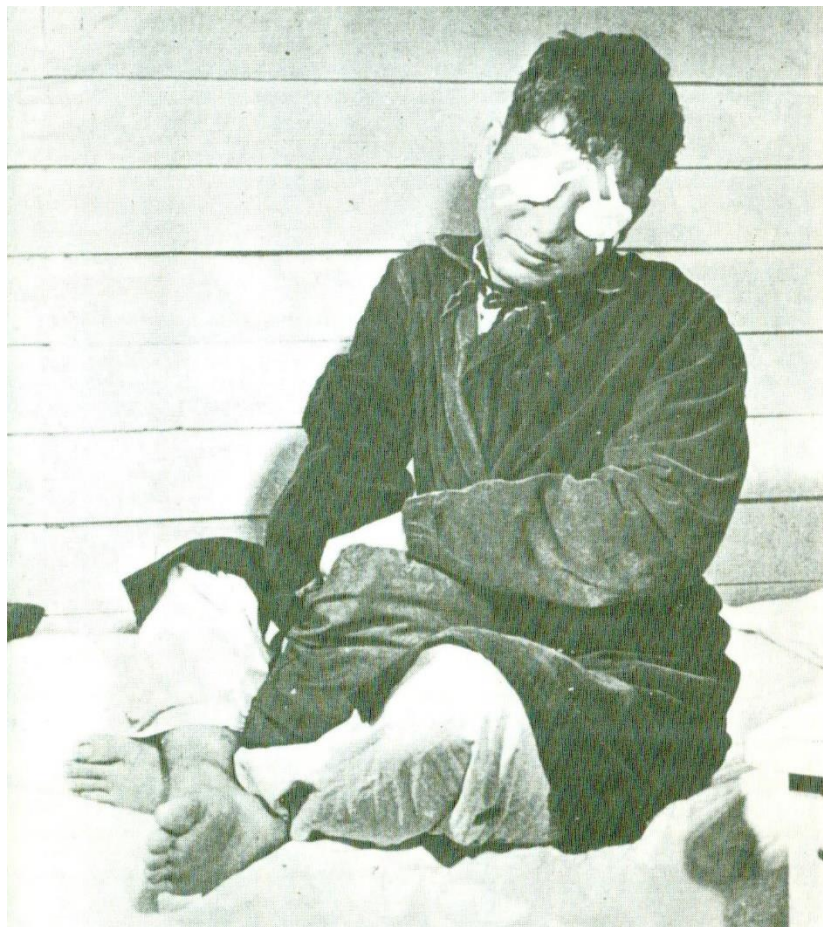


Abb. 12: Bertolt Brecht - *Kriegsfibel* (1954)



„Süh, Koel, bin icß jetz nu Vadding, oder bis du dat?“

Abb. 13: Heinrich Zille - *Vadding in Ost und West* (1916)



Maul halten und weiter dienen

Aus B 191

Abb. 14: George Grosz - *Hintergrund.17 Zeichnungen zur Aufführung des „Schwejk“ in der Piscator-Bühne* (1928 ca.)



Abb. 15: Schlussbild des *Epilogs*, in: Karl Kraus - *Die letzten Tage der Menschheit* (1922)



Abb. 16: Bildbeilage zum IV. Akt, in: Karl Kraus - *Die letzten Tage der Menschheit* (1922)

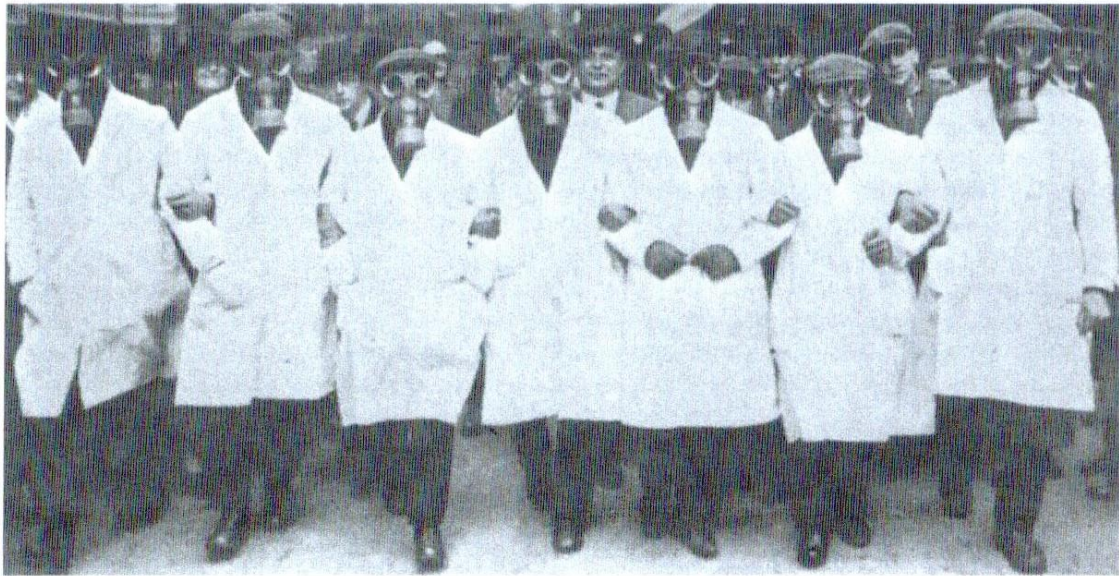


Abb. 17: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



Abb. 18: John Heartfield - *Tod dem Kriegspolypen* (1937)



Abb. 19: John Heartfield - *Krieg und Leichen* (1932)

DER SIEGER



Nach einer fotogr. Aufnahme

DER HERAUSGEBER DER NEUEN FREIEN PRESSE
20. JUNI 1911

Abb. 20: Karl Kraus - *Der Sieger* (1911)



Das Parlament

*Ob die Sozialisten in den Reichstag ziehn —
 is ja ganz ejal!
 Ob der Vater Wirth will nach links entfliehn,
 oder ob er kuscht wegen Disziplin —
 is ja ganz ejal!
 Ob die Volkspartei mit den Schiele-Augen
 einen hinnmacht mitten ins Lokal
 und den Demokraten auf die Hühneraugen . . .
 is ja ganz ejal!
 is ja ganz ejal!
 is ja ganz ejal!*

138

Abb. 21: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



Abb. 22: Charles Scolik - *Generalstabschef Conrad von Hötzendorf* (1912 ca.)



