

Renke Siems

### **Autorschaft als Medientechnik. Der Publizist Kurt Tucholsky im Medienkontext**

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14284>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Siems, Renke: Autorschaft als Medientechnik. Der Publizist Kurt Tucholsky im Medienkontext. In: Harro Segeberg (Hg.): *Die Medien und ihre Technik. Theorien, Modelle, Geschichte*. Marburg: Schüren 2004 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 11), S. 146–165. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14284>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Renke Siems

## Autorschaft als Medientechnik

### Der Publizist Kurt Tucholsky im Medienkontext

Das Paradigma der literarischen Publizistik und ihre Stellung im Verhältnis zur modernen Literatur ist lange unscharf geblieben. Diese gerät im Aufschreibesystem 1900 zur ›Wortkunst von Wortemachern‹ und wird damit rhetorisch, sie verschiebt sich »from a phenomenal, world-oriented to a grammatical, language-oriented direction.«<sup>1</sup> Damit hat jene aber ihre Schwierigkeiten, denn die literarische Publizistik, im Laufe des 18. Jahrhunderts genau im Umbruch von der oratorischen zur Werkästhetik entstanden, geriet zur Erbin des konversationellen Ethos und des bürgerlichen Salons und damit zum Residuum aller möglichen Literaturformen, die wie das vorher völlig legitime Gelegenheitsgedicht noch auf die direkte Ansprache des Publikums setzten und nun als ›schädlich für das Genie‹ abqualifiziert wurden. Im Laufe des 19. Jahrhunderts reagierten die literarischen Publizisten hierauf mit einer Anverwandlung an die Werkästhetik, zum einen in Nobilitierungsabsicht des eigenen Metiers, zum anderen, weil das symbolische Kunstwerk eine referentielle Sicherung vorgibt: organisch ginge die Idee aus dem Repräsentierten hervor. Ein solch sicherer Grund ist besonders für Autoren mit Wirkungsabsicht einfach unschlagbar, und so entsteht als Hohlform des Persönlichkeitsautors mit seiner natürlich-authentischen Erlebniszufähigkeit der Individualjournalismus eines Maximilian Harden oder Alfred Kerr, die sich für die Legitimierung ihrer Urteile auf Genie-Kategorien zurückziehen, die sie aber angesichts der Bedingungen von vermittelter Autorschaft im Medienapparat immer nur fingieren können. So entsteht eine Form von unglücklichem Bewußtsein, denn es läßt sich feststellen, daß die literarische Praxis dieser Akteure oft fortschrittlicher (sofern man dies so naiv sagen kann) ist als ihre ästhetischen Urteile gegenüber modernen Autoren, die im neuerlichen Umbruch zum Aufschreibesystem 1900 die Frage nach der Referenz und der Referentialität von neuem aufwerfen, wenn an die Stelle von Mimesis Allegorie tritt und an die Stelle der noch vom Realismus vertretenen Wirklichkeitsillusion die künstlichen Paradiese. Beispielhaft läßt sich diese Bewegung auch an Karl Kraus ablesen, der der Rhetorizität der Massenmedien in seinem lebenslangem Kampf gegen die ›Verdeckung der Welt durch die

1 Paul de Man: *The resistance to theory*. Minneapolis 1986, S. 68.

Phrase« ebenso begegnet wie er die ›Neutöner‹ verteuflert. Seine innerhalb des Medienapparats energisch vertretene Genieaspiration weiß er aber zu reflektieren, indem er Klassikerverehrung verbindet mit einem lebhaften Interesse am Barock und in seiner Arbeit mit Fotografien deshalb emblematische Strukturen in neuartiger Weise wieder aufnimmt.

Tucholsky, der Kraus' Medienarbeit mit Interesse beobachtete und zu unterstützen suchte, nahm eine ganz ähnliche Bahn. Auch er wendet sich in seiner Polemik gegen die, die ›das Leben nur aus den Zeitungen kennen<sup>2</sup>, folglich gegen die Rhetorizität der Massenmedien und vertritt als Rezensent insbesondere in der Epik eine ganz konventionelle Poetik mit Stand 1890. Als Medienarbeiter innerhalb des Aufschreibesystems 1900 versucht er allerdings für sich den Status des Persönlichkeitsautors technisch zu restituieren und die in der Moderne zersprungene Totalität als Mosaik wiederherzustellen.

Tucholsky benutzt dabei die Vorgaben des zeitgenössischen Mediendispositivs, worunter für ihn zentral die Ausprägungen der fragmentierten Öffentlichkeit gehören. Daß die klassische bürgerliche Öffentlichkeit sich die *volonté générale* zum Ziel setzen konnte, hatte sie aus diskursanalytischer Sicht dem Prinzip der Ausschließung zu verdanken: der Frauen, Kinder, Irren und des ›Pöbels‹ mitsamt ihrer Themen, Positionen und Wahrheiten. Die Verpflichtung auf den *logos* konnte nur gelingen, wenn alle Formen des *idios logos* als Idiotie denunziert wurden. Dieses Prinzip, immer gefährdet, muß mit der schlagartigen Ausweitung der Periodika zur Massenpresse im 19. Jahrhundert zusammenbrechen. Das bedeutet aber nicht, daß an die Stelle des ideologischen Konstrukts der *volonté générale* sich nun ein echter Chor aller Stimmen zur gemeinsamen besseren Einsicht versammeln würde. Die Vielzahl der verschiedenen Stimmen konfiguriert das Mediendispositiv vielmehr zu einer fragmentierten Öffentlichkeit, in der zunehmend tatsächlich jeder alles sagen kann, aber nur in einer bestimmten Form an einem bestimmten Ort, der mit vielen anderen Orten im Diskursraum keinerlei Berührungspunkte mehr hat. Dies ist mit der Materialität der Kommunikation verbunden, denn im Gegensatz zur mehr oder minder stark regulierten, eben homogenisierten Öffentlichkeit von Film und Radio, die mit einem Millionenpublikum rechneten, boten sich die Printmedien für einen immer feineren Pointillismus des öffentlichen Ausdrucks an: 1925 wurden für das Deutsche Reich 3125 Zeitungen gezählt, dazu kommen für die Zeit der klassischen Moderne noch einmal 3341 literarischen Zeitschriften.<sup>3</sup> Zeitungen und

2 Vgl. »Kabarett zum Hakenkreuz« [1930], in: *Republik wider Willen. Gesammelte Werke Ergänzungsband 2*. Reinbek 1989, S. 401.

3 Vgl. Hans Kampflinger: »Die deutschen Zeitungen«. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 28.6.1925, Morgenausgabe, sowie Thomas Dietzel und Hans-Otto Hügel: *Deutsche literarische Zeitschriften 1880-1945. Ein Repertorium*, hg. vom Deutschen Literaturarchiv, Marbach. München 1988.

Zeitschriften erschienen fast stündlich in den verschiedensten Formaten, Richtungen und Aufmachungen, wobei jeder dieser Titel ein ›Diskurs-Setting‹ betreibt, d.h. er versucht, eine deutlich konturierte Diskurslinie zu bilden, die nur von ihm allein besetzt werden kann. Innerhalb der einzelnen Diskurslinien herrscht dann ein relativer Spielraum, den Tucholsky ausnutzt. Er springt auf eine Diskurslinie auf, nutzt das dortige Spektrum an nichtsanktionierten Äußerungsmöglichkeiten, geht dann zum nächsten Titel mit einem anderen Setting über und immer so weiter – das in der maßgeblichen Bibliographie gegebene Register der Periodika verzeichnet über 300 Titel.<sup>4</sup> »Ein Schriftsteller ist ja schließlich ein Mikrokosmos«, schreibt Peter Panter.<sup>5</sup> Eine solche Vorstellung von organischer Autorschaft scheint im Aufschreibesystem 1900 zunächst unpassend, doch seine eigene Umsetzung dessen ist dann wieder adäquat: Tucholsky schneidet die Elemente seiner Autorschaft paßgenau auf die verschiedenen Diskurslinien in der fragmentierten Öffentlichkeit zu und stückelt sich so in Puzzlemanier seinen Mikrokosmos zusammen, der durch diese Prozedur freilich von jeglichem Genie-Essentialismus entleert wird und statt dessen eine technische Restitution darstellt. Tucholsky umgeht durch diese Technik die Funktionsweise der diskursiven Polizei, weil er eigentlich alles schreiben kann und trotzdem im Diskurs bleibt, den Sanktionen kann er jedoch nicht stets entkommen: Er gilt als unzuverlässig und wird deshalb wie bei der USPD-Presse oder bei Ullstein immer mal wieder vor die Tür gesetzt. Tucholsky versucht also, die Diskursregularien systemimmanent zu unterlaufen, wobei seine hochgradige Anschlußfähigkeit sich nicht auf die Printmedien erschöpft, sondern die verschiedensten Medien inklusive ihrer Kreuzungen umfaßt. Dem noch voran gehört hierzu aber auch die Technisierung seines Schreibens selbst, ablesbar am Schreibmaschinismus.

