

Title	Wer ist der Mann mit 5PS? : Kurt Tucholsky und seine 5Pseudonyme
Sub Title	5馬力の男とは誰か? : クルト・トゥホルスキーと5つのペンネーム
Author	山口, 祐子(Yamaguchi, Yuko)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2001
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.18 (2001. 3) ,p.1- 23
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20010331-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Wer ist der Mann mit 5PS ?

—Kurt Tucholsky und seine 5Pseudonyme—

YAMAGUCHI, Yuko

0.

Kurt Tucholsky (1890-1935), der bekannte Publizist der Weimarer Republik, schrieb unter mehreren Pseudonymen vielfältig über den aktuellen Zeitgeist zwischen den zwei Weltkriegen. Während seine Texte im heutigen Deutschland oft durch die Medien zitiert und vorgestellt werden, wird Tucholsky als ein Forschungsobjekt, vor allem als ein „Mensch“, immer noch verschiedenartig interpretiert. Nicht nur die philologischen Schwierigkeiten in der Exilzeit des Autors¹⁾ sondern auch die schwankenden Auffassungen über diesen Schriftsteller stellen verschiedene Figuren des Tucholsky vor, insbesondere im Lauf der Forschungsgeschichte in der Nachkriegszeit Deutschlands. Tatsächlich gibt es widerspruchsvolle Diskussionen um diesen Autor Tucholsky als eine „Person“— z.B. er sei einerseits Antisemit, geldgierig, Bildungsbürger, depressiver Pessimist gewesen, und andererseits politischer oder demokratischer Positivist usw. Wenn einige dieser Attribute schon aus genauer Textanalyse stammen mögen, die folgenden Fragen bleiben unklar: Worum handelt es sich dann, wenn diese Positionen bestimmt werden sollten? Können seine Texte wirklich von einer einzigen Position nur aus der Seite des Schreibers zusammengefasst werden, nur weil sie aus der Feder eines Individuums geschrieben wurden? Gibt es sonst keinen Grund für das Schreiben? Verwechselt man sie vielleicht mit der Persönlichkeit des Schreibenden? Was ist dann ein Autor für Tucholsky? In vorliegender Arbeit wird der

Schwerpunkt zuerst auf die Art und Weise der Verwendung seiner wichtigsten fünf Pseudonyme (Ignaz Wrobel, Peter Panter, Theobald Tiger, Kasper Hauser und Kurt Tucholsky als das fünfte) gelegt. Vor allem beschäftigt sich die Untersuchung mit der Problematisierung der Bedeutung von Pseudonymen bei Tucholsky. Als theoretisch vorbereitende Basis sind Betrachtungen der modernen Literaturkritik über die Autorrolle anzusehen, die etwa von Michel Foucault provokativ angestellt worden sind.

1. Die besondere Thematik der einzelnen Pseudonyme bei Tucholsky

Es gibt keine weitergehende Äußerung, in der Kurt Tucholskys eigentlicher Name als Pseudonym vorgestellt würde. Aus einigen Kommentaren über seine Pseudonyme kann man jedoch diesen Kurt Tucholsky als Autor für ein Element im Zusammenspiel der Selbstinszenierungsfaktoren halten. Eigentlich geschieht es eher selten, daß Tucholsky beim Schreiben, sei es publizistisch oder privat, seinen richtigen Namen gebraucht.²⁾ Vor allem bei öffentlichen Äußerungen durch die Medien treten die anderen vier Pseudonyme viel öfter in Erscheinung. Deshalb sei hier angemerkt, daß für die Autorschaft Tucholskys der eigene Name nicht als Persönlichkeit, sondern grundsätzlich nur als ein Pseudonym, eine inszenierte Figur zu betrachten ist, wenn es gilt, seine Stelle innerhalb der Thematik zu bestimmen. Soweit Tucholsky selbst seine Pseudonyme charakterisiert, sehen sie folgendermaßen aus: Ignaz Wrobel, ein „essigsauerer, bebrillter, blaurasierter Kerl“³⁾, ist unter den fünf Autoren als politisch schärfster und aggressivster Kritiker bekannt. Der Nachname kommt vom Namen des Herausgebers eines Rechenbuches, das in preußischen Gymnasien gebraucht wurde. Und sein Vorname ‚Ignaz‘ soll Tucholsky so besonders häßlich, kratzbürstig und ganz und gar abscheulich erschienen sein, daß er „diesen kleinen Akt der Selbstzerstörung beging und so einen Bezirk meines Wesens taufte.“⁴⁾ Der Lyriker Theobald Tiger, „der sang nur Verse, waren keine da, immer schlief [er]“,⁵⁾ ist ein beliebter Chanson-Texter im berlinerischen Kabarett, wo in den zwanziger Jahren das

kulturelle Zentrum Deutschlands, sogar Europas zu finden ist. Viele seiner Gedichte wurden durch damals berühmte Komponisten wie z.B. Hanns Eisler zu jenen bald politischen, bald sentimental Chansons, die den Zeitgeist reflektieren. Tiger und Peter Panter, der von Tucholsky als ein „beweglicher, kugelrunder, kleiner Mann“⁶⁾ geschildert wird, haben dieselbe Herkunft: Diese zwei Namen erscheinen unter den Personen, an denen ein juristischer Repetitor aus Berlin das Bürgerliche Gesetzbuch, die Pfändungsbeschlüsse und die Strafprozeßordnung demonstrierte.⁷⁾ Dieser feuilletonistische Humorist ist als Korrespondent der *Vossischen Zeitung* tätig, eine der alten und traditionellen Zeitungen in Deutschland. Im Kontrast zu Ignaz Wrobel ist er weniger giftig und hat einen gemüthlichen Ton, der für breitere Schichten der Gesellschaft zu akzeptieren ist. „Kaspar Hauser braucht nicht vorgestellt zu werden“,⁸⁾ heißt es in der Vorstellung der Pseudonyme durch Tucholsky. Kaspar Hauser, das jüngste Pseudonym unter den fünf, hieß ursprünglich das Findelkind von rätselhafter Herkunft, dessen Schicksal im 19. Jahrhundert weithin Aufsehen erregte. Er charakterisiert Hauser folgendermaßen: „ — und nach dem Kriege schlug noch Kaspar Hauser die Augen auf, sah in die Welt und verstand sie nicht.“⁹⁾ Diese fünf Pseudonyme, die von Tucholsky für seine publizistischen Strategien hergestellt wurden und die Rolle von Kommunikationsmodellen spielten, kamen auf diese Weise zum Vorschein. Hierzu betrachte ich im folgenden die Thematisierung jedes einzelnen Pseudonyms anhand von früheren Artikeln, die hauptsächlich von 1918 bis 1923 geschrieben oder veröffentlicht wurden und stellvertretende Gültigkeit beanspruchen können.¹⁰⁾

