

Notiz

Diese Arbeit hat im April 1993 im Studiengang Germanistik der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg als Magisterarbeit vorgelegen und wurde für den Druck leicht redigiert.

Ich danke dem Oldenburger Kolloquium um Dirk Grathoff für die kritische Begleitung meiner Studien, Antje Bonitz und Michael Hepp von der Oldenburger Tucholsky-Forschungsstelle für ihre Hinweise auf abgelegenes Material sowie Stefan Appellius und Gerhard Kraiker für die Aufnahme meiner Arbeit in dieser Schriftenreihe. Mehr als Dank gebührt natürlich der ersten Leserin.

I. Einleitung

Die verworrene Forschungssituation zu Tucholsky¹ zeigt an, daß im Gegensatz zu ihrer überaus einladenden Zugänglichkeit für Leser es gar nicht so einfach ist, einen adäquaten wissenschaftlichen Zugang zu Tucholskys Texten zu finden, es mithin gar nicht ausgemacht ist, was für eine Art Text man da eigentlich vor sich hat. Um über Tucholskys Texte verhandeln zu können, müßte man sich demnach zuerst ihres Ortes oder Status versichert haben. Dies erscheint aber schwierig, denn es ist der der Grenze. Tucholsky greift auf der einen Seite weit ins Tagesgeschehen hinein, wobei seine Texte aber nicht in ihrer Funktion als journalistischer Kommentar, Glosse etc. aufgehen, ihr ästhetischer Anspruch macht es unmöglich, sie wie nicht-fiktionale Texte auf ihre soziale Faktizität zu begrenzen. Auf der anderen Seite greift Tucholsky zwar ebensoweit ins Ästhetische, ist aber kein »Erzähler« nach Benjaminschem Muster² mehr, denn seine Produktivität bewegt sich in den modernen Massenmedien, welche den Typus des Erzählers auslöschen, indem sie an die Stelle von »Erfahrung« die »Neuigkeit« setzen. Erfahrung weiterzugeben war das Geschäft des Erzählers gewesen, was er vorbrachte, war mit seiner Person notwendig verknüpft.

"Die Erzählung, wie sie im Kreis des Handwerks - des bäuerlichen, des maritimen und dann des städtischen - lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure »an sich« der Sache zu überliefern wie eine Information oder ein Rapport. Sie senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. So haftet an der Erzählung die

1 Dokumentiert in Irmgard Ackermann (Hg): Kurt Tucholsky. Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung. München 1981, S. 7 - 45. Zur neueren Forschung vgl. u.a. Hess 1982, Zehn hoff 1983, Austermann 1985, Raddatz 1989, Huonker (Hg) 1989, Porombka 1990, Meyer/Bonitz 1990 und Hepp 1993.

2 Vgl. Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. Gesammelte Schriften II.2. Frankfurt/Main 1990, S. 438 - 465.

Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale. Es ist die Neigung der Erzähler, ihre Geschichte mit einer Darstellung der Umstände zu beginnen, unter denen sie selber das, was nachfolgt, erfahren haben, wenn sie es nicht schlichtweg als selbsterlebt ausgeben."³

Erzählen heißt also, am kollektiven Gedächtnis zu weben, durch die Generationen hindurch sich zu erinnern.

"Man hat sich selten darüber Rechenschaft abgelegt, daß das naive Verhältnis des Hörers zu dem Erzähler von dem Interesse, das Erzählte zu behalten, beherrscht wird. Der Angelpunkt für den unbefangenen Zuhörer ist, der Möglichkeit der Wiedergabe sich zu versichern. Das Gedächtnis ist das epische Vermögen vor allen anderen. Nur dank eines umfassenden Gedächtnisses kann die Epik einerseits den Lauf der Dinge sich zu eigen, andererseits mit deren Hinschwinden, mit der Gewalt des Todes ihren Frieden machen."⁴

Ein schärferer Gegensatz zum Nachrichtenhandel läßt sich kaum denken. Der Informationsmarkt liefert dekontextualisierte und inkohärente Ereignisbrocken, die von der Person des Berichtenden unabhängig sind, konsequent laufen sie anonym über den Ticker. Sie erschöpfen sich als die berüchtigte »leicht verderbliche Ware« in ihrem Neuigkeitswert, was sie von dem erzählenden Bericht unterscheidet, für den Zeit keine Rolle spielt.

"Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war. Sie lebt nur in diesem Augenblick, sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären. Anders die Erzählung; sie verausgabt sich nicht. Sie bewahrt ihre Kraft gesammelt und ist noch nach langer Zeit der Entfaltung fähig."⁵

Über den Stand der Zeit im Nachrichtenwesen berichtet Larissa Reissner in ihrem von Tucholsky bewunderten Reportagenband »Im

3 GS II.2, S.447.

4 GS II.2, S. 453.

5 GS II.2, S. 445f.

Lande Hindenburgs«⁶, wenn sie sich im Ullstein-Kapitel der »B.Z. am Mittag« zuwendet:

"Mittags begibt sich die jüngste Tochter des alten Ullstein auf die Straße. Diese Zeitung ist eine Eidechse, eine Fliege, ein aufdringliches, flinkes und jedermann zugängliches Geschöpf. Man kann sie fast umsonst haben. Sie besitzt keine eigenen Meinungen, überhaupt kein eigenes Gesicht. Es ist eine kleine Pfütze, in der sich die ganze Welt spiegelt. Ihre Sprache ist sehr verständlich, kurz und primitiv - in zwei Minuten kann man alles erfahren, was die große Presse heute denkt und sagt. Man braucht diese Nachrichten überhaupt nicht zu kauen: sie sind schon durchgekaut, mit der nötigen Portion Speichel versehen - restlos verdaulich. Man braucht nur zu schlucken, und man ist informiert. Der Mensch, der zum Denken keine Zeit hat und sich die Nachrichten nicht selbst zusammensuchen will, kann diesen minderen Vermittler, dieses Echo der Großstädte, dieses *Straßengrammophon* nicht mehr vermischen.

Die Geburtsstätte der »B.Z.« ist das Abflußrohr aller Zeitungen, und sie lebt nur eine halbe Stunde. Man erwartet ihr Erscheinen mit nervöser Gier. Millionen Menschen sehen auf die Uhr und warten auf das Rendezvous mit der »B.Z.«. Aber keine Zeitung wird so schnell vergessen, so verächtlich fortgeworfen, in Autobussen und Cafés liegengelassen. Und jeden Tag ersteht die Straßenaphrodite von neuem - aus dem Abschaum der Meinungen, um sich Millionen in die Arme zu werfen.

12 Uhr 10. Die Börse notiert die ersten Kurse.

12 Uhr 12. Das letzte Telegramm in die Setzerei geschickt.

12 Uhr 15. Die Redaktion nimmt kein Material mehr an.

12 Uhr 16. Die Rotationsmaschine legt ihren funkelnden Matrixenpanzer an.

12 Uhr 17. Der diensttuende Mechaniker schaltet den Strom ein. Die größten Rotationsmaschinen des Kontinents beginnen ihre Arbeit.

[. . .] 12 Uhr 18 Minuten, also acht Minuten nach der Annahme der letzten dringenden Depesche, öffnen sich alle Türen und

6 Wieder im Auswahlband »Oktober«, Berlin 1927; Reprint Königstein/Ts. 1979. Vgl. Tucholskys Rezensionen in 5.155-160 und 8.46-52.

Tore. Die Zeitungsfabrik schickt ihre Produktion auf die Straße."⁷

Insgesamt ein schlagendes Beispiel für Benjamins Thesen, die er dahingehend zusammenfaßt, daß die Information an Aktualität, Plausibilität und Nachprüfbarkeit gebunden und mit Erklärungen durchsetzt sei, somit unvereinbar mit dem Geist der Erzählung, denn das Erzählte lege sich der Empfänger nach eigenem Verständnis zurecht, um es seiner Erfahrung einzuverleiben.⁸

Die literarische Publizistik, die kleine Form, fällt als integrierter Teil der modernen Massenmedien aus dieser Art von Erinnerungsarbeit heraus: Tucholsky stellt selbst bedauernd fest, daß die Welt des Erzählens für ihn verloren ist.

"Die Meyer erzählt, ihre Nichte lasse sich von ihr stundenlang Geschichten erzählen, zweieinhalb Jahre, und wenn eine fertig ist, muß sie eine neue anfangen. Und dann sagt die Kleine immer: «En till!» das heißt: Noch eine. Das sind die zwei Zaubersprüche der Epik, von Homer bis Vicki Baum und Dekobra. Das habe ich leider gar nicht." (BS101)

Die kleine Form verfällt aber ebensowenig dem Fetisch Aktualität, sondern bezieht einen Teil ihres Selbstbewußtseins daraus, daß sie nicht »dringend« ist, sondern auch mal, wie Franz Hessel ironisch berichtet, vier Wochen liegen kann.⁹ Ihren Wert gewinnt die kleine Form im Bewußtsein ihrer Autoren aus ihrer der Knappheit entsprechenden extremen Formgebungsarbeit: Joseph Roth setzt es sich zum Ziel, "auf einer halben Seite einer Zeitung gültige Dinge [zu] sagen"¹⁰, Tucholsky zitiert als Credo das Nietzsche-Wort vom "an einer Seite

7 Reissner 1979, S. 339 - 341. Vgl. zu den Daten auch die Eigenwerbung der »B.Z.« als "schnellste Zeitung der Welt". Abgedruckt in: Michael Bienert: Die eingebilddete Metro pole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Stuttgart 1992, S. 12f.

8 Vgl. GS II.2, S. 444f.

9 Vgl. Franz Hessel: Ein Flaneur in Berlin. Berlin 1984, S. 259. (Neuaufgabe von »Spazieren in Berlin«, Leipzig 1929.) Zum folgenden vgl. Bienert 1992, S. 5-20.

10 Joseph Roth: Feuilleton. In: Werke I. Köln 1989, S. 616 - 619; hier S. 617.

Prosa wie an einer Bildsäule [. . .] arbeiten" (7.49)¹¹ und Alfred Polgar, der sein Bemühen darin sieht, "aus hundert Zeilen zehn zu machen"¹², formuliert das Bedrängnis, in die die kleine Form gerät.

"Meine armen Erzählungen bekamen es zu fühlen, daß zehn Seiten bedruckten Papiers, auf eine richtiggehende Waage gelegt (gleiche Stärke und gleicher Umfang des Papiers angenommen), entschieden weniger wiegen als tausend. Mühelos sprang in den Wertungen meines Buchs sein Leichtgewicht aus dem Materiellen ins Geistige, aus dem Unmetaphorischen ins Metaphorische über, und Lektüre, zu der man fünf Minuten braucht, legte den kritischen (wenn man so sagen darf) Gedanken nahe: Lektüre, wenn man was für fünf Minuten braucht."¹³

Gegen dieses Urteil, dem die kommerzielle Überlegung der Zeitungs- und Zeitschriftenverleger korrespondiert, gutgeschriebene Feuilletons als "Bildungsdessert"¹⁴, als Schmankerl für zwischendurch dem drögen Nachrichtenbrei unterzumischen, wehrt sich Polgar mit dem Selbstbewußtsein, ästhetisch auf der Höhe der Zeit zu sein:

"Aber ich möchte für diese kleine Form, hätte ich nur hierzu das nötige Pathos, mit sehr großen Worten eintreten: denn ich glaube, daß sie der Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß ist, gemäßler jedenfalls, als, wie eine flache Analogie vermuten mag, geschriebene Wolkenkratzer es sind. Ich halte

11 Vgl. auch die Eintragung "Prosa ist Mosaikarbeit" im »Sudelbuch«, Reinbek 1993, S. [93].

12 Alfred Polgar: Die kleine Form. In: Kleine Schriften Bd. 3. Reinbek 1984, S. 369 - 373; hier S. 371.

13 Polgar 1984, S. 370f.

14 Roth 1989, S. 616. Bienert 1992, S. 15 verweist zu Recht darauf, daß die Arbeiten vieler großer Feuilletonisten mit einer solchen Haltung nicht zu bewältigen sind, sich vielmehr gegen ihre Konsumtion sperren. Wenn er aber Hessel und Kracauer als Gewährsleute anführt, so heißt dies doch etwas Äpfel und Birnen vermischen, weil jene zusammen mit Benjamin, Bloch und anderen in ihrer Grenzüberschreitung zur Philosophie noch eine an dere Sparte bilden als etwa Polgar, Brentano und Tucholsky und als solche von Heinz Schlaffer und nachfolgend Inka Mülder mithilfe des Benja minschen Begriffs des Denkbil des analysiert werden. Vgl. Heinz Schlaffer: Denkbil der. In: Wolfgang Kuttenkeuler (Hg): Poesie und Politik. Stuttgart 1973, S. 137 - 154 und abweichend Inka Mülder: Siegfried Kracauer - Grenz gänger zwischen Theorie und Literatur. Stuttgart 1985, S. 103 - 115.

episodische Kürze für durchaus angemessen der Rolle, die heute der Schriftstellerei zukommt. [. . .] Das Leben ist zu kurz für lange Literatur, zu flüchtig für verweilendes Schildern und Betrachten, zu psychopathisch für Psychologie, zu romanhaft für Romane, zu rasch verfallen der Gärung und Zersetzung, als daß es sich in langen und breiten Büchern lang und breit bewahren ließe. Daß die Schriftsteller Zeit finden, weitläufig zu schreiben, kann ich zur Not verstehen: der Dämon treibt, Fülle drängt sie, der gewaltige Strom gräbt sich sein gewaltiges Bett. Da kann man nichts machen. Aber daß Menschen dieser tobenden, von nie erlittenden Wehen geschüttelten Epoche Ruhe und Zeit, innere Zeit, finden, weitläufig zu lesen, ist mir ein rechtes Mirakel. Ein großes Beben wirft um, was steht, versenkt das sicher Gegründete, treibt neuen Erdboden hoch: wie vermessen, auf solchem Boden schwer und massiv zu bauen! Ewigkeiten erweisen sich als zeitlich, die solidesten Götter als Götzen, alle Anker sind gelichtet, kein Mensch weiß, wohin die Reise geht, aber daß sie geht und wie saugend rasch sie geht, spüren wir am Schwindel: wer wollte da mit überflüssigem Gepäck beladen sein? Ballast ist auszuwerfen - und was entpuppt sich nicht als Ballast? -, kürzeste Linie von Punkt zu Punkt heißt das Gebot der fliehenden Stunde. Auch das ästhetische. »Schöne Literatur« mit geschwollnem Wanst ist ein Widerspruch im Beiwort.¹⁵

Tucholsky unterscheidet sich hierbei von Polgar insoweit, daß ihm ein derart ausgeprägtes Selbstbewußtsein der kleinen Form fehlt, er lugt immer etwas schuldbewußt zu den großen Formen der Epik hinüber, wiewohl sein epischer Atem nie weiter reichte als bis zu den Prosaarbeiten Rheinsberg und Schloß Gripsholm (womit über deren Wert nichts gesagt ist): noch in den dreißiger Jahren scheitert er am Roman »Eine geschiedene Frau«, den er Rowohlt vertraglich zugesichert hatte und dessen Exposé heute verloren ist.¹⁶ Die kleine Form hat er für sich immer auch als Notlösung empfunden.

15 Polgar 1984, S. 372f.

16 Vgl. die §§ 1 und 2 des am 12.12.1931 mit Rowohlt geschlossenen Verlags-Vertrages. Erschwerend für das Vorhaben war allerdings, daß § 2 des Vertrags das Abgabedatum für das Manuskript auf den 1.12.1932 und das Auslieferungsdatum für das Buch auf den 1.2.1933 fest legte, eine Publikation in Deutschland also ohnehin nicht möglich gewesen wäre. Zudem war Tucholsky in dem betreffenden Zeitraum und auch später fortlaufend krank. (Vgl. Olle Lambert: ". . . mir wird mein Leben gestohlen". In: Huonker (Hg) 1990, S. 126 - 141.) Wenn

"Ich schnipsele so herum - etwas Einheitliches kann ich hier nicht arbeiten. Es langt zu den Kleinigkeiten, die ich Dir immer schicke - um ein Buch zu machen, müßte man ganz unabhängig und ruhig und allein - Er gehört immer mit dazu, ein für alle Mal - dahinleben. Obs das noch jemals wird -? Ich bescheide mich lieber, ehe ich eine Mittellinie einschlage: entweder alles - das hieße, zwei Jahre nur der Literatur zu leben, und dazu habe ich kein Geld - oder gar nichts, also herum-schnipseln und spielen, ohne sich zu blamieren. Das kleine Geld dafür ist gefunden, und man ruiniert sich den Namen nicht damit." (BM135)

Das factum brutum der Ökonomie, auf das Tucholsky 1918 verweist, nimmt er öfters wieder auf, so reflektiert Ignaz Wrobel noch 1932 in der Artikelserie »Redakteure« hierüber anhand des Verhältnisses Verleger - Redakteur - freier Schriftsteller. Fast gleichzeitig, 1931, wendet sich auch Kracauer dem Thema zu, wenn er sagt, daß "Journalist und Schriftsteller [. . .] unter dem Druck der ökonomischen und sozialen Verhältnisse beinahe die Rollen" vertauschen.¹⁷ Hier allerdings meint er die Rückwärtsbewegung hin zum Buch, um die durch die Notverordnungen disziplinierte Presse zu umgehen.¹⁸ Ein Beleg mehr für die Schwammigkeit des Feldes, auf dem sich die literarische Publizistik bewegt.

Die kleine Form ist also eine durchaus problematische: sie sitzt zwischen allen Stühlen und hat keinen Ort mehr, an dem sie sich beru-

auch für das Scheitern dieses Vorhabens außerliterarische Gründe in starkem Maße mitverantwortlich gewesen waren, so bleibt doch zu fragen, wieso trotz des früh geäußerten Wunsches, "ein Buch zu machen" (BM135), eine entsprechende Arbeit nicht schon früh her in Angriff genommen wurde, war Tucholsky doch spätestens seit seiner Abreise nach Paris als situiert anzusehen und das Pyrenäenbuch neben der journalistischen Arbeit zeitlich durchaus noch möglich.

- 17 Siegfried Kracauer: Über den Schriftsteller. In: Schriften 5.2. Frankfurt/Main 1990, S. 343 - 346; hier S. 344.
- 18 Die bürgerliche Presse (insbesondere Ullstein) hatte sich nach dem spektakulären Wahlerfolg der NSDAP bei den Reichstagswahlen am 14.9.1930 schon vorausschauend selbst diszipliniert und exponierte Kritiker entlassen. Tucholsky hatte Ullstein zum Oktober 1931 verlassen (vgl. BK77), wo raffhin Theobald Tiger diesen »Wetter fahnen« (10.31f) seinen Spott hinterherschickte. Vgl. auch Carl von Ossietzky: Der Fall Franz Höllering. WB 1932 I, 1 - 6.

higt situieren könnte. Die Fraglichkeit in Form und Existenz hat sie allerdings mit moderner Kunst überhaupt gemeinsam: "Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht."¹⁹ Es erweist sich also für die literarische Publizistik als Formproblem, daß sie nicht mehr wie vor-moderne Kunst - die immer auch konkrete gesellschaftliche Funktionen erfüllte - qua Existenz gerechtfertigt ist und gemäß Adornos Grundsatz, daß die "ungelösten Antagonismen der Realität [. . .] in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form" wiederkehren²⁰, lassen sich hierfür zwei wichtige gesellschaftliche Quellen ausmachen:

- I. Durch den von Habermas beobachteten Strukturwandel der Öffentlichkeit, wie er in den ausgewählten Textbeispielen bereits offenbar wurde, verschwimmen die Grenzen von öffentlich und privat - an die Stelle des Raisonnements tritt der Kulturkonsum:

"Auf dem Wege vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum hat, was sich einst als literarische Öffentlichkeit von der politischen noch unterscheiden ließ, den spezifischen Charakter eingebüßt. Die durch Massenmedien verbreitete »Kultur« ist nämlich eine Integrationskultur: sie integriert nicht nur Information und Raisonement, die publizistischen Formen mit den literarischen Formen der psychologischen Belletristik zu einer von human interest bestimmten Unterhaltung und »Lebenshilfe«; sie ist elastisch genug, sich gleichzeitig auch Elemente der Werbung zu assimilieren, ja, selber als eine Art Super-Slogan zu dienen, der, gäbe es ihn nicht schon, zum Zwecke von public relations für den Status quo schlechthin hätte erfunden werden können. Die Öffentlichkeit übernimmt Funktionen der Werbung. Je mehr sie als Medium politischer und ökonomischer Beeinflussung eingesetzt werden kann, umso unpolitischer wird sie im ganzen und dem Schein nach privatisiert."²¹

19 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1973, S. 9.

20 Adorno 1973, S. 16.

21 Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Frankfurt/Main 1990, S. 267.

- II. Mit dem Auftreten der Avantgarde wird nach Peter Bürger die Institution Kunst in ihrem Selbstverständnis problematisch (insbesondere dem Autonomieanspruch), denn die Avantgarde will die Kunst, die sich im Ästhetizismus gänzlich aus der gesellschaftlichen Lebenspraxis herauszulösen trachtete, um nur noch ihrer selbst willen dazusein, in eine neue Art von Lebenspraxis zurückzuführen. Durch Bewegungen wie Dada wird der Werkcharakter von Kunst radikal geändert und die Kunst öffnet sich wieder der Gesellschaft gegenüber, was nicht dadurch geschmälert wird, daß die Avantgarde mit ihren Intentionen letztlich gescheitert ist:

"Zusammenfassend können wir festhalten, daß die historischen Avantgardebewegungen die für die autonome Kunst wesentlichen Bestimmungen negieren: die Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis, die individuelle Produktion und die davon getrennte individuelle Rezeption. Die Avantgarde intendiert die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis. Diese hat nicht stattgefunden und kann wohl auch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft nicht stattfinden, es sei denn in der Form der falschen Aufhebung der autonomen Kunst. Daß es eine solche falsche Aufhebung gibt, bezeugen Unterhaltungsliteratur und Warenästhetik. Eine Literatur, die vor allem darauf zielt, dem Leser ein bestimmtes Konsumverhalten aufzuzwingen, ist in der Tat praktisch; allerdings nicht in dem Sinn, wie die Avantgardisten es verstanden. Nicht Instrument der Emanzipation, sondern der Unterwerfung ist hier die Literatur."²²

Beide Bewegungen sind mit Voraussetzungen für die literarische Publizistik, denn in der nur raisonierenden Öffentlichkeit der Journale und Intelligenzblätter, in die Kant seine Beantwortung der Frage »Was ist Aufklärung« lancierte, dürfte sie nur schwer möglich gewesen sein (außer in bestimmten Formen von Essayistik, Anekdoten, Kalendergeschichten usw.). Zum anderen fällt sie auch aus dem sich abschottenden Zirkel der ästhetizistischen Kunst heraus: die Vorstellung eines Textes wie »Drei Minuten Gehör« bei Georgeschem Kerzenlicht ist lächerlich. Diese beiden Entwicklungen nehmen aber wie ersichtlich die literarische Publizistik auch in die Zange, denn sie

22 Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main 1974, S. 72f.

gehört der »Lebenspraxis«, der »Öffentlichkeit« an, indem sie dem Tagesgeschehen mehr oder weniger verpflichtet ist, sie erhebt aber auch einen Kunstanspruch (Extrembeispiel: Kerr²³). Es lassen sich also auch gewissermaßen Fälle von negativem Avantgardismus denken, d.h. daß die verlassenen Hallen der hehren Kunst gleichsam von außen erstürmt werden. Insgesamt ist literarische Publizistik ein Grenzgängertum der Institution Kunst.

Aus der Klage Polgars, daß seine Texte dazu benutzt würden, "wenn man was für fünf Minuten braucht", wird schon deutlich, daß die kleine Form wie wenige andere durch die Nutzung ihres Publikums bestimmt wird. Diese dürfte allerdings nicht immer so drastisch ausfallen wie im Falle Leopold Blooms, der sich mit der Zeitung auf einen stillen Ort zurückzieht, dort etwas "Neues und Leichtes" sucht und einen preisgekrönten Dreispalter findet, feststellt, daß er so etwas auch noch hinkriegen könnte, um später das Gelesene seiner endgültigen Bestimmung zuzuführen.²⁴ Sie in handliche Blättchen zu zerschneiden, ist natürlich nicht die einzige Möglichkeit, mit literarischer Publizistik umzugehen, *blague à part*: infolge der skizzierten gesellschaftlichen Entwicklungen gerät sie vielmehr allgemein zu einer Sphäre, wo sich die sozialen Gebrauchsweisen von Kunst artikulieren, zum "Mittelding zwischen Kunst und Briefboten" (D96), wie Peter Panter das Feuilleton definiert. In Habermas' Worten: "Das Raisonement eines Lesepublikums weicht tendenziell dem »Geschmacks-« und »Neigungsaustausch« von Konsumenten - noch das Reden über das Konsumierte, »die Prüfung der Geschmackskenntnisse«, wird zum Teil des Konsums selbst."²⁵

23 Vgl. die bekannten Ausführungen in der Einleitung zu den Gesammelten Schriften (Berlin 1917) und im Vorwort zum ersten Band (Welt im Drama I); z.B. in der Einleitung, S. VI: "Was Dichtung zu geben hat, gab meine Dichtung der kritischen Kunst. Fortan ist zu sagen: Dichtung zerfällt in Epik, Lyrik, Dramatik und Kritik."

24 Vgl. James Joyce: *Ulysses*. Frankfurt/Main 1982, S. 96 - 98.

25 Habermas 1990, S. 261.

Eine ebenso ausführliche wie ergiebige Analyse des Kulturkonsums und der Formen des Geschmacks liefert Pierre Bourdieu in den »Feinen Unterschieden«. Da sich die literarische Publizistik als das ästhetische Feld der von Bourdieu analysierten Sphäre zu präsentieren scheint - augenfällig bei den Texten Bernard von Brentanos, der in »Wo in Europa ist Berlin?« den Kalender der gesellschaftlichen Ereignisse ausschreibt -, soll in der vorliegenden Arbeit deshalb experimentierend untersucht werden, welche Nutzenanwendungen sich aus den Bourdieuschen Analysen für die Betrachtung von Tucholskys Texten ziehen lassen.

Um einleitend Bourdieus Ansatz knapp zu skizzieren - denn sein analytischer Apparat ist in der Germanistik einigermaßen ungebrauchlich²⁶, läßt es sich zeigen, daß Bourdieu von einem erweiterten Kapitalbegriff²⁷ ausgeht, um den sozialen Raum zu beschreiben. Da er neben ökonomischem Kapital beispielsweise auch soziales und kulturelles Kapital anerkennt, kann er dabei eine Reduktion auf die ökonomische Klassenlage vermeiden und vielfältige Stellungen im sozialen Raum beschreiben, welcher eben nicht nur die ökonomische Sphäre²⁸ kennt, sondern auch Bereiche, in denen beispielsweise vor-

26 Einen ersten Versuch zur Einbürgerung u nternehmen Klaas Jarchow und Hans-Gerd Winter in Gunter Ge bauer und Christoph Wulf (Hg): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frank furt/M. 1993, S. 93 - 134.

27 Der eigentlich Marx-orthodoxer ist, als es zunächst den Anschein haben mag. Wenn Marx schreibt, daß das Kapital "nicht eine Sache ist, sondern ein durch Sachen vermittel tes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen" (MEW 23, S. 793), so insistiert Bourdieu darauf, daß ein sol ches gesellschaftliches Verhältnis als sanktio nierte Verfügungsgewalt sich nicht ausschließlich in blanker Münze aus drücken muß, sondern auch ganz andere Formen annehmen kann.

28 Bourdieu benutzt den Begriff des »Feldes«. Dieser verweist aber zusammen mit anderen Bemerkungen (vgl. SRK11) darauf, daß Bourdieu bei seinem Bild von Gesellschaft durchaus an Althussers »Struktur mit Domi nante« denkt. Die Vorstellung einer geschlossenen gesellschaftlichen Struktur - analog der eines Kristalls (wie sie auch Lévi-Strauss vertritt) - ist aber unter den Bedingungen der Moderne nicht haltbar: Sie bildet naiv den verdinglichten Zwangszusammenhang der kapitalistischen Gesellschaft ab, ohne zu bedenken, daß diese Totali tät "auch Schein, Ideo logie" ist, wie Adorno sich ausdrückt (vgl. dessen Einleitung zum »Positivismusstreit in der deutschen Soziologie«, Frankfurt/M. 1989, S. 19).

rangig kulturelles Kapital wirksam ist, gleich ob in objektivierter (Diplome) oder in inkorporierter Form (ästhetische Erfahrungen). Sämtliche Sphären sind wiederum dialektisch verschränkt: manche einträgliche Positionen in der ökonomischen Sphäre sind nur mit ausreichendem sozialem Kapital (vulgo: Beziehungen) und kulturellem Kapital als Bildungskapital (Diplome) zu erlangen, umgekehrt sind dem ökonomischen Aufsteiger viele Positionen in der herrschenden Klasse verwehrt, wenn er nicht »dazugehört«. Erst über langwierige Initiationsriten wie Einführung in gewisse Kreise und Akkumulation von sozialem und kulturellem Kapital, was sich über Generationen hinziehen kann, vermag der Aufsteiger (Einzelne wie Gruppen) Zugang zu gesellschaftlichen (Macht)Positionen zu finden, die ihm automatisch zufielen, wenn die ökonomistische Reduktion Geltung hätte. Bourdieu schließt von der Vielfalt der möglichen Positionen im sozialen Raum, den mehrdimensionalen Klassenverhältnissen, auf ein Ensemble von Lebensstilen, die in ihrem spezifischen Mischungsverhältnis der genannten Kapitalien auf die entsprechende soziale Stellung zugeschnitten sind. Die zentrale Kategorie hierfür ist die des *Habitus*, die ein dialektisches Verhältnis von Subjekt und Objekt beinhaltet: in der Wechselwirkung von Einverleibung von äußeren Strukturen und der Einwirkung auf die Außenwelt entstehen "Systeme dauerhafter *Dispositionen*" (TP165), ein Habitus, der "wie eine *Handlungs-, Wahrnehmungs- und Denkmatrix* funktioniert" (TP169) und damit für ein der Situation angepaßtes und geregeltes Handeln sorgt, ohne daß hierfür eine explizite Befolgung von Regeln vonnöten wäre.

Aufgrunddessen wurde die Begriffsersetzung in den dif fuseren, die Unabschließbarkeit der Moderne besser ver deutlichenden der »Sphäre« vorgenommen. Dieser Eingriff soll keine irgend wie geartete Verbesserung darstellen - dazu wäre keine bloße Umeti kettierung fähig, sondern die Anstrengung des Begriffs nötig -, vielmehr soll nur die abwei chende Meinung annonciert werden. Auch werden Bourdieus For schungsergebnisse durch dieses Ungenügen (das wahrscheinlich aus einer unreflek tierten Übernahme seiner ethnologischen Studien resultiert, denn denn die von der Ethno logie untersuchten traditiona len Gesellschaften stellen ja vermöge ihres Sinn zusam menhanges tatsächlich eine Totalität vor) ironi scherweise nicht entwertet, ist doch nach Adorno ein verdinglichtes Bewußtsein einer verdinglichten Gesell schaft adäquat (vgl. Adorno 1989, S. 43).

Im Gegenteil - als Generierungsmodus von Praxis beansprucht der Habitus nicht notwendig die Diskursebene (wiewohl er in die Reflexion gelangen kann), was sich darin äußert, daß die Handelnden oftmals Schwierigkeiten haben, ihr Tun bewußt zu motivieren: »Das macht man eben so«. Diese "*Dialektik zwischen Interiorität und Exteriorität*" (TP164) läßt bedingt durch die Einverleibung von Strukturen die Grenzen zwischen physis und nomos in den Augen der Akteure verschwimmen. Es findet eine Physiologisierung von Willkürlichem statt, was eine sublimierte Kaschierung von gesellschaftlicher Gewalt darstellt, denn die herrschenden Relationen müssen sich nicht mehr auf ihre »gesetzte« Form (wie Max Weber gesagt hätte) verlassen, sie bekommen durch ihre Einverleibung vielmehr einen Anstrich des Naturhaften und können sich somit als fraglos gegebene durch die Generationen perpetuieren, »Naturgeschichte« konstituieren.²⁹ Der Habitus, der ja eine spezifische Klassenlage als Lebensstil konstituiert, ist demnach als *sens pratique* immer auch ein *sense of one's place*, in Bourdieus Terminologie ein "*Sinn für die Grenzen oder Realitätssinn*" (TP324). Er bewirkt die Einrichtung im Bestehenden, bei der im Grenzfall dann "die natürliche und soziale Welt schließlich als selbstverständlich vorgegebene" (TP325) erscheint. Diese Erfahrung nennt Bourdieu *Doxa* und unterscheidet sie von der Überzeugung, "die, ob orthodox oder heterodox, ein Kenntnis und Anerkennung der Möglichkeit von unterschiedlichen oder antagonistischen Überzeugungen mit einschließt. Die Denk- und Wahrnehmungsschemata können Objektivität nur produzieren, weil sie in einem damit die Grenzen der Erkenntnis, die sie ermöglichen, unkenntlich machen und derart über den Modus der *Doxa* das unmittelbare Verwachsenheit mit der als »natürlich« erlebten und als *selbstverständlich* vorgegebenen Welt der Überlieferung zur Wirkung bringen. In einem solchen Fall bilden die Mittel zur Erkenntnis der sozialen Welt (objektiv) politische Mittel, die zur Reproduktion der sozialen Welt beitragen, indem sie die unmittelbare Zustimmung zu

29 Zum Begriff der Naturgeschichte vgl. Theodor W. Adorno: Die Idee der Naturgeschichte. In: Gesammelte Schriften 1. Frankfurt/Main 1973, S. 345 - 365.

ihr produzieren, die nun als evident und fraglos hingenommen wird - Mittel, die Erzeugnisse dieser Welt sind und deren Strukturen verwandelt immer wieder reproduzieren." (TP325) Hieraus ergibt sich ein Paradox für den auf der Diskursebene sich abspielenden politischen Kampf (gleichgültig ob orthodox oder heterodox): das, um was es eigentlich geht, steht nie zur Debatte, denn die "Doxa bildet jenes Ensemble von Thesen, die stillschweigend und jenseits des Fragens postuliert werden und die als solche sich erst in der Retrospektive, dann, wenn sie praktisch fallengelassen wurden, zu erkennen geben." (TP331) Der heterodoxe Diskurs bleibt daher so lange ein »Umherschwärmen in intelligiblen Welten«, wie er nicht mit einer objektiven Krise zusammentrifft, die die Doxa zur Disposition stellt. Wenn das Selbstverständliche sich nicht mehr von selber versteht, sondern verhandelt werden muß, beginnt die Politik - und zwar mit einem enormen Handlungsdruck für die Heterodoxie: entgegen der Schwerkraft von Institutionen und Lebenswelt muß sie die Einschreibungen umschreiben und gesellschaftlich sanktionieren, wenn nicht der kurze Moment der "praktische[n] *époque*" (WHS104) wieder im "*Schweigen der Doxa*" (WHS108) versinken soll (vgl. WHS 105f).³⁰ Die politische Orthodoxie versucht hingegen, die Hebel für die Schwerkraft der Doxa möglichst günstig zu legen, d.h. den Diskurs zu entpolitisieren, überhaupt zu entleeren zugunsten des Universums des Undiskutierten (vgl. WHS108f). Eine Illustration für die Macht der Doxa liefert Peter Panter, wenn er berichtet, wie er in einer Wochenschau anscheinend das erste Mal einen Hubschrauber sieht und vor Schreck fast vom Kinossessel rutscht, weil jener ganz anders aussieht als die gewohnten Flugzeuge. Als er sich wieder aufgerappelt hat, überträgt er dann diese Erfahrung in den politischen Bereich, wo die Doxa die Macht kostümiert:

"Wie sähe Krieg aus, wenn die Krieger in Zivil herumschössen?
Wie sähe eine Gerichtsverhandlung aus, bei der es keine
Talare gäbe? Wie sähe ein Gottesdienst aus. . .? [. . .] Hohl

30 "Man siegt nicht mit negativen Ideen, die ja stets das Verneinte als Maß aller Dinge anerkennen - man siegt nur mit positiven Gedanken", schreibt Tucholsky (Q184).

scheinen allegorische Gesten; Mord ist plötzlich Mord; Brutalität Brutalität; geölt klingen Salbader-Worte - «Warum sprechen Sie nicht natürlich, Herr Schulze . . .» möchten wir fragen. Denn auch Titel sind ein Kostüm, und wenn der Kaiser keine Kleider anhat, ist er gar nicht mehr der Kaiser, sondern eben der hagere Mensch in buttergelben Unterhosen aus dem Andersenschen Märchen . . . So groß ist die Kraft des Kostüms." (E1574f)

Tucholsky besaß ein enormes Gespür für Habitus und Doxa. Sein sense of one's place verdeutlicht sich nicht nur in seinem Agieren in der politischen Sphäre, wie es in seinem Diktum "Aus seiner Haut kann keiner - aus ihrer Klasse heraus können nur wenige" (4.13) hervorsteht, das gegen die Mode des Klassenwechsels gerichtet ist und auf einer äußerlichen, dienenden Rolle des bürgerlichen Intellektuellen dem Proletariat gegenüber besteht (vgl. 6.316-20; 7.13-7). Dieses Gespür stellt vielmehr allgemeiner sein Sensorium dar, mit dem er sich in der sozialen Welt bewegt - und mit ihrer Literatur umgeht.

"Abgesehen davon und was Deinen Fleischlein³¹ angeht: ja, ich weiß nicht recht. Ich besitze von ihm kein Buch. (Das für Horn und Fräulein Schröder, die ich übrigens zu grüßen bitte, hatte ich auf seine Bitten besorgt.) Ich weiß nicht . . . Er ist brav und ordentlich - allerdings nicht jetzt im Krieg, da hat er böse Sachen von sich gegeben - aber es brennt und lodert nicht. Ich weiß nicht, wer die Frau ist, die er da hat; ich weiß nur, daß er ein Bürger ist. (Hast Du die »Buddenbrooks« schon aus der Leihbücherei gelesen? Tus; Hanno wird Dir ein guter Freund für Lebenszeit werden, und dann wirst Du da auch lernen, was das ist: ein Bürger.) Er ist ein Bürger; bei einem Schriftsteller ist ja nicht das das Wesentliche, wovon er ausdrücklich schreibt - sondern die ganze Luft, in der er und sein Kopf leben, das, worüber er nicht mehr schreibt, weil es ihm selbstverständlich erscheint, so seine ganzen Anschauungen von Welt und Dingen . . . Und da habe ich bei Cäsar - ach, er ist kein Cäsar! - das Gefühl, er hat ein Leben gern ohne große Aufregungen, mit einem Schutzmann in der Mitte und Ordnung und mittags Kalbsbraten und eine Frau, aber alles hübsch der Reihe nach . . . Dabei sind manche Sachen seiner jüngeren

31 Gemeint ist der naturalistische Schriftsteller Cäsar Fleischlen.

Zeit nicht unübel - das Gedichtchen «Nun regnet es sich langsam ein-» das mit den Rosen, «es werden wohl die letzten sein» ist gar nicht so schlecht - aber er gehört meiner Ansicht nach zu denen, die Gedichte machen und Gedichte - und wenn man hundert davon geschrieben und weitere hundert gelesen hat, dann ist es noch so, und nichts ist anders. Bei Liliencron ist das nicht so. Mit dessen Augen sieht man die Welt. Aber da hats auch gebrannt, daß die Funken stoben." (BM74f)

Der Habitus bringt die in ihm versammelten Formen des Kapitals gesellschaftlich zur Wirkung, auf daß sie Profite abwerfen, und die Praxis, die dafür sorgt, daß Kapital zu Kapital kommt, heißt *Distinktion*. Diese ist eine Praxis, deren Anwendungsmöglichkeit abhängt von der Stellung im sozialen Raum, da sie - verdeutlicht an der Kultursphäre - auf der Ungleichheit an kulturellem Kapital beruht, d.h. auf der Ungleichheit, den »legitimen Geschmack« (welcher sich auf den ästhetischen Kanon wie »wohltemperiertes Klavier«, Goya, klassische Literatur etc. richtet), der in dieser Sphäre als Kapital fungiert, ausbilden zu können. Es fällt sofort ins Auge, daß eine solche Auffassung des Geschmacks als Instrument der sozialen Gebrauchswesen von Kunst die Kantische Trennung von Reflexions- und Sinnen-geschmack wieder aufhebt. Wohlgefallen und Interesse rücken wieder zusammen, mithin wird auch die Verdammung derer, die "sich bei der Mahlzeit oder der Bouteille am Genusse bloßer Sinnesempfindungen halten"³² nicht übernommen, sondern als »Ekel vor dem Leichten« (vgl. FU757-60) Gegenstand der Analyse. Der von Bourdieu unternommene Blick auf die Kultursphäre untersucht die Aneignungskämpfe und -strategien um die materiellen wie immateriellen Kulturgüter und favorisiert dabei einen bestimmten Kulturbegriff: "Ein umfassendes Verständnis des kulturellen Konsums ist freilich erst dann gewährleistet, wenn »Kultur« im eingeschränkten und normativen Sinn von »Bildung« dem globaleren ethnologischen Begriff von »Kultur« eingefügt und noch der raffinierteste Geschmack für erlebteste Objekte wieder mit dem elementaren Schmecken von Zunge

32 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, § 42.

und Gaumen verknüpft wird." (FU17) Eine Verknüpfung, wie sie Peter Panter spielerisch vorführt:

"Ums - bin ich satt! Kleine Vorspeisen von Auburtin und dann eine fette Rührungssuppe vom guten Menschen Frank und dann junges Gemüse von Borngräber und Fischpastete mit Remoulade von den Dramatikern (ein faules Ei ist darunter: Sternheim) und nahrhafte Butternudeln von Hesse und ein gutes weißes Stück Hühnerfleisch von Bonsels mit einem ganz, ganz leichten Haut-goût - so leicht, als sei nur mal einer mit Haut-goût vorübergegangen - und ein schweres Rumsteak von Stehr und etwas Dostojewski-Ragout von Wassermann und einen verflixt gesalzenen und gepfefferten Salat von Walter Mehring (so scharf, daß einem hinterher überhaupt nichts mehr schmeckt) und süße Glibberspeise von Ernst Hardt und alten Tilsiter von Thomas Mann und dazu öligen schweren Tiroler Wein der Firma Heinrich Mann, gerade von dort, wo die beiden Sprachgrenzen aneinanderstoßen, und deutschen Sekt von Blei und Hermann Bahrs Selterwasser - es schmeckt immer nach dem, was man grade hineingießt - und zu allem als Untergrund und ständigen Magenbaß das schwarze schwere Landbrot Arthur Schopenhauers . . . Ums - Bin ich satt!" (3.25)

Aufgrund dieser Variante des Freudschen Kulturbegriffs³³ wird der Geschmack im gesamten Bereich des Habitus betrachtet, wobei sich nach Bourdieu grob drei Klassen des Geschmacks unterscheiden lassen.

Zuerst erscheint dabei der schon genannte legitime Geschmack. Dieses ist der Geschmack des Kenners, der sich auf dem Gebiet der legitimen, d.h. kanonisierten Kultur bewegt und wegen der Sicherheit

33 Als »Kultur« definiert Freud: "ich meine all das, worin sich das menschliche Leben über seine animalischen Bedingungen erhoben hat und worin es sich vom Leben der Tiere unterscheidet - und ich verschmähe es, Kultur und Zivilisation zu trennen". Die Zukunft einer Illusion. In: Studienausgabe IX. Frankfurt/Main 1974, S. 135 - 189; hier S. 139f. Wie die Trennung von Reflexions- und Sinnengeschmack, behält auch die Unterscheidung von Kultur und Zivilisation durchaus analytischen Wert, wie es die Kritische Theorie vorführte. (Vgl. Institut für Sozialforschung (Hg): Soziologische Exkurse. Frankfurt/Main 1983, S. 83 - 92.) Hier geht es aber darum, daß die Akteure in der kulturellen Sphäre sich über solche Trennungen praktisch hinwegsetzen, was der Analyse nicht gleichgültig sein kann.

seines Urteils auch die avanciertesten Produkte der in ihrer Legitimierungsphase befindlichen Kultur (zur Zeit des empirischen Teils von Bourdieus Untersuchung Jazz und Film) sich anzueignen vermag. Da diese langwierige Aneignung der Kulturgüter eine "Suspendierung des ökonomischen Zwangs" (FU100) voraussetzt, hat die Kennerenschaft naturgemäß eine Affinität zu den hohen Positionen des sozialen Raums. Auf den legitimen Geschmack folgt der »mittlere Geschmack«, der auf die "minderbewerteten Werke der legitimen Künste" (FU38) wie Operette und die "»legitimsten« Werke der minderbewerteten Künste" (ebd.) wie Teile des Chansons zielt. Diese Form des Geschmacks ist besonders in dem am Aufstieg orientierten kleinen und mittleren Bürgertum verbreitet, das die Positionen der herrschenden Klasse prätendiert und dessen gewissermaßen unglückliches Bewußtsein auf der "Trennung der Produktions- von den Wahrnehmungsschemata" (WHS63) beruht, d.h. daß es seine kulturellen Leistungen, die es bedingt durch ihren Habitus produziert, mithilfe der Normen der herrschenden Klasse, der es zugehören möchte, verwirft. Das bewirkt beispielsweise auf dem sprachlichen Markt, daß diese Sprecher zu einer Überkorrektheit und einer daraus resultierenden Unsicherheit getrieben werden, "die bei offiziellen Anlässen ihren Höhepunkt erreicht und dann aus Überkorrektheit zu »Fehlern« oder aus forciertem Lässigkeit zu recht gequälten Kühnheiten führt" (WHS63), wie sie Peter Panter in seinen »Ratschlägen für einen schlechten Redner« (8.290-2) aufspießte. Von beiden abgegrenzt ist der »populäre Geschmack« der Unterklassen (Schlager, Öldruck), die wesentlich durch ihren Kapitalmangel gekennzeichnet sind. Dies äußert sich - um beim Beispiel des sprachlichen Marktes zu bleiben - darin, daß sie nur unter sich, d.h. auf den Märkten der Unterklassen, frei, d.h. oft dialektgefärbt, sprechen können. Auf den offiziellen Märkten jedoch wird ihr Sprachhabitus zensiert, worauf sie sich eines geborgten Diskurses notdürftig bedienen müssen - oder schweigen (vgl. WHS46-51). Prätentiöse Neigungen können somit kein Charakteristikum der Unterschichten sein, da sie von Möglichkeiten des Aufstiegs weitgehend ausgeschlossen sind und im Falle

der revolutionären Masse die gegebene Klassenstruktur überhaupt hinter sich lassen.³⁴

Der Kampf um die Profitbildungen in der kulturellen Sphäre wird also traditionell zwischen dem Kenner (dem »Mann von Welt«) und dem Prätendenten ausgefochten. Die Übereinstimmung mit der Norm des legitimen Geschmacks, die die Kennerschaft des Mannes von Welt auszeichnet, resultiert aus seiner »ästhetischen Einstellung«, die naive Reaktionen im Umgang mit Kulturgütern ausschließt (etwa Ehrfurcht bei Heiligenbildern) und sich statt dessen auf die Formgebungsarbeit (Stil) konzentriert (vgl. FU100). Diese Herangehungsweise an das Objekt funktioniert unabhängig von dessen Qualität (bei einem Picasso ebenso wie bei der Art, den Tisch zu decken, zu gehen, ein Glas zu halten, Kleidung etc.); es ist somit der Modus und weniger das Objekt, was Kennerschaft ausmacht und Distinktion verspricht, in Tucholskys Worten:

"Einer der wenigen, die einmal gut und treffend nachwiesen, daß man sehr wohl ein Philister sein und gleichzeitig Bach und Beethoven schätzen könne, war A.H. Schmitz. Er wurde nicht gehört. Nach wie vor läuft der deutsche Bürgerstand jedem langhaarigen Klavierhauer nach, pflegen die alternden Töchter zum Entsetzen der Nachbarn den Gesang, heulend wie eine Lokomotive im Tunnel . . . aber dieselben Leute, die mit ergriffenen Gesichtern im Konzert sitzen, sind stumpf und dumpf allen anderen Fragen gegenüber, bei denen es gilt nachzudenken." (EI61)

Distinktion besteht also in der Inszenierung der Persönlichkeit, "d.h. [in der] *Qualität* der Person, die sich in der Fähigkeit beweist, sich einen qualitativ hochwertigen Gegenstand anzueignen. Von höchstem Distinktionsvermögen ist das, was am besten auf die *Qualität der Aneignung*, also auf die des Besitzers schließen läßt, weil seine

34 Wiewohl im organisierten KP-Marxismus solche Präentionen in der kulturellen Sphäre vorhanden waren. Ein Beispiel: die »Kunstlump«-Debatte um Heartfield. Insgesamt wäre es reizvoll, die »Realismus«-Konzeption daraufhin zu untersuchen, wie die legitime Kultur ihre Macht ausnutzt, um ihre Anerkennung noch bei ihren erklärten Gegnern zu er zwingen. Auch die Frontstellung der Realisten gegen die Avantgardisten wie Heartfield erhalte dar aus einige Erklärung.

Aneignung Zeit und persönliche Fähigkeiten voraussetzt, da es - wie Vertrautheit mit Bildender Kunst oder Musik - nur durch anhaltende Investition von Zeit und nicht rasch oder auf fremde Rechnung erworben werden kann, und daher als sicherstes Zeugnis für die innere Qualität der Person erscheint. Daraus erklärt sich der Rang, den das Streben nach Distinktion all den Praktiken einräumt, die - wie der Kunstgenuß - eine *reine Gratisausgabe* dessen voraussetzen, was namentlich für die das Wertvollste und Rarste ist, deren hoher Marktwert die sinnlose Ausgabe verbieten müßte: die Verschwendung von *Zeit*, Zeit für den Genuß oder Zeit zum Erwerb jener Kultur, die der adäquate Genuß voraussetzt." (FU439f) Der Geschmack, der "den praktischen Operator für die Umwandlung der Dinge in distinkte und distinktive Zeichen" (FU284) abgibt, bildet damit einen Lebensstil aus, einen "symbolischen Ausdruck der Klassenstellung" (ebd.). Die über die Distinktionsprofite der Kenner-schaft ausgebrochenen Verteilungskämpfe zielen daher auf die durch die Distinktion repräsentierte Verfügungsgewalt über Kapital. Die wichtigste Waffe für die hierbei ihre Anciennität betonende herrschende Klasse gegenüber dem aufsteigenden Kleinbürgertum ist dabei der genannte Zeitfaktor in der Aneignung von kulturellem Kapital (vgl. auch FU120f). Weil sie den Status des Angelernten haben, kann der Mann von Welt die kulturellen Anstrengungen des Prätendenten abwerten, "weil sie erkennen lassen, daß sie erworben wurden, während es gerade hier mehr als irgend sonst darum geht, zu haben, ohne je erworben zu haben" (FU518). Der Prätendent geht in die Leere, weil er nie hat, sondern immer nur weiß; er schwimmt nicht, sondern führt Arm- und Beinzüge vor, gibt also eine komische Figur ab, wenn er nicht untergeht. Seine Lage charakterisiert sich dadurch, daß er die Spiele der Distinktionen nicht spielt, nicht spielen kann, weil er erst im Begriff ist, die nötigen Spielsteine zu erwerben und durch seinen verbissenen Ernst sich hierbei als Außenseiter diskreditiert.

"Die Kleinbürger haben kein spielerisches Verhältnis zum Bildungsspiel: sie nehmen die Kultur zu ernst, um sich einen Bluff oder Schwindel zu erlauben oder auch nur die lässige Distanz, die von wirklicher Vertrautheit zeugt [. . .] Bildung mit *Wissen*

gleichsetzend, meinen sie, ein Gebildeter sei, wer einen unermeßlichen *Schatz* an Wissen besäße, und können es nicht fassen, verkündet er (wie der Kardinal, der sich Freiheiten mit dem Dogma nimmt, die dem einfachen Landpfarrer verwehrt bleiben), daß Bildung in ihrer einfachsten und erhabensten Form sich reduziere auf den *Bezug zu ihr* («Bildung ist, was übrig bleibt, wenn man alles vergessen hat»). [. . .] Als Erwerbsmenschen können sie es sich nicht erlauben, mit der Welt der Bildung eine Vertrautheit zu kultivieren, die denjenigen alle Freiheiten und Kühnheiten einräumt, die ihr durch Geburt, also durch ihre Natur und ihr Wesen verbunden sind." (FU518f)

Mit anderen Worten, die wichtigste Waffe des Mannes von Welt im Kampf mit der Präntention ist die Doxa, denn nichts anderes als dieses Universum des Undiskutierten ist die Heimat der spielerischen Vertrautheit und Ungezwungenheit im Umgang mit der (inkorporierten) Kultur. Wie schon aus dem obigen Briefzitat (BM74f) ersichtlich, sind Tucholsky die Grundlagen der Distinktionen - wenn auch in ihrer naturgeschichtlichen Form - bewußt:

"Was der Ruppert da vom Lebensgenuß der Deutschen sagt, das stimmt aber nur in sehr dünnen Schichten. Gewiß kommt durch das Rationieren allerhand heraus, aber weite Bürgerkreise waren vor dem Kriege entweder protzig oder knauserig, ganz besonders auf Reisen, wo sie durch ihr Auftreten in unsagbarer Kleidung die ganze Innung schwer blamiert haben: wir verdanken ihnen einen großen Teil unserer Unbeliebtheit. Gewiß: wenn der Deutsche einmal begriffen hatte - besonders der Intellektuelle - wie man es macht, dann war das meist sehr hübsch. Aber es sind deren wenige. Raffinement-? Ja. Nur: das Wort ist nicht richtig. Man kann das nicht lernen, man kann es nicht zeigen, es ist einfach eine Frage der Feinheit der Nervenenden. Nuancen empfinden - das ist allerdings alles - wenn man nicht vergißt, daß es nur Nuancen sind. Was aber nach diesem Kriege hochkommen wird - und es wird hochkommen - das erinnert an Furchtbares. Deine Waschfrau und Dein Schlossermeister sind sehr feine Leute geworden, und sie kaufen Dich mit samt allen und packen es in einen Sack. Es ist - nicht wahr? - eine große Zeit." (BM149f)

Das "Nuancen empfinden" ermöglicht, daß die Verausgabung von seltenem Kapital - wie der legitime Geschmack - nicht die einzige Möglichkeit der Profitbildung ist, eng mit ihr verbunden sind die Pro-

fite aus Herablassungsstrategien, hier beispielsweise die entspannte und gleichzeitig präzise kontrollierte sprachliche Unterkorrektheit (in Absetzung zum verkrampt-korrekten Habitus des Kleinbürgers), die bei Angehörigen eines anderen Habitus zu einiger Verwirrung führen kann:

"Natürlich - und nun zum Ernst des Lebens - heißt es nicht kleiner Hundchen, sondern kleines Hundchen - aber es machte sich gerade so schön, die Artikel auf den Kopf zu stellen. Das darf ich - wenn Du natürlich machst, dann ist es ganz falsch und ausländisch und wird angestrichen, mit der roten Lehrertinte, die wir uns früher immer für 10 Pfennig gekauft haben, um uns Hefte, Finger und Wohngemächer einzuschmieren." (BM121)³⁵

Die Herablassungsstrategien bestehen in Variationen des »Sich-einfach-gebens«. Wie im obigen Zitat, welches den Vorzug hat, daß für die außenstehende Baltin die Mechanismen erklärt werden, die sonst »nicht der Rede wert« sind, deutlich wird, ergeben sich die Profite aus dem »als-ob« der Normüberschreitung, die diese in ihrer Gültigkeit gleichzeitig festschreiben. Herablassungsstrategien sind also "jene symbolischen Grenzüberschreitungen, die es erlauben, sowohl die Profite aus der Übereinstimmung mit der Definition, als auch die aus ihrer Überschreitung einzustreichen [. . .] Wer sich seiner kulturellen Identität sicher ist, kann mit den kulturellen Spielregeln - mit dem Feuer - spielen und ruhig sagen, er liebe Tschairowsky oder Gershwin oder sogar - alles eine Frage der »Chuzpe« - Charles Aznavour oder B-Filme." (WHS90f) Kulturelle Identität ist hierbei natürlich nicht mit Ich-Identität zu verwechseln. Wie disloziert Tucholskys Ich auch gewesen sein mag (die Pseudonym-Problematik dürfte davon einen Vorgeschmack geben), so entspringt er biographisch doch einer spezifischen Klassenlage und hat durch Sozialisation deren Habitus angenommen. Aber solche Überlegungen führen auf ein Nebengleis, weil es nicht darum gehen kann, Tucholsky reduktionistisch auf einen sozialen Typus festzunageln. Natürlich

35 Tucholsky hatte im Brief vom 15.7.1918 geschrieben: "Was ist das für ein kleiner Hundchen, den Er da hat?" (BM105)

könnte man Tucholsky als Mann von Welt beschreiben. Seine wenn auch nicht groß-, so doch überaus gutbürgerliche Herkunft³⁶, die sich in seiner Lebensführung als einer der "bestbezahlten deutschen Journalisten" (EI840)³⁷ fortsetzt, die Verfügung über ein enormes kulturelles Kapital und sein korrekter äußerlicher Habitus als soignierter Herr, der "als Botschafter ausgezeichnete Figur gemacht" hätte³⁸ (wofür ihm dreißig Maßanzüge zur Verfügung standen³⁹), ergeben Indizien genug. Aber entscheidend für die Texte ist doch, wie er mit diesen sozialen Typen ästhetisch spielt. Selbst nicht zum ganz großen Reichtum gehörend, wie sein Text »Banger Moment bei reichen Leuten« (6.34f) zeigt, konnte er innerhalb der ästhetischen Sphäre sich diesem ebenso anverwandeln wie dem Prätendenten Wendriner und dem Proleten. Eine erstaunliche Mimesis-Fähigkeit, wie sie auch Mary Gerold-Tucholsky anmerkt:

"Er ist zutiefst ein Bürger, der seine Ruhe haben will, und das phänomenale an Ihm ist, daß Er Gedichte schreiben kann, als ob Er das Elend eines Proleten selbst durchgemacht hat. - Ihn hat es ja stets geGraust, wenn Er seine wahrhaften Anhänger gesehen hat."⁴⁰

Diese Mimesisfähigkeit ist es, die Tucholsky bei anderen bewunderte - sei es bei Sinclair Lewis' »Babbit« (vgl. 4.109-15; BM524) oder bei dem Mann, der alle sprachlichen Habitusformen nachahmen konnte (vgl. 4.171-3) - und als »Lust am Nachmachen« (vgl. EI468-72) bei neuen Schauspielschulen vermißte.

Zusammenfassend ergeben sich aus dem obigen folgende Thesen:

36 Vgl. das erste Kapitel von Helga Bemmanns Tucholsky-Biographie. Berlin 1990, S. 11 - 56.

37 Raddatz 1989, S. 53 berichtet, daß Tucholsky "schon Mitte der zwanziger Jahre nach heutigem Geldwert jährlich ca. 150.000,- Mark" verdient hat.

38 Josef Halperin: Abschied von Kurt Tucholsky. NWB 2.1.1936, S. 5 - 9; hier S. 6.

39 Beate Schmeichel-Falkenberg: "Und ich sehne mich so nach dem Norden". In: Huonker (Hg) 1990, S. 110 - 125; hier S. 116.

40 In einem Brief an Tucholsky vom 4.4.1932. Zitiert nach Meyer/Bonitz 1990, S. 303.

- I. Tucholsky reagiert sehr sensibel auf die skizzierten gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen, die mit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhundert verstärkt sich bemerkbar machen. Er ist in Antwort darauf sehr formeninnovativ: er adaptiert und mischt gebräuchliche Formen ebenso, wie er neue kreiert, um frei gewordenes Gelände zu besetzen. So versucht er beispielsweise, neben der krisenhaft gewordenen Theaterkritik eine systematische Kritik der »leichten Muse« (Revue, Cabaret, Variété) zu installieren (vgl. 3.234-7), die ihrem gewachsenen Stellenwert entspreche.
- II. Das Habituskonzept erfüllt in seiner dialektischen Anlage die Forderungen, die Käte Meyer-Drawe an eine Subjekttheorie stellt:

"Sowohl die bloße Gegenposition zu traditionellen subjektivistischen Theorien, die die Akkumulation sozialen Sinns in sedimentierten Strukturen ausmacht, die mit sich selbst spielen, als auch die Steigerung des Subjektivismus zu unbeschwerter Kreation verfehlen die Erfahrung, daß Subjekte Akteure in Situationen sind, daß sie nicht als bloße Träger von Rollen figurieren, sondern die dialektische Beziehung von Freiheit und Determination artikulieren, indem sie stets übergreifen auf andere Ordnungen und sich nicht beschränken können auf eine eindimensionale Existenz."⁴¹

Der Habitus ist eine theoretische Konsequenz für die Tatsache, das dem "leiblichen Subjekt mehrere Register der Erfahrung zur Verfügung stehen"⁴². Durch diese Generierungsmodi von Praxis entsteht der Raum für jenes Etwas, von dem Merleau-Ponty spricht, "das, was, um erkannt zu werden, nicht gedacht zu werden braucht"⁴³. Das Habituskonzept eröffnet also neben anderen Konzepten einen Blick auf jene Sphäre der sublimer Erkenntnisse, die traditionell von der Kunst auf die Diskursebene gehoben wird:

"Abgesehen davon aber gibt es unzählige Erkenntnisse, die wir selbst haben, etwa Erkenntnisse höchst individueller Art, Wahrnehmungen, die wir an bestimmten Menschen machen, psy-

41 Käte Meyer-Drawe: Illusionen von Autonomie. München 1990, S. 65.

42 Meyer-Drawe 1990, S. 66.

43 Maurice Merleau-Ponty: Vorlesungen Bd.1. Berlin, New York 1973, S. 128.

chologische Beobachtungen in dem Sinn, in dem man von einer sinnvollen Psychologie sprechen könnte, alle möglichen subliminalen Regungen und Reaktionsformen, die für unser Leben durchaus die Bedeutung und die Dignität von Erkenntnis haben, die aber ihrem eigenen Wesen nach allein schon deshalb, weil sie zu flüchtig sind, um sich in den kodifizierten Apparat der Wissenschaft einfangen zu lassen, diesem potentiellen Begriff der Übersetzbarkeit in Wissenschaft widersprechen. Ich möchte sie hier der Einfachheit halber wirklich an das Romanwerk von Proust erinnern, das sie ja jetzt in seiner Ganzheit auf Deutsch lesen können, das unendlich viel an Erkenntnissen enthält, an Erkenntnissen über die Gesellschaft, an Erkenntnissen über den Sexus, an Erkenntnissen der verschiedensten Art, - aber an Erkenntnissen, die allesamt geradezu dadurch definiert sind, daß sie dem Zugriff durch die organisierte Wissenschaft grundsätzlich sich entziehen."⁴⁴

Tucholsky versucht diese Welt der Erkenntnisse ästhetisch-publizistisch zu bewältigen a) in den als Plaudereien verschrienen Analysen der scheinbar ephemeren Alltagsdinge, b) indem er jede Theorieform zurückweist, wenn sie sich zu einem Monopolanspruch auf Erkenntnis versteigt (Psychoanalyse, Marxismus [vgl. z.B. 8.114-6]).

- III. Der Habitus ist nun allerdings in seiner sozialen Realität nicht dafür da, um zur Freude der Metaphysik-Kritik epistemologische Probleme zu lösen, sondern ist Ausdruck einer spezifischen Klassenlage, d.h. er bezeichnet einen konkreten Geschmacks- und Lebensstil.

Hieraus konstituiert sich ein komplexes Kollisionsgefüge aus den problematisch gewordenen Formen von Kunst und Öffentlichkeit sowie den Stoßrichtungen des Habitus: Tucholsky klopft den Habitus als Generierungsmodus von Praxis auf seine Erkenntnisfähigkeit ab und macht dies in einer Sphäre, wo sich eine Praxis, die er sich unter anderem als Objekt nimmt (Kulturkonsum), artikuliert. Darin unterscheidet er sich vom durch Adorno für ein solches Vorhaben genannten Proust, der seine Recherche in der traditionellen Gattung Epik an-

44 Theodor W. Adorno: Vorlesung zur Einführung in die Erkenntnis theorie. Frankfurt o.J., S. 21f.

siedelt. Tucholsky begibt sich also in medias res, vorteilhafter Weise auf die Höhe seiner Zeit, riskiert dabei aber, daß seine Intentionen durch sein Medium (Kulturkonsum) konterkariert werden. Er hat »Erfolg, aber keine Wirkung« (vgl. AB154 und 213), weil seine Texte wieder nur konsumiert werden. Diese Dialektik soll in zwei Kapiteln abgehandelt werden:

1. Exploration der Distinktionen.
2. Die sich aus dem oben geschilderten Kollisionsgefüge ergebenden Antinomien des Engagements.

II. *Exploration der Distinktionen*

"Meine Großtante kostete nur von den Gerichten, um ihre Meinung mit einer Sanftheit zu sagen, die Widerspruch zwar ertrug, aber nicht zuließ. Bei einem Roman oder bei Versen, Dingen, in denen sie sich sehr gut auskannte, unterwarf sie sich stets mit der Demut einer Frau der Meinung des Kompetentesten. Sie glaubte, daß das der unbestimmte Bereich der Laune sei, in dem der Geschmack eines einzelnen die Wahrheit nicht fixieren könne. Doch bei Dingen, deren Regeln und Prinzipien sie ihre Mutter gelehrt hatte, bei der Art und Weise, wie bestimmte Gerichte zubereitet werden müßten, wie Beet-hovensonaten zu spielen seien oder wie man mit Freundlichkeit Gäste zu empfangen habe, war sie überzeugt, eine angemessene Vorstellung von der Vollkommenheit zu besitzen und unterscheiden zu können, ob die anderen sich ihr mehr oder weniger näherten. Für diese drei Dinge war die Vollkommenheit übrigens fast die gleiche: es war eine Art von Einfachheit in den Mitteln, von Schlichtheit und Charme. Sie lehnte entsetzt ab, daß man Gewürze an Gerichte tue, die dies nicht unbedingt erforderten, daß man mit Affektiertheit und unter Mißbrauch des Pedals spielte, und das man beim Empfang von Gästen über eine vollkommene Natürlichkeit hinausging und mit Übertreibung von sich selbst sprach. Sie erhob den Anspruch, beim ersten Bissen, beim ersten Ton oder nach einem einfachen Briefchen zu wissen, ob sie es mit einer guten Köchin, einem wahren Musiker oder einer gut erzogenen Frau zu tun hatte. «Sie mag eine viel größere Fingerfertigkeit haben als ich, aber es fehlt ihr an Geschmack, wenn sie dieses so schlichte Andante mit einer solchen Emphase spielt.» «Das mag eine glänzende Frau mit sehr vielen Qualitäten sein, aber unter diesen Umständen von sich zu sprechen, beweist einen Mangel an Takt.» «Das mag eine sehr beschlagene Köchin sein, aber sie versteht es nicht, ein Beefsteak mit Äpfeln zu machen.» Das Beefsteak mit Äpfeln! ein ideales Wettbewerbsgericht, schwierig gerade durch seine Einfachheit, eine Art »Sonate Pathétique« der Küche, gastronomisches Äquivalent dessen, was im gesellschaftlichen Leben der Besuch einer Dame ist, die um Auskünfte über eine Hausangestellte bittet

und bei einer so einfachen Handlung so viel Takt beweisen oder es so sehr an Takt und Erziehung fehlen lassen kann."¹

"Wir habens mit den Quadratcentimetern. Das Leben aber ist ein Kreis. Es bleibt beim Ausmessen ein winziger, verflixter Rest, etwas, das nicht aufgeht, nie und niemals. Diese irrationale Zahl entzieht sich der strammen Zucht der Meßbarkeit - beinahe hohnvoll kommts dem Gendarmen vor -, ordnet sich nicht unter, spielt nicht mit ihren aberwitzig vielen hundert Dezimalstellen . . . Nicht zu fassen ist sie. Der Kreis läßt sich in Quadratcentimetern nicht ganz exakt ausdrücken, der Rest bleibt. [. . .] π bedeutet nichts weiter, als daß es ein unsichtbares, mit den rationales Mitteln nicht zu erfassendes Gesetz gibt, das man im Herzen, in den Fingerspitzen, in der Witterung haben muß, um es zu begreifen. π ist der unmerkliche, ohne Winkelmaß gefühlte Schwung, in dem ein Vogel sich zur Erde niedersenkt - berechnet ist er nicht. π ist das Gesetz, nach dem der Bumerang fliegt und zum Werfer wieder zurückkehrt; π ist die ohne Lehrbücher gefühlte Schwere einer Wabenwand im Bienenkorb. Tiere und Wilde haben es immer - die Kulturmenschen haben es oft verloren. Das, soweit es die körperlichen Funktionen angeht. Aber es gibt auch ein π in den geistigen, und daß wir es da so oft verlieren, das ist schmerzlich und beschämend zugleich." (E1379-81)

Auf dieses π , welches Peter Panter einer Dame der Gesellschaft zu erläutern sucht, die währenddessen höflich-desinteressiert mit den Verlobungsanzeigen liebäugelt, ist Tucholsky zeitlebens ausgewesen, auf das Gewachsene (vgl. 2.186f), auf das, was letztlich nicht mehr zu sagen ist. So quält sich Peter Panter 1929 in zwei Texten (7.189f und 232) mit der Frage, "was die Birkenblätter tun." (7.189) Flirren sie? Flimmern? Zischeln? "Wie sagt man das? Was man nicht sagen kann, bleibt unerlöst - »besprechen« hat eine tiefe Bedeutung." (7.189) Somit hat diese scheinbare Nebensächlichkeit eine weitreichende Motivierung:

"(Chor): «Ihre Sorgen möchten wir . . . Hat man je so etwas . . . Die Arbeiterbewegung . . . macht sich da niedlich mit der deutschen Sprache, die er nicht halb so gut schreibt wie unser Hans Grimm . . .» Antenne geerdet, aus. Ich weiß: darauf kommt es nicht an; die Gesinnung ist die Hauptsache; nur dem

1 Marcel Proust: Tage des Lesens. Frankfurt/M. 1985, S. 12 - 14.

sozialen Roman gehört die Zukunft; und das Zeitdokument - oh, ich habe meine Vokabeln gut gelernt. Aber ich will euch mal was sagen: Wenn Upton Sinclair nun auch noch ein guter Schriftsteller wäre, dann wäre unserer Sache sehr gedient. Wenn die pazifistischen Theaterstücke nun auch noch prägnant geschrieben wären, daß sich die Sätze einhämmern, dann hätte unsre Sache den Vorteil davon. Sprache ist eine Waffe. Haltet sie scharf. Wer schludert, der sei verlacht, für und für. Wer aus Zeitungswörtern und Versammlungssätzen seines dahinlabert, der sei ausgewischt, immerdar." (7.189)

Tucholsky verfolgt also das π , die feinen Unterschiede in mehreren Richtungen. Zum einen, wie schon früher ersichtlich, in seiner Wahrnehmung des sozialen Raums, die er ästhetisch gestaltet. Dies führt Peter Panter in einer Glosse dazu, die Menschen danach einzuteilen, ob sie ein Badethermometer benutzen.