### Schreibmaschinismus und Spaltenästhetik

Im Aufschreibesystem 1900 werden Medien erkennbar als McLuhans ›extensions of man‹, was Freud entsprechend zum Bild des Menschen als ›Prothesengott‹ verleitete. Das Subjekt gerät zum Mensch-/Maschine-Konnex, was zum nietzscheanischen *Aperçu* von der Mitarbeit der Schreibgeräte an unseren Gedanken führte. Davon setzt sich Tucholsky, der schon früh alles mit der Maschine schrieb, ab, denn ein Eigenleben möchte er seiner Maschine nicht zubilligen. Vielmehr betreibt er eine Humanisierung der Technik: die Schreibmaschine, die als Extention eben nicht abgetrennt sei, habe in ihrer Vertrautheit an-

4 Antje Bonitz und Thomas Wirtz: *Kurt Tucholsky. Ein Verzeichnis seiner Schriften*. Marbach 1991.

5 »Besuch bei J. V. Jensen« [1927], in: Kurt Tucholsky: *Gesamtausgabe. Texte und Briefe*. Reinbek 1996ff, Bd. 9, S. 376. Im folgenden zitiert als *Gesamtausgabe*.

thropomorphen Charakter. Damit stellt er allerdings die wahren Verhältnisse, die auf eine nahezu vollkommene Abhängigkeit seiner Autorschaft von der Maschinerie des Schreibens hinauslaufen, auf den Kopf. Das zeigt sich bei seiner Übersiedlung nach Paris 1924, als das vertraute Gerät zeitweilig verloren ging und dessen Besitzer wie gelähmt wartet, völlig unzufrieden mit den wenigen handschriftlichen Versuchen. »Gedruckt sieht alles immer ganz anders aus«<sup>6</sup>, seufzt er und gibt dadurch den Hinweis, warum er so auf das vertraute Gerät besteht. Tucholsky braucht die Extention Schreibmaschine, weil durch dieses Medium, das Körper und Papier bereits auf der Produktionsseite mechanisch trennt, das Geschriebene für den Druck präfiguriert wird. Ein für den Publizisten bedeutsamer Vorgang, weil seine Formensprache wie keine andere auf Zeilen und Spalten ausgerichtet ist, deren Diktat nach Baudelaires Ansicht jeglicher stilistischer Raffinesse vorhergeht:

Ein Haus mag noch so schön sein, so ist es doch zuvörderst – ehe seine Schönheit mit Gründen erwiesen ist – ein Gebilde, das soviel Meter hoch und soviel Meter breit ist. – Ebenso besteht die Literatur, diese unschätzbarste aller Materien – zuvörderst in ausgefüllten Spalten [...].<sup>7</sup>

Im Falle Tucholskys läßt sich dabei beobachten, daß er offenbar schon so weit in die Regelkreise des Mediendispositivs integriert ist, daß er nur noch schreiben kann, wenn er beim Produzieren in actu bereits das Reproduzierte erkennen kann. Typewriting steht für ihn also am Grund der ›Spaltenästhetik‹, wie man nach Baudelaire formulieren könnte, denn die Typenhebel, die auf das in die Maschine gespannte Blatt einhämmern, nehmen den in den Schließrahmen gespannten Satz vorweg. Dieser ist der materielle Grund der publizistischen Autorschaft und Gelegenheit auszureden, hat der Autor nur, wenn er sich darin einrichtet. Ansonsten, und das kann man am Briefwechsel mit Siegfried Jacobsohn beispielhaft verfolgen, wird gestrichen, was der Rahmen nicht faßt.<sup>8</sup> Typewriting wäre damit ein Beispiel für Tucholskys Bemühen, apparatimmanent die Kontrolle über seine Autorschaft zu bewahren und durch technische Mimi-kry vor Überraschungen gefeit zu sein. Indem er die Bedingungen der Reproduktion in die Produktion hineinnimmt, eben ›druckreif‹ schreibt, hofft er, so gedruckt zu werden, wie er schreibt.

6 Kurt an Mary Tucholsky, 14.5.1924. In: *Unser ungelebtes Leben*. Reinbek 1990, S. 357.

7 Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke und Briefe*. München 1977ff, Bd. 1, S. 117f.

8 Vgl. Siegfried Jacobsohn: *Briefe an Kurt Tucholsky 1915-1926*. München 1989, z. B. S. 218 und S. 397.

In einem Teil von Tucholskys Produktion scheint diese Tendenz besonders ausgeprägt zu sein: Bei seiner Lyrik ist in den autorisierten Drucken weder eine Streichung von Zeilen noch von Strophen zu erkennen. Dafür haben sie aber auch keine exklusive Verbindung mehr zu ihrem Schöpfer wie die Erlebnislyrik, sondern sind Gelegenheitsgedichte. Die Tradition der *Casualcarmina* geht zurück auf die Zeit, wo die Poetik noch schulmäßig mit der Rhetorik getrieben wurde, denn »wer immer Latein gelernt hatte, hatte zugleich, bis hin zu den Schulreformen des späten 18. Jahrhunderts, gelernt, Verse zu machen.«<sup>9</sup> Das Gelegenheitsgedicht wurde in seiner Alltäglichkeit höchstens als Einzeldruck zerstreut, bis es in die Journale abwanderte und dort feste Tradition wurde. Es durchlebte dabei eine Reihe von Mutationen, mit deren Hilfe es das Aufschreibesystem 1800 und dessen Fixierung auf Werke und Seelen überstand. Seine starke Verbreitung in den Periodika der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts belegt, daß es unter den Bedingungen des Aufschreibesystems 1900 durchaus zeitgemäß war, wenn es nur dessen Vorgaben gehorchte. Ein Beispiel dafür liefert Tucholsky mit dem Gedicht ›Ein sauberer Vogel<sup>10</sup>, das die Flucht des Luxemburg-Mörders, Leutnant Vogel, kommentiert. Das Gedicht wurde innerhalb weniger Stunden nach Eintreffen der Draht-Nachricht niedergeschrieben, damit es noch in die Abend-Ausgabe der *Berliner Volks-Zeitung* vom gleichen Tag gelangen konnte, und stellt dabei ein lediglich leicht variiertes Lied aus Goethes *Götz von Berlichingen* dar.<sup>11</sup> Dies stellt eine treffende Verbindung her: Der Genie-Text schlechthin wird unter den veränderten Bedingungen nur noch zum Steinbruch für Gelegenheitsverse, erhält in Brechts Formulierung ›Materialwert«.

›Ein sauberer Vogel‹ demonstriert die Abhängigkeit des Gelegenheitsgedichts von der Zeit und verdeutlicht, wie der literarische Publizist auf den Redaktionsschluß hinschreibt. Parodien und Übernahmen bekannter Muster bieten sich bei Gedichten dann an, weil sie bei entsprechender Auswahl nicht nur Metrum und Strophenform, sondern auch eine Anzahl fertiger Verse vorgeben. Eine Arbeitserleichterung, der Tucholsky sich des öfteren bedient hat, da sie nicht nur Zeit spart, sondern weil mit der ausgebeuteten Vorlage zugleich auch die Frage des Umbruchs vorab geklärt ist. Dazu braucht es aber keine Vorlage aus den Reihen der Klassiker; zumindestens bei der *Weltbühne* hatte sich auch eine andere Arbeitsorganisation eingespielt. Jacobsohn hatte nämlich nach Möglichkeit immer ein paar unaktuelle Gedichte Tucholskys auf Lager, die er zuweilen provisorisch in den Umbruch einsetzte, um dann eine passende Neu-

9 Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*. Paderborn 1981, S. 80.