Peter Panter, „das Maximum an Lebensmut“¹¹⁾, setzte sich in der berliner Weimarer Republik im Chaos der Nachkriegskrise schwer ins rechte Licht. Während Wrobel und Tiger sich aktiv mit dem politischen Engagement schon in der Kriegszeit beschäftigen wollten, betrachtete Panter alles eher beschaulich, und sein Blick blieb immer dem kleinen Alltag zugewendet. Seine bekannte Tätigkeit als Literatur- und Sprachkritiker¹²⁾

entfaltet sich erst in seiner Pariser Zeit. Diese Neigung zur „Nebensache“ findet sich beispielsweise in der Antwort auf Tigers provokatives Gedicht *An Peter Panter* (11.7.1918 in *Der Weltbühne*)¹³⁾, in dem ihm gerade sein bescheidenes Verhalten zum sogenannten „Gebot der Stunde“ vorgeworfen wird. Dabei erwidert er folgendermaßen: „Ja, aber wem? Der letzten Verhandlung über unsre Kunst im Abgeordnetenhaus? Was soll ich da? Späße machen?“¹⁴⁾ Wie erwähnt ist bei ihm der Empfänger seiner Äußerungen kein Regierungsmensch, der sich mit den übergeordneten Belangen der Gesellschaft beschäftigen könnte. Seine Perspektive wendet sich keinen solchen ‚Hauptsachen‘, sondern den ‚Nebensachen‘ zu, die im Alltag eines jeden Menschen geschehen können. Hier ist vor allem sein Argument über das Schweigen gegenüber politischen Kampagnen zu beachten. „Lieber Herr, zum Märtyrer habe ich nicht das Zeug. [...] Und, sehen Sie, es gibt doch für einen anständigen Kerl nur ein Entweder-Oder bei diesen Dinge.“¹⁵⁾ Bei der Entscheidung, entweder heroisch in die Sensation einzutreten oder zu verstummen, bleibt ihm kein goldener Mittelweg übrig. Trotz seiner oberflächlich ‚milderen‘ Stimmung ist Peter Panter jedoch kaum als eine unentschiedene Figur zu sehen. Er meistert ohne Zaudern und Kompromiß den Alltag: „Entweder Christus oder der Bezirksfeldwebel, aber nicht diese mittlere Proportionale.“¹⁶⁾

Bei Lyriker Theobald Tiger müssen zu allererst die Arbeiten für das Kabarett erwähnt werden, sie können nämlich nicht einfach nur auf politische und engagierte Chansons beschränkt werden. Darin entfaltet sich auch seine Begabung zur Formulierung des Alltags, was bald erotisch, bald sentimental dem Publikum vorgetragen werden sollte. Dabei ist zu beachten, daß Tiger bei den Tätigkeiten für die Bühne stets bewußt den gesprochenen Text vom geschriebenen unterscheidet. Der Prozeß der Chanson-Dichtung verläuft anders als der bei anderen Gattungen. Alle Bemühungen dafür sind auf das Erreichen des Publikums gerichtet. Zu den Schwierigkeiten dabei sagt Tiger: „Ich habe nie geglaubt, daß Leute abends zwei Stunden lachen, ohne daß sie und die Autoren sich hinterher zu schämen haben.“¹⁷⁾

Betreffend das Verhältnis zu Chansons und dem Kabarett erklärt Volker Kühn: „Tucholsky wollte immer wissen, für wen er da schreibt, wer seine Texte wann, wo und vor allem wie bringt, weil <eine Sprechere> nun mal <keine Schreiber> ist und umgekehrt. Die großen Kleinkünstler seiner Zeit, die er mit Kabarettistischem versorgte, kannte er alle gut genug, um zu wissen, was ihren unverwechselbaren Gestus ausmacht: Paul Graetz, Mady Christians, Ernestine Costa, Annemarie Hase, Blandine Ebinger, Wilhelm Bendow, Gussy Holl, Trude Hesterberg, Rosa Valetti, Kate Kühl und Käthe Erlholz — ihnen allen maßschneiderte er seine Kabarett- Texte auf den Leib, lieferte oft genug sogar einen Melodie-Entwurf mit, gab Stimmungen und Tempi vor und ließ Interpreten wie Komponisten wissen, wie dieses oder jenes Chanson zu bringen sei.“¹⁸⁾ Daher liegt es nahe, daß Tiger trotz seiner Teilnahme an dem Kabarett *Schall und Rauch* von Max Reinhardt, das auch viele Expressionisten und Dadaisten wie Walter Mehring oder Klabund zu seinen Mitarbeitern zählte, von der sogenannten avantgardistischen Bewegung distanziert blieb. Er schrieb tatsächlich nicht für das Projekt dieser Bühne, sondern für den sarkastischen Paul Graetz oder die elegante Gussy Holl. Und er schrieb auch als Haupteinnahmequelle zu dieser Zeit für die Revue des preußisch-monarchistischen Rudolf Nelson (d.h. für seine Ehefrau Käthe Erlholz). Aus dieser Folge entstand neben dem kämpferischen und rebellischen Ton etwa in *Rote Melodie* auch eine amüsante, witzige und halb-erotische Welt in den Tigerschen Chansons.

Im Dezember 1918 übernimmt Tucholsky die Redaktion des *Ulks*, der satirischen Wochenbeilage des *Berliner Tageblatts* und der *Berliner Volkszeitung*. Dabei bleibt das Pseudonym Theobald Tiger künftig für den *Ulk* reserviert. Infolgedessen tritt das letzte Pseudonym Kaspar Hauser statt Tigers in der *Weltbühne* auf. Sein Leben als Publizist hat auf diese Weise zunächst als Vertreter des Tigers angefangen. Daher beschränkt sich die Tätigkeit des ‚jungen‘ Hauser fast nur auf Lyrik, wobei seine Tendenz derjenigen entspricht, die für die Chansons Tigers charakteristisch ist. Einige der berühmtesten Chansons, wie *Das Lied vom Kompromiß* oder *Wider die*

Liebe, wurden auf der Schreibmaschine Hausers geschrieben. Ein weiterer Hinweis darauf ist, daß viele in der *Weltbühne* unter dem Namen von Kaspar Hauser veröffentlichte Gedichte in die erste Gedichtsammlung *Fromme Gesänge* aufgenommen wurden, die 1919 unter dem Namen von Theobald Tiger erschien.¹⁹⁾ So könnte man sagen, daß Kaspar Hauser als Lyriker kaum von Theobald Tiger zu unterscheiden ist. Bei der Berliner Prosa Hausers findet sich trotz der kleinen Anzahl²⁰⁾ ein bemerkenswertes Kennzeichen im Stil: Außer einer Gedenkschrift bestehen alle Artikel aus Szenen von Drehbüchern (Gesprächen). Darin werden meistens Themen wie Militär, Justiz, Krieg usw. behandelt, und manchmal wird der berlinerische Dialekt gesprochen. Kein Wunder, daß sich der erste der Wendriner-Monologe unter diesen Texten findet. Obwohl diese Serie hauptsächlich in der Pariser Zeit veröffentlicht wurde, kann man wohl in dieser ersten Prosa Hausers eine stilistische Pionierarbeit ersehen. Der Autor der Wendriner-Geschichte wird auch durch *Nachher* bekannt, eine Reihe von besinnlichen Dialogen zwischen zwei Männern auf Wolken, und seine Tätigkeit als melancholischer und philosophischer Denker nimmt eine wichtige Stelle für die Autorschaft Tucholskys in der späteren Zeit ein.