"Womit denn also die feinere Menschheit in zwei Klassen einzuteilen wäre: in die Bade-Thermometristen und die A-Thermometristen (Alpha privativum). Die mit dem Thermometer hat das Automatenleben noch nicht herunterbekommen. Für sie ist ein Bad noch ein Bad, eine gediegene Sache, die jedesmal aufs neue mit der gebührenden Wichtigkeit abgewandelt wird - die Augen prüfen die Quecksilberskala, die Lippen schmecken das Wasser ab - «Ich werde noch eine Kleinigkeit warmes Wasser hinzutun», spricht der Badgourmand. Wenn sie das Bad so sorgfältig vorbereiten, dann werden sie es wohl auch mit dem Rest ähnlich halten [. . .] Die ohne Badethermometer - - Das sind Leute, die den täglichen Mechanismus schon nicht mehr so ernst nehmen; die jeden Morgen baden und mal rasch mit der Hand durchs Wasser fahren, obs schon gut ist (es gibt da nur zwei Extreme: bliebe die Hand im Eis stecken, ist es zu kalt - geht die Haut ab, dann ist es heiß). [. . .] Ihre Hand ist für Feinheiten abgestumpft, sie haben keine Zeit, mit ihren Nerven auf Gradunterschiede zu reagieren, weil es nicht lohnt. Es ist Kräfteersparnis, privates Taylor-System, kürzester Weg zwischen zwei Punkten: die gerade Linie. Die ohne Badethermometer haben ein altfranzösisches Wappenschild, auf dem steht: «Moi je m'en fous!» [...] Goethe hat ein Badethermometer benutzt, Schiller desgleichen - auch Karl der Dicke sowie, vorkommendenfalls, der Turnvater Jahn. Von lebenden Schriftstellern benutzen . . . Nein. Man möchte ja auch mal in die Akademie kommen. Immerhin ist dieser Gegenstand ein untrügliches Zeichen für die Form eines Charakters. Und ich kann mir sehr gut denken, daß der Bräutigam,

anstatt den Graphologen aus dem Tintensatz lesen zu lassen, zur künftigen Braut leise, aber ernst spricht: «Eine Frage, mein Fräulein. Benutzen Sie ein Badethermometer -?»» (4.539f)

Zum anderen bilden die feinen Unterschiede einen Teil der ästhetischen Kategorien Tucholskys, wie es in seiner Literaturkritik deutlich wird: Ein Roman von Queiroz wird mit den Worten "dies hat ein Mann von Welt geschrieben" (3.402) gelobt, Hans Heinz Ewers dagegen als "Poseur der Roheit" (EI101) abgekanzelt und dementsprechend im Diminutiv angesprochen, ein Reisebuch Tollers wird schließlich als ein "sympathisches Buch" (9.141) empfunden, weil die Aufzeichnungen "ohne die leiseste Prätentation" (9.142) seien. Tucholsky spielt hier also die Karte des Kenners aus, was die Rezensenten seiner Rezensionen ihm später verübeln sollten. Als 1972 der Sammelband »Literaturkritik« erschien, bemängelten Peter Wapnewski und Marcel Reich-Ranicki gleichermaßen, daß Tucholskys Urteil "noch vor den Toren einer wissenschaftlichen Reflexion über den Gegenstand [verhält]"² und keineswegs das "Gutachten eines Sachverständigen"³ sei. Beide reiben also Tucholsky ausgerechnet den gelehrten Diskurs unter die Nase, welchen er als »Kenner« in »Die Literatur im Kastanienwäldchen«(EI30-2) in der Luft zerrissen hat:

"Diese Vorlesungen sind verfilzt. Wer nie bei dem säuselndem Getön der professoralen Stimme Arabesken in die Bänke schnitt, wer diese Philologen nicht anhörte, ihr Ersaufen in Tatsachen, ihr dünnkelhaftes Urteil über Künstler, die sie nie begriffen, - der mag glauben, daß aus dem Besuch der Vorlesung über den deutschen Roman bis zur Gegenwart oder über Politik irgend etwas herauspringt. Es lohnt nicht, die alten Eichen einzeln zu benennen: nicht den Simplicissimusfeind noch den Damenprofessor oder die anderen. Nur soviel: dies papaliche Verstehen der »menschlichen Schwächen« der Dichter, das Herausklauen von Daten, - widerlich! widerlich! - die Kärrner haben zu tun. Für ihre Konstruktionen zwischen Leben und künstlerischem Schaffen müßte man sie einbalsamieren. Aber

2 Peter Wapnewski: Anmut und Willkür. FAZ 13.1.1973, Litera turblatt.

3 Marcel Reich-Ranicki: Flirt mit der Literatur. DIE ZEIT 14.9.1973, Literatur.

im Gegenteil: ob Goethe die Friederike oder ob er sie nicht . . . Achthundert Federn kritzeln das mit, könnte man auch sonst wohl die Gedichte auf Seite 914 und 915 des zweiten Bandes verstehen? - Man könnte es nicht! Tintenfinger tasten die Struktur zarter Gedichte ab, was hat der Dichter gewollt, gekonnt, erreicht, gedacht . . .? Nichts, was uns angeht, kein Zusammenhang mit den *lebenden* Großen; mißgünstiger Neid gegen die - Dilletanten. [. . .] Eine Wanzenarbeit, die Lächerlichkeiten jeder Vorlesung zu belegen. Und im Gedächtnis bleibt das einzig nutzbare, ehrliche Kolleg: Byzantinische Übungen. Mittwochs 6 - 8 abends. Gratis." (EI31f)

Der Kenner dagegen besteht auf seiner getadelten unwissenschaftlichen Subjektivität und muß es, weil er durch den Verzicht auf die wissenschaftlichen Kategorien sich auf die "Feinheit der Nervenenden" (BM150) zurückverwiesen sieht und seine Geschmacksurteile letztlich nicht begründen kann, somit "vordergründig" bleibt, wie Reich-Ranicki anmerkt. Der Rezensent Peter Panter nimmt daher für sich das Recht in Anspruch, auszusortieren und nicht zu rezensieren:

"Man hat vielmehr einzusehen: Leben ist aussuchen. Und man suche sich das aus, was einem erreichbar und adäquat ist, und an allem andern gehe man vorüber. Ließe man mich auf André Gide, auf Paul Claudel, auf Robert Musil los: das gäbe ein rechtschaffenes Unglück. Ich verstehe sie nicht; sie sagen mir nichts; ich weiß gar nicht, was ihre Schriften zu bedeuten haben. Ich habe mich bemüht: ich weiß es nicht. Ich spüre die geistige Potenz - das genügt aber nicht. Also habe ich zu schweigen, wenn von ihnen die Rede ist, und nicht etwa zu glauben, dadurch, daß ich eine Meinung über sie abgebe, hätte ich sie schon verdaut." (9.113)

Zumindest einmal hat er sich eine halbe Ausnahme zugestanden - bei der Ulysses-Rezension. Nicht aber ohne sich vorher rückversichert zu haben: "Und falls dieses Buch eine neue Odyssee ist -: ich will mich lieber vor der Odyssee blamieren, als, getreu nach Vaihinger, so tun, als ob . . . Los." (5.379) Nach diesem Startschuß folgen sechs Seiten Tasten und Tippen im Dunkeln.

"Unmöglich, alles hintereinander zu lesen. Die Personen verwirren sich; wenn eine Handlung darin ist, habe ich sie nicht verstanden - ich weiß nicht immer, was real, gedacht, geträumt oder beabsichtigt ist. Aus einer Inhaltsangabe des Verlages

ergibt sich, was an diesem einen Tage, der dem Buch zugrunde liegt, vorgeht -: ich habe das nicht gemerkt. Zwei gewaltige Ausnahmen: eine Walpurgisnacht und ein riesiger innerer Monolog, beide im dritten Band. Bis dahin wogt der Nebel. [. . .] Der Gong klingt nur an wenigen Stellen. Aus welchem Metall ist er gemacht? [. . .] Worauf es James Joyce angekommen ist, weiß ich nicht; das Buch besteht zu seinem Hauptteil aus etwas, worauf es ihm scheinbar nicht angekommen ist, aus Nebensächlichkeiten; darauf zu achten, ist so, wie wenn man sich in der Physikstunde freut, daß das Versuchspräparat des Lehrers so schön rubinrot ist. Darauf kommt es aber nicht an. Hier ist ein Versuch gemacht. Was soll bewiesen werden? Was ist das für ein Versuch?" (5.380-2)

Résumé: "Liebig's Fleischextrakt. Man kann es nicht essen. Aber es werden noch viele Suppen damit zubereitet werden." (5.385) Dieses Zaudern kennzeichnet das widersprüchliche Verhältnis des Kenners zur Kunst, die außerhalb des ästhetischen Kanons liegt: Avantgarde und Werke unterhalb der Kanonisierungsschwelle. Tucholsky etwa hört Jazz und Kreneks »Johnny spielt auf« (vgl. EI707), liest Joyce wie Kafka und besitzt die Mappen von Grosz, greift aber gleichzeitig Dada als "Bluff" (2.382) an, d.h. den radikalsten Vorstoß gegen Kennerschaft, der sich denken läßt. Der Kenner verteidigt also sein Kapital, um es weiterhin in Texten manifestieren zu können. Sein Verhältnis zur Avantgarde ist ein gebrochenes, es wird zustimmend, wenn es ihm gelingt, sich die avantgardistischen Produktionen als Kunstwerke anzueignen (wonach sie in Peter Bürgers Begriffen als Avantgarde versagt haben), woraus dann höchste Distinktion entspringt, da die Kennerschaft in der Aneignung solch sperriger Gegenstände brilliert.

Das Spiel der Distinktionen wird hier anhand von exemplarischen Fällen verfolgt: zuerst wird seine Grundlage, der Umgang mit Zeit, betrachtet, was im folgenden bei der Charakterisierung von Tucholskys Städtebildern von Nutzen ist; dann wird die Forderung nach »Leichtigkeit«, nach der Entspannung in der Spannung der Kultivierungsarbeit herausgearbeitet, woraufhin der Kampf des Kenners gegen den gelehrten »Wichtigkeitsdiskurs« geschildert wird.

2.1 Zeit und Zeiten

"Was immer Dauer erfordert, dauert zu lange. Was immer Zeit beansprucht, beansprucht zuviel Zeit. Das Faktum, daß Handlungen Zeit kosten, gilt heute als Vergeudung. Gleich, wie kurz sie währen - niemals sind sie kurz genug. Die bloße Tatsache, daß sie währen, macht sie zu Verzögerungen. *Zeit = Langsamkeit.*"⁴

Dieser Taylorismus verdeutlicht den Stand der Geschichte: im entfalteten Kapitalismus, in welchem die Warenform das gesamte gesellschaftliche Leben erfaßt hat, bestimmt die aus der Realabstraktion des Äquivalententausches resultierende Auffassung von Raum und Zeit die nunmehr gänzlich synthetische Gesellschaft.⁵ Im Gegensatz zur Traditionen bildenden organischen Gesellschaft kennt die moderne synthetische Gesellschaft eine solche Gedächtnisarbeit nicht mehr, sondern, da die Realabstraktion Raum und Zeit abstraktifiziert hat zu reiner Quantität⁶, nur noch Geschichte in diskreten Daten und die ewige Wiederkehr des Immergleichen: W - G - W bzw. G - W - G⁷. In den Worten des von Sohn-Rethel inspirierten Adorno:

"Die bürgerliche Gesellschaft steht universal unter dem Gesetz des Tauschs, des »Gleich um Gleich« von Rechnungen, die aufgehen, und bei denen eigentlich nichts zurückbleibt. Tausch ist dem eigenen Wesen nach etwas Zeitloses, so wie die ratio selber, wie die Operationen der Mathematik ihrer reinen Form nach das Moment der Zeit aus sich ausscheiden. So verschwindet denn auch die konkrete Zeit aus der industriellen Produktion. Diese verläuft immer mehr in identischen und stoßweisen, potentiell gleichzeitigen Zyklen und bedarf kaum mehr der aufgespeicherten Erfahrung. Ökonomen und Soziologen wie Werner Sombart und Max Weber haben das Prinzip

4 Günther Anders: Die Antiquiertheit von Raum und Zeit. In: G.A.: Die Antiquiertheit des Menschen Bd.2. München 1987, S. 335 - 354; hier S. 338.

5 Zum Begriff der synthetischen Gesellschaft vgl. Alfred Sohn-Rethel: Geistige und körperliche Arbeit. Weinheim 1989, S. 31f.

6 Vgl. Sohn-Rethel 1989, S. 52 - 57.

7 Benjamin schreibt in den Zentralpark-Fragmenten: "Der Ge danke der ewigen Wiederkunft macht das historische Gesche hen selbst zum Massenartikel." GS I.2, S. 663.

des Traditionalismus den feudalen Gesellschaftsformen zugeordnet und das der Rationalität den bürgerlichen. Das sagt aber nicht weniger, als daß Erinnerung, Zeit, Gedächtnis von der fortschreitenden bürgerlichen Gesellschaft selber als eine Art irrationaler Rest liquidiert werden, ähnlich wie die fortschreitende Rationalisierung der industriellen Produktionsverfahren mit anderen Resten des Handwerklichen auch Kategorien wie die der Lehrzeit, also des sich Erwerbens von Erfahrung, reduziert. Wenn die Menschheit der Erinnerung sich entäußert und sich kurzatmig erschöpft in der Anpassung ans je Gegenwärtige, so spiegelt sich darin ein objektives Entwicklungsgesetz.⁸

Somit wird deutlich, daß Benjamins Erzähler nur sekundär vom Auftauchen der »Neuigkeit« und der »Information« das Wasser abgegraben wird. In erster Linie ist hierfür das Mutieren der traditionellen Gesellschaft in die Moderne verantwortlich, die die Ersetzung von (erzählbarer) Tradition durch einen "Pointillismus des Existierens"⁹ zur Folge hat und in der der ursprünglich handwerkliche Erzähler¹⁰ nur überleben kann, wenn er sich in die Kunst flüchtet. Hieraus wird er dann allerdings zur Zeit von Benjamins Essay durch den avantgardistischen Angriff vertrieben.

Tucholskys Behandlung von Zeit und der Zeiten (der geschichtlichen Einschnitte) ist gekennzeichnet durch sein Insistieren auf einen Surplus der Zeit über ihre reine Quantität. Dieser Surplus besteht in der Möglichkeit von Praxisformen, die über den gewöhnlichen Sinn hinaus an Zeit gebunden sind, so etwa das Sammeln von Erfahrungen und die Kultivierung von Bedürfnissen; Praxisformen also, die - wie oben gezeigt - zerstört werden, wenn Raum und Zeit in ihrer abstrakten Quantität zu "Formen der Behinderung"¹¹ werden, die es zu minimalisieren gilt. Einen solchen »Zeitgeist«, der sich asymptotisch der Zeitlosigkeit zu nähern sucht, weil Raum und Zeit sich in ihrer

8 Theodor W. Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Th.W.A.: Erziehung zur Mündigkeit. Frankfurt/M. 1971, S. 10 - 28; hier S. 13.

9 Anders 1987, S. 349.

10 Vgl. Benjamin: GS II.2, S. 447.

11 Anders 1987, S. 338.

Leere nur noch hindernd zwischen A und B (etwa Artikulation und Befriedigung eines Bedürfnisses) legen, identifiziert Tucholsky mit dem Tod. Zeitlosigkeit ist für ihn dem »Nachher« vorbehalten:

"«Wieviel Uhr . . .» - aber schon sank die Hand schlaff herunter. «Ach so -», sagte er. Ich lächelte doch. Als ich den Ausdruck seiner Augen bemerkte, stellte ich die Lachfalten wieder gerade. «Keine Zeit», flüsterte er. «Sich daran zu gewöhnen, daß es keine Zeit mehr gibt. Ja, die guten Aprioristiker . . .»" (10.128)

»Vorher« ist aber geschichtlich-gesellschaftliches Dasein, für das Tucholsky über dessen formeller Raumzeitlichkeit hinaus ein Agieren mit Zeit reklamiert.

"«Man geht spurlos dahin -», sagte er. «Nein», sagte ich. «Man geht nicht spurlos dahin. Ach, denken Sie nicht an Denkmäler - das ist ja lächerlich. Und ich weiß schon, was Sie jetzt sagen wollen: unsterbliche Werke. Ich bitte Sie . . . Nein, etwas anderes. Ich habe etwas dort gelassen, ja, ich habe etwas dort gelassen.» - «Was?» sagte er, ein wenig ironisch. «Ich habe den Dingen etwas gelassen», sagte ich. «Seit jenem Tage, wo ich den greisen Klavierspieler in Paris wiedersah, den mein Vater zwanzig Jahre vorher in Köln gesehen hatte. Er spielte noch dieselben Stücke, der Wandervirtuose - noch genau dieselben. Und da war mir, als grüßte durch ihn mein toter Vater. Auch ich habe den Dingen etwas gesagt. Ich habe an vieles, was längere Dauer hat als ich und Sie, Grüße befestigt. Ich habe hier einen Gruß angeheftet und da einen Kranz, hier einen Fluch und da ein abwehrendes Schweigen . . . und als ich das tat, da merkte ich, daß die Dinge schon voll waren von solchen Grüßen Verstorbener. Fast alle hatten sich an die Materie gehalten, hatten Spuren hinterlassen; wenn man vorüberstrich, bat, flehte, beschwor, fluchte und segnete es von diesen Sachen herunter, die die Menschen tot nennen. Ich bin nicht spurlos dahingegangen. «Nur -» «Nur -?» sagte er. «Nur -», sagte ich. «Die Menschen sind Analphabeten. Sie können es nicht lesen.»" (10.129)

"Wer das lesen könnt"¹²: diese unterschwelligem Tradierungen, die nur ein Beispiel sind für die Sublimierungen, d.i. die Kultur, die nach Günther Anders aus Umwegen besteht¹³, versucht Tucholsky zu fassen. Ein klassisches Register hierfür ist die satirische Überspitzung, die, indem sie eine literarische Extrapolation gegebener Tendenzen vornimmt, die Fragwürdigkeit einer Praxis aufweist, welche durch den Angriff auf das Koordinatenkreuz des Daseins sich selbst den Boden unter den Füßen wegzieht. Zu dieser Sparte gehört die Geschichte des geschäftstüchtigen Professors (vgl. 2.68-71), der in der Nähe Berlins ein "Spritzenhaus" einrichtet, das seinen Erläuterungen Peter Panter gegenüber zufolge den notorisch abgehetzten Berlinern mithilfe einer kleinen Injektion die Wege, also die Zeit, die viele Lebenslagen erfordern, erspart. In der Abteilung für Besäufnisse findet der Kunde dementsprechend nach der Injektion gerade noch Zeit, um "Anna - warum liebst du mich nicht mehr?" (2.69) zu lallen, bevor er einschläft. Nach Besichtigung der verschiedenen Abteilungen kommt Peter Panter konsequenterweise auf die Spritze zu sprechen, die als Clou und krönender Abschluß dem Betrieb eigentlich noch fehlt:

"«Herr Professor», sagte ich, «aber eine Spritze fehlt!»
«Welche?» rief er. «Nun», sagte ich, «warum gebrauchen Sie nicht selbst eine Spritze, die Ihnen das Leben erspart? Eine, die das ganze Leben konzentriert enthält, so daß Sie nur noch zu sterben brauchen?» Ich sah ihn gespannt an. «Wissen Sie», sagte er gedehnt, «das - ich möchte doch lieber - leben.» Und da schmunzelte ich mein schönstes Schmunzeln und fuhr heim zu Muttern." (2.70f)

Ein Motiv, daß Peter Panter ein Vierteljahr später (Juli 1919) variiert, wenn er erzählt, wie er leihweise in den Besitz einer maschinellen »Zeitbremse« (vgl. 2.125-8) gekommen war, die es ermöglichte, glückliche Momente aller Art durch Zug an einem Hebel festzuhalten. Der Text beschreibt rückblickend, warum Peter Panter die Maschine seinerzeit dann doch nicht genutzt hat.

12 Georg Büchner: Woyzeck (Szene beim Doktor). Werke und Briefe. München 1988, S. 243.

13 Günther Anders: Lieben gestern. München 1989, S. 114.

"Werde ich ziehen? Werde ich wirklich ziehen? Hat es einen Wert, die Zeit anzuhalten? Ist es nicht viel, viel schöner, die Zeit auskosten zu müssen, hastig, gierig, schlürfend - weil man Angst hat, daß sie zerrinnt und verfliegt? Besteht nicht darin der Wert der großen und kleinen Freuden, daß sie vergänglich sind? Vergänglich die paar glücklichen Wochen in dem kleinen Försterhaus und vergänglich ein Vierundzwanzigstundenglück? Würde ich wirklich ziehen? Und da hielt der Zug, und ich packte mit entschlossenem Griff meine Reisetasche mit der Zeitbremse, sah noch einmal lange auf das qualmende und neblige Berlin - und fuhr zurück - nach Werneuchen. Ich gab die Zeitbremse ab und habe sie nie wiedergesehen." (2.128)

Prototyp dieser Sparte und ihr wohl bekanntestes Exemplar ist die Grotteske »Der Zeitsparer« (1.145-7). Warum der später für gewichtige Zeitprobleme zuständige Ignaz Wrobel¹⁴ hier die schwierige artistische Form der Grotteske gewählt hat, zeigt sich bei der Betrachtung der Form. In der Zusammenfassung der Ergebnisse seiner Grotteskforschung erwähnt Wolfgang Kayser zwei für den vorliegenden Zusammenhang wichtige Aspekte: 1. "Zur Struktur des Grottesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen."¹⁵ 2. Die Grotteske erfährt einen besonderen Aufschwung in "Epochen, die nicht mehr an das geschlossene Weltbild und die bergende Ordnung der vorangehenden Zeiten glauben konnten."¹⁶ Dies sind zugleich die zwei Gesichtspunkte, die von der folgenden Forschung¹⁷ übereinstimmend aufgegriffen wurden, im Gegensatz zu anderen Aspekten von Kayser's Arbeit. Zu kritisieren gab es vor allem die eklatante Unschärfe seiner Begriffe, die »grottesk« und »absurd« nicht voneinander zu trennen erlaubte und infolge solcher Weitläufig-

14 Der Wrobel von 1913/14 ist noch nicht der Verfasser der Militaria. Insgesamt sind die Pseudonyme zu der Zeit noch nicht scharf getrennt. Wrobel etwa beschäftigt sich auch mit Theaterkritik (vgl. 1.84-7), dichtet (vgl. 1.131f) und schreibt über Schauspieler (vgl. 1.163f).

15 Wolfgang Kayser: Das Grotteske. Oldenburg 1957, S. 199.

16 Kayser 1957, S. 202. Ähnlich Carl Pietzcker: Das Grotteske. In: Otto F. Best (Hg): Das Grotteske in der Dichtung. Darmstadt 1980, S. 85 - 102; hier S. 98.

17 Vgl. neben dem von Best herausgegebenen Band den umfangreichen Forschungsbericht von Christian W. Thomsen: Das Grotteske und die englische Literatur. Darmstadt 1977.

keit des Groteskbegriffes den Surrealismus sich gleich mit einverleibte. Des weiteren fiel auch die gewisse Humorlosigkeit Kayzers unangenehm auf, die mangels eines Gespürs für die groteske Komik die Nacht- und Schattenseiten der romantischen Groteske hypostasierte und ungetrübt von psychoanalytischen Kenntnissen¹⁸ die Groteske als Gestaltung des »spukhaften« Es¹⁹ und als »Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören«²⁰ ansprach. Mit solcher Einseitigkeit ist bei Tucholsky nichts zu erlangen, da dessen Grotesken das komische Element betonen und »grotesk« für ihn gleichbedeutend ist mit Heiterkeit und geradezu Milde, wenn er in einer Rezension schreibt:

"[Dieses Buch] geht alle an, die Spaß an barockem Humor haben. Ich sage absichtlich nicht: grotesk - das ist dieser Humor auch -, aber da ist doch noch ein Ton, der aufhorchen macht, und der nicht auf der Mohnwiese E. A. Poes gewachsen ist: ein schneidender, eiskalter Ton." (2.140)

Umso weiter kommt man durch die Feststellung, daß durch die Groteske "die Kategorien unserer Weltorientierung versagen". Kayser schreibt:

"Wir haben seit der Renaissance-Ornamentik durchgehende Auflösungen beobachtet: die Vermengung der für uns getrennten Bereiche, die Aufhebung der Statik, den Verlust der Identität, die Verzerrung der »natürlichen« Proportionen u.a.m. Wir sind neuen Auflösungen begegnet: der Aufhebung der Ding-kategorie, der Zerstörung des Persönlichkeitsbegriffes, der Zerstümmerung der geschichtlichen Ordnung."²¹

Fast scheint es so, als sei die Vorrede zur Groteskensammlung Wrobels zur Illustration dieser Befunde geschrieben worden.

18 Der Name Freuds (wie auch Jungs) taucht nur im Rahmen eines name-droppings auf, eine naheliegende Lektüre der Aufsätze über das »Unheimliche«, den »Witz« und den »Humor« unterbleibt.

19 Kayser 1957, S. 199.

20 Kayser 1957, S. 202. Im Original gesperrt.

21 Kayser 1957, S. 199.

"Mein lieber Ignaz Wrobel, ich widme Dir dieses Büchlein, weil Du es brauchen kannst. Du bist ein ernster Mensch, nicht wahr, und stehst unter Deinen Mitmenschen geachtet da, als . . . sagen wir . . . Pädagoge, Fotograf, oder als Redakteur oder Buchhändler . . . Du bist ernst. Denn daß das Leben eine ernste Sache sei, haben sie Dir schon auf der Schule bei Gelegenheit des kleinen deutschen i beigebracht. Du hast es geglaubt. Dem ist aber nicht so. Glaubs nicht, mein Ignaz, glaubs nicht! Daß jede Wirkung auch eine Ursache haben muß, daß in allem eine Kausalität versteckt liegt, glaubs nicht! - Kausalität, mein Junge, ist, wenn man dran glaubt. Lerne von den englischen Exzentriks, daß man sich vom Schwergewicht, vom Satz vom Grunde und wie all die dummen Sachen heißen, sehr wohl befreien kann, wenn man nur den Mut hat. Denn das, was danach kommt, ist das Himmelreich. Wer sagt, daß Weinen der Ausdruck einer Gemütsempfindung sei? Oder ein physiologischer Vorgang? - Glaubs nicht! Weinen ist eine Tätigkeit, die nicht motiviert werden kann. Bleib äußerlich der ernste reputierliche Mann mit dem Bart, als den sie Dich kennen und schätzen. Innerlich aber, mein Junge, innerlich: Lache! - Stets der Deine Ignaz Wrobel" (1.145)²²

Aufgrund dieses ästhetischen Spiels mit Ambiguität, das die formale Logik außer Kraft setzt, wird der Taylorismus angegriffen. Diesem wird durch den Bruch mit der Logik der Boden entzogen: seine Rechenhaftigkeit schwebt im luftleeren Raum, wenn Kausalität zur Glaubenssache wird und die Identität der Person, die er sich unterwerfen will, nicht mehr gesichert ist.²³ Als den festen Punkt, den der kritische Hebel zum Ansetzen benötigt, gibt Wrobel dabei die Kunst an - allerdings nicht die hohe institutionalisierte Artistik, sondern die Artistik des Zirkusses und des fahrenden Volkes: den Exzentrik oder Grotteskkomiker, wie er zu der Zeit eingedeutscht genannt wurde. Auf

22 Vgl. auch Peter Panters Gedanken über Morgensterns Sprach grotesken (1.113).

23 Zur Abhängigkeit des modernen tayloristischen Kapitalismus von seiner Rechenhaftigkeit vgl. Max Webers Vorrede zu den Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie: "Denn der moderne rationale Betriebskapitalismus be darf, wie der bere chenbaren technischen Arbeitsmitt el, so auch des bere chenbaren Rechts und der Ver waltung nach formalen Regeln, ohne welche [. . .] kein rationaler privat wirtschaftlicher Betrieb mit stehenden Kapi tal und sicherer *Kalkulation* möglich ist." M.W.: Sozio logie, Universalgeschichtliche Analy sen, Politik. Stuttgart 1973, S. 350.

dieser Basis läßt er den deutschen Professor Gottlieb Friedrich Waltzemüller (weder Franzosen, die den Flaneur hervorbrachten, noch Engländer, bei denen der Exzentrik seine Heimat hat, scheinen geeignet) den Zeitsparer erfinden und beobachtet dessen weltweite Wirkung:

"Das gab einen Hallo! Mit dem Herumtrödeln auf der Erde war es auf einmal vorbei. Niemand hatte mehr Zeit zu verlieren. Die Redensart: «Ich habe keine Zeit» wurde zur Formel für den Offenbarungseid, - und es war ganz erstaunlich, wie sich die Menschen beeilten, um mit den nötigsten Obliegenheiten fertig zu werden. Sie sparten! Keiner tat noch etwas anderes, als im Eiltempo die wenige Nahrung zu sich zu nehmen und sich dann befriedigt in den Apparat zu packen. Da drinnen sparte er nun Zeit und legte sie auf die hohe Kante. Wer ging noch spazieren? Wer hatte noch Augen zu sehen, was auf der Welt vor sich ging? Sie lasen nicht, sie liebten nicht, sie freuten sich nicht mehr - sie sparten. Carnegie²⁴ hatte zu allem Zeit. Er aaste geradezu mit der Zeit, als ob er sie später nicht noch einmal brauchen könnte. Aber dafür war vorgesorgt: er kaufte Zeit auf. Und tausend arme Teufel legten sich krumm, damit der kleine weißhaarige Herr sich so recht gemütlich eine Birne schälen oder gar ein Stückchen zu Fuß gehen konnte." (1.146)

In diese Zeitökonomie, der sich auch Carnegie ex negativo anpaßt, platzt die Nachricht, daß der bei München lebende Dr. Bruck überhaupt keine Zeit spare. Und als sich einige reiche Leute die Zeit nehmen, diesen Herrn zu begutachten, finden sie ihn gemütlich vor seinem Haus eine Pfeife rauchend - er schien nicht ganz richtig im Kopf zu sein:

"Denn als der reiche münchener Engrosschlächter Mauermeister sich dem Manne eilig prustend, um nicht zu viel Zeit zu verlieren, in das Gesichtsfeld schob, da sagte der: «Grüß Gott!» sagte er und dann mummelte er so recht behaglich an seiner glimmenden Pfeife. Und ehe der Mauermeister sich noch recht erholt hatte, fuhr der Doktor fort: «Ja, wollen wir nicht ein kleines Spaziergängchen machen? - Da seht doch nur, wie hübsch grün schon das wellige Gras ist, über das der Wind läuft, und

24 Der amerikanische »Stahlkönig« Andrew Carnegie (1835 - 1919), bekannt durch seine Stiftungen.

da drüben die Höhen, auf die ich jetzt zuschreiten will, sind schon durchsichtig bläulich, und das ist ein gutes Zeichen fürs Wetter.» Da nahm sich der Mauermeier die Zeit - denn er hatte es dazu und konnte es sich leisten, Gott sei Dank! -, da nahm er sich die Zeit, ganz schnell einmal zu sagen: «Einsperren sollt man Eahna, Heer Nachbar, z'wegen Verschwendung!» - Und schob eilig laufend, in der Richtung zum Bahnhof, ab, um den Zug nach München nicht zu verpassen, damit er gleich wieder weiter sparen könne . . ." (1.147)

Die Orientierungslosigkeit, die diese Welt auslöst, die gleichzeitig vertraut und fremd ist, ist die künstlerische Bearbeitung dessen, worüber Tucholsky später schrieb: "[Das gute Alte] kommt nie wieder, und der erste August 1914 hat nur beschleunigt, was sowieso schon im Rollen war. In leisem Rollen - und nun stürzt es." (2.289) Es ist der Zerfall der Doxa. Die Grotteske ist die Form, die sich geradezu aufdrängt, wenn diese begriffslose Kenntnis des sozialen Raums sich auflöst und ihre Komik liegt darin, daß der, der Menschen und Dinge in der herkömmlichen, nunmehr inadäquaten Weise nimmt, sich als dummer August präsentiert. Durch die Wahl dieser Form kann Ignaz Wrobel seine Bearbeitung des Zeitverständnisses aus der Haltung des Kenners heraus durchführen, daß Zeit nämlich der hat, der sie verschwendet, und nicht der, der sie spart. Wobei dies bei Tucholsky über die Form hinaus literarisch kodiert ist. Namen wie Keller, Raabe, Busch und Fontane stehen bei ihm für das bessere Deutschland einer Epoche, die mit der Reichsgründung zu wanken begann und mit Ausbruch des Krieges unterging (vgl. 2.115) So schreibt Peter Panter 1919: "Theodor Fontane ist nicht am 20. September 1898 gestorben, er starb am 1. August 1914 - gerade zu Beginn der großen Zeit." (2.244) Ebenso ist der einzige Nichtzeitsparer, Dr. Bruck, der befreundete Simplicissimus-Dichter und Arzt Dr. Owlglass (d.i. Hans Erich Blaich)²⁵, der in Bruck (heute Fürstenfeldbruck) bei München lebte. Neben Beruf und Wohnort wird die Figur noch topographisch -

25 Vgl. AB14 und Dr. Owlglass: Ausgewählte Werke. Mit sämtlichen Briefen an Kurt Tucholsky. Kirchheim/Tieck 1981, S. 286. (Im folgenden als AW zitiert.)

Hügel (vgl. AB34) und der charakteristische achteckige Turm (vgl. AB38) - auf ihre Vorlage verwiesen.

Die Bekanntschaft mit Blaich geht auf das Jahr 1913 zurück, als Tucholsky und Szafranski ihn am 3.1. in Bruck besuchen wollten, wahrscheinlich um sich eine Verbindung zu einem Redaktionsmitglied des *Simplicissimus* zu schaffen. Sie verfehlten Blaich allerdings und hinterließen ein Exemplar von »Rheinsberg« (vgl. AW283). Hieraus entwickelte sich eine Korrespondenz zwischen Tucholsky und Blaich, die dieser 1920 in Antwort auf die von Tucholsky in seiner Glosse über Ludwig Thomas Erinnerungen (vgl. 2.284) vorgebrachte scharfe Kritik am *Simplicissimus* abbrach (vgl. AW342). Als Busch- und Raabekenner (mit denen er auch korrespondierte) erscheint Blaich für Tucholsky als Vertreter des besseren Deutschlands. "Wir sind herausgefahren, weil ich Sie gern über Busch und Raabe sprechen hören wollte" (AB13), begründet Tucholsky den fehlgeschlagenen Besuch. Wie stark Blaich an Traditionen gebunden ist, zeigt sich mit einem ersten Indiz bereits, wenn der Atheist (vgl. AW11) seine Briefe an Tucholsky mit "Allerseelen 1913" (AW288), "Fronleichnam 1914" (AW293), "Septuagesimae 1916" (AW299) und "Dreikönig 1917" (AW310) datiert oder in sinniger Kombination mit "An Mariä u. Wilh. Raabes Geburtstag" (AW318). Eine Verbindung, wie sie sich auch seinem Gedichtband »Von Lichtmeß bis Dreikönig« manifestiert. Biblische Anspielungen finden sich auch in den Briefen, so der in einem verloren gegangenen Brief geäußerte Wunsch, die Harfe in die Weide zu hängen (vgl. AB59 und Psalm 137,2), und den Ratschlag an Tucholsky, den von ihm geleiteten »Ulk« mit besseren Zeichnern auszustatten: "hier müßte Mosse an den Fels schlagen u. Geld springen lassen." (AW323; vgl. 4. Moses 20, 11) Eine Verbindung zwischen erzählerischer und christlicher Tradition knüpft der "wenig Modernes" (AW337) lesende Blaich wieder, wenn er auf den von beiden geschätzten Christian Wagner zu sprechen kommt.

"Zunächst was vom alten Christian Wagner. Sie müssen sich beeilen, Frieden zu schließen, wenn Sie ihn noch besuchen wollen. Sein Lämplein scheint langsam zu verflackern: still sitzt er - wie man mir erzählt - in seiner Stube; die Katzen steigen

an ihm auf u. ab wie die Engel an der Jakobsleiter; von Zeit zu Zeit zwitschert er geheimnisvoll vor sich hin u. spielt mit bunten halbmetaphysischen Seidenflocken." (AW301f; vgl. 1. Moses 28, 12)

So wie Tucholsky empfindet Blaich den Krieg als zeitlichen Einschnitt, der einen Schlußstrich zieht unter eine Epoche, die schon im Schwinden begriffen war: "Die schöne alte Zeit ist tot, u. ich hüte mich, die neue so ohne weiteres hochleben zu lassen." (AW309) Dies ist der Punkt, an dem Tucholsky einhakt - der zitierte Satz ist dick mit Rotstift unterstrichen (vgl. AW308), offensichtlich von Tucholsky, dessen Gewohnheit es war, Texte "[m]it allen meinen Buntstiften" (EI707) zu lesen. Einige Tage später kommt er Blaich gegenüber hierauf zurück.

"Ihr Wort von der toten alten Zeit aber hat mich beinahe noch mehr gefreut als das Buch. Wahrlich, so ists! Und wenn es auch noch keine Eile hat, greinend der neuen Zeit nachzukeifen, bin ich doch so nachdenklich wie nie. Junge, Junge . . . ist das eine (guß)eiserne Zeit! - Wenn man sieht, wies gemacht wird, dieses große Maul, diese wolkige Umschreibung der Notwendigkeiten und Trivialitäten, die angewandte Metaphysik, die Gründung eines Schützengrabenliebengottes - ich weiß doch nicht recht und bleibe bei dem Lebehoch! wie Sie bescheiden sitzen." (AB40f)

Dieses Empfinden des zeitlichen Einschnitts findet bei Tucholsky einigermaßen kuriose Formulierungen: "Wir alten Leute" (AB27) schreibt der Fünfundzwanzigjährige an Blaich (der zu der Zeit 42 Jahre alt ist), über "die junge Generation" (AB30) grübelt der Sechszwanzigjährige und der Achtundzwanzigjährige übt "schon langsam den alten Mann ein, der hinter seiner Zeit herhumpelt." (AB55) Diese Seltsamkeiten erklären sich, wenn man die literarische Kodierung beachtet, in die diese Urteile eingebettet sind. Tucholsky fühlt sich einer mittels ihrer Erzähler angesprochenen Welt zugehörig, deren Zeit (auch ästhetisch) abgelaufen ist: "auch bin ich für mein Teil lieber mit Raabe alt als mit Herrn Unruh jung" (4.462) schreibt er noch 1926. "Nein, es kommt nichts wieder" (4.463), steht allerdings wenige Absätze tiefer. Zu Kriegszeiten scheint ihm aber eine solche Rettungsaktion noch möglich, "denn das Volk soll sich seine Goethes und Schillers und

Owlgläser konservieren! Amen." (AB28) An den in dieser Welt verwurzelten Bleich geht entsprechend die Aufforderung, an dieser Aktion mitzuwirken.

"Sie aber bewahren bitte die heiligen Güter der Nation indes-
sen solange in einer Bauernruhe auf und begießen sie fleißig:
den Herrn Dr. Schopenhauer und den Herrn Dr. Raabe und
den Schriftsteller Busch, Wilhelm, und sich selber, und Chr.
Wagner und manches von Fontane, und manches von Hesse
und fast alles von Strauß, und wenn Sie wollen, Wassermann,
und Liliencron und alles, was zu Eichendorff, Schwind gehört,
und Mörike - - Und wenn die Truhe voll ist, schließen Sie sie
zu, setzen sich oben drauf und nehmen so die herzlichsten
Grüße entgegen Ihres ergebenen Tucholsky" (AB31)

Bleich revanchiert sich mit einem von Tucholsky angeforderten Rezept²⁶, um diesem die große Zeit zu erleichtern:

"Rp.
Lichtenberg 50,0
Epist. Jac. Burckhardt.
" Gottfr. Kelleri
Aqu. Th. Fontan. aa 25,0
Adde vin. rubr. qu. s.
D.S. Vor dem Gebrauch zu schütteln! tgl.
2 - 3 Eßl. v. z. n.
1. IX. 16 Dr. Owlglass" (AW305)

Jedoch sind die Heilungserfolge solcher Medizin bescheiden, wie Tucholsky kurz darauf meldet, dabei in den archaisierenden Ton des von Bleich als Herausgeber bevorzugten sechszehnten Jahrhunderts fallend:

"Dabei muß ich Ihnen doch mitteilen, daß Ihr Rezept zwar nicht gewirkt hat . . . Bericht des Krankenwärters Christian Koschubey: «Der kranke hat sich in seinem Bett gewälzt und gar kläglich geschrien. Ich ihm darauf ein Mixtürchen gemischt, welches aber nicht gewirkt. Als auch die heulige Absolution nicht mehr gewirkt, ich ihm das Rezept des Herrn Medici und Owlglassers Bleich vorgelesen. Derselbe daraufhin geschluckert

26 Im Brief an Bleich vom 25.8.1916 (nicht in AB).

und ganz klar geblicket und spricht: «Potz Speikatz - bei unserer Ib. Mutter - welch lieblich Getön!» - Kurz und gut: die Sache scheiterte dann daran, daß der Koschubey nicht die verordneten Tränklein konnt herbeischaffen. Dafür lese ich dauernd Raabe" (AB35f).

Damit ist der Grundton des Briefwechsels getroffen: "Raabe ist unentwegt hier" (AB37) meldet Tucholsky kurz darauf, "Christian Wagners Schwabenbuch" (AB26) wurde bereits zuvor als Stütze in der Not genannt. Keller, Fontane, Busch und andere treten hinzu. Tenor: "In litteris gibt es ja wenig Neues, so daß man Muße hat, das Alte behaglich durchzukäuen - was aber sehr bekömmlich ist." (AB56) "Studieren Sie Jakob Burckhardt's pessimistische «weltgeschichtliche Betrachtungen», wenn Sie sich das Herz stärken wollen" (AW321) gibt Blaich zurück, dem die auf seinen Spaziergängen beobachteten "Kaulquappen u. das übrige Viechszeug unendlich viel interessanter [sind] als die gesammte Literatur des Tages." (AW317) Zitate und Anspielungen vor allem aus Raabe²⁷ werden einander zur Prüfung der Geschmackskenntnisse als Bälle zugeworfen, wie auch, um sich vom Nicht-Raabekenner abzugrenzen, wie es Blaich in Friedenszeiten formulierte:

"Man kann zu Raabe überhaupt nicht wohl in ein andres Verhältnis als das des Liebhabers kommen, - wohlgermerkt: ohne jeden sentimentaln Beigeschmack. Fast scheint es, daß die allgemeiner bekannten Bücher bei all ihrer Wärme jene ein-spinnende, erobernde Kraft noch nicht in dem Maße besitzen wie die späteren. Freilich schließen diese hinwiederum jeden aus, um den es nicht schad ist".²⁸

27 Aufgelöst in Meyer/Bonitz 1990, Kap. 1/2.

28 In: März 1 (1907), Bd. 1, S. 22. Zitiert nach Meyer/Bonitz 1990, S. 25. Die "allgemeiner bekannten Bücher" Raabes wie der »Hungerpastor« sind gleichzeitig die zu Beginn seiner Schriftstellerkarriere geschriebenen. Der Kenner Blaich kultiviert hier also seinen Geschmack am distinguiert-abseitigen, wenn er den späten Werken den Vorzug gibt und zäunt sie gleichzeitig als sein Revier ein, wenn er sie mit einem Ausschließungsmechanismus belegt, der sie vor Popularisierung, sprich Verlust von Distinktion schützen soll.

Kenner unter sich also, die mit Anbruch einer neuen Zeit die Welt nicht mehr verstehen:

"Bleiben also die Bücher. Was die junge Generation angeht, so fühle ich mich 134 Jahre alt. Lieber Herr Doktor: haben die nie Schopenhauer, ich will nicht sagen gelesen, aber haben sie ihn nie empfunden? Was ist das für eine dumme Art, von vorn anzufangen, alle ändern für Esel zu erklären und Germaine und noch einmal Germaine und das weiße Knie einer Andalusierin und das brüllende Weltgefühl in der roten Markise einer Konditorei in Dortmund - und was es sonst noch alles für hübsche Sachen gibt . . . Ich kann mir immer gar nicht denken, daß einer so etwas alles richtig glaubt. Er schreibt es wohl nur so hin - anders kann ich es nicht verstehen. Es ist nur gut, daß die Brüder den Obersten der Raabeschen Neuntöter nicht kennen - sonst würden sie nach der Szene vor dem lüsternen Relief im Museum sicherlich dem alten Herrn eine schöne transformierte Verdrängung seiner jungfernschändlichen Neigungen andrehen, Gott segne das Handwerk - aber das sind Poeten -!" (AB32)²⁹

Die "dumme Art, von vorn anzufangen" ist der Bruch der Avantgarde, hier der Expressionisten, mit der ästhetischen Tradition, der Kenner-schaft entwertet und im historisch nachhinkenden Deutschland ein-germaßen mit dem durch den Krieg besorgten Fall der Reste der traditionellen Gesellschaft zusammenfällt. Die ästhetische und die gesellschaftliche Entwicklung werden deshalb in diesem Briefwechsel verschaltet und das Wort von der »toten alten Zeit« in das Zitatens-spiel aus der erzählerischen Tradition eingebettet. Je länger der Krieg dauert, desto deprimierter wird daher die Stimmung:

"Den Wechsel auf die Zukunft habe ich dankend akzeptiert. Sie haben mit dem Kausalgesetz recht - gewiß - aber unsere, meine Zeit ist dahin. Sie haben wenigstens noch mehr Crème abgeschöpft - unsereinem machten sie die Töpfe schon nach der Suppe zu." (AB49f) "Nicht einmal zum Lesen langt es noch - und da es auch nichts mehr Richtiges zum Trinken gibt, so ist das Leben öde und leer." (AB54) "[P]rägen Sie allen diesen schönen und wahren Spruch ein, der so ganz auf uns und

29 Tucholsky meint Raabes Schilderungen im 16. Kapitel des »Hungerpastors«.

unsere Zeit paßt: «Die Söhne (soviel wie: Sahne - hannöversch auszusprechen) - die Söhne ist wech!» (AB59)

Bei letzterem Zitat ist die Verschaltung am deutlichsten, da dieser Spruch von Theobald Tiger im Oktober 1918 erschienenen Gedicht "Kümmernis" (1.335f) als passend für die momentane Versorgungslage, die Situation im "Musenhain" und die Aussichten nach dem Krieg präsentiert wird. Tatsächlich wird diese Verschaltung von Tucholsky als frischgebackenem »Ulke«-Chefredakteur im Dezember 1918 dazu gebraucht, um den Zeiteinschnitt, durch den das Nachkriegsberlin ihn von »seiner Zeit« trennt, zu verdeutlichen.

"Gestern las ich die «*Assiette au Beurre*» - und dann nachher bei Nietzsche: «Ich lechze nach mir» - ganz so schlimm ist es ja nun mit mir nicht (schon wegen des kleinen Formatunterschiedes) - aber: ich sehne mich so nach Harmonie. Sie wissen schon, wie das gemeint ist: nicht gleich Weimar: aber es muß doch eine Geschlossenheit und Einheit zwischen Wollen und Auswirkenkönnen da sein. Und die habe ich hier nicht." (AB63)

Woraus er angesichts der Revolutionsergebnisse den Schluß zieht: "Ich habe so das Gefühl, als ob wir da mit unsern alten Vokabeln nicht mehr so recht auskämen" (AB69).

Diese Ratlosigkeit sucht sich bei Tucholsky in den Monaten nach Kriegsende immer wieder publizistisch Luft zu machen. Die Vorstellung, sich auf fremdem Boden zu bewegen, wo man sich mit Händen und Füßen verständigen muß, weil das hergebrachte Vokabular nicht mehr taugt, beschreibt sehr plastisch die Irritation, die durch den Verfall der Doxa ausgelöst wird. Der Habitus versagt, wenn der soziale Raum umgewälzt wird und die neuen Positionierungen noch nicht eingespielt sind und Tradierungen abgeschnitten werden.

"Krampfhaft produziert die Provinz ein Deutschtum, dessen Basis längst dahin ist; krampfhaft faseln sie von der Wiedergeburt eines deutschen Geistes, den die deutschen Gründerjahre nach Siebzig schon zertrampelt hatten; sie aalen sich noch in den alten Formen, in den alten Liedern, in den alten Wegen. Und es ist doch aus, aus, aus. Ibsen wird stockfleckig; keine Philosophie, die nicht zerdacht wäre - aber noch spielen sie Berlin gegen die Provinz aus, belachen Leichen und beju-

beln Leichen. Es ist alles nicht mehr wahr. Erschauernd fühlt mans alle Tage. Ein Vers, eine Erzählung, die Art, das Meer rauschen zu hören, Naturgefühl und Menschenbeurteilung, Ethos und Satire, Form der Liebesanknüpfung und staatliche Strafe - dahin, dahin. Es ist, wie wenn die Dinge den Pilz im Leibe haben. Noch stehen sie - aber sie sind schwammig und weich geworden. Und was nun -? [. . .] Untergang? Ein Volk geht nicht unter. Es verlaust oder gruppiert sich anders. So wie auf den dünnen Blechen, wenn man sie mit dem Violinbogen anstreicht, die Sandkörnchen sich nur anders gruppieren. Ihre Menge bleibt konstant. Aber aus dem Fünfeck wird ein Rhomboid und aus dem Stern ein Kreuz. Und aus uns -?" (2.418f)

Ignaz Wrobel beschreibt hier im September 1920, was Tucholsky und Blauchwitz bereits während ihrer Kriegskorrespondenz beschäftigt hatte. Dazwischen, am 11.3.1920, erschien der große, mit vollem Namen gezeichnete WB-Artikel »Dämmerung« (2.288-91). Durch das Aufzeigen der Kontinuität, mit der Tucholsky sich dem Thema zuwandte, kann die Verkürzung der Interpretationen sichtbar gemacht werden, die diesen Artikel auf sein Erscheinungsdatum zwei Tage vor dem Kapp-Putsch reduzieren wollen³⁰. Wer einen Blick in die Briefe, die Jacobsohn an Tucholsky geschrieben hat, getan hat, weiß ohnehin, daß das Erscheinungsdatum mitunter das zufälligste überhaupt ist. Jacobsohn hat geradezu eine Lagerwirtschaft mit allen Pseudonymen - getrennt noch nach großen und kleinen Artikeln - betrieben und je nach Platz und Gusto die Texte dann für die jeweiligen Nummern gemischt. Drohte in der Vorratskammer Ebbe einzutreten, kam postwendend Protest: "Schick schöne Schartikel, Schedichte, Schundschauen, scheußlicher Schmierer!"³¹ Es wird nun vielmehr deutlich, daß Tucholsky den Zeiteinschnitt Krieg/Revolution als Topos behandelt, allerdings weit entfernt vom Gefasel von »einst und jetzt« und »gute alte Zeit«, dem er später sein gereiztes "Das wissen wir jetzt" (3.317) entgegensetzte. Er bearbeitet die von den Umwälzungen ausgelöste schockartige Erfahrung, daß die gewohnte Orientierung im

30 Z.B. Raddatz 1989, S. 24.

31 Siegfried Jacobsohn: Briefe an Kurt Tucholsky 1915 - 1926. München und Hamburg 1989, S. 119.

sozialen Raum versagt und aufgespeicherte Erfahrung entwertet wird. Das von ihm vor ewigen Zeiten, sprich Vorkriegszeit, betriebene ästhetische Spiel mit dem Grotesken erscheint obsolet, die Wirklichkeit selbst gibt sich grotesk:

"Was man so gemeinhin Kunst und Kultur nennt: sie sind nicht möglich ohne gemeinsame Voraussetzungen. Die sind nicht mehr da. Die Grundfesten wanken. Es ist durchaus nicht allen gemeinsam und selbstverständlich, daß das Vaterland das Höchste ist, woran sich anzuschließen Pflicht und Gewinn sei - sondern das ist sehr bestritten. Es ist durchaus nicht allen gemeinsam, daß die Familie der Endpunkt der Entwicklung und etwas Selbstverständliches sei - das ist sehr bestritten. Es ist durchaus nicht selbstverständlich, daß der Kapitalismus notwendig oder gar nutzbringend sei - das ist sehr bestritten. Sie reden verschiedene Sprachen, die babylonischen Menschen, und sie verstehen einander nicht. Sie sprechen aneinander vorbei, und sie haben weniger gemeinsam denn je. [. . .] Wir versuchen, dem gänzlich Neuen mit den alten Mitteln, den alten Witzchen beizukommen. Und werden seiner nicht Herr. Es verfängt alles nicht: Humor nicht, Satire nicht; offener Kampf, Gewalt, Propaganda - die Pfeile fallen matt zu Boden. Wohin führt das alles -? [. . .] Was es ist, weiß ich nicht. Ich glaube auch nicht, daß die russischen Theoretiker es ganz genau wissen - sie sind sicherlich mehr Werkzeug als Inspiratoren, Werkzeug, wie Luther ein Werkzeug war. Ist es die geknebelte Menschenseele, die nicht mehr Maschine einer Maschine sein will - ist es das Aufbegehren, der Aufschrei der Mutter selbst? Ich weiß es nicht. Ich fühle nur dumpf, daß da etwas herankriecht, das uns alle zu vernichten droht. Uns: das ist unser altes Leben, das sind die grünen Inseln, die wir uns im Strom des lächerlich lauten Getriebes noch zu bauen verstanden haben - uns: das ist unsre alte Welt, an der wir - trotz allem - so gehangen haben. Wohin treiben wir? Horcht hin, und ihr hört einen neuen Herzschlag der Zeit. Ich wundere mich jeden Tag, daß noch die Zeitungen erscheinen, daß die Leute ernsthaft über Bilder disputieren, über Musik sich ereifern. Ist das noch wahr? Gibts das noch? Ein tiefes Erschrecken ist jäh durch alle gegangen, und sie hängen an viel mehr als nur am Geld, wenn sie in blinder Wut die Bolschwisten bekämpfen und bespeien. Es geht um viel mehr als um den Bolschewismus, der ein dummes Schlagwort geworden ist, dazu da, daß sich jeder nationalistische dumme Junge den Mund dran verbrenne. Fest steht und treu . . . Aber ihr wankt, leugnet nicht. Ihr wankt. [. . .] Es scheint wieder eine der Perioden gekommen zu sein, wo ganz

von vorn angefangen werden wird, wo wieder der Mensch auf der Scholle steht und Gräser, Tiere und sich selbst mit grenzenlosem Erstaunen betrachtet. Und die Hände ausstreckt und nichts wissen will als von einem ausgesternten Himmel und von seiner eignen Macht. Erwachen sie aus dem dumpfen Traum von Bräuchen und Kulturen? Daß uns das die Kunst kosten wird, nebenbei. Daß wir die »ewigen Werte« drauf geben müssen, sei erwähnt. Urtriebe bestehen - aber die Modalitäten ihrer Auswirkung sind keinen immer gültigen Gesetzen unterworfen. Wohin treiben wir? Die Form ist angefressen, an vielen Stellen gesprengt, hinfällig und unnütz. Der Inhalt fiktiv wie des Königs Kleider. Man muß an ihn glauben, wenn man ihn sehen will. Wohin treiben wir? Wir lenken schon lange nicht mehr, führen nicht, bestimmen nicht. Ein Lügner, wers glaubt. Schemen und Gespenster wanken um uns herum - taste sie nicht an: sie geben nach, zerfallen, sinken um. Es dämmt, und wir wissen nicht, was das ist: eine Abenddämmerung oder eine Morgendämmerung." (2.288-91)

Deutlich ist, wie anders Tucholsky hier vorgeht als etwa Brecht und Ihering im »Gespräch über Klassiker«³², von denen auch sie feststellen, daß jene im Krieg gestorben seien. Der Unterschied besteht nicht nur, weil das »Gespräch« zeitlich später liegt (1929) als der im vollen Handgemenge agierende Tucholsky-Text, sondern auch, weil Brecht und Ihering einer geordneten ästhetischen Reflexion nachgehen, während Tucholsky in dem Sinne, wie man hier von »bewußt« reden kann, den Zerfall der Doxa »aus dem Bauch heraus« beschreibt, Gefühlen, Glauben, einem Schein nachhängt und der rationalen Reflexion unter den gegebenen Bedingungen deshalb ihr Recht abspricht, wenn er den sich wissenschaftlich gebenden Bolschewisten zuruft: »Ihr wißt es auch nicht!« Diesen Zerfall der Doxa arbeitet Tucholsky in drei Stoßrichtungen heraus: zum einen ist die gesamte Grundverfaßtheit der Gesellschaft "sehr bestritten", d.h. aus dem Bereich des selbstverständlich Vorgegebenen herausgerissen und in den Streit von Orthodoxie und Heterodoxie geworfen. Über die klassische Sphäre des Politischen hinaus reicht die Umwandlung

32 Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd. 21 (Schriften 1). 1992, S. 309 - 315.

aber in den Alltagsbereich hinein ("unser altes Leben", "die grünen Inseln"), mit der Positionierung des Literaten im sozialen Raum des Kaiserreichs gerät auch sein alltägliches Agieren im ihm zugewiesenen Soziotop ins Wanken. Schließlich greift die Neuordnung der Doxa auch auf die "ewigen Werte" über. Auch die Institution Kunst hatte, wie von Brecht und Ihering beschrieben, vor dem avantgardistischen Angriff ihre Doxa. Nach ihrer Installierung war ihre gesellschaftliche Stellung fraglos gegeben, ebenso was als ein Werk zu gelten hatte und wie es zu rezipieren sei. Eine Wahl zwischen Klingers »Beethoven« und Duchamps »Fountain« bestand nicht. Die Chiffre Fontane dient dabei in einem anderen Text zur Vergegenwärtigung dieses Faktums, gerade in der Verknüpfung von ästhetischen und gesellschaftlichen Entwicklungen. Peter Panter schreibt zu dessen hundertstem Geburtstag:

"Was diesen Mann uns so unvergleichlich macht, das ist - wie bei Goethe - die Luft, in der er lebte und die er atmete. Das ist jene Aura um die Dinge seines Seins herum, dieses undefinierbare, das Fontane zu einem Symbol macht, zu einem Symbol einer Zeit, und mehr: zu dem einer ganzen kleinen Welt. Sie ist dahin." (2.241f)

Bereits im September 1918 hatte Theobald Tiger Fontane einen Urlaub von den himmlischen Sphären nehmen lassen, da dieser die Spree noch einmal sehen wollte - mit dem Ergebnis, daß Fontane, als er auf das Brotkarten-Berlin trifft, überstürzt seinen Urlaub abbricht und auf die Frage, wie es denn gewesen sei, stottert: "Gott, ist die Gegend runtergekommen!" (1.321)

Ein Topos, der an eine konkrete historische Erfahrung gebunden ist, ist bekanntlich vorzüglich dazu geeignet, zu Tode geritten zu werden. Hierfür ist Tucholsky natürlich viel zu sehr Artist. Seine Behandlung dieses Zeiteinschnitts bricht 1920 im wesentlichen ab und kehrt nur in bestimmten Varianten wieder, wie im periodischen Vorwurf an die Revolution, spricht an die Mehrheitssozialisten, denen die Macht im November 1918 in den Schoß gefallen war, diesen selten günstigen Augenblick der "praktische[n] *époque*" (WHS104) nicht genutzt zu haben. In ihrem Fanatismus von Ruhe und Ordnung hatten diese viel-

mehr den Zeitgeist ins reaktionäre Fahrwasser zurückgelenkt und das neuerliche "Schweigen der Doxa" (WHS108) gerade in der Provinz erdrosselte alles, was sich noch rührte.³³ Peter Panters "Das wissen wir jetzt" (3.317) zeigt aber, daß andere wohl weniger Fingerspitzengefühl aufwiesen bzw., da der zitierte Text auf dem Höhepunkt der Inflation erschien, der Topos des Zeiteinschnitts wieder Aktualität gewann.

"Wir wollen einen Verein gründen, der sich zum Ziele setzt, sich nicht mehr über »Einst und Jetzt« zu unterhalten und nicht mehr darüber, daß im Frieden vier Schrippen zehn Pfennige gekostet haben. Das wissen wir jetzt. Wir wissen jetzt, daß ein mittlerer Bankbeamter im Frieden jährlich viertausend Mark verdiente, daß ein Oberhemd acht Mark fünfzig und daß eine Flasche Sekt auch nicht viel mehr kostete. Von Kempinski zu schweigen. Bei den alten Tanten fing es an. Das unerschöpfliche Gesprächsthema »Essen« im Kriege wurde von dem unerschöpflichen Gesprächsthema: »Ja - früher!« nach dem Kriege abgelöst. Es ist zum Platzen langweilig." (3.317)

Statt elegischen Leierkastenmelodien fordert der den Traditionen verpflichtete Kenner, sich im heute einzurichten. Unter dem Motto "Lasset auch uns zeitgemäß sein" (3.319) wird der Schnitt, der die Vergangenheit abtrennt, als endgültig präsentiert und dementsprechend soll diese vergangene Welt zu den Akten gelegt werden.

33 Vgl. Arthur Rosenberg: Geschichte der Weimarer Republik. Hamburg 1991, Kap. IV. Ein bezeichnendes Detail des Revolutionsverlaufs berichtet Elard von Oldenburg-Januschau in seinen »Erinnerungen« (Leipzig 1936, S. 208f). Aus dem Krieg wiederkehrend, war ihm von seinem Diener eröffnet worden, daß auch in Januschau sich die Revolution bemerkbar gemacht und ein Knecht sich zum Rädelsführer aufgeschwungen hatte: "In dem Gefühl, daß hier auf meinem eigenen Grund und Boden schnell, persönlich und kräftig gehandelt werden müsse, nahm ich einen handfesten Knutenstock und begab mich auf das Feld, wo auch der erwähnte Knecht arbeitete. Ich trat auf ihn zu, nahm ihn am Ohr und fragte ihn: »Wer regiert in Januschau?« Als er nicht antwortete, schrie ich ihn an: »Ich haue dich in die Fress', daß du Kopp stehst.« Diese Sprache verstand er. Sein Mut verließ ihn, und er bezeichnete mich als den Herrn. Das gegenseitige Vertrauensverhältnis war wieder hergestellt. Er arbeitet nach wie vor mit der gewohnten Gewissenhaftigkeit in meinem Betriebe. Damit war die Revolte in Januschau erledigt."

"Ist es nicht viel nutzbringender, sich nun endlich einmal zu sagen: «Das ist nun vorbei!» - Oder noch besser: «Das ist nun heute anders!» - Und da wir heute leben, da wir von heute sind und, Gott sei Dank, nicht von gestern: wollen wir uns mal nicht über etwas anderes unterhalten? Hat es irgendeinen Zweck, sich den Kopf darüber zu zerbrechen, wie ich mir meine Wohnung eingerichtet hätte, wenn ich noch . . . Was ich mit meinem gesparten Geld gemacht hätte, wenn wir . . . Man wacht mit einem dicken Kopf aus schweren Träumen auf und hat gar nichts weiter als eine verpennte Viertelstunde zu verzeichnen. Was soll das?" (3.318)

Auch bei Tucholsky gibt es also gewissermaßen eine Stabilisierungsphase im Verhältnis zur neuen Doxa. "[M]eine Zeit ist dahin" (AB50) hatte er 1917 an Blaich geschrieben, sich somit aus der Zeitgenossenschaft ausklinkend. Eine Position, die sich natürlich dauerhaft nicht durchhalten läßt. Dies ist anscheinend auch gar nicht nötig, denn: "Wegen ungünstiger Witterung fand die deutsche Revolution in der Musik statt." (8.346) Aufgrund der Restauration nach dem mißglückten Zeiteneinschnitt kann Tucholsky berechtigt immer wieder Elemente der Tradition aufnehmen. Hatte er diese Traditionen mitten in der Zeitenwende als Negativfolie benutzt, um das Neuartige deutlich zu machen, so unterlaufen Peter Panter beim Abwägen vom »Einst und Jetzt« 1923 schon wieder ähnliche Formulierungen wie Tucholsky in seinem Schaubühnen-Leitartikel "Wenn Ibsen wieder käme" von 1913.

"Wir sind zurückgegangen. Früher wehte ein kräftiger Wind, und wenn einer kämpfen wollte, so wurde ihm das nur vom Gegner übelgenommen. Heute? «Ach, gehen Sie mir damit . . .» Sie wissen alles. Sie haben alles gelesen. Sie sind über alles orientiert und lieben die Stille, unangenehm berührt, wenn einer vor Hunger ächzt. Man ächzt nicht." (1.106)

"Das ist, glaube ich, das Wort der Zeit: «Es will kein Mensch mehr wissen!» - Sehen Sie, früher hat es Sensationen gegeben. Können Sie sich heute noch eine Sensation vorstellen? Die Leute sind heftig abgebrüht. Da klatschen ihnen nun seit dem Krieg die dicken Überschriften ins Gesicht - das kannte man vorher nicht, und in der ersten Zeit gab es über jede Schlagzeile eine neue Aufregung. «Namur genommen!» - «Antwerpen unser!» - «348.756 Gefangene!» - Und die Men-

schen liefen zusammen wie die Ameisen. Das hat sich heftig gelegt." (3.335)

Auch die Verachtung für den "Kleinzeiter" zeigt den Mann, der aus dem Fond heraus lebt: «In unsrer Zeit . . .» sagen die Leute, und sind sehr stolz darauf. Das klingt oft wie: «Bei uns in Tuntenhausen . . .» Es gibt Kleinstädter, und es gibt Kleinzeiter. Das Wort »heute« wird zu oft gebraucht." (10.20) Hier zeigt sich ein flaneurhaftes Element im Umgang mit den Zeiten: der Spott über den "Zeitrummel" (8.53) als dem Bemühen, auf der Höhe der Zeit zu sein oder gar darüber hinaus, verschafft Peter Panter eine ähnliche Distanz zum geläufigen Verständnis von Geschichte/Zeitgenossenschaft wie die Bummelatitüde dem Flaneur zur großstädtischen Zeitökonomie. Seine Schlußfolgerung: "Der Zeit aber wollen wir nicht nachlaufen; wir wollen in ihr leben" (8.56) hatte er aber vier Jahre zuvor gewissermaßen vorwegnehmend negiert, wo er das beengte Eingeschlössensein in die Epoche, die Distanz unmöglich macht, durchaus empfunden hat: "Der Mann auf der Zeitmaschine bei Wells fährt auf und davon - der hat's gut. Wir ändern aber sitzen gefesselt, angeschmiedet, zur ewigen Kleinzeit verurteilt und sehnen uns hinaus. Reisen -! Einmal aus der Zeit reisen." (10.184)

Diese Paradoxien, die sich daraus bilden, daß einmal Krieg und Revolution als absoluter Einschnitt empfunden wird, durch den Tucholsky aus der Zeitgenossenschaft ausscheidet, weil seine Zeit vorbei ist, und dem Sicheinrichten in der neuen Doxa, hat er selbst gesehen. Peter Panter hat daraus einen kniffligen Dialog gemacht.