10 *Gesamtausgabe* Bd. 3, S. 165.

11 Vgl. Gunther Nickel: *Die Schaubühne/Die Weltbühne. Siegfried Jacobsohns Wochenschrift und ihr ästhetisches Programm*. Opladen 1996, S. 165.

dichtung einzufordern. Ein solches Beispiel bildet ›Ein Chanson‹, über das Jacobsohn am 27.8.1922 an Tucholsky schreibt:

›Ein Chanson‹ ist Petit  $\frac{1}{4}$  46 Zeilen, also genau 1 Seite lang. So lang müßte auch der Ersatz sein, also Petit  $\frac{1}{8}$  52, Petit compress 59 Zeilen, Zwischenräume und Titel immer mitgerechnet. Natürlich kann es zwischen 46 und 59 Zeilen jede beliebige Länge haben. Die Hauptsache ist, daß es sofort gedichtet wird und Freitag früh hier eintrifft.<sup>12</sup>

Im ausgedruckten Heft findet sich dann das Gedicht ›Die Mühle‹ mit 47 Zeilen. ›Ein Chanson‹ lagerte in dieser Funktion überaus lange in der Redaktionsstube, denn in Druck ging es erst mehr als vier Jahre später, am 30.11.1926.

### **Grammophonie in Versen**

Die eben gegebenen Beispiele einer Spaltenästhetik sind nicht der einzige Beleg dafür, wie der Gelegenheitsdichter Theobald Tiger die Umbrüche vom Aufschreibesystem 1800 zu demjenigen von 1900 publizistisch reflektiert. Einen weiteren Zugang bietet dessen Umgang mit der Trias des Realen, Imaginären und Symbolischen.

Lacans methodische Distinktion wird von Kittler auf die Medienpluralisierung im Aufschreibesystem 1900 bezogen. Das Imaginäre wandert aus in den Film, das Reale in die Grammophonie. Der Literatur, die im Aufschreibesystem 1800 alle drei Funktionen in sich vereinigte und Bücher damit hör- und halluzinierbar machte, bleibt nur noch das Symbolische. Konnte sie, solange die Schrift das Monopol für die Speicherung serieller Daten innehatte, als »Universalkunst im Universalmedium Einbildungskraft schalten«, so wird sie nun von diesem Sonderstatus degradiert zu derselben Materialbestimmtheit wie alle anderen Künste auch: »Literatur wird Wortkunst von Wortemachern.«<sup>13</sup> Die Medienpluralisierung besorgt allerdings auch die Ausdifferenzierung in E- und U-Kultur. Und während erstere sich nunmehr den »Riten des Symbolischen« ergibt, ist letztere mit Drehbuchschreibern und Grammophondichtern durchaus bemüht, auch weiterhin »Imaginäres und Reales am Diskurs« zu bedienen.<sup>14</sup> Dies ist an Tucholskys Arbeiten, die Grammophon und Film beliefern, auch offensichtlich. In einigen Gedichten verfolgt er aber auch noch eine andere Strategie, nämlich die Trias des Imaginären, Realen und Symbolischen durch Medienkreuzungen montierend wieder zusammenzubringen.

12 Jacobsohn: *Briefe an Tucholsky*, S. 137f.

13 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1987, S. 255.

14 Ebd., S. 254.

Tucholskys Grammophon-Gedichte setzen just in der Zeit der traditionalistischen Kehre der zeitgenössischen Lyrik gegen Ende der Zwanziger Jahre ein. Das Grammophon ist dabei so alltäglich geworden, daß es immer mehr das Lesen, zumindestens von Büchern und gerade der Hochliteratur, ersetzt. »Um Unterhaltung zu haben, lasse ich lieber mein Grammophon gehen«, erklärt ein Interviewter bei einer der Umfragen zu den Lesegewohnheiten Ende der zwanziger Jahre.<sup>15</sup> Die von den Grammophonen verbreiteten amerikanisierten Soft-Schlager sind damit zu einem Kernstück der Zerstreungskultur geworden und zu einem »Gebrauchsgegenstand. Wie Kaugummi.«<sup>16</sup> Da möchte Tucholsky aber nicht abseits stehen und baut bekannte Grammophon-Schlager wie ›Nola‹ und ›Oh! Lucindy‹, beide von ›The Revellers‹, kurzerhand in Gedichte ein, um dabei via Grammophon wieder halluzinierende Literatur zu erhalten. Bereits im ersten einschlägigen Text, ›Das Grammophon‹ von 1916, *sieht* Peter Panter ja die Sänger, wenn er die Platte *hört*. Damit bewegt er sich im Trend der Zeit, denn bei der psychophysikalischen Zerlegung der Seele in Funktionen geriert das Grammophon zur Metapher für die mnemotechnische Arbeitsweise des Gehirns. Dies wird von ihm 1930 systematisiert in ›Akustischer Kostümball‹. Durch ein systematisches Abhören der alten, schon lange nicht mehr gespielten Platten werden gezielt Vorstellungen evoziert und im Gehirn die »schlummernden Nachbarkästen«<sup>17</sup> beim Wiedererkennen der Melodie hervorgeholt.

In ›Nola«<sup>18</sup> wird 1928 die Wendung, der durch die Medienpluralisierung zerborstenen Trias des Realen, Imaginären und Symbolischen nicht nachzutrauern, sondern sie vielmehr technisch zu restituieren, bereits im Paratext programmatisch. Der Titel nennt den bekannten Schlager, der Untertitel verknüpft dies dann ausdrücklich mit dem Imaginären: ›oder: Fotomontage des Lebens‹. Die Fotomontage galt zeitgenössisch mit dem Verblässen des Authentizitätsmythos der Fotografie als die Form, die durch die Beziehungen ihrer Elemente untereinander zur Wirklichkeit selbst jenseits ihrer bloßen Abbildlichkeit durchbrechen könnte. Und wenn durch Grammophonie das Rauschen des Realen verfügbar gehalten wird, so soll hier dann in einer technischen Wendung die verloren gegebene »dichterische Einbildungskraft« eine solche Fotomontage und damit als restituierte Universalkunst das Leben selbst geben können. Dazu scheint aber eine genaue Fokussierung nötig zu sein, weshalb sich auch am drucktechnischen

15 Zitiert nach Hermann Korte: »Lyrik am Ende der Weimarer Republik«. In: Bernhard Weyergraf (Hg): *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*. München 1995, S. 601-635, hier: S. 628f.

16 »Lyrik der Antennen« [1931], in: *Gesamtausgabe* Bd. 14, S. 387.

17 »Akustischer Kostümball«, in: *Gesammelte Werke*. Reinbek 1975, S. 295.

18 In: *Gesammelte Werke*, Bd. 6, S. 341f.



Ort des Mottos kein sinnreicher Spruch findet, sondern eine Katalogangabe: Elektrola EG 765. Neben diese Rahmung durch den Paratext tritt eine nicht minder programmatische durch die Anfangs- und Schlußzeilen. Im Sinne des erst zwei Jahre später formulierten ›Akustischen Kostümballs‹ dichtet Theobald Tiger: »Die schwarzen Platten tragen die Erinnerungen / und saugen auf, was sie mit uns erlebt ...« Daraus resultiert dann in der Schlußzeile der Ausruf: »Erinnerung, du süßes Grammophon–!« Der Freiraum der Einbildungskraft ist aber merklich eingeschrumpft, erst die Reizspritze des immer wiederkehrenden Schlagerrefrains »Nola / A girl like you –« bringt nämlich die Erinnerung hervor an Stunden gelungener Intersubjektivität. Damit wird aber auch eine Schwäche der technisch restituierten Einbildungskraft angedeutet, denn Schallplatten funktionieren nicht mehr wie die in Tee getauchte Madeleine, aus der für Prousts Marcel die ganze Kindheit wieder emporsteigt. Bei der rasanten Umsatzgeschwindigkeit der U-Kultur bringt ›Nola‹ vielmehr nur ein Augenblicksbild eines erst wenige Wochen zurückliegenden Herbsttages zurück.