Das Jahr 1919 läßt sich wohl für die politischen Demonstrationen des Publizisten Tucholsky als das bedeutendste bezeichnen. In diesem Jahr beginnt im wesentlichen seine Kritik an der Politik, vor allem seine Attacken gegen das Militär. Dabei ist dem aufs schärfste angreifenden Autor Ignaz Wrobel eine demonstrative Rolle als Hauptperson in der *Weltbühne* u.a. gegeben. Schon am 9. Januar fängt Wrobel mit seiner *Militaria*-Serie²¹⁾ in der *Weltbühne* eine ausgeprägt aggressive Tätigkeit an. Darin sollten die Offiziere kompromißlos verdammt werden. Am 2. Oktober wird der *Friedensbund der Kriegsteilnehmer* unter dem Motto «Nie-wieder-Krieg» begründet. Tucholsky ist auch einer der Organisatoren und nimmt häufig an Verbandskundgebungen für die Friedenspropaganda als Redner teil.²²⁾ Themen, die in seinen Reden behandelt wurden, sind heute noch gerade in Artikeln aus der Hand Ignaz Wrobels, wie z.B. der *Militaria*-Serie oder dem

Untertan, der Rezension des Romans von H. Mann, bekannt. Tucholsky trat unter dem Namen Wrobels auf das Podium, eine auffällig demonstrative Haltung, die geradezu charakteristisch für die Thematik Wrobels ist. Dabei handelt es sich um eine Herausforderung des Publikums. Wenn dem Lyriker Tiger auch eine aktuelle Klarheit und ein provokativer Ton zukommt, so ist seine Lyrik doch weniger streitsüchtig im Vergleich zu den Glossen Wrobels. Freilich läßt sich die Form Lyrik bzw. Chanson, die mit Melodien zusammen vorgetragen wird, durch das Publikum überhaupt leichter akzeptieren. Außerdem erschien Tiger im Gegensatz zu Wrobel niemals als Vortragender auf der Bühne eines Kabarett. Es findet sich auch weniger Sensationelles in seiner Lyrik als in der Prosa Wrobels. In der Tat wurde die Kritikertätigkeit Wrobels mehrmals wegen der von ihm hervorgerufenen Auseinandersetzungen heftig angegriffen.²³⁾ Diese Funktion als Zielscheibe des Angriffs ist bei den anderen Pseudonymen schwerer erkennbar. Wenn man Ignaz Wrobel als ‚giftige Zunge‘ schildern will, die mit der Waffe der politischen Satire das Publikum demonstrativ herausfordert, dann muß man zugleich auf seine Thematik als Satiriker achten. In der bekannten Definition der Satire mit der Unterschrift Wrobels ist sie nicht als negativ, sondern als eine durchaus „positive“ Sache vorgestellt. Der Satiriker ist also ein „gekränkter Idealist“ und „charaktervoller Künstler“. Er stellt nur „schonungslose Wahrheit“ dar, indem er übertreibt. Deshalb ist die echte Satire „blutreinigend“, und sie darf „alles“.²⁴⁾ Diese Aussagen sind nicht so weit entfernt von den kritischen Prinzipien der anderen Autoren. Der entscheidende Unterschied liegt jedoch darin, ob dieser „charaktervolle Künstler“ seine Behauptung aggressiv dem Publikum vorwerfen oder friedlich predigen will. Anders gesagt: Das Wichtigste ist nicht der Inhalt der Behauptung, sondern die Art und Weise, diesen Inhalt und vor allem sich selbst dabei zu präsentieren. Dies kann sogar als Grundeinstellung für die ganze Autorschaft Tucholskys während der früheren Zeit betrachtet werden.

Wir Negativen, einer der repräsentativen Aufsätze Tucholskys, erschien

am 13.3.1919 in der *Weltbühne* unter dem Namen von Kurt Tucholsky.²⁵⁾ Dieser Aufruf an das Publikum der gerade begründeten Weimarer Republik ist besonders als Bekenntnis seiner politischen Position als Publizist in dieser neuen Republik zu sehen. Er spielt eine Rolle bei der Zusammenfassung seiner damaligen Argumente etwa in den *Militaria*-Serien, die von Ignaz Wrobel entwickelt wurden. Dieser Aufsatz drückt offensichtlich die Grundeinstellung zur Autorschaft aus, die Tucholsky in dieser Zeit eigen war. Dazu erwähnenswert ist, daß diese repräsentative Rolle hier nicht dem Namen Wrobels, sondern eben dem Namen Kurt Tucholsky selbst zukommt. Dieser Katalog der Themen von Kurt Tucholsky enthält fast alles, was in dieser Zeit unter den anderen Pseudonymen vorgeschlagen, diskutiert oder entwickelt wurde. Dabei zeichnet sich Tucholsky im Vergleich zur damaligen Ausrichtung von Ignaz Wrobel durch Anschaulichkeit aus. Zwar hätte diese Thematik im Hinblick auf die politische Tendenz auch von Wrobel behandelt werden können. Trotzdem wurde dieses ‚Manifest‘ der Kritik und des Neins mit dem Namen Kurt Tucholskys unterzeichnet. Die Begründung liegt wohl darin, daß dieser Name in der *Weltbühne* die Stelle des Korrespondenten einnimmt und Tucholsky nicht als Autor persönlich, sondern als Repräsentant offiziell diesen Aufsatz veröffentlicht. Daß Tucholsky als Tucholsky schreibt, heißt für ihn immer, als Vertreter zu schreiben. Damit kann man seine Funktion als Zusammenfasser, als Organisator und Grundsatzreferent hervorheben. Oder anders gesagt: Der Autor Tucholsky ist schwerer in feinen charakteristischen Zügen zu erkennen als die anderen (beispielsweise als ‚politisch stärkster Kritiker‘ oder ‚philosophischer Melancholiker‘). Er tritt nur dann auf, wenn der Autor Kurt Tucholsky inklusive der anderen Pseudonyme etwas Grundsätzliches rechtfertigen und manifestieren oder auf etwas Entscheidendes zurückblicken zu müssen meint.

2. Selbstinszenierung oder Selbstzerstörung? Pseudonyme als publizistische Taktik

„Wir sind fünf Finger an einer Hand.

Der auf dem Titelblatt und:

Ignaz Wrobel. Peter Panter. Theobald Tiger. Kasper Hauser.

Aus dem Dunkel sind diese Pseudonyme aufgetaucht, als Spiel gedacht, als Spiel erfunden — das war damals, als meine ersten Arbeiten in der *Weltbühne* standen. Eine kleine Wochenschrift mag nicht viermal denselben Mann in einer Nummer haben, und so erstanden, zum Spaß, diese homunculi. Sie sahen sich gedruckt, noch purzelten sie alle durcheinander; schon setzten sie sich zurecht, wurden sicherer; sehr sicher, kühn — da führten sie ihr eigenes Dasein. Pseudonyme sind wie kleine Menschen; es ist gefährlich, Namen zu erfinden, sich für jemand anders auszugeben, Namen anzulegen — ein Name lebt. Und was als Spielerei begonnen, endete als heitere Schizophrenie.“²⁶⁾