Abb. 23: Bildbeilage zum Vorspiel, in: Karl Kraus - *Die letzten Tage der Menschheit* (1922)

So schreckliche Szenen



Abb. 24: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



Abb. 25: Bildbeilage zum Epilog, in: Karl Kraus - *Die letzten Tage der Menschheit* (1922)



Abb. 26: Postkarte nach einem Gemälde von Carl Schmidt (1915 ca.)

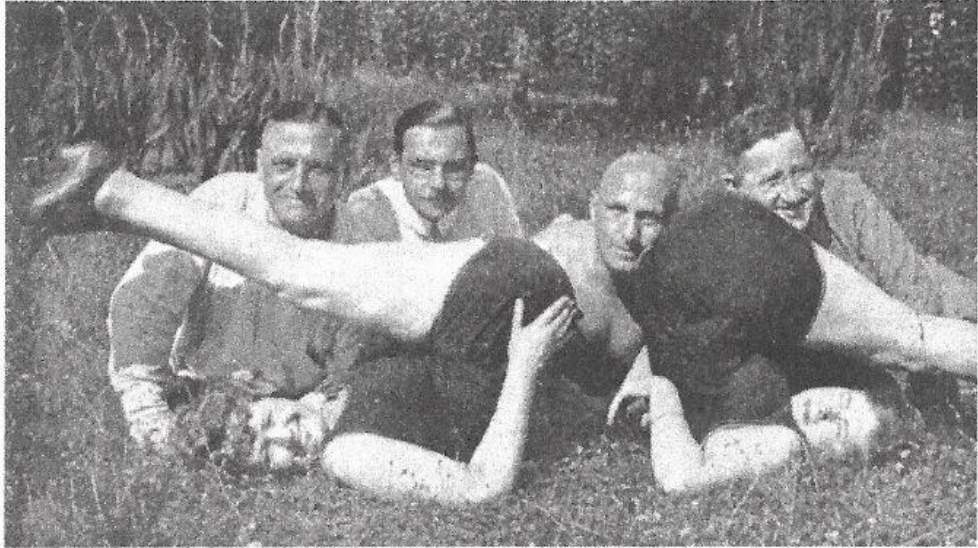


Abb. 27: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



Abb. 28: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)

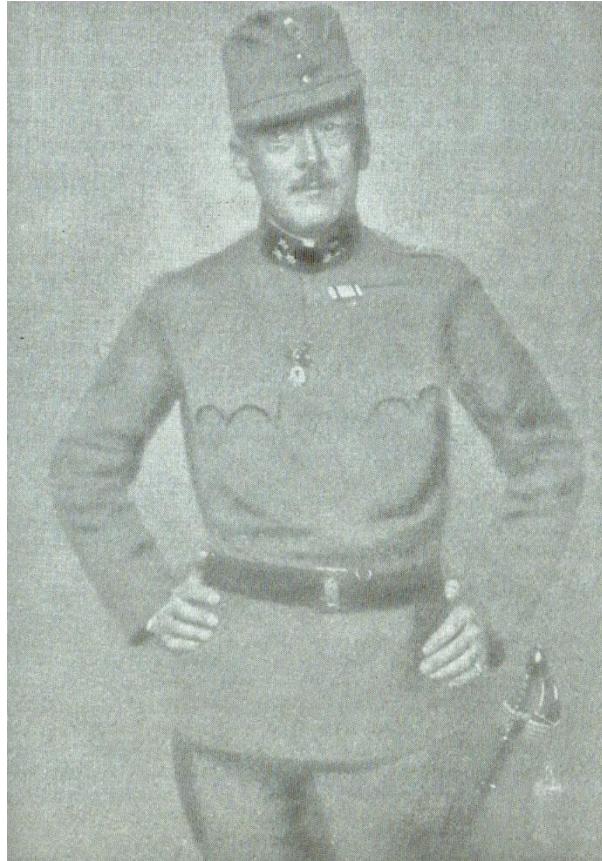


Abb. 29: Dora Kallmus (Madame D'Ora) - *Leopold Graf Berchtold* (1916 ca.)



Abb. 30: Bildbeilage zum III. Akt, in: *Karl Kraus - Die letzten Tage der Menschheit* (1922)



Abb. 31: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)



Abb. 32: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)

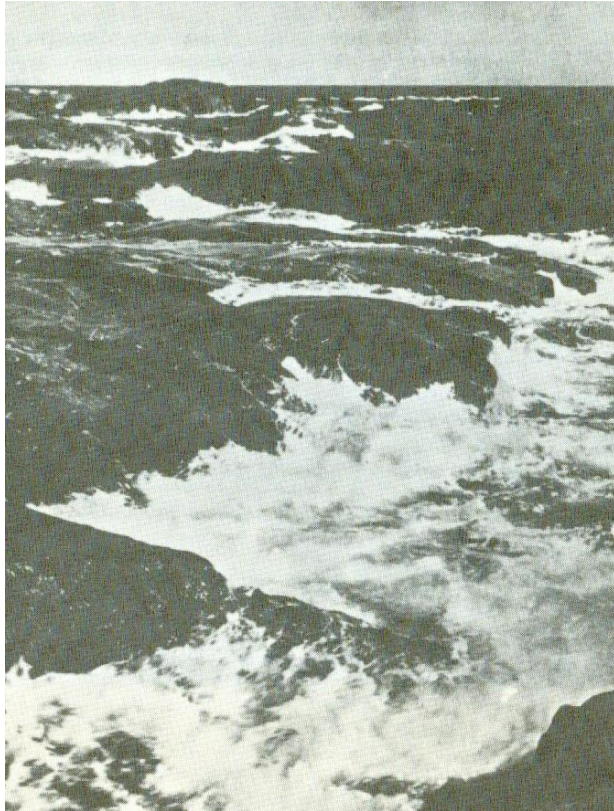


Abb. 33: Bertolt Brecht - *Kriegsfibel* (1954)



Die Tarnung

Der neueste Schutz bei der deutschen Reichswehr macht die Maschinengewehrteilungen fast unsichtbar.
Dieses Netz ist kein Netz. Es ist eine Allegorie.