Ein noch knapperes Zeitfenster bedient das Gedicht ›Berliner Bällex.<sup>19</sup> Erinnerung ist hier nicht thematisch, denn es wird die gerade verklungene Fest- und Ballsaison behandelt, die jedem Leser noch präsent ist. Diese Kontrollierbarkeit macht programmatische Äußerungen wie in ›Nola‹ überflüssig, stattdessen wird dem Leser eine Montage von Schlagerfetzen geboten, die ihn in medias res setzen:

›Wo  
sind deine Haare –  
What did I kiss that girl,  
du mußt nach Berlin,  
Barcelona – Parlez-vous français?‹  
In allen Ateliers näseln die Grammophone;  
weinrot stehn die Lampions in der grauen Luft – die Frau ist  
[gar nicht so ohne –  
Kein Licht machen! Treten Sie nicht auf die Paare!  
Wo sind deine Haare-?  
August ...

Offenbar soll hier also nicht mehr ein Einzelbild oder ein privilegiertes subjektives Erlebnis imaginiert werden, sondern die auch den Lesern vertraute Gesamtsituation, die sich normal durch den polyphonen Klangteppich auszeichnet. Die technische Restitution der Einbildungskraft koppelt sich folglich von

19 In: *Gesamtausgabe*, Bd. 9, S. 266f.

Genieästhetiken jeglicher Couleur ab. Tucholskys Bemühungen gelten hier nicht der individuellen Autorstimme, denn das wäre eine Groteske wie Kittlers Paradebeispiel, Mynonas *Goethe spricht in den Phonographen*. Seine Leser imaginieren nicht mehr eine originäre Schöpfung, sondern den Klangteppich, der sie ohnehin umgibt. Wenn sie wollen, können sie parallel zur Lektüre die entsprechenden Platten auflegen, den Soundtrack ihrer Zeit.

### Radio – drahtlose Einbahnstraße

Bei keinem Medium sonst ist Kittlers These von der Unterhaltungsindustrie als ›Mißbrauch von Heeresgerät‹ so greifbar wie beim Radio. Die ersten Experimente mit der ›drahtlosen Telegraphie‹ fanden direkt vor dem und dann im Krieg statt durch die gänzlich vom Militär abhängige Funkindustrie, und der ›Funkterspuk‹, die Besetzung der Sendeanlagen durch die revolutionären Soldaten, teilte als Initialzündung die Nachkriegsentwicklung in zwei Stränge: Zum einen in den vom Ministerialdirektor für Funktelegraphie, Bredow, für die Post betriebenen zentralisierten Funkverkehr, zum anderen in den nicht endenden Nachhall der verpaßten Möglichkeiten: der Arbeiter-Radio-Bewegung und der teilweise damit in Verbindung stehenden Heerschar der Radiobastler. Dieser Schatten des »ordentlichen« Radios wurde von der offiziellen Seite immer mit Skepsis betrachtet und allzuoft inquisitorisch verfolgt.

Dadurch verdeutlicht sich, wie sich in der Weimarer Republik die Öffentlichkeitsformen von Radio und Printmedien unterscheiden: der fragmentierten Öffentlichkeit hier wird eine qua Regulierung homogenisierte Öffentlichkeit dort gegenübergestellt, die wie die klassische bürgerliche Öffentlichkeit auf dem Prinzip der Ausschließung basierte. Durch die Rundfunkverordnung von 1926 wurde dies mittels einer erstickenden Vielfalt von Überwachungsausschüssen perfektioniert, ergänzt durch die Kulturbeiräte mit ihrer Zielsetzung einer ›Erziehung zur Qualität‹.<sup>20</sup> Der Schwerpunkt des Kulturprogramms legte sich auf die ›Belehrung‹ und die Rede vom ›Kulturfaktor Rundfunk‹ war geboren, was Tucholsky dazu veranlaßte, sich lieber dem Grammophon zuzuwenden, wenn er über das Jack Hylton Orchestra schreibt:

Konservenmusik? Meinetwegen: ich kann ihn mir nicht engagieren – und im Radio muß ich mir die paar guten Jazz-Konzerte mit so viel dummen Vorträgen erkaufen – ›Das Kaninchen als gesell-

20 Zur Medien- und Programmgeschichte des Radios vgl. z. B. Peter Dahl: *Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*. Reinbek 1983; Wolfgang Hagen: »Der Radioruf«, in: Martin Stügelin, Wolfgang Scherer (Hg): *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914-1945*. München 1991, S. 243-273; Winfried B. Lerg: *Rundfunkpolitik in der Weimarer Republik*. München 1980; Joachim Felix Leonhard (Hg): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*. München 1997.

schaftsbildendes Element im achtzehnten Jahrhundert« – oder ›Der Kleinkalibersport als Abführmittel. Lassen Sie sich durch den Darm gesund schießen!« – da drehe ich schon lieber den oder das Grammophon auf, den Zwitter.<sup>21</sup>

In der Karikierung der zahlreich gesendeten ›volksbildenden Vorträge‹ wird deutlich, daß Tucholsky dem vielberedeten ›Kulturauftrag‹ des Radios überaus skeptisch gegenüberstand, und dies nicht nur, weil er lieber Hyltons ›Do-Do-Do‹ hören wollte. In seiner Betrachtung des Mediums setzt er vielmehr insgesamt andere Akzente. Schlägt man den von Irmela Schneider herausgegebenen Dokumentationsband *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*<sup>22</sup> auf, der die Äußerungen namhafter Autoren versammelt, so fällt auf, daß Tucholsky im Gegensatz zu vielen selbst ihm sonst nahestehenden Autoren sich überhaupt nicht auf Reflexionen zum Medium als solches einläßt und weder ästhetische Möglichkeiten des Hörspiels erörtert noch neue Formen wie die Rundfunkreportage. Ihm geht es allein um die Ordnung des neuen Mediums, handgreiflich erkennbar in der Zensur. Er versteht darunter im Gegensatz zum alten Rotstift ein Bündel diskursiver Maßnahmen, die das Feld des Rundfunks abstecken, noch bevor ein Wort auf Sendung geht. Dagegen setzt er die technische Reflexion, daß Radio gerade so funktionieren könne wie die fragmentierte Öffentlichkeit der Printmedien, denn es gebe »nicht umsonst hundert Wellen, die zur Verfügung stehen – so, wie es Zeitungen für die breite Masse, Fachzeitschriften, kleine Blätter für intellektuelle Gruppen und große Bilderbuchblätter gibt, so sollte es vielerlei Arten von Rundfunk geben. Und alle ohne Zensur.«<sup>23</sup> Der Rundfunk sei wie das Auto »ein Verkehrsmittel, das allen gehört, so daß keiner einen Vorsprung hat.«<sup>24</sup>

Verkehr unterliegt dabei den Regeln der Zivilgesellschaft, und diese ruft Tucholsky auch mehrmals als Argument gegen die Zensur an: Die Rechtsnormen der bürgerlichen Gesellschaft seien völlig ausreichend, um einen Mißbrauch des Rundfunks unmöglich zu machen. Einen weiteren Vorschlag, um die nötige Distanz der Verkehrsteilnehmer zu garantieren, bis sie in einer fragmentierten Öffentlichkeit einer ausgebauten Sendevielfalt einander umschiffen könnten, macht Ignaz Wrobel bereits in ›Der politische Rundfunk‹ – wer eine Sendung nicht hören wolle, der solle nicht nach ihrer Beseitigung rufen, sondern abschalten: »Denkbar wäre, daß jede Partei, daß jede Geistesrichtung ihre Redner vor-

21 ›Auf dem Nachttisch« [1928], in: *Gesamtausgabe* Bd. 10, S. 532.