"«Glauben Sie an Geschichte?» «Nein.» «Warum nicht?» «Weil ich nicht daran glaube, daß man von Stockholm bis nach Berlin restlos übertragen kann, was sich da ereignet hat. Die Ereignisse wohl - die Zahlen wohl - aber das Letzte nicht. Das nicht, worauf es eigentlich ankommt. Die Nuance, mehr: die Farbe, der Ton, die Musik - ohne die das Tun der Menschen nicht verständlich gemacht werden kann. [. . .] So schwer ist es nun schon bei gegebener Gleichzeitigkeit - bei räumlichen Unterschieden von ein paar hundert Flugkilometern. Soll es da mit der Zeit besser sein? [. . .] Ich soll an Geschichte glauben? Ich glaube nicht daran. Glauben Sie an Geschichte?» «Ja.» «Sie glauben daran? Warum?» «Weil es gar nicht so schlimm

aussieht, wenn Sie in allem recht hätten. Ich will es annehmen. Ich glaube an Geschichte, weil die Variationen, die mit der Menschheit spielen, nicht so zahlreich sind. Alles kommt einmal wieder - immer wieder. Die Motive, die Leidenschaften, die Beziehungen zwischen Frau und Mann - ja, sogar die Formen, unter denen sich das abspielt, werden stets aus dem gleichen großen Schrank geholt. Es ist ein Kaleidoskop - es gibt da eine Menge Nuancen, das ist wahr, aber die Steinchen sind doch immer dieselben. [. . .] Es verändert sich viel - es ändert sich nichts. Ich glaube an Geschichte.» «Ich glaube nicht an Geschichte. Was machen wir da -?» «Einigen wir uns wie bei einem gesunden Konkurs.» «Bitte: klar und bestimmt! Ist an Historie etwas daran - ja oder nein -?» «An der Geschichtswissenschaft ist nichts dran, was nicht an ihr dran ist.»" (5.263f)

2.2 Städtebilder: Berlin - Paris

"Über dieser Stadt ist kein Himmel. Ob überhaupt die Sonne scheint, ist fraglich; man sieht sie jedenfalls nur, wenn sie einen blendet, will man über den Damm gehen. Über das Wetter wird zwar geschimpft, aber es ist kein Wetter in Berlin. Der Berliner hat keine Zeit. Der Berliner ist meist aus Posen oder Breslau und hat keine Zeit. Er hat immer etwas vor, er telefoniert und verabredet sich, kommt abgehetzt zu einer Verabredung und etwas zu spät - und hat sehr viel zu tun. In dieser Stadt wird nicht gearbeitet -, hier wird geschuftet. (Auch das Vergnügen ist hier eine Arbeit, zu der man sich vorher in die Hände spuckt, und von dem man etwas haben will.) Der Berliner ist nicht fleißig, er ist immer aufgezogen. Er hat leider ganz vergessen, wozu wir eigentlich auf der Welt sind. Er würde auch noch im Himmel - vorausgesetzt, daß der Berliner in den Himmel kommt - um viere »was vorhaben.«" (2.129)

Die hier von Ignaz Wrobel betriebene Untersuchung des Nachkriegsberlins zeigt, daß die Problematik von Zeit und Zeiten in den Städtebildern Tucholskys wiederkehrt. Bei der Zeitökonomie begründet sich das literarisch dadurch, daß das großstädtische und speziell das Berliner Tempo in den Zwanziger Jahren endgültig zu einem Topos kondensiert war.³⁴ Seine historischen Grundlagen findet der Topos in

34 Vgl., auch zum folgenden, Bienert 1992, Kap. 3.

der explosionsartigen Entwicklung Berlins nach deutsch-französischem Krieg und Reichsgründung: "Auf dem Gebiet des späteren Groß-Berlin lebten 1871 etwa 932000 Menschen, davon 827000 in Berlin selbst. Bis 1900 stieg die Gesamteinwohnerschaft auf 2,7 Mio. und bis 1919 auf 3,8 Mio."³⁵ Zahlen, die nicht tot in der Statistik lagern, sondern über die Tagespresse dem zeitgenössischem Bewußtsein präsent waren.

"Berlin mit seinen 4.013.588 Einwohnern, seinen 46.287 Kraftfahrzeugen, 54 Warenhäusern und seinen 3.264.471 PS leistenden Kraftmaschinen stellt einen wirtschaftlichen, finanziellen und geistigen Konzentrationspunkt dar, einen Staat im Reich, der in seinen Koeffizienten größer ist als eine ganze Reihe deutscher Staaten. Im deutschen Reiche befinden sich zwei Millionen Städte, Berlin in zentraler Lage und Hamburg als Seehafen, aber Hamburg mit 1.079.000 Einwohnern hat eben nur als Seehafen und Handelsstadt Bedeutung, Berlin aber durch seinen Handel, Verkehr, durch den Sitz der Reichsregierung, die Börse und seine Banken, beide durch über 800 gewerbliche Niederlassungen vertreten, durch seine Industrie und Hafenanlagen, die hier allerdings Binnenhäfen sind. Die 45 deutschen Großstädte mit je über 100.000 Einwohnern nehmen einen Flächenraum von 4.062 Quadratkilometern ein, die von 16.619.000 Personen bevölkert werden, auf Berlin entfällt davon allein über ein Fünftel der Fläche, nämlich 878,40 Quadratkilometer."³⁶

Eine solche Entwicklung verschüttet jegliche Tradition, da dieses Aufquellen durch die Zuwanderungsströme ("Der richtige Berliner stammt entweder aus Posen oder aus Breslau."^[3.84]) die städtische Gesellschaft ummodellt und die gewachsene Bausubstanz zerschlägt (welche durch die uniformierend wirkenden Mietskasernen ersetzt wird). An die Stelle der zerfallenen Tradition tritt in Berlin die gleichförmige industrielle Zeitökonomie als Grundrhythmus der Stadt, zu dessen Feier der Topos Tempo sich konstituierte. So schreibt Brentano über Berlin, daß hier "das laufende Band längst durch die Stra-

35 Wolfgang Ribbe (Hg): Geschichte Berlins. München 1987. Bd. 2, S. 693.

36 Willi R. Francke: Die Reichshauptstadt in Zahlen. Berliner Tageblatt und Handelszeitung 15.12.1926, Morgenausgabe.

ßen gehängt ist und jeder sehen kann, wie jeder seine Schraube dreht."³⁷ Deutlich ist, daß das Tempo den Persönlichkeitsinszenierungen ein Ende macht, weil ihre Zeitökonomien diametral entgegengesetzt sind. Beim Spiel der Distinktionen gilt, daß die "Qualität der Person, die sich in der Fähigkeit beweist, sich einen qualitativ hochwertigen Gegenstand anzueignen" (FU439f), sich entwickelt "nur durch anhaltende Investition von Zeit und nicht rasch oder auf fremde Rechnung erworben werden kann" (FU440). Auf der anderen Seite steht die leere, abstrakte Bewegung des Tempos, die weder Sinn noch Ziel haben, nur schnell sein muß. Anstelle des von Persönlichkeiten betriebenen Distinktionsspiels tritt die Sachlichkeit und der (reproduzierbare) Typus, dem Peter Panter auf den »Berliner Geselligkeiten« nachspürt.

"Sieh dir die Gesichter an -! Ein neuer Typ ist darunter, den es früher nur vereinzelt hier gab: der Kinotyp. Modebilder und Kinobeaux sind Ideale und Vorbilder; sie sagen: «So müßt ihr aussehen, junge Leute!» - Und sie sehen so aus, und sie wollen so aussehen, und sie können so aussehen. Glatt, eiskalt, elegant - aber nicht soigniert -, irgendwie immer ein wenig, ein ganz verteufelt klein wenig, an Friseur erinnernd. Fatal, wenn diese Marke sich mit geistigen Dingen befaßt, die sie verfälscht, für den bürgerlichen Gebrauch adaptiert, umlügt - aus dem Blut der andern sich eine sanfte Limonade quirlend . . . Und da tanzen sie." (E1145)

Wie wenig der Typus mit Tradition, also mit aufgespeicherter Zeit zu tun hat, welcher die Persönlichkeit verpflichtet ist, zeigt Peter Panter, wenn er sich mit der Frage beschäftigt, was für den Typus die Frage des Alterns bedeutet - ohne zu einem abschließenden Resultat zu kommen: "Ein Mensch kann vor Alter mit dem Kopf wackeln - aber Maschinen -? Wie werden sie altern -?" (4.290) Deutlich genug, wie wenig Gegenliebe Peter Panter dem Typus entgegenbringt, verfolgt er ihn noch in die Zone der industriellen Produktion, dessen Domäne, um auch dort noch seine dem Tempo entspringende Leere aufzuzeigen.

37 Bernard von Brentano: Wo in Europa ist Berlin? Frankfurt/Main 1987, S. 99.

"Da erzählen sich die Leute immer so viel von Organisation (sprich vor lauter Eile: «Orrnisation»). Ich finde das gar nicht so wunderherrlich mit der Orrnisation. Mir erscheint vielmehr für dieses Gemache bezeichnend, daß die meisten Menschen stets zweierlei Dinge zu gleicher Zeit tun. Wenn einer mit einem spricht, unterschreibt er dabei Briefe. Wenn er Briefe unterschreibt, telefoniert er. Während er telefoniert, dirigiert er mit dem linken Fuß einen Sprit-Konzern (anders sind diese Direktiven auch nicht zu erklären). Jeder hat vierundfünfzig Ämter. «Sie glauben nicht, was ich alles zu tun habe!» - Ich glaubs auch nicht. Weil das, was sie da formell verrichten, kein Mensch wirklich tun kann. Es ist alles Fassade und dummes Zeug und eine Art Lebensspiel, so wie Kinder Kaufmannsladen spielen. Sie baden in den Formen der Technik, es macht ihnen einen Heidenspaß, das alles zu sagen; zu bedeuten hat es wenig. Sie lassen das Wort »betriebstechnisch« auf der Zunge zergehn, wie ihre Großeltern das Wort »Nachtigall«. Die paar vernünftigen Leute, die in Ruhe eine Sache nach der andern erledigen, immer nur eine zu gleicher Zeit, haben viel Erfolg. Wie ich gelesen habe, wird das vor allem in Amerika so gemacht. Bei uns haben sie einen neuen Typus erfunden: den zappelnden Nichtstuer." (10.99)

Eine bittere Medizin für eine Stadt, die darauf hielt, als »amerikanische« Stadt Europas zu gelten. Zwölf Jahre früher schon verfolgte Ignaz Wrobel die Entwicklung, die zum Topos Tempo führt, durch die Zeiten.

"Aus der kleinen kargen Residenz wurde diese unsre Stadt durch die Gründerjahre im Scheinsieg des Krieges siebzigeinundsiebzig jäh emporgeworfen. Knallende Fassaden und aufgetakelte Kaufmannsgattinnen, denen der neue Reichtum nicht gut bekam, gaben der Stadt ein Gepräge, das sich mit dem alten Preußentum des Kaisers, seiner Offiziere und Beamten seltsam mischte. Der Reichtum wurde zwar nicht preußisch - aber die Preußen wurden goldgelackt, nicht zum Vorteil für den potsdamer Stil, der die Stadt bisher beherrscht hatte. Das Nationalunglück Wilhelm gab der Stadt den Rest. Und wer geologisch zu schürfen versteht, wird überall in Berlin diese drei Schichten aufzufinden wissen, deren Spuren dreifach vorhanden sind: das alte gute Berlin, das Berlin der Gründerjahre und das wilhelminische, das kriegerische Berlin." (2.436)

In der zwischen ihm und Bleich benutzten Kodierung ist das "alte gute Berlin" und im weiteren Deutschland das Fontanes und Raabes, welches zugleich das unrettbar versunkene ist.

"Wenn ich an den alten Fontane und sein Berlin denke, fällt mir immer Apfelsinensalat ein. Ich weiß nicht recht, warum - aber diese geschliffene Kristallschale 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." (E1143)

Nur in Ausnahmesituationen, so Peter Panter, kann dieses gute Berlin noch einmal auftauchen: "Was muß in diesem gottverlassenen Steinloch geschehen, damit unsereiner Wilhelm Raabe zu sich nehmen kann? Generalstreik." (2.74) Das »goldgelackte Preußentum« des Vorkriegsberlin, das nachträglich so scharf abgefertigt wird, grauste schon den Zeitgenossen, der 1912 die "Berliner Nachtkultur" betrachtet und als Haupttendenz das "Bestreben" feststellt, "mehr zu scheinen, als man ist: der Kommissar gibt vor, ein Graf zu sein - was ihm oftmals nicht allzu schwer fällt" (E144), woraufhin er den Schluß zieht: "Ladenschwengel, Frauenzimmer, Pack, das sich mit Gewalt höher schrauben will und sich vornehm dünkt . . . Es ist zu blöde, um unmoralisch zu sein." (E145) Jedoch, unmittelbar nach dem zweiten von Tucholsky verzeichneten Zeiteinschnitt, dem Krieg, gewinnt auch dieses Berlin noch seine Meriten:

"Bei uns liegen die Dinge so, daß noch niemand ahnt, was aus der Entwicklung des neuen Berlins herauskommen wird. Nur: daß etwas unsagbar Scheußliches herauskommt, das wissen wir schon. Aber alles ist noch im Lauf, alles fließt, und so sieht es jetzt hier aus: Dem Mittelstand gehts am schlechtesten. Er zehrt vom alten Ruhm, vom alten Glanz und von der Erinnerung an den alten Kempinski (der eine spezifisch berlinische Erscheinung gewesen ist und so recht ein Symbol für diesen alten luxuriösen Mittelstand). Das ist dahin. Sie laufen noch auf den alten Stiefeln - aber wie lange sollen die halten? Was dann kommt, ist die schmerzlich-bittere Erkenntnis, daß es nun aus ist mit der bescheidenen Lebenshaltung (»Sechserdasein« nannte es Fontane), mit jenem kargen Leben, das aber immer noch reich war, weil man billig Butter und noch billiger geistige Werte einkaufen konnte. Und bei allem leisen Lächeln über die

Kunstwart-Leute: sie haben doch immerhin ein Licht in ihr Leben hineingetragen, und wenn ich das Neue alles mit ansehe, dann kann ich über die Leute von damals nicht mehr lachen." (E1135)

Diese Auslöschung des Mittelstandes hatte in der Folge die Inflation perfektioniert, was eine schärfere Polarisierung der sozialen Schichten Berlins bedeutete und den Aufstieg der Kriegs- und Nachkriegsgewinnler, der »Raffkes« (vgl. E11229f), besiegelte. Ignaz Wrobel steht nun am Punkt des Zeiteinschnitts und beobachtet die Umschichtungen des sozialen Raums:

"Gänzlich gewandelt haben sich für Ohr und Auge die Typen. Zunächst ist das Geld in andere Hände übergegangen. Und es sind dickere, fleischigere, feistere Hände als vormals. Die anständigen Gesichter in den Nachtlokalen gehören gemeinhin den Kellnern an, und was die Logen der Theater ziert, verdirbt meist die ganze Fassade. Wer kann noch-? Hoppla, sie können alle noch! Eine ewig fluktuierende, wechselnde, in des Wortes wahrster Bedeutung hin- und herschiebende Schicht hat Geld. (Nicht Vermögen.) Und wer gerade Geld hat, gibt den Rahmen ab in den Filmpremieren, in Bars, wo nackt oder so getanzt wird, als sei mans, in den tiefen Lederautos, in Hotels und Weinstuben. Reiche Leute sind ja als Erscheinung nur erträglich, wenn der Geist das Geld - olet! olet! - ein wenig verwischt hat. Hier stehts auf allen Stirnen: Vadienen! - Nackt und brutal und mit einem saubern kleinen Willen zur Diktatur. (Die ja auch besteht, ohne daß auch nur einer zetert.) Nie kann ich den dicken Mann vergessen, der im Esplanade saß, in der großen Halle - vor einem großen Tisch mit Kaffee, Zucker, Milch und Kuchen. «Ja», sagte er, während er gerade einen ganzen Pfannkuchen mit einem Male zu stopfen bemüht war, «seh' Sie mal: Der Bolschewismus . . .! Die Leute arbeiten ja nicht!» Er arbeitete jedenfalls." (2.438; vgl. E1136f)

Er legt also den Finger genau auf den Punkt, der Distinktion unmöglich macht: "Vermögen" ist Geldadel, über Generationen erworbener Besitz, der eine Kultivierungsarbeit (Distinktion) möglich machte, die das "olet!" abwehrt. Wenn das flüchtig erworbene und ebenso wieder verlorene "Geld" an dessen Stelle tritt, bricht diese Arbeit ab, da die Möglichkeiten für die Konvertierung ökonomischen Kapitals vernichtet wurden. Peter Panter ergänzt diese Betrachtungen, wenn er feststellt,

daß »sein« Berlin verloren gegangen ist und daß das, was er »Kultur« nennt (was »man« tut oder läßt, also Doxa) nicht mehr gilt:

"Vor mir liegt - fleißig, wie ich mich habe - ein altes Buch: «Berlin und die Berliner. Leute. Dinge. Sitten, Winke.» Das Buch ist steinalt; es stammt aus dem Jahre 1905. Einen Verfasser hat es nicht; ich habe mal auf den verstorbenen Walter Turscinsky geraten - aber das wird wohl nicht stimmen. Es ist amüsant zu lesen, wie sich da schon ganz allmählich etwas herausgebildet hatte, das man beinahe berlinische Kultur zu nennen veranlaßt gewesen wäre - wenn man nicht genau wüßte, daß es so etwas in unserm Jahrhundert bisher wirklich nicht gegeben hat. Da steht nun alles aufgezeichnet, ironisch und mit jenem bissigen berliner Akzent, aber doch immerhin: was man tue und nicht tue, welche Gesichter man und wann man sie schneide, wie man den tituliere und den, wie man schreibe, gehe, fahre, Tennis spiele, in Premieren die Logen bevölkere - dahin! dahin! - Denn man kann heutzutage alles auch ebensogut ganz anders machen - und das ist das Gegenteil von Kultur." (E1147f)

Wie sehr diese Doxa im Aufbruch des Wilhelminischen Berlins bereits im Rutschen war (oder, nach Peter Panter, eigentlich gar nicht existiert hat), zeigt sich in der Existenz dieses Buches - wenn kulturelle Strategien als Katechismen und dann auch noch ironisch aufgezeichnet werden, können sie nicht mehr auf dem Höhepunkt ihrer Geltung sein. Nach dem Zeiteinschnitt des Krieges, der die letzten Verbindungen zum »guten Deutschland« abtrennte, ist das Buch nicht mehr nur resümierend, sondern - fünfzehn Jahre nach dem Erscheinen - "steinalt". 1919 ist Peter Panter noch nicht bereit, diesen von ihm als »krankhaft« empfundenen Zustand hinzunehmen. Sein "Krankheit und Besserung" betitelter Aufruf endet daher mit einem Appell an die alten »Familien« der gehobenen Gesellschaft, sich gewissermaßen zu einem »Anti-Raffke-Kartell« zusammenzuschließen, um zu retten, was noch zu retten ist.

"Besäße heute ein kleiner, aber einflußreicher Kreis den Mut, sich bewußt von der berlinischen Riesenschaukel loszumachen, auszusteigen, nicht mehr mitzutun - vielleicht könnte er den Grundstein zu einer besseren Kultur legen. Aber ein Verein darfs nicht sein, kein Klub, keine snobistische Gründung. Derlei kann aus einer starken Familienfreundschaft

zweier, dreier Geschlechter wachsen, die ihren Einfluß weite Kreise ziehen lassen. Sie müßten nur erbarmungslos sein. Sie müßten nur sagen: Wir wollen keine Schieber in unsern Zimmern haben. Keine Leute, die morgen nichts und übermorgen viel und überübermorgen alles haben. Keine, die die Scheinkultur einer größtenwahnsinnig gewordenen Außerlichkeitswelt anbeten und danach ihr Leben regeln. Keine, die sich geschmeichelt zur Ehre anrechnen, mit irgendeinem »Star« verkehren zu dürfen; keine, die spielen; keine, die nicht wissen, was ein stilles Buch und eine stille Stunde bedeuten. Freilich, man kann sich damit nicht »zeigen«. Man wird nicht fotografiert. Man kommt nicht in die illustrierten Zeitungen. Man ist, mit einem berlinischen Wort, überhaupt keine »Nummer«. Haltet ihr das aus -?" (EII95f)

Eine Frage, die er bereits ein Jahr später mit Seitenblick auf Raffkes Durchsetzungskraft vorausschauend mit »Nein« beantwortete:

"Das Malheur kommt erst. Es ist dann da, wenn diese kurzstirnige, kleinkalibrige Rasse - ob Christen oder Juden, ist ganz gleichgültig - fest im Sattel sitzt, wenn die kleinen Unsicherheiten abgestreift sein werden, und wenn dem Sohn die kleinen faux pas, die heute alle Welt beim Vater belächelt, nicht mehr passieren. Er ißt Hummer nicht mit dem Suppenlöffel, o nein! Er weiß, was sich gehört. Mit Rilke wird er nicht ganz so richtig umgehen." (EI137)

Wieder fünf Jahre darauf, 1925, kann er nur noch Raffkes Sieg konzedieren und die Berufung auf Fontane taugt nur noch als ironische Pointe.

"Die alte Gesellschaft ist zerbrochen - ihre Formen sind nicht mehr gültig, ihr Verkehr ist nicht mehr aufrechtzuerhalten. Ihre laute und kümmerliche Kopie, der erschwitzte »Salon«, vermag das nicht zu ersetzen. Eine neue Gesellschaft scheint mir noch nicht dazusein. Snobs - Ministerialdirektoren - das muntere Künstlervölkchen - Hochfinanz und Großindustrie, unter vollkommener Ausschaltung von Finanz und Industrie -: ihre Feste und Bälle, ihre Tees und Sportempfänge - sie riechen nach bösem Gewissen. Jede beachtliche Gesellschaft hat wenigstens eine Wahrheit: ihre gesellschaftliche Lüge. Nicht einmal die ist hier wahr. Und so, wie sich der Mittelstand vor dem Kriege in dem Begriff »Kempinski« eine *Nachahmung* schuf und einen billigen Abklatsch des nächsthöheren Amusements, so ist der höchste Stolz unserer Gesellschaft: zu gelten - und

nicht: zu sein. Und durch allen noch so kostbaren Trubel, der das Wort »Demokratie« so ganz und gar mißversteht, durch den aggressiven Luxus, in dem sich fast niemals einer befindet, der nach oben so strenge Trennungslinien zieht wie nach unten, der auch nach oben eine Art von Stolz entwickelt und gar nichts anderes sein will, als er eben ist - durch allen feierlich aufgeputzten, aber gepumpten »Betrieb« scheint mir auch heute noch ganz leise das Wort Fontanes wie ein messingner Faden zu schimmern: «In Berlin kost' alles 'n Sechser!» (Valuta.)" (EI1292f)

Da hatte er Berlin allerdings schon verlassen. Eine der ersten Erfahrungen, die er als Pariskorrespondent machte, bestand darin, daß die bei Berlin beklagten Zeiteinschnitte in Paris nicht vorhanden waren. Paris gilt ihm deshalb als »konservativ« (vgl. 3.455-8), als die »Stadt des Noch« (EI393-7, 3.381). Hier gibt es noch eine Tradition, die "jeder im Blut hat" (EI396), was Peter Panter noch Jahre später beschäftigt:

"Denn so, wie einer auf dem Balkan einmal gesagt hat: «Rumäne - das ist keine Nationalität; das ist ein Beruf», so darf man sagen: «Der Franzose ist für den Ausländer keine Nationalität - er ist ein zu bestehendes Examen.» Wer zum Beispiel nach England mit der genauen Kenntnis seiner Geschichte und seiner Kultur kommt, hat manches vor dem ungebildeten Fremden voraus - aber sicherlich nicht eben viel. In Frankreich ist damit schon die halbe Schlacht gewonnen, das halbe Examen ist schon bestanden. Denn was für uns Deutsche so sehr schwer zu begreifen ist: hier ist Überlieferung keine lästige Fessel, hier lebt sie; Tradition und Kultur leben, es leben Geschichte, Erinnerung und das Wirken vergangener Geschlechter. Hier fängt keiner für sich immer wieder ganz von vorn an . . ." (6.168)

Frisch aus der Inflation kommend, fühlt sich Peter Panter geradezu zeitversetzt: "Aber es ist doch so, daß ich oft genug in Paris das Gefühl hatte, mit Menschen aus dem Jahre 1880 zu sprechen, in des Wortes bester Bedeutung." (EI396) Für den, der ein Jahr zuvor die Devise "Lasset auch uns zeitgemäß sein" (3.319) ausgab, ist dementsprechend im Gespräch mit diesen Menschen für einige Verwirrung gesorgt.

"Es ist schwer, einem, der etwa mit Thesen aus La Fontaines Fabeln kämpft, klarzumachen, daß diese Thesen keine Gültigkeit mehr haben; daß wir mit Molière nicht mehr recht etwas anfangen können; daß eine gewisse Gartenarchitektur des sechzehnten Jahrhunderts uns außer dem Historischen nichts mehr sagt. Keine Geltung? Der Franzose wird Sie kopfschüttelnd ansehen. So blickt vielleicht einer, dem mitgeteilt wird, er solle sich mit seinem gesamten Aktienbesitz das Badezimmer tapezieren. Keine Geltung? Aber wir sprechen doch von Racine . . ." (EI395)

Bezeichnend für sein Verständnis des sozialen Raums, daß Peter Panter hier das in seinen Augen entwertete kulturelle Kapital mit entsprechendem ökonomischen Kapital parallelisiert, seinen Gesprächspartner als "Besitzer russischer Anleihen von Bildung"³⁸ verdächtigend. Trotzdem ist ihm diese Zeitversetzung, wiewohl er dabei ins Schleudern gerät, augenscheinlich äußerst sympathisch, da er Paris nach einem Vierteljahr Aufenthalt flugs zu seinem Zuhause erklärt, was er jedoch von der Heimat zu unterscheiden weiß. Von der Rückfahrt vom Ausflugsort Robinson nach Paris schreibt er:

"Und ich fahre wieder nach Hause. (Denn so zu Hause habe ich mich in Berlin nie gefühlt.) [. . .] Und ich bin so neidisch - Sie werden das verstehen - neidisch auf die Heimat der andern, denen es gut geht und die nicht nur den Krieg gewonnen, sondern auch ihre Seele nicht verloren haben." (3.416)

Nach dem Zwischenspiel als »Weltbühne«-Herausgeber das gleiche Spiel: hört Ignaz Wrobel aus dem Pariser Stadtgewimmel nur den Erlösungsseufzer "Zu Hause" (5.347) heraus, macht Peter Panter einige Jahre später wieder die bekannte Einschränkung (vgl. EI791).

Als praktische Folge für den Auslandskorrespondenten aus diesem andersartigen Funktionieren der Pariser Gesellschaft ergibt sich, daß anstelle des Typus die Persönlichkeitsinszenierungen noch Gültigkeit besitzen und die Spiele der verschiedenen Kapitalsorten (sowie ihre

38 Pierre Bourdieu: Was anfangen mit der Soziologie? In: P.B.: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg 1992, S. 127 - 147; hier S. 134.

Konvertierungen) die Besetzungen dieses sozialen Raums entscheidend bestimmen.

"Pariser Karrieren kosten Geld. Es ist für unsere deutschen Verhältnisse fast unvorstellbar, was in Frankreich (wie auch anderswo im Ausland) für ein Kapital in Karrieren investiert wird. Es ist nicht nur so, daß der Aufsteigende jahre- und jahrelang nichts verdient, nein, er setzt ganze Vermögen - die Klugen die ihrer Frau - zu. Wenn er zum Schluß mit einem großen Gewinn rechnen kann, so ist es ein Haupttreffer gewesen. Arbeiten um kleines Gehalt, wieder und wieder repräsentieren, mit der großen Gesellschaft leben, Jahr für Jahr, mit ihr Geld ausgeben und wenig einnehmen, wohnen wie sie, sich kleiden wie sie, ihre Logen und ihre Frauen teilen - wahrlich, der Weg zum Himmel ist mit Zollschranken übersät. Und daran hat die Plutokratie nicht allzu viel geändert. Von unten her ists nicht leicht." (3.488)

Das soziale Kapital, das aus der Konvertierung von ökonomischem entstanden ist, das »Dazugehören« hat aber für die Arbeit des Journalisten einen unbezahlbaren Wert³⁹, was Tucholsky schon von Berlin aus veranlaßt hatte, sich mit "Klunkeragen" einzudecken, wie er die Beziehungen Mary Gerold gegenüber nannte (vgl. BM338-73 passim), und zu denen auch seine Logenzugehörigkeit zählte, bei der er rasch zum Meister initiiert wurde.⁴⁰ Die mit hohen Repräsentationskosten zu erkaufende Einführung in die »wohlinformierten Kreise« erklärt Ignaz Wrobel dementsprechend zur *conditio sine qua non* gerade des Auslandsjournalismus und das mangelnde Geld hierfür zum Grund der in seinen Augen oftmals mäßigen und einflußlosen deutschen Berichterstattung.

"Mit ganz, ganz wenigen Ausnahmen, die sich an den Fingern einer Hand aufzählen lassen, rangieren alle unsre Auslandsvertreter in der gesellschaftlichen Skala viel zu tief, um irgendet-

39 Es war Tucholskys Einwand gegen Ossietzky als künftigem Herausgeber der Weltbühne 1927, daß dieser nicht zur Szene gehöre. Er wünschte sich vom entsprechenden Kandidaten, daß er "a) politisch links steht, b) bei unserem Publikum bereits etwas akkreditiert ist und c) ein interessanter, gepflegter Kerl ist, der dazu gehört, was Oss eben nicht tut" (B94).

40 Vgl. Meyer/Bonitz 1990, S. 691 - 695.

was erreichen zu können. [. . .] Um in die kulturelle und soziale Struktur eines Landes ohne allzuviel Zeitverlust tief einzudringen, dazu bedarf es - neben den persönlichen Eigenschaften des Beobachters, wie Sprachkenntnis, Menschenkenntnis, natürliches Benehmen - guter gesellschaftlicher Beziehungen. Dieser Kontakt zur Gesellschaft der obern und auch noch der mittlern Klassen kostet Geld. Und für diese Art Spesen hat man in Deutschland niemals Verständnis gehabt. [. . .] Wenn der Auslandskorrespondent nicht »einen Salon machen« kann (ein Begriff, den es im Ausland in der unsnobistischen Form gibt, wie man sie bei uns nicht mehr kennt) - wenn er nicht in der Lage ist, mehr als anständig aufzutreten, dann wird er immer bleiben, was er heute ist: eine Registriermaschine der Landespresse, angewiesen auf die kleinen Klatschinformationen der Couloirs, der Kollegen, der zweiten Hand. Das ist nichts. So, wie in Deutschland die bessern Sachen abends beim Dreimännerskat entschieden werden, am Stammtisch, bei stillen Besprechungen in einer Weinstube: so blühen die Beziehungen in England im Klub, in Frankreich auf den Teenachmittagen, in den Premieren, auf Banketts - und man kann sich eben nicht nur immer einladen lassen, sondern man muß selber ein Gastgeber, ein Hausherr, ein Herr sein. Geld allein tuts nicht - aber ohne die nötige Unterlage ist das alles unmöglich. Diese Unterlage fehlt dem deutschen Auslandsjournalisten." (3.447-9; ähnlich 4.119-22)

Bestandteil dieses Klimas, in dem Salons noch eine Rolle spielen können, ist dann auch die von Tucholsky angerufene "Feinheit der Nervenenden" (BM150), welche ganz und gar nicht ausgedient hat, denn "der französische Mensch reagiert viel feiner, sein Seismograph schlägt bei der leisesten Erschütterung haargenau aus. [. . .] Es genügt, ganz leise anzuspielden . . . Ball, Bande, Ball - es kommt an." (4.177) Die kürzeste Verbindung zwischen A und B ist demnach nicht die gerade, das "Nuancen empfinden" (BM150) bahnt sich seinen Weg durch die Verschlingungen der Konvention, wobei sich die Hauptsache im Ephemerem verbirgt - d'ailleurs: übrigens. . .

"Jedesmal, wenn ich über den tiefen Untiefen dieser Küstenstriche dahinplätschere, freue ich mich auf einen Augenblick, der unweigerlich eintritt, sooft Menschen vom Nebenmenschen reden, was meistens nicht so sehr hellgrün ausfällt. Niemals: «Ich wer Ihn mal was sahn: das ist ein ganz großer Schieber!» - sondern die Stimme wird kaum gehoben, ein Relativsätzchen,

ein kleines: «. . . qui n'est pas très riche d'ailleurs. . .» Aus. Der andre hat sofort verstanden - der nicht sehr Reiche ist tot, erledigt, gar nicht mehr vorhanden, denn das heißt: er tut bloß so, es ist alles nicht wahr, Gott strafe ihn, mißtrauen Sie diesem Kerl, pfui! nieder! auf ihn mit Gebrüll. Hier wird alles nebenbei erledigt. Die Hauptsache liegt in den Nebensätzen, die Nebensache steht vorn und ist Paravent, Geschützschild und die »Wand« des Sommernachtstraumes. Unmöglich, ein Gespräch mit der Hauptsache zu beginnen. Leise strecken sich erst die Fühler der Konvention aus . . . «Ça va? Et votre femme? Ah, vous savez, après les élections . . .» alle Dreschmaschinen arbeiten und legen riesige Haufen leeren Strohs beiseite . . . Bis dann plötzlich, beinahe zu guter Letzt, die Hauptsache in einem Nebensätzchen auftaucht . . . «Apropos . . .» Und dann gehts los." (EI616f)

Durch die andere Zeitenfolge ist auch die Zeitökonomie in Paris eine andere als in Berlin. Für das von Peter Panter beklagte "Gemache" der "zappelnden Nichtstuer" (10.99) ist in der Zeitökonomie der Distinktionen kein Platz, wie er befriedigt feststellen kann:

"Der Franzose will leben. Und er lebt auch, als ob er tausend Jahre zu leben hätte. Verabrede dich am zweiten des Monats mit einem Pariser; es ist nicht ausgeschlossen, daß er dir eine Zusammenkunft für den achtundzwanzigsten vorschlägt. Frankreich ist so schön weit weg von Amerika . . . Am achtundzwanzigsten kommt er dann auch angewackelt, er hat es nicht vergessen. Alles, alles kannst du in Paris - aber etwas an einem einzigen Vormittag erledigen: das mach mir mal vor. Du hast keine Zeit, und der Franzose hat viel zu viel, und so kommt ihr schwer zusammen. [. . .] Einmal hatte es ein Deutscher sehr eilig in Paris, als er bei Tisch saß, und er sagte das auch dem Kellner . . . Darauf jener: «Wenn Sie keine Zeit haben, dann müssen Sie nicht frühstücken -!» Das ist eine Lebensweisheit." (8.176f)

Sonst kann nämlich die "Apparatur des Essens mit den süßen und belanglosen Zeremonien um jeden Salatteller" (5.347) nicht funktionieren. Diese Divergenzen des »Tempos« schreibt Siegfried Kracauer, dessen »Pariser Beobachtungen«⁴¹ Tucholsky zu einer

41 In: Schriften 5.2. Frankfurt 1990, S. 25 - 36.

"Liebeserklärung" (B51) hinrissen (freilich, um jenen zur Weltbühnenmitarbeit zu gewinnen), dem in ihrer Bauart ausgedrückten Charakter der Städte zu.

"Das Tempo ist eine Folge der Bauart der Städte. Kann einer in Paris ein Berliner Tempo einschlagen, selbst wenn er es überaus eilig hat? Er kann es nicht. Die Straßen in den inneren Stadtteilen sind eng, und wer sie passieren will, muß sich nach unseren Begriffen in Geduld üben. Und sind auch die großen Boulevards breit angelegt, so verbinden sie doch dichtbevölkerte Bezirke miteinander, die einen Dauermenschenstrom über sie schicken. Der Zwang zum Flanieren ist allerdings süß, und selten ist aus der Not des begrenzten Raumes eine so herrliche Tugend gemacht worden. Leider läßt sie sich nur schwer nach Berlin übertragen. Unsere Architektur ist entsetzlich dynamisch: entweder jagt sie unvermittelt senkrecht nach oben oder sucht auf horizontale Weise das Weite. Und die Straßen gar - wenn ich etwa an die Kantstraße denke, so befällt mich sofort das unwiderstehliche Verlangen, ohne Aufenthalt ihrem Fluchtpunkt zuzujagen, der irgendwo im Unendlichen liegen muß, nahe beim Rundfunkhaus."⁴²

Flanieren erscheint deshalb als die angemessene Art, um Paris zu erfahren. Der Flaneur ist, ob »Schlüsselphänomen der Moderne«⁴³ oder nicht, eine der Formen, mit der der Kenner "in den Potlatsch der gesellschaftlichen Begegnungen die Zeit einbring[t]" (FU441), somit das Spiel der Distinktionen betreibt. Die kritische Spitze des Flaneurs liegt dabei, wie Benjamin beobachtet⁴⁴, in seiner Gegnerschaft zum Taylorismus und dessen Rechenhaftigkeit, die Raum und Zeit als antiquiert betrachtet, als sinnloses »dazwischen«. Der Flaneur

42 Ein paar Tage Paris. Schriften 5.2, S. 296 - 301; hier S. 298. Die Kantstraße in Charlottenburg hatte in ihrer Verlängerung Neue Kantstraße, Ostpreußenallee und Masurenallee das Rundfunkhaus und das Messengelände als einen Endpunkt, den zoologischen Garten zum anderen. Kantstraße 152 war nach Siegfried Jacobsohns Tod auch die Redaktionsadresse der Weltbühne, die Kracauer trotz Tucholskys Bit ten gemieden hat.

43 Vgl. Dietmar Voss: Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne. In: Klaus R. Scherpe (Hg): Die Unwirklichkeit der Städte. Reinbek 1988, S. 37 - 60.

44 Vgl. GS I.2, S. 557.

erscheint somit selbst als antiquiert, auch er ist gewissermaßen ein »Held der Arrièregarde«⁴⁵, dessen provozierende Langsamkeit die Botschaft verkündet: Habe Mut, deinen eigenen Zeitläuften hinterher-zuhinken! Damit ist er, "der auf dem Asphalt botanisieren geht"⁴⁶, in der Stadt des Tempos Berlin eine Randfigur, da man in ihr laut Peter Panter nur "geschäftswandelnd" verkehren kann, "denn lustwandelnd, das gibt es in Berlin nicht." (EI645) Was allerdings nicht verwundert, vergleicht man das von Ignaz Wrobel beobachtete »Schuffen« des Berliners (vgl. 2.129) mit Benjamins Mitteilung, wonach es beim Pariser Flaneur vorübergehend zum guten Ton gehörte, in den Passagen seine Schildkröten spazieren zu führen.⁴⁷ "Ich glaube, man hält mich für einen Taschendieb"⁴⁸, beschreibt Hessel dementsprechend die Reaktionen der Berliner auf den »Verdächtigen«, der seine Erkundungen unternimmt, um dann seine Tätigkeit zu definieren:

"Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschen-gesichter, Auslagen, Schaufenster, Cafétterrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben. Um richtig zu flanieren, darf man nichts allzu Bestimmtes vorhaben."⁴⁹

Flanieren ist in den Zwanzigern also eine Art *écriture automatique*, die ihre als Buchstaben gewerteten *objets trouvés* in deren kontingen-ten Reihenfolge aneinanderpuzzelt, somit durchaus konform mit dem aktuellen Aufschreibesystem: "Im Aufschreibesystem 1900 sind Diskurse Outputs von ZUFALLSGENERATOREN."⁵⁰ Neben seiner scheinbaren Antiquiertheit gewinnt der Flaneur also wieder erneute Gültigkeit, was Benjamin zum Ausdruck bringt, wenn er seine Hessel-

45 So bezeichnete Ionesco einige seiner Bühnenfiguren. Vgl. François Bondys Ionesco-Biographie. Reinbek 1975, S. 91.

46 Benjamin: GS I.2, S. 538.

47 GS I.2, S. 556.

48 Hessel 1984, S. 7.

49 Hessel 1984, S. 145.

50 Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. München 1987, S. 211.

Rezension mit "Die Wiederkehr des Flaneurs"⁵¹ betitelt, jener Figur also, die er selbst im Rahmen der »Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«⁵² analysiert. Seine Aktualität gewinnt der Flaneur dadurch, daß er die »Großstadt als Text« auffaßt, wie es die neuere Forschung im Anschluß an Roland Barthes formuliert.⁵³

"Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen."

"Die Stadt ist eine Schrift; jemand, der sich in der Stadt bewegt, das heißt der Benutzer der Stadt (was wir alle sind) ist eine Art Leser, der je nach seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente der Äußerung entnimmt und sie insgeheim aktualisiert."⁵⁴

Der Flaneur ist demnach "immer schon ein literarisches bzw. ein Schrift-Konzept. Die Figur des Flaneurs ist weniger Repräsentant als Medium einer Schrift, insofern er sich der Lektüre der Stadt-Schrift hingibt, um diese als Subjekt *seiner* Schrift auf dem Papier nachzuahmen."⁵⁵ Diese Lektüren bedeuten aber eine Verausgabung von Zeit zu ihrer Kultivierung, denn sie sind für Hessel eine Kunst⁵⁶, wollen also wohl erlernt werden und geraten damit in Widerspruch zu Berlin als Stadt des Tempos, die eine Lektüre von Schlagzeilen, von scharfen, groben Signalen und schneller Reaktion darauf als das einzig Wahre preist. Die Berliner richteten ihre Stadt oder zumindest die

51 GS III, S. 194 - 199.

52 Vgl. das Exposé zum Passagenwerk: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. GS V.1, S. 45 - 59.

53 Vgl. Manfred Smuda (Hg): Die Großstadt als Text. München 1992.

54 Roland Barthes: Semiologie und Stadtplanung. In: R.B.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/M. 1988, S. 199 - 209; hier S. 202 und 206.

55 Sigrid Weigel: Traum - Stadt - Frau. In: Scherpe (Hg) 1988, S. 173 - 196; hier S. 179. Wenn »nachahmen« nicht explizit Formarbeit mit beinhalten soll, ist der Schlußfolgerung allerdings einige Skepsis entgegenzubringen. Vgl. unten die Bemerkungen über die Re portage.

56 Vgl. »Die Kunst spazieren zu gehen«. In: F.H.: Ermunterun gen zum Genuß. Berlin 1987, S. 106 - 111.

mental map ihrer Stadt so ein wie eine ihrer erfolgreichsten Zeitungen, die von Larissa Reissner charakterisierte »B.Z. am Mittag«. ⁵⁷ Das Tempo ist folglich abweichend von Kracauers Schilderung nicht nur eine Frage der Stadtarchitektur und ihres Verkehrs, sondern auch des Habitus, weshalb die Urbanistik zwischen äußerer und innerer Urbanisierung unterscheidet. ⁵⁸ Innere Urbanisierung meint die Anpassung des Habitus an die Wahrnehmungsanforderungen, die die Großstadt stellt mit der Tendenz, daß zuletzt nichts mehr schnell genug gehen kann. Tempo war zu Peter Panters Leidwesen schon Kennzeichen des Wilhelminischen Berlins gewesen:

"Wir sind fast alle gezwungen, in dieser großen Stadt zu arbeiten, weil wir leben müssen. Aber wir sollten das zackige Tempo, das die Besseren zerrüttet und die Besten abstößt, auf ein menschenwürdiges Maß reduzieren. Es ist ja nicht einmal amerikanisch, dazu haben sie bei uns nicht die Kraft und die Rücksichtslosigkeit - das Ganze gebärdet sich nur wie ein wahnwitzig gewordenes Dorf. Es ist eine kleine Stadt geblieben, die erst in das Kleid nachwachsen muß, das ihr die Bauschieber angemessen haben. Und das hat noch gute Weile." (E162f)

Ignaz Wrobel stellt nach dem Krieg fest, daß das Tempo das ist, was "die Stadt aus dem Frieden restlos übernommen hat" (2.438). Dem Tempo stand allerdings seine große Blütezeit in der Stabilisierungsphase der Weimarer Republik noch bevor, wo es sich in Verbindung mit der Weltstadtsehnsucht geradezu überschlug und dabei seine tosende Leere als Feier der abstraktifizierten Zeit offenbarte.

"Daß neue Brücken in Geschwindigkeit gebaut werden, daß neue Automobile kommen, die schneller fahren als die früheren, daß die Zeitungen heftiger und vielfältiger sind und nun beinahe zu jeder Stunde des Tages erscheinen, daß der Film

57 Vgl. auch das entsprechende Kapitel in Peter de Mendelssohn: Zeitungstadt Berlin. Berlin 1982, S. 195 - 206.

58 Vgl. Gottfried Korff: Mentalität und Kommunikation in der Großstadt. Berliner Notizen zur »inneren« Urbanisierung. In: Theodor Kohlmann und Hermann Bausinger (Hg): Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung. Berlin 1985, S. 343 - 361. Korff behandelt die Fragen des Habitus unter dem Begriff der Mentalität.

bald sprechen wird und Farbe haben wird, daß die Eisenbahnen elektrisch werden, daß die Flugzeuge reizend über alle Ozeane hinwegkommen, daß die elektrischen Stubenlampen raffinierter werden, daß die Ärzte tollere Operationen machen, daß der Nordpol häufiger bewandert und bewimpelt wird, daß alles ist toll, ist hervorragend, ist nie erlebt, ist neu, ist sensationell, ist Tempo, Tempo, Tempo!"⁵⁹

Wie sehr das Tempo in den Habitus Einzug halten kann, zeigt Peter Panter anhand eines Details: der Krimi-Lektüre. An die Stelle der langsamen Exposition des »Falls«, der er in »Sehnsucht nach der Bakerstreet« (1.118f) den Nekrolog geschrieben hatte, war das Tempo getreten, das er nun ausgerechnet in der gleichnamigen Zeitung untersuchte.

"Hunderttausend ernster Geschäftsleute, die tagsüber Butter und Seide und Kuxe gehandelt haben, lesen abends, mit leicht gerunzelter Stirn, die Lippen um die Pfeife gepreßt, Kriminalromane. Warum? Was geht Herrn Buttermann der Chinese in der Stahlkammer an? Was Herrn Seidemann das Attentat auf den londoner Zirkusbesitzer Poiccart? Was Herrn Makler Kuxmann das Komplott der Mörderbande gegen den großen Bill -? Eben weil es sie nichts angeht, lesen sie es. Es ist die Flucht aus dem Alltag in die Romantik - aber in eine, in der es genau so logisch, so folgerichtig, so scharf zugeht wie im Leben - nur die Voraussetzung und das Schlußergebnis sind verschieden. Im Leben unterliegen bekanntlich immer beide Parteien - in den Kriminalromanen siegt einer unbedingt, vollkommen, ganz und gar, und das ist eine Befriedigung für den Leser, jener nicht unähnlich, die wir empfunden haben, wenn die arithmetische Aufgabe in der Schule mit Null aufging . . . Jede Zeit hat die Räuberromane, die ihr angemessen sind: das achtzehnte Jahrhundert die moralischen oder unmoralischen, was auf dasselbe herauskommt; das neunzehnte die idyllischen, mit einem Rinaldo Rinaldini, der zweihundertundachtzig Seiten braucht, ehe er zum Schluß kommt - und heute geht es schnell und fix zu, klipp-klapp: Verbrechen, der Detektiv sog an der mächtigen Pfeife, das Auto braust in die Vorstadt, Blausäure, Brandstiftung, die schwarze Mündung des Revolvers

59 Fred Hildenbrandt: Vom Tempo dieser Zeit. In: Erhard Schütz und Jochen Vogt (Hg): Der Scheinwerfer. Ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927 - 1933. Essen 1986, S. 16 - 19; hier S. 17. (Erstdruck im Scheinwerfer 2 (1928/29), Heft 3.)

richtete sich auf den erblaßten Billy, und auf Seite zweihundert ist alles in Ordnung. Das hat der Geschäftsmann gern - es ist eine klare Bilanz. Tempo! Tempo!" (6.229f)

Das Tempo war allerdings nicht auf die Trivalliteratur beschränkt, sondern hatte sich, ausgehend von der literarischen Publizistik, wie es bei Kischs »rasendem Reporter« programmatisch geworden war, zu einer allgemeinen poetologischen Forderung erheben können:

"Tempo: der Literat hat seinen Stoff unter allen Umständen so gut zu kennen, daß er *schnell* schreiben kann. Sobald er stockt, ist schon das Unglück da, die erste Stufe abwärts. Denn dann kommt die Imagination, Verkleisterung, Anstückelung, Ergänzung durch Gedanken. Nur wer schnell schreibt, kommt wirklich vorwärts. Nur das schnell und nervös Geschriebene hat das Tempo der Zeit, das Tempo der Technik, die uns auf Schritt und Tritt an ihr Prinzip erinnert und uns derart durchtränkt hat, daß wir für Einholungskutschen nicht mehr den nötigen Schönheitssinn aus dem »18.« aufbringen können."⁶⁰

Diese gebieterische Beschneidung des Schriftstellers zum reinen Durchlaufmedium, der wie ein chemischer Katalysator Phänomene in Schrift umwandelt, ist, bei aller Kuriosität, daß eine (nicht surrealistische oder verwandte) Poetologie dem Schriftsteller sein Handwerk (Formarbeit: "Nichts ist unangebrachter heute als Form."⁶¹) und das Denken verbietet, typisch für neusachliche Texte. Paradigmatisch ist hier die modische Reportage in allen ihren Variationen, die auf die von Kracauer kritisierte versuchte "Selbstanzeige konkreten Daseins"⁶² abzielt. Dafür hat Peter Panter nur Hohn und Spott übrig:

"Lieber Egon Erwin Kisch, was haben Sie da angerichtet. Sie sind wenigstens ein Reporter und ein sehr guter dazu - aber was nennt sich heute nur alles »Reportage«. Es ist völlig lächerlich. [. . .] Sie kommen sich so wirklichkeitsnah vor, die Affen - und dabei haben sie nichts reportiert, wenn sie nach Hause kommen. Nur ein paar Notizen, die sie auswalzen.

60 Hermann von Wedderkop: En avant, die Literaten! In: Der Querschnitt 7 (1927), Heft 4, S. 247 - 251; hier S. 250.

61 Wedderkop 1927, S. 251.

62 Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Frankfurt/M. 1971, S. 15.

Reportahsche . . . Reportahsche . . . [. . .] Na, dann reportiert man." (9.122)

Allerdings hatte Peter Panter sechs Jahre zuvor bei seiner Rezension des »rasenden Reporters« auch gegen Kisch seine Einwände geäußert. Das beginnt damit, daß er Kischs Anspruch, mit dem Tempo literarisch mitzuhalten, abwertet, indem er den Titel der Sammlung mit einem Buddenbrook-Zitat, also mit Hilfe von geradezu klassischer Erzählkunst, ironisiert: "«Na, rasend . . .» würde Christian Buddenbrook sagen . . ." (4.48) Kischs im Vorwort formulierter Anspruch auf Standpunkt- und Tendenzlosigkeit, der sich mit Wedderkops Programm trifft, fordert dann Peter Panters expliziten Widerspruch heraus: "Das gibt es nicht. Es gibt keinen Menschen, der keinen Standpunkt hätte. Auch Kisch hat einen." (4.48) Daher ist das neusachliche Programm, wie mit dem Tempo Schritt zu halten sei, nämlich indem der Autor auf eine im gleichen Zeittakt geschaltete Registriermaschine reduziert wird, vom Tisch gewischt.

"Aber wie »sachlich« man auch oder wie weit weg vom Thema man auch schreiben mag: es hilft alles nichts. Jeder Bericht, jeder noch so unpersönliche Bericht enthüllt immer zunächst den Schreiber, und in Tropennächten, Schiffskabinen, pariser Tandelmärkten und londoner Elendsquartieren, die man alle durch tausend Brillen sehen kann - auch wenn man keine aufhat -, schreibt man ja immer nur sich selbst." (4.49)

Damit erklärt sich auch Peter Panters begeisterte Aufnahme von Kracauers »Angestellten« (vgl. 8.50 und 334f), weil dieser die Einwände gegen die neusachliche Ästhetik auf den Begriff bringt und seine Arbeit dagegen für Peter Panter "von bestem Instinkt geleitet" (8.50) ist.

"Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten. Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Gewiß muß das Leben beobachtet werden, damit sie erstehe. Keineswegs jedoch ist sie in der mehr oder minder zufälligen Beobachtungsfolge der Reportage enthalten, vielmehr steckt sie einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Kenntnis ihres Gehalts gestiftet

wird. Die Reportage photographiert das Leben; ein solches Mosaik wäre sein Bild.⁶³

Die zerstörerische Leere des Tempos, das - wie der Hildenbrandt-Artikel zeigt - mit allem besetzt werden kann, zeigt Peter Panter auf, wenn er den Berliner als "zappelnden Nichtstuer" (10.99) beschreibt und Berlin selbst als »unfroh«, er betont "das Glücklose dieser Stadt, die eine Lokomotive ist, die Holz sägt; mit diesem Holz wird sie geheizt." (7.46f) Unterstützt wird er dabei von Ignaz Wrobel, der in »Berlin! Berlin!« die Kreismetaphorik wiederaufnimmt (vgl. 2.130), um ein Jahr später die leere Bewegung des Tempos auf den Begriff zu bringen:

"Da steht der Untergrundbahnwagen. Auf seinem Schild liest du: Berlin. Er ist proppenvoll, so voll, daß eine Scheibe klirrt und ein dicker Mann, der auf dem großen Zeh einer Dame steht, sagt: «Ick will Ihnen mal wat sahrn, Follein, wat Sie mir können! - - Jahnischt können Sie mir . . .!» Wo geht das hin? Wir sitzen drin und wissens nicht. Abfahren!" (2.439)

Das Tempo hat dementsprechend die Tendenz, das alte "berlinische Andante" (3.288) aufzuzehren, von dem Peter Panter in der Rezension von Hans Hyans »Auf dem Asphalt« schwärmt (vgl. 3.288f).⁶⁴ Aus dem Erfahrungsschatz des Nachkriegstempos kann er nämlich von einem Gespräch mit Zille berichten:

"Einmal habe ich Heinrich Zille gefragt: «Sehen Sie - da sind die neuen Tüchtigen, diese Abart vom ehrlichen Kaufmann, die großen Geldmenschen mit der neuen Gangart - - -. Was sagt dazu Ihr Milljöh?» Er antwortete: «Nischt. Sie haben ihren Meister jefunden.»" (4.32)

Die Phantasien von Berlin als »schnellster Stadt der Welt« erweisen sich dagegen als so wirkmächtig, daß sie die spätere Wirtschaftskrise überdauern und sich in den Faschismus verlängern können, wodurch

63 Kracauer 1971, S. 16.

64 Zum Verhältnis von Dialekt und Tempo vgl. auch Benjamin: Wat hier jelaht wird, det la che ick. GS IV.1, S. 537 - 542.

sich das Tempo endgültig als "*Furie des Verschwindens*"⁶⁵ überführt hat.

"Das Weltstadt-Pathos der architektonischen Planungen für das nationalsozialistische Zukunfts-Berlin ließ manches Wirklichkeit werden, was hinter Stadtentwürfen und filmischen Visionen der Republik unbehaglich heraufdämmerte - gemildert noch durch demokratische Gesittung, Arglosigkeit oder guten Willen, aber doch im Kern voller Bereitschaft zur Brutalisierung der Stadtgestalt. Das schnellste Nahverkehrssystem der Welt wurde noch schneller, auch wenn jetzt altertümelnd-gotische Buchstaben die Stationsschilder zierten. An der Vorstellung einer motorisierten Gesellschaft berauschte sich das Regime. Die fixe Idee vom »New York Europas« beherrschte immer noch die Gehirne. Daß seine Reichskanzlei in so kurzer Zeit fertig war, lobte Hitler beim Richtfest 1938, das sei «kein amerikanisches Tempo mehr», sondern schon das «deutsche Tempo». Walter Ruttmann, der mit der »Sinfonie der Großstadt« dem Berliner Elan ein so schönes Denkmal gesetzt hatte, filmte bald die Wehrmacht bei der Verheerung Europas: stärker, schneller, weiter, höher und zuletzt mit Aplomb in den Abgrund."⁶⁶

Das Tempo verband sich über das Medium Verkehr mit der »Weltstadtsehnsucht« Berlins.⁶⁷ Diese war bereits vor dem Krieg wirksam gewesen, als mit den Kriegszahlungen Frankreichs das Wuchern des Wilhelminischen Berlins finanziert wurde, das von Ignaz Wrobel angegriffene »goldgelackte Preußentum« (vgl. 2.436). Nach dem verlorenen Krieg wurde dann auf Pump, mit den in der Krise verhängnisvollen Anleihen, dem Schielen nach weltstädtischem Glanz gefrönt. So schreibt Bienert anlässlich von Joe Mays »Asphalt«:

"Im Filmstudio wird nicht bloß nachgebaut, was in der Stadt schon abfilmbar zu haben wäre, sondern ein Traum verfilmt, über dessen Verwirklichung die Stadtplaner und Architekten

65 Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. *Werke*, hgg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1986. Bd. 3, S. 436.

66 Bodo-Michael Baumunk: *Die schnellste Stadt der Welt*. In: Gottfried Korff und Reinhard Rürup (Hg): *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*. Berlin 1987, S. 459 - 472; hier S. 470 - 472.

67 Vgl. Bienert 1992, Kap. 4.

sich zur gleichen Zeit noch die Köpfe zerschlagen. Im selben Jahr, in dem Joe May die Autos durch seine Filmkulissen dirigiert, schreibt der Hauptverantwortliche für die städtebauliche Neugestaltung, Stadtbaurat Martin Wagner: «Woran es uns fehlt, das ist die zielklare Führung, die alle Kräfte zu einer weltstädtischen Bildwirkung zusammenfassende Regie. Der Regisseur der Weltstadt Berlin fehlt uns.»⁶⁸

Ein Jahr zuvor, 1928, hatte Oberbürgermeister Böß bereits ins gleiche Horn gestoßen: "Ich weiß: Paris, London und Neu-York sind uns noch über. Bald müssen und werden wir sie eingeholt haben."⁶⁹ Diese Haltung, die unfreiwillig das Imaginäre von Berlins Weltstadtcharakter zugeben muß, gilt Peter Panter für präventive Schwäche.

"»Wie« New York wollen sie sein. Und »wie« Paris. Und wie ich weiß nicht was alles - statt erst einmal sie selber zu sein, wobei eine Menge zu gewinnen und wenig zu verlieren wäre. So ist die gute alte Berliner Familie vor die Hunde gegangen, genau wie so vieles andere, weil die Herren keine Zeit mehr gehabt haben - jede Überlieferung aber will Zeit und Muße und Geduld. Es ist merkwürdig: diese große Stadt hat viel weniger Ausdrucksmöglichkeiten ihrer selbst, als man annehmen sollte. Ihr Ausdruck wird verfälscht. [. . .] Was in Berlin wirklich berlinisch ist, ist kaum gekannt, und wenn es bekannt ist, wird es mit einem leisen Lächeln der Überlegenheit abgetan, weil wir doch gerade von der Riviera kommen . . . Wie unsicher ist das alles, wie ewig unfertig! Wie flau! Berlin liegt nicht an der Spree; es liegt am laufenden Band." (7.67f)

Die Fließbandmetapher, die Brentano seinem technizistischen Credo entnimmt⁷⁰, wird hier entsprechend negativ gewendet als Sinnbild für den Verlust von Identität und Tradition im Zeitalter der Massenproduktion. Dementsprechend verfällt Peter Panter ins "berlinische Andante" (3.288), um seine Haltung zu verdeutlichen.

68 Bienert 1992, S. 96.

69 Zitiert nach Bienert 1992, S. 96.

70 Brentano 1987, S. 99. Vgl. drei Seiten vorher, wo die von Peter Panter beklagte Traditionslosigkeit genau umgekehrt als "Tugend von heute" gelobt wird, weil sie Platz schafft für die *Mode*.

"Ick wer da sahrn: die markieren Weltstadt, det is ja janz scheen, is ja ooch ne jroße Stadt, ja doch - aber wat so richtig Berlin ist, weißte, diß, wo ein warm wird, wenn man schon von hört, diß, wovon wir jesprochen ham, wie wir inn Untastand von zu Hause asseht ham - da heerste nischt von. Wie oft ham wir inn Kriech jesagt: Mensch, noch einmal ne richtige Berliner Weiße, so eine, wot dir nachher in de Neese kribbelt, bis daß du kannst richtig aufstoßen . . . Frach mah den Obabürjermee-sta Boess - 'ck jloobe, der hat noch nie in sein Lehm ne orn-tliche Berliner Weiße ausn richtigjen Jlas jetrunken - na, denn Prost -!" (7.68)

Was das Illusionäre der Weltstadtprätention ausmacht, ist, daß mit dem Zerfall oder gar bewußten Beseitigung des gewachsenen Berlins ein Loch entstand, das nicht zu füllen war, es sei denn durch Wunschbilder:

"Die »weltstädtischen« Bildelemente - starker Autoverkehr, Lichtreklame, neue Fassaden, gar im Hochhausformat - waren auch am Ende der Stabilisierungsphase in Berlin nur an wenigen Orten aufzufinden, vor allem in der Gegend um Friedrichstraße und Potsdamer Platz und um die Gedächtniskirche. Wenigstens oberflächlich glich sich die sinnlich erfahrbare Umwelt dem Wunschbild einer »weltstädtischen Bildwirkung« an. Am Kurfürstendamm wurden die alten Stuckfassaden abgeschlagen und neue Fassaden, Licht- und Reklamearchitekturen hochgezogen. Nur punktuell und ausschnittweise stellte sich ein Bildeindruck her, der dem im Film [»Asphalt«] gezeigten nahekam. Aber das genügte, um das Bild Berlins in den Köpfen vieler Zeitgenossen, aber auch in der Provinz und bei der Nachwelt stark an diesen Orten auszurichten. Wunschbild und Stadtbild kamen zwar nicht zur Deckung, doch sie konvergierten."⁷¹

Beim Element des Autoverkehrs blühten die Phantasien augenscheinlich am heftigsten: "Es besteht ein Mißverhältnis zwischen dem tatsächlichen, heute sehr bescheiden anmutenden Autoverkehr und den großartigen Entwürfen zu seiner Kanalisierung."⁷² - Was Theobald Tiger lustvoll aufspießte:

71 Bienert 1992, S. 105.

72 Bienert 1992, S. 106.

"Bezüglich dem berliner Verkehr steht an jeder Ecke ein Mann,
 der müllert
 und hält alle Autos und Kinderwägen und Invaliden auf Rollen
 [an.
 Weiße Handschuhe heben sich, Lampen blinken, Signale
 [blitzen,
 während gelangweilte Fahrgäste in den Wagen sitzen,
 auch haben wir leuchtende Schildkröten, bitte sehr -
 und das einzige, das uns noch fehlt, ist der Verkehr." (4.518)

Einer dieser Kanalisierungsanstrengungen war der aus Amerika importierte Verkehrsturm, der auf dem Potsdamer Platz und verschiedenen anderen Orten seinen Platz fand. Was für Joseph Roth Anlaß zu Visionen war und zu einer Anthropomorphisierung des Turms, "der in der Nacht aus grünen, gelben und roten Augen furchtbar blicken wird"⁷³, gilt Peter Panter als »Warten vor dem Nichts«:

"Wer durch die berliner Straßen im Auto fährt, der erlebt so manches liebe Mal dieses: eine Lampe leuchtet auf, und stocksteif, angenagelt, geduldig warten drei, vier Wagen an einer Straßenkreuzung. Worauf -? Auf die Auswirkung einer Idee. Sie warten auf eine Möglichkeit, auf ein in die allgemeine Berechnung einbezogenes Ereignis, sie warten einer Theorie zuliebe - es könnten von der andern Seite Wagen kommen . . . Es kommen aber keine. So warten sie auf ein Nichts. Ferne sei es von mir, die Regeler des Verkehrs, die im Lande leicht priesterliche Verehrung genießen, dieserhalb anpflaumen zu wollen. Ein Teil des Nationalstolzes ist ja auf die Anbetung des »Verkehrs« übergegangen, und zwar steht ihre Größe im umgekehrt proportionalen Verhältnis zu seiner, und niemand ist so stolz auf seinen Verkehr als Ochsenhausen, wenn ein Auto durchfährt. [. . .] Vielleicht will die Vernunft zuviel, vielleicht kann das Leben zu wenig. Sieh, jetzt ist gelb in der Wartelampe erschienen, nun grün. Lasset uns Gas geben, lieben Freunde, und weiterfahren." (6.85-7)

Die Zelebrierung des Tempos dient daher auch der Anstrengung, das Weltstadtszenarium aufrechtzuerhalten. "Fährt man mit dem Auto

73 Joseph Roth: Die Kanzel im Chaos. Werke II, Köln 1990, S. 242f; hier S. 243.

langsam durch Berlin, kommt man aus einer *kleinen* Stadt in die andere"⁷⁴, muß Brentano gestehen.

"Die *aktive Teilnahme* an der Inszenierung ist notwendig, denn die Kulissen müssen durch ein angemessenes Personal belebt werden. Die Teilnehmer müssen sich in einer passenden Weise kleiden und benehmen, sie müssen sich mit ihren Automobilen an festgelegten Zeiten und Orten sammeln, damit ein »weltstädtisches« Verkehrschaos entsteht. Ohne subjektive Beteiligung verpufft der Aufwand an Neubauten, Fassaden, Illuminationen wirkungslos."⁷⁵

Ignaz Wrobel fertigt diese Verkehrsphantasien kurzerhand als "beängstigenden Schwachsinn" (EI540) ab und zieht dazu Paris als Vergleich heran.

"Kommst du nach Berlin, so fragen dich viele Leute mit fast flehendem Gesichtsausdruck: «Nicht wahr, der berliner Verkehr ist doch kolossal?» Nun, ich habe gefunden, daß er an seinen Brennpunkten etwa dem Verkehr einer mittlern pariser Straße abends um 6 Uhr entspricht - und das ist ein rechtes Mittelmaß, aber nicht mehr. Und gegenüber diesem kindlichen Getobe muß ich sagen, daß ich eine Geisteshaltung nicht begreife, der die Quantität eines Verkehrs imponiert. An der Place d'Opéra stehen zu manchen Tagesstunden sechs Reihenh Automobile nebeneinander - nun und? Hebt das Paris? Wird Paris dadurch wertvoller? Das beweist doch nichts weiter, als daß man beim Bau der pariser Innenstadt an einen solchen Verkehr noch nicht gedacht hat [. . .] Nun hat Berlin diesen Verkehr nicht, bildet sich aber ein, ihn zu haben, und die Polizei regelt diesen imaginären Verkehr so, wie nie ein Mensch in Paris geregelt hat noch regeln würde. Es gibt keinen verständigen berliner Autofahrer, der mir nicht gesagt hätte, wie diese winkenden und turnenden Schutzleute nur eine Belästigung des Verkehrs darstellten, wie alles viel besser und glatter ginge, wenn sie nicht da wären - und ich kann das nur bestätigen. Die Pausen, in denen man etwa auf dem Kurfürstendamm die »Wagenburgen« passieren läßt, sind so lang wie an den Champs-Élysées - nur lohnt es sich da, nur ist es da nötig, solche Pausen im Verkehr eintreten zu lassen, während in Berlin

74 Brentano 1987, S. 100f.

75 Bienert 1992, S. 118.

die Pause erst dazu dient, eine Ansammlung hervorzurufen, die sonst nicht vorhanden wäre." (EI539f; vgl. 598-600)

Dieses "Hallo um Selbstverständlichkeiten" (EI540) verdächtigt er deshalb, ein Narkotikum zu sein und "Ablenkung vom Wesentlichen." (EI541)

"«Die grüne Welle in der Friedrich-Straße» - das ist eine Überschrift auf der ersten Zeitungsseite. Von der roten Welle, die sich durch die Gefängnisse ergießt; von den beispiellosen Schweinereien in ostpreußischen Gefängnissen; von der schmachvollen Behandlung, die zu Unrecht festgesetzten Kommunisten zuteil wird: davon ist weniger die Rede. [. . .] Und der Rummel kommt auch einem tiefen Drang des Neu-Deutschen entgegen, sich so zu fühlen, wie er sich den Amerikaner vorstellt. Er kann leicht darauf verzichten, ein Kerl zu sein - aber in einer Stadt zu wohnen, die eine »Ssitti« hat und einen »Brodweh«, det hebt ihnen." (EI541)

Der Vergleich mit Paris dient dann zur Verdeutlichung des anderen Klimas dieser Stadt, in der die Kunst, Distanz zu betonen, auch im nach Berliner Mästben »weltstädtischen« Verkehr betrieben wird.