Abb. 35: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)



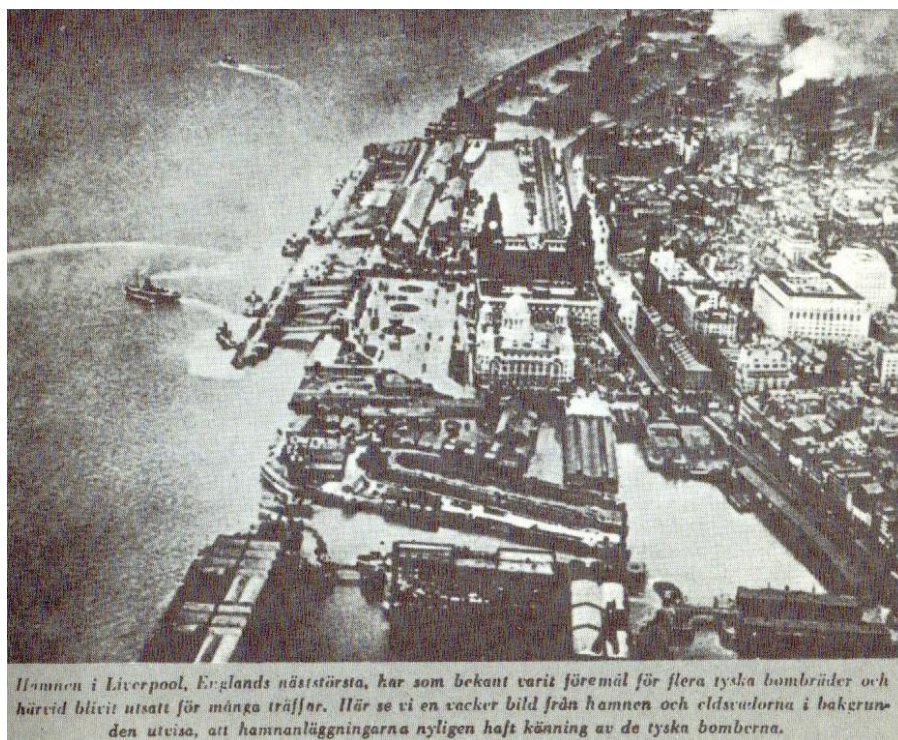
„Die hat hingehauen!“ Der Beobachter, der soeben die Abwurfvorrichtung ausgelöst hat, freut sich über den Erfolg seiner Bombenreihe.

Abb. 36: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)



De centrala delarna av London ha under luftkrigets förlopp i mycket antagit karaktären av ruinkvarter. Denna vy över City är tagen från St Pauls-katedralen.

Abb. 37: Bertolt Brecht - *Kriegsfibel* (1954)



Hamnen i Liverpool, Englands näst största, har som bekant varit föremål för flera tyska bombräder och härvid blivit utsatt för många träffar. Här se vi en vacker bild från hamnen och eldsvulorna i bakgrunden utvisa, att hamnanläggningarna nyligen haft kännning av de tyska bomberna.

Abb. 38: Bertolt Brecht - *Kriegsfibel* (1954)

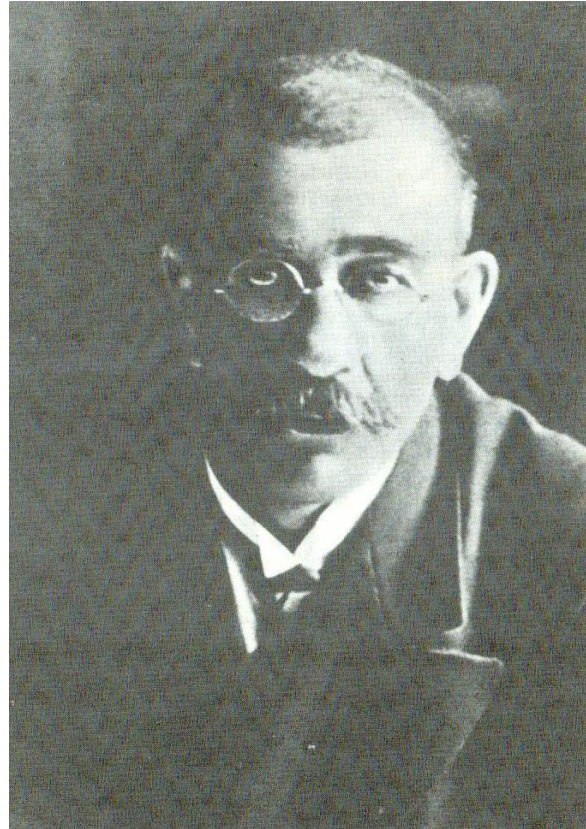


Abb. 39: Bertolt Brecht - *Kriegsfibel* (1954)



Abb. 40: Bertolt Brecht - *Kriegsfibel* (1954)



Abb. 41: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)



Köpfe

Daß in Deutschland gearbeitet wird, steht fest. Noch fester, daß stets daran gearbeitet wird, dieser Arbeit auch die nötige Beachtung zu sichern — „aus betriebstechnischen Gründen“ entläßt sich diese Eitelkeit in Denkschriften, Geschichten, Erinnerungsheften und einem recht unbescheidenen Getue um eine Sache, die, dächten wir, dem Deutschen doch selbstverständlich sein sollte. Prüft man solche historischen Abrisse der Geschäfts-

unternehmen, so findet man darin gewöhnlich die Porträts der Inhaber, ab 1684 bis auf den heutigen Tag. Und dabei fällt etwas auf. Betrachten wir die drei letzten Generationen; die Herren sind brav und sauber photographiert: nur so ist ja eine Vergleichung möglich, denn Zeichnungen können noch mehr abirren; Photos sind halbwegs zuverlässige Reportage. Wie sehen diese drei Generationen



175

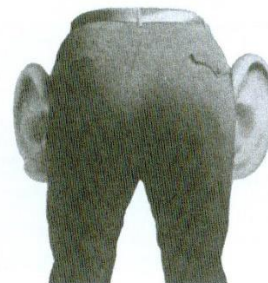
aus —? August Friedrich Wilhelm Schulze (1821—1889). Ein beharter, alter, bescheidener Mann, mit Brille und schütterem weißen Haar; Arbeit und Alter haben ihn leicht geduckt, aus seinen Augen blickt alles Mögliche, verglommene Herrschsucht, Traurigkeit, ein langes Leben — ein Mensch, mit dem man sprechen kann. In pace. Hans Erich Schulze (1854—1915). Blanke Augen und der mächtige Schädel eines tatkräftigen Mannes; in diesen Augen ist vielerlei: ererbte Familienzüge, List, sidterlich Güte. Für den ist der deutsche Humanismus nicht umsonst gewesen — er hat eine Beziehung zu dem Besten gehabt, was Deutschland zu geben hatte. Aber schon nicht mehr so wie der Alte, sein Vater. In pace.