Hier läßt sich ersehen, daß Tucholsky bei der Erfindung und Anwendung die Pseudonyme zuerst anschaulich wie homunculi inszenierte. Wie im obigen Zitat angedeutet, waren die Aktivitäten Tucholskys als Publizist so sehr verschiedenartig. Er war nicht nur in der *Weltbühne* tätig, sondern lieferte auch für mannigfache Zeitschriften vielfältige Beiträge, die bald in Form von Lyrik, „Schnipseln“ oder aphoristischen Aussagen erschienen, bald als Rezensionen, politisch-programmatische Manifeste oder Erzählungen veröffentlicht wurden. Soweit es sich aus den Zeitungen und Zeitschriften mit seinen Artikeln ablesen läßt, hatte er außerdem mit den parteiischen Standpunkten der Zeit nichts zu tun: er schrieb ungeachtet aller Tendenzen in Deutschland, von der *Vossischen Zeitung* bis zur *Arbeiter Illustrierten Zeitung*. Deshalb war es nötig, daß er sich selbst in mehrere Rollen zerlegte, um seinen verschiedenen Artikeln eine jeweils einheitlichere und klarere Überzeugungskraft zu geben. Er wollte die Charakterisierung der einzelnen Rollen sogar mit bildlichen Darstellungen

vollziehen. Auf dem Schutzumschlag seines ersten Sammelbandes, der unter dem Titel *Mit 5 PS 1928* veröffentlicht wurde, sind fünf Fotos zu sehen. Jedes Foto zeigt jeweils einen Mann, der dem daneben angegebenen Pseudonym vermutlich entsprechen soll. In einer anderen Zeitschrift präsentiert er ebenfalls solche Namensspiele mit Fotos.²⁷⁾ Was damit verdeutlicht wird, ist gerade das Pseudonym als Markenzeichen. Dies könnte man eine publizistische Taktik nennen. Er legte seine zahlreichen Artikel je nach der Tendenz der Formulierung in verschiedene Fächer, die damit sozusagen verschiedene Kommunikationsmodelle enthielten und anboten. Und wenn jedes Fach so eine bestimmte charakteristische Einheit hat, dann kann sich auch der Leser davon ausgehend, vor allem vom Namenschild auf dem Fach, die Ausrichtung des Inhalts (des Dargestellten im Text) schon vorstellen. Es ist diese Schilderfunktion, die Tucholsky für die Pseudonyme ausnutzte. Anders gesagt: Er zerteilt und klassifiziert sich selbst mittels einer jeweils unterschiedlichen Art von Informationsverarbeitung. Infolgedessen sollen ganz bewußt dem Leser die Pseudonyme als mehrere Wegweiser bzw. Hinweisschilder präsentiert werden. In diesem Fall braucht der Leser nicht alle Texte Tucholskys zu lesen, er kann vielmehr je nach seinem Geschmack die durch die Pseudonyme klassifizierten Texte auswählen. Wenn er Ignaz Wrobel nicht mag, liest er ihn nicht. Stattdessen könnte es sein, daß er Peter Panter gern liest. Hiermit vollzieht er gerade, was Tucholsky als Selbstinszenierung begonnen hat. Der Leser wird dabei aber zum Mitspieler, weil seine Erwartung, die an das Pseudonym geheftet ist, stabilisierenden Einfluß auf das Schreiben unter diesem Pseudonym beim Autor selbst gewinnt. Für ihn heißt die Selbstzerstörung in diesem Sinne Selbstinszenierung für die Leser mit dem Ziel einer Einheitlichkeit, die die Außenwelt (Leser/ Publikum) informieren soll.

Diese Funktion der Selbstinszenierung, die zugleich Selbstklassifizierung ist, läßt sich aus der Anwendungsweise der Pseudonyme bei Tucholsky bemerkenswert charakteristisch ablesen. Sie ist als Enthüllung mehr denn als Verstecken eines Autors zu erkennen. Die

Verschleierung durch das Pseudonym für die Anonymität wirkt gewöhnlich als Maske, mit der ein Autor seine Persönlichkeit bzw. private Einstellung überdecken kann. Diese Rolle der Maskierung ist aber bei Tucholsky offensichtlich nicht nur auf das Verstecken zu beschränken. Es ist zwar auch eine Art von Verwirrung, daß er sich in mehrere Namen spaltet, doch in doppelter Funktion: Die Maskierung zum Verbergen dieses Autors funktioniert gleichzeitig als Enthüllung einer Vielfältigkeit und deren Zuordnung im Hinblick auf die Erwartung der Leser. Bereits von Anfang an war nämlich diese Inszenierung den damaligen Lesern bekannt. Sie wußten den eigentlichen Namen des Autors gut genug, egal, unter welchem Namen er schrieb.²⁸⁾ So waren auch die Bücher, die nach dem ersten Sammelband *Mit 5 PS* veröffentlicht wurden,²⁹⁾ nur mit dem Namen Kurt Tucholsky gezeichnet. Gleichzeitig sind seine anderen Pseudonyme als Autornamen verschwunden, obwohl viele der mit ihnen gezeichneten Artikel ebenfalls darin aufgenommen wurden. Es wäre sogar zu schließen, daß sie nicht als Ersatzautoren, sondern nur als symbolische Zeichen für bestimmte Diskurse bei der Massenkommunikation ausgenutzt wurden. Nun geht es dabei nicht mehr um den Akt der Tarnung selbst, sondern eher um die Vielfältigkeit, in der Tucholsky mittels Namen verschiedene, sogar widersprüchlich scheinende Aspekte auf einmal darstellt. Da Tucholsky seine mehreren Pseudonyme vor allem bei der Publikation durch die Medien der Massenkommunikation wie in Zeitungen oder Zeitschriften ziemlich tendenziös ausnutzt, trägt jedes einzelne Pseudonym zur Klarheit für die Leser bei. Mittels des jeweiligen Pseudonymes, das man mit einem Markenzeichen gleichsetzen kann, stellt sich Tucholsky offensichtlich als einen Teil von etwas Vielfältigem in strategischer Absicht dem Leser vor.

Vorliegende Biographien und Essays behaupten, daß Tucholsky sich in mehrere Namen spaltet, um sein eigenes verletzliches Ich hinter ihnen zu verstecken.³⁰⁾ Angesichts seines privaten Lebens soll es auch für seine Bekannten sehr verwirrend gewesen sein, eine Einstellung im Grund seines Herzens zu erkennen. In der Tat war er lebenslang ständig im Schwanken

zwischen Ideal und Wirklichkeit, Hoffnung und Verzweifeln, Konsequenz und Widerspruch befangen. Er war auch kein Polemiker, obwohl sein Anspruch oft zum Anlaß für heftige Diskussionen wurde. Er selber wollte aber keinen entgültigen Schluß ziehen. In diesem Sinne kann man eine solche biographische bzw. psychische Begründung zur Verwendung der Pseudonyme wohl nicht völlig bestreiten. Aber dennoch bleiben wichtige Aspekte zu erwähnen, wenn man Tucholsky als von einer bestimmten Zeit geprägten Dichter-Journalisten³¹⁾ bezeichnet. Wie schon erwähnt, zeigt seine Selbstinszenierung durch die verschiedenen Pseudonyme auch die demonstrative Orientierung einer funktionellen Autorschaft des Schreivers auf den Leser hin, weil er stets von der äußeren Welt/dem Publikum überprüft werden wollte, indem er seine Texte — seien es Gedichte, Rezensionen oder Glossen — zuerst als Artikel durch die zeitgenössischen Massenkommunikationsmittel verbreitete. Unter solchen Umständen geht es also mehr um die publizistischen, kommunikativ orientierten Elemente als um die persönliche Biographie, auch wenn diese für die Bestätigung der Publikationsverhältnisse informativ sein mag. Deshalb läßt sich dieser taktische Aspekt von neuem kritisch betrachten, den Tucholsky selbst „gefährlich“ nennt. Die Beiträge, die unter mehreren Namen, also zugleich mit verschiedenen Formulierungen geschrieben werden, bergen nämlich im Lauf der Zeit ein Risiko: eine Gefahr, daß sie für die (meistens zerstreuten) Leute lediglich zum Vergnügungsmittel werden. Wie schon bemerkt, ist die Position Tucholskys als Schreiber von der konkreten Situation der Zeit untrennbar geprägt. Seine Aufgabe sah er im Bericht über Probleme, um die Wahrheit der Zeit zu enthüllen bzw. vor der Ungerechtigkeit im Rahmen der Kultur seiner Zeit zu warnen. Dabei achtete er stets auf die Wirkung seiner Arbeit. Aber ihm wurde eben im Hinblick auf seine Wirkung auf das Publikum vorgeworfen, daß er nur Worte über eine Sache vergeblich formuliere und keinen gültigen Vorschlag zur Lösung mache. Die Wiederholung eines Themas, die durch die äußerliche effektive Unterscheidung der Gattungen betont wird, gilt nur noch als eine Technik,