"Die Deutschen sind mit Offensivgeist getränkt. Der Aufwand an Radau steht meist in gar keinem Verhältnis zur Sache - aber das Prinzip, das Prinzip muß durchgefchten werden. Die allgemeine Nervosität, die viel mehr ist als nur das, liegt auf der Lauer. Die Luft ist geladen. Ein unbedachtes Wort - und der Straßenbahnwagen verwandelt sich in eine Tobsuchtszelle. Belehrend, protestierend, gegen den Protest aneifernd, schreiend, rechthaberisch - so keifen sie durcheinander. Schwer, einem solchen Volk begreiflich zu machen, daß die »Atmosphäre« eines französischen Coupés, eines Restaurants, eines Wartessals nicht vorhanden ist. Man kann es nicht anders ausdrücken: sie ist nicht vorhanden. Die Leute sitzen stundenlang nebeneinander und sprechen kaum ein Wort mit Fremden. Sie fahren lange zusammen und zanken sich nicht über Politik. Kommt überhaupt ein Gespräch zustande, so bleibt es höflich-neutral, bewußt an der Oberfläche, sehr, sehr zurückhaltend. Es ist eine Wohltat für deutsche Nerven." (4.441)

Distinktionen als Prinzip kündigen das andere »Tempo« von Paris an, von dem Tucholsky in einem seiner ersten Paris-Artikel berichtet.

"Paris ist eine lebenswürdige Stadt: Alles wird aus einer leichten Hand gegeben. Vor allem verlangt die Stadt nicht, daß man sich durchaus nach ihr richte - sie läßt in Äußerlichkeiten dem Fremden Willen und Bequemlichkeit. Das erste, was dem Deutschen auffällt, ist nicht ein Wagenverkehr, der einer großen Stadt angemessen ist, sondern die Tatsache, daß alle Menschen nett zueinander sind. (In Deutschland sind die Menschen zunächst einmal unhöflich - hier zunächst einmal höflich.) Hinter der Fremdenstadt, fast völlig von ihr abgeschlossen, liegt das arbeitende Paris. Paris ist eine Stadt, in der ungeheuer gearbeitet wird; soweit ich das übersehen kann, mehr als bei uns und vor allem viel intensiver. Paris arbeitet - Berlin schuffet. Es wird hier vielleicht weniger organisiert - aber mehr getan." (3.379)

Dieses andere Tempo, die andere innere Urbanisierung, gibt den Boden ab für die Lektüren des Flaneurs. Es war ja auch nicht nur die äußere Urbanisierung - Verstädterung, Verkehr -, sondern der Berliner Habitus des verinnerlichten Tempos, der dem Flaneur das Leben schwer machte.

*"Langsam durch belebte Straßen zu gehen, ist ein besonderes Vergnügen. Man wird überspielt von der Eile der anderen, es ist ein Bad in der Brandung. Aber meine lieben Berliner Mitbürger machen einem das nicht leicht, wenn man ihnen auch noch so geschickt ausbiegt. Ich bekomme immer mißtrauische Blicke ab, wenn ich versuche, zwischen den Geschäftigen zu flanieren. [. . .] Hierzulande muß man müssen, sonst darf man nicht. Hier geht man nicht wo, sondern wohin. Es ist nicht leicht für unsereinen."*⁷⁶

Kam dann noch die von Kracauer beklagte »entsetzlich dynamische« Architektur Berlins hinzu, so war es aus. Peter Panter greift sich in seinen Lektüren beide Elemente heraus.

"Nun glaube ich, ganz abgesehen vom Rassenunterschied, vom Unterschied des Himmelsstriches, der Geschichte und der wirtschaftlichen Verhältnisse, etwas herausgefunden zu haben, das vieles erklärt: der Pariser hat nicht die Krankheit der Renovierungssucht. Wenn in Berlin - und wohl überhaupt in Deutschland - einer eine städtische Bauaufgabe zu lösen hat,

76 Hessel 1984, S. 7 und 9.

dann reißt er erst mal »den ganzen Zinnober« runter. Jetzt wird er mal zeigen, was er kann! Das ist bei Lokalen so, weshalb Berlin (außer Lutter & Wegner, das nun auch verschwinden soll) kaum noch ein Lokal hat, das diesen Flair besitzt, die ihm eigene Atmosphäre, die sich erst nach Generationen abgelagert; - es ist, als ob dann alle die vielen Menschen, die da einmal gegessen haben, etwas an den Mauern zurückgelassen hätten . . . Dem begegnet man hier auf Schritt und Tritt." (3.457)⁷⁷

"Straßen und Straßen - und jede anders, und jede neu. Von den Türmen aus sieht das kleiner aus als Berlin, und ist es der räumlichen Ausdehnung nach auch. Aber die Oranien-Straße ist in einer halben Stunde zu erledigen - hier kommt man aus manchen kleinen Straßen von zweihundert Metern überhaupt nicht mehr heraus. Ein Haus hat eine kleine Eingangstür, dann kommt ein Gang, und dahinter ein riesiger Hof, ein Hof, so groß wie eine Reitbahn. Ein Hausflur steht voll Gerümpel, es wird verkauft. Ein Haus sperrt alle Fenstermänder auf, die es hat, sperrangelweit, und du siehst einen Querschnitt durch das französische Familienleben. Da steht ein feines Haus, mit den hohen schmalen Fensterläden und verschnörkelten Gittern davor. Unter Bäumen fährt eine kleine elektrische Eisenbahn, mit Wagen, die das Witzblatt *Merle blanc* «saloping-care» getauft hat. Und überall flattert ein braunes Tuch, eine Plache, eine Marquise, und überall stehen Stühle und Tische auf der Straße - da gibt es etwas zu essen, Wein zu trinken (der heute öfter aus Algier ist als früher, wegen billig) - und alle tun so, als ob sie zu Hause wären. Alle sind zu Hause." (EI355)

Von Flaneur zu Flaneur verschieden sind aber anscheinend die präferierten Lektüre-Objekte. Obwohl Peter Panter sich mit Kracauer einig ist über den Charakter von Paris, der einen mit der Lektüre einer einzigen Straße nicht zu Ende kommen lassen kann, reagieren beide beim gleichen Objekt durchaus unterschiedlich. So schreibt Kracauer über die Rue de Vaugirard:

"Aufs Geratewohl greife ich eine der zahlreichen Straßen heraus, mit denen ich nicht fertig geworden bin, die Rue de Vaugirard, die sich von der Porte de Versailles bis zum Luxembourg erstreckt. Sie ist allerdings eine lange Straße, und ein

77 Vgl. Kracauers »Straße ohne Erinnerung«, dessen Schlußfolgerung in BS132 zitiert wird: "Wer sich zu tief mit der Zeit einläßt, altert geschwind." Schriften 5.3, S. 173.

tüchtiger Fußgänger brauchte ungefähr anderthalb Stunden, um sie zu durchmessen. Das wäre indessen nicht zuviel verlangt. Schlimm und beinahe widernatürlich ist nur, daß er sie überhaupt nicht durchmessen kann. Niemand kann es. Ich habe es selbst versucht. Gleich am Anfang bildet eine ganz gewöhnliche Metzgerei das erste Hindernis. Sie entpuppt sich als echter alter Niederländer, ein kostbares Stück mit Roßfleischkeulen, die farbige Schwelgereien sind. Im Sportgeschäft nebenan fesseln die altfränkischen Photographien von Rennfahrern, die im Kabinettformat im Schaufenster hängen und zugleich auf ihren siegreichen Zweirädern sitzen. Jeder einzelne ist ein Meister seines Fachs. Die Mützen, die sie tragen, verleihen ihnen ein umso kühneres Aussehen, als ihre Gesichter völlig inhaltslos sind. Es folgt ein merkwürdiger Geruch, der einer Fischküche entströmt; ein Vorstadt-Antiquitätladen, der mit dem besten Willen nicht auszuschöpfen ist, so viele Kettchen, Broschen und Bildchen sind in ihm aufgestapelt; eine Kohlenfiliale, in der schwarze Probestücke liegen, die sich nur durch geringe Abweichungen voneinander unterscheiden. Eigentlich müßten die Abweichungen genau festgestellt werden. [. . .] Ich kann nicht mehr. Anderthalb Stunden bin ich unterwegs und noch kaum vorangekommen. Nje werde ich den Luxembourg erreichen. Die Straße ist endlos."⁷⁸

Auch Peter Panter vermag drei Jahre früher diese Straße (die am Kartenmaßstab geschätzt etwa viereinhalb Kilometer lang sein dürfte) nicht zu durchmessen. Er wendet sich dann allerdings vom Charakter der Stadt ab und dem der Bewohner zu, von der äußeren zur inneren Urbanisierung.

"Die rue de Vaugirard ist so lang wie ein Satz von Proust. Ich gehe schon eine dreiviertel Stunde - das macht aber gar keinen Spaß. «Hepp!» Kein halber Pogromruf - so ruft der feine Mann in Paris einen Wagen. Das Automobil schnurrt ab. Während ich mich von einer Backe auf die andre setze und mich freue, wie rasch der Wagen bremsen und wieder anfahren kann, und wie haargenau er die Kurven nimmt, höre ich ein leises Pfeifen. Wahrscheinlich ein Straßenjunge - huit, vorbei. Hier in der Buchhandlung bin ich einmal gewesen; da habe ich die herrlichen »Holzkreuze« von Dorgelès gekauft, ein ausgezeichnetes Kriegsbuch, ein guter Führer für den nächsten. Ich weiß noch

78 Die Berührung . Schriften 5.2, S. 129 - 136; hier S. 130f.

genau, wie der Verkäufer erst gesucht hat . . . inzwischen darf man sich den halben Laden ansehen, alles umkramen, aufblättern . . . Wieder das leise Pfeifen. [. . .] Immer noch dauert das leise Pfeifen an. Ich bin es nicht. Also -? Der Chauffeur pfeift. Er lenkt, hupt, tritt in die Bremsen, gibt Gas und Saures - und pfeift sich einen. Wie denn? Im Dienst? Er hat gar keinen Dienst. Er pfeift, weil er zufrieden ist, weils ihm Spaß macht, auf der Welt zu sein, weil er gut gegessen hat, weil er nicht mehr Sorgen hat, als zum notwendigen Betrieb und zur Aufrechterhaltung des Schwergewichts absolut nötig sind. [. . .] Jedenfalls pfeift er. Wupp, um die Ecken und dabei einen sehr komplizierten Java ausstoßend - es geht gut mit dem Tempo des Wagens. Ob er Sonne im Herzen hat? Ich kann ihn nicht danach fragen: das kann man nicht übersetzen. Er ist weder Optimist noch Mitglied des französischen Reichsbundes Allgemeiner Droschkenchauffeure noch Arbeitnehmer und als solcher . . . er ist: natürlich. Ist dem nahe, was andre Leute beinahe vergessen haben: dem Leben und der Natur, dem Ding, das man nicht nennen kann." (4.70f)

Der Chauffeur fährt schnell, ohne einem Berliner Tempo verfallen zu sein, was Peter Panter dadurch hervorhebt, daß er von jenem sagt, daß er "dem Ding, das man nicht nennen kann", also dem π (vgl. EI379-82), nahe sei. Tucholskys und speziell Peter Panters Stadt-Lektüren sind also verhältnismäßig frei und nicht in den Zirkel von Objekt- und Raummagie⁷⁹ der klassischen Flanerie gebannt. Deutlich wird das in der für die Vossische Zeitung geschriebenen Serie »Pariser Tage«, in der in loser Folge Straßen- und Metroerlebnisse mit Ausstellungen, Anekdoten, Gesprächen, Theaterbeobachtungen und Buch- bzw. Zeitungslektüren verknüpft werden und so Mosaiksteine für ein Großstadtpanorama weniger aneinandergesetzt als hingestreut werden. Trotz dieser aufgelockerten Form bleibt für Peter Panter die empfundene Distanz zu seinen - speziell Berliner - Landsleuten, die zu ihm nach Paris reisen.

"«Grand Hôtel, den heutigen.

Sehr geehrter Herr Panter! Ich bin mit meiner Frau für ein paar Tage in Paris und werde mich sehr freuen, mit ihnen . . .»

79 Vgl. Voss, in: Scherpe (Hg.) 1988, S. 41 - 51.

Hopla. Das ist ein Grund, lange und ausdauernd spazieren zu gehen. Mit einem Rohrpostbrief in der Tasche: «Lieber Herr Besuch, leider bin ich gestern abend verstorben . . .» Laßt uns ein wenig durch die Straßen rollen." (4.101)

Die Animosität reicht soweit, daß er als positives Erlebnis mit einem Landsmann eine Katze mit ostpreußischem Zungenschlag einführt, mit der er auf den Champs-Élysées ins Gespräch gekommen sei (vgl. 3.411f), und sich zwei Jahre später im Text »Berliner auf Reisen« Luft macht:

"Es gibt zwei Sorten von Berlinern: die »Ham Se kein Jrößern«-Berliner und die »Na - faabelhaft«-Berliner. Die zweite Garnitur ist unangenehmer. Der nörgelnde Berliner ist bekannt. Er vergleicht alles mit zu Hause, ist grundsätzlich nicht begeistert, und, viel zu nervös, um in Ruhe etwas Fremdes auf sich wirken zu lassen, bekleckert er, was er sieht, mit faulen Witzzen. Seine Stadt hat dafür das schöne Wort »meckern« erfunden. Dieser Berliner meckert. [. . .] Hat der Berliner aber einmal gelobt, dann gibts keine Widerrede und vor allem nichts mehr am Ort, was nun noch des Lobes wert wäre. «Wenn Se den nich jesehn ham, ham Se übahaupt nisch jesehn -!» Dixit. Die Form des berliner Lobes läßt deutlich erkennen, wie sehr der Tadel in dieser Stadt das Primäre ist - es wirkt immer wie ein ins Freundliche umgebogener, für dieses Mal nicht anwendbarer Tadel. «Das ist schon sehr begabt!» - wieviel Huld, wieviel Leutseligkeit steckt darin! Dies Lob grüßt wie eine dicke Hand aus einer hochherrschaftlichen Limousine. [. . .] Die armen Leute . . . Sie sind sich selber im Weg, ihr Bauch ist ein optisches Hindernis, und wenn sie sich mal richtig amüsieren wollen, gucken sie sich in den Spiegel. Ihr Tadel ist ein persönlicher Frontalangriff, ihr Lob eine Ordensverleihung an sich selbst, und man greift kaum fehl, wenn man dahin geht, wohin der Berliner keinen Schritt tut. Berlin ist so groß: es hat vier Millionen Einwohner. Berlin ist so klein: auf Reisen sieht der Berliner nicht über den Spittelmarkt. Und ewig werde ich an das Wort eines Landsmanns denken, der nach vierwöchigem Aufenthalt das Wort der Worte über Paris gesprochen hat. Dieses: «Paris - wat is denn det für ne Stadt! Hier jibts ja nich mah Schockeladenkeks -!» Der dies sprach, war aber gar nicht aus Berlin, und da kann man sehen, wie vorsichtig man sein muß." (4.324-6)

Wieder drei Jahre später, 1929, faßt Peter Panter diese Nicht-Lektüren in der »Kunst, falsch zu reisen«(7.115-8), zusammen, um als »Kunst, richtig zu reisen«, seine Lektüreprinzipien nachzuschicken:

"Entwirf deinen Reiseplan im großen - und laß dich im einzelnen von der bunten Stunde treiben. Die größte Sehenswürdigkeit, die es gibt, ist die Welt - sieh sie dir an. Niemand hat heute ein so vollkommenes Weltbild, daß er alles verstehen und würdigen kann: hab den Mut, zu sagen, daß du von einer Sache nichts verstehst. Nimm die kleinen Schwierigkeiten der Reise nicht so wichtig; bleibst du einmal auf einer Zwischenstation sitzen, dann freu dich, daß du am Leben bist, sieh dir die Hühner an und die ernsthaften Ziegen, und mach einen kleinen Schwatz mit dem Mann im Zigarrenladen. Entspanne dich. Laß das Steuer los. Trudele durch die Welt. Sie ist so schön: gib dich ihr hin, und sie wird sich dir geben." (7.117f)

Entsprechend eindeutig fällt das Ergebnis aus, wenn nach einer ebenso ausführlichen wie subtilen Lektüre von Grasse Herr Wendriner auf den Plan tritt:

"«Kennen Sie Grasse?» fragte ich Herrn Wendriner. «Grasse?» sagte er und stocherte sich in den Zähnen. «Warten Sie mal - Grasse . . .? Ja, da warn wir mal, von Cannes aus. Na, ich danke! Ein kleines Nest, ganz nett, gewiß, aber kein anständiges Kasino, gar nichts Elegantes. Wir sind bloß durchgefahren und haben eine Kleinigkeit gegessen, Bouillon baisse, oder wie das heißt. Richtig! Meine Frau hat sich noch mächtig den Magen an den Langusten verdorben. Wissen Se: Grasse ist nischt -!»" (3.516)

Nach seinen Maßstäben, daß die Objekte dem Kennerblick würdig sind, "wohin der Berliner keinen Schritt rührt" (4.326), dürfte Peter Panter somit sein Lektüre-Objekt erfolgreich geadelt haben, sodaß es Distinktion abwirft. Für den Kenner ist das Unglück demnach vollständig, wenn Wendriner in Paris, sein »Zuhause« einzieht: "Was wir noch gesehn haben? Prünjeeh, die Revuen, die große Opa, Mongmachten, Notta Damm, den Louwer - na, das Wichtigste ham wir gesehn. Weiter ist ja dann auch nichts." (4.432) Weiter nichts - nur noch die gewissen Adressen, die Kaspar Hauser ihm nicht geben wollte.

2.3 Über Levitation

"Ich gucke freundlich um die Oecke
 und greife voller Seelenruh
 der Muse unter ihre Röcke. . .
 Und dabei, Leser, siehst du zu -?
 Sie quietscht. Ich grinse. Sie verstehen:
 Nicht immer gilt der Klassik Maß.
 Denn was wir im Verborgnen drehen,
 macht uns am allermeisten Spaß -!" (G271)

Mag der Klassik Maß auch nicht immer gelten, universal ist die Forderung nach Leichtigkeit.⁸⁰ "Artistik heißt unser Geschäft, und Levitation ist ihr höchstes Ziel, das soll nicht wie Gewichtheben aussehen"⁸¹, dekretiert Peter Rühmkorf, so wie Tucholsky fünfundfünfzig Jahre früher schrieb:

"Leichtigkeit, das ist im Deutschen ein Vorwurf für den Autor. Tief . . . tief mußte es sein. Ach, ist das ein verbogenes Land." (BK74)

Eine Klage, die nicht eben neu ist - schon die Schauspielerin Aurelie, gewissermaßen von Berufs wegen Spezialistin für Leichtigkeit, drückt ihr Leid Wilhelm Meister gegenüber in ähnlichen Worten aus.

"Ich muß es eben bezahlen, daß ich eine Deutsche bin: es ist der Charakter der Deutschen, daß sie über allem schwer werden, daß alles über ihnen schwer wird."⁸²

Die Leichtigkeit ist allerdings nicht auf die institutionalisierte Kunst beschränkt, sondern allgemein Modus der Distinktion und des Geschmacks, somit Element des öffentlichen Lebens. Daher kann Tucholsky Paris als »Stadt der Leichtigkeit« ansprechen.

80 Die Forderung nach Leichtigkeit wird hier hauptsächlich anhand der Unterhaltungskunst abgehandelt, die Universalität dieser Forderung und die sich daraus ergebenden Widersprüche in Kapitel III.

81 Peter Rühmkorf: Brief an Michael Naura vom 10.10.1986. In: P.R.: Einmalig wie wir alle. Reinbek 1989, S. 121.

82 Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hamburger Ausgabe (München 1988) Bd. 7, S. 278.

"Was das Leben so sehr angenehm macht, ist die Leichtigkeit: von der Küche bis zum geistigen Meinungs­austausch haben die Dinge Gehalt, ohne zu lasten." (3.379f)

Leichtigkeit ist die Entspannung in der Spannung der Kultiviertheit. Sie unterstreicht die »Natürlichkeit«, das "haben, ohne je erworben zu haben" (FU518), was den Gegensatz zum Prätendenten ausmacht, dem man die Mühen des sozialen Aufstiegs ansieht⁸³.

"Die, welche für »distinguiert«, für »besonders« gelten, besitzen das Privileg, sich um ihr Anderssein keine Gedanken und keine Sorgen machen zu brauchen - in diesem Punkt ist auf die objektiven Mechanismen, Garanten ihrer Unterscheidungsmerkmale, nicht minder Verlaß wie auf ihr »Gespür für Distinktion«, das sie allem »Gemeinen« aus dem Wege gehen läßt. Da, wo der Kleinbürger oder der unlängst in die Ränge der Bourgeoisie aufgerückte »Parvenu« übertreibt, zeichnet sich die »Distinktion« des echten Bourgeois durch betonte Diskretion, Schlichtheit und *understatement* aus, durch Verschmähung alles »Übertriebenen«, »Angeberischen«, »Prätentiösen«, das gerade *durch seine Distinktionsabsicht* sich dequalifiziert als eine der verabscheuungswürdigsten Formen des »Vulgären« und damit als Gegenteil schlechthin von »natürlicher« Eleganz und Distinktion: der Eleganz ohne Streben nach Eleganz und der Distinktion ohne Absicht zur Distinktion." (FU388)

"Denn mit dem Stil ist das wie mit so vielen Dingen: man hat ihn, oder man hat ihn nicht" (3.315), wie Peter Panter es ausdrückt. Es ist also etwas von dem im Spiel, was Bourdieu den »Klassenrassismus« nennt: die Tendenz, gesellschaftlich produzierte Ungleichheiten zu natürlichen zu stilisieren, weil die "Illusion eines »natürlichen Unterschieds« wesentlich auf der Macht der Herrschenden beruht, kraft ihrer bloßen Existenz eine Definition des Vollkommenen durchzusetzen, die letzten Endes nichts anderes darstellt als ihre eigene Lebensform" (FU398). Die Form, in der sich die Natürlichkeit äußerlich kundtut, ist die Hexis als leibliche Dimension des Habitus, in der der Körper ineins als gesellschaftliches Gedächtnis und als Ausdruck des gesellschaftlichen Rangs fungiert.

83 Vgl. im Interview zu den »Feinen Unterschieden« in Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg 1992, S. 37.

"Es scheint durchaus, als würden die mit bestimmten sozialen Verhältnissen gegebenen Konditionierungsprozesse das Verhältnis zur sozialen Welt in ein dauerhaftes und allgemeines Verhältnis zum eigenen Leib festschreiben - in eine ganz bestimmte Weise, seinen Körper zu halten und zu bewegen, ihn vorzuzeigen, ihm Platz zu schaffen, kurz: ihm soziales Profil zu verleihen. Die körperliche Hexis, eine Grunddimension des sozialen Orientierungssinns, stellt eine praktische Weise der Erfahrung und Äußerung des eigenen *gesellschaftlichen Stellenwerts* dar: Das eigene Verhältnis zur sozialen Welt und der Stellenwert, den man sich in ihr zuschreibt, kommt niemals klarer zur Darstellung als darüber, in welchem Ausmaß man sich berechtigt fühlt, Raum und Zeit des anderen zu okkupieren - genauer den Raum, den man *durch den eigenen Körper* in Beschlag nimmt, vermittelt einer bestimmten Haltung, vermittelt selbstsicher-ausgreifender oder zurückhaltend-knappler Gesten (der wichtig tut, »bläht sich auf«), wie auch die Zeit, die man *sprechend* und interagierend auf selbstsichere oder aggressive, ungenierte oder unbewußte Weise in Anspruch nimmt." (FU739)

"Dick sein ist keine physiologische Eigenschaft - das ist eine Weltanschauung" (2.354), kann Peter Panter daher schreiben (vgl. auch 3.103f und 8.202). In der Kunst und dem Kunstkonsum wird die Natürlichkeit durch den bürgerlichen »Rive-droite«-Geschmack (vgl. FU457-62) exemplifiziert, der im Gegensatz zum intellektuellen »Rive-gauche«-Geschmack neben dem unumstrittenen ästhetischen Kanon die gepflegte Unterhaltungskunst präferiert, besonders wenn sie gesellschaftliche Ereignisse abgibt, sich also in ein breiteres Zeremoniell einbetten läßt (beim Boulevardtheater etwa das Toilette machen und soupieren). Peter Panter verdeutlicht dies anhand von den Theaterbesuchern, die das nach Berlin exportierte französische Lustspiel mißverstanden, weil überbewerteten. Diese "Schwergewichtler in der Liebe" halten seiner Meinung nach Leichtigkeit für Leichtfertigkeit und "suchen im Lustspielfabrikanten den Dichter und begreifen nicht, daß diese belanglosen Plaudereien den Zweck haben, einen Abend, ein Diner, eine Nacht vergnüglich einzuleiten." (3.277) Dieser Export ist dabei eine verspätete Reaktion auf Peter Panters »Notschrei« aus der Vorkriegszeit:

"Lieber Gott! Beschere uns doch nur einmal in Berlin ein »Soupertheaterchen«! Eine kleine oder große Bühne, die mich unterhält, ohne mein Gehirn in Anspruch zu nehmen. Ist das nicht aufzutreiben? Es scheint, daß es nicht möglich ist. Was gibt es denn jetzt? Ein einziges Varieté. Aber, wenn ich nun nicht ins Varieté gehen möchte, wenn ich nun einmal etwas andres zu sehen gewillt bin? [. . .] Wo sind die kleinen Einakter, die mir mein Abendbrot verdauen helfen? Die Kunst im Leben des Bürgers. Gewiß. Aber Unterhaltung ist keine Schande, und ich mag lieber einem Kasperletheater zusehen als einem schwerfälligen Schwank." (EI64f)

Damit ist auch der Kunstbereich umrissen, an den Tucholsky zunächst seine Forderung nach Leichtigkeit heranträgt: Boulevardtheater, Operette, Revue und das Cabaret "mit einem t, bitte!" (3.56) Dieses Cabaret hatte nun alles mit dem »Wintergarten« des Wilhelminischen Berlin zu tun und wenig mit dem (späteren) Kabarett der Valetti, Kühl und Hesterberg. So war - auch noch in der Vorkriegszeit - Rudolf Nelsons »Chat noir« Treffpunkt der leisure class:

"Man legte Wert auf Stil und Eleganz. Die Herrschaften, die bei ihm [Nelson] nachts halb zwölf in Frack und großer Toilette erschienen, waren Diplomaten, Herren aus den Ministerien, die von ihren offiziellen Dinern kamen und sich hier bei Sekt in bequemen Sesseln noch zwei Stunden unterhalten lassen wollten."⁸⁴

Diese Tradition wurde nach dem Krieg von Unternehmen wie der »Gondel« fortgeführt, dem Theobald Tiger Couplets lieferte und dessen Programm von Peter Panter formuliert wurde:

"Was hier zu sehen sein wird, ist ganz freundlich. Aber wirklich stolz sind wir auf das, was *nicht* bei uns zu sehen sein wird. - Es muß mit Ihrer gütigen Unterstützung auch einmal so gehen, auch einmal ohne jene schmalzige Erotik, ohne jene eingefettete Vaterlandsliebe, ohne dumme Anspielungen auf die Politik, die kein Mensch mehr hören mag, und ohne Vortäuschung eines mondänen Milieus, von dem wir genug und übergenug haben. Das müßte eigentlich gehen. [. . .] Denken Sie, Sie sollen nicht geneppt werden! Und wir wollen auch keine neue Kunstrichtung aufmachen. Und wir wollen überhaupt nichts, als

84 Helga Bemann: In mein Verein bin ich hineingetreten. Berlin 1989, S. 28 - 30.

ein bißchen Spaß und etwas angenehm leichte Unterhaltung - und bunt, bunt, bunt wollen wir sein." (D1172)

Ein Programm, das wie Max Hermann-Neiße so manchen Kritiker irritierte, der den Tiger der »Roten Melodie« im Ohr hatte.

"»Die Gondel« begnügt sich einen ganzen Abend damit, singende lebende Bilder aneinander zu reihen. Alle geschmackvoll, gewiß, schließlich geschmäckerlich wirkend von allzu selbstgefällig betonter Kultur, sauber in der Komposition, im Bildhaften, in der musikalischen Durchführung, und doch - ich kann mir nicht helfen - auf die Dauer langweilig."⁸⁵

Der über die Bedingungen der Leichtigkeit reflektierende Peter Panter hatte sich mittels der SB-/WB-Rubrik »Rundschau« (später »Bemerkungen«) ein Forum eingerichtet, auf dem er sein Vorhaben einer professionellen Kritik der leichten Muse vorantreiben konnte. Das Ziel war, für diese Form Qualitätsstandards zu setzen, die der großen Berliner Theaterkritik vergleichbar seien. Damit soll der Kulturfähigkeit des "maßlos unterschätzt[en]" Varietés (D496) und anderer Unterhaltungskünste Akzeptanz verschafft und zugleich geschmacksbildend deren Rahmen aufgezeigt werden. Ein Unterfangen, das trotz aller Wechsel von 1913 - 1923 immer wieder programmatisch formuliert wird (vgl. EI55-7, D496, EI197f, 3.234-7). Peter Panters Eröffnungstext zur Wiedereinrichtung dieser Rubrik nach dem Krieg zeigt dabei, wie sehr die Textform auf den gewünschten Modus der Leichtigkeit einschwenkt:

"Du lieber alter Käfig, in den ich jeden Donnerstag hineingetrieben wurde, und den ich schweifwedelnd betrat, jedes Mal mit einer andern fetten Beute im Maul! Was brachte ich Ihnen alles angeschleppt! Marionetten und kleine Bilder und kleine Bücher und kleine Bilderbücher und Sherlock Holmes und Prince und Linder aus dem Kintopp und die five sisters Brodersen aus dem Wintergarten und die Sunshine-Girls und manchmal auch gar nichts, aber das hundertfünfundzwanzigmal eingewickelt. . ." (D457)

85 Max Hermann-Neiße in: Der Kritiker 5 (1923), Novemberheft, S. 11.

Der Rahmen, der der leichten Muse gesetzt wird, ist der der »geschmackvollen Zerstreung« (vgl. D125 und D149), es soll keine große Kunst prätendiert werden (vgl. D496). In einer solchen scharf funktionalen Betrachtung tritt der Warencharakter des gebotenen hervor, hier eines »Wintergarten«-Programms, wobei diese prononcierte Ware gleichzeitig als »Kultur« in Anspruch genommen wird.

"Choral: Dank! Vielen Dank! Selten, daß man einem Geschäftsbetrieb am Schluß des Winters dankt. Aber der Laden hat nie ein Hehl daraus gemacht, daß es sich hier ums Geldverdienen dreht. Er hat immer gesagt: Amüsiert euch, kommt alle herein, zahlt gehörig, und ich werde dafür sorgen, daß es so unterhaltsam wie möglich wird. Und das war es. Wir alle verdanken dem Varieté ja soviel, Literaten, die jungen Maler, alle, alle. Ist es nicht eine eigene Atmosphäre? Ist es nicht prickelnd, aufreizend, seltsam? Es ist. [. . .] Denn hier ist heute schon Kultur, saubere Arbeit, kein Schwindel, kein Dilettantismus, kein ganz Unberufener - hier ist all das, was wir in den meisten Theatern entbehren müssen. Hosiannah!" (EI55 und 57)

Die leichte Muse nimmt also am Rand der Theaterwelt eine ähnliche Zwischenposition ein wie in ihrem Bereich die literarische Publizistik, die ebenfalls im Niemandsland zwischen den Polen der »leicht verderblichen Ware« Information und der Hochliteratur pendelt. »Kultur« kann hier also nur das weitergefaßte Verständnis der Geschmackskultur bedeuten, was Peter Panter anhand der französischen Revue verdeutlicht:

"Sehen Sie, das Nette an den Pariser Revuen ist: daß die Leute vorher zu Abend gegessen haben. Sie glauben nicht, wie das beruhigt. Nach dem Gemüse das Halbgefrorene, nach dem Eis die Früchte, nach den Früchten - nein, danke, keinen Käse! - den Kaffee und einen Martell, die Zigarre - und dann eben: die Revue. Sie ist einfach ein Gang mehr, die Zigarre ist der Übergang, beiden gemeinsam, dem Essen und dem Theater. In Berlin sitzen die Zuhörer etwas hungrig mit hochgezogenen Augenbrauen da und kritisieren Nummer für Nummer, Bild für Bild. Das verträgt die Revue gar nicht, das darf man nicht tun. Sie ist ein Bilderbuch, die Revue, eines übrigens, das man sich nicht zu oft ansehen sollte. Alle Jahr einmal, zweimal . . . mehr gibt sie nicht her. [. . .] Aber von Zeit zu Zeit braucht man das. Die Revue gehört zur großen Stadt,

sicherlich zur Großstadt. Ausgleich zum Geschäft, Gegengewicht zur Börse, anderes Ende des Wippbalkens »Arbeit«. Zu Hause alles gesund, die Orders in Ordnung, mit dem Sozius verkracht, mit dem Finanzamt günstig akkordiert ... und gestern abend? Gestern abend waren wir in einer Revue." (EII334f)

Solche Vergleiche mit dem sinnlichen Geschmack von Zunge und Gaumen werden wiederholt gezogen, um die eingelöste Forderung von Leichtigkeit zu loben: als "Windgebäck" wird der Chansonnier Noël-Noël bezeichnet (D2141) und die Besprechung von Molnárs »Spiel im Schloß« verläuft gänzlich in den entsprechenden Kategorien:

"In der »Tribüne« zeigt der Regisseur Robert, daß es - mit Barnowsky - zwei Leute in Deutschland gibt, die eine Omelette soufflée auf der Bühne backen können. In Molnars raffiniertem »Spiel im Schloß«, dessen Parfum nur hier und da, wie das in Budapest vorkommen soll, so stark ist, daß man nicht weiß, ob der Parfumeur gut gebadet hat, blitzt es noch in den leeren, dünnen Stellen auf. Aber hier wird nichts präntendiert, hier soll nur unterhalten werden, und die schwebende Leichtigkeit der Diktion macht alles möglich. Die Zutaten sind aus einem sehr guten Delikatessengeschäft (zum Glück keine »Feinkost«, wie man in Berlin sagt) - und was hat der Regisseur daraus gemacht! Viele gute Köche verschönten seinen Brei. [...] Denn alle verstehen hier ihr Handwerk, es ist sauber gearbeitet worden, man steht auf wie nach einem guten französischen Essen: kaum gesättigt, aber gar nicht müde, und die Beteiligten haben, was sie mögen: wir eine angenehme Unterhaltung, Robert ein gutgehendes Stück und Molnar einen ehrenvollen Platz in der Theatergeschichte seines Jahrhunderts und viele Dollars, Pfunde, Peseten, Zechinen und Guineen." (D1811)

Die Dimension des sinnlichen Geschmacks ist hierbei nicht als bloß metaphorisch und als Fremdkörper in der Textebene abzuhaken. Aufgrund des erweiterten Kulturbegriffs ergeben sich Verschränkungen, da durch die Form des sinnlichen Geschmacks Hexis und Habitus vielfältig impliziert sind.

"Der Geschmack: als Natur gewordene, d.h. inkorporierte Kultur, Körper gewordene Klasse, trägt er bei zur Erstellung des »Klassenkörpers«; als inkorporiertes, jedwede Form der Inkor-

poration bestimmendes Klassifikationsprinzip wählt er aus und modifiziert er, was der Körper physiologisch wie psychologisch aufnimmt, verdaut und assimiliert, woraus folgt, daß der Körper die unwiderlegbarste Objektivierung des Klassengeschmacks darstellt, diesen vielfältig zum Ausdruck bringt: zunächst einmal in seinen scheinbar natürlichsten Momenten - seinen Dimensionen (Umfang, Größe, Gewicht, etc.) und Formen (rundlich oder vierschrötig, steif oder geschmeidig, aufrecht oder gebeugt, etc.), seinem sichtbaren Muskelbau, worin sich auf tausenderlei Art ein ganzes Verhältnis zum Körper niederschlägt, mit anderen Worten, eine ganz bestimmte, die tiefsitzenden Dispositionen und Einstellungen des Habitus offenbarende Weise, mit dem Körper umzugehen, ihn zu pflegen und zu ernähren." (FU307)

Peter Panter erweist dabei den Vorstellungen der upper classes von »Eßkultur« (vgl. FU298-332) seine Referenz, wenn er das »Elend mit der Speisekarte« in deutschen Restaurants schildert und dabei an charakteristischen Punkten zufaßt: Er bemängelt das übermäßige Fleischangebot (man kann hinzusetzen: von Schweinefleisch; habitustypisch werden neben den kleineren Fleischportionen auch gehobene Sorten hinzugezogen wie Wild und Lamm oder Fisch und Meeresfrüchte), das schlechte Gemüse und das generelle Fehlen von leichten Speisen und Obst. Nicht zu vergessen sind dabei die schwergewichtigen Portionen:

"Dritter Fehler: Die Portionen sind zu groß. Ich weiß schon, daß die »Leute das verlangen« - aber ich weiß auch, daß es bereits eine Menge Esser gibt, die immerhin so etwas wie Eßkultur besitzen und die lieber vielerlei Kleinigkeiten essen an Stelle dieser Enak-Speisen. Denn wenn man ein Filetsteak bestellt, dann kommt ein Trum von Fleisch und Ei und Gemüse und gebackenem Brot und das alles mit einemmal, wie ein mit Tschinellen garnierter Paukenschlag; und wenn man »Gulasch« sagt, dann kommt immerzu gar nichts wie Gulasch, eine ganze Badewanne voll, und sagt man »Eierkuchen«, dann kommt ein Bettvorleger . . . nein, die Portionen sind wirklich zu groß!" (6.232)

Die Kategorien des sinnlichen Geschmacks drücken also Elemente der »Körperkultur« aus, die in der leichten Muse von entscheidender Wichtigkeit ist. Variété angemessen rezipieren zu können, heißt für

Tucholsky "Augen für einen genialen Körper" (E157) haben zu müssen. Das ist auch Peter Panter's Argument, als es in einer von ihm besuchten Varieté-Ausstellung nur Talmi und Flitter zu sehen gibt.

"Und doch ist das Varieté unsre große Liebe. Denn es scheint mehr denn je eine Institution für erwachsene Menschen zu sein, ein Ort der schrankenlosesten Gefühle und der tiefsten Philosophie. Es ändere sich ja nicht! Es lasse sich um Gotteswillen nicht vom modernen Kunstgewerbe umgarnen und glaube nicht an die teuren Apparate, sondern immer nur an den lebenden Körper. Die Apparatur Herbert Lloyds, des Ersten und Einzigen, die paar Lumpen und die Teller des großen Baggesen wären kein würdiges Ausstellungsobjekt, und doch schenken uns diese beiden zwei Viertelstunden tiefsten Vergnügens." (D296)

Die Kultivierung der Hexis als Dimension des Geschmacks begründet auch Tucholskys Bewunderung für die Operettendiva Fritzi Massary. Diese hebt sich für ihn wohltuend von den Schauspielerinnen ab, bei denen "die frivolités meist im Ausschnitt der Kleider, manchmal im Kopf, aber nie im Blut sitzen." (1.126) Sie läßt dementsprechend "leger fallen, was andre Huckepack nehmen" (1.127):

"Sie hat die leichte Hand. Sie darf dies und alles: sie darf kippen, noch einen Zentimeter, noch einen; aber wir ängstigen uns nicht. Eine unfehlbare Sicherheit des Geschmacks, eine lächelnde, gleitende Überlegenheit machen uns vibrieren; aber wir fürchten uns nicht." (1.128)

Die Spitze gibt hierbei allerdings der Exzentrik ab, wenn er in genauer Kenntnis der Hexis ein groteskes Spiel um das π anfacht, welches in der leiblichen Dimension des Habitus am offenbarsten liegt und sich gleichzeitig als das scheinbar Natürlichste am besten tarnen kann. Explizit kommt dies im Text »Pallenberg und Polgar« zur Sprache, wo Peter Panter zunächst zustimmend Polgars Beschreibung von Pallenbergs Art der Komik zitiert:

"Das Unvergeßlichste aber ist der Hut, den dieser Bürger auf seinem Kopf schaukelt. Pallenbergs Spiel holt aus der Komik dieses Huts aller Hüte Komik. Die Tatsache »Hut« ward entzaubert, die konventionelle Geltung fiel ab von ihr, und ihre ganze Lächerlichkeit lag bloß. Laufen die Menschen wirklich so

herum, mit einem gehöhlten Ding aus Stroh oder Stoff auf dem Schädel? So was »tragen« sie? So was haben sie in Reihen daheim auf dem Kastenbord? So was herzustellen sind Hände und Maschinen specialiter tätig? Sehet bei Pallenberg, was ein Hut für ein unfafßbar lächerliches Ding ist? Und wie lächerlich ein Rock ist! Und ein Paar Stiefel! Und ein Regenschirm! Und ein Schächtelchen mit kleinen dünnen Hölzern, die man anreibt, damit sie brennen oder nicht brennen. Und ein Sessel mit einer Fläche eigens für den Popo!" (3.105)

Sodann nutzt er die Gelegenheit, um auf das π zu verweisen:

"Polgar ist der erste Analytiker seiner Art, der weise genug ist, offen auf jenes große X hinzuweisen, das sich nach Schopenhauer uneingestanden in allen Büchern findet: da gehts nicht mehr weiter. Man pflegt das gern »elementar« zu nennen - aber allein wichtig ist ja das Selbstverständliche, das, worüber keiner mehr nachdenkt, weil es ihm »natürlich« erscheint." (3.106)

Dieses π/X ist denn auch für Ignaz Wrobel Bedingung für den geschmackvollen Coupletsänger.

"Geschmack: Der neue Couplettdichter müßte den unerlernbaren Takt besitzen, gewisse Dinge nicht zu sagen. Nichts ist bezeichnender für einen Schriftsteller, als die Dinge, von denen er gar kein Aufhebens macht, das, was für ihn selbstverständlich ist, das, was er als ständige Vokabel im Munde führt: seine Welt." (2.199)

Dieses π verbindet Peter Panter mit einem dem Bereich der Hexis entnommenen Begriff: dem Schwitzen bzw. Nichtschwitzen als Signal für vollendete, unverkrampfte Natürlichkeit und Leichtigkeit, mit dem er sein Lob für Otto Reutter begründet:

"Welch ein Künstler -! Alles geht aus dem leichtesten Handgelenk, er schwitzt nicht, er brüllt nicht, er haucht seine Pointen in die Luft, und alles liegt auf dem Bauch." (3.8)

Ein Lob, wie er es sonst nur in Frankreich, dort aber häufig verteilen kann: "[W]elche Leichtigkeit! Keiner schwitzt, Keiner brüllt - man kann die ganze Revue auf die ausgestreckte Hand legen und wegblasen" (D1379), schreibt er über das Cabaret Perchoir. Maurice Chevalier, die "männliche Mistinguett" (4.34), erhält dann für seine Leichtigkeit

ebenfalls höchste Auszeichnung: "[L]eicht ist er, so leicht! Er schwitzt nicht. Endlich einmal ein Komiker, der nicht schwitzt." (4.35) Diese Leichtigkeit wird von Peter Panter geradezu zur französischen Nationaleigenschaft erklärt (vgl. 3.379f und 4.189) und anhand von Otto Reutters Fach, der Unterhaltungsmusik, zeigt sich, daß er in Peter Panter Augen die Ausnahme in einem Land von mangelnder »Nettigkeit« ist.

"Da hören wir nun jahraus, jahrein die englischen und amerikanischen Platten; wir geben zu, daß es auf Dauer etwas fade ist, immer wieder »blue« und »sweetheart« und »happiness« zu hören - aber etwas können wir aus ihnen lernen. Daß es eine unfettige, eine schmalzlose Nettigkeit gibt, eine freundliche Tändelei, die nicht den Phallus schwingt, sondern die einfach sagt: Wir sind hier abends zusammengekommen, die Geschäfte sind vorbei - nun wollen wir uns einen kleinen singen. Dazu brauchte man nicht einmal die Angelsachsen. In Paris gibts das tausendfach - in jedem Cabaret. Kleine Liedchen, gewiß keine Meisterwerke, meilenweit von diesen schrecklichen »Schlagern« entfernt, in denen Spekulationsucht und Idiotie um die Grammophonpalme ringen. [. . .] Natürlich gibt es drüben auch Margarine-Lieder, aber feste - doch sind das wieder andere. Wir haben fast nur sie. Zwischen Keß und Schmalzig ist hier nichts. [. . .] Auch dies ist Deutschland: zwischen der gepanzerten Radaukomik und dem ranzigen Fett mickriger Gefühle klappt die Leere. Sie sind nicht nett." (E1735f)

Die von Otto Reutter für die deutsche Unterhaltungskunst gesetzten Maßstäbe an Leichtigkeit sind vielmehr so wenig Allgemeingut geworden, daß Peter Panter sich in einem Fall genötigt sah, die wohl kürzeste Operetten-Kritik zu schreiben, die die Welt je gesehen hat: "Nur 'n nassen Lappen." (D1055) Solche krassen Urteile entspringen der Erfahrung, daß die Forderung nach Achtung des π eben nicht befolgt wird, eben nicht Omelette soufflée und Nichtsagen geboten wird, "sondern schmalziges Fett, keine Lustigkeit, sondern eine durch dreimalige Wiederholung (für jeden Rang eine) höchst gründlich verstärkte Explizierung von Wort- und Buchstabenwitzen, die heulend begrüßt wurden." (D151) Was Peter Panter nur noch als "weder imnoch ex-, sondern depressionistisch" (ebd.) empfinden kann. Er wirft

also den Unterhaltungskünstlern vor, die Komik am Reißbrett zu entwerfen, was nur eine schwerfällig knarrende Maschine ergebe (vgl. D1168).

"«Ach, warum ist nicht alles operettenhaft! Warum bewegt sich nicht alles im Takte dieses englischen Walzers Myosotis!» Das hätte Laforgue nicht gesagt, wenn er unsre Operetten gekannt hätte. Gott soll uns bewahren! Das Leben ist schon traurig genug. Es ist schon so, daß dieses Leben ein Cancan ist im Vergleich zu der tristen Öde der obbenannten Kunstgattung. Ich will ja gern leichte Musik hören, aber ich bin doch kein geistesschwaches Kind. Es ist wie in der Schule. Witze auf dem Katheder und in der Operette sind keine; sie sterben an der Luft. So ein Operettenwitz ist ernst, sachlich, dumm und gewissermaßen mit der Geste gemacht: nun aber hier keine Allotria, das ist eine wichtige Sache, sein Publikum zu unterhalten! Ach ja." (1.298f)

Im »Mathematik der Operette« betitelten Text sucht er dementsprechend die von Jacobsohn in anderem Zusammenhang attackierte »Hotelmeldezettelnauigkeit« durch die Komik des Körpers zu widerlegen.

"Und Niemand ist so stolz auf seine Exposition wie ein deutscher Schwankdichter. Als ich einmal mit einem von ihnen sprach, da sagte mir der mit tief bedauernder Miene: «Aber man kann doch nicht gleich auf der ersten Seite komisch sein!» Nein, Ihr braucht Vorbereitungen dazu. Und ich dachte an Chaplin. . ." (D1168)

An diesem ist nämlich alles komisch: "komisch der Gang, komisch die Füße, komisch das Hütchen und komisch der Rhythmus dieser gleitenden, sehr sparsamen Bewegungen." (3.358f) Diese Lage der Nation brachte denn auch den Cabaret-Praktiker Theobald Tiger dazu, die Waffen zu strecken und sich vom Geschäft zurückzuziehen, wie Tucholsky in einem Brief an Kate Kühl ausführt, dabei nochmal die angesprochenen Punkte berührend: den hervorgekehrten Warencharakter der Unterhaltungskunst, der Theobald Tiger dazu brachte, auf seine Couplet-Typoskripte als erstes ALLE RECHTE VORBEHALTEN zu tippen (vgl. Ch296) und den Respekt vor der Leichtigkeit einer Kunst, die nur unterhalten soll:

"Vom Cabaret habe ich mich - wie vom Theater - fast ganz zurückgezogen und zwar aus einem ganz bestimmten Grunde. Es ist nicht nur die Sache mit der »Marie« - obgleich sie mich dicken, gutmütigen Mann nun wirklich dahin bekommen haben, nur noch gegen Kasse (prae) abzugeben - ich brauche wohl nicht hinzuzusetzen, daß das nichts mit uns zu tun hat. Nein, das Geld und die Unzuverlässigkeit allein ist es nicht. Es ist vor allem dieses: Ich gebe einen Text heraus. Ich höre ihn, sagen wir: leise, gedehnt, ganz zart, fein. Nun kann der Schauspieler sagen: »Also das will ich nicht. Ich mag solche Texte nicht - außerdem ist der da mißglückt.« Das ist sein *Recht*. Noch niemals habe ich mich mit irgendwem zerzankt, weil er was von mir nicht hat haben wollen. Soweit gut. Aber nehmen, Kulicke, und denn komm ick hin: und da steht einer und hat sich vielleicht eine Ritterrüstung angezogen und bläst den Text durch ein Megaphon . . . ich muß schon sagen . . . Und *darum* mag ich kaum noch." (AB164f)

Die Forderung nach Leichtigkeit, die mit ihren Kategorien hier anhand des Cabarets aufgezeigt wurde, ist bei Tucholsky wie gesagt universal. Hexis und Begriffe des sinnlichen Geschmacks bilden bei ihm auch Formen der Literaturproduktion und -aneignung - was zunächst nichts Neues ist: Wendungen wie »ein schwer(gewichtiges) Buch« oder »ein Buch verschlingen« sind ja sprichwörtlich und werden von Peter Panter in den »Kleinen Nachspeisen« (3.25f) spielerisch variiert. Neben dem "schweißhändigen Kandidaten der Philologie" (3.277) und den schon zitierten "Tintenfinger[n]" der Literaturwissenschaftler, die "die Struktur zarter Gedichte ab[tasten]" (EI31) - das Ergebnis soll man sich wohl denken - bringt Tucholsky die durch Symptome der Hexis ausgedrückte Leichtigkeit vor allem durch seine Schreibdevise in die Literatur ein, "daß man nicht unbedingt schwitzen muß, wenn man Literatur macht." (BK76) Konsequenterweise bindet er dann in einer Rezension die von ihm ausgemachte Grundbedingung für Distinktion, die "Feinheit der Nervenenden" und das "Nuancen empfinden" (BM150), mit den Kategorien der Leichtigkeit und Natürlichkeit zusammen:

"Das ist eines von den ganz entzückenden Büchern, deren es so wenige gibt. Victor Auburtin kann dergleichen und René Schickele und Julius Meier-Graefe und Fritz Stahl (nun schießt mich nicht ab - der Mann ist, Kritik hin, Kritik her, einer der

charmantesten Schriftsteller!) - so Wenige können es. Was? Das Fluidum übertragen. Die leisen Nuancen der Zunge übertragen. Einen Lufthauch begreiflich machen. Feinstes Schaumbäck . . . Die Meisten backen Schrippen." (D898)

Die Funktionsbestimmung von Unterhaltungskunst als »geschmackvolle Zerstreung«, die besonders Peter Panter vornimmt, führt zu periodischen Plädoyers für Unterhaltungsliteratur. Zum Distinktionsmerkmal »Leichtigkeit« (d.i. die Natürlichkeit in der Kultiviertheit eines gehobenen Habitus, die im Gegensatz steht zur Verkrampftheit des Prätendenten) gesellt sich hierbei die Möglichkeit eines Distinktionsprofits aus Herablassungsstrategien oder verwandter Grenzüberschreitungen, da das Bekenntnis zur Unterhaltung auch ein Spiel mit dem Vulgären beinhaltet, daß sich dem Prätendenten verbietet. Typischerweise konstruiert Peter Panter hierbei wieder einen Nationalcharakter: beschreibt Tucholsky Paris als Stadt der Leichtigkeit (vgl. 3.379f), so karikiert er die Ausweichmanöver der Deutschen, um ihr Unterhaltungsbedürfnis zu kaschieren.

"Wir Deutschen sind merkwürdige Leute. Nicht etwa, daß wir uns ruhig gestehen: auch wir wollen uns einmal ausruhen und leichte Bücher lesen, auch wohl ruhig einmal einen richtigen Quark - das ist kein Mann, der nicht aus vollen Kräften banal sein kann - nein, wenn wirs schon tun, dann lügen wir uns irgend ein Brimborium darum herum. Es gibt Leute, denen dieser Karl May - mir ist dieser Bursche immer als Ausbund der Fadheit vorgekommen - lieb und teuer ist. Aber sie sagens nicht. Sie malen ihm eine Gloriole an: ihr meint, das sei einfach ein Unterhaltungsschriftsteller für die reifere Jugend gewesen? Gott bewahre, ein Philosoph war das, ein Mann mit den allegorischen Hintergedanken, ein schwerer, vollbärtiger, sächsischer Denker, weiland zu Radebeul, jetzt in der Unsterblichkeit. In diesen Blättern wird rechtens dauernd und ausgiebig auf gute Literatur hingewiesen. Ich halte es für kein Zeichen mangelnder Lebenskraft, wenn man auch einmal beherzt und klar sagt: heute, Sonntag nachmittag, habe ich mich auf ein Sofa hingelümmelt und geschmökert. Was? Allerhand. Aber es waren nette Bücher." (1.319f)

Gegen diese Kaschierungen setzt Peter Panter die Berechtigung einer Literatur, die, wie die »Gondel« nur bunt sein will, ohne Prätention unterhalten soll:

"Unterhaltung ist in diesen bewegten Zeiten fast ein Schimpfwort geworden. Und dabei wäre es sehr heilsam, wenn recht oft bei uns jene Mittellinie gezogen würde zwischen den »Nur-Literatur«-Leuten und der englischen Bücherindustrie, die von Sherlock Doyle bis zu den Tauchnitz-Verlobungen doch immer ein gutes Milieu ohne Prätention wiedergibt und (aber das mag an der Sprache liegen) so schön knapp sein kann. Wir haben das nicht. Wir haben nur Dreck und das ganz schwere Geschütz. Und ich glaube nicht, daß es eine Schande ist, wenn ein müder Mann abends bei der Lampe einfach nicht mehr fähig ist, Conrad Ferdinand Meyer in sich aufzunehmen. Was aber muß der Arme dann tun? Es gibt ja heute noch Leute, die, wie meine alte Tante, bei der Marlitt den süßen Schlaf finden können - wir andern sind auf die *Woche* angewiesen und auf die schlechten Romane, deren Autoren ihre eigenen langweiligen Probleme nur aus Zeitungsartikeln kennen." (E157f)

Das Ideal: "man liest, freut sich und schämt sich hinterher nicht, bei der Sache gewesen zu sein. Spannung ohne Katzenjammer." (E158)
 Das Ideal ist aber dem Unterhaltung suchenden Leser Peter Panter nur selten vergönnt, denn wo seiner Ansicht nach die Leser ihre Unterhaltungsschriftsteller erst mit olympischen Ehren behängen müssen, um sie genießen zu können, wollen diese Autoren natürlich nicht nachstehen. Sie verlassen also den von ihm gesetzten Rahmen und machen sich der Prätention schuldig, was ihnen umgehend angekreidet wird:

"Deutsche Unterhaltungslektüre . . . das ist wie deutscher Whisky, der schrecklichste aller Schrecken. Das Zeug ist deshalb nicht gut, weil sie bei uns fast nie unterhalten können, ohne nach der »höhern« Literatur zu schielen, die ihrerseits gar nicht so hoch ist, wie sie zu sein sich einbildet. [. . .] Man sehe sich die kleinen Zeitungsromane an, die bei uns erscheinen. Von der kleinen Provinz will ich schon nicht sprechen: da machen sie in Vaterland und in Religion und in garantiert indanthrenfarbener Liebe mit Verlobung und dem ganzen Schnäddärädäng. Wie verlogen aber sind erst die Romänchen, die sich die bessern Herren ausdenken! Welcher Tiefenschmaus! Welches endlose Gerede, weil die Erfindungsarmut der Autoren etwas braucht, um die Spalten zu füllen! Welche Philosopheme! Man hat immer das Gefühl, daß ein älterer Literat nachts auf einem Ball versucht, das Mädchen seiner Wahl

mit unendlichem Geschwätz nach Hause zu bekommen. Er kann nämlich nicht tanzen." (EI768-70)

"Sie können nicht tanzen" (EI770) - die wohl deutliche Beschreibung dafür, daß diesen Literaten die schwebende Leichtigkeit der Distinktion abgeht und sie (wörtlich gelesen) auf gesellschaftlichem Parkett eine schlechte Figur machten. Das sich der Tiefenschmaus dieser Herren in der politischen Windrichtung nicht zu sehr von der in den Provinzerzeugnissen unterscheiden dürfte, deutet Peter Panter an, wenn er beides unter »deutschen Whisky« rubriziert. Unter dem nämlichen Titel hatte Ignaz Wrobel ein halbes Jahr zuvor die reaktionären Autarkiephantasien festgenagelt. Deutscher Whisky in der Literatur kann also nur "viel Umhängebart" (EI1400) bedeuten, wie Peter Panter es an anderer Stelle ausdrückt.

Tucholsky folgt in seinen eigenen Prosaarbeiten »Rheinsberg« und »Schloß Gripsholm« der Forderung nach Leichtigkeit und hatte entsprechend zu kämpfen. So zögerte er nach den Erfahrungen mit Rheinsberg 1917 bereits, den Band »Träumereien an preußischen Kaminen« herauszubringen, weil es wieder in der Schublade des nur »niedlichen« landen könnte (vgl. AB43). Mutatis mutandis gilt also für diese Arbeiten, was Peter Panter über das Elend des Humoristen in Deutschland sagt:

"Einer, mit dem man lacht, wird leicht einer, über den man lacht. «Was kann denn das schon gewesen sein, wenn wir darüber gelacht haben!» Feierlich mußst du sein, triefend vor Wichtigkeit, geschwollen und von tierischem Ernst. Irgend ein General-Anzeiger schrieb neulich: «Kästner, Mehring und Tucholsky nehmen sich selbst nicht ernst, haben also auch kein Anrecht darauf, ernst genommen zu werden.» Dieses »also« ist der Grund, warum es so wenig deutsche Humoristen gibt." (10.35)

Diese Haltung setzt sich in der Rezeptionsgeschichte fort; noch Jochen Meyer fertigt Rheinsberg als "Bagatelle" ab, während er Gripsholm als das "gewichtigere" Werk durchgehen läßt, wohl wegen

der vielfältigen literarischen und psychoanalytischen Anspielungen.⁸⁶ Gerade Gripsholm ist aber mit dem programmatischen Anspruch auf Leichtigkeit gearbeitet worden, wie er in den bekannten Kategorien an Marierose Fuchs schreibt:

"»Gripsholm«: nein, viel Substanz hat das nicht. Mir scheint es nun ein Hauptvorteil einer Omelette soufflée zu sein, möglichst wenig Substanz zu haben, und Rinderbraten stand nicht auf der Speisekarte." (BK74)

Programmatisch wird Gripsholm deshalb auch als »Sommergeschichte« annonciert (so wie schon Rheinsberg als »Bilderbuch für Verliebte« firmierte) und nicht etwa als Roman, wie heute üblich. Da Tucholsky diese Arbeit als "Fingerübung" einstufte, "ich wollte einmal sehen, ob ich überhaupt ein kleines Buch lang durchhalten kann" (BK74), kam es ihm nicht in den Sinn, diesen "europäischen Ehrentitel" (3.402) dafür in Anspruch zu nehmen. Im Gegenteil werden mit dem Etikett der Sommergeschichte gezielt Assoziationen von Leichtigkeit angesprochen (Luftigkeit, Unbeschwertheit) und gleichzeitig die grassierenden Romanmoden abgefertigt, wie die von Peter Panter zur gleichen Zeit attackierten Reportagenromane.

"Was einen höchst mäßigen Essay abgab, das gibt noch lange keinen Roman. Wie überhaupt bei uns jede kleine Geschichte gern »Roman« genannt wird - die Kerle sind ja Größenwahnsinnig. »Krieg und Frieden« ist ein Roman. Das da sind keine." (9.122)

Ebenso wird die zitierte Schreibdevise Tucholskys gerade für Gripsholm in Anspruch genommen (vgl. BK76). Diese Devise bewährt sich denn auch in der leichten Hingetuschtheit der scène à trois entgegen allen anderweitigen Forderungen:

"Sehr lustig: ein weitaus jüngerer Literat, dem ich das zu lesen gab, sagte: »Viel zu diskret! Genauer! Genauer!« Hab ich aber nicht gemacht." (BK70)

86 Meyer/Bonitz 1990, S. 13. Zu den literarischen Anspielungen vgl. dort das Kapitel 1/2, zu den psychoanalytischen vgl. Kirsten Erwentraut: Die Freud-Rezeption bei Kurt Tucholsky. Von *Rheinsberg* zu *Schloß Gripsholm*. Bamberg 1991 (Unveröffentlichte Magisterarbeit).

Dieser Weigerung liegt jenseits aller Abgedroschenheiten die Haltung zugrunde, die Kaspar Hausers Text »Zeugung« einleitet: "Die biochemischen Vorgänge sind bekannt." (5.350) Somit rücken die Schattierungen und Modi in den Blickpunkt, wie daß "wir [. . .] uns am meisten mit den Augen [liebten]" (9.82), was auch das Stichwort für den Abschluß gibt: "Mach das Licht aus!" (Ebd.) Charakteristisch ist dementsprechend, welche Kritik an Gripsholm er als berechtigt ansieht:

"Gegen »Gripsholm« hat einer (einer) etwas wirklich Vernünftiges geschrieben, und dann zwei Freunde in Briefen. Die haben die Mängel des Buches wirklich erkannt: wie die beiden Handlungen nicht ineinander übergehen, und wie die Leute sich stellenweise ihre eigene Klugheit abfragen." (BK78)

Gerade letzteres gemahnt schließlich an den beklagten »Tiefenschmaus«.

All dies zusammengenommen läßt Helmut Mörchens These mehr als zweifelhaft erscheinen, "dass sich Tucholsky bewußt der »unterhaltung« als einer waffe für reformen bediente" und "dass Tucholskys unterhaltungsliteratur in der gleichen linie wie seine operative publizistik steht".⁸⁷ Diese Annahmen sind zunächst nur Vergrößerungen seiner in »Schriftsteller in der Massengesellschaft« erarbeiteten Ergebnisse. Dort beobachtet Mörchen richtig thematische Überschneidungen zwischen der Kinderheimhandlung in Gripsholm und dem Aufsatz »Die Anstalt«, um dann zu folgern:

"Wenn aber Tucholsky auf das Unterhaltungsbedürfnis der breiten Masse eingeht, indem er «eine kleine Sommergeschichte» schreibt, die sich ohne große Mühe am Feierabend zur Entspannung lesen läßt, dann nicht zuletzt deshalb, weil der Unterhaltungsroman, der sich ohne zu große Anstrengung und Überwindung lesen läßt, besser als eine theoretische Abhandlung geeignet ist, einem größeren Publikum gesellschaftspolitische Probleme nahezubringen."⁸⁸

87 Helmut Mörchens: Kurt Tucholsky als theater- und filmautor. In: wirkendes wort Heft 2 (März/ April) 1981, S. 61 - 73; hier S. 61 und 64.

88 Helmut Mörchens: Schriftsteller in der Massengesellschaft. Stuttgart 1973, S. 74.

Und da wird es falsch, weil Mörchens schematisierende Auffassung der Gebrauchslirykkonzeption den Terminus Leichtigkeit inadäquat buchstabiert - nämlich leicht = einfach, gar platt = Massenwirksamkeit. Leichtigkeit ist aber, wie aus dem obigen ersichtlich, mit der "Feinheit der Nervenenden" (BM150) verknüpft, setzt also einen hochentwickelten Aufnahmeapparat voraus, wie er nur in der Unabhängigkeit einer gehobenen Position im sozialen Raum sozialisiert werden kann. Leichtigkeit meint sicher Entspannung, aber auf einem hohen Niveau der Kultiviertheit, über dessen Differenziertheit und Spannung sie gerade schwebend hinweggleiten soll, als ob da gar nichts bei wäre, weshalb diese Form der Unterhaltung allzumeist das aufschlußreiche Epitheton »geschmackvoll« bei sich führt. Von Breitenwirksamkeit im Sinne von Agitprop kann deshalb keine Rede sein. Für welches Publikum auch, redet doch gerade Peter Panter, wenn er wie in den genannten Beispielen auf Unterhaltung zu sprechen kommt, kaum von den breiten Massen, sondern - wenn er soziale Schichten nennt - vom Bürgertum wie den Krimis lesenden »Geschäftsleuten« (vgl. 6.229f) oder beim Revuepublikum von der offenbaren Großbourgeoisie (vgl. EII334f). Sicher werden in »leichten« Texten auch "gesellschaftspolitische Probleme" berührt, aber wie überall im ästhetischen Bereich kommt es auf die Formen und Modi an, und da zeigt es sich, daß in Texten, die der Leichtigkeit verpflichtet sind, keine »Flaschenposten« verschickt werden, wie Mörchen vermutet. Schließlich zeigt der Wunsch, Tucholskys Unterhaltungsliteratur mit seiner Justizkritik und seinen Agitationstexten auf eine "linie" zu bringen, somit ein mangelndes Formbewußtsein auf. Die Wackligkeit seiner Vorstellungen gesteht Mörchen indirekt ein, wenn er, um diese zu untermauern, auch auf Peter Panters Filmtyposkript zu sprechen kommt. Dort ist dann nämlich nicht etwa von »operativen vorgängen« die Rede, sondern von Philologie: Überlieferung, Textgestalt und Inhaltsskizze. Woraufhin dann ein Schlußabsatz folgt, der den Leser davon in Kenntnis setzt, daß Tucholsky "die von der bürgerlichen kritik nicht beachtete kleinkunst auf der bühne ernst nahm und differenziert zu würdigen versuchte" sowie "bei seinen versuchen, unterhaltungsliteratur für ein breites publikum zu schrei-

ben, keinen wert auf die zustimmung elitärer kritiker legte, sondern ihm die meinung des von ihm angesprochenen publikums wichtiger war⁸⁹. Nun ist ersteres in der Form falsch: die bürgerliche Kritik hat Varieté, Cabaret und Revue sehr wohl wahrgenommen, da diese Kunstformen Bestandteil des bürgerlichen Lebens waren. Wogegen Peter Panter sich mit seiner Art Kritik wandte, waren die "bedingungslos lobenden Waschzettel[]" (3.235), weil er geschmacksbildend wirken wollte. Außerdem war das Hauptforum hierfür, Schau- und Weltbühne, so unbürgerlich ja auch nicht und wurde etwa von Ossietzky in seinem resümierenden »Rechenschaft«-Artikel auch genauso verstanden.⁹⁰ Bei letzterem äußern sich ähnliche Zweifel, da sich zunächst hinter dem Preisrätsel, was ein "elitärer kritiker" sein soll (wahrscheinlich die bekannte Garde wie Kerr, Ihering und der befreundete Polgar), der von Tucholsky bekämpfte "Snobismus der schwierigen Faust" (7.14) verbergen dürfte. Ferner hat Tucholsky sich zwar selten in Pressefehden verwickeln lassen, Kritik an seiner Person und seinen Texten aber immer sorgfältig verfolgt und in Ausschnittmappen gesammelt. Auch bei Gripsholm hat er so verfahren und sich nur über die Heftigkeit der Reaktionen verwundert (vgl. BK78). Schließlich ist Tucholskys Verhältnis zur Publikumsmeinung mindestens zweischneidig. Er hat zwar durch Bearbeiten von Leserpost, als Redner und durch Lesungen den Kontakt zum Publikum gepflegt, aber gerade in der von Mörchen behandelten Zeit (1931) hat er sich nach den Lesungsreisen 1929 immer mehr zurückgezogen (vgl. B177). "Ihn hat es ja stets gegraust, wenn Er seine wahrhaften Anhänger gesehen hat", schreibt ihm Mary Gerold-Tucholsky⁹¹, wohl nicht zu Unrecht.