Dr. iur. Ernst Emil Schulze (geb. 1885). Donnerwetter!

Ein glatt rasierter Schweineschädel: zwei kleine Knopfaugen; ein erbarmungsloser Kragen; ein Zahnbürstenschmurrbart . . . und um die Wein-Unterlippe jener Zug von Kälte und Korrektheit, der die Hülle aller neudeutschen Herzlosigkeit ist. In pace? In bello. „Und der Hermundure flüstert beklommen: Gott, ist die Gegend runtergekommen . . .“

Die gute alte Zeit hats nie gegeben. Die schlechte neue? Allemaal. So, wie der alte Jahrgang der deutschen Strafrichter immer noch angeht, weil es doch oft noch einen winzigen Weg zum Herzen dieser Männer gibt und vor allem, weil sie eines haben, jedoch die Brutalität der neuen Jahrgänge unerträglich ist: so ist auch der Typus der deutschen Kaufleute des neunzehnten Jahrhunderts, das vielfach aus Neusilber gewesen ist, eitel Gold gegen das Nickel dieser Tage. Wie das bligt? Wie hart das funkelt! Und wie gelb das einmal werden wird . . .!

Gesichter, die in die Hose gehören. Aber wir zeigen sie der Welt — mit einem herausfordernden Ausruf aus dem Götz, und wundern uns, daß alle, alle dagegen sind.



176

Abb. 42: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



Abb. 43: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)



Abb. 41: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)



Weißer Schmach in Afrika

Abb. 45: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)



Abb. 46: Bertolt Brecht - *Kriegsfibel* (1954)



Abb. 47: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)

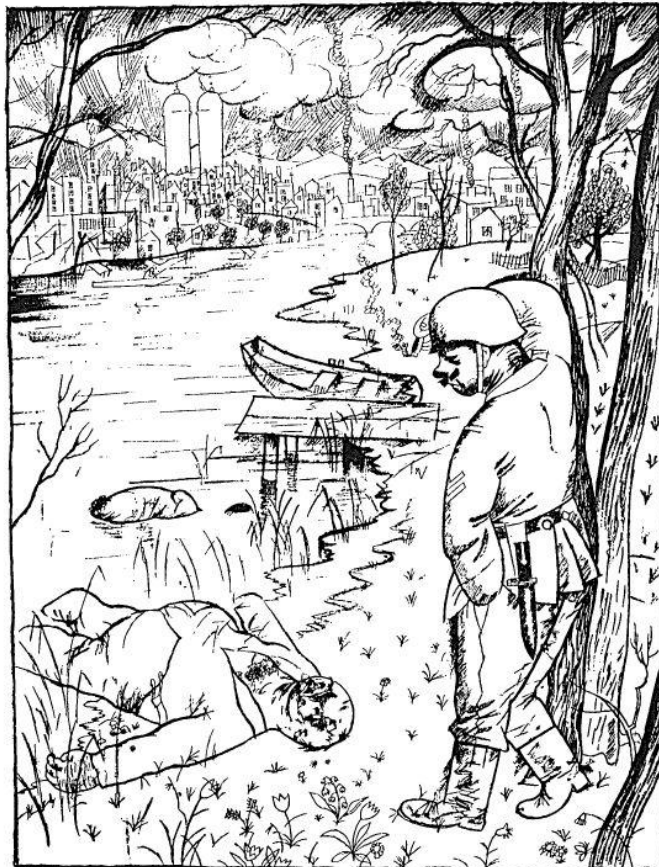


Abb. 48: George Grosz - *Feierabend* (1920 ca.)



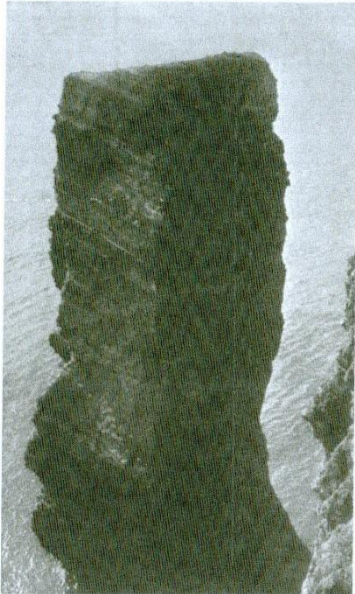
Abb. 49: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)



Abb. 50: Bertolt Brecht - *Kriegsfiabel* (1954)

Meer sind wir da. Windumweht steht der Busch, feiner Sand knirscht dir zwischen den Zähnen . . .

Die See. Unvergeßlich die Kindheitseindrücke; unverwischbar jede Stunde, die du dort verbracht hast — und jedes Jahr wieder die Freude und das „Guten Tag!“ und wenn das Mittelländische Meer noch so blau ist . . . die deutsche See. Und der Buchenwald; und das Moos, auf dem es sich weich geht, daß der Schritt nicht zu hören ist; und der kleine Weiher, mitten im Wald, auf dem die Mücken tanzen — man kann die



Bäume anfassen, und wenn der Wind in ihnen saust, verstehen wir seine Sprache. Aus Scherz hat dieses Buch den Titel „Deutschland über alles“ bekommen, jenen törichtigen Vers eines großmäuligen Gedichts. Nein, Deutschland steht nicht über allem und ist nicht über allem — niemals. Aber mit allen soll es sein, unser Land. Und hier stehe das Bekenntnis, in das dieses Buch münden soll:

Ja, wir lieben dieses Land.

Und nun will ich euch mal etwas sagen:

Es ist ja nicht wahr, daß jene, die sich „national“ nennen und nichts sind als bürgerlich-militaristisch, dieses Land und seine Sprache für sich gepachtet haben. Weder der Regierungsvertreter im Gehrock, noch der Oberstudienrat, noch die Herren und Damen des Stahlhelms allein sind Deutschland. Wir sind auch noch da.