22 Tübingen 1984.

23 ›Ohne Zensur« [1928], in: *Gesamtausgabe* Bd. 10, S. 148f.

24 ›Der politische Rundfunk« [1926], in: *Gesammelte Werke* Ergänzungsband 1. Reinbek 1985, S. 514.

schickt, paritätisch verteilt, in anständiger Abwechslung. Wer nicht zuhören will, hängt ab.«<sup>25</sup> Eine solche Vorgehensweise war nicht nur denkbar, sie war sogar Realität. Allerdings nicht in Deutschland, sondern in den Niederlanden, wo das Programm gänzlich von den meist politisch oder konfessionell gebundenen Hörerverbänden gestaltet wurde, wobei auch das dortige Pendant des Arbeiter-Radio-Clubs einen Abend in der Woche zu seiner Verfügung hatte.<sup>26</sup> In Deutschland dagegen ist für Tucholsky der Normalfall eine »Rundfunkverwaltung, die sich dem randalierenden Spießler fügt, und zwar mit dem größten Vergnügen fügt«, weil dadurch die homogenisierte Öffentlichkeit ihres hierarchischen Rundfunk-Modells umso tiefer zementiert wird, und so gerate sie zur »Vertretung der herrschenden Klasse und ihrer Moralvorstellungen.«<sup>27</sup> Tucholsky fordert dagegen eine »Erziehung zur Toleranz« durch die »gleichen Startmöglichkeiten« für alle.<sup>28</sup> Dies sei Zeichen der Demokratie wie Zensur das der Diktatur. Da die Zensur aber zementiert wird, bricht Tucholskys Technik des Diskurspuzzles beim Radio zusammen, da er sich hier statt einer fragmentierten einer expansiv homogenisierten Öffentlichkeit gegenübersteht. Daß seine Vorschläge zur Rundfunkorganisation auf einen Umbau zur fragmentierten Öffentlichkeit eines offenen Verkehrssystems hinauslaufen, darf daher nicht Wunder nehmen, denn das würde seine Anschlußfähigkeit sichern. Da diese sich nicht herstellen läßt, stand für Tucholsky eine Rundfunkarbeit, die über eine flüchtige Kenntnisnahme hinausginge, offenbar nie zur Debatte.

### Fotografische Allegorese der verkehrten Welt

In aller Feindschaft blieb Karl Kraus nach eigenem Bekunden Tucholsky stets dankbar für die Übersendung der Fotografie des zerschossenen Christus, der die Schlußvignette der *Letzten Tage der Menschheit* bildet. Ebenso verwies Tucholsky lange Zeit auf Kraus' Technik der »Kulturdokumente« als vorbildlich, obwohl sich sein eigener Ansatz für die Arbeit mit Fotografien deutlich davon absetzt.<sup>29</sup> Seit »Mehr Photographien« von 1912 hebt er diese nämlich über alle Textformen, denn als demonstratio ad oculos läßt sich der Authentizitätsmythos der Fotografie propagandistisch offenbar glänzend auswerten, da gebe es »keine Ausreden – so war es, und damit basta.«<sup>30</sup> Die Bildmedien Fotografie

25 Ebd.

26 Vgl. Peter Dahl: *Radio*, S. 57.

27 »Rundfunkzensur« [1928], in: *Gesamtausgabe* Bd. 10, S. 160.

28 Ebd.

29 Zum Verhältnis von Kraus und Tucholsky zur Fotografie vgl. vor allem Leo A. Lensing: »Photographischer Alpdruck« oder politische Fotomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Fotografie«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107 (1988), S. 556-571, sowie Burkhard Spinnen: *Schriftbilder. Studien zu einer Geschichte emblematischer Kurzprosa*. Münster 1991.

und Kino seien den Armaturen der Erfahrung des Großstädtlers adäquat, weshalb Tucholsky auch zustimmend Le Bons Massenpsychologie zitiert, daß die Massen nur in Bildern denken könnten und sich nur durch Bilder beeinflussen ließen.<sup>31</sup> Die Masse in ihrer psychologischen Situation gehorche nicht argumentativen, sondern archaisch-irrationalen Bedeutungsmustern, die von individualpsychologischen Kategorien völlig verschieden seien: »Das Wesen des Meeres ist aus dem des Tropfen nicht ersichtlich.«<sup>32</sup> Da die Masse diskursiven Strukturen nicht zugänglich sei, hätte für Tucholsky auch der Begriff »Massenkommunikation« einen eher zweifelhaften Wert. Damit trifft er sich mit der Medienwissenschaft, denn Spangenberg beispielsweise wirft in seinem Aufsatz über mediale Kopplungen der klassischen Massenkommunikationsforschung als besonderes Versäumnis vor, daß sie in unreflektierter Voraussetzung in vielen ihrer Modelle davon ausginge, daß Medien als Kommunikationstechnologien funktionierten. Damit würden die Voraussetzungen aus der Zeit des Medienmonopols der Schrift blind verlängert. Mit dem Aufkommen der audiovisuellen Medien und dem Zurücktreten der Schrift selbst in den Printmedien müßten diese Apparate aber vielmehr primär als Wahrnehmungstechnologien verstanden werden, die statt mit Kommunikation immer stärker mit vorsemantischen Sinnbildungsleistungen arbeiteten und dabei den Begriff der Erfahrung selbst umstülpten.<sup>33</sup>

Tucholskys Konzept der Arbeit mit Fotografien baut genau auf diesen medialen Wahrnehmungsstil auf und stößt dabei auf das Faktum, daß eine Wahrheitsfrage als immanente Kategorie hier nicht mehr auftaucht. Was immer auch propagiert wird, die Technik der Anpreisung, die auf die Rezeptionsgewohnheiten der Zerstreungskultur abgestimmt ist, bleibt sich gleich. Infolgedessen kann Tucholsky die Vorschläge, die er in »Mehr Photographien!« 1912 macht, um der proletarischen Agitation auf die Sprünge zu helfen, im Krieg wiederaufnehmen, um Versäumnisse der angeblich schwächlichen deutschen Kriegspropaganda einzuklagen<sup>34</sup>, und dann wieder in der Weimarer Republik, um eben gegen die Folgen dieser Kriegspropaganda anzukämpfen. Gerade die Tendenzfotografie sei auch hier nötig. Warum, erklärt er 1922 anhand des Verfassungsfeiertages. Die Regierung, die bei den Feiern nur halbherzig mitmachte, verstehe sich nicht auf Massenbehandlung, weil sie sich der politischen Signalgebung verweigere und den Augenschein falsch überlegen als bloßen Augenschein abtue.

30 »Mehr Photographien!« [1912], in: *Gesamtausgabe* Bd. 1, S. 68.

31 »Das politische Kino« [1920], in: *Gesamtausgabe* Bd. 4, S. 394.

32 »Ein Pyrenäenbuch« [1927], in: *Gesamtausgabe* Bd. 9, S. 103.

33 Peter Spangenberg: »Mediale Kopplungen und die Konstruktivität des Bewußtseins«. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt/M. 1991, S 791-808, hier: S. 794.

34 Vgl. »Briefbeilagen« [1918], in: *Gesammelte Werke* Bd. 1, S. 303f.

Für Tucholsky ist der »sinnlich wahrnehmbare Ausdruck einer politischen Tatsache« dagegen von eminenter Bedeutung, denn es gebe »genug Mitbürger, die etwas sehen wollen, bevor sie an etwas glauben. Man unterschätze das nicht: der selige Wilhelm hat das fast so gut verstanden wie Manoli – und beider Reklame hat sich gelohnt. Davon weiß die Republik noch nichts.«<sup>35</sup>

Mit großer Regelmäßigkeit beklagt Tucholsky deshalb bis in die Mitte der Zwanziger Jahre das Fehlen entsprechender Blätter wie auch einer organisierten Arbeiterfotografenbewegung, welche erst gegen Ende der Weimarer Republik bedeutsames Material zum publizistischen Kampf beitrug. Dies führte zu geradezu absonderlichen Verbindungen. Denn die »Freie Welt«, die von Tucholsky in der Zeit als Ausnahme genannt wird, druckte auch Aufnahmen von Heinrich Hoffmann, der im Sommer 1919 bereits der Einwohnerwehr angehörte, bis er im April 1920 der NSDAP beitrug. Noch kurioser, daß die Aufnahmen, die der spätere »Hof« photograph Hitlers von den Räterevolutionären machte, »durchweg zum Vorteil der Porträtierten«<sup>36</sup> ausfielen, so auch das im Stil der Christus-Ikonographie aufgenommene Bildnis Landauers, das die Titelseite der »Freien Welt« vom 4.6.1919 einnahm. Hoffmann selbst sammelte seine Photographien – auch das Porträt Landauers – in der Broschüre *Ein Jahr bayrische Revolution im Bilde*, die er zum Jahrestag im Herbst 1919 erscheinen ließ mit Texten von Emil Herold, der die festgehaltenen Ereignisse aus rechtskonservativer und antisemitischer Perspektive scharf angriff.