Der Entschluß, ein Filmskript zu schreiben, mag überraschen, wenn man Tucholskys harsche Kritiken aus der Vorkriegszeit unter der Devise "Hie Kunst! Hie Kino!" (1.118) kennt. Aber schon 1920 sitzt

89 Mörchen 1981, S. 72.

90 Vgl. Carl von Ossietzky: Rechenschaft. In: WB 1932 I, S. 689 - 709; hier S. 708.

91 Zitiert nach Meyer/Bonitz 1990, S. 303.

Peter Panter wie elektrisiert in einer »Caligari«-Vorführung und urteilt: "ein guter Film. Mehr solcher!" (2.293) Mit Filmen dieser Art hält er allerdings noch nicht das für getroffen, was das Kino seiner Meinung nach leisten kann und soll: gute Unterhaltung. Deutlich wird dies in einer Auseinandersetzung, die nach einem Artikel von Hans Siemsen⁹² erfolgte. Siemsen hatte beklagt, daß der deutsche Film im Gegensatz zum französischen nach Ende seines Jahrmarktdaseins den Weg der Unterhaltung verlassen habe und im Zuge seiner Kapitalisierung gewissermaßen die Wilhelminischen Gründerjahre nachvollzogen habe, mithin nun anzusehen sei "wie die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche: protzig und teuer, aber langweilig und hohl. [. . .] Und wenn ich höre: Ein Film kostet zwei Millionen - dann weiß ich im Voraus: der Film ist schlecht." (WB 1921 I, S.103) Siemsen schließt damit, "daß das Filmen eine ganz einfache, harmlose und natürliche Sache ist, viel einfacher, harmloser und leichter, als man hierzulande glaubt. Eine Sache, zu der man keine kubistischen Alpen und keine Schlafröcke von Pechstein anzufertigen zu lassen und Einsteins Relativitätstheorie nicht zu beherrschen braucht. Ein bißchen gesunder Menschenverstand, ein bißchen Geschmack, sehr viel Phantasie, ein bißchen Humor und möglichst viel Natürlichkeit: das genügt." (WB 1921 I, S. 105) Auf diesen Text folgte als Antwort der Doppelartikel »Kampf ums Kino« von Rudolf Kurtz und Peter Panter⁹³. Kurtz reagiert als Vertreter der Filmindustrie einigermaßen gereizt auf das zitierte Rezept Siemensens:

"Das genügt wirklich. Aber wer im Besitz dieser ausgezeichneten Eigenschaften ist, wird eben erhebliche Mittel anfordern, um sie im Material des Films zum Ausdruck bringen zu können. Ohne Geld, ohne viel Geld helfen all diese schönen Sachen nichts; denn man bleibt in der billigen Kulisse und im schlechten Material stecken. Das wissen die Siemser nicht, denn sie sitzen am Schreibtisch, haben keine blasse Ahnung

92 Hans Siemsen: Die Filmerei. In. WB 1921 I, S. 101 - 105.

93 WB 1921 I, S. 166 - 170. Der Artikel zerfällt in die Teile »Wider Hans Siemsen« von Rudolf Kurtz (S. 166 - 168) und entsprechend »Für Hans Siemsen« von Peter Panter (S. 168 - 170 [= D915]).

von den Kosten eines Films und pochen auf ihre Naivität und ihren bon sens." (WB 1921 I, S.167)

Die Millionenkosten eines Films bedeuten für ihn, "daß man anständige technische Mittel zur Verfügung hat; es bedeutet, daß man möglichst gute Schauspieler heranzieht; es bedeutet, daß man mit künstlerischen Kräften arbeitet; es bedeutet, daß man in ein paar landschaftlich reizvolle Gegenden reist." (Ebd.) Eben diesen künstlerischen Anspruch bestreitet Peter Panter:

"Lassen wir die Kunst, wenn vom Film gesprochen wird. Auf Einen »Doktor Caligari« kommen neunhundert Kitschgelegheiten, die undiskutierbar sind. Also Kunst nicht. Dann wenigstens reine und nette Unterhaltung? Ich schlafe ein. Der Film für zwei Millionen Mark ist von vorn herein schlecht, weil er viel zu großes Gewicht auf das legt, was man mit Geld bezahlen kann, und viel zu wenig auf das, was kein gemietetes Tempelhofer Feld hergeben kann: auf den Charme. Der Riesen-Monstre-Gala-Film »Anna Boleyn« ist ledern, und was da die einzelnen Darsteller an geoffenbarter Seelenkunst hergeben, ist bestenfalls gute Theatercharge." (D915)

Bereits ein Jahr zuvor hatte er einen im Zirkusmilieu spielenden Film den von Kurtz beabsichtigten Filmen vorgezogen und dessen Wertschätzung der "künstlerischen Kräfte" erledigt, wenn er von einem dort vorkommenden Affen sagt: "Er spielte still und routiniert, wie ein alter Kinoschauspieler - nur viel besser und nicht so präntiös." (2.390) Artistik also statt Kunstanspruch:

"Warum sehen wir das nicht alle Tage? Ist das nicht viel, viel schöner als »Die da nach der Sünde riefen« und »Frauen, die den Kranz verloren« und »Anders als der Rest«? Es ist viel schöner. [. . .] Unsre Herren klopfen die Zigaretten auf dem Etuideckel zurecht, zünden sie sich an, klappern mit den Augenlidern, und der Text sagt: «Graf Koks ist das Verhältnis seiner Nichte zu dem Onkel der Klosettfrau unsympathisch». Gut - aber was geht das mich an? Es geht mich dagegen sehr wohl an, wenn einer drei Häuser überhüpft - wie das gemacht ist, ist gleichgültig - ich sehe erfreut zu." (2.390f)

Entsprechend begeistert fiel seine nachfolgende Chaplin-Rezeption aus, während Kaspar Hauser noch 1930 den Typus des Ausstat-

tungsfilms verreißt, wenn er »Tell im Tonfilmatelier« auftreten lässt und den Kunstsanspruch samt fälligen Pomp der Schlusszene zerplatzen lässt, indem er einen faux pas konstruiert, der die Wahl- und Kenntnislosigkeit der Filmindustrie aufzeigt, die qua Industrie nur ein instrumentelles Verhältnis zum ästhetischen hat.

"Tell (prophetisch, infolgedessen durch die Nase):
 «Gott segne unsern deutschen Tonfilm-Murks!
 In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!»
 Fanfaren. Vorhang. Text an der Kasse." (EI773)

Solche »Geschmacklosigkeiten« zu vermeiden und statt dessen die von ihm für die Unterhaltungskunst geforderte Leichtigkeit durchzusetzen, stellt Tucholskys Vorstellung von der Hebung des Kinos dar. Auf die selbstgestellte Frage: "Was fehlt dem Kino?" antwortet Ignaz Wrobel "Der Dramaturg" (2.193).

"In dem großen Filmwerk »*Madame Dubarry*« hat sich der vortragende Minister Ludwig des Fünfzehnten darüber zu entrüsten, daß sein König ihn zur Erledigung der Geschäfte »im Lustschlo der Mätresse« empfängt. Das ist ein grober psychologischer Schitzer. So empfindet heute vielleicht der Geschichtsforscher - aber niemals der Mann der damaligen Zeit. Dieser sittlich entrüstete Minister ist ein Filmsymptom. Er kommt in jedem Film vor. Es gibt wohl kaum einen Film, in dem nicht an irgendeiner Stelle ein falsches Versatzstck, ein Anachronismus, eine dicke Geschmacklosigkeit störten. Rokoko und Barock wimmeln durcheinander, weil die Regisseure den Unterschied nicht kannten; in einem Biedermeierzimmer werden Petroleumlampen angezündet, die es damals so wenig gegeben hat wie elektrisches Licht - man brauche llampen - klobige Unmöglichkeiten sind aufeinandergehuft, und man kann nicht einmal sagen, daß sie um der Wirkung willen da sind - es ist Schwäche und Unfähigkeit und Mangel . . . woran? An einen Bremser. An einen Mann mit Takt und Geschmack, der dem filmwtigen Regisseur in den Arm fallen müßte und sagte: das geht nicht. Das darfst du nicht. Das tut man nicht." (2.191f)

Peter Panters Filmskript »Seifenblasen« folgt diesen im Titel schon programmatisch angezeigten Vorstellungen. Verstärkt wird dies dadurch, daß er die Handlung im Varietmilieu spielen lässt, also

Gelegenheit gibt, Gegenstände des Geschmacks zu behandeln und hierfür - was ein hervorstechendes Merkmal des Typoskripts ist - vielfältige Anweisungen gibt. So wie Tucholsky zur Aufführung des »Kolumbus« in Leipzig Anweisungen zu Ausstattung und Stil gibt, um den "leichte[n] und satirische[n] Stil" nicht zum "Bierulk" (AB222) verkommen zu lassen, werden im Typoskript lange und genaue Regieanweisungen oft im »oro et obsecro«-Ton gegeben, um den fragilen Gegenstand vor dem "filmwütigen Regisseur" zu retten. Der von Ignaz Wrobel geforderte Dramaturg ist hier also Element des Textes. Diese Anweisungen sind umso wichtiger, als die Handlung selbst Peter Panter's Vorstellungen gemäß überaus luftig ist: Von einem Geschwisterpaar geht der Bruder Paul nach Amerika, während die Schwester Barbara bei einem Varieté als Nummern-Mädchen anfängt und durch den dortigen Damenimitator Babett auf den Gedanken kommt, sich bei einem anderen Varieté in den Kleidern ihres Bruders als Damenimitator »Paulus« vorzustellen; sie wird prolongiert und kommt schnell zu Ruhm, einer »Braut« sowie einem Verehrer namens Gregor, dem das Bäumchen-wechsel-dich-Spiel zusehends den Verstand raubt; schließlich erkennt Gregor auf einem Wochenendausflug mit Wirrnissen Barbaras Geheimnis; Neuarrangement der Paare; Schluß. Eingefaßt wird die Handlung von zwei Szenen spielender Kinder, welche zu Beginn Puppen fortlaufend in Männer- und Frauenkleider umziehen und zum Abschluß liegen lassen, um statt dessen Seifenblasen in die Luft zu pusten. Dieses »Spiel«, so der Untertitel von Seifenblasen, wird also von Peter Panter dreifach auf die gewünschte Leichtigkeit verwiesen: durch das Medium (Film), das Milieu (Varieté) und das Motiv, die erotische Verwechslungskomödie, wie sie vom Boulevardtheater in unendlichen Variationen abgehandelt wurde. Dadurch wird die Handlung weniger vom Gegenstand als von ihrer Machart bestimmt, den Nuancen, deren Sicherung die Regieanweisungen betreiben. Das Insistieren auf Takt und Geschmack ist dabei so ausgeprägt, daß der Revue-Praktiker Peter Panter schon zu Beginn durchaus an der Wirklichkeit vorbeischiebt - als Barbara sich um die Position als Nummern-Mädchen bewirbt, wird sie beim Varieté-Direktor vorgelassen, der ihre Eignung

zurückhaltend prüft: "Er läßt sie hin und hergehn, rührt sie aber nicht an, und alles das macht sich sehr diskret." (S8) Zu schön, um wahr zu sein, möchte man denken, wenn man den autobiographischen Bericht eines Revue-Girls danebenhält, das sich mit einem Empfehlungsschreiben von Franz Blei bewaffnet auf den nämlichen Weg macht:

"Ganz angenehm ist der Anfang nicht, wenn man zur Revue will. Ich wollte mich, wie es mir Franz Blei geraten hatte, schick beim Direktor melden lassen. Aber der Portier war ein Ekel und hat mich lang und breit ausgefragt, was ich wollte. Dann hat er mich durch eine Türe reingeschubst: «Ist sowieso jerade Nuttenparade,» sagte der üble Kerl. [. . .] Ich sah einen Herrn, der die Sache anscheinend dirigierte, ging hin und sagte ihm von dem Brief von Blei. Was meinen Sie, was der Kerl tut? Frech klopft er mir irgendwo hin und sagt: «Na, Puppe, wenn nur sonst nischt aus Blei ist bei dir!»"⁹⁴

Ebenso findet sich von den zum Aufstieg nötigen "Schlafzimmern" (AB158) kein Hauch. Wiewohl sie auch im Fortgang der Geschichte schwerlich unterzubringen wären, ist ihr Fehlen charakteristisch für die Behandlung der Erotik in diesem Text: statt Bett eben nur "ein Stückchen Brust" (S20). Diese Tendenz setzt sich fort im Geschlechterspiel in der Figur des Damenimitators, das in den bekannten Kategorien der Leichtigkeit beschrieben wird. Peter Panter greift dabei hierbei auf sein Gussy Holl-Portrait von 1913 zurück, deren Spezialität das Parodieren von Damenimitatoren war.

"Aber die Höhe ist doch: die Imitation eines Damenimitators. Die Frau fühlt, wie unendlich weit es immer noch ist von jedem Mann, und sei er der weibischste, bis zu ihr. Wie diese Kluft doch nicht zu überspringen ist. Und so macht sie sich über die vergeblichen Anstrengungen eines Gegners lustig, den sie ja allerdings nicht mehr als Mann anerkennt, aber der doch nur ein amüsanter Zwischending ist, beileibe keine Frau. Und stellt sich in Positur, drückt die Arme mit den spitzen Ellbogen nach vorn und flüstert wie ein Stieglitz: «Hopst du mich liebst . . . Hap ich ten Wint gefrakt . . . ta ta ta ta . . . Und hats mir nicht

94 Brigitte B.: Wie ich Revue-Girl wurde. In: Der Querschnitt 7 (1927), Heft 12, S. 905 - 909; hier S. 907.

gesagt . . . » Mit ganz ßpitzten S-Lauten und einer Fraulichkeit, wie sie sich eben in den Augen eines Dummkopfs darstellt. Sie zeigt erst, daß wir sie beim Imitator vergeblich suchen. Dazwischen ein dunkler Alt, der zeigt, daß man doch auch schließlich Mann und Künstler ist. Aber dann erinnert wieder das getrillerte Wort: »Silberquell« daran, daß zwei Seelen, ach, in seinen Brüsten wohnen. Am Schluß ein herrlicher Zug: sie reißt sich statt der Perücke triumphierend den »Schinjong« [= »Chignon«] aus und hält jubelnd die Trophäe ihrer Mannheit hoch." (1.98)

Wie stark die Verknüpfung ist, zeigt nicht nur die Bemerkung "Das wäre eine Rolle für Mamma [=Gussy Holl]" (AB216) in Tucholsky Brief an Emil Jannings über das Filmskript, sondern auch die Wiederaufnahme von Gussy Holls parodistischem Couplet im Auftritt des Damenimitators Babett:

"Obs du mich liebst, hab ich den Wind gefragt -
der stob davon und hats mir nicht gesagt. . .!" (S9)

Babett arbeitet demnach mit der Art von "Fraulichkeit, wie sie sich eben in den Augen eines Dummkopfs darstellt." Mit den Attributen einer Wilhelminischen Opern-Walküre ausgestattet als "Karikatur von einer Frau" (ebd.) ist seine Beurteilung nach Maßstäben der Leichtigkeit eindeutig, wenn er sich nach abreißen der Perücke als "dicker, verschwitzter, verschminkter Kerl" (ebd.) präsentiert. Um keinen Zweifel an seiner Geschmacklosigkeit zu lassen, wird Babett eine Seite später als "widerlicher Kerl" bezeichnet, über den Barbara "ganz leise" den Kopf schüttelt (ebd.), um sich dann in den Kleidern ihres Bruders zu einem Konkurrenzunternehmen aufzumachen. Bei ihrer Vorstellung in Männerkleidern schnappt dann der von Ignaz Wrobel geforderte "Bremser" zu:

"[A]ber um Gotteswillen: keine Hose[n]rolle - nichts mit herausgestrecktem Popo - keine falsche Adrettheit, nichts Neckisches".(S15)

Daß ihr Vorsingen (nunmehr wieder in Frauenkleidern) im Geschmack beweisenden Gegensatz zu Babett steht, wird dementprechend durch Vokabeln wie "natürlich", "nicht übertrieben ele-

gant", "einfach", "mit einer einzigen, leichten, ironischen Bewegung" (S16) verdeutlicht. In ihrem anschließend beschriebenen Auftritt als »Paulus« geht es daher ohne abgerissene Perücke ab - "sie steht ganz ruhig und still, und es gibt einen großen Beifall." (S18) Um die Leichtigkeit von Barbaras/Paulus' Vortrag noch zu unterstreichen, läßt Peter Panter einen Besucher sich im Programm vergucken: "er liest immerzu: »Kraft-Akt The Warner Brothers«, und dann guckt er Barbara an, das kann doch nicht stimmen!" (S19) Das soll es ja auch nicht, sondern leichte Unterhaltung sein wie der Film selbst, in dessen Vorlage Peter Panter nicht nur zum Stil und Ausdruck Anweisungen einfügt, sondern auch zur Ausstattung. So kommentiert er eine Restaurantszene mit "dies nun aber alles nicht gar zu fein und elegant!" (S33), womit er seinen Artikel »Viel zu fein« aus dem gleichen Jahr wiederaufnimmt.

"Es ist schon ein bißchen besser geworden, aber der Film und mancher Romanautor, sie könnens nicht lassen: es ist bei ihnen alles viel zu fein. Die gnädigen Frauen nehmen ihre Schokolade in einer spitzenüberrieselten Liebesgondel, die Tassen sind innen mit Seide ausgeschlagen, das Stubenmädchen ist so schön wie . . . (nach Belieben auszufüllen); vorn stehen Diener, hinten stehen Diener, und in der Mitte stehen Silberdiener; Rechtsanwälte gehen in Paquinmodellen auf den Ball und Halbweltdamen nur im Frack ins Bett . . . oder habe ich das verwechselt - kurz: es ist alles so fein, daß man sich nach einer richtigen Schmalzenstulle sehnt. [. . .] Was ist das für billiges Opium und dummes Zeug! Es stimmt nicht einmal. Bei den reichen Leuten sieht es meist ganz anders aus; ich will nicht sagen: snobistisch bescheiden - aber anders. Abgesehen von den ungeheuren Kosten, die solch ein Leben machte, wie es uns da vorgeführt wird: mit den Platinbadewannen, den parfümierten Staubsaugern, den in Brokat eingebundenen Schoßhündchen und den riesigen Säulenhallen vor dem WC . . . das ist doch gar nicht der Stil unserer Zeit. Auch nicht bei reichen Leuten - grade bei denen nicht." (9.95f)

Trotzdem Peter Panter (wie die übrigen PS) ein genauer Beobachter des sozialen Raums ist, liegt das Hauptargument nicht darauf, daß es »nicht stimmt« - schließlich arrangiert er die Wirklichkeit wie gesehen selbst um, wenn es ihm nötig scheint -, sondern daß es »nicht *einmal* stimmt«. Denn mit diesen "verjäherte[n] Wunschträume[n]" (9.96) wer-

den, so sein eigentlicher Vorwurf, Vorstellungen angeheizt, die dann im Gerichtssaal für ein "böses Erwachen" (9.97) sorgen können. Im Filmskript findet sich ein letzter Verstoß gegen die Stimmigkeit im Schluß, der geradezu gegen die abgezirkelte Komik geschrieben ist, die Peter Panter in »Mathematik der Operette« beklagte:

"Welche Ordnungsliebe noch im Spaß! «Man muß aber sagen, wo der Erbonkel geblieben ist - er darf nicht einfach aus dem Stück verschwinden!» Als ob es in dem Trubel, wenn er uns nur amüsiert, darauf ankommt, wo er geblieben ist! Er ist eben fort - basta." (D1168)

Gregor überlistet Paulus schließlich, indem er nachts an seine/ihre Tür klopft und sie beim richtigen Namen Barbara ruft: "«Ja», sagt eine verschlafene Stimme. Sie hat sich verraten." (S62) Woher er den Namen allerdings hat - Barbara ist ihm während der gesamten Handlung nur als Paulus gegenübergetreten -, bleibt wohl Operettendichtern zu suchen aufgegeben.

2.4 Der Wichtigkeitsdiskurs

"Zu Herrn K. kam ein Philosophieprofessor und erzählte ihm von seiner Weisheit. Nach einer Weile sagte Herr K. zu ihm: «Du sitzt unbequem, du redest unbequem, du denkst unbequem.» Der Philosophieprofessor wurde zornig und sagte: «Nicht über mich wollte ich etwas wissen, sondern über den Inhalt dessen, was ich sagte.» «Es hat keinen Inhalt», sagte Herr K. «Ich sehe dich täppisch gehen, und es ist kein Ziel, das du, während ich dich gehen sehe, erreichst. Du redest dunkel, und es ist keine Helligkeit, die du während des Redens schaffst. Sehend deine Haltung, interessiert mich dein Ziel nicht.»⁹⁵

"Den deutschen Schriftstellern würde durchgängig die Einsicht zu Statten kommen, daß man zwar, wo möglich, denken soll wie ein großer Geist, hingegen die selbe Sprache reden wie

95 Bertolt Brecht: Geschichten vom Herrn Keuner. Frankfurt/M. 1971, S. 7.

jeder Andere. Man brauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge: aber sie machen es umgekehrt.⁹⁶

Wenn weise am Weisen die Haltung ist, dürften die von Tucholsky gezeichneten Vertreter des gelehrten Diskurses schlechte Karten haben, zeugen die verwendeten Begriffe der Hexis doch von Abscheu und Ekel: die "Tintenfinger" der Philologen (EI31), die »Schweißhände« der Studienassessoren (3.277) und die »blitzenden Brillen« der soziologisch Inspirierten (9.193) sind wohl Beleg genug. Der Gelehrte wird also abgegrenzt vom Hauptmerkmal des Kenners im Umgang mit seinen Objekten: der Natürlichkeit und Unverkrampftheit. Diese Trennung der Umgangsformen entspringt zwei verschiedenen Aneignungsweisen der Kulturgegenstände (vgl. FU125-33). Der Kenner bezieht seine *connaissance* durch die langjährige Sozialisation meist von Kindesbeinen an und gehört dadurch einem Bildungsadel an, in welchem die legitime Kultur oft über Generationen weitergegeben wird und so »in Fleisch und Blut« übergeht, nämlich habituell internalisiert wird. Daher kann der Kenner seine Geschmacksurteile letztlich nicht begründen, weil sie für ihn im Bereich der *Doxa* wurzeln, des ohne Diskussion Vorausgesetzten. Das Medium des Gelehrten dagegen ist die begriffliche Reflexion, aus der er die Maßstäbe seiner Urteile ableiten will - was ihm der Kenner bestreitet, der im Rückzug auf sein Fingerspitzengefühl solchen Objektivismus als Pedantentum und Erbsenzählerei abtut. Die Reflexion des Gelehrten ergibt sich aus seiner Sozialisation durch Schule und Hochschule (die für den Kenner nur Bestätigungsinstrumente sind, der »richtigen« Kultur verhaftet zu sein), wo die Rezeption der Kulturgegenstände stark gedrängt und in allgemeine Kodifizierungen gepreßt ist, somit das Abgleiten in den Bereich der *Doxa* erschwert. Für den Kampf dieser Kontrahenten um den »richtigen« Umgang mit der legitimen Kultur, d.h. den Verteilungskampf um das entsprechende Kapital, ist es daher entscheidend, wie die jeweiligen

96 Arthur Schopenhauer: Ueber Schriftstellerei und Stil. In: Parega und Parali pomena II, Kapitel 23. Werke in zehn Bänden. Zürich 1977, Bd. X, S. 548 - 602; hier S. 570. (Zitiert in 9.190f.)

Sprecher ihre Diskurse mit Autorität befehlen. Für den Kenner stellt sich dies kaum als Problem: da er die legitime Kultur inkorporiert hat, spricht er mit ihrer Autorität; da sie aus ihm als kultivierten Mann von Welt spricht, ist er sich seine eigene Norm: »Die Kultur bin ich.« Für den reinen gelehrten Diskurs, dem dies als Usurpation erscheint, kann das keine mögliche Lösung sein, da er der legitimen Kultur nur mittelbar über die Reflexion verbunden ist, von ihrer Autorität daher nicht von vornherein profitieren kann. Er muß seine Autorität deshalb inszenieren:

"Die Besonderheiten des Autoritätsdiskurses (Vorlesung, Predigt usw.) besteht darin, daß es nicht genügt, wenn er *verstanden* wird (in bestimmten Fällen braucht er nicht einmal *verstanden* werden, und verliert doch nichts von seiner Macht), und daß er seine eigentliche Wirkung erst erzielt, wenn er als solcher *anerkannt* wird. Diese *Anerkennung* - mit oder ohne Verstehen - wird ihm nur unter ganz bestimmten Bedingungen als etwas Selbstverständliches gewährt, nämlich unter den Bedingungen des legitimen Sprachgebrauchs: Er muß von der dafür legitimierten Person gehalten werden, dem Träger des *skeptron*, der be- und anerkanntermaßen befugt und befähigt ist, diese besondere Klasse von Diskursen zu produzieren, also ein Priester, Professor, Dichter usw.; er muß in einer legitimen Sprechsituation gehalten werden, das heißt vor legitimen Empfängern (im Ministerrat kann man kein Dada-Gedicht vortragen); und schließlich muß er (syntaktisch, phonetisch usw.) in den legitimen Formen gehalten werden." (WHS77-9)⁹⁷

Diese "*liturgischen Bedingungen*" (WHS79), die den Kenner zum Widerspruch reizen, indem er etwa *Ratschläge für einen schlechten Redner* erteilt, bestimmen also den institutionellen Rahmen ebenso wie die Rhetorik des Wichtigkeitsdiskurses, als da sind die strenge Hierarchisierung der Sprecher, Verbeugungen vor Autoritäten (z.B. den Gründervätern des jeweiligen Faches, um von deren Autorität desto besser zehren zu können) und die vielfältigen Floskeln, die die Bedeutung des Vorgetragenen verdeutlichen sollen (»grundlegende Fragen«, »umfassende Analyse«, »schwerwiegende Probleme«),

97 Vgl. auch die *Leçon sur la leçon* in SRK49-81.

was vom "Ton[] der Evidenz" (WHS158) (»zweifellos«, »eindeutig«) noch gestützt wird. Diese Diskursform schleppt sich in den Marxismus hinein, was einen Kontrast bildet zu den Anforderungen an einen heterodoxen Diskurs; auch dort bezieht allzuoft der "erzpriesterliche" Sprecher seine Autorität vom "Ur-Propheten" (WHS151) - »Marx sagt, daß. . .« -, wofür sich allerdings ein schlagender Grund ausmachen läßt:

"Der Kampf um das Monopol auf die legitime Kommentierung des *Kapital* (s.: *Das Kapital lesen*) wäre nicht so erbittert, ginge es dabei nicht in Wirklichkeit um das immense symbolische Kapital, daß der Marxismus als die einzige Theorie von der sozialen Welt darstellt, die zugleich im politischen und im intellektuellen Feld eine Wirkung hat (daher auch das, was man das Lenin-Syndrom nennen könnte - s. *Lenin und die Philosophie* -, eine der Formen, in denen bei den Intellektuellen der Traum vom Philosophen als König auftritt)." (WHS153)

Tucholsky hat diese Momente des priesterlichen Diskurses im zeitgenössischen Marxismus scharf vermerkt, so in einem Brief an die Katholikin Marierose Fuchs:

"Bei dem Kommunisten werden Sie was zu hören bekommen. Wahrscheinlich wird er ihnen sein ganzes, auswendig gelerntes Evangelium herbeten; ich habe mir aus Katechismen nie viel gemacht. Moskau ist eine Religion, Ihre ist schöner, weil älter und komfortabler in den Eckplätzen. (Für Alleinreisende.) Das gibts da noch nicht. Die treten in Zügen rechts schwenkt an . . . mich haben sie halb auf den Index gesetzt, weil ich mich nicht einordnen könne, so habe ich grade gelesen, und überhaupt ein schrankenloser Nihilist . . . Ach, ist das alles langweilig." (BK81)

Ähnlich äußert sich Peter Panter ein Jahr später in einem Schnipsel:

"Wenn ich so die unentwegten Marxisten lese, dann frage ich mich immer: Wird eigentlich in Rußland auch gestorben? Und was ist der Tod bei denen? Ein Betriebsunfall? Ein kleinbürgerliches Vorurteil?" (10.98)

Eine Ketzerei, die er wie eine frühere mit "Verzeiht, o Kleriker des marxistischen Korans, mir die Sünde." (10.58) hätte abschließen können.

Sein Hauptaugenmerk im Feld des Wichtigkeitsdiskurses liegt aber auf dem, was er das »Neudeutsche« nennt und charakteristischerweise im Rahmen der ganzen Person betrachtet: das Neudeutsch als Sprachidiom, den Neudeutschen als Typus und den neudeutschen Stil als die Manier, wie sich dieser Typus in Szene setzt. Der Angriffspunkt bleibt dabei immer gleich: es ist die Autorität auf Pump, die er sich vornimmt, sei es die Fachsprache, die "Ornisation" (10.99), oder der »falsch verstandene Amerikanismus«. Der Begriff »Neudeutsch« ist dabei anscheinend aus dem Kontrast zur von Tucholsky verehrten literarischen Tradition geboren. So schreibt Peter Panter:

"Wenn wir Raabe und Storm und Keller und Fontane lasen, so bemerkten wir, uns umsehend, wie wenig doch das neue Deutschland noch mit diesem vergangenen guten da zu tun hatte: die alten Herren erzählten von Zügen feinsten Menschlichkeit, und über den staubigen Asphalt der Gegenwart kullerten wild gewordene Petroleumschieber und solche, die es werden wollten. Stetigkeit? wir haben keine Zeit; Charakter? wenn darunter die Zähigkeit verstanden werden mag, Geld und unter allen Umständen Geld zu verdienen, dann ja - und Boden unter den Beinen? eine Mietswohnung, und alle paar Jahre eine andre. Und das Elend war fertig." (2.115)

Er nimmt also den Gedanken des Zeiteinschnitts, hier insbesondere den ersten der Reichsgründung, wieder auf, um den Neudeutschen zu charakterisieren: es ist der Typus des von der Tradition Abgeschnittenen, der nun in der Luft hängt, weil ihm durch diesen Schnitt die nötige Bodenhaftung abhanden gekommen ist. Soziologisch ist dieser Typus also Produkt von Modernisierungs- und Individualisierungsschüben, wie sie für die Bundesrepublik Ulrich Beck beschrieben hat.⁹⁸ Weshalb Peter Panter auch das »wir« verwendet,

98 Vgl. den zweiten Teil von *Risikogesellschaft* (Frankfurt/M. 1986), besonders Kapitel V. Becks Analysen lassen sich so natürlich nicht auf die Weimarer Republik übertragen, weil wesentliche Bedingungen wie der gesamtgesellschaftliche Fahrstuhleffekt und die Bildungsreform fehlen. Aber ein

da er, wiewohl der Tradition verbunden, der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung nicht entrinnen kann. Deutlich ist somit auch, daß die von ihm genannte Literatur als Chiffre gesetzt wird für einen Lebensstil, der »altdeutsch« die Stetigkeit besitzt, um die Kultivierungsarbeit zu betreiben, die diese Menschlichkeit zum Ergebnis hat. Dessen Zeit ist vorbei: »Ein untergehendes Land« ist der zitierte Text betitelt, der von Kurland handelt, wo sich dieses »bessere Deutschtum« durch die räumliche Trennung noch parallel zum Kaiserreich halten können, um durch die Kriegs- und Nachkriegsereignisse umso gründlicher beseitigt zu werden. So sieht sich Peter Panter auch in der Schlußbemerkung genötigt, das zuvor zitierte Gedicht des »Bauerndichters« Christian Wagner, welches die Arbeit der Generationenfolge beschwört, mit "Das war einmal" (2.119) zu konterkarieren. Wann immer daher eines der PS und insbesondere Peter Panter sich auf die Position des Kenners zurückzieht, zieht es sich im Grunde auf eine unmögliche Position zurück, weil das ästhetische und gesellschaftliche Traditionsgefüge zerbrochen ist, das für den Kenner Bedingung seiner Autorität und weitergehend seiner Möglichkeit ist (vgl. Kapitel 2.1). Deshalb verschiebt Tucholsky den gewissermaßen klassischen Kampf zwischen Kennern und Gelehrten, wie er zur Zeit des Absolutismus zwischen Höfischen und Bürgerlichen ausgefochten wurde (vgl. FU126f), in die modifizierte Arena des Neudeutschen, da er in seiner ursprünglichen Form ein Streit um des Kaisers neue Kleider wäre. Die nunmehr imaginierte Autorität des Kenners schleppt sich aber, wie zu sehen sein wird, auch in diese Arena ein, obwohl zugleich, wie der oben zitierte Text zeigt (und andere in den früheren Kapiteln), ein Bewußtsein davon da ist, daß diese Maßstäbe nicht mehr gelten. Ein Beispiel für diese Verwirrung: In der Vossischen Zeitung vom 3.7.1929 spottet Peter Panter über Büchmanns Zitatenschatz und den dahinterstehenden Bürger, der seiner Bildung pfeift wie einem Hund, auf daß dieser ihm die passenden Zitate apportiere (»Mauserzeit in geflügelten Worten«, EII367-

Vergleich ist schon erlaubt, da sich doch geschichtlich vor bereitete, was nach 1945 zur Entfaltung kam, gerade un ter den hier in Kapitel 2.2 geschil derten besonderen Be dingungen Berlins.

70). Die Zeit dieses Bildungsspiels mit ihrer Kenntnis der Tradition sei vorbei; an die Stelle der geflügelten Worte, die nun flügelarm und in der Mauser am Boden hockten, seien die fliegenden Worte, die Modewörter mit kurzer Saison getreten. Blättert man aber um, so beginnt der nächste Text (»Der Gruß«, EII370-3) - Ironie der Druckanordnung - mit einer Zeile ausgerechnet aus dem »Großlieferanten« für geflügelte Worte, dem Faust I (Vers 1225). Verantwortlich zeichnet wieder Peter Panter; erschienen ist der Text am gleichen Ort, neun Tage später: "Sehr geehrter Herr! Hier stock ich schon. . . Ist das richtig?" (EII370)

Das nun in der Folge durch die Modernisierungs- und Individualisierungsschübe aus dem Geflecht der Tradierungen herausgelöste neu-deutsche Subjekt gerät aber nicht zur selbstgenügsamen Monade. Vielmehr ist es aufgrund des steigenden Vergesellschaftungsgrades immer mehr auf überpersonelle, institutionelle Strukturen angewiesen und droht daher zum gesellschaftlichen Treibgut zu werden. Der Neu-deutsche neigt daher zum Auswerfen von »Notankern«, die für kürzer oder länger einen Halt geben sollen, wenn ihm schon das Gefüge der Tradition verloren gegangen ist. In der kulturellen Sphäre kann solche Funktionen die Mode übernehmen. Die Mode ist die Autorität des Augenblicks und wäre in dieser Hinsicht die genuine Nachfolgerin der Tradition. In Berlin, wo sich diese gesellschaftlichen Bedingungen aus den bekannten Gründen konzentrieren, macht Ignaz Wrobel daher die »Stadt der Parole« aus und faßt dabei an dem Punkt zu, der den Kenner interessiert: daß nämlich den Moden, für die die Parolen ausgegeben werden, das »Gefestigte« (vgl. 5.138) fehlt:

"So wächst aber keine Tradition, und über diese Partie des berliner Kulturlebens könnte man dieses Plakat setzen, das da an allen Restaurants pappt:

GÄNZLICH NEU RENOVIERT." (5.140)

Der hauptsächlich mit ähnlicher Haltung angegriffene Notanker ist aber der des Fachmanns. Da mit zunehmender Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft in immer feinere Subsysteme, in »Inseln«,

wie Peter Panter sagt (vgl. 7.118-23), sich die Individuen immer stärker spezialisieren, bietet sich die Attitüde des Fachmanns als Autoritätsspender ebenso an wie als Angriffsfläche für den Kenner, da jener gewissermaßen der in die Breite gegangene Gelehrte ist.

"Wir brauchen den fröhlichen Kenner. Nun ist das große Unglück, daß sich der Kenner, wenn er dem deutschen Kulturkreis angehört, meist zum Fachmann herunterentwickelt, und der ist ganz und gar fürchterlich." (7.173f)

Fürchterlich, weil er der »T.-I.«, der »Tatsachen-Idiot« ist (vgl. EI259f), der sich als »altbewährter Esel« (vgl. 4.520-2) an das ihn immer enger einschnürende Webersche »Gehäuse der Hörigkeit« klammert, was ihm als Untertanentum (vgl. EI260) und "Freude am Apparat" (EI335) angekreidet wird:

"Man pumpt sich die großen Worte für die kleinen Sachen. Ruf mal Herrn Meier an! «Hier Meier, wer dort?» - Ja, Mahlzeit. «Hier Zentrale.» (Die mußt du gesehen haben - nicht jedem ist es gegeben, drei Stöpsel richtig zu bedienen.) - «Welche Abteilung wünschen Sie?» - (Gereizt, denn das hast du zu wissen.) Das weißt du nicht. Nun gut: «Ich werde Sie mit dem Sekretariat verbinden!» - Und dann meldet sich die obengenannte »Abteilung«. - Die »Abteilung« sitzt in einem Popelzimmer und murkst in zwei Ordnern umher. «Ich werde Sie mit dem Privatsekretariat verbinden.» - Und dann, endlich - gelobt sei sein Name - meldet sich Meier. Meier persönlich." (EI335)

In diesem neudeutschen Stil erblickt Peter Panter den "wahre[n] Ausdruck der nachwilhelminischen Epoche", nämlich "Preußisches Barock" (4.403). Damit nimmt er ein Jahr später die Wendung von 1925 wieder auf, wo er in den Zeiteneinschnitt besser verdeutlichender Formulierung über das "Barock eines Maschinenzeitalters" (EI443) schrieb, hierbei aber auf den Wichtigkeitsdiskurs im engeren Sinne abzielte, d.h. die sprachlichen Rituale, die Autorität und Kompetenz unterstreichen sollen. Als ein solches Ritual macht Peter Panter das Fachadverbium aus:

"Das Fach-Adverbium ist eine überflüssige Einschaltung, die den gehaltvollen Fachmann und Denker dartun soll, als der sich der Verfasser fühlt. Zum Beispiel so: «Ich bin mit der Wasserleitung ganz zufrieden - sie ist wasserbautechnisch aus-

gezeichnet.» Oder: «Die elektrische Bahn in Berlin steht mehr als sie geht - da liegen wohl verkehrspolitisch große Fehler vor.» Oder: «Flugsportlich betrachtet, muß denn doch diese Erscheinung als recht bedenklich bezeichnet werden.» Zähl diese Adverbien nicht - du wirst sprachtechnisch damit kein Glück haben. Was geht hier vor -? Deutschland besteht aus Fachleuten und Laien." (EI441)

Solche Rituale, die dem Sprecher den "intellektuellen Vollbart" (EI442) verleihen sollen, machen für Peter Panter den Kern des neudeutschen Idioms aus, weshalb er auch, als er in der Zeitenwende 1918 diesen Begriff prägt, sich etwas ähnliches vornimmt: die vom verehrten Wustmann angegriffenen "neumodischen Zusammensetzungen, mit denen man sich jetzt spreizt, wie: Fremdsprache, Fremdkörper und Falschstück".⁹⁹ Der Grund, warum Peter Panter diese Komposita als Paradebeispiel für Neudeutsch anführt, ergibt sich aus den weiteren Ausführungen Wustmanns. Er schlägt sie den Fachausdrücken zu und ihre weitere Verbreitung derjenigen Präention, die suggerieren will, mit den Termini auch die Fächer zu beherrschen. "Wie gelehrt das klingt!"¹⁰⁰ Dementsprechend wird das Neudeutsch als oftmals nur angemessenes Gelehrtentum abqualifiziert zu dem, was der geschmackvolle Kenner eben nicht schluckt:

"Sie lernens nicht. Und es ist schon das Gescheiteste, sie mit all ihren schönen neudeutschen Telegramm-Wörtern, ihrem Übersetzungsdrehwurm und ihrem Fachwörterkram stehen und liegen zu lassen und sich »seinerseits« einer anständigen und saubern Ausdrucksweise zu befleißigen. Das Neudeutsch aber soll der Teufel holen. Und der wird sich schwer hüten: denn der Teufel ist ein Mann von Jahrhunderte altem Geschmack." (1.343)

Diese »hochtrabenden Fremdwörter« (vgl. 8.108-11) finden sich entsprechend in der Kultursphäre wieder, wenn es den Neudeutschen in den Bereich der "Bildung" (1.143) verschlägt. "Sie stoßen einen

99 Gustav Wustmann: Allerhand Sprachdummheiten. Straßburg, fünfte Auflage 1911, S. 188. Zitiert in 1.341.

100 Wustmann 1911, S. 189.

Kulturjodler aus, und die Jagd geht auf." (9.192) Die Beute ist nach Ignaz Wrobels Meinung entsprechend:

"Früher hätte etwa ein Mann, der eine Bücherei leitete, gesagt: «Männer lesen gewöhnlich andre Bücher als Frauen, und dann kommt es auch noch darauf an, welchem Stand sie angehören.» Viel steht in diesem Satz nicht drin; ich spräche oder schriebe ihn gar nicht, weil er nichts besagt. Heute spricht, nein - der Direktor der städtischen Bücherhallen ergreift das Wort: «Dieser Gegensatz zwischen Mann und Frau ist verschieden nach dem soziologischen Ort, an dem man vergleicht.» Dieser soziologische Ort heißt Wichtigstein a.d. Phrase, aber so blitzen tausend Brillen, so rinnt es aus tausend Exposés, tönt es aus tausend Reden, und das ist ihre Arbeit: Banalitäten aufzupusten wie die Kinderballons. Stich mit der Nadel der Vernunft hinein, und es bleibt ein runzliges Häufchen schlechter Grammatik." (9.193)

Peter Panter hält diese Erscheinung für eine geschichtliche Abfolge: produzierte die "Bildungsdrüse" (10.104) im 19. Jahrhundert die Oberlehrerredaktionen, so jetzt, nach der Breitenwirkung der Soziologie, eben "gebildeten Schmus" (10.105). Dabei verweist er auf die priesterliche Form dieses Wichtigkeitsdiskurses:

"Jede Betätigung auf dieser Kugel hat sich eine Wissenschaft als Dach gebaut, darunter ist gut munkeln. Und die Pfaffen aller dieser Wissenschäftchen sind munter am Werke, die deutsche Sprache zu einem Monstrum zu machen; dies Deutsch mit seinen vielen Fremdwörtern klingt, wie wenn einer die Stiefel aus dem Morast zieht: quatsch, quatsch, platsch, quatsch . . . Lüge. Lüge und Wichtigtuerei. Dieser unerträgliche Stil mit den Fachadverbien, mit dem pseudowissenschaftlichen Geklön, das jeder halbwegs gebildete Primaner beherrscht -: das ist gar nichts." (10.106)

Auf Kaspar Hauser wirkt dieser »Schmus« so aufreizend, daß er in der »Soziologie der Löcher« und dem »kurzen Abriß der Nationalökonomie« die erzpriesterliche Geste parodierend verreißt:

"Die Grundlage der Nationalökonomie ist das sog. »Geld«. Geld ist weder ein Zahlungsmittel noch ein Tauschmittel, auch ist es keine Fiktion, vor allem aber ist es kein Geld. Für Geld kann man Waren kaufen, weil es Geld ist, und es ist Geld, weil

man dafür Waren kaufen kann. Doch ist diese Theorie inzwischen fallen gelassen worden." (9.287)

Bei so scharfen Angriffen macht es neugierig, wenn Ignaz Wrobel mit dem Text »Die Anstalt« ein explizites Gegenmodell aufmacht, das sich einleitend vom attackierten Diskurs abgrenzt:

"Die Soziologie definiert seit ihrem Bestehen ununterbrochen sich selbst. Man sollte denken, es gebe nichts Interessanteres als soziologische Bücher und Zeitschriften: es gibt nichts Langweiligeres. Da ist zu lesen: was Soziologie ist; was sie nicht ist; was sie sein soll; was sie sein sollte; inwiefern sie überhaupt sein muß; ihr Verhältnis zur Religionsphilosophie . . . es ist ein müßiges Gesellschaftsspiel von solchen, die unter Gesetze fallen, die sie leider nicht aufgestellt haben: unter Gruppengesetze. Wenn sie noch Material anhäufte! Aber selbst mit dem ist es hier nicht getan. Die Herren vergessen, daß eine Wissenschaft noch niemals ohne Intuition weitergekommen ist. Sie publizieren: »*Die Massenbewegungen seit den Alexandrineren*« und lassen außer acht, sich selber einzubeziehen - denn »Masse« ist für sie etwas Verächtliches, etwas von der Straße . . . Die soll hier nicht untersucht werden. Hingegen ist die Gruppe etwas, dem wir alle in wechselnden Formen angehören. Ansätze zur Psychologie der Massen sind da. Es gibt keine brauchbare Untersuchung über Gruppengesetze." (7.258)

Ignaz Wrobel, der hier fünfzig Jahre vor Bourdieu nach der Soziologie des Soziologen, der Selbstreflexivität der Gesellschaftstheorie also ruft, versteht »Die Anstalt« demnach als Beitrag zu einer noch aufzubauenden Gruppensoziologie. Diese hatte Tucholsky schon früher interessiert, denn er plante 1924 ein "Buch über soziologische Gruppen"¹⁰¹. Die Themenwahl ist dabei wohl nicht zufällig, dürfte doch der Kenner, nachdem durch den Zeiteneinschnitt seine Autoritätsgrundlage - die Tradition - zerschlagen ist, einen Aufklärungsbedarf über sich als Figur und Funktionsträger im sozialen Raum verspüren. Schließlich ist sein Dasein, das in einem ästhetischen und gesellschaftlichen Traditionsgefüge keine Rechtfertigung braucht, so in Frage gestellt, daß er an seiner Zeitgenossenschaft zweifelt (vgl.

101 Jacobsohn 1989, S. 205. (Brief vom 29.7.1924.)

AB50). Verschärfte Aufmerksamkeit für die changierenden Gruppen im sozialen Raum ist also der Ausgangspunkt für das Erkenntnisinteresse in »Die Anstalt«, wo Ignaz Wrobel - wenn man spekulieren will - sicherlich aus dem Materialfundus der nicht zustande gekommenen Studie schöpft. Als sein Erkenntnisprinzip, das ihn von der Stubengelehrsamkeit unterscheiden soll, gibt er die Intuition an, die sich hier als besonders berechtigt erweise, da der Gegenstand etwa empirischen Forschungen erschwerend entgegentrete: "hier sind wir nur auf die Eingebung angewiesen." (7.259) Blättert man auf der Suche dessen, was Ignaz Wrobel mit Intuition meinen könnte, beim von Schopenhauerianer Tucholsky verehrten »Weisen« nach, so stößt man im zweiten Band der »Welt als Wille und Vorstellung« auf das Kapitel »Vom Verhältnis der anschauenden zur abstrakten Erkenntniß«. Intuition wird dort der philosophischen Tradition gemäß als die anschauende Erkenntnis behandelt, die allein neue Erkenntnisse und lebendiges Wissen schaffen könne (somit der Wissenschaft weiterhelfe, wie Ignaz Wrobel meint), während die abstrakte Erkenntnis, die die von den Anschauungen abgezogenen Begriffe entfaltet und vergleicht, eigentlich nur mittelbare Erkenntnisse liefere, indem sie die von der Anschauung gelieferten erschließt. Ist die Intuition dadurch schon privilegierte Erkenntnis, so steigert sich dies noch durch Schopenhauers Bestimmung, Intuition als Vermögen nur einer Gilde von Auserwählten zuzuschlagen.

"Allein, während Begriffe mit Begriffen zu vergleichen so ziemlich Jeder die Fähigkeit hat, ist Begriffe mit Anschauungen zu vergleichen eine Gabe der Auserwählten: sie bedingt, je nach dem Grade ihrer Vollkommenheit, Witz, Urtheilskraft, Scharfsinn, Genie."¹⁰²

Das Genie sei der Gelehrsamkeit überlegen - "sie verhalten sich zu einander wie der Text eines alten Klassikers zu seinem Kommentar"¹⁰³ - und dessen Produkt sei der Weltmann, dessen reiches Wissen oft unter der Schwelle des Begriffes bleibe:

102 Werke Bd. 3, S. 86.

103 Werke Bd. 3, S. 89.

"Den Begriff aus der Anschauung zu bereichern, sind Poesie und Philosophie unablässig bemüht. - Inzwischen sind die wesentlichen Zwecke des Menschen *praktisch*; für diese aber ist es hinreichend, daß das anschaulich Aufgefaßte Spuren in ihm hinterläßt, vermöge deren er es, beim nächsten ähnlichen Fall, wiedererkennt: so wird er weltklug. Daher kann der Weltmann, in der Regel, seine gesammelte Wahrheit und Weisheit nicht lehren, sondern bloß üben: er faßt jedes Vorkommende richtig auf und beschließt, was demselben gemäß ist."¹⁰⁴

Im Begriff der Intuition findet sich hier also das von Bourdieu entworfene Szenario vom Machtkampf zwischen Mann von Welt/Kenner und Gelehrtem wieder. Schopenhauer geht sogar so weit, zur Verdeutlichung seiner Abscheu vor dem Gelehrten sich Kategorien der Hexis zu bedienen. Denn während das Gesicht des Weltmanns "den Ausdruck des richtigen Blickes, der wahren Vernünftigkeit und, wenn es weit kommt, der Weisheit an[nimmt]"¹⁰⁵, blicke der Gelehrte oft "einfältig, albern und schaafmäßig darein".¹⁰⁶

Durch Übernahme dieses Begriffs¹⁰⁷ steckt Ignaz Wrobel die Fronten zur Gelehrsamkeit (hier der zünftigen Soziologie) wieder ganz im Sinne des klassischen Konflikts zwischen Kenner und Gelehrtem ab, was allerdings gemeinhin Kennzeichen der zitierten späten Texte ist: Kaspar Hauser parodiert gezielt den gelehrten Vortrag, und Ignaz Wrobel stellt dem Text »Essayisten« einen Brief Liselotte von der Pfalz' voran, wodurch er seinen Kampf mit dem zwischen höfischen Weltleuten und bürgerlichen »Pedanten« parallelisiert. Betrachtet man »Die Anstalt« näher, so fallen zwei Hauptmerkmale ins Auge.

104 Ebd.

105 Werke Bd. 3, S. 93.

106 Werke Bd. 3, S. 94

107 Für eine solche Übernahme spricht neben dem starken Einfluß Schopenhauers auf Tucholskys Denken, daß die andere zeitgenössische Auffassung der Intuition von Klages und Jung diese ganz aus dem Bereich des Denkens ausschließt und sie der »Seele« zu weist. Mit einer solchen Auffassung kann man aber nur noch ein mythisches Raunen, aber keine Gruppensoziologie mehr betreiben. Auch eine Übernahme von Bergsons Begriff der Intuition als philosophischer Methode mit Anbindung an die *durée* erscheint hier unwahrscheinlich, wiewohl Tucholsky Bergson gelesen hat (vgl. EI459).

Das erste ist das Gerüst dieses Textes, bestehend aus formalen Definitionen über Form und Zweck der Anstalt sowie scharfen Oppositionen, in die er die zur Anstalt gehörigen Menschen zerfällt: Leidende/Leitende, Unter-/Oberpersonal usw. Tatsächlich hat es Ignaz Wrobel ja auch auf "Gruppengesetze" abgesehen, was aber mit seinem Anspruch kontrastiert, daß seine "Darlegungen [. . .] fast ausnahmslos intuitiv" (7.258) seien. Denn Gesetze entspringen nicht der Anschauung, oder doch nur mittelbar; sie werden aus Begriffen entwickelt, die ihnen die Allgemeinheit geben. Gesetze sind diskursiv, nicht intuitiv und können daher nicht fertig der "Eingebung" entnommen werden. Es läßt den Bereich der Anschauung hinter sich, wenn Ignaz Wrobel sein Objekt »Anstalt« formal eingrenzt:

"Ich verstehe darunter öffentliche oder private örtliche Komplexe, in denen Menschen zwangsweise oder freiwillig zu einem bestimmten Zweck unter Aufsicht zusammenleben. (Beispiele: Strafanstalten, Fürsorgeanstalten, Arbeitshäuser, Waisenhäuser, Altersheime undsofort.)" (7.258)

Entgegen der polemischen Selbstanzeige besteht »Die Anstalt« daher in der Grundstruktur aus Begriffen, die aber, weil sie dem Selbstverständnis zuwiderlaufen, nicht nach Herkunft, Leistungskraft und Tragweite ausgewiesen werden. Dieses Übergreifen in die Begriffssphäre mag auch unvermeidbar sein, scheint es doch schwierig, Anschauungen zu Texten zu verarbeiten; Schopenhauer hält sie gar für überhaupt nicht mittelbar.¹⁰⁸

Wendet man sich dem »Fleisch« auf dem Begriffsgerippe zu, so fällt des weiteren auf, daß Ignaz Wrobel den Machtkampf in der Anstalt - in Bourdieus Termini übersetzt - als Kampf um soziales Kapital schildert: es gibt Kapitaleigner (Leitung), mit Kapital Belehnte (Unterpersonal) und Enteignete (Insassen). Durch die verschärften Bedingungen in der Anstalt werden dabei Individuen zur baren Münze dieses Kapitals degradiert, und der Leiter ist geradezu dadurch definiert, daß er eifersüchtig über dieses Kapital wacht:

108 Vgl. Werke Bd. 3, S. 89.

"Auf nichts ist der Anstaltsleiter so erpicht wie auf die Ausdehnung seines Betriebes. Er verträgt alles: Kritik, die ihm ja meist nicht viel anhaben kann. Kontrollen, Revisionen, Besichtigungen - nur eines verträgt er nicht, daß man ihm die Anzahl der von ihm beherrschten Menschen oder Sachen mindert. Hier ist sein schwacher Punkt. Sei es, daß man ihm eine Kompanie Soldaten fortnimmt, ein Außendienstkommando Strafgefangener, einen Krankenhausflügel - das ist wie ein kleiner Tod. Schlimmer: wie eine Niederlage bei der Liebeswerbung. Noch schlimmer: wie ein Geldverlust. Minderung sozialer Macht und somit sozialen Machtgefühls verwindet kaum einer." (7.260)

Der mit Kapital belehnte »Helfer«, das Unterpersonal, wird dementsprechend als Mittelfigur gezeichnet, die mittels der Belehnung den Leidenden gegenüber die Leitung ausüben kann und der Leitung gegenüber durch die Drohung des Kapitalentzugs sich den Leidenden anähnelte. Den enteigneten Leidenden bleiben in diesem System zwei Möglichkeiten: Sie können in Einzelfällen immanent versuchen, einen Abglanz des Kapitals zu erhaschen, um sich als "Oberleidender" (7.264) zwischen Leidenden und Unterpersonal einzurichten - immer in Gefahr, zurückgestoßen zu werden -, oder sie kultivieren das, was außerhalb des geschlossenen Kapitalmarktes des Anstalt verbleibt. Ignaz Wrobel verdeutlicht es am "rührenden Verhältnis" der Leidenden "zu allen Gegenständen, die nicht »Anstaltssachen« sind: Vogelbauer, Pantoffeln, Kalender oder eine Zeitung . . . das ist das ihre, in diese Ersatzhandlungen konzentriert sich die ganze Sehnsucht nach verlorenem Glück." (7.265) Auch dies immer unter der Drohung der Kapitaleigner, die auf Monopolisierung bedacht sind: "Die Leiter neiden es ihnen und verkleinern es, wo sie nur können." (Ebd.)

Folgt man insoweit interessiert der Darstellung, so stößt einem doch deren triebtheoretische Unterfütterung sauer auf, nicht unbedingt, weil sie wiederum gegen die versprochene Darlegungsform verstößt als vielmehr, weil sich der Eindruck dessen aufdrängt, was Peter Panter in mancher Nachttisch-Rezension geißelt: daß der Verfasser »zu viel Freud gefrühstückt« habe (vgl. z.B. 10.29). Das Leben in der Anstalt bestimmt nämlich der Machttrieb in alleiniger Regie. Der Leiter ist eine blinde Marionette in dessen Fäden, und der sekundie-

rende Helfer tut als "Wachhund" fleißig mit: "treu, bissig, verfressen und laut um jeden Quark." (7.262) Vollends verschroben wird es daher, wenn es um die Leidenden geht:

"Die Leidenden stehen niemals gegen die Leiter zusammen. Täten sie es wirklich, so wären jene ziemlich machtlos. Ein solcher Universalwille kann aber deshalb nicht zustande kommen, weil in jedem Leidenden der Machttrieb schlummert. Er leidet wohl - aber zutiefst bejaht er dieses Leiden; er verneint nur die Rollenverteilung: er ist es, der gerne leiden machen möchte. Oft setzt er sich im Tagtraum an die Stelle des Leiters. Daher wird er sich stets nur dazu verstehen, etwas zu tun, was man im Anstaltsjargon und auch sonst »stänkern« nennt - er wird kleine Sticheleien, Lügen, Klatschereien gegen die Leitung und das Personal aufbringen, Schwierigkeiten zu vergrößern suchen, schon, um sich wichtig zu machen und hier wenigstens ein Gebiet zu haben, das ihm allein gehört. Er wird sich aber fast niemals, solange er diesen Machttrieb nicht innerlich überwunden hat, gegen das System auflehnen. Er kann es nicht. Es ist sein System." (7.264f)

Die Anstalt als Tummelplatz geifernder Sadisten: eine Unterstellung, für die sich alle Beteiligte, insbesondere die Zwangsinsassen einer Anstalt, wohl bedanken können. Ein Beispiel: Der sehnlichste Wunsch und - da sie das System »zutiefst bejahen« - die bewußte Absicht Saccos und Vanzettis, für deren Freilassung sich auch Tucholsky einsetzte, wäre es also gewesen, statt sich ihren Anstaltsleiter oder, näherliegend, ihre Richter und Henker auf dem elektrischen Stuhl zu sehen. Item für alle anderen Verurteilten. Solches mag passieren, wenn ein Schopenhauerianer Freud liest und überall, wo »Trieb« steht, »Wille« einsetzt, der sich nach Schopenhauers Ansicht allerdings unbarmherzig durchsetzt. In der Freudschen Konzeption ist der Mensch aber bekanntermaßen keine Triebmaschine, sondern ein Mensch, d.h. daß die Triebe durch Ich und Über-Ich bearbeitet und sublimiert, teilweise unterdrückt und beherrscht werden. Ganz besonders gilt dies für den Machttrieb, der als Variante des Aggressionstriebts wie kaum ein anderer Trieb auf das Realitätsprinzip verwiesen ist - was Ignaz Wrobel ja auch konzidiert, wenn er auf Freuds »Zeitgemäßes über Krieg und Tod« zu sprechen kommt (7.145). Eben dies macht ja auch Kultur aus (und das Unbehagen an

ihr), die auch in der Anstalt in der Regel nicht gänzlich verloren geht - wenn auch Barbusses Schilderungen rumänischer Gefängnisse, die Ignaz Wrobel zitiert (vgl. 7.253-5), Beispiele dafür geben. Abgesehen davon fällt wahrscheinlich allen - ganz intuitiv - ein Ereignis ein, das in dem Zusammenhang hätte geprüft werden müssen: die Gefangenenevolute, die oftmals breit organisiert ist und in vielfältigen Formen ihre Ziele verfolgt.

Ein ähnlicher Mißgriff ist bei der Bemerkung über leitende Frauen in Anstalten festzustellen:

"Leitende Frauen unterliegen dem Machttrieb stärker als Männer, weil die meisten zu tun vermögen, was nur wenige Männer können: eine Arbeit bis in die letzte Falte hinein ernst nehmen. Frauen glauben an das, was sie im Dienst tun, wie an ein Evangelium. Daher sind sie: doppelt so aufopferungsbereit wie Männer, doppelt so machtgerig, doppelt so boshaft wie jene, wenn es diese Macht zu verteidigen und auszubauen gilt. Sehr oft schlägt der Machttrieb bei Frauen in seelischen Sadismus um - dann wohl immer, wenn sie geschlechtlich nicht voll befriedigt sind. So kommen viele Kindesmißhandlungen zustande." (7.266)

Das ist zudem eine feststehende Gedankenfigur, nach der bekanntlich die Frau Adriani in »Gripsholm« gearbeitet ist. Ebenso sagt Ignaz Wrobel über die in den Jugendämtern arbeitenden Frauen, die Vorschläge über gemäß dem Schmutz- und Schundgesetz zu beschlagnehmende Bücher machen: "sie sitzen da, weil sie nicht richtig liegen." (7.180) Die Mithilfe bei der Anwendung dieses kunsttötenden Gesetzes ist wahrlich kein Empfehlungsschreiben, doch zeugt Ignaz Wrobels Ansicht wohl weniger von der hohen Intuition weniger Ausgewählter als von der »Intuition« derer, die immer schon gewußt haben, wie solche »Weibsstücke« zu behandeln seien, mithin ist er dem Rezept, das ein zynischer Gönner für eine Patientin Freuds abgab¹⁰⁹, näher, als er vielleicht wahrhaben möchte.

109 Vgl. Sigmund Freud: Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. In: Gesammelte Werke. Frankfurt/M. 19 69, Bd. 10, S. 43 - 113; hier S. 52. Zitiert in 9.90.

Das geplante Gegenmodell erscheint also *summa summarum* negativ. Die These Austermanns, der aus »Die Anstalt« ableitet, daß Tucholsky ein "ernstzunehmender sozialwissenschaftlicher Denker" sei¹¹⁰, ist aber aus einem anderen Grund abzulehnen: nicht aus mangelnder Kompetenz, die schon deshalb nicht beurteilt werden kann, weil die dafür nötigen Texte fehlen (wie das geplante "Buch über soziologische Gruppen"), sondern aus Formgründen. »Die Anstalt« ist zwar sicher einer der »unästhetischsten« Texte, die Tucholsky geschrieben hat - dies jetzt ohne Beigeschmack, im Gegenteil: durch mehr »Gelehrsamkeit«, etwa wenn er nicht passend für das Weltbühnen-Konzept geschrieben worden wäre, hätte der Text sicher gewonnen -, insgesamt aber ist Tucholsky *Schriftsteller*. Er bewegt sich aufgrund dessen im Ästhetischen und kann deshalb nicht umstandslos mit dem verhaßten "intellektuellen Vollbart" (E1442) behängt und als Vorläufer für die Mikrosoziologie in Anspruch genommen werden, wie Austermann es gerne möchte. Proust wird ja auch nicht zum Philosophen, weil die Recherche eine Exegese der Bergsonschen *durée* ist. Im Ästhetischen seiner Texte liegt auch Tucholskys eigentliches Gegenmodell zum gelehrten Diskurs. Wie schreibt Schopenhauer? "Den Begriff aus der Anschauung zu bereichern, sind Poesie und Philosophie unablässig bemüht."¹¹¹ Die Philosophie. Und die Poesie.

110 Anton Austermann: Über Löcher, Käse und den Menschen. In: Huonker (Hg) 1990, S. 53 - 62; hier S. 61.

111 Werke Bd. 3, S. 89.

III. Die Antinomien des Engagements

"Wer kommt nach Ihnen ran, der Sie nach Harden rankommen?"¹

Der Begriff des Engagements ist historisch mit dem des Intellektuellen verknüpft.² Der moderne Intellektuelle entsteht gegen Ende des 19. Jahrhunderts, am sinnfälligsten markiert durch den Kampf der Dreyfusards, die durch die Rehabilitierung des zu Unrecht Verurteilten einen prototypischen Erfolg errangen und gleichzeitig damit sich selbst als einen neuen sozialen Typus aus der Taufe hoben. Der Intellektuelle gehört zur Gruppe derer, die die Verfügungsgewalt über das kulturelle Kapital innehaben. Damit gehören sie für Bourdieu zur dominierten Fraktion der herrschenden Klasse; sie herrschen zwar über die kulturelle Sphäre, sind aber in der Gesamtschau der herrschenden Klasse "Herrschende in beherrschter Stellung"³. Der Zeitpunkt für das Hervortreten des Intellektuellen liegt für Bourdieu darin begründet, daß die kulturelle Sphäre Ende des 19. Jahrhunderts einen hohen Grad von (relativer) Autonomie erlangt hat. Daraus erwächst den Intellektuellen mittels ihrer Kompetenz für das jeweilige Metier eine Autorität, die es ihnen ermöglicht, als Schriftsteller, Künstler oder Wissenschaftler folgenreich in die Politik eingreifen zu können. "Ansonsten hat ihr Wort kein Gewicht."⁴

"Emile Zolas »Ich klage an« und die zu seiner Unterstützung bestimmten Petitionen besitzen einen exemplarischen (para-

1 Jacobsohn 1989, S. 119. (Brief vom 7.7.1922, also vier Tage nach dem Attentat auf Harden.)

2 Vgl. zum folgenden Pierre Bourdieu: Die Intellektuellen und die Macht. Hamburg 1991, S. 13 - 32 und 41 - 66; ders.: Rede und Antwort. Frankfurt/Main 1992, S. 155 - 166 sowie Jürgen Habermas: Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland. In: Eine Art Schadensabwicklung. Frankfurt/Main 1987, S. 25 - 54.

3 Pierre Bourdieu: Satz und Gegensatz. Berlin 1989, S. 31.

4 Bourdieu 1991, S. 18.

digmatischen) Wert; denn hier macht sich die originär künstlerische und wissenschaftliche Autorität in politischen Interventionen neuen Typs geltend, die darauf abzielen, die beiden für die Identität des Intellektuellen konstitutiven, sie allererst begründenden Dimensionen ineins zur vollen Entfaltung zu bringen: die »Reinheit« und das »Engagement«; sie rufen eine *Politik der Reinheit* ins Leben, die die vollkommene Antithese zur Staatsraison bildet."⁵

Diese Form der Grenzüberschreitung ruft von beiden Seiten Protest hervor: Zunächst wittert das zeitgenössische ästhetizistische Kunstverständnis »Verrat am Geist«, daß nämlich durch die Intellektuellen die mühsam erkämpfte Autonomie von Kunst und Wissenschaft wieder eingeebnet wird. Ebenso verwahrt man sich in der politischen Sphäre gegen diese ungebetenen Eingriffe, da diese dem professionalisierten Selbstverständnis widersprechen, wie es Max Weber in seinem entsprechend betitelten Vortrag »Politik als Beruf« erläutert und dabei das Engagement des Intellektuellen als "eine ins Leere verlaufende »Romantik des intellektuell Interessanten« ohne alles sachliche Verantwortungsgefühl"⁶ denunziert. Beide Angriffe gehen aber Habermas zufolge ins Leere.

"Ich meine, daß diesen beiden Vorwürfen derselbe Fehler zugrunde liegt: die Fetischisierung des Geistes und eine Funktionalisierung der Macht. Beide Ideen greifen ineinander, um den Begriff einer politischen Öffentlichkeit auszuschließen, in der der Intellektuelle allein seine genuine Rolle spielen könnte. Den Weimarer Meistern und Mandarinen stellte sich die Kultur dar als ein nur den Eliten zugänglicher Kontinent, der sich selbst genügt und mit Politik und Gesellschaft eben keine feste Verbindung unterhält. Ihren Kontrahenten stellte sich umgekehrt die Politik dar als ein funktional spezifizierter Handlungsbereich, der eigene, für den betriebsförmig organisierten Machtkampf zuständige Experten braucht. Zwischen der Kultur der einen und der Politik der anderen bleibt für die politische Öffentlichkeit, und den Intellektuellen in ihr, kein Raum: dieser engagiert sich nämlich (was ihn gleichermaßen vom Journalisten wie vom Dilettanten unterscheidet) für öffentliche Interessen gleichsam im Nebenberuf, ohne dafür seinen professionel-

5 Bourdieu 1991, S. 44f.

6 Weber 1973, S. 167.

len Umgang mit den eigensinnig strukturierten Sinnzusammenhängen aufzugeben, aber auch ohne sich andererseits vom politischen Betrieb organisatorisch vereinnahmen zu lassen. Aus der Sicht des Intellektuellen bleiben Kunst und Wissenschaft gewiß autonom, aber nicht partout esoterisch; für ihn ist die politische Willensbildung gewiß auf das von Berufspolitikern beherrschte System bezogen, aber von diesem nicht ausschließlich kontrolliert."⁷

Was ja schließlich auch Demokratie bedeuten sollte. Wenn Habermas deshalb die "Institutionalisierung der Rolle des Intellektuellen"⁸ in der Weimarer Republik als gescheitert ansieht, so hat das im wesentlichen zwei Gründe. Der erste hat seine Wurzel in der politischen Kultur bzw. richtiger Unkultur dieser Zeit. Während es in Frankreich zum guten Ton zu gehören scheint, daß »man einen Voltaire nicht verhaftet«, zog man es in der Weimarer Republik besonders der unmittelbaren Nachkriegsjahre vor, auf die »Novemberverbrecher« ein Preisschießen zu veranstalten - anders kann man das nach Lektüre von Gumbels »Vier Jahre politischer Mord«⁹ nicht mehr ausdrücken. Müssen sich die Intellektuellen für ihr Engagement laut Habermas auf einen "halbwegs funktionierenden Rechtsstaat"¹⁰ verlassen, so konnten sie nach dem von Gumbel ausgebreiteten Material eigentlich nur noch die Segel streichen, und gegen die ebenfalls als Voraussetzung genannte "Anerkennung universalistischer Werte"¹¹ zog der weiße Terror gerade als »Verjudung Deutschlands« zu Felde. Einzig die "Demokratie, die ihrerseits nur durch das Engagement der ebenso mißtrauischen wie streitbaren Bürger am Leben bleibt"¹², konnte da für einige Zeit Hoffnung wecken, wenn man an

7 Habermas 1987, S. 42f.

8 Habermas 1987, S. 35.

9 Berlin-Fichtenau 1922, Reprint Heidelberg 1980. Vgl. Ignaz Wrobels Rezension der ersten Fassung in 3.44-50.

10 Habermas 1987, S. 29.

11 Ebd.

12 Ebd.

die Niederschlagung des Kapp-Putsches durch den Generalstreik denkt.