230

Sie reißen den Mund auf und rufen: „Im Namen Deutschlands . . .!“ Sie rufen: „Wir lieben dieses Land, nur wir lieben es.“ Es ist nicht wahr.

Im Patriotismus lassen wir uns von jedem übertreffen — wir fühlen international. In der Heimatliebe von niemand — nicht einmal von jenen, auf deren Namen das Land grundbuchlich eingetragen ist. Unser ist es.

Und so widerwärtig mir jene sind, die — umgekehrte Nationalisten — nun überhaupt nichts mehr Gutes an diesem Lande lassen, kein gutes Haar, keinen Wald, keinen Himmel, keine Welle — so scharf verwahren wir uns dagegen, nun etwa ins Vaterländische umzufallen. Wir pfeifen auf die Fahnen — aber wir lieben dieses Land. Und so wie die nationalen Verbände über die Wege trommeln — mit dem gleichen Recht, mit genau demselben Recht nehmen wir, wir, die wir hier geboren sind, wir, die wir besser deutsch schreiben und sprechen als die Mehrzahl der nationalen Esel — mit genau demselben Recht nehmen wir Fluß und Wald in Beschlag, Strand und Haus, Lichtung und Wiese: es ist unser Land. Wir haben das Recht, Deutschland zu hassen — weil wir es lieben. Man hat uns zu berücksichtigen, wenn man von Deutschland spricht, uns: Kommunisten, junge Sozialisten, Pazifisten Freiheitliebende aller Grade; man hat uns mitzudenken, wenn „Deutschland“ gedacht wird . . . wie einfach, so zu tun, als bestehe Deutschland nur aus den nationalen Verbänden.

Deutschland ist ein gespaltenes Land. Ein Teil von ihm sind wir.

Und in allen Gegensätzen steht — unerschütterlich, ohne Fahne, ohne Leierkasten, ohne Sentimentalität und ohne gezücktes Schwert — die stille Liebe zu unserer Heimat.



231

Abb. 51: Kurt Tucholsky, John Heartfield - *Deutschland, Deutschland über alles* (1929)

Abkürzungsverzeichnis

F.....Karl Kraus, «Die Fackel», Verlag Die Fackel, Wien 1899-1936

GA.....Kurt Tucholsky, *Gesamtausgabe Texte und Briefe*, hrsg. von Antje Bonitz – Dirk Grathoff – Michael Hepp – Gerhard Kraiker – Sabina Becker, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1997-2012

Literaturverzeichnis

- Abélès, L. (1992). *Arts incohérents. Académie du dérisoire*. Paris: Réunion des musées nationaux (Musée d'Orsay).
- Ackermann, I. (1981). *Kurt Tucholsky: Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung*. München: Text+Kritik.
- Ackermann, I. (1991). *Tucholsky heute. Rückblick und Ausblick*. München: Iudicium-Verl.
- Adamy, P. (2013). *Champsaur. Un singulier mégalomane des lettres*. Bassac: Éditions Plein Chant.
- Agamben, G. (1996). *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Allais, A. (1897). *Album Primo-Avrilesque*. Paris: Ollendorff.
- Asholt, W., & Fähnders, W. (1995). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Askari, K., Curtis, S., Gray, F., Pelletier, L., Williams, T., & Yumide, J. (2014). *Performing New Media: 1890-1915*. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Le Seuil: Gallimard.
- Becker, S. (2018). *Experiment Weimar: Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*. Darmstadt: wbg Academic.
- Becker, S., & Maack, U. (2002). *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bemmann, H. (1987). *Berliner Musenkinder-Memoiren*. Berlin: VEB Lied der Zeit Musikverl.
- Bemmann, H. (1989). *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*. Berlino: VEB Lied der Zeit Musikverl.
- Bemmann, H. (1990). *Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild*. Berlin: Verl. der Nation.
- Benjamin, W., & Schöttker, D. (2018). *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W., Tiedemann, R., & Schweppenhäuser, H. (1991). *Gesammelte Schriften, Bd.V(1)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W., Tiedemann, R., & Schweppenhäuser, H. (2019). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benthien, C., & Weingart, B. (2014). *Handbuch Literatur & visuelle Kultur*. Berlin: De Gruyter.
- Beregi, T. (1986). *Sur le chemin de l'immortalité. Bd.1: Littérature et art en France*. Cosne-sur-Loire: Art et Poésie.
- Bergson, H. (1924). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Éditions Alcan.
- Bernard, I. (1978). *Le Théâtre de Courteline*. Évreux: Larousse.
- Binger, L. (2006). *Berliner Witz zwischen Größenwahn und Resignation*. Berlin: be.bra Wissenschaft Verlag.
- Blancart-Cassou, J. (2016). *Courteline*. Grez-sur-Loing: Pardès.