wenn man sich daran gewöhnt hat und das Schockerlebnis des Inhalts, wie z.B. eine sensationelle Gegebenheit im Militär, nach und nach an aufrüttelnder Kraft verliert. Außerdem läßt sich aus dieser Achtung auf die äußere Form leicht ein Image beim Publikum seinerseits erzielen. Seine mehreren Namen waren als intentionales Instrument auszunutzen, aber sie konnten gleichzeitig lediglich zu leeren Spielzeugen werden. Schließlich entfalteten sie ihr Erscheinen und Wirken unabhängig vom Schreiber und seinen Intentionen. Dies erfüllte vielleicht den Wunsch Tucholskys nach der Zurückhaltung als Mensch, aber als Publizist begleitete ihn immer eine Gefahr der unwillkürlichen Vorstellung über die Pseudoautoren.

Aus den bisherigen Betrachtungen über die Pseudonyme Tucholskys kann man folgende These aufstellen: Es ist funktionell gemeint, was Tucholsky von der Erfindung der Pseudonyme erwartet. Der einzelne Name mit charakteristisch inszenierter Stimmung repräsentiert nicht nur das Eigentum von dessen Besitzer, nämlich des Autors, sondern auch gleichzeitig die Tendenz des Publikums und des Raums, wo der Text veröffentlicht werden soll. In diesem Sinne ist das Pseudonym bei Tucholsky ein Zeichen für die Deformation und den Gestus eines gesellschaftlichen Daseins, das nicht immer mit dem Menschen als Produzenten identisch ist. Es geht vielmehr um die Präsentation. Ausserdem sollte man hier auch in Betracht ziehen, daß Tucholsky durch die Anwendung der mehreren Namen gleichzeitig vielfältige Perspektiven eröffnet, wenn er Selbst- und Gesellschaftsanalyse im Text betreibt. Beispielsweise berichtet Panter einmal scherzhaft über das Leben von Wrobel in Paris,³²⁾ erscheint Tiger im Text Tucholskys und klagt über das Plagiat seiner Chansons,³³⁾ wirft Tiger eine provokative Frage an Panter auf³⁴⁾ usw. Sowohl als Selbstkritik als auch als Gesellschaftsanalyse funktioniert dieser Prozeß, in dem man als „ein anderer“ eine Sache sieht und bespricht. Dank dieser anschaulichen Pseudoautoren kann die jeweilige Perspektive ihre besonderen Aspekte ergreifen. Es hängt wohl nicht vom bloß schizophrenen Pluralismus, sondern von einer gewissen Absicht ab: der

Distanzierung von einer eindeutigen Stellungnahme des Schreibers, und daneben den Hinweisen auf eine Ambivalenz in ihm selbst. Infolgedessen entsteht aber das, was als Verstecken seiner eigentlichen Gesinnung bezeichnet wird, ein relativistisches Verhalten Tucholskys zu seinem eigenen Ich, das nur teilweise und fragmentarisch vor allem im Zusammenhang mit der Öffentlichkeit zum Vorschein kommt.

3. Tucholsky und die Funktion „Autor“: Sprachschöpfer? Sprachspieler? Sprachingenieur?

„Welche Hochachtung hat doch der Franzose vor der Sprache: «Il a trouvé ce mot...», Das Wort war vorher da, der Autor hat es nur gefunden.“³⁵⁾

Aus dem bisher gesagten läßt sich die funktionale Bedeutung der Verwendung der mehreren Pseudonyme bei Tucholsky zunächst als Perspektivewechsel für die Aufmerksamkeit des Publikums kennzeichnen. Hier möchte ich diese Funktion über die Rolle des Markenzeichen hinaus zur Rolle eines Schreibers erweitern und fragen, wie sich Tucholsky selbst als Schriftsteller verstand und was er vom Ergebnis seiner Taktik erwartete.

Was die Rezeption seiner Texte betrifft, scheint Tucholsky einen doch begrenzten Horizont gehabt zu haben. Und diese Begrenzung erlaubte ihm eine beachtenswerte Denkweise über den Schreiber, die paradoxerweise mit der intransitiven Schreibpraxis in der sogenannten postmodernen Literaturkritik³⁶⁾ parallelisiert werden kann. Wie es dem Satiriker überhaupt entspricht, beschränkt Tucholsky seinerseits das Publikum hauptsächlich auf die deutschen Zeitgenossen. Während der intransitive Schriftsteller lediglich in seine Tätigkeit versinkt, ohne sich um die Rezeption durch Leser zu kümmern, beachtet Tucholsky bei allen seinen Enttäuschungen in der Realität die publizistische Wirkung auf den Empfänger. So könnte man sagen, daß dies auch mit der Unterscheidung des engagierten Gegenwartsschreibers von den „unsterblichen“ Klassikern zu tun hat. Je mehr sich Tucholsky als Feuilletonist oder engagierter Schreiber auf das

„Hier und Jetzt“ konzentriert, desto weiter entfernt erscheinen seine Produkte für die Nachwelt, so daß ihr eigentlich gemeinter Sinn bzw. ihr Signifikat bei den späteren Lektüren an Kraft verliert: „Es ist ein schwerer Irrtum, zu glauben, daß sich das Wertvollste erhält oder daß das Wertvolle nach Jahrhunderten zu neuem Leben und endgültiger Wirkung auftaucht.[...] Erhalten zu bleiben ist kein Zeichen von Wert.“³⁷⁾ Tucholskys Meinung nach ist das Verhältnis der Nachwelt zur Vorwelt so respektlos, daß die Geschichtsschreibung durch Retouchen zugerichtet und jede Zeit in sich befangen sei. Auf dieser Grundlage entwirft Tucholsky ironischerweise eine Perspektive auf die zukünftige Wirkung der „großen“ Werke: „Ein Werk tun, die Welt ändern, mit den Beinen auf der Erde stehen und diesseitig sein — das kann eine anonyme Unsterblichkeit ergeben. Aber schiele nicht nach vorn — da ist für dich nichts zu holen. Als vielleicht ein bißchen Denkmalstück oder eine Doktordissertation. In fünfzig Jahren ist alles vorbei — und spätestens in hundert. Unsterblichkeit...? Glaubts nicht. Schwör sie ab. Laß sie unsterblich werden, alle miteinander. Für dich gibt es nur ein Wort, wenn du weise bist, es richtig auszusprechen. / Heute.“³⁸⁾ Dieser Ruf nach dem „Hier und Jetzt“ bezieht sich gleichsam auf seine Relativierungsmöglichkeit. Man hat hier aber darauf zu achten, daß diese Relativität Tucholskys weder eine optimistische Hoffnung auf die Zukunft, geschweige denn eine Ausrede für die Flucht nach anderswo ist. Vielmehr ist sie eben seine typische Methodik zur Aufklärung, um auf das Publikum durch den Perspektivewechsel im Sinne einer Axiomatisierung der Gegebenheiten zu wirken, so daß der Leser sie als zweifelhaft und veränderlich erkennen kann. Dies läßt sich wohl als Wirkungästhetik Tucholskys bezeichnen, wobei der Schwerpunkt der Bedeutungsstiftung weniger auf den Produzenten als vielmehr auf den Leser gelegt wird. Der Anbieter stellt zwar die Schriften, aber ihre Rezeption kann er seinerseits nicht direkt bewirken. Diese Anschauung des Geschriebenen beeinflußt das Selbstbewußtsein Tucholskys als Schreiber im folgenden, freilich in der Form der Zerrissenheit des Autors und seiner Werke, wobei die Existenz des