Daß die Gegenrevolution systematisch den 9. November ungeschehen machen suchte und eine bestimmende Macht im Staate war, zeigt dabei Carl von Ossietzky resümierend auf:

"Eine besondere Art des politischen Mordes hat Deutschland aufgezüchtet: den Mord mit Lebensversicherung für die Täter, den Mord mit tadellos stimmenden Auslandspaß und froher Hoffnung auf Anstellung im bayrischen Staatsdienst. Tyrannenschlächter mit Beamtenaspiration, das ist der gutgebügelte deutsche Beitrag zu einem der blutigsten Kapitel der Weltgeschichte. Fanatiker, Heilige, Hooligans und Tollhäusler haben Dolche geschliffen und Bomben geschleudert - der Typ Killinger mordet auf dienstlichen Befehl, und meldet hackenknallend, daß: Befehl ausjeführt! Heute ist die flotte Konjunktur der Killinger, der Tillesen vorüber. Man kann nicht sagen, daß die Republik Terror mit Terror erstickte. Die Morde haben eben einmal aufgehört, die Republik ist in vielem den Herren Mördern so nahe gekommen, daß der Anlaß fehlte. Ihre Mission: die Ausrottung der Roten, der Novemberlinge, Defaitisten und Verräter, ist schon lange nicht mehr der wildwachsenden Zufallsaktion überlassen, sondern reglementiert und planvoll eingegliedert in die politische Judikatur oberster Gerichte."¹³

Vier Jahre später wanderte er selbst als Opfer dieser Justiz hinter Gitter.

Der zweite Grund für die fehlgeschlagene Institutionalisierung liegt nach Habermas in den unter den Weimarer Intellektuellen verbreiteten Selbstmißverständnissen (von denen er Tucholsky ausdrücklich ausnimmt¹⁴) wie die Verwechslung von Einfluß auf die politische Öffentlichkeit mit Verfügung über politische Macht und daraus folgend, daß durch das Engagement tatsächlich eine Verschmelzung von politischer und kultureller Sphäre stattfände. Mit einer weiteren, von Habermas nicht behandelten Schwierigkeit sahen sich die Intel-

13 Carl von Ossietzky: *Corriger la justice*. WB 1928 I, S. 581 - 584; hier S. 582f.

14 Vgl. Habermas 1987, S. 35.

lektuellen konfrontiert, die wie Tucholsky literarische Publizisten waren. Diese liegt in den von ihnen benutzten Formen begründet: wie schon in Kapitel I ausgeführt, sind die literarischen Publizisten Grenzgänger der Institution Kunst; sie sind in den Massenmedien beheimatet, aber keine reinen Journalisten, produzieren deshalb aber auch keine im traditionellen Sinne autonomen Kunstwerke mehr. Für den Intellektuellen hat das gewichtige Folgen. Zola etwa war trotz Anfeindungen seines Naturalismus akkreditierter Romancier und mit dieser Autorität versehen konnte er sein »J'accuse« beherzt in die politische Sphäre schicken. Dieser Mechanismus des Übergreifens fehlt beim in der literarischen Publizistik beheimateten Intellektuellen, da er immer schon in der Öffentlichkeit angesiedelt ist, die Meister und Mandarine auf einer Seite und Berufspolitiker auf der anderen am liebsten gestrichen sähen. Anders als zeitgenössisch parallele »klassische« Intellektuelle wie Heinrich Mann und Albert Einstein hat dieser moderne Intellektuellentypus nicht deren spezifische Autorität und, wenn man Bourdieus Ansicht hier anwendet, sein Wort kein Gewicht. Daß dies kein herauskonstruiertes Problem ist, zeigen die wütenden Angriffe, die von allen Seiten auf die »Asphaltliteraten« niederprasselten, und die Versuche vieler literarischer Publizisten, diese schwankende Mittelstellung nach der einen oder anderen Seite hin aufzulösen: Sie gingen entweder zu den reinen politischen Akteuren - etwa indem sie in die Partei eintraten oder ihre Arbeit als traditionellen Journalismus ohne ästhetischen Anspruch einzugrenzen trachteten - oder sie versuchten, vom Rand der Institution Kunst weg in diese einzudringen - beispielsweise indem sie sich ein zweites Standbein mit herkömmlicher ästhetischer Produktion verschafften oder, näherliegend und konsequenter, durch die in der Weimarer Republik anschwellende Herausgabe von Sammelbänden ihrer Arbeiten es unternahmen, diese zu adeln, d.h. der Aufnahme von literarischer Publizistik in den Formenkanon vorzuarbeiten. Gipfelpunkt dürfte hierbei wieder Kerr sein, der bereits 1917 seine »Gesammelten Schriften« herausgab. Objektiv und in der historischen Rückschau lösen sich diese Probleme allerdings, da wie erläutert durch die Avantgarde die Institution Kunst aufgebrochen wird und durch den

Strukturwandel der Öffentlichkeit die literarische Öffentlichkeit so weit umgemodelt wird, daß die literarische Publizistik als ästhetische Praxis von ihrem Hintertreppendasein erlöst wird. Außerdem bleibt auch dem modernen Intellektuellentypus die wesentliche Wirkmöglichkeit, die intellektuelle Hausmacht erhalten - die symbolische Macht des Benennens, die als häretischer Diskurs befähigt ist, die Doxa aufzuhellen, welche die herrschende Machtordnung als selbstverständlich vorgegebene erscheinen ließ.

"Die Macht der Benennung, zumal der Benennung des Namenlosen, dessen, was noch unbemerkt oder verdrängt ist, ist von erheblicher Tragweite. Wörter können durchaus, wie Sartre sagte, Verheerungen anstellen. So wenn sie, was zuvor implizit, verworren, selbst verdrängt war, zu offener, offizieller, öffentlicher Existenz erheben. Repräsentieren, dar- und vorstellen, zutage fördern, produzieren ist keine geringe Sache. In diesem Sinn kann durchaus von Schöpfung gesprochen werden."¹⁵

Dies Unternehmen fächert sich bei Tucholsky grob in drei nicht immer zu trennende Konzepte auf: a) die unter dem Schlagwort »Gebrauchslyrik« zusammengefaßte Propaganda, b) die in »Horizontaler und vertikaler Journalismus« programmatisch formulierte Wahrnehmung des sozialen Raums und c) die Kombination von »Gesinnung und Geschmack«.

Gebrauchslyrik sollen Texte sein, in denen ein äußerlicher Zweck in "literarischer Maskerade" (6.317) auftritt. Die Form ist hier nichts als Form, sie wird instrumentell benutzt ohne ästhetischen Überschuß. Gebrauchslyrik ist daher keine Tendenzkunst, weil dort der Kunstcharakter erhalten bleibt, sondern ein Slogan, der statt für Waschpulver oder Margarine für Sozialismus wirbt. Oder für anderes, da ein Slogan sich mit beliebigem Inhalt füllen läßt. Gebrauchslyrik ist dabei Teil eines von Tucholsky nahezu seit Beginn seiner literarischen Karriere verfolgten Konzeptes, das sehr hellhörig auf massenmediale Entwicklungen reagiert. So ruft er zeitgleich mit der Einführung des Tief-

15 Bourdieu 1992, S. 165f.

drucks in der Massenpresse nach »Mehr Fotografien!« (1.47; vgl. EI144), denn: "Eine Agitation kann gar nicht schlagfertiger geführt werden." (1.47) Warum, erklärt Ignaz Wrobel 1920, wenn er sich mit dem politischen Kino beschäftigt und sich dabei auf Le Bons Massenpsychologie beruft, nach der die Massen am besten durch leicht faßliche Bilder zu beeinflussen sind. Für Ignaz Wrobel eine Tatsache, mit der man rechnen muß, will man in der Politik Erfolg haben.

"Wenn wir uns an die Masse als Ganzes wenden und, was nicht immer möglich sein wird, an das Individuum durch persönliche Propaganda, so bleibt uns gar nichts weiter übrig, als die Gesetze der Massenbeeinflussung zu befolgen. Die Mächte aller Zeiten haben das getan." (EI169)

Diese »Gesetze« bilden den Maßstab, mit dem die mangelhafte »Inszenierung der Republik« kritisiert wird:

"Einmal - das ist schon lange her, wie man gleich sehen wird - bat mich ein Beamter aus dem Reichsministerium des Innern zusammen mit dem Intendanten Jeßner und anderen in seinen Laden, um uns zu befragen, wie wir uns die erste Verfassungsfeier der deutschen Republik dächten. Der Beamte war ein Mann von sauberster Gesinnung, von bestem Willen, von untadeligem Ruf. Mich juckte es, ihn seinerseits zu fragen, wie er sich denn diese Feier dächte. Ich glaubte, lang unter den Tisch fallen zu müssen, als er antwortete: «Nun - wir haben uns gedacht, zur Feier des Tages die großen Türen des Reichstages, die da auf den großen Platz gehen, zu öffnen. Sie sind sonst geschlossen.» Der Platz hieß Königsplatz, die Feier war für den 11. August, statt für den 9. November angesetzt - und jener wollte die Türen aufmachen." (4.91)

Statt einmal im Jahr die Türen aufzumachen, denkt Ignaz Wrobel an eine Art Trommelfeuer und betont, "daß eine neue Generation heraufwächst, daß Menschen rasch vergessen, daß man Wahrheiten einhämmern muß, damit sie haftenbleiben. Das tun wir nicht genug." (EI461) Wer nicht kommuniziert, existiert für den Markt nicht, sagt man dazu im Zeitalter von corporate identity. Kein absurder Vergleich, nennt Ignaz Wrobel doch Wilhelm II. und Manoli in einem Atem als positive Beispiele, die dies begriffen hätten - "und beider Reklame hat sich gelohnt. Davon weiß die Republik noch nichts."

(EII222) Um erfolgreich kommunizieren zu können, müßten die Republik und weitergehend demokratische, pazifistische und sozialistische Bestrebungen dabei bis ins kleinste gehen, zäh und mit langem Gedächtnis. Ein Mechanismus, den Ignaz Wrobel anhand einer Gedenkstätte zeigt, die von der katholischen Kirche für in der Revolutionszeit getötete Geistliche errichtet wurde.

"Im Jahre 1792 hat man sie erschlagen; ob das hat sein müssen oder nicht. . .? Waren es wirklich Konterrevolutionäre? Waren es Harmlose? Im Jahre 1867, also fünfundsechzig Jahre später, hat die Kirche noch nichts vergessen und ihnen die Krypta gesetzt. Seit achtundfünfzig Jahren wird sie den Gläubigen, den Indifferenten, den Neugierigen gezeigt. Anschauungsunterricht: Sieh hier die Knochen, die Schädel - niemand, der nicht aufmerkte. Wenn du willst, kannst du die Inschriften lesen . . . Niemand, der sie nicht läse. Dieser Baum stand damals schon, er war Zeuge der Vorgänge, diese Fliesen, diese Tür . . . Ansichtskarten beim Pförtner. Ganz leise, und daher umso eindringlicher, spricht hier eine Politik." (4.202)

Ähnlich sublim soll die latent immer bedrohte Republik für sich arbeiten, weil die abgestumpften Massen "nur noch auf das reagieren, was man ihnen so beiläufig, leise und verstohlen, bunt und amüsant einträufelt" (3.197). Gleiches gilt für die sozialistische und pazifistische Propaganda, was sich an den empfehlenden Rezensionen gut ablesen läßt: ein tendenzphotographischer Abreißkalender hier (vgl. 4.283-7), eine gutgemachte Broschüre da (vgl. EII193f) und Lob für Ernst Friedrichs Bilderbuch »Krieg dem Kriege«. Ebenso Lob für Emil Ludwigs Wilhelm II.-Biographie, die zudem den Vorteil hat, daß der Millionen-Bestseller breiteste Schichten erfaßt und damit der Gefahr entgeht, die Ignaz Wrobel noch bei Friedrich sieht: daß das Material im Kreis der ohnehin schon Überzeugten verbleibt, "Missionare nach Rom" (4.359) geschickt werden.

Solches Lob hat er allerdings selten zu verteilen, da die Kräfte der Gegenrevolution in Fragen der Propaganda das größere Geschick aufweisen. Hierbei können sie auf die Praktiken des Kaiserreiches zurückgreifen, das keine Landwirtschaftsausstellung, keinen Ball, keinen Kongreß, kein Kino und kein Varieté verschmäht hatte: "über-

all verstand es der alte preußische und auch der deutsche Staat, für sich und seine Grundtendenz eine geschickte Propaganda zu machen. Er erzwang sie sich oft - aber er machte sie. Und er schlug den richtigen Weg ein: er beeinflusste die Menschen nicht mit dem Raisonement, sondern auf dem Wege des Gefühls. Denn nur so sind Menschen in einer Masse zu beeinflussen." (3.196) Nach dem Krieg stürzten sie sich unter dem Deckmantel des scheinbar Unpolitischen auf die von Tucholsky anvisierten breitenwirksamen Medien. Im Varieté der Inflationszeit läßt der »Radauhumorist« die gute alte (Kaiser)Zeit mit der billigen Butter hochleben und die modernen Massenmedien Funk und Film sind durch die Zensurbestimmungen, von vormals kaiserlichen Verwaltungsbeamten angewendet (wie Karl Brunner), nahezu mattgesetzt, sodaß sie statt pazifistischer Propaganda "leise[] Revanchetöne" von sich geben (6.105; vgl. 5.179-82 und EI168-72). Ein Kernstück dieser Propaganda war die Figur Hindenburgs, dessen Gloriele aus geschickter Aufmachung resultierte. Dies beginnt mit der äußerlichen Bedingung, daß Hindenburg mit dem Format seiner körperlichen Hexis sich hervorragend eignete zum "Nationalheld[en], wie man sie auf Weißbiergläser malt." (2.208) Und nicht nur auf Weißbiergläser: Hindenburg war bereits im Krieg eine kommerzielle Ikone, die für alles werben konnte - es gab Hindenburg-Cognac und Hindenburg-Zigarren¹⁶, während die Figur des »hölzernen Hindenburg« näherliegend für das Durchhalten Stimmung machte. Im Militärischen, der Wurzel seines Mythos, zeigt sich zugleich, wie Hindenburg zur Überfigur aufgebaut wurde. Der »Held von Tannenberg«, zu dem ihn die Alldeutschen stilisierten, hat diese Schlacht bekanntlich nicht geschlagen, sondern Ludendorff, der mit fertigen Plänen im Gepäck auf der Durchreise den Reaktivierten aus "Pensionopolis-Hannover"¹⁷ abholte.¹⁸ Entsprechend handelte der so auf Sieg Abonnierte den 1918 fälligen Waffenstillstand nicht selbst

16 Vgl. die Anmerkung von Owlglass in AW298.

17 Owlglass: AW298

18 Vgl. Emil Ludwig: Hindenburg. Hamburg 1962, S. 46 - 53 und Alfred Rosenberg: Die Entstehung der Weimarer Republik. Hamburg 1991, S. 78.

aus, sondern schickte den Zivilisten Erzberger vor, dessen weiteres Schicksal danach war. Vor dem letzten Erdenrest zu tragen peinlich seiner Niederlage rettete ihn dann die Dolchstoßlegende, an der er durch seine Erinnerungen eifrig mitstrickte¹⁹ und die selbst ein Musterbeispiel gegenrevolutionärer Propaganda ist mit ihrem allen Tatsachen trotzendem Appell an das Gefühl. Solchermaßen zum Idol aufgebaut, wird er in den Nachkriegsjahren zum Agenten der Gegenrevolution, der in seiner Feldmarschallsuniform, die weiterhin zu tragen die Republik erlaubt hatte, über die Dörfer reist, um den Demokratisierungsprozess zu hemmen.

"Hindenburg übt augenblicklich seinen Beruf im Umherziehen aus. Kaum ist das Land ruhig, kaum gelingt es, unter den schwierigsten Umständen zur gedeihlichen Zusammenarbeit zu kommen, dann taucht irgendeine uniformierte Schießbudenfigur auf und hetzt die Leute auf. Ein geplagter Mann - aber die Auftraggeber lassen nicht locker. Ein General auf Rädern. Er muß feste ran." (EI320f)

Seine größte Aufgabe war es dann, den durch Eberts Tod (vom Münchner Dolchstoß-Prozeß mitverursacht) vakant gewordenen Präsidentenstuhl für die Gegenrevolution zu okkupieren. Warum wurde er gewählt? fragt Ignaz Wrobel:

"Weil die Linken sich an die Person Hindenburgs nicht heran-gewagt haben; weil sie immer wieder, in allen Reden und Auf-sätzen, die hohe Verehrung und Liebe betonten, die sie für die-ses Idol preußischer Mannheit empfänden; weil sie den alten Mann hochleben ließen, in Respekt zu ihm aufsahen, ihn an-himmelten - und dann empfahlen, Marx zu wählen. Ich weiß, wie schlau sich die Nachtlichter dabei vorgekommen sind. Wie feine Psychologen sie sich deuchten, wie diplomatisch sie vor-zugehen glaubten! Mit so kindischen Halbheiten lockt man kei-nen Wähler hinter der Zentralheizung hervor. Eine Wahlparole braucht nicht gemein zu sein - aber einfach und klar muß sie sein. Wenn man dieses patriotische Zeug da las, war wirklich nicht einzusehen, warum man Marx wählen sollte. Alle Voraus-

19 "Wie Siegfried unter dem hinterlistigen Speerwurf des grimmen Hagen, so stürzte unsere ermattete Front; vergessens hatte sie versucht, aus dem versiegenden Quell der heimatlichen Kraft neues Leben zu trinken." Paul von Hindenburg: Aus meinem Leben. Leipzig 1920, S. 403.

setzungen waren günstig für Hindenburg - warum ihn nicht wählen? Man hat ihn gewählt. Mancher lernts nie." (4.107)

"Nicht wahr, ihr habt doch alles getan? Flugblätter und »verständige Einwirkung«, »maßvolle und kulturelle« Propaganda gegen den tobenden Haufen der Todschläger, die immerhin eines erfaßt hatten: wie man auf Menschen wirkt. Die ununterbrochen, in den kleinsten Städten, in den Dörfern und in den Kaschemmen, gearbeitet und gepredigt haben, die sich nicht gescheut haben, auszusprechen, was sie fühlten, auch wenn es den andern nicht genehm war - die ihre Wahrheit gesagt haben. Deshalb haben sie - mit Recht - gesiegt." (4.118)

Ein Muster, daß sich beim Volksentscheid über die Fürstenenteignung identisch wiederholte, sodaß Ignaz Wrobel wieder genug Stoff hatte, um gegen »Die Taktischen«(4.466-9) zu polemisieren. "*Hindenburg in Ostpreußen, Hindenburg in Bayern - wie lange noch?*" (EI320) fragte er 1922. Nun nicht mehr, denn auch seine Werbung hat sich gelohnt. Die jahrelang beackerte Provinz fest im Griff, konnte durch den Aufruf zum Boykott der Volksentscheid niedergeschlagen werden: gingen in der republikanischen Hauptstadt 68,4% zur Wahl, so waren es in Ostpreußen 21,4%, in Pommern 25,0%, in Koblenz-Trier 19,2%, in Niederbayern-Oberpfalz 13,2%. . .²⁰

Bei derartig durchschlagendem Erfolg stellt sich die Frage, ob sich hinter dem Versagen der republikanischen Propaganda nicht nur Unfähigkeit, sondern vielmehr strukturelle Gründe verbergen, und ob sich emanzipative Inhalte überhaupt in einer Form verkaufen lassen, die ebensogut mit dem geraden Gegenteil gefüllt werden kann (oder sogar noch besser, wie die Geschichte zeigt). Allein der Begriff der Gebrauchsliteratur birgt ja bereits eine eklatante Unschärfe in sich, denn »Gebrauchsliteratur« kennt Tucholsky in vielerlei Formen wie Operettenmusik (vgl. EI158), Trivialliteratur (vgl. 3.463-8) oder handfeste Erotika (vgl. EI90-2). Deren Zwecke kontrastieren aber nun reichlich zur Gebrauchsliteratur. Sie sollen zerstreuen, als Zeitstaubsauger eine

20 Vgl. Droste Geschichts-Kalendarium Bd. 1: Die Weimarer Republik. Düsseldorf 1982, S. 297.

Bahnfahrt verkürzen oder "nur mit einer Hand gelesen werden können." (7.198) Zwar ist auch Tucholsky klar, daß nicht alle Inhalte in diesen Modus der Propaganda passen, so wenn er Chesterton angreift, er priese den Katholizismus wie eine alte Hose an (vgl. 8.317 und BK50), aber grundsätzlich ist sein Propagandamodell seinen ausgemachten Gegnern nachgebildet. Hans J. Becker hat ja auf die Ähnlichkeiten zwischen Tucholskys und Hitlers Ansichten in dem Punkt hingewiesen²¹, und Tucholsky hat Hitler noch im Exil als vorbildlich in diesen Fragen hingestellt (vgl. AB230f). Es sollte doch zu denken geben, wenn Texte Tucholskys, die wie Theobald Tigers »Ortskrankenkasse« der geforderten Gebrauchsfunktion nahekommen, von nationalsozialistischen Blättern raubgedruckt wurden und sein Deutschland-Buch von eben diesen Blättern als beste Propaganda für das Dritte Reich höhnisch begrüßt wurde²² - ohne in die altbackenen Denunziationen der Weimarer Linksintellektuellen einzustimmen. Es scheint aber doch so, daß die "Gesetze der Massenbeeinflussung" (E1169) emanzipative Handlungsstrukturen konterkarieren und darauf abzielen, diese Masse passiv zu halten oder regressiv zu manipulieren. Gewiß:

"Manipulation, zu deutsch Hand- oder Kunstgriff, heißt soviel wie zielbewußtes technisches Eingreifen in ein gegebenes Material. [. . .] Jeder Gebrauch der Medien setzt also Manipulation voraus. Die elementarsten Verfahren medialen Produzierens von der Wahl des Mediums selbst über Aufnahme, Schnitt, Synchronisation und Mischung bis hin zur Distribution sind allesamt Eingriffe in das vorhandene Material. Ein unmanipuliertes Schreiben, Filmen und Senden gibt es nicht. Die Frage ist daher nicht, ob die Medien manipuliert werden oder nicht, sondern wer sie manipuliert."²³

21 Vgl. Hans J. Becker: Mit geballter Faust. Bonn 1978, S. 27f.

22 Vgl. den Pressespiegel in Becker 1978, S. 81.

23 Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20/1970, S. 159 - 186; hier S. 166.

Aber erstens sah auch Enzensberger sich genötigt, die daran geknüpften emanzipativen Hoffnungen zu widerrufen²⁴, und es bleibt immer noch die Frage, ob man zur Freiheit manipulieren kann. "Wie man die Masse anspricht, so fühlt sie sich" (10.49), schreibt Peter Panter und sagt damit, was die Masse für die manipulative Technik ist: Objekt. Auch die emanzipative Propaganda degradiert also ihre Adressaten zu "Zwangsabonnenten" (Dt57), aus welcher Lage sie doch gerade heraushelfen sollte. Solange sie in der Form geführt wird, widerspricht sie permanent sich selbst. Weit entfernt von einem "für die Republik verwertbaren Wissen"²⁵, wurde die »gute Propaganda« bereits von Horkheimer und Adorno vom Tisch gewischt.

"Propaganda für die Änderung der Welt, welch ein Unsinn! Propaganda macht aus der Sprache ein Instrument, einen Hebel, eine Maschine. Propaganda fixiert die Verfassung der Menschen, wie sie unterm gesellschaftlichen Unrecht geworden sind, indem sie sie in Bewegung bringt. Sie rechnet damit, daß man mit ihnen rechnen kann. Im tiefsten weiß jeder, daß er durch das Mittel selber zum Mittel wird wie in der Fabrik. Die Wut, die sie in sich spüren, wenn sie ihr folgen, ist die alte Wut gegen das Joch, durch die Ahnung verstärkt, daß der Ausgang, den die Propaganda weist, der falsche ist. Die Propaganda manipuliert die Menschen; wo sie Freiheit schreit, widerspricht sie sich selbst. Verlogenheit ist unabtrennbar von ihr. Die Gemeinschaft der Lüge ist es, in der Führer und Geführte durch Propaganda sich zusammenfinden, auch wenn die Inhalte als solche richtig sind. Noch die Wahrheit wird ihr ein bloßes Mittel, zum Zweck Anhänger zu gewinnen, sie fälscht sie schon, indem sie sie in den Mund nimmt. Deshalb kennt wahre Resistenz keine Propaganda. Propaganda ist menschenfeindlich. Sie setzt voraus, daß der Grundsatz, Politik solle gemeinsamer Einsicht entspringen, bloß eine façon de parler sei."²⁶

24 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Mittelmaß und Wahn*. Frankfurt/Main 1988, S. 68.

25 Porombka 1990, S. 51.

26 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main 1986, S. 272.

Woraus sie den hier ebenso interessanten wie niederschmetternden Schluß ziehen: "Der Faschismus war nicht dasselbe für Ossietzky und das Proletariat. Die Propaganda hat beide betrogen."²⁷ Ob Tucholsky ebenfalls von der Propaganda betrogen worden ist, läßt sich schwerlich beurteilen, da Propaganda für ihn nur ein Konzept unter anderen ist und sein Verhältnis zu ihr ein widersprüchliches. So nimmt Ignaz Wrobel in einer Rezension zwei Jahre nach der Formulierung den Gedanken der Gebrauchslyrik wieder zurück, wobei er allerdings den Adressaten ändert:

"Was absterben sollte, ist die blanke Elendsschilderung. Die Proletarier und Angestellten wissen, daß es ihnen schlecht geht und wie schlecht es ihnen geht. Zu zeigen sind Auswege. Und nun wieder nicht, wie die KPD in ihrer Verrantheit oft gemeint hat, gereimte Parteithesen, die viel, viel unwirksamer sind, als die Funktionäre glauben." (9.327)

Solche Widersprüchlichkeiten ergeben sich allerdings auch schon innerhalb des »Deutschland, Deutschland über alles«-Bandes, obwohl man mutmaßen sollte, gerade dieses Buch wäre stringent nach Propagandagesichtspunkten gearbeitet, hat sich doch derjenige, der jahrein jahraus nach tendenzphotographischer Agitation rief, mit dem unbestrittenen Fachmann auf diesem Gebiet, John Heartfield, zusammengetan. Blättert man das Buch auf, so scheint sich diese Erwartung zunächst auch zu bestätigen. So sind die Photographien teilweise exakt nach den schon 1912 erhobenen Forderungen angeordnet, etwa wenn der decouvrierenden Gegenüberstellung mit der Zusammenschau von Ludendorff und Pallenberg als Schwejk genüge zu tun getrachtet wird (vgl. Dt220f). Auch wenn ein Hauseingang, an dem das Schild »Aufgang nur für Herrschaften« prangt, mit der Überschrift »Demokratie« kommentiert wird (Dt28; ähnlich 29, 36f, 38, 44, 112 und 185), geht dies auf ältere Vorschläge zurück (vgl. 4.104f und 283-7). Ebenso werden die Gebrauchslyrikverse aus der AIZ »Start« und »Mutterns Hände« ("wenn du Rührung brauchst, / nimm's Mutter!" [7.257]) wiederabgedruckt sowie die Kritik an der mangelhaft

27 Horkheimer/Adorno 1986, S. 2 72f.

inszenierten Republik, die die Reklamearchitektur des Kaiserreiches stehenlasse (vgl. Dt78f und 188), wiederaufgenommen. Bei näherem Hinsehen melden sich jedoch bald Zweifel, ob die Propaganda-Konzeption wirklich so stringent durchgehalten wird. Ein Jahr nach Erscheinen schreibt Ignaz Wrobel programmatisch:

"Schreibt einer für die Arbeiter, für eine Leserschaft von Proletariern, so schreibe er allgemeinverständlich. Das ist viel schwerer als dunkel und gelehrt zu schreiben - aber man kann vom Schriftsteller verlangen, daß er gefälligst für die schreibe, die sein Werk lesen sollen." (8.109)

Das Deutschland-Buch zielt nun auf ein Arbeiterpublikum - zumindest wenn man den Erscheinungsort betrachtet: ein Arbeiterverlag, dessen Produktion von einem Lesering für Arbeiter (der Universum-Bücherei) ins Programm übernommen wurde. Die Allgemeinverständlichkeit ist hier aber etwas weiter gefaßt und schließt beispielsweise Kenntnisse der griechischen Antike mit ein, da sonst die tragende Pointe im Text über die deutsche Außenpolitik, daß diese "das Gewand der Penelope" (Dt195)²⁸ sei, nicht verständlich ist. Item die Anspielung auf die Diogenes-Anekdote in der Gedichtzeile "Da kann man sich die Republikaner mit der Reichswehrlaterne suchen" (Dt197).²⁹ Allerdings ist im Buch auch kein fester Adressat auszumachen bzw. irritieren doch die vorhandenen Perspektivsprünge. Während »Mutterns Hände« imaginiert, der Autor lebe als einer der ihren unter den Arbeitern, so steht der Text »Nie allein« dazu diametral. Der Autor ist hier fremd, er streift als »Ethnologe im eigenen Land« (wie Bourdieu den Soziologen definiert) durch das proletarische Wohnungselend mit seiner ihm ungewohnten Enge, die ihn den Text mit den Worten schließen läßt:

28 Vgl. Odyssee, 2. Gesang, Zeile 88 - 111.

29 Vgl. Diogenes Laertius VI, 41. Vgl. zu den Anforderungen, die Tucholsky an den Leser stellt, auch das Zarathustra-Zitat auf Dt123: "den Schweinen ist alles schwein." (Nietzsche: Kritische Studienausgabe Bd.4. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 256.)

"Lebt der deutsche Arbeiter so -? Ein großer Teil lebt so und tut seine Arbeit und hat Sehnsucht nach einem andern Leben und quält und schindet sich und ist nie allein." (Dt131)

Das braucht er einem proletarischen Publikum aber nicht berichten, denn dafür bräuchte es nur vom Buch hochsehen - wenn es sich dieses überhaupt leisten konnte. Der Band war zwar angesichts der vielen Photographien überaus preiswert - 5 Mark gebunden und 3,20 Mark broschiert³⁰ (im Vergleich: der bei Rowohlt erschienene unillustrierte Band »Mit 5 PS« kostete 7,50/5 Mark³¹) - aber auch dieser Preis bedeutete für ein proletarisches Publikum mehrere Stunden Arbeit.³² "Aber ich schreibe nie und nimmer für die *tätigen* Leute hierzulande." (AB153) Der bittere Ausspruch aus der Inflationszeit scheint zumindest bei diesem Text die Feder geführt zu haben.

Weitere Zweifel setzen anhand der Arbeit mit den Photographien ein. Peter Panter schreibt in einer Rezension eines anderen von Heartfield montierten Buches:

"Ich habe mit Heartfield zusammen in meinem »*Deutschland, Deutschland über alles*« versucht, eine neue Technik der Bildunterschrift zu geben, eine Technik, der ich jetzt häufig, auch in illustrierten Blättern, begegne. Aber es sind Äußerlichkeiten, die man uns abguckt hat. Es kommt darauf an, die Fotografie

- und nur diese - noch ganz anders zu verwenden: als Unterstreichung des Textes, als witzige Gegenüberstellung, als Ornament, als Bekräftigung - das Bild soll nicht mehr Selbstzweck sein. Man lehre den Leser, mit unsern Augen zu sehen, und das Foto wird nicht nur sprechen: es wird schreien." (8.140)

30 Vgl. die in Meyer/Bonitz 1990, S. 544f abgedruckten Verlagsanzeigen.

31 Vgl. Ernst Rowohlt's Verteidigung des Preises in WB 1928 I, S. 753 - 757.

32 Der Tariflohn für Facharbeiter in der Industrie lag 1929 bei 1,01 Mark, für Ungerlernte bei 0,79 Mark. Vgl. Dietmar Petzina, Werner Abelshäuser, Anselm Faust (Hg): Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch Bd. III. München 1978, S. 99. Der Tariflohn wurde aber oft unterschritten. In den Antworten in WB 1927 I, S. 39 gibt ein Arbeiter seinen Stundenlohn mit 0,24 Mark an. Peter Panter's Urteil, daß das deutsche Buch zu teuer sei, begründet er aber am Beispiel eines gehobenen Angestellten, der 350 Mark im Monat, also etwa 1,75 Mark in der Stunde verdienen soll (vgl. 6.43-7).

Daß das Bild kein Selbstzweck sein soll, überzeugt allerdings nicht immer. Wenn in den Richteraufsatz kommentarlos ein Bild aus den Straßenkämpfen im Zeitungsviertel 1919 eingefügt wird (vgl. Dt158), so kann man doch zumindest geteilter Meinung sein, ob dadurch der im Erstdruck unillustrierte Text gewinnt. Den gewichtigsten Einwand gegen die praktizierte Photoarbeit liefert Tucholsky allerdings selbst. Angesichts von höfischen reichverzierten Kutschen schreibt er, wie in der Moderne die Macht immer weniger repräsentativ auftrumpft, sondern im Gegenteil immer unsichtbarer wird. Der Träger geballter ökonomischer Macht sitzt in seinem Automobil, das sich von den übrigen vielleicht noch darin unterscheidet, daß es "eine gute Marke" (Dt90) ist.

"Wahre Macht ist anonym. [. . .] Daher man es denn früher mit den Revolutionen einfacher hatte: die Symbole waren so schön bequem. Ein Kaiserschloß; die Bastille; goldene Kutschen - bitte nur zugreifen. Heute. . .?" (Dt90)

Einen Schritt weiter und Tucholsky hätte sein Buch selbst desavouiert. Denn die Frage, die sich sofort aufdrängt, zielt natürlich darauf, wie eine Propaganda, die sich aus massenpsychologischen Gründen auf Bilder verläßt, ihrer ins Unsichtbare entschwindenden Angriffsobjekte überhaupt noch habhaft werden will. "Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute", schreibt Brecht später im Dreigroschenprozeß.³³ Eine Schlußfolgerung, die Tucholsky hier wohlweislich nicht zieht, weil sie zum einen den Rahmen eines propagandistischen Pamphlets verläßt und er zum anderen Mühe hätte, den Vorwurf zu entkräften, daß er mit dem von ihm entworfenen Konzept gar keine Agitation betreiben kann, die »sitzt«, weil er die von ihm anvisierten Objekte zwangsläufig unterbietet.³⁴

33 In: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd. 21 (Schriften 1). 1992, S. 448 - 514; hier S. 469.

34 Solamen miseris socios habuisse malorum: Ausgerechnet Brecht wird ungeachtet seiner theoretischen Einsicht von Adorno vorgeworfen, in genau demselben Punkt eben falls versagt zu haben, weil er zum Beispiel in der »Johanna« "anstelle der Appropriation des Mehrwerts in der Produktionsphäre

Die Stringenz des Propaganda-Konzeptes wird aber auch dadurch gestört, daß Elemente der Geschmackskultur aufgenommen werden. Die Kritik an der Häßlichkeit von Berliner Architektur (vgl. Dt186f), Briefkästen (vgl. Dt94f) und Aborten (vgl. Dt113) wird zwar allegorisierend ins Politische zurückgebogen, so wenn für die Architektur "falsch verstandenes und übel angewandtes Privateigentum" (Dt187) verantwortlich gemacht wird. Aber das verwendete Vokabular wie der Vorwurf der "Ornamentitis" (Dt94) verrät, daß hier in Wirklichkeit der legitime Geschmack sein Grundprinzip von schlichter Eleganz verletzt sieht, und auch die geforderte "Kollektiv-Architektur" soll keine "eintönige Einheitlichkeit" (Dt187) schaffen. Ergänzt wird diese Geschmackskritik durch Wiederaufnahme des Kampfes gegen den Wichtigkeitsdiskurs (vgl. Dt30f und 108), wofür anhand des Berliner Verkehrs explizit das π wieder heranzitiert wird, daß es nämlich "eben auf das Runde, und nicht auf das Viereckige" (Dt201) ankäme. Schließlich ist auch die Aufnahme von »Die Zeit schreit nach Satire«, »Der Linksdenker« und »Der Grown Grock und Conrad Veidt« nur durch eine solche Uneinheitlichkeit des zugrundeliegenden Prinzips zu erklären - in einer reinen tendenzphotographischen Agitationsbrochure hätten sie kaum Platz.

Der entscheidende Bruch mit der Propaganda-Konzeption findet sich jedoch gleich zu Beginn des Buches. Denn nicht Tucholsky eröffnet das Buch, sondern Hölderlin mit Hyperions Philippika gegen die Deutschen. Hier stutzt der Leser zunächst. Denn Hyperion ist ein Fremder in Deutschland, der raisonierende Zuschauer eines Gemeinwesens, dem er nicht angehört. Wenn er an so exponierter Stelle Tucholsky seine Stimme leiht, so wirft das Fragen auf. Tucholsky mag durch dieses Zitat die eigene Fremdheit (seine jüdische Abstammung und sein Leben im Ausland) zum Deutschland von 1929 andeuten wollen, zugleich aber ist er wenigstens formal Bürger dieses Landes, nimmt die entsprechenden Rechte wahr und greift in dessen Geschehen

[. . .] die Raufereien der Großviehhändler" auf die Bühne bringe; als o anstelle des zugrundeliegenden Abstraktums dessen Epiphänomene. Th.W.A.: Engagement. In: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main 1981, S. 409 - 430; hier S. 417.

aktiv ein - etwa indem er das vorliegende Buch schreibt. Hyperion aber beschränkt sich auf eine reine Außenansicht. Mit gutem Grund, denn wie hätte er als Durchreisender ein aktives Eingreifen legitimieren sollen. Diese Eröffnung schließt sich zu einer Klammer um das Buch, wenn im Schlußkapitel »Heimat« das Ende von Hölderlins Roman variiert wird, wo Hyperion Deutschland wieder verlassen will, jedoch vom Frühling aufgehalten sich in die Natur flüchtet. Diese Variation ist allerdings eine lose, wenn auch Tucholsky bei einigen Formulierungen Hölderlins Text vor Augen gehabt haben mag. So ruft Hyperion über die von den Deutschen mißhandelte Natur aus: "O göttlich muß sie seyn, weil ihr zerstören dürft, und dennoch sie nicht altert und trotz euch schön das Schöne bleibt!"³⁵ Tucholsky geißelt die das Land zerstörende mißlungene Architektur und bemerkt angesichts eines Monumentaldenkmal für einen »dräuenden Ferschten«: "laß ihn dräuen, denken wir und wandern fort über die Wege der Heide, die schön ist, trotz alledem." (Dt228) Lose ist die Variation deshalb, weil im Hyperion die Natur das Hen kai pan ist³⁶, das All-Eins, auf dessen Transzendenz die Gipfel- und Lichtmetaphorik verweist und das der Zielpunkt von Hyperions Hingabe ist.

"Eines zu seyn mit allem, was lebt, in seeliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende Meer der Woge des Kornfelds gleicht."³⁷

Die Heimat wird von Tucholsky dagegen zunächst nüchtern als vermessene und grundbuchlich eingetragene Landschaft geschildert, und das Heimatgefühl, das sich über die Domestizierung hinwegsetzt,

35 Friedrich Hölderlin: Hyperion oder Der Eremit in Griechen land. Sämtliche Werke, hg. von Friedrich Beissner, Bd. 3. Stuttgart 1957, S. 155.

36 Vgl. dazu Max L. Bäumer: Hölderlin und das Hen kai pan. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur vol. LIX, No. 2 (Summer 1967), S. 131 - 147.

37 Hölderlin 1957, S. 9.

ist regional begrenzt: eine fremde Landschaft wird »gesiezt« (vgl. Dt226). Hyperions Naturhingabe dagegen funktioniert in Griechenland wie in Deutschland und wird mehr von den Jahreszeiten tangiert. Der Bruch zur Propaganda-Konzeption liegt aber nicht nur im formalen Aspekt der komplizierten Vermittlungen der Klammernglieder untereinander und diese wieder zum übrigen Text, der im Gegensatz steht zur von Propaganda erforderten Übersichtlichkeit und Leichtfaßlichkeit und etwas an Ignaz Wrobels Kritik an der künstlerischen Gestaltung politischer Plakate denken läßt (vgl. E1122); er liegt auch in den Voraussetzungen, die für Hyperions Kritik an den Deutschen vonnöten sind: Zunächst ist da die Folie für die Kritik an der »Zerrissenheit« zu nennen, das Bild vom Menschen als letztlich harmonische Totalität.

"Wir durchlaufen alle eine exzentrische Bahn, und es ist kein anderer Weg möglich von der Kindheit zur Vollendung. Die seelige Einheit, das Seyn, im einzigen Sinne des Worts, ist für uns verloren und wir mußten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollten. Wir reißen uns los vom friedlichen [Hen kai pan] der Welt, um es herzustellen, durch uns selbst."³⁸

"Der ganze Zweck der Bildung des Menschen ist, ihn durch Arbeit zu dem zu machen, was er vorher ohne Arbeit war"³⁹, nannte es Fichte, und Hegel sollte die »exzentrische Bahn« später als Selbstbewegung des Geistes beschreiben. Entscheidend ist hier aber, daß diese Entwicklung im Hyperion Sache des Einzelnen zu sein scheint und es somit eine Dissonanz ergibt, wenn die daraus resultierende Kritik einem Buch vorangesetzt wird, das sich mit einer extrem arbeitsteiligen spätkapitalistischen Gesellschaft beschäftigt, in der »Zerrissenheit« Prinzip ist und nicht durch individuelle Bildung überwunden werden kann. Des weiteren beschreibt Hyperion Gesellschaftsgeschichte als Naturgeschichte⁴⁰ und lehnt daher schon vor seiner Teilnahme

38 Hölderlin 1957, S. 236. (Vorrede zur vorletzten Fassung.)

39 Johann Gottlieb Fichte: Wissenschaftslehre nova methodo. Kollegnachschrift von K. Chr. Fr. Krause 1798/99. Hamburg 1982, S. 6f.

40 Vgl. dazu Ingeborg Gerlach: Natur und Geschichte. Studien zur Geschichtsauffassung in Hölderlins »Hyperion« und »Empedokles«. Frankfurt/Main 1973.

am griechischen Befreiungskampf dessen Institutionalisierung strikt ab:

"Beim Himmel! der weiß nicht, was er sündigt, der den Staat zur Sittenschule machen will. Immerhin hat das den Staat zur Hölle gemacht, daß ihn der Mensch zu seinem Himmel machen wollte. Die rauhe Hülse um den Kern des Lebens und nichts weiter ist der Staat. Er ist die Mauer um den Garten menschlicher Früchte und Blumen. Aber was hilft die Mauer um den Garten, wo der Boden dürre liegt? Da hilft der Regen vom Himmel allein. O Regen vom Himmel! o Begeisterung! Du wirst den Frühling der Völker uns wiederbringen."⁴¹

Mithin ein gelinder Kontrast zum organisierten Klassenkampf, wie er im Deutschland-Buch empfohlen wird.

Diesen Bruch, den diese Klammer in das Buch einbringt und der die pamphletistische Tendenz teilweise zu dementieren neigt, war zeitgenössisch nicht unbemerkt geblieben und wurde negativ vermerkt.

"Die erste Seite seines Buches, das Vorwort, hat Hölderlin geschrieben. Diese erste Seite, die an einen Knaben erinnert, der sich hinter einem Riesen versteckt, ab und zu hervorlugt, den Vorübergehenden eine lange Nase dreht, hat ein Pendant in den letzten, die dem patriarchalischen Lob der Heimat gewidmet sind: Die Flüsse rauschen, die Sonne geht unter, und die Berge erheben sich sozusagen zum Himmel. Der Polemiker hat plötzlich die Angst gesehen. Sie ist sonst eine gute Eigenschaft, am Ende einer Fanfare aber verrät sie, dass der Held, der zur Welteroberung startet, vor den eigenen Gedanken und Bildern flieht."⁴²

Die sachlich interessanteste Kritik des Deutschland-Buches stammt sicher von Herbert Ihering. Dabei greift die Rezension im »Börsencourier« schärfer die ihm wichtigen Punkte auf als der im »Tage-

41 Hölderlin 1957, S. 32.

42 Valeriu Marcu: Kurt Tucholsky zwischen Photographie und Alphabet. Berliner Tageblatt und Handelszeitung 16.10.1929, Abendausgabe.

buch« nachgedruckte Rundfunkvortrag.⁴³ Ihering bestreitet in der Rezension den politischen Charakter des Deutschland-Buches und verweist dabei zum einen auf die in seinen Augen bestehende Diskrepanz, "daß ein unpolitischer Einzelgänger ein Buch schreibt, das auf Gruppen- und Massenwirkungen aus ist", zum anderen begründet er seine Meinung damit, daß Tucholsky seine virtuos gehandhabten Formen für den vorliegenden Zweck überspanne:

"Die *Chansons* von Tucholsky sind politisch. Sie geben einen kleinen Ausschnitt, brillant formuliert, sangbar, sprechbar, auf den Moment gestellt. Das politische Kabarett setzt sich aus Einzelwirkungen zusammen. Die politische Zeitkritik aber, die Auseinandersetzung mit dem politischen System - und diese Auseinandersetzung will Tucholsky geben - verlangt Ueberblick, Plan, Strategie. Die Summe der Momentwirkungen ergibt keine Totalwirkung. Tucholskys »Deutschland, Deutschland über alles« - Guerillavorstöße, aufgemacht als große Offensive. Wenn man einen Politiker daran erkennt, daß er Zeit und Art seiner Wirkungen voraussieht, so ist Tucholsky *kein* Politiker. 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 dem Ungeist. Sie liefert allen Gegnern Material. Ein unechtes, ein schädliches Buch."

Charakteristischerweise geht Tucholsky in seiner brieflichen Entgegnung nicht auf dieses von Ihering so gesehene Hauptargument ein, sondern auf die Bemerkung, daß er "immer wieder dieselben Aufsätze" gegen immer wieder dieselben Objekte schriebe. Diese Bemerkung trifft Tucholsky augenscheinlich hart, denn die Bewegung: »Das hatten wir schon« heißt für ihn wohl zunächst, daß er mit dem Deutschland-Buch wieder »Bekehrte bekehrt« (vgl. 9.327) und nicht den Kreis der Schwankenden, den es zu treffen gelte (vgl. ebd.), erreicht hat. Das »Schon wieder!« greift außerdem den Grundsatz seines Propaganda-Konzeptes an, "daß man Wahrheiten ein-

43 Vgl. Herbert Ihering: Polemik ohne Risiko. Berliner Bör sencourier 9.10.1929, Morgenausgabe sowie ders.: Polemik. TB 1929 II, S. 1690 - 1694. Nachgedruckt im unpa giniierten Anhang des faksimilierten Deutschland-Buches.

hämmern muß" (EI461), weshalb er gerade diesen Einwand zu entkräften sucht.

"Und glauben Sie mir -: wenn ich immer dasselbe schreibe, tue ich das bewußt. Es ist vielleicht langweilig, Jahr um Jahr Salvvarsankuren zu machen; Kamillentees wäre vielleicht abwechslungsreicher - aber man muß das wohl. Auch die Spirochäten bleiben ewig dieselben." (AB133)

Im Eifer des Gefechts hat Tucholsky hier aber in den bösesten Topf der politischen Rhetorik gegriffen, denn die Gesund-/Krank-Metaphorik ist noch von keinem St. Just verschmäht worden. Wenn die Republikgegner dergestalt als Syphilis am deutschen Volkskörper apostrophiert werden, ist ja auch allzudeutlich, was mit solchen Krankheits-erregern zu geschehen hat. Außerdem unterläuft ausgerechnet demjenigen, der eine Führungsrolle der Intellektuellen stets ablehnt und statt dessen ihre dienende Rolle betont (vgl. z.B. 7.13-7), die Vorstellung vom Intellektuellen als König: hier ist er der Arzt für die Gesellschaft, der die Heilung bringt, indem er die nötigen Kuren verabreicht. Aber selbst wenn man diese gewagte Metaphorik hinnimmt, könnte man immanent erwidern, daß Tucholsky, wenn er Iherings Vorwurf zu entkräften trachtet, ihn eigentlich eher bestätigt - denn wenn die Krankheit immer dieselbe bleibt, dürfte das verordnete Medikament wohl nicht das richtige sein.

Wenn Tucholsky gerade auf diesen Vorwurf Iherings anspricht, dürfte das auch damit zusammenhängen, daß nicht nur sein Propaganda-Konzept getroffen ist, sondern auch das des »horizontalen und vertikalen Journalismus«. Iherings Vorwurf in »Polemik ohne Risiko« geht nämlich dahin, daß Tucholsky immer dasselbe schreibt, weil er sein Objekt gar nicht mehr kennt:

"Wenn man aber Zustände schildern, ein Land charakterisieren, eine Bewegung abwehren will, so muß man die Zustände, das Land, die Bewegung kennen. 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 Spießler. Keine neue Beobachtung. Kein neuer Ton."

Bezogen auf die eigene Person argumentiert Ossietzky drei Jahre später ähnlich, um seine Ablehnung einer Flucht vor dem Reichsgerichtsurteil zu begründen:

"Der Oppositionelle, der über die Grenze gegangen ist, spricht bald hohl ins Land hinein. Der ausschließlich politische Publizist namentlich kann auf die Dauer nicht den Zusammenhang mit dem Ganzen entbehren, gegen das er kämpft, für das er kämpft, ohne in Exaltationen und Schiefheiten zu verfallen. Wenn man den verseuchten Geist eines Landes wirkungsvoll bekämpfen will, muß man dessen allgemeines Schicksal teilen."⁴⁴

Tucholsky ist zwar kein ausschließlich politischer Journalist, aber das salviert ihn nicht vor Iherings Kritik, die auch gerade auf das ästhetische Moment der literarischen Publizistik zielt, nicht nur durch den Vergleich, daß Tucholsky nicht mehr wie Heine die räumliche Trennung zum Kritikobjekt erlaubt sei⁴⁵, sondern auch durch den zitierten Vorwurf, er träfe nicht mehr den richtigen »Ton«. Allerdings geht auch Ossietzkys Gedanke nicht ins Leere, wenn man den Streit zwischen Tucholsky und Jacobsohn um Ignaz Wrobels »Brief an einen bessern Herrn« (4.65-70) heranzieht. Auf seine Beschwerde über gestrichene Stellen (vgl. AB106) erhielt Tucholsky postwendend Antwort:

"Erst in dem gesetzten Artikel erkannte ich die beiden Stellen über Schwarz-Rot-Gold als dumm, falsch und schädlich. Der Feind steht rechts, und es wäre von uns politisch aberwitzig, ihm zu nutzen, indem wir zur Zersplitterung der Linken beitragen. Sähest Du das anderswo, Du würdest schreien, daß solchem Volke nicht zu helfen sei. Aber da Du fern vom Schuß sitzt und nicht ahnst, wie man hier bei uns zu handeln hat, machst Du Fehler, die zu korrigieren mir obliegt. Bedank Dich, statt zu meckern. Und verleg Deinen Kampf gegen Schwarz-Rot-Gold auf einen andern Schauplatz."⁴⁶

Solche Fehlschüsse, seien sie wie hier der momentanen Verkennung der politischen Situation entsprungen oder, wie Ihering behauptet,

44 Carl von Ossietzky: Rechenschaft. WB 1932 I, S. 689 - 709; hier S. 691.

45 Vgl. »Polemik«, TB 1929 II, S. 1693.

46 Zitiert nach Meyer/Bonitz 1990, S. 234. (Nicht in Jacobsohn 1989.)

einem generellen Objektverlust, hat Tucholsky immer wieder reflektierend bearbeitet. Objektkennntnis ist für ihn ein entscheidendes Kriterium, um den Gegner wirklich zu treffen und keine »Schießbudenfiguren«. Unkenntnis des eigentlichen Gegenstandes kritisiert er immer wieder, so verreißt Peter Panter die literarischen Schilderungen des Geschäftsmannes, bei denen der Leser nicht erfährt, "welcher Art diese Geschäfte sind, wir sehen nur ihre äußere Form - die aber sehr bis auf die Metall-Lasche der schwarzen Füllfederhalter." (8.58) Liegt ihm aber ein gelungener Fall vor, ist er des Lobes voll wie in der überschwenglichen »Babbitt«-Rezension (vgl. 4.109-15) und steht nicht an, seine eigenen Arbeiten im Vergleich dazu tieferzuhängen.

"Bei Rowohlt ist ein neuer Lewis heraus . . . na ja, ich bin eben ein armes Luder. Das ist das, was ich gern machen möchte - aber nicht kann. Ein Babbitt quatscht 200 Seiten lang, man müßte denken: unerträglich - es ist zum Platzen gefüllt, von einer Komik - man hört sie alle, alle reden. Aber genau so. Natürlich werden sie sich *nicht* erkennen, und es wird kein Erfolg, weil die Vulgäranspielungen fehlen. Es ist - na, es ist überhaupt unheimlich, wie der sie kennt. Wendriner ist dagegen ein Nasenpopel." (BM524)

In »Horizontaler und vertikaler Journalismus« (4.13-7) unternimmt Ignaz Wrobel eine Systematisierung dieser Programmatik. Die Geometrie von »horizontal« und »vertikal« bezieht sich dabei auf die Klassenschichtung. Horizontaler Journalismus soll daher jener sein, bei welchem der Journalist innerhalb seiner Klasse verbleibt, welchem Objekt er sich auch zuwendet. Deutlich sei dies beim Reisejournalismus: "Die Schalek kann um die ganze Welt reisen; sie wird immer die kleinbürgerliche, beschränkte und wenig geschmackvolle Wienerin bleiben, die sie ist." (4.14) Die Mängel des horizontalen Journalismus verstärkten sich bei Reisebeschreibungen noch dadurch, daß der internationale Kapitalismus lokale Eigentümlichkeiten immer mehr einebnen zugunsten eines vereinheitlichten Musters einer Klassengesellschaft, sodaß der horizontale Journalismus immer weniger zu sehen bekäme, was er nicht auch zu Hause hätte finden können, bis nur noch die »immergleiche Hotel-Hall« bliebe. Dieser

unergiebiges Journalismus solle durch eine vertikale Sicht abgelöst werden:

"Was sind alle Abenteuer in China gegen die Beschreibung der Klasse über und unter uns! Wir kennen sie ungenügend. Der lesende Proletarier weiß über Innerafrika besser Bescheid als über das Leben in einem reichen deutschen Kaufmannshause, der gebildete Bürger mehr von Indochina als vom Budget seiner Näherin. Man muß nur einmal lesen, wie sich der Arbeiterdichter die Lebensgewohnheiten reicher Leute vorstellt, um zu ermessen, wie eingeeengt er lebt, und diese Unwissenheit wird nur noch durch die kindlichen Schilderungen vom Arbeiterdasein übertroffen, die man in den Büchern bürgerlicher Romanfabrikantinnen vorfindet. Daher geht ja auch fast alle Satire dieser Tage so daneben, weil der Angreifer seine Objekte nicht ordentlich kennt und in Himmelsrichtungen schießt, wo der andre gar nicht steht. Diesen Raffke gibt es nicht, diese Bilderbuchrichter aus den Witzblättern gibt es nicht, und der einzige George Grosz weiß, daß die Gegner viel zu gefährlich sind, als das man Schießbudenfiguren aus ihnen machen darf. Sie sind in Wahrheit scheußlicher als ihre Karikaturen - aber ganz anders. Am wirksamsten bleiben Fotografien." (4.15)

Dieser Verknüpfungspunkt mit dem Propaganda-Konzept, daß für beide Photographien das Beste seien, wird aber relativiert dadurch, daß das entscheidende Ziel sein soll, das "eigentümliche, so und nicht anders konstruierte Lebensgefühl" (4.16) einer Klasse zu fassen zu bekommen. Dieses ist aber nicht ohne weiteres abbildbar, sondern im Gegenteil für Klassenfremde kaum erfahrbar, denn: "Aus seiner Haut kann keiner - aus ihrer Klasse heraus können nur wenige." (4.13) Dadurch daß die Klassen so nebeneinander erleben, sei aber ein Ventil verstopft, das durch den vertikalen Journalismus trotz aller Schwierigkeiten geöffnet und nutzbar gemacht werden sollte:

"Wüßte allerdings der Proletarier wirklich, wie es »oben« zugeht, wüßte er, was der Börsianer, der Fabrikant, der Großgrundbesitzer mit ihm treiben, wüßte ers, und spürte ers nicht nur - er machte das, was er, in Deutschland, noch nie gemacht hat: Revolution." (4.17)

Diesen Punkt trägt Tucholsky denn auch George Grosz in der brieflichen Auseinandersetzung über die Mitarbeit am »Knüppel« vor. Aus

dem Vorwurf der viel zu abstrakt arbeitenden Satire des Blattes, die zum einen nicht so wirke wie sinnlich Faßbares und zum andern aus der Unkenntnis der Objekte resultiere, diese also gar nicht berühre, erwächst die Forderung, gegen die Bürgerlichen anzutreten mit deren eigenen Waffen.

"Dazu gehört, daß man sie kennt. Und die meisten kennen sie nicht. Sie können sie nicht kennen, weil man ihnen die Mittel nicht gibt, in diese Kreise einzudringen. Und wer, glauben Sie, ist ein gefährlicherer Feind gegen das Bürgertum: John Förste, der in seiner Stube sitzt, sich mit einer gewissen Intuition der Begabung ein gewisses Bild von den Bürgern macht, oder Radek, der sie kennt, kennt wie seine Westentasche, der in allen Salons herumtrudelt, und dessen Beschreibung eben sitzt." (AB167)

Die Mittel sind hier Bargeld, denn Tucholsky nimmt hier seine Überlegungen zum Auslandskorrespondenten (vgl. 3.447-50 und 4.119-22) wieder auf. So wie dieser Geld braucht, um sich in den »wohl-informierten Kreisen« bewegen zu können, braucht der kämpfende Publizist Geld für die Kenntnis seiner "Modelle" (AB168). Das Ziel, in andere Klassen einzutauchen, versetzt ihn in ähnliche Schwierigkeiten wie die durch das nötige Überbrücken des Raums verursachten des Auslandsjournalisten, die einer der Dialogpartner in »Geschichtswissenschaft« heranzieht, um seine Zweifel an eben dieser zu illustrieren:

"«Glauben Sie an Geschichte?» «Nein.» «Warum nicht?» «Weil ich nicht daran glaube, daß man von Stockholm bis Berlin restlos übertragen kann, was sich da ereignet hat. Die Ereignisse wohl - die Zahlen wohl - aber das Letzte nicht. Das nicht, worauf es eigentlich ankommt. Die Nuance, mehr: die Farbe, der Ton, die Musik - ohne die das Tun der Menschen nicht verständlich gemacht werden kann. Ich sehe, daß man es nicht übertragen kann. »Chameau« heißt nicht immer: Kamel; das englische »fair« ist nicht das, was die Deutschen mit »fair« bezeichnen; »Humor« heißt nicht »humour« - es geht nicht. So schwer ist es nun schon bei gegebener Gleichzeitigkeit - bei räumlichen Unterschieden von ein paar hundert Flugkilometern. Soll es da mit der Zeit besser sein?" (5.263)

Dito mit den Klassen. Die Schwierigkeit, Klassen literarisch zu überbrücken, sieht Peter Panter in der Ausdifferenzierung der Gesellschaft in »Inseln« (vgl. 7.118-23) begründet, die für den Einzelnen alles außerhalb seines Krals verschwinden lasse, deren einzelne Teile aber wieder kontingent seien: Der "Spezialmensch" (8.160) bewohne nur noch eine Teilwelt unter vielen, aus der er auch herausfallen könne, ohne daß diese genügend Macht besäße, ihn aufzuhalten. Für Peter Panter ein Ergebnis der Gesellschaftsgeschichte, denn aus "der katholischen Welt des vierzehnten Jahrhunderts gab es keinen europäischen Weg ins Freie - das Freie war gar nicht da." (8.159) Die Folge dieser Zersplitterung sei, daß der "soziologische Horizont" der Inselbewohner klein sei "wie der Boden einer Konservenbüchse" (4.248), sie hätten "einen fix und fertigen Vorrat von Begriffen im Kopf" (4.247). Diese Denkschematismen des Klassenhabitus aufzubrechen wäre Aufgabe einer "neue[n] Gesellschaftsliteratur" (4.248), womit Peter Panter wieder beim Thema und den alten Schwierigkeiten ist:

"Wer weiß, wie es in Spielklubs und zugleich in Nähstuben der Heimarbeiterinnen und zugleich in Gefängnissen und zugleich in Botschaften zugeht? Dichter, sag nicht: der Dichter. Das langt heute nicht mehr. Balzac war ein Genie - es dürfte kein Zufall sein, daß es heute keinen solchen gibt. Bestenfalls unterrichten sie uns vorzüglich über eine Klasse, etwa über die ihre oder manchmal über eine, die sie besonders hassen - aber über mehrere? Und authentisch? Ihr wißt ja, wie die Bankbeamten, Zahnärzte, Buchbinder, Arbeitsleute, Finanzgrößen in der modernen Literatur aussehen . . . Schießbudenfiguren." (4.248)

Der literarische Brückenschlag zwischen den Klassen gilt ihm also als eminent politischer Akt, der dazu beiträgt, die Doxa aufzuhellen, vertikaler Journalismus als Teil der verheerenden Macht des häretischen Diskurses. Seine bekanntesten Vorstöße auf diesem Gebiet sind dabei noch Beispiele für die Schriftstellerei, die den Leser "über eine Klasse, etwa die ihre" unterrichtet, es spricht der »Mann vom Bau«. So nimmt sich der Feldpolizeikommissar das Offizierkorps vor, der Jurist Richter und Beamte und der Banker den Geschäftsmann Wen-

driner, der schon dem Cabaretdichter als Publikum nicht unbekannt war und dessen Schöpfung Holitscher als Leistung feiert:

"Ich erinnere mich aus meiner Simplizissimuszeit, wie wir, auf der Trambahn, von Schwabing, aus der Redaktion, die Ludwigstraße hinunterfahrend, oft in die Trambahn hinein und auf die Straße gewiesen haben: da - ein echter Wilke!! Wie wir hier in Berlin zwanzig Jahre später leibhaftige George Grosze auf der Straße und überall paradiere sahen. In den berliner Teatern, bei den Premièren - welch herrliche Kollektion von Wendriner!"⁴⁷

Interessanter für das vorliegende Konzept sind daher die Texte, in denen diese Basis verlassen wird. Als hervorstechendes Merkmal läßt sich dabei feststellen, daß dann die programmatischen Aspekte im Vordergrund stehen; es wird nicht mehr der O-Ton einer Figur geliefert wie bei Wendriner, beim schwarzen Reichswehrosoldaten (vgl. 7.32-5) und beim Justizmiliou (vgl. 7.155-7), sondern mehr darüber reflektiert, was man unternehmen könnte, müßte, sollte, um das Lebensgefühl der entsprechenden Klasse einfangen zu können. So wird in »Das Sprachwunder« gewissermaßen das Handwerkszeug ausgebreitet. Das Sprachwunder ist im Zivilleben ein Bankangestellter, dessen von Peter Panter bewunderte Fertigkeit darin besteht, Figuren zu erschaffen, indem er aus den verschiedenen Formen des Berlinischen den jeweiligen Sprachhabitus herausfischt. Er ist der Telegrafearbeiter mit dem imaginären Telefon in der Hand, die geschwätzige Frau aus dem Mittelstand des Berliner Westens und der Stammtischhocker. Peter Panter zücht gemäß seiner Devise, daß man mitstenographieren sollte (5.143f), den Block und macht die Probe, Stichwort: Chauffeur.

"«Wenn se schon so auf die Uhr gucken, denn weiß ick, det sie sinn ausjemist. - Die sagen, ick hätte mir mit jestohlen Benzin bereichert - det war aber meine Schwester ihre Beziehung!» (Hierbei wie im folgenden ist besonders das schöne Schriftdeutsch zu beachten, das man im Berlinischen sehr häufig antrifft.) - «Nee, eene Person, det jeht heite nich. Da hab ick ja

47 Arthur Holitscher: Der Mann mit den 5 PS. In: Die Neue Bü cherschau 6 (1928), Heft 4 vom April, S. 170 - 173; hier S. 172.

mehr Polster als Fahrjeste. Mein Motor is doch keen Badeofen!» [. . .] Und dann kam eine ganz wilde Geschichte aus dem intimsten Familienleben. «Wenn ick ahms nach Hause komme, denn stellt mir meine Braut imma die Milch ant Fensta - da is son kleenet Jitta. Der Wirt hat jesacht, sie hätt'n Vahhältnis mit Athua.» Entrüstetes Schnaufen. «Det is ja nischt wie Neid von dem Mann!» Und das alles ganz langsam und ruhig, ohne die leiseste Überlegung, mühelos." (4.172)

Dementsprechend versucht Peter Panter auch die Angestellten aphoristisch zu umreißen (vgl. 8.235f) oder er behandelt sie im Rahmen von Rezensionen einschlägiger Bücher und arbeitet dort die Mehrdimensionalität der Klassenverhältnisse heraus, die die Angestellten trotz gleicher Stellung zu den Produktionsmitteln im engen Sinne von den Arbeitern trennt.

"Wie kann man sich das entgehen lassen! «Sie tat sehr stolz», heißt es von der Stenotypistin, «das Fräulein zählte sich nicht zum Proletariat, weil ihre Eltern mal zugrunde gegangen sind (muß heißen: waren). Sie war überzeugt, daß die Masse nach Schweiß riecht, sie leugnete jede Solidarität und beteiligte sich an keiner Betriebsratswahl. Sie tat sehr stolz, weil sie sich nach einem Sechszylinder sehnte.» Guter Mann, das ist gewiß sehr höhnisch gemeint. Doch der Hohn geht daneben. Natürlich stimmt alles - aber wer hat hier unrecht? Hier hat der Marxismus unrecht, der nicht sieht, daß dieser - sicherlich komische Stolz - auf die Sehnsucht nach dem Sechszylinder eine seelische Realität ist, mit der man zu rechnen hat. Daran ist beinahe alles in Deutschland gescheitert: daß ihr die Angestellten als Arbeiter klassifiziert, und sie sind es nicht, sie sind es nicht, sie sind es nicht. Ich weiß, wie und daß man beweisen kann, sie seien es doch. Sie sind es nicht. Ihr erreicht nicht ihr Ohr, weil ihr ihre Sprache nicht spricht . . . ach wäre das eine schöne Erzählung geworden, wenn Sie den Angestellten wirklich da gepackt hätten, wo er zu fassen ist." (8.120)

Gefaßt habe den Angestellten stattdessen Siegfried Kracauer in seiner Studie. Charakteristisch ist allerdings, wie Kracauers kompliziertes Erkenntnisprinzip des »Mosaiks« - Benjamins »Konfiguration« wahlverwandt - von Peter Panter umgedeutet wird: »Die Angestellten« seien "von bestem Instinkt geleitet." (8.50) Dadurch wird das theoretische Bemühen der Kritischen Theorie, »mit Hilfe des Begriffs

über den Begriff hinauszugelangen«⁴⁸, um sich ohne Kompromisse in der Bestimmtheit der Erkenntnisse versichern zu können, die "zu flüchtig sind, um sich in den kodifizierten Apparat der Wissenschaft einfangen zu lassen"⁴⁹, in die Geschmackssphäre zurückgebogen, mithin ist wieder die "Feinheit der Nervenenden" (BM150) entscheidend, die man hat oder eben nicht hat.

Aus diesen habituellen Kategorien konstruiert er auch den reflektierenden Rahmen zu den »Glaubenssätzen der Bourgeoisie«.