- Bläske, S. (2009). Kammer-Spiele: Die Maske und das Detail. Theater und Fotografie bei Roland Barthes. *Fotogeschichte*, 29(114), pp. 31-42.
- Böhme-Kuby, S. (2000). *Neue Sachlichkeit*. Köln: Böhlau.
- Böhme-Kuby, S. (Genova). *Non più, non ancora. Kurt Tucholsky e la Repubblica di Weimar*. 2002: Il Melangolo.
- Bornecque, P. (1969). *Le Théâtre de Georges Courteline*. Paris: A.G. Nizet.
- Bornecque, P. (1975). À la recherche d'un monde disparu: Georges Courteline. *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Yaoundé*(6), pp. 60-84.
- Brady, P. (1979). The Writer and the Camera: Kurt Tucholsky's Experiments in Partnership. *The Modern Language Review*, 74(4), pp. 856-870.
- Brecht, B. (1977). *Arbeitsjournal*. Berlin-Weimar: Aufbau Verl.
- Brecht, B. (2008). *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel Verl.
- Burrows, S. (2001). *Tucholsky and France*. London: Institute of Germanic Studies University of London.
- Cadet, C. (1881). *Le Monologue Moderne*. Paris: Ollendorff.
- Cadet, C. (1887). *Le rire (illustré par Sapeck)*. Paris: Ollendorff.
- Cadet, C., & aîné, C. (1884). *L'art de dire le monologue*. Paris: Ollendorff.
- Carmody, F. (1933). Le Répertoire de l'opéra-comique en vaudevilles de 1708 à 1764. *University of California Publications in Modern Philology*(4), pp. 373-438.
- Champsaur, F. (1889). *Dinah Samuel*. Paris: Ollendorff.
- Charpin, C. (1990). *Les Arts Incohérents (1882-1893)*. Paris: Syros.
- Colesanti, M., & Nardis, L. d. (1976). *I Contemporanei: Letteratura francese*. Roma: Luciani Lucarini.
- Cooper, B. T. (1998). *French dramatists 1789-1914*. Detroit: Gale Research.
- Courteline, G. (1926). *Œuvres Complètes de Georges Courteline*. Paris: Typographie François Bernouard.
- Demm, E. (1993). Propaganda and Caricature in the First World War. *Journal of Contemporary History*, 28(1), pp. 163-192.
- Derenthal, L., Förster, E., & Kaufhold, E. (2019). *Berlin in der Revolution 1918-1919*. Berlin: Kettler.
- Diderot, D. (1875). *Oeuvres complètes de Diderot, Bd.2*. Paris: Éd. Assézat Tourneux.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Döblin, A., Althen, C., & Kleinschmidt, E. (2013). *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Dubeux, A. (1958). *La curieuse vie de Georges Courteline*. Paris: Editions Pierre Horay.

- Dubor, F. (2005). *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Duroselle, J.-B. (1992). *La France de la «Belle Époque»*. Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Duvignaud, J. (1985). *Le propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*. Paris: Hachette.
- Einstein, C., Westheim, P., & Kiepenheuer, G. (1925). *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verl.
- Escarpit, R. (1994). *L'Humour*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Faber, R., & Holste, C. (2000). *Kreise, Gruppen, Bünde: zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Faure, U. (1992). *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Malik-Verlag 1916-1917*. Berlin: Aufbau Verl.
- Feydeau, G., & Gidel, H. (2011). *Georges Feydeau. Théâtre*. Paris: Omnibus.
- Finckh, G. (2014). *Jours de guerre et de paix. Regard franco-allemand sur l'art de 1910 à 1930*. Paris-Reims: Somogy.
- Fischer, J. M. (2020). *Karl Kraus: Der Widersprecher*. Wien: Paul Zsolnay Verl.
- Fragapane, G. D. (2015). *Brecht, la fotografia, la guerra*. Milano: Postmedia.
- Friedrich, E. (1924). *Krieg dem Kriege*. Berlin: Verl. Freie Jugend.
- Friedrich, E., Krumeich, G., Spree, T., & Oelze, P. (2015). *Krieg dem Kriege! neu herausgeben vom Anti-Kriegs-Museum in Berlin*. Bonn: Bpb Bundeszentrale für Politische Bildung.
- Gaiffe, F. (1931). *Le rire et la scène française*. Paris: Boivin.
- Gerold-Tucholsky, M., & Heepe, H. G. (1983). *Kurt Tucholskys Chanson Buch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Gidel, H. (1979). *Le Théâtre de Georges Feydeau*. Paris: Klincksieck.
- Gidel, H. (1986). *Le Vaudeville*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Giraud, P. (1985). Paris - Tucholsky ou l'Anti-Berlin. *Les Valenciennes*(10), pp. 35-55.
- Götze, K.-H. (1996). Im Paradies der kleinen Leute. Zum Frankreichbild von Kurt Tucholsky. *Cahier d'études germaniques*(31), pp. 11-30.
- Greis, F. (2008). *Der Antimilitarist und Pazifist Kurt Tucholsky. Dokumentation der Tagung 2007 "Der Krieg ist aber unter allen Umständen tief unsittlich"*. St. Ingbert: Röhring-Univ.-Verl.
- Greis, F., & King, I. (2006). *Tucholsky und die Medien*. St. Ingbert: Röhring Universitätsverl.
- Grespi, B. (2019). *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*. Milano: Meltemi.
- Grojnowski, D. (1997). *Aux commencement du rire moderne. L'esprit fumiste*. Paris: José Corti.
- Grojnowski, D., & Riout, D. (2015). *Les arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*. Paris: José Corti.

- Gross, B. (1967). *Willi Münzenberg. Eine politische Biographie*. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst.
- Grosz, G. (1920). *Gott mit uns*. Berlin: Malik.
- Grosz, G. (1921). *Das Gesicht der herrschenden Klasse*. Berlin: Malik.
- Grosz, G. (1925). *Der Spießler-Spiegel. 60 Berliner Bilder*. Dresden: Carl Reissner Verlag.
- Grosz, G. (1928). *Hintergrund. 17 Zeichnungen zur Aufführung des "Schejk" in der Piscator-Bühne*. Berlin: Malik.
- Grosz, G. (1955). *Ein kleines Ja und ein großes Nein: Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Hamburg : Rowohlt.
- Grosz, G., & Herzfelde, W. (1925). *Die Kunst ist in Gefahr: Drei Aufsätze*. Berlin: Malik.
- Gumperz, J. (1924). *Platz dem Arbeiter*. Berlin: Malik.
- Gütz, D., Haensch, G., & Wellmann, H. (2010). *Langenscheidt Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin-München: Langenscheidt.
- Hamon, P. (1996). *L'Trone littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.
- Harison, C. (2019). *Paris in Modern Times: From the Old Regime to the Present Day*. London: Bloomsbury Academic.
- Haymann, E. (1990). *Courteline*. Paris: Flammarion.
- Heartfield, J. (1972). *Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*. München: Hanser.
- Heiting, M., & Jaeger, R. (2012). *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*. Göttingen: Steidl.
- Hepp, M. (1994). *"Schweden - das ist ja ein langes Land!": Kurt Tucholsky und Schweden. Dokumentation der Tagung der Kurt-Tucholsky-Gesellschaft, Pfingsten 1994 in Mariefred Schloss Gripsholm*. Oldenburg: BIS.
- Hepp, M. (1998). *Kurt Tucholsky*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Herszkowicz, S. (2010). *Les Arts Incohérents*. Arles: Les Editions de la Nuit.
- Herzfelde, W. (1966). *Der Malik-Verlag 1916-1947: Ausstellungskatalog*. Berlin: Deutsche Akademie der Künste zu Berlin.
- Herzfelde, W. (1986). *John Heartfield: Leben und Werk*. Westberlin: Verlag der Kunst.
- Heß, D. (1982). *Aufklärungsstrategien Kurt Tucholskys: Literarisch-publizistische Aspekte der Weltbühne-Texte*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Heyraud, V. (2012). *Feydeau, la machine à vertiges*. Paris: Classiques Garnier.
- Heyraud, V., & Martinez, A. (2015). *Le Vaudeville à la scène*. Grenoble: ELLUG.
- Ho, G. (2016). *George Grosz und Frankreich*. Berlin: Reimer.
- Hofmann, W. (2004). *Daumier und Deutschland*. München-Berlin: Deutscher Kunstverlag.