Die Materialitäten der Kommunikation können Autor- und politische Intentionen demnach erheblich nivellieren oder kontingent werden lassen. Ob ein »Rechter« oder ein »Linker« auf den Auslöser drückt, ist der Kamera gleichgültig, und der Kontext kann im nachhinein nahezu jede Aufnahme in ihr Gegenteil verkehren. Der Authentizitätsmythos der Fotografie ist also in mehr als einer Hinsicht problematisch. Ihre von der Mimesis abweichende und unbestreitbare Referentialität läßt sich glänzend verwerten, doch daß man mit dem »Wirklichen« einer Aufnahme auch das »Richtige« der vertretenen Sache in Händen hält, kann die Propaganda nur fingieren. Referenz und Signifikanz stehen mithin in einem ungeklärten Verhältnis zueinander, das auf dieser Stufe von Tucholskys Propaganda-Konzept auch nicht zu lösen ist.

Deshalb bewegt sich Tucholsky als Medienpraktiker von seiner Forderung nach Tendenzfotografie in dem Maße weg, wie die materielle Basis seines ewigen Desiderates geschaffen wird. Seit dem Parteitagbeschuß der KPD von 1925, die Arbeiterfotografie zu fördern, entstand der Grund, auf dem zunächst *Sichel und Hammer* und dann die *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* mit den Arbei-

35 »Die Republik wider Willen« [1922], in: *Gesamtausgabe* Bd. 5, S. 517.

36 Rudolf Herz und Dirk Halfbrodt: *Revolution und Photographie*. München 1918/19. Berlin 1988, S. 50.

ten des von Tucholsky bewunderten John Heartfield aufbauten. Als er seine Arbeit mit Fotografien in der Zeit wieder aufnahm und sich dabei Formen wie das Fotogedicht anverwandelte, haben diese Publikationen allerdings keinen tendenzfotografischen, sondern einen den Publikationsorten in der Ullstein-Presse angepaßten humoristischen Charakter. Tucholskys Anschlußfähigkeit an unterschiedlichste Diskurslinien besteht also auch im fotografischen Medium, er ist nicht auf die Tendenzfotografie im engeren Sinne beschränkt. Jedoch flechtet Tucholsky gerade in die frühen Fotogedichte für die *Berliner Illustirte*, *Die Dame* und den *Uhu* programmatische und kritische Anmerkungen über den fotografischen Blick ein. So dichtet er 1925: »Oh Mensch!/Alleine bist du nichts,/fehlt dir der Ruhm des Kinolichts«<sup>37</sup>, und setzt damit gegen das expressionistische Menschheitspathos die Negation erfüllter Subjektivität in der medialisierten Welt. Ein Jahr später beschließt er dann das Gedicht ›Die Zwillinge‹ mit der Wendung: »Möglicherweise sind wir auch nur eine Trickaufnahme«<sup>38</sup> und stellt damit die Frage, was beim fotografischen Blick überhaupt noch Erfahrung heißt. Die tendenzfotografische Ausbeutung des Augenscheins, die Tucholsky so lange forderte, steht also vor ihrer Breitenwirksamkeit, er selbst auf dem Sprung, seinen Beitrag dafür zu leisten, und gleichzeitig stellt er nun die Frage nach der Referenz der Fotografie und damit nach ihrer Legitimität. Dies geschieht im Zuge einer neuen Epoche der Fotografiegeschichte, nämlich der Historisierung dieses Mediums.

Die Historisierung vollzieht sich entlang dem hundertjährigen Jubiläum des Mediums in den Jahren um 1930, wo sich durch die Einführung des Tonfilms der Charakter der Fotografie als Prototyp eines Abbildungsprinzips endgültig verändert. Zudem scheint durch die nunmehrige Ubiquität des fotografischen Blicks der Authentizitätsmythos verblaßt zu sein, weshalb Kracauer 1927 in seinem Essay ›Die Photographie‹ auf die Notwendigkeit einer zusätzlichen Beglaubigung der Bilder insistierte.<sup>39</sup> Dies kann mittels der Fotomontage geschehen, wie es Praktiker wie Sasha Stone fordern<sup>40</sup>, oder aber durch die Beschriftung, die, wie Benjamin in der *Kleinen Geschichte der Photographie* 1931 erklärt, »zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme« wird.<sup>41</sup> Letzteres ist im Zuge von Benjamins Aktualisierung der Allegorie umso bedeutsamer, denn aus seiner Zeichnung des Allegorikers springt der Fotograf hervor. Die Fotografie ist der moderne allegorische Blick, denn die Aufnahme läßt von ihrem Gegenstand das Leben abfließen, indem sie ihn ihrem von Roland Barthes formulier-

37 »Gefilmt mußt du sein-!« [1925], in: *Gedichte*. Reinbek 1983, S. 477.

38 »Die Zwillinge« [1926], in: *Gedichte*, S. 523.

39 In: *Schriften*. Frankfurt/M. 1971ff, Bd. 5.2, S. 83-98.

40 Vgl. »Photo-Kunstgewerbereien«, in: *Das Kunstblatt* Jg. 12 (1928), H. 3.

41 In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M. 1991, Bd. II.1, S. 385.

ten Noëma unterstellt: Es-ist-so-gewesen. Aus der Zeitenfolge heraus stellt sie ihn in die »vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.«<sup>42</sup> Als Allegoriker arbeitet der Fotograf am Schaucharakter der nichtmimetischen Moderne einer synthetischen Gesellschaft. Damit wird das Ding in seiner Hand tatsächlich »zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereich verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt.«<sup>43</sup> Folglich wird auch einsichtig, warum Benjamin so auf der Beschriftung der Fotografie insistiert. Die Beschriftung ist die originäre Arbeit des Allegorikers, durch die die Aufnahme ihre Reflexionsleistung erhält und überhaupt erst zum Emblem wird. Dadurch wird dann das möglich, was Brecht im *Dreigroschenprozeß* einklagt: Das verborgene Wissen der verdinglichten menschlichen Beziehungen, das die Fabrikansicht nicht hergibt, wird vom Allegoriker mittelbar erschlossen. »Es ist also tatsächlich ›etwas aufzubauen‹, etwas ›Künstliches‹, ›Ge-stelltes‹«<sup>44</sup>: dieser Parole folgt er. Pointiert formuliert: Als Emblem gibt die Fotografie ihrem Referenten seine Referenzen zurück. Nun kann er wieder bedeuten.

Tucholsky, der in den bürgerlichen Illustrierten sich die Frage nach dem Referenten der Fotografie stellt, verlagert daher in dem Maße, wie er an deren Historisierung teilhat, sein Interesse von der reinen Tendenzfotografie zur fotografischen Emblematik. Diese bildet dann den Grundstock von *Deutschland, Deutschland über alles*.