"Die verschiedenen Schichten des Bürgertums kristallisieren bestimmte Axiome, deren sich die Axiomträger nicht immer bewußt sind; vielfach leben sie dumpf dahin, ihrer selbst nicht bewußt, wie ja überhaupt die leeren Räume im Denken des Menschen viel, viel größer sind, als man gemeinhin annimmt. Bei dem Satz: «Es gibt einen Gott» oder «Der Walfisch wirft lebendige Junge» denken sich die meisten Menschen überhaupt nichts, sie haben das in der Schule gelernt, und so ist es ihnen verblieben. Die Axiome, von denen ich spreche, sind Glaubenssätze, hingenommen in absolutem Gehorsam, ehern errichtet, für das ganze Leben Geltung behaltend. Sie sind nicht zu allen Zeiten dieselben gewesen: der Panzer von Vorurteilen, mit denen sich ein bremer Bürger aus dem Jahre 1874 umgeben hat, war aus andern Plättchen geschmiedet als der eines bayerischen Gymnasialdirektors aus dem Jahre 1928. Aber sie tragen diesen Kettenpanzer bis zum Tode und legen ihn nie ab. [. . .] Charakteristisch für einen Menschen ist das, was ihm selbstverständlich ist." (6.252)

Versehen mit dieser Definition der Doxa macht er sich in zwei Beispielen daran, die Glaubenssätze herauszudestillieren, die aus diesem Untergrund herauswachsen, um im Bedarfsfall zu Rationalisierungen herausstaffiert zu werden. Frau Emmi Pagel wird dabei als Beispiel der Provinzbourgeoisie vorgeführt, was ein Licht wirft auf den vorliegenden Begriff von Bourgeoisie, denn Frau Pagels Ehemann ist Buchhalter, nominell also Angestellter.⁵⁰ Betrachtet wird hier also die eigene Zuordnung zum Bürgertum als soziale Macht, so wenn der

48 Vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt/Main 1975, S. 164f.

49 Adorno o.J., S. 21.

50 Eine typisch intellektuelle Begriffsverschiebung - vgl. unten.

Buchhalter Pagel sich »Werkbeamter« nennt. Dieses Bürgertum von eigenen Gnaden erweist sich in seinen Glaubenssätzen verständlicherweise als peinlichst auf Standesunterschiede pochend ("Ein Oberbuchhalter ist mehr als ein Buchhalter." [6.253]) und von einem abstrusen Gebräu von Antisemitismus, Nationalismus sowie Plakatvorstellungen eines Mordbrenner-Bolschewismus erfüllt, das als obersten Glaubenssatz der guten alten Zeit Kränze windet: "Unter dem Kaiser war alles besser." (6.252) Mit Margot Rosenthal, Frau eines Rechtsanwaltes, wird die zweite Pflanze aus Peter Panter's "Herbarium" (6.252) ausgestellt, diesmal ein Exemplar des jüdischen Bildungsbürgertums. Warum er zwei Frauen auswählte, kann nur vermutet werden. Wahrscheinlich knüpft er an die geschlechtliche Arbeitsteilung in bürgerlichen Haushalten an, wonach Fragen des Takts zu den Haushaltspflichten der Frauen gehören, die Expertinnen für das, was »sich schickt«, folglich auch prädestiniert sind, die Glaubenssätze zu formulieren. Die beiden Frauen hier unterscheiden sich zunächst durch ihre Hexis voneinander. Frau Pagel wird mit ihren breiten Hüften und der »frischen« Gesichtsfarbe abgegrenzt von den wirklichen Oberschichten, in der die Disziplinierung des Körpers solche Merkmale auszuschließen trachtet, die an die Lebensweise der Unterschichten erinnern könnte (vgl. FU307-11). Die Hexis als körperliches Gedächtnis des gesellschaftlichen Rangs überliefert diese Merkmale ungeachtet eines sozialen Aufstiegs, was zu Kontrasten führen kann: Frau Pagel's Finger beispielsweise sind manikürt, aber dick. Frau Rosenthal hingegen wird als überschlanke und einiges größer als Frau Pagel geschildert, zudem arbeitet sie viel an sich: "Sie glauben nicht, was ich für den Teint schon alles. . ." (6.253) Ihr oberster Glaubenssatz kehrt den Antisemitismus Frau Pagel's um; als primäres Element des Selbstverständnisses tritt an die Stelle der preußischen Monarchie, über deren Ordnung die Pagel's ihren Platz und Rang definieren, die Auffassung der Juden als Elite. "Christen sind dümmere als Juden und werden aus diesem Grunde »Gojim« genannt." (6.254) Diese Selbsteinschätzung bezieht sich insbesondere auf die kulturelle Sphäre, wobei »Kultur besitzen« gemäß den Vorgaben des gehobenen Geschmacks wörtlich zu

verstehen ist als exklusive Aneignung ("Ein Mensch, der französische Stiche sammeln und kaufen kann, ist ein gebildeter Mensch." [6.254]), die durch die Aneignungsgegenstände nicht gestört zu werden wünscht: "Kunst darf nicht übertrieben sein." (6.254) Die Unterschiede zwischen diesen Parteien des Bürgertums verdeutlicht Peter Panter, indem er beide sich zum gleichen Thema äußern läßt:

Frau Pagel: "Kommunismus ist, wenn alles kurz und klein geschlagen wird. In Rußland werden die Frauen vergewaltigt, sie haben eine Million Menschen ermordet. Die Kommunisten wollen uns alles wegnehmen." (6.253)

Frau Rosenthal: "Kommunismus ist, wenn alles kurz und klein geschlagen wird. Die Kommunisten wollen uns alles wegnehmen, wo man sich Stück für Stück so mühsam zusammengekauft hat. Arbeiter muß es natürlich geben, und man soll sie auch anständig behandeln. Am besten ist es, wenn man sie nicht sieht." (6.254)

Auf den identischen Anfang folgt die Variation. Bei Frau Rosenthal sind die größten Schauermärchen getilgt, wahrscheinlich wird sie in Peter Panter's Vorstellung die Vossische Zeitung lesen anstelle der in der Provinz oft antidemokratisch verhetzten Generalanzeigerpresse. Zugleich begründet sie die Angst vor der Expropriation, die sich beide als gemeinen Raubüberfall vorstellen, nicht nur mit der quantitativen Summe, eben »alles«, sondern auch mit der Zerstörung eines mithilfe des gehobenen Geschmacks langsam komponierten Haushalts, der in seiner Schaustellung verausgabter Zeit ein Kapital darstellt, das über den nackten Barwert hinausgeht. Der Erhaltung dieses Kapitals soll die »anständige Behandlung« dienen, wenn ihr auch Peter Panter mit der Schlußbemerkung ein Bewußtsein davon zutraut, daß dies nicht mehr als ein Heftpflaster darstellt.

Kaspar Hauser greift im sozialen Raum noch ein Stockwerk höher und verdeutlicht dies schon äußerlich, indem er, statt sich aus dem Herbarium zu bedienen wie Peter Panter, in »Einer, manche, viele« ein "sorgsam aufgepiekt[es]" (8.42) Exemplar aus seiner Schmetterlingssammlung präsentiert, dem man sich bitte nur vorsichtig nähern möge. Es ist der junge Adlige von Platen, dessen Begutachtung mit der Schilderung seines distinktionsträchtigen Habitus beginnt.

"Er sieht gut aus. Er ist ziemlich blond, groß, lässig, locker . . . sein Monokel sitzt nicht wie bei Bronnen, sondern es sitzt richtig; er braucht erst gar nicht so viel herzumachen, er strengt sich nicht an wie Edschmid, er liest nicht die »*Elegante Welt*«, er gehört ihr an. Seine Anzüge sind gut gemacht, er hat tagsüber etwas betont dicke und flauschige Sachen; seht! sagen die Sachen, wie wir an ihm herumhängen, er läßt sie hängen, er hat sie einmal bezahlt, und nun weiß er, daß er sich auf sie verlassen kann. Abends sitzen Smoking, Hemd, Krawatte und seidene Socken, als seien sie ihm angefliegen. Das alles ohne jede Aufdringlichkeit. Er ist sehr frech, aber er ist leise-frech." (8.42)

Diese Art der gedämpften Frechheit ist kennzeichnend für die Kultivierungsarbeit, die die gesamte Persönlichkeit Platens beherrschen soll. In seinen Geschäften ist er nämlich nicht minder leise, aber mindestens ebenso bestimmt: "Er geht mächtig ran, er läßt nicht locker, aber er bleibt locker." (8.43) Die Lockerheit ist die Entspannung in der Spannung eines hohen Kultivierungsgrades, wie sie anhand von Platens Umgangsweise mit den Kulturgegenständen verdeutlicht wird. Auch hier herrscht das Muster der exklusiven Aneignung vor, das Distinktion verspricht: Platen habe Rilke nicht nur gelesen, sondern ihn auch gekannt und besitze Briefe von ihm. Ebenso bewährt sich die Kultiviertheit in dessen Kunsthandel; verkauft er Bilder, "so verwandeln sich die Bilder unter seinen Händen nicht, wie bei den Generaldirektoren, in bunte Aktien, die sie sich - Sachwerte plus Kultur - an die Wand hängen; er macht seine Geschäfte mit den Bildchen spielend" (8.43). Weiter läßt Kaspar Hauser ihn auf der Klaviatur seines sozialen Kapitals und der Herablassungsstrategien spielen, was hauptsächlich im leisen Andeuten seines Titels oder wahlweise dessen dezentes Stellen unter den Scheffel besteht. Platens ökonomische Bürgerschaft gründet, da er den heimischen Gutshof verlassen hat, in Instrumentalisierung der Wirkung eines Adelsprädikates auf das Bürgertum. Er spielt mit dem Schein der Noblesse, die es nicht nötig hat, und zieht daraus baren Gewinn. Damit trifft Kaspar Hauser genau den Punkt der Pluralität der Kapitalsorten, die teilweise ineinander konvertierbar sind, und zeigt dies anhand einer Klasse, die ih-

ren symbolischen Ausdruck auf Grund dessen noch ausbeuten kann, wenn ihr eigentliches ökonomisches Kapital schon verfallen ist.

"Hat der eigentlich Geld? Nein. Aber er hat die Adressen derer, die es haben. Früher, heißt ein altes Wort, hielten sich die Grafen Hausjuden, heute halten sich die Juden Hausgrafen. Es müssen nicht grade Juden sein - aber er sitzt gewissermaßen immer als Diener neben irgend einem Chauffeur, als Reisebegleiter, Kunsthändler, Bibliothekar und Ornament in einem. Er schmückt sehr." (8.44)

Die Verbindung mit den »Glaubenssätzen der Bourgeoisie«, daß auch die Figur des Platen als Teil einer Sammlung vorgeführt wird, ist hier ergänzt durch eine ästhetische Reflexion, in der Kaspar Hauser die Form solcher Texte ausleuchtet. So heißt es am Anfang:

"Mitunter laufen einem Romanfiguren über den Weg, die Figur ist da, der Roman muß erst noch geschrieben werden. Hier ist ein Knopf, lassen sie sich einen Anzug dazu machen." (8.41)

Und am Schluß: "Mojn, Platen. Balzac hätte Sie längst eingefangen." (8.44) Damit ist die Situation der kleinen Form ausgedrückt, deren Zwischenlage ebenso Möglichkeiten wie Beschränkungen birgt. Die literarische Publizistik gibt als vertikaler Journalismus nur den Knopf für den Anzug, der weiterhin intendiert bleibt als Roman wahrscheinlich à la Lewis. Diese Intention wird aber durchkreuzt vom Konjunktiv der Schlußwendung, daß es nämlich einem Balzac vorbehalten bliebe, diesen Anzug zu schneidern. Von jenem sagte aber Peter Panter schon in »Der soziologische Horizont«, daß es kein Zufall sei, daß es heute keinen Balzac mehr gebe, und Dichtertum lange heute nicht mehr (vgl. 4.248). Die literarische Publizistik kann daher zu Recht den Knopf als pars pro toto anbieten, weil das Totum, auf dessen Gestaltung der große Roman abzielt, in der Moderne ohnehin zerbrochen ist. Statt den Roman gibt sie den »Romanwürfel« (9.295-7), der in Analogie zum Brühwürfel einen klassischen Romanstoff zu zweieinhalb Druckseiten eindampft.⁵¹

51 Interessanterweise thematisiert der »Romanwürfel« dabei augenscheinlich den Stoff von »Eine geschiedene Frau«, also des Romans, den Tucholsky nie hat

In den Texten, in denen Tucholsky seiner Forderung nachzukommen sucht, mehrere Klassen zu beschreiben (vgl. 4.248), und deshalb auf Extrapolationen seiner Erfahrung angewiesen ist, den "Stichproben", die er Ihering gegenüber ins Feld führt (AB132), sind insgesamt also oft reflektierende Elemente vorherrschend über den O-Ton einer Figur. Ob das ihren Wert beeinträchtigt, kann dahingestellt bleiben. Eher scheint es die Qualität von »Einer, manche, viele« auszumachen, so konsequent die Bedingungen seines fragilen Status miteinzubeziehen. Allerdings dürfte es einen Bruch mit den Postulaten von »Horizontaler und vertikaler Journalismus« darstellen, nach denen der O-Ton noch als akzeptables Substitut der als »bestes« angesehenen Photographien gelten könnte. Ein weiterer Bruch ergibt sich, wenn man die Druckorte dieser Texte betrachtet. Die meisten finden sich in der Weltbühne, über deren Wirkung auf die Arbeiterschaft man zumindest geteilter Meinung sein kann, da sie bei der geringen Auflage und dem verhältnismäßig hohen Preis sich ins Dunkel der Nachdrucke, Zitierungen etc. verliert.⁵² Zum mindesten steht die Weltbühne in der Hinsicht weit hinter den geschickt gemachten Münzenberg-Produkten wie der AIZ und der Welt am Abend zurück.⁵³ Andere Texte, etwa »Das Sprachwunder«, wurden in der Vossischen Zeitung gedruckt, die »Bilder aus dem Geschäftsleben«, in denen Peter Panter einen Bürobetrieb vom Portier bis zum Direktor durchgeht, fanden ihren Platz im »Uhu« und die »Einer, manche, viele« ähnliche Miniatur »Drei auf dem Bodensee« erschien mit einer Zeichnung (nicht Photographie) versehen nicht in der AIZ, sondern in der

fertigstellen können, wiewohl er zu der Zeit noch in Arbeit war: Der »Romanwürfel« erschien am 24.9.1931, der Anzug zu diesem Knopf wurde im Verlagsvertrag mit Rowohlt vom 12.12.1931 ausgehend von einem Exposé projektiert.

- 52 Jacobsohn schreibt an Tucholsky, daß er 1916 erst 1200 Exemplare erreicht hatte, 1917 4000, 1924 pendelt die Auflage zwischen 5500 und ca. 10.000, 1926 wird das dreizehnte Tausend erreicht. (Vgl. Jacobsohn 1989, S. 189, 229, 233 und 359.) Für eine von Printmedien beherrschte Medienlandschaft nicht eben viel, was darauf hin deutet, daß die Weltbühne nur eine bestimmte Nische des Marktes erreichte. Tucholsky sieht das ähnlich, wenn er in der Diskussion mit Hermann Schützinger schreibt: "hier [in der WB] sind wir unter uns" (4.351).
- 53 Die AIZ hatte eine Auflage von bis zu 400.000 Exemplaren. Vgl. Peter de Mendelssohn: Zeitungsstadt Berlin. Berlin 1982, S. 328.

»Dame«, die wahrlich kein proletarisches Publikum hatte. Die Erscheinungsorte konterkarieren demnach des öfteren die intendierte oder dazu verwendbare Vertikale und schalten sie in die horizontale Ebene zurück.

Auf einer ähnlich horizontalen Ebene bewährt sich die programmatisch formulierte Wahrnehmung des sozialen Raums allerdings bestens, wenn nämlich Tucholsky dieses Konzept reflexiv wendet, um die Figur des Intellektuellen aufzuhellen, von deren üblichen Selbstmißverständnissen ihn Habermas ja ausdrücklich ausgenommen wissen will.⁵⁴ Diese von Habermas behandelten Selbstmißverständnisse der Intellektuellen sind angelegt in deren Ursprung in der (relativ) autonomen Kultursphäre, die allerdings fast zeitgleich mit der Geburt des Intellektuellen zu dissoziieren beginnt: So wird die Institution Kunst durch die Avantgarde und die sich entwickelnde Kulturindustrie zunehmend entgrenzt. Dieser Ursprung verführt zum Glauben an das große Individuum, das ähnlich einem souveränen Autor auf das politische Geschehen einwirkt - wodurch die Gefahr einer Ästhetisierung der Politik besteht. Deutlich wird dies im Zola-Essay Heinrich Manns aus dem von Ignaz Wrobel enthusiastisch rezensierten Band »Macht und Mensch« (vgl. 2.359-62). Das geringste sind dort noch die ästhetischen Metaphern, so wenn Heinrich Mann das durch die Dreyfus-Affäre aufgewühlte Frankreich als »patriotisches Schmierentheater« bezeichnet⁵⁵ (vor dem Zola bestimmt nicht nach London hätte fliehen müssen). Wichtiger ist dagegen, daß Heinrich Mann eine dem Autor angemessene »Tat« sucht, der dieser als politischer Handlung Werkcharakter verleihen kann. Die Politiker leben für ihn in Mittelmäßigkeit und unbesorgt um das "Ganze und Endgültige" dahin.

54 Vgl. Habermas 1987, S. 35.

55 Vgl. Heinrich Mann: Zola. In: Essays. Hamburg 1960, S. 154 - 240; hier S. 224. Für ähnliche Strategien bei Ossietzky vgl. Gunther Nickel: Politik als Theater. Ossietzky's Ästhetisierung der Politik. In: Gerhard Kraiker und Dirk Grathoff (Hg): Carl von Ossietzky und die politische Kultur der Weimarer Republik. Oldenburg 1991, S. 239 - 251.

"Wir andern waren gewohnt, abzuschließen und unsern Namen darunterzusetzen. Die Tat, für die wir geschaffen wären, mußte komponierbar sein wie ein Werk, und mußte den symbolischen Wert eines Werkes haben."⁵⁶

Diese Tat hätte für Zola der Dreyfus-Fall geboten, denn der "Fachmann des Romans" war begeistert "durch eine Fabel von solcher Stärke."⁵⁷ Eine solche Sicht der Dinge war aber wenn überhaupt nur in den Anfangsstadien der Installierung des Intellektuellen möglich wie bei Zola oder vielleicht noch in Deutschland beim fast persönlichen Zweikampf zwischen Harden und Wilhelm II. (vgl. 5.362-6). Anschließend wurde sie vom Lauf der Dinge überholt: Nicht nur änderte sich die kulturelle Sphäre, sodaß wie eingangs dieses Kapitels erläutert neue Intellektuellentypen hervortraten, sondern im Gefolge des steigenden Vergesellschaftungsgrades änderte sich auch die Politik. Sie wird ähnlich unberechenbar wie die Ökonomie, die je verflochtener und monopolisierter sie ist auch immer mehr der zentralen Steuerung entbehrt (ein Blick auf die heutigen Devisenmärkte oder auch nur auf den Krach vom Oktober 1929 gibt genügend Anschauungsmaterial dafür). Ebenso tritt in der Politik des zwanzigsten Jahrhunderts immer mehr an die Stelle der »Männer, die Geschichte machen«, eine Stochastik der Macht, die den klassischen Intellektuellen, der mit der Autorität seines Namens versehen eingreift, außer Kraft setzt und auch die Leistungsfähigkeit jedes noch so imposant besetzten think-tanks überfordert. Dieses gegenwärtige Stadium des Kampfes zwischen Macht und Geist wird von Enzensberger abgehandelt, für den "das ganze Spektakel nur noch von historischen Restbeständen zehrt":

"Zwar wird nach wie vor um die Hauptrollen gerungen: Vordenker, Staatsmänner, allwissende Experten, Kultur-, Entscheidungs- und Hoffnungsträger - jedem stehen zehn Minuten Sendezeit zu, aber man hat doch den Eindruck, daß es sich um bloße Figuranten handelt. Es ist eben schon eine Weile her, daß es eine Reichshauptstadt gab, in der sich das Schicksal

56 Heinrich Mann 1960, S. 212.

57 Heinrich Mann 1960, S. 213.

der Nation entschied. Die letzten Geistesfürsten sind vor geraumer Zeit verstorben. Denker, die dem Denken den Weg weisen, sind in den zuständigen Fachbereichen der Gesamthochschulen schwerlich anzutreffen. Was Kunst ist, entscheiden die Galeristen, und die großen Zukunftsentwürfe werden von Programmkommissionen geliefert, fotokopiert und im Parteiarchiv abgelegt."⁵⁸

Damit sei der Kampf endgültig zum »deutschen Indianerspiel« verkommen, wovon zu Tucholskys Zeiten keine Rede sein konnte, da dort von Seiten der Macht nicht nur mit Injurien wie den bekannten Ratten, Pinschern und Schmeißfliegen ausgeholt wurde, sondern auch mit dem Gewehrkolben. Immerhin hat Tucholsky diese Tendenzen einer Umformung der klassischen Fronten von Macht und Geist frühzeitig wahrgenommen und entsprechende Forderungen an die Intellektuellen formuliert. In »Die Rolle des Intellektuellen in der Partei«, den Habermas vor Augen gehabt haben dürfte⁵⁹, bringt er seine Haltung der dienenden Funktion des Intellektuellen in der Arbeiterbewegung und des Verzichts auf Führungspositionen zum Ausdruck. Tucholsky zielt damit auf die ihm am sinnvollsten erscheinende Auffassung, daß der Intellektuelle seine Kompetenz als Spezialist in die Arbeiterbewegung einbringen soll, wodurch er sich mit Kracauer trifft, der in seiner »Minimalforderung an die Intellektuellen« diesen rät, das zu gebrauchen, wonach sie benannt sind.

"Es wird also, vorausgesetzt, daß man nicht Utopien nachjagt, sondern von der konkreten Situation ausgeht, zunächst weniger auf das Handeln der Intellektuellen ankommen als auf den uneingeschränkten Gebrauch des Intellekts. Auch der Intellekt ist eine Produktivkraft, und die Entwicklung der Produktivkräfte mündet dem historischen Materialismus zufolge in die klassenlose Gesellschaft ein."⁶⁰

58 Enzensberger 1988, S. 215.

59 Der Text ist im von Habermas behandelten Band »Deutsche Intellektuelle 1910 - 1933« (hg. von Michael Stark, Heideberg 1984) enthalten.

60 Schriften 5.2, S. 352 - 356; hier S. 353.

Diese Haltung bedeutet für Tucholsky einen Endpunkt seiner Beschäftigung mit dem Thema, wiewohl das Theorie-Praxis-Problem für ihn schon früh eine Rolle spielt:

"Es geht uns nicht gut. Wir haben hundert Dogmen der Reflexion, aber kaum eins des Handelns. Wir gleichen dem Tausendfüßler, der vor lauter Überlegung nicht mehr weiß, welches Bein er zuerst heben soll, und demgemäß stehen bleibt. Macht und Geist sind zwei Faktoren, die einander heute ferner sind denn je." (1.195)

Dieses Motiv ist weiter zu beobachten in Ignaz Wrobels Skepsis gegen die selbsternannten »Führer«, die "kosmische Gebäude umstürzen wollen und nicht fähig sind, einen Brief zu frankieren" (2.427) und erhält sich über Tucholskys Brief an Willy Haas (vgl. 5.214f) bis in die Exilzeit hinein, wo er an Hasenclever schreibt, daß er von Intellektuellen nicht regiert werden möchte - wobei er sich selbst mit Blick auf seine Militärbeamtenzeit nicht ausnimmt (vgl. AB276).

"Ein Kommunist war eingekerkert worden, und die ersten europäischen Schriftsteller wurden gebeten, sich dazu zu äußern. Der Franzose schrieb einen blendenden Aufruf, gebrauchte hierbei die Form »que vous doutassiez« und entfesselte damit eine bewegte Diskussion in seinem Vaterlande; G.B. Shaw verfaßte ein außerordentlich ironisches Drama, worin er sich über seine Landsleute derart schonungslos lustig machte, daß auf Wochen hinaus kein Billet zu haben war, von dem Gefangenen war übrigens in dem Stück nicht die Rede; der Deutsche unterzeichnete den Protest nicht, weil er mit dem Verhafteten nicht in allen Punkten übereinstimmte. Zwei aber drangen tatkräftig in das Gefängnis ein. Als erster kam der Russe in die Zelle. Da lag der Gefangene und war tot: der Faschist hatte ihn schon erschossen." (4.365)

Tucholsky beginnt aber mit der klassischen Dichotomie von Macht und Geist, zwischen denen es für Peter Panter keinen Kompromiß gibt (vgl. 1.305), weil, wie Ignaz Wrobel drei Jahre später formuliert, "jede Macht den Geist tötet" - "selbstverständlich auch der Bolschewismus" (3.73). Verwundert hier der Angriff auf den späteren Adressaten, so auch Tucholskys Definition des Trägers der ökonomischen

Macht, des Bürgers, für ihn eine "geistige Klassifizierung": "man ist Bürger durch Anlage, nicht durch Geburt und am allerwenigsten durch Beruf." (2.52) Solche zunächst seltsam erscheinenden Wendungen erklären sich, wenn man sie in die Kämpfe innerhalb der herrschenden Klasse einordnet; sie gehören zu den Strategien der Intellektuellen als dominierte Fraktion der herrschenden Klasse gegen die dominante Fraktion (Träger politischer und ökonomischer Macht).

"Der Kampf zwischen den dominanten und den dominierten Fraktionen (letztere wiederum durch Auseinandersetzungen, die sich strukturell homolog in der gesamten herrschenden Klasse abspielen, in verschiedene Kräftefelder gespalten) folgt auf der ideologischen Ebene, wo eher die dominierten Fraktionen die Initiative und das Sagen haben, dem Muster von Gegensätzen, das sich im großen ganzen mit der herrschenden Sicht vom Verhältnis zwischen herrschender und beherrschter Klasse deckt: Freiheit, Uneigennützigkeit, »Reinheit« des verfeinerten Geschmacks, und Heil im »Jenseits«, etc. auf der einen - Notwendigkeit, Interesse, Niedrigkeit der materiellen Bedürfnisbefriedigungen und irdisches Wohlergehen auf der anderen Seite. Die Folge ist, daß alle gegen die »Bourgeois« aufgewendeten Strategien der Intellektuellen und Künstler unweigerlich und ohne ausdrückliche Absicht, allein durch die strukturelle Anordnung des Raums, eine doppelte Stoßrichtung aufweisen und *unterschiedslos* sich gegen jede Form der Unterwerfung unter materielle Interessen richten, sei es die der Bourgeois' oder die der Minderbemittelten aus den unteren Klassen: «Bourgeois nenne ich jeden, der gewöhnlich denkt» (Flaubert)." (FU396)

Die Definition des Bürgers ist also eine der Lage der Intellektuellen entsprechend durchaus geläufige, sie ist eine aus der Negation des eigenen Selbstverständnisses geborene Kampfetikettierung, die sich um die Klassenschichtung nicht weiter schert: "in Deutschland sind alle Bürger." (2.288) Auch die Spitze gegen den Bolschewismus ist damit erklärlich: er ist - besonders nach der Oktoberrevolution - Macht und damit Gegner. Mit dem Gegner zum Kampf anzutreten ist das Charakteristikum des Intellektuellen. Er bekommt dadurch automatisch einen zweiten, nämlich den »Verrat am Geist« witternden Nur-Schriftsteller wie Hermann Hesse, für den die Intellektuellen sich darum drücken, "wozu ein Dichter allein auf der Welt ist, nämlich um

den heiligen Dienst an der Welt, die mehr als wirklich, die ewig ist."⁶¹
Eine Zwiespältigkeit, der sich Tucholsky auch in diesem Stadium bewußt war.

"Daß der Bürger zetert, dem anständige Politik nichts ist als Geschäftsstörung, nimmt uns nicht wunder. Daß Geistige gegen uns eifern, schon mehr. Wozu führen denn letzten Endes die Erkenntnisse des Geistes, wenn man nicht einmal von den Höhen der Weisheit herunterklettert, ihre Ergebnisse auf das tägliche Leben anwendet und das zu formen versucht nach ihrem Ebenbilde? Nichts ist bei uns peinlicher und verhaßter als konkret gewordene Geistigkeit. Alles darfst du: die gefährlichsten Forderungen aufstellen, in abstracto, Bücherrevolutionen machen, den lieben Gott absetzen - aber die Steuergesetzgebung, die machen sie doch lieber allein. Sie haben eine unendlich feine Witterung und den zuverlässigsten Instinkt gegen alles, was ihre trübe Geschäftigkeit stören kann, ihr Mißtrauen ist unsäglich, ihre Abneigung unüberwindbar. Sie riechen förmlich, ob sich deine Liebe und dein Haß mit ihrem Kolonialwarenladen verträgt, und tun sies nicht: dann gnade dir Gott!" (2.54)

Durch alle späteren Wandlungen von Tucholskys Haltung zum Thema Macht und Geist erhalten bleibt durchgehend das Motiv der Sauberkeit.

"Es ließen sich aus dem Werk Tucholskys lange Listen von Urteilen über Politiker und Autoren ausschreiben, die nach Maßgabe ihrer »Sauberkeit« bewertet werden. Die Qualität »sauber« oder »reinlich« steht dabei oft in charakteristischen Verbindungen mit Eigenschaften wie »anständig«, »wertvoll«, »aufrecht«, »ehrlich«, »ernst«, »einfach«, »klar«, »ordentlich«; vom andern Ende der Skala antworten negative Qualitäten wie »unsauber«, »unreinlich«, »verschmiert«, »unanständig«, »minderwertig« usw. [. . .] Tucholskys (klein)bürgerliche Sauberkeitsmetaphorik entsprach durchaus seinen ganz persönlichen hygienischen Bedürfnissen und hatte ein literarisches Widerlager in seiner Lust am Konkreten."⁶²

61 Hermann Hesse: Phantasien. Zitiert nach Stark (Hg) 1984, S. 184.

62 Meyer/Bonitz 1990, S. 482f. Vgl. dort auch die angegebenen Textbeispiele.

Der richtige Hinweis auf Tucholskys überkorrekten äußerlichen Habitus⁶³ geht mit dem Verdacht des Kleinbürgertums an den Texten allerdings vorbei, weil er übersieht, daß »Sauberkeit« auch eine grundlegende intellektuelle Strategie ist. Denn die soziale Lage ihrer Träger (hohes kulturelles Kapital bei verhältnismäßig geringem ökonomischen Kapital) "bewirkt, daß sie es mit der Uneigennützigkeit und allen universellen und als universell anerkannten Werten halten", daher "die Intellektuellen nur aus ihrer Not eine Tugend zu machen brauchen, um die »Tugenden« zu verwerfen, die anderen Notlagen entsprechen." (FU498f) Aus dieser Strategie erfolgt die "*Politik der Reinheit* [. . .], die die vollkommene Antithese zur Staatsraison bildet."⁶⁴ Im Fall Tucholsky mag dies nur verwirrend wirken, weil die gängige zeitgenössische Terminologie mehr von »Sittlichkeit« spricht.⁶⁵ Diese intellektuelle Strategie besitzt bei Tucholsky mehr als alle anderen die "doppelte Stoßrichtung" (FU396), von der Bourdieu spricht. So ist die (politische oder ökonomische) Macht in den allermeisten Fällen schmutzig: Ignaz Wrobel merkt bei einem der Harden-Attentäter die "ungewaschenen Füße[]" (3.296) ebenso an, wie ihm ein reaktionärer Beamter aussieht, "als ob er keine sauberen Socken trägt." (EII177) Ebenso ist Frau Pagel aus den »Glaubenssätzen der Bourgeoisie "gut gewaschen, aber nicht sehr gepflegt" (6.252); Frau Rosenthal dagegen ist "sehr gepflegt, sieht aber nicht immer so aus." (6.253) Den Stoß in die andere Richtung führt er in einem Brief an Marierose Fuchs, wenn er sagt, daß es mit der Badewanne allein nicht zu machen sei. "Aber ein gebadeter Arbeiter ist die Grundbedingung alles ändern. Badewanne als Allegorie gesetzt." (BK36; vgl auch 8.111)

63 Dieser ging anscheinend soweit, mehrfach täglich frische Hemden anzuziehen, vom wöchentlichen Gang zum Friseur zu schweigen. Vgl. Huonker (Hg) 1990, S. 12 und 116.

64 Bourdieu 1991, S. 45.

65 "Sie haben nichts, stellen nichts vor und treten an die Dinge mit sittlichen Forderungen heran. Sie sind genau das, was man jetzt anfängt, einen Intellektuellen zu nennen." Heinrich Mann: Der Kopf. In: Die Armen/Der Kopf. Zwei Romane. Hamburg 1988, S. 236.

Ungefähr ab 1925/26 beginnt Tucholsky, die klassische Dichotomie von Macht und Geist zu modifizieren. Theobald Tiger befallen im Nachhall des Zeiteneinschnitts »Zweifel« ob des gegenwärtigen status quo:

"Es gibt ja keine Wiederkehr.
 Ich mag mich sträuben und mich bäumen,
 es klingt in allen meinen Träumen:
 Nicht mehr.
 Wie gut hat es die neue Schicht.
 Sie glauben. Glauben unter Schmerzen.
 Es klingt aus allen tapfern Herzen:
 Noch nicht." (10.157f)

Auf dieses »Noch nicht« richten sich seine Erwartungen. Dies bedeutet eine Korrektur des Musters vom »großen Individuum«, wie es im klassischen Intellektuellen angelegt ist. Unter Beibehaltung der Zwischenposition des Intellektuellen lehnt er es ab, sich in einer eigenen Partei zu professionalisieren - "denn aus Brennholz kann man keinen Ofen bauen" (6.320) -, statt dessen verfolgt er stärker noch als vorher (vgl. EI168f) die Idee der Arbeit mit Massen, wie er es nach Otto Flakes Abschied von der Linken formuliert:

"Wir ändern wollen weiter. Weiter in der klaren Erkenntnis, daß wir niemals eine klassenkämpferische Partei in Deutschland überflüssig machen; daß es Blindheit wäre, etwa an Kommunisten und Sozialdemokraten, die es noch sind, vorbeizugehen; daß jeder von uns, bei Wahlen und politischen Handlungen aller Art, ohne Bedenken einer Parteidisziplin gehorchen sollte, wenn die nur förderlich ist; weiter in der Erkenntnis: daß wir ohne die Massen nichts sind." (4.397)

Der Intellektuelle hat nach Ignaz Wrobel für die Arbeiterbewegung demnach die Rolle des "Helfers" (6.318) und ist nur in Ausnahmefällen berechtigt, Führungsfunktionen zu übernehmen:

"In einer Kampfbewegung kann man sich nur durch zwei Dinge als Führer legitimieren: durch politische Einsicht von überragendem Maß oder durch Opfer. Lenin hat beides getan. Wer aber nur besser schreiben kann als ein Proletarier; wer nur dessen Schmerzen so ausdrücken kann, daß jener sie nun

doppelt und dreifach als aktivistisches Stimulanz fühlt; wer ein Mann der Formulierung und weniger der Tat ist, der biete seine Hilfe an, tue sein Werk und schweige. Führer sollen andere sein." (6.319)

Indem er dem Intellektuellen eine solche Sekundantenfunktion zuerkennt, ergibt sich fast automatisch ein Konflikt mit dem KP-Marxismus, der diese Zwischenlage nicht duldet, sondern den Intellektuellen nur als Berufsrevolutionär in der Partei oder als Teil der bekämpften Bourgeoisie kennt. Eine Auffassung, die sich vom »Manifest« bis zu Lukács' »Geschichte und Klassenbewußtsein« findet, welches gerade wegen seiner Verurteilung durch die Partei wohl als Maßstab gelten kann, was dem zeitgenössischen marxistischen Bewußtsein möglich war.

"Die Kommunisten unterscheiden sich von den übrigen proletarischen Parteien nur dadurch, daß sie einerseits in den verschiedenen nationalen Kämpfen der Proletarier die gemeinsamen, von der Nationalität unabhängigen Interessen des gesamten Proletariats hervorheben und zur Geltung bringen, andererseits dadurch, daß sie in den verschiedenen Entwicklungsstufen, welche der Kampf zwischen Proletariat und Bourgeoisie durchläuft, stets das Interesse der Gesamtbewegung vertreten. Die Kommunisten sind also praktisch der entschiedenste, immer weitertreibende Teil der Arbeiterparteien aller Länder; sie haben theoretisch vor der übrigen Masse des Proletariats die Einsicht in die Bedingungen, den Gang und die allgemeinen Resultate der proletarischen Bewegung voraus."⁶⁶

Dieses Parteiverständnis stellt einen eklatanten unverdauten Hegelianismus dar, der hier ganz und gar nicht »auf die Füße gestellt« ist, denn eine solche Partei müßte offensichtlich das absolute Wissen sein. Gegen diese Auffassung setzt sich Tucholsky ab, den schon als Schopenhauerianer die Weltgeistattitüde des KP-Marxismus absto-

66 Karl Marx und Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei. MEW 4, S. 459 - 493; hier S. 474. Vgl. Georg Lukács: Methodisches zur Organisationsfrage. In: Geschichte und Klassenbewußtsein. Darmstadt 1970, S. 452 - 513; das leicht veränderte Zitat auf S. 494. Zum Gestus dieses Marxismus vgl. das Vorwort zur Erstausgabe, wo Lukács mitteilt, daß die meisten Aufsätze zur Selbstverständigung während der aktuellen Parteiarbeit (d.h. während der ungarischen Rätepublik) geschrieben wurden.

ßen muß. In »Die Rolle des Intellektuellen in der Partei« legt er im Streit mit Hans Conrad seine Position offen. Conrad hatte dem orthodoxen Parteiverständnis gemäß in Richtung der Weltbühne den Intellektuellen vorgeworfen, in ihrer Führungsrolle bei der Novemberrevolution versagt zu haben und sich jetzt lamentierend in die bürgerlichen Pressekonzerne zurückzuziehen (vgl. 7.14). Tucholsky antwortet hierauf mit seiner These des Helfers, die er dahingehend präzisiert, daß der Intellektuelle, der zur Arbeiterbewegung kommt, ein "entlaufener Bürger" (7.14) sei, der nicht dadurch zum Proleten würde, daß er sich den weißen Kragen abbinde. Dies ist der strittige Punkt: Tucholsky negiert die Möglichkeit des Klassenwechsels fast völlig (vgl. 4.13), das er als "Snobismus der schwierigen Faust" (7.14 und 8.108) abkanzelt: "Maskenball der Kleinbürger; Kostüm: Monteurjacke." (8.109) Tucholsky berührt damit die stillschweigende Voraussetzung des Klassenwechsels als bewußten Akts, daß Kapital nur als ökonomisches fungiere und die Klassenlage sich nur nach der Stellung zu den Produktionsmitteln im engen Sinne ergebe. Nur dann ist mit dem Abbinden des Kragens die Proletarisierung des Intellektuellen perfekt, die vorher schon auf dem Papier feststand: da er effektiv nicht die Verfügungsgewalt über die genannten Produktionsmittel besitzt, gilt für ihn der gleiche »Beweis« zur Proletariatszugehörigkeit wie für die Angestellten; das Klassenwechseln ist dann im Grunde nur der Erwerb des »richtigen« Klassenbewußtseins, auf daß der Intellektuelle nunmehr seine weltgeschichtliche Mission in der Partei erfülle. Diese Sicht, mit der sich Peter Panter schon bei den Angestellten nicht anfreunden konnte (vgl. 8.120), läßt Tucholsky beim Intellektuellen erst recht nicht zu. Denn dessen Bildungsprivileg, auf das er in diesem Zusammenhang immer wieder verweist (Formulierungsgabe etc.), fungiert ebenfalls als Kapital, das eben nicht wie der Kragen abgebunden werden kann, weil es inkorporiert ist. Daher bleibt der Intellektuelle trotz seines Engagements Teil der herrschenden Klasse, eben ein »entlaufener Bürger«, der auch, wenn die Partei ihn abstößt, wie ein verlorener Sohn ins Bürgertum zurückkehren kann. Damit trifft sich Tucholskys Haltung mit den Ausführungen Bourdieus, daß die Intellektuellen als dominierte Fraktion der herr-

schenden Klasse in gewissen Situationen eine Art Koalitionspolitik mit dem Proletariat als den schlechthin beherrschten gegen die dominanten Fraktionen eingehen, ohne daß dadurch eine Verschmelzung stattfindet.⁶⁷ Tucholskys Selbstreflexion als dienender Spezialist, der der Arbeiterbewegung zuarbeitet und dabei nichts mehr zu fürchten hat als deren Funktionäre (vgl. 6.319f und 7.15f), zielt auf das, was Bourdieu soziologisch beschreibt:

"Doch viele Intellektuelle haben ihre Kompetenz dem Proletariat als Opfer dargebracht, sie ihm zu Füßen gelegt. Warum hat denn das Proletariat so viele Fehler gemacht? Entweder, weil Intellektuelle ihm ihre eigenen Vorstellungen aufgezwungen haben - utopische, idealistische usw. - oder, und das ist nur der umgekehrte Fehler, weil sie ihre Erkenntnisse, ihr Wissen, ihre Kompetenz in einer Art Schuldbewußtsein dem Proletariat als Opfergabe dargebracht haben. Sie machten sich freiwillig dümmer, als sie waren. Es gibt einen berühmten Ausspruch von Pascal, der sagte: Wenn ihr gläubig werden wollt, dann müßt ihr euch verdimmen. Und viele gingen auch so in die KP. Man trat in einen Glauben ein, indem man sich dümmer machte. Und dann sind da noch die Apparatschiks. Sie kompensieren die mangelnde Kompetenz auf ihrem Spezialgebiet (Soziologie, Geschichte usw.), indem sie Autorität auf die Massen ausüben, sich aber der Autorität, die sie auf Grund ihres Status' als Wortführer bei den Massen tatsächlich genießen, bedienen, um Rechnungen mit anderen Intellektuellen zu begleichen."⁶⁸

Wie genau Tucholsky die prekäre Zwischenlage des Intellektuellen erfaßt hat, der durch sein inkorporiertes Kapital und damit durch seinen gesamten Habitus dem Arbeiter fremd bleibt, auch wenn er sich ihm zuwendet, zeigt ein zeitgenössisches Zeugnis aus einer Umfrage, die »Die Neue Bücherschau« unter Arbeitern zu seinem Band »Mit 5 PS« veranstaltete:

"Bei dem merkt man wirklich mal, daß er uns Proleten versteht und für uns ist. Bloß sollte er dann auch nicht bloß über die Proleten was Richtiges, sondern auch nur für die Proleten

67 Vgl. Bourdieu 1989, S. 31.

68 Bourdieu 1991, S. 19f.

schreiben. In diesem schönen Buch aber stehen viele Sachen, die Arbeiter nicht verstehen können. Sie habens ja in der Schule nicht gelernt. Eine kurze Geschichte von Anatol Franze [das Motto des Bandes] hätte ich auch gern gelesen, aber die steht französisch da. Dann sind auch immer wieder Ausdrücke, die wir nicht kennen."⁶⁹

Eine Forderung, die er in »Die hochtrabenden Fremdworte« vorsichtig zurückweist, weil sie die Gehalte zerstöre, die sich nicht auf Minimalverständnis drücken ließen. Trotz alledem beeindruckt seine Argumentation weder Conrad⁷⁰ noch die übrigen KP-Marxisten: Tucholsky wird abgestoßen ("mich haben sie halb auf den Index gesetzt, weil ich mich nicht einordnen könne" [BK81]) und stellt 1930, ein Jahr nach dem Erscheinen des Deutschland-Buchs, die Mitarbeit an der AIZ ein, um im folgenden verstärkt den ästhetischen Charakter der literarischen Publizistik zu betonen. Deutlich wird dies in seinen Reaktionen auf die Beschimpfung als »Literat« durch publizistische Kollegen, die er jetzt zu hören bekommt, der vorher von den Kommunisten als Intellektueller getadelt wurde (vgl. 9.109).

"In einem sehr larmoyanten Aufsatz hat jüngst Theodor Wolff beklagt, die arme, arme Frau Bergner sei von »Sensationschreibern und Literaten« angegriffen worden. Ich will hoffen, daß das Feuilleton des »*Berliner Tageblatts*« nicht von Schustern und Maurermeistern versorgt wird - sondern von Literaten. Was ist der Scheltende? Ein Literat; Politik kritisieren heißt noch nicht: Politik machen, »Zahnarzt« ist kein Schimpfwort, denn es gibt vielerlei Sorten von Zahnärzten. »Literat« ist kein Schimpfwort, am allerwenigsten sollte ein Literat es gebrauchen." (8.55)

Peter Panter rückt also dem Leitartikler Wolff just bei einem der Hauptselbstmißverständnisse, die Habermas kritisiert, die Perspektive zurecht: die Verwechslung von Einfluß auf die politische Öffent-

69 Die Neue Bücherschau 6 (1928) , Heft 4 vom April, S. 177. Zitiert nach Meyer/Bonitz 1990, S. 432.

70 Vgl. dessen Replik »Über die Rolle des Intellektuellen in der proletarischen Revolution« in: Die Front 2 (1929), Heft 11, S. 280 - 283. Referiert in Meyer/Bonitz 1990, S. 437.

lichkeit mit Verfügung über politische Macht.⁷¹ Mindestens einmal in diesem Zeitraum ist Peter Panter allerdings auch selbst in eine solche Falle der Selbstüberschätzung getappt.

"Es gibt Zeiten, wo es für den Schriftsteller, der da wirken will, nicht gut ist zu schreiben. Wo das Geklapper der Schreibmaschine nicht so wichtig ist wie das Tick-Tack des Maschinengewehrs. Doch tackt dieses nur nach, was jene ihm vorge-schrieben hat." (9.289)

Die Salven der Maschinengewehre als Echo der klackernden Typenhebel, die noch die Richtung der Geschosse bestimmen - wohl ein selten optimistischer Ausdruck der intellektuellen Wirkmöglichkeiten des sonst in der Hinsicht so pessimistisch denkenden Tucholsky und eine Selbsteinschätzung, die das um Längen schlägt, was er an Wolff kritisiert. Denn dieser hat sich wohl kaum in der Illusion gewogen, daß die Fäden der von ihm kommentierten Politik an seinem Redaktionsschreibtisch zusammenlaufen. Dieser Schnipsel ist umso wunderlicher, als er mehr oder weniger unter den ein dreiviertel Jahr zuvor von Ignaz Wrobel kritisierten "falschen aufgeschminkten Ehrgeiz der Berufsgenossen, die Literatur zu verleugnen und sie an das »reale Leben« zu verraten" (9.109) fällt. Ausgangspunkt ist hierbei wieder die schon bei Wolff festgenagelte "alberne Mode" (9.109), daß Publizisten sich gegenseitig ihre Berufsangehörigkeit vorwerfen. Die Entgegnung ist ähnlich wie ein Jahr zuvor, nur fällt hier auf, daß Ignaz Wrobel wieder auf den Begriff des »Geistes« rekurriert und dies in Verbindung mit dem der »Sauberkeit«, daß also diese Begrifflichkeiten nie wirklich abgelegt wurden:

"Mir fällt aber auf, daß es in der letzten Zeit besonders unter Zeitungsangestellten üblich ist, »Literat« als Schimpfwort zu gebrauchen. Ich weiß nicht, was der betreffende Schreiber ist; wahrscheinlich Schuster. Ich für mein Teil bin Schriftsteller. Ich will keine Reiche gründen, ich halte mich von Dingen fern, denen ich nicht gewachsen bin - meiner Literatur bin ich gewachsen. Und die Literatur hat in den sechstausend Jahren Menschheitsgeschichte immer nur eine, nämlich ihre Aufgabe

71 Vgl. Habermas 1987, S. 33 und 35.

gehabt: Geist in Form von geschriebenen oder gedruckten Zeilen zu verbreiten. War der Literat neben seiner literarischen Leistung mehr, so war das meistens Literatur, wie der kluge Jules Renard angemerkt hat. Ich arbeite an dieser Zeitschrift und an Zeitungen; es wäre also ein Wahnwitz, wenn ich andern Schriftstellern einen Strick daraus drehte, daß sie desgleichen tun. Anzunehmen, es sei die Tätigkeit an einer politischen Zeitung eine Arbeit »am praktischen Leben« - im Gegensatz zur »reinen« Literatur, ist eine blanke Schmockerei. Die Herren sollten sich ihre Energie für ihren Verleger aufsparen und dem nicht in den Hintern kriechen, statt uns anzuflegeln. Es ist auch eine maßlose Überschätzung jenes »praktischen Lebens«, wenn einer die Literatur gegen das Leben ausspielt. Das sind keine Gegensätze, solange die Literatur kräftig und sauber und wirksam bleibt. Der Geist ist ein Bestandteil des Lebens - nicht sein Gegensatz." (9.109f)

Diese Betonung des ästhetischen Charakters der literarischen Publizistik leitet über zu dem Konzept, das sich am besten unter dem Schlagwort »Gesinnung und Geschmack« fassen läßt. Es ist das Konzept, das sich am weitesten mit den literarischen Möglichkeiten der kleinen Form auseinandersetzt, sei es die genuin literarische Publizistik oder weiter das Zeitgedicht oder das Couplet. Hierbei zeigt sich, daß Tucholsky zwar nicht über das strotzende Selbstbewußtsein Polgars bezüglich der verwendeten Formen verfügt (vgl. dazu Kapitel I), aber besonders in der frühen Zeit überaus positiv deren Entwicklung verfolgt. So spricht Peter Panter in einer Schickele-Rezension von der "neue[n] Linie, die langsam wächst: Jensen, Holitscher, nun Schickele. Es wird. Es wird." (1.102) Ebenso in einer Rezension definiert er das Feuilleton als "Mittelding zwischen Kunst und Briefkasten" und resümiert:

"Gesellschaft, Politik, Literatur, Variété - immer diese leichte, geschmackvolle Hand, die alles gefällig ordnet." (D96)

Die »leichte Hand«: Peter Panter lobt also die Erfüllung seiner hier schon behandelten Forderung nach Leichtigkeit, die im vorliegenden Konzept wieder an Bedeutung gewinnt. Das verdeutlicht eine weitere Rezension, in der Peter Panter den WB-Mitarbeiter Hans Siemsen zu den wenigen zählt, die eine seltene Kunst beherrschen.

" [S]o Wenige können es. Was? Das Fluidum übertragen. Die leisen Nuancen der Zunge übertragen. Einen Lufthauch begreiflich machen." (D898)

Leichtigkeit vollbrächte demnach das, woran der Dialogpartner in »Geschichtswissenschaft« verzweifelt, sie übertrüge "das Letzte [. . .], worauf es eigentlich ankommt. Die Nuance, mehr: die Farbe, der Ton, die Musik - ohne die das Tun der Menschen nicht verständlich gemacht werden kann." (5.263) Damit überwände Leichtigkeit die Schwierigkeiten, wie sie noch in »Horizontaler und vertikaler Journalismus« auftraten und gewänne eminente politische Durchschlagskraft. Tatsächlich deutet Peter Panter dies bereits in seinem Geburtstagsartikel für Alfred Polgar an, wenn er schreibt, dieser habe die "Millesimalwaage der Kritik erfunden", weshalb er auch "so aufs Augenhärchen genau sagen kann, was er sagen will." (4.237) In »Mir fehlt ein Wort« knüpft er an diesen Punkt an: "Was man nicht sagen kann, bleibt unerlöst - »besprechen« hat eine tiefe Bedeutung." (7.189) Hier wird der politische Aspekt schon deutlicher, denn »besprechen« ist auch der die Doxa aufhellende Diskurs, wie er in der Geometrie von horizontal und vertikal seine Rolle spielt. Daher holt Peter Panter im folgenden gegen das Agitprop-Verständnis aus, das ihm die Beschäftigung mit der Frage, "was die Birkenblätter tun", verübelt, und zu dem Ignaz Wrobel mit der Gebrauchslyrik-Konzeption selbst einen Beitrag leistet.

"Ich weiß, darauf kommt es nicht an; die Gesinnung ist die Hauptsache; nur dem sozialen Roman gehört die Zukunft; und das Zeitdokument - oh, ich habe meine Vokabeln gut gelernt. Aber ich will euch mal was sagen: Wenn Upton Sinclair nun auch noch ein guter Schriftsteller wäre, dann wäre unsrer Sache sehr gedient. [. . .] Sprache ist eine Waffe. Haltet sie scharf." (7.189)

»Vokabeln lernen« ist wohl eine der schärfsten Abfertigungen gerade der sich marxistisch gebenden Literaten, da sie deren Thesen zu diskreditieren sucht als diktatorische Vorgaben, die verlangen, stur eingepaukt zu werden und zur Kunst damit ein Verhältnis unterhalten, das rein äußerlich bleiben muß und keine Erkenntnis produzieren kann. Auf diese Erkenntnis kommt es Peter Panter aber an: Kunst

produziert für ihn eine Erkenntnis, die nirgendwo sonst erreicht werden kann.

"Kurt Hiller hat einmal von der Lyrik gesagt, es sei unausstehlich, wenn ein Mann, der Husserl studiere, sich in seinen Gedichten künstlich zurückschraube und den naiven Torspielen. Das ist ganz richtig. Aber wie, wenn ein Mann, der nie Husserl gelesen hat, intuitiv weit über Forschungsergebnisse hinausgeht und ahnend das berührt, was der Psychologe - der schon gar nicht - niemals erreicht? Denn das scheint mir das Wesen der Lyrik zu sein: nicht Erkenntnisse zu vermitteln, überhaupt nicht in der zufällig gewählten Form eines Gedichts ein Resultat zu liefern, das man ebenso gut oder noch besser in einem Essay hätte niederlegen können - sondern in eben dieser einzig möglichen Form etwas zu geben, das keine andere Form und keine andere Wortfolge zu geben vermag: Erkenntnis und, fußend auf dieser Erkenntnis, die Schwankungen der Seele, die man Gefühle nennt." (2.46f)

Besonders in der großen Kunst seien also die sublimen, nichtkodifizierbaren Erkenntnisse das Ziel, von denen Adorno spricht⁷², und die sich nicht umstandslos in instrumentelle Strategien einpassen lassen. Peter Panter führt dies vor, wenn er sich mit der Rezension von »In der Strafkolonie« einen der Kronzeugen Adornos vornimmt.

"Ihr müßt nicht fragen, was das soll. Das soll gar nichts. Das bedeutet gar nichts. Vielleicht gehört das Buch auch gar nicht in diese Zeit, und es bringt uns sicherlich nicht weiter. Es hat keine Probleme und weiß von keinen Zweifeln und Fragen. Es ist ganz unbedenklich. Unbedenklich wie Kleist." (2.346)

Dieses undressierbare π (vgl. EI379-82) ist es, von dem aus er den Universalitätsanspruch des zeitgenössischen Marxismus bestreitet und stattdessen erklärt, "daß man den Marxismus nicht wie eine Käseglocke über die Welt stülpen kann. Er deckt sie nicht. Ihr habt aus ihm eine dogmatische Religion gemacht. Wir machen das nicht mit." (8.247) Diese Käseglocke bedeutet den instrumentellen Zugriff auf die Welt, das System, das nichts draußen läßt und das π als das Inkommensurable zerstört, wenn es dieses überhaupt wahrnimmt.

72 Vgl. Adorno o.J., S. 21.

Die von ihm in dem Punkt angegriffenen Marxisten nehmen also für Peter Panter die Nachfolge von Ignaz Wrobels erklärten Freunden, den »Idealisten«, ein.

"Die Begriffe freilich sind groß und weit - es geht alles hinein, aber es ist nichts drin. Gott - Staat - All - wie das halt! Eben wie ein hohles Faß. Man kann alles hineinpacken, aber man muß nicht." (1.264)

Diese Achtung vor dem Inkommensurablen ist es denn auch, die Peter Panter Wittfogels Versuch, "aus dem Klassenkampf eine neue Ästhetik zu kochen", als Unmöglichkeit zurückweisen läßt. "Immer wird in großen Kunstwerken jenes unbekannte X zittern, das sich in kein Schema bringen läßt." (8.303) Und nicht nur in den »großen Kunstwerken«, sondern auch in der revolutionären Kunst, wie er Felix Gasbarra gegenüber im Streit zwischen Piscator und der Weltbühne ausführt.⁷³ Umso erstaunlicher, als die Piscator-Bühne mit ihrem Anspruch, ein reines Gesinnungstheater zu machen, eigentlich nicht mit der im gleichen Jahr formulierten Gebrauchsliteratur-Konzeption kollidieren dürfte.

"Was wollt Ihr -? Ein reines Gesinnungstheater machen? Dann habe ich das leise Gefühl, daß der Ort nicht sehr glücklich gewählt ist. Im Augenblick, wo sich dergleichen in der Böttzowbrauerei begibt, ist jeder Einwand gegen die »künstlerischen Einstellungen« Unfug: da soll gewirkt werden und fertig. Dazu scheint mir Piscator aber viel zu bedeutend zu sein. Er will mehr. Schließt nun die Gesinnung jede Kritik aus? Sie sagen selbst, natürlich: Nein. [. . .] Eure Gesinnung ist die meine. Die *Mittel*, mit denen Ihr dieser Gesinnung zum Ausdruck verhilft, sind nicht immer die meinen. Da wird gesagt, diese Mittel folgerten »zwangsläufig«, wie das so schön heißt, aus der Gesinnung. Dann wäre es mit der Gesinnung sehr trübe bestellt. Sie haben gewiß den ausgezeichneten Aufsatz von Guilbeaux im »*Neuen Rußland*«, wo dieser gewiß unverdächtige Mann bestreitet, daß aus Rußland eine neue Kunst hervorgegangen sei. Darüber kann man streiten. Worüber man aber nicht strei-

73 Vgl. zu der Auseinandersetzung Ossietzkys Antwort an Piscator und das im einleitenden Kommentar dazu ausgebreitete Material in Carl von Ossietzky: *Der Zeit den Spiegel vor halten*. Reinbek 1989, S. 178 - 185.

ten kann, ist die Behauptung, der Künstler zähle *nur* nach dem Grad seiner sozialen Erkenntnis - das ist einfach ein Unding. [. . .] Kurz: es gibt bei jeder Kunst - auch bei der revolutionären, gerade bei der revolutionären - einen Streifen, den man dogmatisch nicht beackern kann." (AB197f)

Der Widerstreit der divergierenden Konzepte (a-ästhetische Propaganda wie Gebrauchsliteratur auf der einen Seite, Kunst zunächst in jeglicher Form auf der anderen) wird also von Tucholsky hier zu beschwichtigen versucht, indem er sie soziographisch verschiedenen »Orten« zuschreibt. Literarisch maskierte Propaganda könne man im proletarisch geprägten Nordosten Berlins machen⁷⁴, aber nicht, wenn man am Nollendorf-Platz, Nähe Kurfürstendamm, residiere, wo das Publikum die "Jesinnung sanft begrinst", wie Ossietzky schreibt.⁷⁵ Die ästhetische Kritik an Piscator legitimiert sich daher nicht nur mit dem Pochen auf ihre Zuständigkeit, wenn sie feststellt, daß "Kunst geboten, gemacht, gewollt, prätendiert wird" (AB198) und nicht Agitprop, sondern auch soziologisch, wenn Tucholsky erklärt, daß für ein Kurfürstendamm-Publikum ein Gebrauchsliteratur-Konzept gar nicht greifen kann. Denn ein solches Publikum setzt sich aus Vertretern des gehobenen Geschmacks zusammen, dessen ganzer Lebensstil hochgradig stilisiert ist, und das daher die »pur« verabreichte Gesinnung automatisch in ihren habituellen Zusammenhang einordnet; es genießt die Übertretung seines ästhetischen Kanons als distinktionsträchtiges gesellschaftliches Ereignis. Um dieses Publikum wirklich zu erreichen, muß statt dessen mit dem Kategoriensystem des gehobenen Geschmacks gearbeitet werden. Also »Gesinnung und Geschmack«, ein Konzept, das Tucholsky um 1920 herum besonders für das Cabaret sowie die dort zu singenden Couplets entwickelt, und dessen Effekte auch das Lob des scharf kritisierenden Ihering finden.

74 Die Bötzwobrauerei lag an der Prenzlauer Allee 242, also in einer Gegend, von der Annemarie Lange schreibt: "Hier zählte jeder seine mühsam verdienten Groschen." (Berlin in der Weimarer Republik. Berlin 1987, S. 589f.) Der Brauerei war vermutlich eine Bierhalle o.ä. angegliedert, in der Agitprop-Gruppen, Wanderbühnen und Kleinkunst auftreten konnten.

75 Ossietzky 1989, S. 184.

"Die *Chansons* von Tucholsky sind politisch. Sie geben einen kleinen Ausschnitt, brillant formuliert, sangbar, sprechbar, auf den Moment gestellt. Das politische Kabarett setzt sich aus Einzelwirkungen zusammen."⁷⁶

Beim Cabaret dieser Zeit scheint die soziographische Sichtweise auch angebracht, denn mit zunehmender Inflation war ein Abend im Cabaret, Variété und in der Revue nur noch für upper classes erschwinglich, die möglichst über Devisen verfügten. Das galt nicht nur für das Nelson-Theater, dem "chickste[n] Bums des K[ur]fürstendamms"⁷⁷, wo Gesinnung zur Schau zu tragen Theobald Tiger vom trauernden Monarchisten Nelson verboten worden war⁷⁸, sondern auch für das aggressivere Kabarett der Valetti, Kühl und Hesterberg. Aber auch das unter der Ägide Nelsons Gebotene war noch ansatzweise nach »Gesinnung und Geschmack« gearbeitet und manchem Zeitgenossen wohl noch scharf genug:

"Man hat bei Nelson den Mut, auch vor dem Stammpublikum nicht zurückzuschrecken. Die Besucher aus dem Westen werden gründlich unter die Narrenpritsche genommen, und die Ohrfeigen sind keineswegs immer sanft. Dabei scheut man keinerlei erotische Offenheit, weil man weiß, daß in dies Haus keine Kinder kommen, aber es fällt auch manche scharf satirische Bemerkung aus dem wirtschaftlichen und politischen Gebiete. Das ganze Gericht, das sonst vielleicht doch manchem zu reichlich wäre, ist von Rudolf Nelson mit einer prickelnden musikalischen Tunke übergossen und so schmackhaft gemacht, daß man gar nicht genug davon bekommen kann."⁷⁹

Bei Ignaz Wrobels Klagen über das politische Couplets hörende Publikum, dem er vorwirft, die Nachfolge des amtlichen Rotstifts angetreten zu haben, zeigt sich allerdings, daß eine soziographische

76 Herbert Ihering: Polemik ohne Risiko. Berliner Börsencourier 9.10.1929, Morgenausgabe.

77 Y: Nelson-Premiere. Wir steh'n verkehrt. Neue Berliner 12-Uhr Mittags-Zeitung 11.10.1922.

78 Vgl. Huonker (Hg) 1990, S. 84 - 86.

79 E.K.: Nelson-Theater. Wir steh'n verkehrt. Berliner Börsen Zeitung 11.10.1922.

Trennung zu der Zeit von ihm noch nicht gemacht wird, sondern daß wie er zu der Zeit in der Intellektuellenfrage noch von der klassischen Dichotomie von Macht und Geist ausgeht, er hier auch noch die Universalität des gehobenen Geschmacks postuliert.

"Nun ist das eine traurige Angelegenheit: der Mittelstand, der Bürger ist empört und in seinen heiligsten Gefühlen verletzt, wenn einer da oben etwa wagen würde, anderer Meinung als er zu sein - Radikalismus duldet er nicht im Varieté und verzeiht ihn seinem Sänger nie. Der Arbeiter ist vielleicht toleranter, aber er ergötzt sich leider, leider immer und heute noch an Dingen, die ja von seinem Standpunkt aus sehr gesinnungstreu sein mögen, die aber an Stärke des Kitsches einem besseren Kriegervereinskaisergeburtstagstheaterstück nichts nachgeben. So geht es nicht." (2.94)

Deshalb macht sich das für die »Militaria« verantwortlich zeichnende PS auf, um »Die Kunst des Couplets« zu analysieren. Dabei schildert er zunächst die technische Schwierigkeit des Couplettdichtens, daß der Text mit der Musik völlig zusammenstimmen und sprachlich ohne Stolpersteine vortragbar sein müsse, damit der Vers "abläuft, wie Wasser einen Berg herunter" (10.33), wie Peter Panter es später bei Otto Reutter ausdrückt. Solche Erfordernisse zeitigen allerdings einen schon bekannten Effekt:

"Nun verwechseln die Leute bei uns mit dieser scheinbar kleinen Klasse der Technik (Leichtgewicht) den Inhalt, und der ist denn auch meistens danach." (2.198)

Nämlich der Stumpfsinn und die Zote, die die geforderte Leichtigkeit für Platttheit nehmen, woran der kultivierte Habitus zuletzt denkt (vgl. Kapitel 2.3). Ignaz Wrobels Wunsch dagegen ist es, daß "begabte und geschmackvolle Literaten sich die Technik, diese unendlich schwere Technik des erfolgreichen Couplets zunutze machten, um *ihre* Gedanken und Wertungen darin auszudrücken. [. . .] Freilich gehören einige Kleinigkeiten dazu: Gesinnung, Geschmack und großes Können." (2.199) »Gesinnung und Geschmack« erscheint hier daher als Erweiterung der Forderung nach Leichtigkeit in der Unterhaltungskunst, wo sie für »geschmackvolle Zerstreung« sorgen soll. Tatsächlich taucht in diesem Zusammenhang auch wieder der Ruf

nach einer geschmacksbildenden Varietékritik auf und wird deren Abwiegelung als geschäftsschädigend bedauert.

"Schade. So wie man früher auf die Gegenstände des täglichen Gebrauches keinen Geschmack angewendet wissen wollte und sich den für hohe Sonn- und Feiertage vorbehielt, so glaubt man heute, Kunst sei gut für die philharmonischen Konzerte, aber für ein Couplet. . .? Aber nicht in dem, was Ausgewählte ergötzt, zeigt sich der Geist eines Volkes. In dem, was Tausende und Hunderttausende allsonntäglich und heute auch allwochentäglich erheitert, rührt und aufpulvert, kannst du erkennen, wes Geistes Kinder da wohnen. Ach, es sind meistens Stiefkinder." (2.200)

Der gehobene Geschmack scheint hier von einem missionarischen Eifer beseelt zu sein, der Jagd auf die Geschmacklosigkeit macht und darauf bedacht ist, die nach seinen Vorgaben stilisierte Sphäre fortlaufend zu erweitern. Im Gegensatz zur Gebrauchslyrik wird hier also der Gesinnung kein äußerlich bleibendes gereimtes Hemd übergezogen, »Gesinnung und Geschmack« bedeutet also mehr eine Art von Tendenzkunst. Aber auch dies ist mit Vorsicht zu genießen: für den Ignaz Wrobel des Jahres 1919 kann die Gesinnung nicht etwas dem Couplet Aufgepfropftes sein, wie es im gewöhnlichen Verständnis der Tendenzkunst nahe liegt:

"Denn die Musen sind, alle neun, freundliche und liebreizende Mädchen, aber eines lassen sie sich nicht gefallen: sie schätzen keine Vernunfttheirat und wollen um ihrer selbst willen geliebt sein." (2.93)

Ein größerer Gegensatz zur Gebrauchslyrik läßt sich zunächst nicht denken, wird doch auch gleich im Anschluß erklärt, daß solchen Gedichten, die "nur eine Ermahnung in Versen" seien, keine Wirkung zukäme. Jedoch gibt es auch Berührungspunkte. Der erste liegt nahe: das Publikum für die politischen Couplets auch als zu beeinflussende Masse zu betrachten. Hierbei kommt Ignaz Wrobel auf das Können Gussy Holls zu sprechen, die machen kann, "daß aller Herzen denselben Takt schlagen" (2.94). Mit ihrem Können und ihrer Grazie wäre sie ein Glücksfall für das politische Cabaret, nämlich "die Künstlerin, die einem dichtgefüllten Saal voller politisch denkender

Menschen mehr zu sagen hätte, als zehn Leitartikler. Wenn - - Ja, wenn sie eben Texte hätte. Wer schreibt ihr die? Es ist politisch unklug, einen solchen Schatz ungehoben verkümmern zu lassen." (2.95) Nun hieß der Texter für Gussy Holls Auftritte im Reinhardt-Cabaret »Schall und Rauch« Theobald Tiger und der schrieb für sie nicht politische Couplets von der Schlagkraft der »Roten Melodie«, sondern »Zieh Dich aus, Petronella«. Und mit den von ihm bei Reinhardt zu nehmenden Rücksichten, die er Dr. Owlglass gegenüber anführt (vgl. AB76), kann es in politischer oder literarischer Hinsicht eigentlich nicht so weit her sein, wenn man die von Walter Mehring für das gleiche Cabaret gelieferten Texte vergleicht, die bei gleichen Auflagen nicht der Schärfe entbehren.⁸⁰ Eine weitere Übereinstimmung mit der Gebrauchslyrik ist die Wahllosigkeit der vertretenen Gesinnung.

"Gesinnung: Der neue Couplettdichter müßte nun einmal nicht nur die untere Partie des Menschen in den Kreis seiner Betrachtungen ziehen, er müßte - so frei und frech er auch die Liebe behandeln könnte - nun einmal nicht das Spitzenhemd der Gnädigen als Zentrum der Welt ansingen. Er müßte politisch mutig sein - ob er da nun Hindenburg oder Kautsky feiert, ist, objektiv betrachtet, gleichgültig - wenn er nur dran glaubt und diese Feier nicht nur des Parketts wegen unternimmt." (2.199)

"[J]eder seins", meint Ignaz Wrobel ein halbes Jahr zuvor. "Wems nicht paßt, der braucht nicht hinzuhören und nicht hinzugehen." (2.94) Das mag allerdings überraschen, denn daß ein Slogan sich mit beliebigem Inhalt füllen läßt, ist einsichtig, aber für das Couplet, das Ignaz Wrobel den Maßgaben der Kultiviertheit verpflichtet, sollten doch andere Richtlinien gelten. Aber noch 1926 lobt Peter Panter unter den »Pariser Chansoniers« besonders Auguste Martini, dessen Gesinnung von ihm als blank antirepublikanisch und reaktionär geschildert wird.