Autors lediglich als Funktion unabhängig von seiner persönlichen Identität behandelt werden kann: „Der Autor kommt falsch auf die Nachwelt.[...] — er gibt einen Teil seiner selbst, er gibt sich von der Schokoladenseite, so, wie man früher die Leute fotografiert hat. Vom Rest weiß der Leser nichts mehr.“³⁹⁾ Wie hier das Wort „Schokoladenseite“ andeutet, erscheint der Autor immer auf inszenierte Weise neben seinem Werk. Er ist zwar dessen Produzent, aber bei der Lektüre kann man nichts als das Geschriebene kennenlernen. Hier wird die Einheit von Werk und Autor aufgegeben und der Versuch, den Menschen „Autor“ im Text zu erreichen, für unmöglich gehalten. In diesem Sinne ist zu vermuten, daß im Bewußtsein Tucholskys als Schreiber — und vor allem als Kritiker — die Idee der Auswertung einer Absicht des Schreibers oder der Verknüpfung mit seiner Biographie keine Rolle mehr spielt. „Wir kennen nur einen Teil der Herren: den geschriebenen./ Das <Private> ginge uns nichts an ? Hm — für die Literaturgeschichte ist es bis zu einem gewissen Grade nicht beachtenswert. Aber man möchte doch gern, neugierig, wie wir nun einmal sind, wissen: wie sind denn nun diese Leute gewesen, deren vergilbte Bücher, Heftchen, Zeitungsblätter da vor uns liegen? Wir wissen es nicht.“⁴⁰⁾

Bei dieser Lektüre handelt es sich also um die Beziehung zwischen dem Text und dem Leser, anders gesagt: der Sprache und dem Leser. Weil der Gebrauch der Sprache bzw. der Verwender der Sprache im Lauf der Zeit veränderlich ist, soll sie Tucholsky zufolge vom nachkommenden Leser schwer zu verstehen sein. Beim feuilletonistischen oder engagierten Text wird nämlich die Sprache als Kommunikationsmittel eingesetzt und richtet sich immer auf ein Objekt (den Zeitgeist als gemeinsamen Hintergrund / das Publikum). Im Extremfall wie bei Tucholsky ist demnach die zeitgenössische, „richtig wirksame“ Lektüre zu verlangen, um die diachronische Verschiebung zu vermeiden. Es geht um die Sprache und ihre Wirkung auf das Publikum, nämlich um Wirkungsästhetik der Sprache. In diesem Sinne aber ist die Rolle des Ursprungs in einer Kommunikation ebenso wie die Methodik der Rezeptionsästhetik immer schwieriger zu

erfassen. Mehr zu betrachten ist das Geschriebene mit dem gemeinsamen Code: wie eine gesellschaftliche Gegebenheit beschrieben ist. Aus diesem Grund existiert das Erzeugnis des Schreibers ganz anders als pars pro toto für ihn. Es bleibt eine Facette aus einem Komplex bzw. einem begrenzten Zeitgeist, und eine solche Existenzweise lehnt es ab, dogmatische Lehren als schöpferische aufzudrängen. Statt dessen erscheint der Schreiber im Text nur noch als zu relativierende Perspektive in den komplizierten Menschenbeziehungen, wobei die selbstständige, autonome und deshalb als handelnde zu identifizierende Stelle des Autors außer acht gelassen werden muß. Damit warnt Tucholsky auch vor der Hochachtung des Subjekts, die schließlich in Gefahr gerät, zum blinden Glauben an die Diktatur des „Großen Mannes“ zu führen.“⁴¹⁾

Hier läßt sich wohl der Relativismus Tucholskys erweitert zu seinem Selbstbewußtsein als Schreiber interpretieren, wobei es um die Negierung der Stelle des Herrscher- Autors geht. Tucholsky unterscheidet sich nämlich nicht bloß von den „unsterblichen“ Klassikern, sondern beachtet auch diese Künstler im bürgerlichen Zeitalter, wo das einzelne Subjekt als freie Existenz vorzüglich zum Recht kam, im Zusammenhang mit dem veränderlichen Begriff der Geschichte. Deshalb sieht er sich trotz seiner Herkunft aus dem Großbürgertum als einen von der Zeit begrenzten Schreiber, der mit Hilfe bestimmter Medien auf das Publikum zu wirken versucht. Er versteht sich als Sprachingenieur, nicht mehr als Sprachschöpfer, welches Amt die unsterblichen Klassiker innehatten. Es ist wohl für seine Anschauungen über den Autor charakteristisch, daß die Schlüsselstellung bei der Lektüre vom Autor nach der jeweiligen Zeit auf den Leser übergeht. Und dieser Übergang ist entscheidend für das Bewußtsein Tucholskys als Autor im Vergleich zu demjenigen des autonomen Subjekts und autoritativen Autors. Der Autor als originelle, selbstständige Persönlichkeit wird bei Tucholsky kaum beachtet. Der Autor sollte eben ein Betrachter seines Milieus sein, denn seine Stelle hängt immer von konventionellen Voraussetzungen ab.⁴²⁾ Es bleiben also nur noch

verschiedene Perspektiven, wodurch ein Autor seine Rolle ausführen kann. Hier kommt auch die Verwendung der Tucholskyschen Pseudonyme ins Spiel, denn dabei handelt es sich nicht um das Verstecken der autoritären Urheberschaft, sondern gerade um verschiedene Positionen und Formulierungen, wobei freilich die „eigentliche“ Gesinnung Tucholskys eher vernachlässigt werden mag. Für ihn sind seine Namen nichts anderes als funktionelle Zeugen, um das Objekt besser darzustellen. Es geht also um die Perspektiven, um mehr nicht. Diese Ansicht über den Autor und Autornamen als Perspektive ist mit der Idee vom Autor als Funktion — daraus hat Foucault die Frage nach dem handelnden Subjekt bzw. der Autorität des Wortproduzenten entfaltet — zu parallelisieren.