Burkhard Spinnen hat erstmals systematisch auf die emblematischen Strukturen im Deutschland-Buch aufmerksam gemacht und sich damit gegen die Tendenz der vorherigen Forschung gestellt, die aus der Zusammenarbeit Tucholskys mit John Heartfield ableitete, damit sei Tucholsky am Ziel seines Tendenzfotografiekonzepts angelangt und deshalb das Deutschland-Buch als multimedialen Frontalangriff des politischen Literaten wertete. Jedoch ist in dem Bildband auch nicht umgekehrt ein kohärenter emblematischer Kosmos festzustellen; vielmehr liegt eine Mischkonzeption vor von emblematischen und propagandistischen Elementen. Das Deutschland-Buch leidet für Spinnen entsprechend an einer Doppelung, die die Embleme dann zerbrechen lassen:

Satirische Intention und satirische Technik befrachten die *picturae* mit der doppelten Funktion von Dokumentation und Darstellung, und wie in ›Ein Haus mit Hosen‹ finden die *subscriptions* nur sel-

42 Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Frankfurt/M. 1985, S. 47.

43 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, S. 359.

44 Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin und Weimar, Frankfurt/M. 1988ff, Bd. 21, S. 469.



ten über die politische Aussage hinaus zu einer Vermittlung beider. Häufiges Resultat dieses Darstellungsnotstandes ist, daß die subscriptio zur Agitation wird, die ihre pictura nur als Anlaß benutzt. Schärfe und Aggressivität müssen als Ausweis *einer* politischen Ideologie oder *einer* moralischen Entrüstung den Zusammenhang des Ganzen dort präntendieren, wo ihn die Darstellung selbst nicht leisten kann.<sup>45</sup>

Ein kohärenter emblematischer Kosmos – und damit eine Ordnungsstiftung – scheint somit kaum möglich, eben weil er hier Emblematisierung und Tendenzfotografie amalgamiert, und dadurch den Schwachpunkt der reinen Tendenzfotografie, daß sie mit dem »Wirklichen« ihres Referenten keineswegs automatisch das »Richtige« der vertretenen Sache in Händen hält, zu beheben versucht. Doch sind gerade die gelungenen emblematischen Blätter, die er produziert, für Spinnen gleichzeitig auch gut mißlungen, denn die politische Nutzenanwendung, die Tucholsky zieht, brächte die Konstruktion zum Platzen, weil sie sich als das einzige Interesse an der Darstellung offenbart.

### **Film – mediale Gastronomie des Auges**

Die Allegorie erweist sich somit als Armatur der Moderne. Im Bemühen, die in Abstraktionen abgewanderte Wirklichkeit noch zu gestalten, folgt die Kunst ihr in die Abstraktion nach; die Fotografie wird darüber zum Emblem. Der Fotograf arbeitet am Schaucharakter der nichtmimetischen Moderne, welcher sich in den entstehenden Metropolen immer stärker herausbildet. Die Verkehrsformen werden über optische Reize gesteuert und die großstädtische Menge gehorcht damit immer mehr einer Psychologie des Außen:

Das öffentliche Leben wurde zu einer Sache des Beobachtens, der passiven Teilnahme, zu einer Art von Voyeurismus. Balzac nannte es die »Gastronomie des Auges«. Man ist offen für alles, schließt a priori nichts aus dem eigenen Blickfeld aus, vorausgesetzt, man braucht nicht Teilnehmer zu werden, wird nicht in eine Angelegenheit verstrickt.<sup>46</sup>

Wie die Krisenhaftigkeit des modernen Romans zeigt, kann von solch einer Wirklichkeit dann auch nicht mehr erzählt werden. Der Verlust der Fähigkeit, Erfahrung auszutauschen, und damit der Tod des Erzählers, ist deshalb nicht ausschließlich im Erlebnis des Weltkrieges begründet, wie Benjamin erklärt<sup>47</sup>,

45 Spinnen: *Schriftbilder*. Münster 1991, S. 186f.

46 Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. Frankfurt/M. 1986, S. 45f.

sondern von dem Augenblick an virulent, in dem die Mimesis als solche zur Disposition gestellt wird. Darauf werden die Literatur auf technische Maßstäbe geeicht und Realismus und Naturalismus zu Fotografien des Lebens ausgerufen. Den eigentlichen Statthalter einer solchen Aufgabe sieht Kracauer jedoch anderswo. In seiner *Theorie des Films* begreift er diesen im wesentlichen als eine Erweiterung der Fotografie, um als mediale Potenzierung des Auges zu wirken und ihm diejenigen Phänomene zugänglich zu machen, »die wir kaum wahrnehmen würden, wenn die Filmkamera nicht die Fähigkeit besäße, sie sozusagen im Flug zu erfassen«. Deshalb weist er diesem Medium auch die von Sennett beschriebene Metropolenkultur als Arbeitsfeld zu: »Straßenmengen, unbeabsichtigte Gebärden und andere flüchtige Eindrücke sind seine Hauptnahrung.«<sup>48</sup>

Film ist für Kracauer die ›Errettung der äußeren Wirklichkeit‹, eine Formulierung, die allein schon auf allegorische Formen verweist. Die Kategorie des Filmischen leitet er dabei aus der Materialität der Kommunikation ab und verwirft deshalb auch konsequenterweise ›theatralische‹ stories. Die Konkurrenz zwischen Kino und Bühne, die die Debatten der Frühzeit beherrschte, ist aus solcher Perspektive gar keine. Dem entspricht die Genese des Mediums, denn der ursprüngliche Ort des Films im Schaucharakter der Moderne liegt nicht im Spektrum der Bühnen der Hochkultur, sondern im Varieté, wo die Pioniere des Mediums wie die Brüder Skladanowsky ihre Attraktionen aufführten.

Als Stätte der Massenornamente ergibt sich das Varieté dem von Sennett genannten Voyeurismus, denn »Augen für einen genialen Körper« zu haben erklärt Tucholsky zum Rüstzeug eines jeden Variétébesuchers.<sup>49</sup> Das Varieté soll für ihn dem Grundrecht auf Gaffen des Großstädtlers genügen<sup>50</sup>, worauf auch der Film programmatisch verpflichtet wird: »Das soll der Kino: mich unterhalten.«<sup>51</sup>

Diesem Kino der Attraktionen bleibt Tucholsky bis gegen Ende der Weimarer Republik verpflichtet. Deshalb trifft der Weg, den das Kino zum abendfüllenden Spielfilm nimmt, auf seine Kritik, denn er interpretiert diese Entwicklung als Literarisierung des Films, als ›Erzählkino‹, was seinen ästhetischen Maßstäben zuwiderläuft, denn erzählen soll seiner konservativen Poetik zufolge immer noch der Roman. Die Spielfilme werden von Tucholsky deshalb reihenweise verrissen als »horriblen Kram von vermanschter Literatur und schlechtem Kino«, während alles, was sich in irgendeiner Weise noch dem At-

47 »Der Erzähler«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, S. 439.

48 *Schriften* Bd. 3, S. 11.

49 »Wintergarten« [1913], in: *Gesamtausgabe* Bd. 1, S. 203.

50 Vgl. »Herbert der Cinese« [1913], in: *Gesamtausgabe* Bd. 1, S. 255.

51 »Filmschau« [1913], in: *Gesamtausgabe* Bd. 1, S. 334.

traktionskino zuordnen läßt, auf sein Interesse stößt. Liebesgeschichten im Kino gingen ihn nichts an, sehr wohl aber, »wenn Einer drei Häuser überhüpft – wie das gemacht ist, ist gleichgültig – ich sehe erfreut zu.«<sup>52</sup>

Auch die filmische Entscheidung der Tendenzfotografie will Tucholsky auf dieses Paradigma verpflichtet sehen, weshalb er bereits 1913 anlässlich der Verfilmung von Zolas *GERMINAL* schreibt, der »Film der Zukunft wird entweder belehren oder aufwühlen oder unterhalten – nur langweilen soll er nicht.«<sup>53</sup> Infolgedessen wird Charlie Chaplin für Tucholsky als Leitgestalt des zeitgenössischen Films genommen und politisch gewertet, wenn er in seiner Besprechung von *THE KID* schreibt, daß der Film gemäß den Anforderungen des Attraktionskinos »gar keinen richtigen Inhalt« habe, jedoch fortfährt:

Aber Chaplins Herz hat einen, und zu diesem Herzen gehört der feinste Kopf unter den lebenden Filmdarstellern und der klügste unter den Schauspielern überhaupt. Dieses Herz ist bei den Unterdrückten, und es hat eine gefährliche Waffe: sein Gehirn.<sup>54</sup>