- Holzer, A. (2013). *Die letzten Tage der Menschheit: Der Erste Weltkrieg in Bildern mit Texten von Karl Kraus*. Darmstadt: WBG.
- J-Becker, H. (1978). *Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys "Deutschland, Deutschland über alles"*. Bonn: Bouvier Verk. Herbert Grundmann.
- Johnson, C. D. (2012). *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. New York: Cornell University Press.
- Keller, U. (2013). Verdun, 1916: Die Schlacht der Bildreportagen. *Fotogeschichte*, 33(130), pp. 51-85.
- Kerbs, D., & Uka, W. (2004). *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*. Bönen: Kettles.
- Kienast, W. (2001). *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und "kollektiver Schöpfungsprozess" in Brechts Kriegsfibel*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Klimmt, R., & Zimmermann, H. (2018). *Simplicissimus 1896-1933. Die satirische Wochenzeitschrift*. Stuttgart: LangenMüller.
- Knoch, H. (2002). Das Unsichtbare im Medienkrieg: Gewaltbilder, Kriegsfotografie und Öffentlichkeit 1850 bis 1950. *Fotogeschichte*, 22(85/86), pp. 23-30.
- Knust, H. (1979). *George Grosz. Briefe 1913-1959*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kouno, E. (2015). *Die Performativität der Satire bei Karl Kraus: Zu seiner "geschriebenen Schauspielkunst"*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Kraus, K. (1897). *Die demolirte Literatur*. Wien: A. Bauer Verlag.
- Kraus, K. (1909). *Sprüche und Widersprüche*. München: Albert Langen Literaturverl.
- Kraus, K., & Wagenknecht, C. (2020). *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Krebs, G., & Stieg, G. (1989). *Karl Kraus et son temps*. Asnières: Institut d'Allemand.
- Krolop, K. (1987). *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus: Neun Studien*. Berlin: Akademie Verl.
- Kuhn, A., & Wright, B. (1994). *Playing for Stakes: German-Language Drama in Social Context*. Oxford: Berg.
- Lensing, L. (2010). «Lebensstarre» - Bewegende Bilder: Fotografien und ein Film in Die Letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus. *Fotogeschichte*, 30(115), pp. 5-24.
- Lorcey, J. (2004). *Georges Feydeau. L'homme et l'œuvre*. Anglet: Séguier.
- Madrasch-Groschopp, U. (1983). *Die Weltbühne: Porträt einer Zeitschrift*. Berlin: Buchverl. der Morgen.
- Mancinelli, L. (1978). *Il messaggio razionale dell'avanguardia*. Torino: Einaudi.
- Margat, C. (2000). Le «Musée des horreurs» de Georges Courteline. *Cahiers du Musée national d'art moderne*(19), pp. 59-69.
- Marten-Finnis, S., & Nagel, M. (2012). *Die PRESSA Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus / The PRESSA international press*

exhibition Cologne 1928 and the Jewish Contribution to Modern Journalism,. Bremen: edition lumière.

- März, R. (1981). *Daumier & Heartfield. Politische Satire im Dialog*. Berlin: Staatl. Museen.
- Matthes, L. (1983). *Vaudeville. Untersuchungen zur Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung*. Heidelberg: Carl Winter Universitätverl.
- McMeekin, S. (2003). *The red millionaire: a political biography of Willy Münzenberg, Moscov's secret propaganda tsar in the West*. New Haven-London: Yale University Press.
- Mehring, W. (1985). *Kurt Tucholsky*. Berlin: Friedenauer Presse.
- Möbius, H. (2000). *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Wilhelm Fink Verl.
- Möckel, B. (2010). *George Grosz montiert: Collage 1917 bis 1958*. Berlin: Akademie der Künste.
- Moholy-Nagy, L. (1925). *Malerei Photographie Film*. München: Albert Langen.
- Müller, B. (1995). *Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Münzenberg, W. (1937). *Propaganda als Waffe*. Paris: Carrefour.
- Neuhaus, S. (2002). *Literatur und nationale Einheit in Deutschland*. Tübingen: Francke.
- Nietzsche, F. (1887). *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch.
- Ohr, R., & Heil, A. (2020). *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Hatje Cantz.
- Otto, R., & Rösler, W. (1981). *Kabarettgeschichte. Abriss der deutschsprachigen Kabarett*. Berlin: Henschelverl.
- Otto, R., & Rösler, W. (1981). *Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabarett*. Berlin: Henschelverl.
- Paenhuysen, A. (2009). Kurt Tucholsky, John Heartfield and Deutschland Deutschland über alles. *History of photography*, 33(1), pp. 39-54.
- Paulsen, W., & Hermann, H. (1982). *Sinn aus Unsinn: Dada International*. Bern-München: Francke.
- Perilli, F. (2010). *Georges Feydeau: écriture théâtrale et stratégies discursives*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Philippoff, E. (1978). *Kurt Tucholskys Frankreichbild*. München: Minerva.
- Picabia, F. (1920). Manifeste Dada. 391, 4(12).
- Picabia, F. (1975). *Écrits*. Paris: Belfond.
- Plumb, S. (2006). *Neue Sachlichkeit 1918-33. Unity and Diversity of an Art Movement*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Porombka, B. (1990). *Verspäteter Aufklärer oder Pionier einer neuen Aufklärung? Kurt Tucholsky (1918-1935)*. Frankfurt a.M.-Bern-New York-Paris: Lang.
- Pronko, L. C. (1982). *Eugène Labiche and Georges Feydeau*. London-Basingstoke: MacMillan Press.