80 Vgl. Mehrings Band »Das politische Cabaret« von 1920, der die Arbeiten für »Schall und Rauch« versammelt. Wieder in: Chronik der Lustbarkeiten. Düsseldorf 1981, S. 53 - 109. Aus den entsprechenden Rücksichten wurde die erste Abteilung des Ban des nicht gesungen. Vgl. im Nachwort zur Neuauflage S. 468.

"Martini, du Aas. Sei froh, daß du nicht in Deutschland lebst. Da nehmen sie alles ernst: den eignen Beruf, sich selbst und nun gar die Revuen und das Cabaret! Du wärst soziologisch-kapitalistisch-biochemisch eingestellt, rechts orientiert und überhaupt ein Problem. Sing weiter, Dicker. Gibs der Republik ordentlich. Und wenn du König geworden bist, dann will ich dir huldigen, denn ein Martin I. ist immer noch besser als ein Wilhelm II. oder ein Bürovorsteher imaginärer Größe." (4.520)

Ein solches Lob verwundert umso mehr, als zu denen, die frevelhafterweise das Cabaret ernst nehmen, auch Ignaz Wrobel gehört, der 1922 den »Radauhumoristen« angreift, weil dieser das tut, was ihm Peter Panter hier oder 1919 eben auch Ignaz Wrobel selbst zugesteht. In »Vom Radauhumoristen« argumentiert er nun gar nicht wie zuvor mit der politischen Mündigkeit des Publikums, wobei dann allerdings zumindest im Cabaret jeder nach seiner Façon selig werden könnte, sondern massentheoretisch, daß nämlich der Laudator der billigen Vorkriegsschrippen das Publikum regressiv manipuliert:

"Tatsache ist aber, daß planmäßig und bewußt auf diese eminent gefährliche Art eine antirepublikanische Propaganda getrieben wird, die natürlich in die weitesten Volkskreise dringt. Und die umso stärker wirkt, als der Varieté- und Kabarettbesucher eben nicht auf diese politische Propaganda vorbereitet ist und sie, eingehüllt in das sonstige Amüsiervergnügen, schluckt, fast ohne sie zu schmecken. Die Wirkungen, besonders auf die Frauen, sind groß und gefährlich. So blitzschnell überlegt die Masse nicht. So fix kommt sie nicht auf den Gedanken, daß ihr da was vorgemacht wird, daß man sie selbst prügelt, wenn man sich über einen Mann wie Ebert lustig macht, der ja aus ihrer Mitte stammt, der sich emporgearbeitet hat, und den man - ganz gleich, wie man zu dem Politiker Ebert steht - achten muß, wegen seines Fleißes und seiner Redlichkeit - gerade weil er nicht im Ministerialdirektorshause geboren, sondern aus eigener Kraft etwas geworden ist. Das wird im Augenblick nicht bedacht. Die simple Überlegung, daß die Schrippen früher billiger waren, schlägt jeden anderen Gedankengang tot - und die gewünschte Wirkung ist erreicht. Aber wer die Schrippen so teuer gemacht hat, das wird nicht gesagt." (3.172)

Als Gegenhilfe empfiehlt er "Boykott und kräftige[n] Protest" (3.172), also das, was er zuvor beim Bürger beklagt hatte (vgl. 2.94) - wobei

er zu der Zeit obendrein noch den sozialhygienischen Charakter der politischen Satire positiv betont:

"Die Zensur ist in Deutschland tot - aber man merkt nichts davon. In den Varietés, auf den Vortragsbrettern der Vereine, in den Theatern, auf der Filmleinwand - wo ist die politische Satire? Noch ist der eingreifende Schutzmann eine Zwangsvorstellung, und das ein kräftiges Wort und ein guter Witz gegen eine Regierungsmaßnahme aus Thaliens Munde dringt, da sei Gott vor! Denn noch wissen die Deutschen nicht, was das heißt: frei - und noch wissen sie nicht, daß ein gut gezielter Scherz ein besserer Blitzableiter für den Volkszorn ist, als ein häßlicher Krawall, den man nicht dämpfen kann. Sie verstehen keinen Spaß. Und sie verstehen keine Satire." (2.171; ähnlich 93)

Eine Haltung wie geschaffen für Benjamins bekannten Vorwurf, die Funktion von Publizisten wie Tucholsky, Kästner und Mehring bestünde in der Umsetzung revolutionärer Reflexe in Amusement - wiewohl dazu einiges zu sagen ist.

"Die linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholsky sind die proletarische Mimikry des zerfallenen Bürgertums. Ihre Funktion ist, politisch betrachtet, nicht Parteien sondern Cliques, literarisch betrachtet, nicht Schulen sondern Moden, ökonomisch betrachtet, nicht Produzenten sondern Agenten hervorzubringen. Und zwar ist diese linke Intelligenz seit fünfzehn Jahren ununterbrochen Agent aller geistigen Konjunkturen, vom Aktivismus über den Expressionismus bis zur Neuen Sachlichkeit gewesen. Ihre politische Bedeutung aber erschöpfte sich mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie am Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsemments, die sich dem Konsum zuführen ließen."⁸¹

Um vorne anzufangen, stellt sich die Frage, was für Parteien die Publizisten hätten hervorbringen sollen. Benjamin wird ja wohl kaum Ossietzkys »Republikanische Partei« meinen. Im Gegenteil dürfte eher jede eigene Parteiung als Cliqueswirtschaft erscheinen. Benjamin hat ja auch selbst in »Der Autor als Produzent« stattdessen die

81 Walter Benjamin: Linke Melancholie. GS III, S. 279 - 283; hier S. 280f.

Solidarisierung des Autors mit dem Proletariat als das wünschenswerte Ziel betrachtet. Und diese Solidarisierung ist bei Tucholsky Programm geworden mit der dienenden Funktion des Intellektuellen als Spezialisten in der Arbeiterbewegung bei gleichzeitiger Unmöglichkeit des Klassenwechsels (und nicht nur Programm, sondern auch Praxis wie durch die Mitarbeit an Münzenbergs »Roter Hilfe«). Eine Unmöglichkeit, die Benjamin im Begriff der »vermittelten Solidarität« theoretisch faßt, wenn er begründet, warum auch die ökonomische Proletarisierung des Intellektuellen fast niemals einen Proletarier aus ihm macht:

"Weil ihm die Bürgerklasse in Gestalt der Bildung ein Produktionsmittel mitgab, das ihn aufgrund des Bildungsprivilegs mit ihr, und mehr noch sie mit ihm, solidarisch macht."⁸²

Damit fällt der Begriff der Mimikry, denn wo Trennung in der Solidarität die Grundhaltung ausmacht, kann von Anverwandlung, dem von Ignaz Wrobel verspotteten "Maskenball der Kleinbürger; Kostüm: Monteurjacke" (8.109), keine Rede sein - das mag sich jedoch für den Beobachter, der »Mutterns Hände« liest, anders darstellen. Insgesamt erscheint aber die Vorstellung eines Tucholsky, Mehring oder Kästner mit Ballonmütze einermaßen abwegig, gerade weil es nicht nur ihrer Selbstbewertung widerspricht, sondern durch das festhaltende Etikett des »Linksbürgerlichen« auch äußerlich besiegelt wurde. Desweiteren möchte man doch gerne wissen, was unter den Bedingungen der modernen Kunst der Begriff der Schule noch beinhalten soll, denn mit dem Auftreten der Avantgarde und den immer schneller wechselnden Ismen wird gerade dieser Begriff der traditionellen Ästhetik entwertet. Dada eine Schule? Wohl kaum, sondern der endgültige Schlußstrich unter die Ära der Schulen, der die Moderne von Anfang an feindlich gegenüberstand: Schon Baudelaire hatte, wie Benjamin schreibt, keine Schule mehr gebildet.⁸³ Ebenso sind die Ismen nur bei ausgesprochen bössartiger Interpretation als

82 GS II.2, S. 700.

83 GS I.2, S. 659. In der »Ästhetischen Theorie« werden die Ismen daher auch als »säkularisierte Schulen« angesprochen. Vgl. Adorno 1973, S. 45.

Moden anzusprechen - was Benjamin im »Surrealismus«-Aufsatz eben nicht tut. Vielmehr greift er dort Bürgers »Theorie der Avantgarde« vor, indem er den neuartigen Impetus dieser Ismen festhält.

"Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt, indem ein Kreis von engverbundenen Menschen »Dichterisches Leben« bis an die äußersten Grenzen des Möglichen trieb."⁸⁴

Der Gegensatz von »Schule« und »Mode« wird von ihm nicht einmal durchgehalten: So bestimmt er die Neue Sachlichkeit in »Der Autor als Produzent« als Mode, um dann, als er nach dem Selbstzitat aus »Linke Melancholie« auf sie zurückkommt, dies mit den Worten "Diese Schule, so sagte ich" zu tun.⁸⁵ Wie die Avantgarde, so kann auch die literarische Publizistik als Teil der modernen Literatur mit dem Begriff der Schule nicht mehr angemessen beschrieben werden. Allerdings hat sie aber ihre Moden. Benjamin nennt die neusachliche Reportage, man könnte u.a. das »Tempo« hinzufügen. Jedoch sind diese für die attackierten Autoren untypisch, die neusachliche Attitüde beispielsweise findet sich eher bei Hermann von Wedderkop, Fred Hildenbrandt oder dem Benjamin nahestehenden Bernard von Brentano (vgl. dazu Kapitel 2.2), mithin mehr im »Querschnitt« als in der Weltbühne. Im Gegenteil gibt es nicht eine der von Benjamin genannten Moden, die Tucholsky nicht früher oder später in der Luft zerrissen hätte. Und erwähnt er eine von ihnen positiv, so dies in Wendungen, die dem sehr ähnlich sind, was Benjamin für wünschenswert hält. Ignaz Wrobel etwa definiert 1920 den Aktivismus als den Gedanken, "daß ein Parteiprogramm, das den Leuten nicht in allen Geschäften des Tages wehe tut oder sie anfeuert, zu nichts nutz ist." (2.359f) Das klingt durchaus nach Benjamins Auffassung des politischen Kampfes als "Zwang zur Entscheidung" und nicht nach der angeblichen "negativistische[n] Ruhe", der er vorwirft, diesen Kampf zu einem "Gegenstand des Vergnügens" entschärft zu

84 GS II.1, S. 296.

85 GS II.2, S. 695.

haben.⁸⁶ Im Fall Tucholskys wirken Benjamins Vorwürfe (die sich ja bekanntlich in der Hauptsache gegen Kästner richten⁸⁷) allein schon deshalb etwas skurril, weil Tucholsky verglichen mit den literarischen Bewegungen seiner Zeit oft etwas altmodisch erscheint und aus ganz anderen Quellen schöpft als Benjamin ihm zudiktieren will. Allein wenn man an Theobald Tiger denkt, wird dies deutlich: Dieser schreibt eben keine songs, wie es nach Brecht Mode wurde, sondern Couplets und Bänkelsang und greift durchaus bewußt auf deren Traditionen bis Nestroy zurück. Ein symbolisches Datum, meint man doch bei vielen Texten Tucholskys oft eher einen Hauch von 1848 als von 1918 zu spüren, wie denn auch Grosz den Verfechter des »berlinischen Andante« (vgl.3.288) als Erben Glasbrenners anspricht.⁸⁸ Mit dieser Haltung, wie sie sich auch in der Zeitenwende ausdrückt (vgl. Kapitel 2.1), kann man aber nicht zum Promoter geistiger

86 GS III, S. 281.

87 "Ich hoffe, die Rebhühner im Welt- und Bühnensumpf werden erschreckt in die Höhe fahren", schreibt Benjamin an Brentano (GS III, S. 644), dem er das Manuskript zum Druck in der Frankfurter Zeitung geschickt hatte. Der Grund für die Gereiztheit lag bei Kästner, der Benjamin als Labude im Roman »Fabian« portraitiert hatte und das anhand von dessen wunden Punkten: der gescheiterten Habilitation und der ebenso gescheiterten Ehe. (vgl. Werner Fuld: Walter Benjamin. Reinbek 1990, S. 168 - 170.) Das einzig erschreckt auffahrende Rebhuhn scheint aber Benjamin selbst gewesen zu sein, als er von Kästners Unterfangen Kenntnis erhielt und daraufhin den Artikel schrieb. Im Welt- und Bühnensumpf blieb nach Erscheinen der Polemik alles ruhig.

88 Vgl. George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein. Reinbek 1974, S. 180. Tucholsky griff mit Moritz Gottlieb Saphir auch auf Glasbrenners »Lehrmeister« zurück. Saphir war z.B. das Vorbild für Kaspar Hausers »Rechenaufgaben« (4.487f und Dt40). Statt "1 deut scher Richter sperrt in 1 Tage 1 Kommunisten ein. Wieviel deutsche Richter sperren alle deutschen Kommunisten in wieviel Tagen ein-?" heißt es bei Saphir: "Wenn ein einzelner Mann die »ewige Treue« in vier Flitterwochen zerreißt, wie lange brauchen 80.000 Mann, um den »ewigen Frieden« zu zerreißen?" (Aus gewählte Schriften 3. Serie, 2. Bd., S.1. Brunn o.J. Zitiert nach Adolf Glasbrenner: Berlin wie es ist und - trinkt. Berlin 1987, S. XVII.) Ebenso könnte die Maxime "Sprache ist eine Waffe" (7.189) von Saphir stammen: "Die deutsche Sprache vor allem ist's wert,/Daß sie geschliffen werde zu Sense und Schwert" (Album ernster und heiterer Deklamationsgedichte von M.G. Saphir. Leipzig o.J., S. 319. Zitiert nach Glasbrenner 1987, S. XVIII.)

Konjunkturen werden, zum "Affen der Zeit", wie Peter Panter es ausdrückt:

"Der Zeit aber wollen wir nicht nachlaufen; wir wollen in ihr leben. Ich will gar nicht einmal davon sprechen, wieviel Charakterstärke dazu gehört, sein Leben zu Ende zu leben, gegen alle andern, so wie es etwa Arno Holz getan hat. Man sehe sich demgegenüber jene Theaterkritiker an, die um jeden jungen Dramatiker ein Lämmerhüpfen veranstalten, aus lauter Angst, nicht mehr für achtundzwanzig gehalten zu werden; nichts ist würdeloser als ein zappelnder Greis. Ich sehe diese Gattung vor mir: mit kurzen Hosen, ein tiroler Hütl auf dem Kopf, asthmatisch, aber eilig und eine irre Furcht in den Augen: Sind wir auch noch modern? Gehören wir auch noch dazu? Sind wir auch - zieh mir mal den Schlips zurecht - nach der letzten Mode gekleidet? Arme Luder." (8.56)

Wie die literarische Publizistik ihre Moden hat, sind ihre Autoren auch Produzenten und nicht nur (Zirkulations-?)Agenten »geistiger Konjunkturen«. Immerhin macht dieser Verdacht aufmerksam für die Zwischenlage der literarischen Publizistik, diesem "Mittelding zwischen Kunst und Briefboten" (D96), um Peter Panter wieder zu zitieren. Tucholsky sieht zu Recht den literarischen Publizisten ökonomisch als Produzenten an und als Agenten oder Mittler parasitäre Teile des Produktionsapparates wie Zeitungskorrespondenzen, die sich "an fremde Arbeit anzecken." (E1705) Aber Benjamins Vorwurf des Agenten ist vorrangig gar kein ökonomisches Argument, als das er es deklariert, sondern ein ästhetisches. Unter anderem dürfte er auf die Trittbrettfahrer der Avantgarde zielen, die, was sich im Stockwerk über ihnen als Ismus abspielt, als publizistische Mode ihren Bedürfnissen anpassen und massenmedial verbreiten. Diese Agententätigkeit ist allerdings affirmativ, weil sie den Entwurf emanzipativer Praxis, den die Avantgarde betreibt, konterkariert durch den massenmedial verstärkten Effekt der konsumierbaren Mode.

Statt dieser Agententätigkeit ist im Fall Tucholskys aus den genannten Gründen Benjamins Begriff des Routiniers interessanter. Dieser Begriff ist eng verwandt mit dem des Agenten (Kästner ist für Benjamin beides) und leitet sich aus der in den »Versuchen« formulierten

Ansicht Brechts ab, daß die ästhetische Produktion Lieferantencharakter bekäme. Der Routinier ist nun für Benjamin derjenige, der "einen Produktionsapparat [beliefert], ohne ihn - nach Maßgabe des Möglichen - zu verändern", was ihn vom eigentlichen Produzenten unterscheidet, der danach trachtet, "den Produktionsapparat zugunsten des Sozialismus der herrschenden Klasse durch Verbesserungen zu entfremden."⁸⁹ Dieser Typus des Routiniers liefert, wenn er sich auch mit revolutionären Gehalten befassen mag, das Beispiel dafür, daß "der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat erstaunliche Mengen von revolutionären Themen assimilieren, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand und den Bestand der ihn besitzenden Klasse ernstlich in Frage zu stellen."⁹⁰ Dieser Begriff des Routiniers ist das eigentliche theoretische Fundament für Benjamins Vorwurf, daß "ein erheblicher Teil der sogenannten linken Literatur gar keine andere gesellschaftliche Funktion besaß, als der politischen Situation immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen."⁹¹ Diese Fassung der Stellung des Produzenten zum Produktions-/Publikationsapparat ist aber für Tucholsky entscheidend, denn es ist die Frage nach »Erfolg oder Wirkung«. "Ausgezeichnet" ist denn auch Peter Panters Kommentar, als er Brechts Gedanken liest (9.165)⁹², welche er in der Besprechung von Sinclairs »Das Geld schreibt« paraphrasiert:

"Dies ist aber der Grundgedanke des Buches: Die herrschende Klasse hält sich ihre Künstler, wie man sich einen Kanarienvogel hält. Singt er, ist's gut; singt er nicht oder, was noch schlimmer ist, nicht die gewünschte Melodie: dann wird er abgeschafft. Das ist so selbstverständlich, sollte man meinen, daß das jeder Künstler erkennen müßte. Dem ist aber nicht so. Viele von uns bilden sich noch immer ein, vom Mond heruntergefallen zu sein und dortselbst, wenn auch möbliert, zu wohnen; sie sehen die Zusammenhänge nicht. Die Abhängigkeit

89 GS II.2, S. 692.

90 Ebd.

91 Ebd.

92 Er bezieht sich auf die »Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« von Brecht und Suhrkamp im zweiten Heft der Versuche.

des erfolgreichen, rege produzierenden, durch seine Arbeit lebenden Schriftstellers von der herrschenden Klasse ist überall gleich groß. Das Geld schreibt? Man sollte viel mehr sagen: «Das Geld verhindert, zu schreiben.»" (9.149)

Die Formulierung ist natürlich überspitzt, denn wenn sich in der Moderne zwar die Autonomie der Institution Kunst langsam auflöst, so behält sie doch eine Eigengesetzlichkeit, die unvermittelten Herrschaftsansprüchen den Zugriff verwehren kann. Es findet gerade kein Rückfall in die Mäzenatenära statt, sondern die Veränderung einer gesellschaftlichen Institution durch ihre Ausdifferenzierung, die sie in vermittelte Machtkorrelationen geraten läßt. Dies ist ja die Chance für die Listen des Benjaminschen Produzenten, der unter einem Mäzen wahrscheinlich einfach an die Luft gesetzt werden würde und der den Apparat nur »umfunktionieren« kann, weil es eben ein »Apparat« ist, der auf vermittelten Herrschaftsverhältnissen basiert. Der Satiriker Peter Panter steht denn auch über dem reflektierenden, wenn er sich in »Die Zeit schreit nach Satire« eben diesen Apparat vornimmt und ihn "Deutscher Literatur-Betrieb G.m.b.H." tauft (7.83). Dieser Betrieb behandelt den Revuedichter Peter Panter tatsächlich nur noch als Zulieferer, der durch das innerbetriebliche Netz von Telefonen, Konferenzen, Vorzimmern geschleppt wird, um ein fertiges Manuskript binnen acht Tagen abgefordert zu bekommen. Bei der Manuskriptabgabe wird dem Autoren sein Status nochmals vor Augen geführt, wenn er feststellt, daß nicht nur er selbst, sondern auch Mehring und Kästner aufgefordert waren, durch die sorgfältige Trennung ihnen kollektives Handeln aber unmöglich gemacht wurde. Nicht besser geht es dem Produkt, zu dem der Betrieb nur ein instrumentelles Verhältnis hat: als nackte Ware (die im Endeffekt jedoch nicht einmal bezahlt wird [vgl. 7.90]) wird es steinbruchartig ausgeweidet, wobei der ästhetische Charakter überhaupt nicht mehr in Betracht kommt. So soll die Musik geliefert werden von "Meisel und Kollo oder Hindemith und Nelson, ein bißchen einheitlich muß es ja schon sein." (7.84) Erstrebt wird die Traumkombination von zwei sicheren ökonomischen Pfründen, die allein unter diesem Aspekt betrachtet ein Kommensurables bilden: "»Dreigroschenoper« mitm

Schuß Lehár." (ebd.) Hering ist gut, Schlagsahne ist gut. . . Gleichzeitig wird immer noch die Illusion des souveränen Autors imaginiert, die das letzte Argument Peter Panter ist, als die Schauspieler seine Texte zerpfücken:

"Von mir aus kann ja hier gesungen werden, was will . . . aber mein Name steht auf dem Zettel - -" (7.88)

Ebenso wird von seinen Feuilletonkollegen die durchgefallene Premiere ihm angehängt und nicht dem Betrieb, dessen Hindenburg-Attitüde⁹³ erfolgreich das Stück besiegte - und den ökonomischen Erfolg, wodurch sich Peter Panter als Anhänger von Ignaz Wrobels Meinung erweist, daß man "auch mit guten Dingen ein gutes Geschäft machen kann." (2.199)

Benjamin möchte diesem Betrieb nun beikommen, indem er sich des Brechtschen Prinzips der »Umfunktionierung« bedient. Die Arbeit des Autoren als Produzenten "wird niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion sein." Seine Produkte besitzen demnach "neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion"⁹⁴, was Benjamin am Begriff der Tendenz erläutert.

"Die Tendenz ist die notwendige, niemals die hinreichende Bedingung der organisierenden Funktion der Werke. Diese erfordert weiterhin das anweisende, unterweisende Verhalten des Schreibenden. Und heute ist das mehr denn je zu fordern. *Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden.* Also ist maßgebend der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat umso besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist. Wir besitzen

93 Peter Panter schiebt dem Generaldirektor Bönheim Hindenburgs wütendes Dementi von der Fahnenflucht Wilhelms II. in den Mund: "es ist leicht, einem toten Löwen einen Fuß tritt zu versetzen" (7.89). Der Hindenburg-Brief ist faksimiliert in Dt112.

94 GS II.2, S. 696.

bereits ein derartiges Modell, von dem ich hier aber nur andeutend sprechen kann. Es ist das epische Theater von Brecht.⁹⁵

Die Probleme, die sich hieraus für die literarische Publizistik ergeben, liegen auf der Hand: Sie hat keine dem epischen Theater vergleichbaren Möglichkeiten, Konsumenten in Mitwirkende zu verwandeln. Solche Möglichkeiten sind derartig undenkbar, daß auch der mit Benjamin und Brechts Radiotheorie argumentierende Enzensberger sich genötigt sah, seinen »Baukasten« stillschweigend wieder einzupacken.⁹⁶ Massenmedien sind in ihrer Anlage zentrale Multiplikatoren, ein Sender für viele Empfänger. Sie haben als Medien ja nicht einmal den unschätzbaren Vorteil des epischen Theaters: die Präsenz der Zuschauer, die ihnen ganz andere Eingriffsmöglichkeiten gibt (als einfachstes Beispiel die Störung der Aufführung, wo dem Medienkonsumenten nur das Ausschalten des Programms bleibt - oder das Nichtlesen der Zeitschrift: das einzige Recht, das Jacobsohn seinen Lesern zugestanden haben soll [vgl. 8.207]). In den Medien sind aber solche Mitwirkungsmöglichkeiten nur Teil des »Massenbetrugs«, als den Horkheimer und Adorno die Kulturindustrie beschreiben.⁹⁷ Charakteristischerweise ist denn auch Benjamins Beispiel für die positive Arbeit mit den Medien nicht ein Fall der »Umfunktionierung«, der Entfremdung des Produktions-/Publikationsapparates von der herrschenden Klasse, sondern Tretjakows »operierender Schriftsteller«, d.h. eines Falles, wo der Apparat den Besitzer bereits gewechselt hat (und das wohl nicht aufgrund von Umfunktionalierungen).⁹⁸

95 Ebd.

96 Vgl. Enzensberger 1988, S. 68.

97 Vgl. Horkheimer/Adorno 1986, S. 130, wo über die Ausnutzung der Mitwirkungsmöglichkeiten zur Talentsuche berichtet wird. "Die Talente gehören dem Betrieb, längst ehe er sie präsentiert: sonst würden sie nicht so eifrig sich einfügen." Man sollte solche Möglichkeiten aber nicht völlig leugnen, bedenkt man etwa die Leserkreise der Weltbühne, die sich an verschiedenen Orten selbständig gründeten, auf der Grundlage der WB-Lektüre diskutierten, Vortrüge organisierten und deren Leben sich in der »Antworten«-Rubrik ständig widerspiegelte.

98 Vgl. GS II.2, S. 686 - 689.

Unter den gegebenen Verhältnissen bedeutet Benjamins Position für die literarische Publizistik effektiv eine Generalurteilung, die sich im Fall der »linksradikalen Publizisten« bewußt zu einem rhetorischen Totschläger auswächst. Das allein müßte schon Ungenügen bereiten, auch wenn diese Position nicht so kritikwürdig wäre, denn eine dialektische Ästhetik sollte doch in der Beschäftigung mit einem Formenspektrum, das sich mit einer gewissen Zwangsläufigkeit entwickelt hat und eine bestimmte Stellung in der ästhetischen Produktion besitzt, ein Ergebnis zeitigen und diese Formen nicht einfach in toto vom Tisch wischen, wie es sonst nur normative Schematismen fertigmachen. Benjamin schüttet das Kind mit dem Bade aus, wenn er über dem Nachweis der Zugehörigkeit von literarischer Publizistik zum Bereich des kulturkonsumierenden Publikums die Versuche, auch unter diesen Bedingungen »Gültiges« zu schaffen (wie von Roth und Kracauer⁹⁹), mit Verachtung straft. In dieser Rigidität trifft er sich allerdings mit Adorno, in dessen Entwurf von Engagement in Konsequenz für literarische Publizistik ebenfalls kein Platz ist. Dieser geht aber bekanntermaßen noch weiter, wenn er noch Brecht als affirmativ verwirft. Zwar zieht er ihn zunächst noch der Tendenzkunst vor, die Maßnahmen, Gesetze etc. herbeiführen wolle, während Engagement auf eine Haltung hinarbeite - das epische Theater etwa zu einer Haltung der Distanz im Gegensatz zu Einfühlung und Identifikation.

"Kunst heißt nicht: Alternativen zu pointieren, sondern, durch nichts anderes als durch ihre Gestalt, dem Weltlauf zu widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt."¹⁰⁰

Engagement meine also nicht die Ästhetisierung von dem Kunstwerk äußerlichen Parolen; die Abwesenheit eines Zwanges hierzu sei im Gegenteil Voraussetzung für künstlerischen Rang:

99 Vgl. Roth 1989, S. 616 - 619 und Kracauers Brief an Adorno vom 1.8.1930: "Ein wesentlicher Teil der Zeitungsartikel wird nach einheitlichen Gesichtspunkten verfaßt, so daß er mit dem Tag nicht verloren geht." (Zitiert nach dem editorischen Nachwort in Schriften 5.3, S. 361.)

100 Adorno 1981, S. 413.

"Je weniger aber die Werke etwas verkünden müssen, was sie nicht ganz sich glauben können, um so stimmiger werden sie auch selber; desto weniger brauchen sie ein Surplus dessen, was sie sagen, über das, was sie sind."¹⁰¹

Engagierte Literatur geriete aber in eine Zwickmühle: das Ausmaß des Leidens dulde kein Vergessen, es drohe aber verharmlost zu werden, weil es dem Kulturgenuß zugeführt wird.

"Indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar."¹⁰²

Deshalb müsse man sich vom engagierten Kunstwerk ab- und dem autonomen zuwenden:

"Die rücksichtslose Autonomie der Werke, die der Anpassung an den Markt und dem Verschleiß sich entzieht, wird unwillkürlich zum Angriff."¹⁰³

Beckett als der bessere Brecht. Diese rücksichtslose Autonomie helfe denn auch noch die Affirmation herauszuhalten aus dem Vergnügen, das die Rezeption auch solcher Werke bereite.

"Durch den Primat des ästhetischen Objekts als eines rein durchgebildeten ist aber nicht doch wieder der Konsum, und damit das schlechte Einverständnis, auf einem Umweg eingeschmuggelt. Denn während jenes Moment, wäre es auch aus der Wirkung extirpiert, stets in ihr wiederkehrt, ist der Wirkungszusammenhang nicht das Prinzip, dem die autonomen Werke unterstehen, sondern ihr Gefüge bei sich selbst. Sie sind Erkenntnis als begriffsloser Gegenstand."¹⁰⁴

Hieraus dürfe aber keine Apologie des l'art pour l'art abgeleitet werden - das autonome Kunstwerk sei gesellschaftlich noch in seinem Gegensatz zur Gesellschaft.

101 Adorno 1981, S. 421.

102 Adorno 1981, S. 424.

103 Adorno 1981, S. 425.

104 Adorno 1981, S. 428.

"Noch im sublimiertesten Kunstwerk birgt sich ein Es soll anders sein; wo es nur noch sich selbst gliche, wie bei seiner reinen verwissenschaftlichten Durchkonstruktion, wäre es schon wieder im Schlechten, buchstäblich Vorkünstlerischen. Vermittelt ist das Moment des Wollens durch nichts anderes als durch die Gestalt des Werkes, dessen Kristallisation sich zum Gleichnis eines Anderen macht, das sein soll. Als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: der Herstellung richtigen Lebens. [. . .] An der Zeit sind nicht die politischen Kunstwerke, aber in die autonomen ist die Politik eingewandert, und dort am weitesten, wo sie politisch tot sich stellen."¹⁰⁵

Das scheint die Geschichte und die Stringenz des Gedankens für sich zu haben. Dennoch wirkt es in letzter Instanz unbefriedigend, wenn man auch nicht unbedingt Kracaurs Bemerkung über Adornos kulturkritische Position teilt:

"Was ist überhaupt Kulturkritik? Teddie scheint mit schuld zu sein an dieser intellektuellen commotion, die sich radikal gebärdet und ohne jede Konsequenz ist. Er schreibt ja auch so viel und manches was ich davon sah ist auf einer hohen Ebene flach, ausgeleierter Tiefsinn und eine Radikalität, die es sich gut gehen läßt. (Nicht alles; ein paar Seiten über Eichendorff sind wirklich schön und glanzvoll)."¹⁰⁶

Zweifel erweckt der emphatische Glaube an die Autonomie der Kunst bei einem Theoretiker, der die Auflösung eben dieser Autonomie durch die Avantgarde einerseits und die Kulturindustrie andererseits genau kennt; gerade die letztere hat er ja selbst im Begriff zu einem eindimensionalen System zusammengeschweißt, das die gewünschte Aufkündigung jeglicher Bindungen zum Markt unmöglich macht.¹⁰⁷

"Kulturindustrie ist willentliche Integration ihrer Abnehmer von oben. Sie zwingt auch die jahrtausendlang getrennten Bereiche hoher und niedriger Kunst zusammen. Zu ihrer beider Schaden. Die hohe wird durch die Spekulation auf den Effekt

105 Adorno 1981, S. 429f.

106 Brief an Leo Löwenthal vom 27.10.1958. Zitiert nach Marbacher Magazin 47/1988, S. 116. Kracaure bezieht sich also auf Adornos »Noten«.

107 Vgl. Horkheimer/Adorno 1986, S. 166 - 170.

um ihren Ernst gebracht; die niedrige durch ihre zivilisatorische Bändigung um das ungebärdig Widerstehende, das ihr innewohnte, solange die gesellschaftliche Kontrolle nicht total war. [. . .] Die Autonomie der Kunstwerke, die freilich kaum je ganz rein herrschte und stets von Wirkungszusammenhängen durchsetzt war, wird von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt, mit oder ohne den bewußten Willen der Verfügenden."¹⁰⁸

Unter diesen Bedingungen von »rücksichtsloser Autonomie« zu sprechen, die fähig sei, den Konsum und Verschleiß durch den Markt abzuwehren, erscheint doch als ein nicht (mehr) gangbarer Weg und als eine Fluchtreaktion vor dem Einbruch des Marktes in das Kunstwerk, den die »Ästhetische Theorie« vermerkt:

"Von der Autonomie der Kunstwerke, welche die Kulturkunden zur Empörung darüber aufreizt, daß man sie für etwas Besseres hält, als was sie zu sein glauben, ist nichts übrig als der Fetischcharakter der Ware, Regression auf den archaischen Fetischismus im Ursprung der Kunst: insofern ist das zeitgemäße Verhalten zur Kunst regressiv. Konsumiert wird an den Kulturwaren ihr abstraktes Füranderessein, ohne daß sie wahrhaft für die anderen wären; indem sie diesen zu Willen sind, betrügen sie sie. Die alte Affinität von Betrachter und Betrachtetem wird auf den Kopf gestellt. Indem vom heute typischen Verhalten das Kunstwerk zum bloßen Faktum gemacht wird, wird auch das mimetische, allem dinghaften Wesen unvereinbare Moment als Ware verschachert."¹⁰⁹

Diese Verschacherung des Gehalts wird auch in »Engagement« vermerkt in der Rede vom "Kulturgewäsch", das die "integren Gebilde" zu ersticken drohe.¹¹⁰ Dies ist der Ansatzpunkt für einen Einwand, den man von einer Bourdieuschen Perspektive aus formulieren könnte. Es wurde am Beispiel Tucholskys öfters deutlich (z.B. in der »Angestellten«-Rezension), daß der gehobene Geschmack das Nichtidentische, auf das die begriffslose Erkenntnis zielt, als "Nuancen empfinden" (BM150) in den Zirkel der Kultursphäre, in der das

108 Theodor W. Adorno: *Résumé über Kulturindustrie*. In: *Ohne Leitbild*. Parva Aesthetica. Frankfurt/Main 1967, S. 60 - 70; hier S. 60f.

109 Adorno 1973, S. 33.

110 Adorno 1981, S. 430.

entsprechende Kapital gilt, zu bannen trachtet, um darüber als Distinktionsobjekt zu verfügen. Nichts spricht dagegen, daß dies ein allgemeines Muster sein könnte, das sich erst der Analyse der mehrdimensionalen Klassenverhältnisse entschlüsselt. Bourdieu hat unrecht, wenn er manchmal dazu neigt, in Kunst nichts als ein Distinktionsobjekt zu sehen. In diesem Fall gilt Martin Seels Spott, warum sich denn in dem Fall alle ausgerechnet auf die Kunst stürzten - wenn diese ein Objekt wie alle anderen sei, täte es die Kenntnis der neuesten Staubsaugermodelle doch auch.¹¹¹ Aber gerade auf den Gehalt der Kunst zielt das mehrdimensionale Klassenverhältnis, gerade das ganz Andere der Gesellschaft wird in der von der herrschenden Klasse dominierten kulturellen Sphäre als sich verwertendes allgemeines Äquivalent eingespannt und damit das vorgeblich Interesselose interessant gemacht. Als Beleg dafür kann vielleicht ein Blick auf die Rezeption von Adornos Kronzeugen Kafka und Beckett dienen, bei der alles mögliche ans Tageslicht geschwemmt wird, nur nicht die von Adorno ausgemachten Gehalte. Auf diese Rezeption hatte er sich selbst gestützt zur Erläuterung seiner These, daß "[j]edes Engagement für die Welt [. . .] gekündigt sein [muß], damit der Idee eines engagierten Kunstwerks genügt werde".

"Dies Paradoxon, das den Einwand des Erklügelten provoziert, stützt sich, ohne viel Philosophie, auf die einfachste Erfahrung: Kafkas Prosa, Becketts Stücke oder der wahrhaft ungeheuerliche Roman »Der Namenlose« üben eine Wirkung aus, der gegenüber die offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen; sie erregen die Angst, welche der Existenzialismus nur beredet."¹¹²

In Wirklichkeit fühlt man sich eher an Ignaz Wrobels Essayisten erinnert: "Sie stoßen einen Kulturjodler aus," indem sie sich anlässlich des »Endspiels« mit existenzialontologischen Phrasen drapieren, "und die Jagd geht auf." (9.192) Nahezu das Gegenteil von Adornos Ansicht

111 Martin Seel: Dialektik des Erhabenen. In: Willem van Reijen und Gunzelin Schmid Noerr (Hg): Vierzig Jahre Fla schenpost: »Dialektik der Aufklärung« 1947 - 1987. Frankfurt/Main 1987, S. 11 - 40; hier S. 27.

112 Adorno 1981, S. 425f.

über Kafkas Wirkung - "Wen einmal Kafkas Räder überfahren, dem ist der Friede mit der Welt ebenso verloren wie die Möglichkeit, bei dem Urteil sich zu bescheiden, der Weltlauf sei schlecht: das bestätigende Moment ist weggeätzt, das der resignierten Feststellung von der Übermacht des Bösen innewohnt"¹¹³ - ergibt der Bericht des Kafka scharf kritisierenden Günther Anders:

"Man hat mir erzählt, daß Globke, der der Judengesetzgebung ihre juristische Form gegeben hatte, im Vorzimmer Adenauers sitzend Kafkas »Prozeß« geschmökert habe. In der Tat muß ja die Figur des K. des »Prozesses«, der im Unterschied zu den Verbrechern des Dritten Reiches nicht ahnte, was er verbrochen haben könnte, sich aber trotzdem eines Morgens als Angeklagter vorfindet, dennoch nicht eigentlich zu eruieren versucht, was ihm zur Last gelegt wird, und auch nicht eigentlich empört ist über die völlig unmotivierte Verfolgung - diese Figur muß ja für diejenigen, denen, wie Globke, *kein* Prozeß gemacht wurde, die aber sehr genau wußten, wessen sie hätten angeklagt werden müssen, sehr tröstlich gewesen sein. Daß sich die Nachkriegsdeutschen in diese Gegenfigur verguckt, sogar einen Opernhelden aus ihr gemacht haben, ist psychologisch plausibel. *Durch die Vergötterung Kafkas löschte man die Tatsache, daß man dessen Millionen-Familie umgebracht hatte, wieder aus.*"¹¹⁴

Gerade die von Adorno gelobten Kunstwerke, die sich politisch tot stellten, geraten in diese Klammer der Instrumentalisierung: "Kunst ist der Bereich der Verleugnung der sozialen Welt schlechthin" (FU796), meint Bourdieu und deshalb setzten die Distinktionsstrategien dort ein, weil es zum einen die Unabhängigkeit von den Notwendigkeiten demonstriert (erster Profit) und zum anderen zur distinktions-trächtigen Verausgabung von Zeit einlädt (Möglichkeit weiterer Profite).

"Von höchstem Distinktionsvermögen ist das, was am besten auf die *Qualität der Aneignung*, also auf die des Besitzers schließen läßt, weil seine Aneignung Zeit und persönliche Fähigkeiten voraussetzt, da es - wie Vertrautheit mit Bildender Kunst oder Musik - nur durch anhaltende Investition von Zeit

113 Adorno 1981, S. 426.

114 Günther Anders: Mensch ohne Welt. München 1984, S. XX XIX.

und nicht rasch oder auf fremde Rechnung erworben werden kann, und daher als sicherstes Zeugnis für die innere Qualität der Person erscheint. Daraus erklärt sich der Rang, den das Streben nach Distinktion all den Praktiken einräumt, die - wie der Kunstgenuß - eine *reine Gratisausgabe* dessen voraussetzen, was namentlich für die das Wertvollste und Rarste ist, deren hoher Marktwert die sinnlose Ausgabe verbieten müßte: die Verschwendung von *Zeit*, Zeit für den Genuß oder Zeit zum Erwerb jener Kultur, die der adäquate Genuß voraussetzt." (FU440)

Auch die Flucht in das rücksichtslos autonome Kunstwerk endet im Griff der Macht.

»Gesinnung und Geschmack« wäre so betrachtet ein Versuch, in diesem Zirkel sich noch zu bewegen: in medias res, mit allen Risiken. So wenn Peter Panter am Beispiel Otto Reutters die von Adorno als Konsum denunzierte Unterhaltung als Quelle künstlerischer Wirksamkeit anspricht:

"Seine Wirkung rührt an die tiefsten Tiefen künstlerischer Wirksamkeit überhaupt. In jedem großen Schauspieler muß ein Wurstl stecken, sonst wird das nichts. In jedem Genie muß etwas von diesen ganz einfachen Wirkungen zu spüren sein, sonst bleibt der Künstler mit sich und einigen wenigen allein, was weder für noch gegen ihn spricht. Man kann nun von diesen so einfachen und so unendlich schwer zu erzielenden Wirkungen in die Höhe klettern, Reutter ist unten geblieben - aber da, wo er gestanden hat, da sind die Wurzeln der Kraft. Wer mit den Beinen da nicht steht, der wird wohl mit dem Kopf nie in die Sterne ragen. So simpel braucht man nicht zu sein wie er, so primitiv nicht, doch - auch so primitiv. Shakespeare hat es nicht verschmäht. Es war zutiefst nichts andres, verlaßt euch drauf: es war nichts andres." (10.34f)

Eine Wirksamkeit, immer bedroht, von der Haltung "Was kann denn das schon gewesen sein, wenn wir darüber gelacht haben!" (10.35) konterkariert und, wie sich an einer der schon zitierten Kritiken der Nelson-Premiere zeigt, politisch mißbraucht zu werden.

"Textlich wird die Revue sehr angenehm von dem forschen Witz Theobald Tigers belebt, dem man hier lieber drei Stunden

Gehör schenkt, als seinem Intimus Ignaz Wrobel drei Minuten im Lustgarten."¹¹⁵

Dort hatte nämlich zum ersten August eine der »Nie-wieder-Krieg!«-Versammlungen stattgefunden, wo Schauspieler von verschiedenen Bühnen aus Theobald Tigers »Drei Minuten Gehör« in die Menge sprachen und wohl auch Ignaz Wrobel selbst wieder "mit heller, scharfer Stimme Invektiven piff", wie sich Ossietzky beeindruckt erinnert.¹¹⁶ Ebenso bleibt es dem zitierten Kritiker der deutschnationalen Börsen-Zeitung überlassen, auf die Rolle der Revue als kapitalträchtige Vergnügung hinzuweisen: "Als man auf die Straße trat, war der Dollar auf 3000 geklettert."

"Lektüre, zu der man fünf Minuten braucht, legte den kritischen (wenn man so sagen darf) Gedanken nahe: Lektüre, wenn man was für fünf Minuten braucht. Als Stunden, meistens hieß es »Stündchen«, in die mein Buch taugte, wurden angegeben: das Stündchen nach dem Mittagessen. Das nach dem Abendessen. Das vor dem Einschlafen. Das in der Straßenbahn. Das verregnete Ferialstündchen. Als Orte, wo das Buch gut zu lesen wäre, wurden erkannt: die Sitzgelegenheiten um den winterlichen Kamin. Die sommerliche Wiese. Das Kanapee, die Ottomane, die Hängematte, der Fauteuil, die Chaiselongue, das Sofa. Als Position, die beim Lesen einzunehmen wäre: jede lässige, bequeme, entspannte."¹¹⁷

Die Zwangslage, in die sich die literarische Publizistik mit dem Konzept von »Gesinnung und Geschmack« begibt, ist also nicht zu lösen. Das Engagement des literarischen Publizisten wird sich kaum dagegen wehren können, zum "moralischen Verdauungsschnaps braver Bürger" degradiert zu werden, statt "Wirkung [. . .] nur ein[en] Effekt" (8.208) zu erzielen.

Dies umso mehr, als die literarische Publizistik auch Zielpunkt der vom Strukturwandel der Öffentlichkeit betriebenen Umwandlung des

115 E.K.: Nelson Theater. Wir steh'n verkehrt. Berliner Börsen-Zeitung 11.10.1922.

116 Carl von Ossietzky: Riff und Riffe. WB 1926 I, S. 833 - 837; hier S. 837.

117 Polgar 1984, S. 370f.

kulturrationalisierenden Publikums zum kulturkonsumierenden ist¹¹⁸, wodurch sie nicht zuletzt ihre schon beschriebene Zwischenstellung erhält. Diese Zwischenstellung ist auch verantwortlich für das Durcheinander der ästhetischen Konzeptionen Tucholskys, wie es sich hier allein schon anhand des Engagements zeigte. Da werden Attacken gegen das »Bildungsspiel« geritten (vgl. 4.421-3) und gleichzeitig wird mit eben dieser Bildung in den geliebten »Säckelchen« gearbeitet, wird die Wichtigkeit des »Geschmacks« betont und werden verschlungene Zitatketten gedreht. Ebenso wird ein komplexes intellektuelles Konzept erarbeitet, um dann nach Scheitern der »Gruppe 1925« an Rudolf Leonhard zu schreiben: "Selbst ist der Mann." (B24) Und schließlich wird als Höhepunkt einer Propaganda-Konzeption das Deutschland-Buch gemacht, welches, wie sich zeigte, alles mögliche enthält - unter anderem auch Propaganda. Solche Widersprüche sind die schlagendste Widerlegung derjenigen Interpretationen, die Tucholsky eine einheitliche Kunstauffassung zudiktieren wollen, sei diese nun »negativ« (Mörchen) oder »positiv« (Porombka). Solche Vereinheitlichungen können nur durch Hypostasierung einzelner programmatischer Äußerungen zustande kommen. Sie übersehen dabei zum einen, daß diese Programmatiken von Tucholsky nie durchgehalten werden (weshalb die Texte auch an Wert behalten können, wenn die ihnen übergestülpten Selbstreflexionen der Kritik verfallen), zum anderen bauen sie auf Sand, wenn sie sich auf programmatische Äußerungen verlassen: sie übersehen die in ihrer Randstellung begründete Zwangslage der literarischen Publizistik, die zu einer Unsicherheit Tucholskys in seiner Selbsteinschätzung führt und das Pendel seiner Programmatiken mal zum einen, mal zum anderen Extrem ausschlagen läßt.

"Der Boden schwankt. Wozu? Wofür?
Kunst. Nicht Kunst. Lauf durch viele Zimmer.
Nie ist das Ende da. Und immer
stößt du an eine neue Tür." (10.157)

118 Vgl. Habermas 1990, S. 267.

Diese Unsicherheiten sind der reflektierende Ausdruck der Bedrängnis der literarischen Publizistik, in die sie durch ihr Lieferantentum gerät. Tucholsky versuchte dieser durch seine Aktivitäten für die Pressesozialisierung, als diese 1919 an der Tagesordnung war (vgl. 2.219-21), und sein Werben für den SDS (vgl. EI698-706) beizukommen. Er setzte also auf eine mehr äußerliche Einwirkung als auf eine »organisierende Funktion« der Texte, konnte aber die Lage ebenso wenig lösen wie Benjamin, der seinerseits als Lieferant so wenig Erfolg in der Umfunktionierung des Produktions-/Publikationsapparates hatte, daß ihm die Frankfurter Zeitung den Druck von »Linke Melancholie« glatt verweigerte und »Der Autor als Produzent« überhaupt nicht zum Druck befördert werden konnte.¹¹⁹ Die einzige Alternative scheint die Nichtlieferung zu sein, die Tucholsky bekanntlich schon praktizierte, bevor sie 1933 weitgehend Zwang wurde. Hier scheint Tucholsky dann geradezu adornitische Positionen einzunehmen: Ablehnung der literarischen Publizistik (vgl. AB251 und 263) zugunsten der großen scheinbar unaktuellen Kunst (vgl. AB256) und radikale Abkehr vom Markt, die sich allerdings von selbst einstellt. Schließlich ist dieser zum »irgendwer« geschrumpft, mit dem er Hasenclever zum Schreiben auffordert: "irgend jemand wird das drucken, irgend jemand es lesen" (AB256). Nichtlieferung demnach als Konsequenz aus der Unmöglichkeit, die Zwangslage der literarischen Publizistik und die damit verbundenen Antinomien des intellektuellen Engagements zu lösen.

"Ich habe mal vor 6 Jahren, als ich den Knacks meines Lebens auf einer Tournée bekommen habe (wegen meinem Popplikom ins Angesicht schauens) gesagt: Ich kann die großen geöffneten Augen nicht mehr vertragen, die alle zu mir heraufsehen und fragen, fragen: Was sollen wir tun? - Ich war kein falscher Prophet - ich war gar keiner. Und dann habe ich ganz geschwiegen." (B177f)

119 Vgl. GS III, S. 645 und GS II.3, S. 1461.

IV. Literatur

Die in Klammern nachgesetzten Kürzel bezeichnen die Siglen. Die Zeitschriften »Die Schaubühne«, »Die Weltbühne« und »Das Tagebuch« werden mit den üblichen Kürzeln (SB, WB und TB) sowie Jahr, Halbjahr und Seitenangabe zitiert.

1 Primärliteratur

Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Reinbek 1975.
(Bandzahl.Seitenzahl)

Deutsches Tempo. Gesammelte Werke, Ergänzungsband
1911 - 1932. Reinbek 1990. (EI)

Republik wider Willen. Gesammelte Werke, Ergänzungsband
2, 1911 - 1932. Reinbek 1989. (EII)

Gedichte. Reinbek 1983. (G)

Deutschland, Deutschland über alles. Reinbek 1980. (Dt)

Chansonbuch. Reinbek 1983. (Ch)

Sudelbuch. Reinbek 1993.

PANTER, Peter: Seifenblasen. Ein Spiel nach einer Idee von G.W.
Pabst. Typoskript (68 Blatt) im Kurt-Tucholsky-Archiv, Katalog-
Nummer 86.1974. (S)

HASENCLEVER, Walter und TUCHOLSKY, Kurt: Christoph Kolumbus
oder die Entdeckung Amerikas. Berlin 1985.

TUCHOLSKY, Kurt: Ausgewählte Briefe 1913 - 1935. Reinbek 1962.
(AB)

Briefe an eine Katholikin. Reinbek 1970. (BK)

Briefe aus dem Schweigen 1932 - 1935. Reinbek 1984. (BS)

Die Q-Tagebücher 1934 - 1935. Reinbek 1985. (Q)

Ich kann nicht schreiben, ohne zu lügen. Briefe 1913 - 1935.
Reinbek 1989. (B)

Unser ungeliebtes Leben. Briefe an Mary. Reinbek 1990. (BM)

Nicht in Sammelausgaben wieder zugänglich gemachte Texte werden über ihre Nummer in der von Antje Bonitz und Thomas Wirtz erstellten Bibliographie nachgewiesen. (Kurt Tucholsky. Ein Verzeichnis seiner Schriften. 3 Bde. Marbach 1991.) Die verwendeten Archivalien aus dem Kurt-Tucholsky-Archiv werden mit freundlicher Genehmigung der Kurt-Tucholsky-Stiftung, Hamburg, zitiert.

2 Quellenliteratur anderer Autoren

Hier wurden vorrangig zeitgenössische Primärtexte anderer Autoren aufgenommen. Eine Ausnahme bilden Texte, die ausdrücklich in den analytischen Rahmen dieser Arbeit eingegangen sind und deren Erscheinungsdatum eher ephemer ist gegenüber ihrem theoretischen Anspruch. Dabei mögen Willkürlichkeiten auftreten: Kracauers Texte sind hier aufgeführt, Benjamins unter Punkt 4.

B., Brigitte: Wie ich Revue-Girl wurde. In: Der Querschnitt 7 (1927), Heft 12, S. 905 - 909.

BRENTANO, Bernard von: Wo in Europa ist Berlin? Frankfurt/Main 1987.

FRANCKE, Willi R.: Die Reichshauptstadt in Zahlen. In: Berliner Tageblatt und Handelszeitung 15.12.1926, Morgenausgabe.

HALPERIN, Josef: Abschied von Kurt Tucholsky. In: NWB 2.1.1936, I, S. 5 - 9.

HERMANN-NEIßE, Max: [unbetitelt Kabarett-Kritik]. In: Der Kritiker 5 (1923), Novemberheft, S. 11.

HESSEL, Franz: Ein Flaneur in Berlin. Berlin 1984. (Neuaufgabe von »Spazieren in Berlin«, Leipzig 1929.)

Die Kunst spazieren zu gehen. In: F.H.: Ermunterungen zum Genuß. Berlin 1987, S. 106 - 111.

HILDENBRANDT, Fred: Vom Tempo dieser Zeit. In: Erhard Schütz und Jochen Vogt (Hg): Der Scheinwerfer. Ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927 - 1933. Essen 1986, S. 16 - 19. (Erstdruck im Scheinwerfer 2 (1928/29), Heft 3.)

- HINDENBURG, Paul von: Aus meinem Leben. Leipzig 1920.
- HOLITSCHER, Arthur: Der Mann mit den 5 PS. In: Die Neue Bücher-schau 6 (1928), Heft 4 vom April, S. 170 - 173.
- IHERING, Herbert: Polemik ohne Risiko. In: Berliner Börsen-Courier 9.10.1929, Morgenausgabe.
Polemik. In: TB 1929 II, S. 1690 - 1694. (Nachgedruckt im unpaginierten Anhang von Dt.)
- JACOBSON, Siegfried: Briefe an Kurt Tucholsky 1915 - 1926. München und Hamburg 1989.
- E.K.: Nelson-Theater. Wir steh'n verkehrt. In: Berliner Börsen Zeitung 11.10.1922.
- KERR, Alfred: Gesammelte Schriften. Erste Reihe: Die Welt im Drama. Bd. 1. Berlin 1917.
- KRACAUER, Siegfried: Pariser Beobachtungen. In: Schriften 5.2. Frankfurt/Main 1990, S. 25 - 36.
Die Berührung. Schriften 5.2, S. 129 - 136.
Ein paar Tage Paris. Schriften 5.2, S. 296 - 301.
Über den Schriftsteller. Schriften 5.2, S. 343 - 346.
Minimalforderung an die Intellektuellen. Schriften 5.2, S. 352 - 356.
Straße ohne Erinnerung. Schriften 5.3, S. 170 - 174.
Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Frankfurt/Main 1971.
- KURTZ, Rudolf: Wider Hans Siemsen. In: WB 1921 I, S. 166 - 168.
- MANN, Heinrich: Zola. In: H.M.: Essays. Hamburg 1960, S. 154 - 260.
Die Armen/Der Kopf. Zwei Romane. Hamburg 1988.
- MARCU, Valeriu: Kurt Tucholsky zwischen Photographie und Alphabet. In: Berliner Tageblatt und Handelszeitung 16.10.1929, Abendausgabe.
- MEHRING, Walter: Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918 - 1933. Düsseldorf 1981.
- OLDENBURG-JANUSCHAU, Elard von: Erinnerungen. Leipzig 1936.

- OSSIETZKY, Carl von: Riff und Riffe. In: WB 1926 I, S. 833 - 837.
 Corriger la justice. In: WB 1928 I, S. 581 - 584.
 Rechenschaft. In: WB 1932 I, S. 689 - 709.
 Der Zeit den Spiegel vorhalten. Reinbek 1989.
- OWLGLASS, Dr. (d.i. Hans Erich Blaich): Ausgewählte Werke. Mit
 sämtlichen Briefen an Kurt Tucholsky. Kirchheim/Tieck 1981.
 (AW)
- POLGAR, Alfred: Die kleine Form. In: A.P.: Kleine Schriften Bd. 3. Irr-
 licht. Reinbek 1984, S. 369 - 373.
- REISSNER, Larissa: Oktober. Berlin 1927; Reprint Königstein/Taunus
 1979.
- ROTH, Joseph: Feuilleton. In: J.R.: Werke I. Köln 1989, S. 616 - 619.
 Die Kanzel im Chaos. Werke II. Köln 1990, S. 242 - 243.
- ROWOHLT, Ernst: Ist das deutsche Buch zu teuer? In: WB 1928 I,
 S. 753 - 757.
- SIEMSEN, Hans: Die Filmerei. In: WB 1921 I, S. 101 - 105.
- WEDDERKOP, Hermann von: En avant, die Literaten! In: Der Quer-
 schnitt 7 (1927), Heft 4, S. 247 - 251.
- Y: Nelson-Premiere. Wir steh'n verkehrt. In: Neue Berliner 12-Uhr
 Mittags-Zeitung 11.10.1922.

3 Sekundärliteratur

- ACKERMANN, Irmgard (Hg): Kurt Tucholsky. Sieben Beiträge zu Werk
 und Wirkung. München 1981.
- AUSTERMANN, Anton: Kurt Tucholsky. Der Journalist und sein Publi-
 kum. München 1985.
- BECKER, Hans Joachim: Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys
 »Deutschland, Deutschland über alles«. Bonn 1978.
- BEMMANN, Helga: In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt
 Tucholsky als Chanson- und Liederdichter. Berlin 1989.
 Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild. Berlin 1990.

- ERWENTRAUT, Kirsten: Die Freud-Rezeption bei Kurt Tucholsky. Von *Rheinsberg* zu *Schloß Gripsholm*. Bamberg 1991. (Unveröffentlichte Magisterarbeit.)
- HEPP, Michael: Kurt Tucholsky. Biographische Annäherungen. Reinbek 1993.
- HEß, Dieter: Aufklärungsstrategien Kurt Tucholskys. Literarisch-publizistische Aspekte der »Weltbühne«-Texte. Frankfurt/Main 1982.
- HUONKER, Gustav (Hg): Kurt Tucholsky. »Liebe Winternuuna, liebes Hasenfritzi«. Ein Zürcher Briefwechsel. Zürich und Weinheim 1990.
- MEYER, Jochen und BONITZ, Antje: »Entlaufene Bürger«. Kurt Tucholsky und die Seinen. Marbach 1990.
- MÖRCHEN, Helmut: Schriftsteller in der Massengesellschaft. Zur politischen Essayistik und Publizistik Heinrich und Thomas Manns, Kurt Tucholskys und Ernst Jüngers während der Zwanziger Jahre. Stuttgart 1973.
- Kurt Tucholsky als theater- und filmautor. In: *wirkendes wort* 31 (1981), Heft 2 vom März/April, S. 61 - 73.
- POROMBKA, Beate: Verspäteter Aufklärer oder Pionier einer neuen Aufklärung? Kurt Tucholsky (1890 - 1935). Frankfurt/Main 1990.
- RADDATZ, Fritz J.: Tucholsky. Ein Pseudonym. Reinbek 1989.
- SCHULZ, Klaus-Peter: Kurt Tucholsky in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Hamburg 1959.
- ZEHNHOF, Hans Werner am: Die Parodie in der satirischen Schreibweise Tucholskys. Brüssel 1983. (Habil.)

4 Allgemein

- ADORNO, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In: Th.W.A.: Ohne Leitbild. *Parva Aesthetica*. Frankfurt/Main 1967, S. 60 - 70.

- Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Th.W.A.: Erziehung zur Mündigkeit. Frankfurt/Main 1971, S. 10 - 28.
 Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1973.
- Die Idee der Naturgeschichte. In: Th.W.A.: Gesammelte Schriften Bd. 1. Frankfurt/Main 1973, S. 345 - 365.
- Negative Dialektik. Frankfurt/Main 1975.
- Engagement. In: Th.W.A.: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main 1981, S. 409 - 430.
- Vorlesung zur Einführung in die Erkenntnistheorie. Frankfurt/Main o.J.
- u.a. (Hg): Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie. Frankfurt/Main 1989.
- ANDERS, Günther: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Kultur. München 1984.
 Die Antiquiertheit des Menschen. 2 Bde. München 1987.
 Lieben gestern. Notizen zur Geschichte des Fühlens. München 1989.
- BAEDECKER, Karl: Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende. Leipzig, achtzehnte Auflage 1914.
 Dasselbe, zwanzigste Auflage 1927.
 Paris und Umgebung. Handbuch für Reisende. Leipzig, neunzehnte Auflage 1923.
- BARTHES, Roland: Semiologie und Stadtplanung. In: R.B.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/Main 1988, S. 199 - 209.
- BÄUMER, Max L.: Hölderlin und das Hen kai Pan. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur vol. LIX, No. 2, Summer 1967, S. 131 - 147.
- BAUMUNK, Bodo-Michael: Die schnellste Stadt der Welt. In: Gottfried Korff und Reinhard Rürup (Hg): Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt. Berlin 1987, S. 459 - 472.
- BECK, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt/Main 1986.
- BELKE, Ingrid und RENZ, Irina: Siegfried Kracauer 1889 - 1966. Marbacher Magazin 47/1988.

- BENJAMIN, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Gesammelte Schriften I.2, S. 509 - 690. Frankfurt/Main 1990.
- Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. GS II.1, S. 295 - 310.
- Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. GS II.2, S. 438 - 465.
- Der Autor als Produzent. GS II.2, S. 683 - 701.
- Die Wiederkehr des Flaneurs. GS III, S. 194 - 199.
- Linke Melancholie. GS III, S. 279 - 283.
- Wat hier jelacht wird, det lache ick. GS IV.1, S. 537 - 542.
- Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. GS V.1, S. 45 - 59.
- BEST, Otto F. (Hg): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt 1980.
- BIENERT, Michael: Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Stuttgart 1992.
- BONDY, François: Eugène Ionesco in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1975.
- BOURDIEU, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/Main 1974.
- Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft. Frankfurt/Main 1979. (TP)
- Sozialer Raum und »Klassen«. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Frankfurt/Main 1985. (SRK)
- Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main 1987. (FU)
- Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt/Main 1987.
- Homo Academicus. Frankfurt/Main 1988.
- Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung des Intellektuellen. Berlin 1989.
- Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs. Wien 1990. (WHS)

- Die Intellektuellen und die Macht. Hamburg 1991.
 Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Kultur 1. Hamburg 1992.
 Rede und Antwort. Frankfurt/Main 1992.
- BRECHT, Bertolt: Gespräch über Klassiker. In: B.B.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd. 21 (Schriften 1). 1992, S. 309 - 315.
 Dreigroschenprozeß. BFA 21, S. 448 - 514.
 Geschichten vom Herrn Keuner. Frankfurt/Main 1971.
- BÜCHNER, Georg: Werke und Briefe. München 1988.
- BÜRGER, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main 1974.
- DEUTSCHES REICHS-ADRESSBUCH für Industrie, Gewerbe, Handel, Landwirtschaft. Unter Benutzung amtlicher Quellen herausgegeben von Rudolf Mosse. Berlin, dreissigste Ausgabe 1932.
- DIOGENES, Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Hamburg 1990.
- DROSTE GESCHICHTSKALENDARIUM Bd. 1: Die Weimarer Republik, hgg. von Manfred Overesch und Friedrich Wilhelm Saal. Düsseldorf 1982.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20/1970, S. 159 - 186.
 Mittelmaß und Wahn. Frankfurt/Main 1988.
- FICHTE, Johann Gottlieb: Wissenschaftslehre nova methodo. Kollegnachschrift K.Chr.Fr. Krause 1798/99. Hamburg 1982.
- FREUD, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion. In: S.F.: Studienausgabe IX. Frankfurt/Main 1974, S. 135 - 189.
 Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. In: S.F.: Gesammelte Werke Bd. 10. Frankfurt/Main 1969, S. 43 - 113.
- FULD, Werner: Walter Benjamin. Eine Biographie. Reinbek 1990.
- GEBAUER, Gunther und WULF, Christoph (Hg): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt/Main 1993.

- GERLACH, Ingeborg: Natur und Geschichte. Studien zur Geschichtsauffassung in Hölderlins »Hyperion« und »Empedokles«. Frankfurt/Main 1973.
- GLASBRENNER, Adolf: Berlin wie es ist und - trinkt. Berlin 1987.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: J.W.v.G.: Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 7. München 1988.
- GROSZ, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein. Reinbek 1974.
- GUMBEL, Emil Julius: Vier Jahre politischer Mord. Berlin-Fichtenau 1922; Reprint Heidelberg 1980.
- HABERMAS, Jürgen: Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland. In: J.H.: Eine Art Schadensabwicklung. Frankfurt/Main 1987, S. 27 - 54.
Strukturwandel der Öffentlichkeit. Frankfurt/Main 1990.
- HEGEL, Georg W.F.: Phänomenologie des Geistes. In: G.W.F.H.: Werke, hgg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 3. Frankfurt/Main 1986.
- HÖLDERLIN, Friedrich: Hyperion. In: F.H.: Sämtliche Werke, hg. von Friedrich Beissner, Bd. 3. Stuttgart 1957.
- HOMER: Odyssee. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. Stuttgart 1962.
- HORKHEIMER, Max und ADORNO, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas. Frankfurt/Main 1986.
- INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG (Hg): Soziologische Exkurse. Frankfurt/Main 1983.
- JOYCE, James: Ulysses. Frankfurt/Main 1982.
- KANT, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt/Main 1974.
- KAYSER, Wolfgang: Das Grotteske. Oldenburg 1957.
- KITTLER, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900. München, zweite Auflage 1987.
- KORFF, Gottfried: Mentalität und Kommunikation in der Großstadt. Berliner Notizen zur »inneren Urbanisierung«. In: Theodor

- Kohlmann und Hermann Bausinger (Hg): Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung. Berlin 1985, S. 343 - 361.
- LANGE, Annemarie: Berlin in der Weimarer Republik. Berlin 1987.
- LUDWIG, Emil: Hindenburg. Hamburg 1962.
- LUKÁCS, Georg: Geschichte und Klassenbewußtsein. Darmstadt 1970.
- MARX, Karl: Das Kapital Bd.1. MEW 23.
und ENGELS, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei.
In: MEW 4, S. 459 - 493.
- MENDELSSOHN, Peter de: Zeitungsstadt Berlin. Berlin 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: Vorlesungen Bd. 1. Berlin, New York 1973.
- MEYER-DRAWE, Käte: Illusionen von Autonomie. Diesseits von Ohnmacht und Allmacht des Ich. München 1990.
- MÜLDER, Inka: Siegfried Kracauer - Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913 - 1933. Stuttgart 1985.
- NICKEL, Gunther: Politik als Theater. Ossietzkys Ästhetisierung der Politik. In: Gerhard Kraiker und Dirk Grathoff (Hg): Carl von Ossietzky und die politische Kultur der Weimarer Republik. Oldenburg 1991, S. 239 - 251.
- NIETZSCHE, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: F.N.: Kritische Studienausgabe, hgg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 4. München 1988.
- PETZIGER, Dietmar, ABELSHAUSER, Werner und FAUST, Anselm: Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch Bd. III. München 1978.
- PHARUS-PLAN Berlin mit Vororten. Große Ausgabe. Berlin o.J. [Ca. zweite Hälfte der zwanziger Jahre.]
- PROUST, Marcel: Tage des Lesens. Frankfurt/Main 1985.
- REICH-RANICKI, Marcel: Flirt mit der Literatur. DIE ZEIT 14.9.1973, Literatur.
- RIBBE, Wolfgang (Hg): Geschichte Berlins. 2 Bde. München 1987.

- ROSENBERG, Arthur: Entstehung der Weimarer Republik. Hamburg 1991.
Geschichte der Weimarer Republik. Hamburg 1991.
- RÜHMKORF, Peter: Einmalig wie wir alle. Reinbek 1989.
- SCHERPE, Klaus R. (Hg): Die Unwirklichkeit der Städte. Reinbek 1988.
- SCHLAFFER, Heinz: Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie. In: Wolfgang Kutteneuler (Hg): Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland. Stuttgart 1973, S. 137 - 154.
- SCHOPENHAUER, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. In: A.S.: Werke in zehn Bänden Bd. 1 - 4. Zürich 1977.
Parerga und Paralipomena. In: Werke Bd. 7 - 10.
- SEEL, Martin: Dialektik des Erhabenen. In: Willem van Reijen und Gunzelin Schmid Noerr (Hg): Vierzig Jahre Flaschenpost: »Dialektik der Aufklärung« 1947 - 1987. Frankfurt/Main 1987, S. 11 - 40.
- SMUDA, Manfred (Hg): Die Großstadt als Text. München 1992.
- SOHN-RETHEL, Alfred: Geistige und körperliche Arbeit. Zur Epistemologie der abendländischen Geschichte. Weinheim 1989.
- STARK, Michael (Hg): Deutsche Intellektuelle 1910 - 1933. Heidelberg 1984.
- THOMSEN, Christian W.: Das Groteske und die englische Literatur. Darmstadt 1977.
- WAPNEWSKI, Peter: Anmut und Willkür. FAZ 13.1.1973, Literaturblatt.
- WEBER, Max: Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik. Stuttgart 1973.
- WUSTMANN, Gustav: Allerhand Sprachdummheiten. Straßburg, fünfte Auflage 1911.