Chaplin wird von Tucholsky fast zur Gegenikone zum deutschen Sonderweg aufgebaut, wenn er in Texten wie »Oase« 1923 seine Filme als Gegengift zur nationalen Hysterie der Ruhrbesetzung nimmt.<sup>55</sup> Chaplins Fähigkeit, »nur durch seine Erscheinung andere Leute lächerlich zu machen«, wird unmittelbar politisch gewendet, wenn Tucholsky aus einer Konfrontation der wilhelminischen Generalität mit Chaplin den Schluß zieht: »Und der ganze Militarismus ist hinten heruntergefallen.«<sup>56</sup> Die Zensur, der Chaplins Kriegsfilm *SHOULDER ARMS* in Deutschland zum Opfer fiel, sodaß Tucholsky den Film erst 1927 in Kopenhagen sah<sup>57</sup>, war dann Teil der zunehmenden Wandlung seiner Position dem Film gegenüber. Bisher hatte Tucholsky der Filmzensur durchaus positiv gegenüber gestanden bzw. erklärt, daß es sie eigentlich nicht gebe: Schließlich sei Film eben nicht Kunst, sondern Unterhaltung und die Zensur deshalb nicht Zensur, sondern behördlicher Eingriff in eine Industrieproduktion, um der Spekulation auf Sensation derjenigen Kaufleute, denen es egal sei, womit sie ihr Geld verdienen, vorzubeugen. Die Erfahrungen mit Chaplin und nachfolgend seiner Arbeit beim Volksverband für Filmkunst relativieren diesen Standpunkt, weshalb Tucholsky nun fragt: Wie stünde es um die Literatur, wäre sie den glei-

52 »Deutsche Kinodämmerung?« [1920], in: *Gesamtausgabe* Bd. 4, S. 333.

53 »Filmschau« [1913], in: *Gesamtausgabe* Bd. 1, S. 335.

54 »The Kid« [1923], in: *Gesamtausgabe* Bd. 6, S. 108.

55 In: *Gesamtausgabe* Bd. 6, S. 35-37.

56 »Der berühmteste Mann der Welt« [1922], in: *Gesamtausgabe* Bd. 6, 439.

57 Vgl. »Chaplin in Kopenhagen« [1927], in: *Gesamtausgabe* Bd. 9, S. 366-369.

chen Repressalien unterworfen wie der Film? Und er antwortet: Sie wäre ruiniert, weshalb Tucholsky nunmehr den gerade umgekehrten Schluß zieht, daß der Film so lange eine Industrie- statt eine Kunstgattung sein wird, wie er unter Zensur steht. Fortan bindet er Film und Radio in seiner strukturellen Kritik homogenisierter Öffentlichkeiten. ›Freier Funk! Freier Film!‹ ruft er noch 1932 – vergeblich.<sup>58</sup>

Ein weiteres Hindernis, damit sich der nun zum mindesten ex negativo anerkannte Kunstcharakter des Films durchsetzen könne, erblickt Tucholsky im Tonfilm. Er verdächtigt diesen, die von ihm abgelehnte Literarisierung des Films zu perfektionieren und am Theater anzuknüpfen statt an der großstädtischen Menge. In seiner ersten Tonfilm-Kritik erklärt Tucholsky deshalb, dieser würde »das Kino auf sein Anfangsniveau herunterdrücken: Karlchen streicht ein Haus an und fällt – hihi, wie komisch! – von der Leiter, und man sieht es, und alle Leute haben sich gefreut, weil sich das Bild bewegt hat. Heute hören sie es, und freuen sich, weil sie es hören.« Angesichts der gezeigten Filme schwant ihm Böses, denn siege »der Tonfilm, so verlieren wir eine große Kunst. Chaplin ist stumm.«<sup>59</sup>

Durch die Verbindung mit den ›Industriellen‹ gerate der Tonfilm zum Apparatfilm, der literarische Muster gebrauche. In Polemiken wie ›Die Ufa sucht Dichter‹<sup>60</sup> und Satiren wie ›Tell im Tonfilmatelier‹<sup>61</sup> stellt Tucholsky allerdings klar, daß der Tonfilm dadurch noch nichts mit der Literatur zu tun habe, sondern sie vielmehr ausbeute. Daß es anders sein könnte, gibt Tucholsky allerdings auch zu verstehen, wenn er Tonfilm als Möglichkeit einer neuartigen ›Fotomontage‹ von Laut und Bild anspricht<sup>62</sup>, die er in seinem eigenen Filmprojekt aufzugreifen versucht.

Tucholskys Filmszenario ›Seifenblasen‹ entstand 1931 als Auftragsarbeit nach einem Exposé von G. W. Pabst.<sup>63</sup> Durch die Ansiedlung der Filmhandlung im Varietéemilieu gibt die Grundidee Tucholsky die weidlich genutzte Gelegenheit, seine Programmatik des Attraktionskinos medienpraktisch umzusetzen. Dies geschieht unter den aktuellen neusachlichen Vorgaben, wenn die von Pabst angeregte transvestische Kleidergeschichte in die von Lethen analysierten *Verhaltenslehren der Kälte*<sup>64</sup> übertragen wird: das ›passing‹ des Transvestiten, sein

58 In: *Gesammelte Werke* Bd. 10, S. 70–74.

59 »›Weiße Schatten‹ in Paris« [1929], in: *Tempo*, 10.1.1929.

60 In: *Gesammelte Werke* Bd. 8, S. 293f

61 In: *Gesammelte Werke* Ergänzungsband 1, S. 770–773.

62 Vgl. »›Weiße Schatten‹ in Paris« [1929], in: *Tempo*, 10.1.1929.

63 Tucholskys Skript liegt im Tucholsky-Archiv im Deutschen Literatur-Archiv, Marbach, Pabsts Exposé ist mittlerweile publiziert in Wolfgang Jacobsen (Hg): *G. W. Pabst*. Berlin 1997, S. 233–235.

64 Frankfurt/M. 1994.

unerkanntes Hindurchgleiten, bezeichnet die Maxime der Beweglichkeit in den neusachlichen Typologien. Die Fotomontage von Laut und Bild wird dann mit einem anderen neusachlichen Topos verknüpft: dem Verkehr. ›Seifenblasen‹ hat dabei etwa mit den Verfolgungsjagden einerseits Reminiszenzen an den Stummfilm, andererseits finden sich die Struktur der Filmhandlung und der Verhältnisse der Personen zueinander eingebettet in ein reflektiertes Netz von Verkehrsmedien, bei dem sich die Telefone sogar zu handelnden Figuren aufschwingen, die Eingang in das Personenverzeichnis finden.

Der zuweilen heftige Kritiker der Filmindustrie legt dieses Skript dabei bewußt auf Anschlußfähigkeit an den filmischen Diskurs an. An Emil Jannings und Gussy Holl schreibt er am 17.8.1931: »Ich habe kein Drehbuch abgeliefert, sondern eine Szenekette, im Präsens erzählt, ich glaube: manche Einfälle sind brauchbar.«<sup>65</sup>

Tucholsky betrachtet sein Szenario also nicht als ›Dichtung‹, die beim Film nichts zu suchen hätte, sondern als Arbeitsmaterial, das Eingriffen offen steht. Damit geht er in der Frage der Anschlußfähigkeit an die homogenisierte Öffentlichkeit des Films anders vor als bei dem Veto gegenüber dem Radio und genau umgekehrt wie bei den Printmedien. Versucht er in deren fragmentierter Öffentlichkeit durch ein Diskurs-Setting für die verschiedenen Formate genau passend zu schreiben, so gibt er hier die Aufgabe der Anschlußfähigkeit an den Apparat zurück, indem er Lücken, Unbestimmtheiten, Leerstellen läßt, die dieser selbst füllen soll. – Was nicht geschieht, weshalb das unverfilmte Szenario für sich selbst mit seiner letzte Zeile sprechen könnte: »Und wer küßt mich?«

65 In: *Ausgewählte Briefe*. Reinbek 1962, S. 216.