- Prost, A. (2019). *Les Français de la Belle Époque*. Paris: Gallimard.
- Rabenstein-Michel, I. (1996). Spießerspiegel: Darstellung und Kritik des Bürgertums in Tucholskys Wendriner-Geschichten. *Cahiers d'études germaniques*(31), pp. 85-97.
- Régaldo, M. (1994). Le Vaudeville pendant la Révolution (1789-1799). *Revue Europe*(786), pp. 26-38.
- Renk, H.-E. (1992). *Ernst Lubitsch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Rey, R. (1927). *Catalogue de l'exposition du Cabinet de Monsieur Georges Courteline du 21 novembre au 2 décembre 1927, chez MM. Bernheim-Jeune, 83, rue du Faubourg Saint-Honoré*. Paris: Moderne Imprimerie.
- Richter, H. (1985). *Dada art and anti-art*. London-New York: Thames & Hudson.
- Riha, K. (1980). *Da Dada da war ist Dada da*. München-Wien: Hanser.
- Rippey, T. F. (2017). *The Brecht Yearbook*. Suffolk: Boydell & Brewer.
- Roth, J., & Ochse, K. (1999). *Im Bistro nach Mitternacht. Ein Frankreich-Lesebuch*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Rothe, F. (2003). *Karl Kraus: Die Biographie*. München: Piper.
- Roussin, A. (1960). Farce et Vaudeville. *Cahiers de la Compagnie M. Renaud - J.L. Barrault: La Question Feydeau*(32), pp. 69-72.
- Scheuer, H. (1993). *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schneider, H. (1996). *Das Vaudeville. Funktionen eines multimedialen Phänomens*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olm Verl.
- Segel, H. B. (1987). *Turn-of-the-Century-Cabaret*. New York: Columbia University Press.
- Siems, R. (2004). *Die Autorschaft des Publizisten. Schreib- und Schweigeprozesse in den Texten Kurt Tucholskys*. Heidelberg: Synchron.
- Silhouette, M. (2017). *Max Reinhardt: L'Art et la technique à la conquête de l'espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*. Bern: Peter Lang.
- Solloch, A. (2003). *Und immer zwischen den Stühlen: Kurt Tucholsky und die radikale Linke in der Weimarer Republik*. Leipzig: Univ. Magisterarbeit.
- Solomon, M. (2012). Georges Méliès: Anti-Boulangist Caricature and the Incohérent Movement. *Framework. The Journal of Cinema and Media*, 53(2), pp. 305-327.
- Soyfer, J., & Jarka, H. (1980). *Das Gesamtwerk*. Wien-München-Zürich: Europaverl.
- Spaich, H. (1992). *Ernst Lubitsch und seine Filme*. München: Wilhelm Heyne Verl.
- Stein, R. (2006). *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*. Köln: Böhlau.
- Steinaecker, T. v. (2007). *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G.Sebalds*. Bielefeld: transcript.

- Stoll, A. (1985). *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und "Wilde" in der Karikatur Honoré Daumiers*. Hamburg: Hans Christian Verlag.
- Thomasseau, J.-M. (1994). Feydeau et la dramaturgie de la scie. *Revue Europe*(786), pp. 81-90.
- Timms, E. (1986). *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven-London: Yale University Press.
- Timms, E. (2016). *Karl Kraus: Die Krise der Nachkriegszeit und der Aufstieg des Hakenkreuzes*. Weitra: Verl. Bibliothek der Provinz.
- Tucholsky, K. (1927). *Ein Pyrenäenbuch*. Berlin: Die Schmiede.
- Tucholsky, K. (1927). *Mit 5 PS*. Berlin: Rowohlt.
- Tucholsky, K. (1928). *Das Lächeln der Mona Lisa*. Berlin: Rowohlt.
- Tucholsky, K. (1970). *Briefe an eine Katholikin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Tucholsky, K. (1993). *Sudelbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Tucholsky, K. (2017). *Lerne lachen ohne zu weinen*. Wiesbaden: marixverl.
- Tucholsky, K., & Heartfield, J. (1929). *Deutschland, Deutschland über alles*. Berlin: Neuer Deutscher Verlag.
- Tucholsky, K., Bonitz, A., Garthoff, D., Hepp, M., Kraiker, G., & Becker, S. (1997-2012). *Gesamtausgabe Texte und Briefe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Tucholsky, K., Gerold-Tucholsky, M., & Huonker, G. (1978). *Die Q-Tagebücher 1934-1935*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Villhauer, B. (2002). *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*. Berlin: Akademie Verlag.
- Voltz, P. (1994). Le genre Labiche. *Revue Europe*(786), pp. 69-80.
- Weise, B. (1991). *Fotografie in deutschen Zeitschriften: Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart*. Stuttgart: Dr. Cantz'sche Druckerei.
- Wellnitz, P. (1996). Malborough s'en va-t-en guerre: Kurt Tucholsky critique de théâtre à Paris. *Cahiers d'études germaniques*(31), pp. 61-69.
- Wiemann, U. (2004). *Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabarets: Paradigmenwechsel oder literarische Mimikry?* Hamburg: Kovač.
- Willett, J., & Keller, P. (1972). *Erwin Piscator: Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Winkler, H. A. (2019). *Weimar 1918-1933: Die Geschichte der ersten deutschen Republik*. München: C.H. Beck.
- Winock, M. (2003). *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*. Paris: Perrin.
- Wirsching, D. (2006). *"Das hat alles nichts mehr mit Ihnen und Ihrer Arbeit zu tun." Kurt Tucholsky im Spiegel der zeitgenössischen Kritik (1927-1933)*. Wien: Münster.

Zervigón, A. M. (2012). *John Heartfield and the Agitated Image*. Chicago-London: University of Chicago Press.

Zille, H. (1911). *Kinder der Straße. 100 Berliner Bilder*. Berlin: Verlag der Lustigen Blätter.

Zille, H. (1915). *Vadding in Frankreich: I Folge*. Berlin: Verl. der Lustigen Blätter.

Zille, H. (1916). *Vadding in Frankreich: II Folge*. Berlin: Verl. der Lustigen Blätter.

Zille, H. (1916). *Vadding in Ost und West*. Berlin: Verl. der Lustigen Blätter.