Die sogenannte postmoderne Literaturkritik seit den 1960er Jahren entmachtet den Autor. Im Sprachspiel der Literatur wird der Schriftsteller zum Sprachspieler. Dabei handelt es sich zunächst um den Vorzug des Textes, vor allem die Denkweise, daß der Diskurs als Komplex einer bestimmten Redeweise und ihrer institutionellen Bedingungen durch Perspektivewechsel immer wieder anders interpretiert werden kann. Auf dieser Grundlage stellt Foucault etwa als Vertreter dieser Einstellung (Verlust des Subjekts) die charakteristischen Züge der Funktion „Autor“ dar⁴³). Die von Foucault aufgeworfene Frage „Was ist ein Autor?“ erschüttert die bisherig fixierte Stelle des Schreibers, die durch die Untersuchung des „Menschen“ als Autor zu erklären sei. Dies ergibt eine Auflösung dieser scheinbar unveränderlichen und mächtigen Stütze bei jeder Lektüre. Die programmatische Stellungnahme Foucaults eröffnet nämlich zwei Aspekte: Der eine ist als eher skeptische Vorstellung über die Sprache an sich, als Zeichenspiel, und der andere als relativistisches Verhältnis zu den gesellschaftlichen Gegebenheiten zu bezeichnen. Letzterer Aspekt entspricht vor allem dem Selbstbewußtsein Tucholskys als Literaten. Er glaubte einerseits an die Sprachgewalt durch den facetierenden Versuch zur Formulierung bzw. durch die klassische Besprechung der vorhandenen Gegebenheiten. Angesichts dieses Aspekts steht er im Gegensatz zum

narzistischen Zeichenspiel. Aber den historischen Relativismus gegenüber Originalität und Autorschaft betreffend scheint Tucholsky Gemeinsamkeiten mit den Postmoderisten zu haben. Der Schreibende sowie das Geschriebene sollen nicht als Privatangelegenheiten interpretiert werden, sondern mit dem öffentlichen Fluß der veränderlichen Zeit untrennbar verbunden gedacht werden. Deshalb muß ihre Existenz stets durch andere Perspektiven relativiert und schließlich verändert (für Tucholsky „ohnmächtig“) werden. Denkt man daran, daß Tucholskys publizistisches Projekt gegen die Macht an sich, gegen die Machtansprüche von Militär, Justiz und Verwaltung gerichtet war und für ihre Auflösung eintrat, dann läßt sich wohl auch seine Position als aufklärerischer Schreiber nicht von oben herab, d.h. als Aufklärung des Publikums durch den Autor, verstehen. Seine Beschäftigung mit dem Anbruch der oberflächlichen Stabilität der Zeit, mit der Gesellschaft und dem Alltag, muß gleichzeitig im Dienst der Selbstauflösung seinerseits gesehen werden. Diese Ambivalenz betreffend schreibt Raddatz zu Recht: „Tucholsky hat nicht den Gedanken der Aufklärung verabschiedet; er will die Aufklärung aufklären. Aber er weiß nicht, wie und womit.“⁴⁴⁾

Anmerkungen

- 1) Freilich versucht die neu erscheinende Gesamtausgabe seit 1996 eine umfassende Ausgabe dieses Autors, aber auf ihren Abschluß muss man wohl bis 2004 warten. Da ausserdem seine Texte chronologisch und unabhängig von den ersten Erscheinungsmedien (Zeitungen oder Zeitschriften) gesammelt sind, ist es beispielsweise immer noch schwer zu erkennen, in welchem Kontext sie geschrieben wurden.
- 2) Michael Hepp: *Kurt Tucholsky. Biographische Annäherungen* Reinbek 1993, S. 81f.
- 3) *Start*, S.434.
- 4) a.a.O. S.435.
- 5) a.a.O. S.434.
- 6) ebenda.

- 7) ebenda.
- 8) a.a.O., S.435.
- 9) a.a.O., S.434.
- 10) Zu dieser Zeitbegrenzung: Tucholsky lebt in dieser Zeit, kurz nach dem Krieg, hauptsächlich in Berlin und schreibt seit Ende 1918 ziemlich planmäßig unter diesen 5 Pseudonymen. Obwohl er schon seit seiner frühen Zeit vor dem Krieg unter anonymen oder anderen Tarnbezeichnungen, z.B. „tu“, „Ignaz“, „Kurt“, „Theobald“ usw. geschrieben hatte, läßt sich darunter keine so große publizistische Bedeutsamkeit wie bei den nachfolgenden fünf Hauptfiguren herausfinden. Von der Anzahl der Texte und der Vielfalt der Medien her, zu denen Tucholsky beiträgt, ist diese Phase auch als produktivste gekennzeichnet. Außerdem muß man folgende Tätigkeiten Tucholskys als eines die Zeit vertretenden Schriftsteller in Berlin beachten: *Die Schaubühne*, für die Tucholsky schon seit 1913 zusammen mit Siegfried Jacobsohn tätig war, wird seit dem 4.4.1918 als *Die Weltbühne* veröffentlicht, und die Themen der Beiträge werden auf Vorschlag Tucholskys hin von der Theaterkritik um Politik, Kunst und Wirtschaft erweitert. Am 30.5.1920 wird Tucholsky zum Ersten Schriftführer im *Schutzverband Deutscher Schriftsteller* gewählt. Am 1. Juli wird der Aktionsausschuß *Nie-wieder-Krieg* begründet, zu dessen Initiatoren er auch gehört. Im Herbst 1922 unternimmt er einen ersten Selbstmordversuch. Am 1.3.1923 tritt er in die Bank Bett, Simon & Co. ein, wo er bis 1.4.1924 als Sekretär von Hugo Simon arbeitet. Während dieser Zeit geht seine literarische Produktion zurück. Nachdem er diese Stelle 1924 aufgibt, nimmt er in Paris als Korrespondent der *Weltbühne* bzw. der *Vossischen Zeitung* (unter dem Namen Panter) seine schriftstellerische Tätigkeit wieder mit neuem Elan auf. Im oben erwähnten Sinne ist die Phase 1918-1923 also besonders bemerkenswert für die Ausbildung der Pseudoautoren und Pseudonyme.
- 11) Hans Mayer: *Der pessimistische Aufklärer Kurt Tucholsky*. In Ders.: *Ansichten von Deutschland. Bürgerliches Heldenleben*. Frankfurt a.M. 1989, S.139-154. Hier S.142.
- 12) Beispielsweise war seine Rezensionsserie *Auf dem Nachttisch* in der *Weltbühne* den berliner Intellektuellen eine Quelle von Vergnügen. Auch nicht wenige Sprachglossen kamen hauptsächlich aus der Feder von Peter Panter. Vgl. dazu: Wolfgang Hering (Hrg.): *Kurt Tucholsky. Sprache ist eine Waffe; Sprachglossen*. Reinbek 1989.
- 13) Jetzt in GW Bd.1, S. 311-312. (GW = Kurt Tucholsky: *Gesammelte Werke*. Bd.

- 1-10. Hg. von Mary Gerold Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Reinbek 1975)
- 14) Peter Panter: *An Theobald Tiger*. 18.7.1918 in WB, jetzt in GW. Bd.1, S.312f.
 - 15) a.a.O.
 - 16) ebenda.
 - 17) ebenda.
 - 18) Volker Kühn: *Eine unglückliche Liebe. Tucholsky und das Kabarett*. In: Gustav Huonker (Hg.): *Kurt Tucholsky. «Liebe Winternuuna, liebes Hasenfritzli»*. Ein Zürcher Briefwechsel. Zürich 1990, S.75-91. Hier S.80.
 - 19) Seitdem Kaspar Hauser in *Namensänderung* (2.5.1918 in WB) von Theobald Tiger vorgestellt worden war, schreibt Hauser nichts als Lyrik, bis Tiger am 8.4.1920 im Gedicht Hausers *Namensänderung* zur *Weltbühne* zurückkehrt. Die Prosa mit der Unterschrift Hausers erscheint erst danach.
 - 20) Es gibt nur noch folgende 11 Artikel: *Das unterbrochene Geschichtsblatt* (21.5.1920), *Einwohnerwehrmann auf Posten* (30.5.1920), *Am Grabe von Hans Paasche* (13.6.1920), *Marburger Nachwuchs* (23.6.1920), *Justia schwofft!* (25.7.1920), *Der Preußenhimmel* (1920), *In der Zille* (1.9.1921), *Überführung* (9.3.1922), *Erinnerung* (22.6.1922), *Herr Wendriner telefonierte* (6.7.1922), *Nebenan* (27.7.1922).
 - 21) In WB v. 9.1.- 14.8.1919 bzw. 22.1.1920, jetzt in GW Bd.2, S.8-38, S.263-272.
 - 22) Vgl. dazu: Helga Bemman: *Kurt Tucholsky. Ein Lebensbild*. Berlin 1990, S.234-243.
 - 23) Einige sind sogar vor Gericht gekommen, und die letzte ist der bekannte <Weltbühne-Prozess>.
 - 24) ebenda.
 - 25) Jetzt in: GW Bd.2, S.52ff.
 - 26) Kurt Tucholsky: *Start*. 24.12.1927 in WB, jetzt in: GW Bd.5, S.434-436. Hier S.434. Dieser Artikel wurde in Tucholskys ersten Sammelband *Mit 5 PS* aufgenommen.
 - 27) Siehe dazu: Bemman, Berlin 1990, S.102. Bemman zufolge stellt sich Tucholsky als „den vierblättrigen Tucholsky“ in der Zeitschrift *Stachelschwein* vor.
 - 28) Die Reaktion der Leser auf Tucholskys Spiel betreffend, stellt Bemman ein interessantes Beispiel vor: Ein Leser schickte 1922 an die *Weltbühne* einen Brief mit einer kleinen Satire, in der er den fünfgestaltigen Tucholsky in die Tagespolitik folgenderweise hineinstellte: Inneres...Ignatz Wrobel, Reichswehr...Theo Tiger, Kultus...Peter Panter, Finanzen...Kaspar Hauser, Äußeres und Reichskanzler...Dr. Kurt Tucholsky. (Bemman, Berlin 1990,

- S.103.)
- 29) *Das Lächeln der Mona Lisa* (1929), *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) und *Lerne Lachen ohne zu weinen* (1931).
 - 30) Vgl. z.B. Hepp 1993 S.81ff; Fritz J. Raddatz: *Tucholsky — Ein Pseudonym*. Reinbek 1989, S.8f.
 - 31) Bemman weist darauf hin, daß keinesfalls das Werk Tucholskys aus rein literarischen oder ästhetischen Ambitionen entstand, und ohne Zeitungen und Zeitschriften wäre sein Werk nicht vorstellbar, sogar überhaupt nicht entstanden. Dabei betont sie zu Recht, daß seine Arbeiten unter der Berücksichtigung seiner Mitgliedschaft in zahlreichen Organisationen gesehen werden müssen. (Bemman: *Kurt Tucholsky — der Dichter-Journalist. Anmerkungen zur Entstehung und Interpretation seines Werkes*. In: Irmgard Ackermann/Klaus Hübner (Hrsg.): *Tucholsky heute. Rückblick und Ausblick*. München 1991, S.151-164.)
 - 32) Peter Panter: *Wie uns aus*. 29.5.1924 in WB, jetzt in GW Bd.3, S.385f.
 - 33) Kurt Tucholsky: *Theobald Tiger spricht*. 12.5.1931 in WB, jetzt in GW Bd.9, S.207ff.
 - 34) Theobald Tiger: *An Peter Panter*.
 - 35) Peter Panter: *So verschieden ist es im menschlichen Leben !* 26.5.1931 in WB, jetzt in GW Bd.9, S.212.
 - 36) Zu dieser Unterscheidung von transitivem und intransitivem Schreiber vgl. Roland Barthes: *Schriftsteller und Schreiber*. In: Ders: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt a. M. 1987, S.44-53.
 - 37) Peter Panter: *Plädoyer gegen die Unsterblichkeit*. GW Bd.4, S.146f. Hier S.146.
 - 38) a.a.O., S.147. Betreffend die Rezeptionsweise der Klassik erklärt Tucholsky aus derselben Einsicht: „Es gibt eine Luft zwischen den geschriebenen Zeilen, die geht nach fünfzig Jahren, bestenfalls nach hundert, dahin. Der Autor schreibt: <Liebe> — und noch der letzte seiner Leser weiß, welche Liebe gemeint ist, hat dieselben Assoziationen wie der Autor, dieselben Empfindungen, dieselben Vorbehalte wie er. Unsichtbar steht — überall zwischen den Zeilen: du weißt doch, wie ichs meine ! — Der Leser weiß. Der Sohn des Lesers auch noch, weil sein Vater dieselbe Sprache gesprochen hat wie der Autor — der Enkel vielleicht auch noch. Aber dann ist es aus. Dann bleibt die Fabel, das Gerüst, die Figur, die Tradition, die Klassik. [...] Und ist einmal einer, wie Tolstoi, so groß, daß noch über die Übersetzung hinweg, ja über Jahrzehnte hinweg, soviel bleibt wie eben bei ihm — dann ist das eine

- gottgesegnete Ausnahme. Die <Volkserzählungen> werden leben wie die Bibel.“ (Peter Panter: *Corneille auf der Schreibmaschine*. 26.6.1924 in Voss., jetzt in: E-1, S.356-360. Hier S.359f.) Seiner Meinung nach soll der <Faust> auch aus seiner Entstehungszeit heraus begriffen werden, und lebte Goethe heute, hätte er ihn ganz anders geschrieben.(a.a.O., S.356.)
- 39) Peter Panter: *Die Herren Autoren*. GW. Bd.9, S.110f.
- 40) a.a.O., S.111.
- 41) Kasper Hauser: *Wenn man vielleicht...*5.4.1932 in WB, jetzt GW. Bd.10, S.62f.
- 42) Dazu siehe auch:„In jeder Großstadt gibt es zweihundert, vierhundert, fünfhundert Leute unseres Berufes, die — det hebt Ihnen ! — ihre gesamte Epoche in toto darstellen wollen; sie stellen aber nur einen klassenmäßigen Ausschnitt dar. Dies ist eine Literatenkrankheit: mehr sein zu wollen als alle die andern. [...] Sie begnügen sich nicht mehr damit, zu schreiben — handeln wollen sie. Und das tun die denn auch, in beiden Bedeutungen des Wortes.“ (Peter Panter: *Die Zeit*. 18.2.1930 in WB, jetzt in GW Bd.8, S.53-56. Hier S.55.)
- 43) „ [...] die Funktion Autor ist an das Rechts- und Staatssystem gebunden, das die Gesamtheit der Diskurse einschließt, determiniert, ausdrückt; sie wirkt nicht einheitlich und gleichmäßig auf alle Diskurse zu allen Zeiten und in allen Kulturformen; sie läßt sich nicht dadurch definieren, daß man spontan einen Diskurs einem Produzenten zuschreibt, sondern dazu sind eine Reihe spezifischer und komplizierter Operationen nötig; sie verweist nicht einfach auf ein reales Individuum, sie kann gleichzeitig mehreren Egos in mehreren Subjekt-Stellungen Raum geben, die von verschiedenen Gruppen von Individuen besetzt werden können.“ Michel Foucault: *Was ist ein Autor ?* In: Ders: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a.M. 1988, S.7-31. Hier S.24.
- 44) Raddatz 1989, S.119.

(慶應義塾大学大学院後期博士課程在学中)