

Title	Kurt Tucholskys Sammelband „Das Lächeln der Mona Lisa" (1928/29) : Eine literarische Form der Werkausgabe
Sub Title	クルト・トゥホルスキーの著作集『モナリザの微笑み』(1928/29) : Werkausgabeの文学的形式
Author	山口, 祐子(Yamaguchi, Yuko)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2004
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.21 (2004. 3) ,p.39- 59
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	寄稿論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20040331-0039

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.

Kurt Tucholskys Sammelband „Das Lächeln der Mona Lisa“ (1928/29)

—Eine literarische Form der Werkausgabe—

YAMAGUCHI, Yuko

0.

Bei der Lektüre vom Werk eines Journalisten lässt sich oft bemerken, dass der Begriff „Werk/Text“ sowohl auf einen einzelnen Zeitungsartikel als auch auf die ganze Sammlung von Texten hinweist. Die Werkausgaben Kurt Tucholskys sind auch keine Ausnahme. Bekannt wurde er hauptsächlich für seine journalistisch-politischen Tätigkeiten, hatte er doch während seiner Lebenszeit nur relativ wenige Bücher veröffentlicht. Überwiegend in seinen Textsammlungen sind Beiträge, die ursprünglich für Zeitungsleser geschrieben wurden. Diese entstehungsgeschichtlichen Bedingungen brachten ihm aber auch die Gelegenheit, in verschiedenen Publikationsorganen heterogene Leserschaften zu erreichen. Aus solchen zahlreichen Texten mit verschiedenen Sprachformen hatte er noch zu Lebzeiten Sammelbände herausgegeben: *Mit5PS* (ausgeliefert Dez. 1927), *Das Lächeln der Mona Lisa* (ausgeliefert Dez. 1928), *Deutschland, Deutschland über alles* (August 1929) und *Lerne Lachen ohne zu weinen* (erschieden Ende Okt. 1931; 2.veränderte Aufl. 1932)¹⁾. Indem diese Sammelbände Tucholskys

1) Zur Definition der Sammelbände Tucholskys: unter Sammelband versteht die vorliegende Arbeit eine unter seinem Eigennamen (Kurt Tucholsky) verlegte Textsammlung, in der Texte in verschiedenen Sprachformen verfasst sind; sie ist gleichzeitig eine Sammlung von Zeitungsausschnitten, die hauptsächlich auch in den journalistischen Publikationsorganen für ein breites Publikum veröffentlicht worden sind; dass bei der Entstehung editorische Fragen bezüglich der Wiederaufnahme der Erstdrucke eine wesentliche Rolle spielen, kommt hier als notwendige Voraussetzung

vormalige Zeitungsbeiträge nach einem jeweils besonderen Konzept auswählen und zusammenstellen, liefern sie zugleich eine jeweils perspektivisch ausgewählte Werkausgabe in eigener Regie. In vorliegender Arbeit versuche ich den zweiten Sammelband Tucholskys, *Das Lächeln der Mona Lisa* (Ernst Rowohlt Verlag, 1929; im Folgenden ML),²⁾ welcher in einer Wendezeit dieses Autors zusammengestellt wurde, aus literarisch-wirkungsästhetischen Aspekten zu interpretieren. Bei der Untersuchung soll es sich nicht nur um die inhaltlich-thematischen, sondern auch um die formal-editorischen Fragen handeln. Mit anderen Worten lassen sich meine Interessen auch folgendermaßen formulieren: wie sieht die Produktionsstrategie bzw. Publikations- und Wirkungsstrategie eines Dichter-Journalisten³⁾ aus, wenn sein mediales Wirkungsfeld von Zeitungen auf das Buch übertragen wird? Wie hat er sich mit der Edition sowie der Redaktion auseinandergesetzt, um das Buch, eine „literarische Form“, aus montierten Zeitungsausschnitten dem Publikum wieder nahe zu bringen? Diese Ansätze werden dazu dienen, Positionen der Sammelbände als literaturästhetische Forschungsobjekte im Rückblick auf die gesamten Textsammlungen Tucholskys zu differenzieren und zu modifizieren.

1. Die Besonderheit des Sammelbandes als literarische Form

Bei diesem Typus der Werkausgabe Tucholskys handelt es sich also nicht nur

in Betracht. Diesen Kriterien zufolge bleiben deswegen seine früheren Sammelbände, d.h. *Der Zeitsparer*, *Grotesken* (1914, Ignaz Wrobel), *Fromme Gesänge* (1919, Theobald Tiger) sowie *Träumereien an preußischen Kaminen* (1920, Peter Panter) außer Betracht. Aus dem editorischen Aspekt hingegen wird *Deutschland, Deutschland über alles* (1929), eine Zusammenarbeit mit John Heartfield mittels der Wiederaufnahme von Pressefotos, als dritte Variante verstanden.

- 2) Im Folgenden wird unter Angabe der Seitenzahl im Buch nach dieser Ausgabe zitiert.
- 3) Vgl. Bemann, Helga: Kurt Tucholsky-Der Dichter-Journalist. Anmerkungen zur Entstehung und Interpretation seines Werkes. In: Ackermann, Hübner (hg.): Tucholsky heute. Rückblick und Ausblick. München 1991, S.151-164.

um einen Beitrag im einzelnen, sondern auch um eine Form des Werkes. Hier ist ein Beitrag nicht mehr mit der Kategorie „Werk“ zu identifizieren, sondern ins Werk, einen Komplex von Texten, zu integrieren. Ein „Text“ ist hierbei gleichsam als ein Bestandteil eines Buches zu charakterisieren, der sich in einem Rahmen fixiert befindet und jeweils in einer bestimmten Reihenfolge oder innerhalb einer Rubrik zu lesen ist. In diesem Sinne funktioniert der Sammelband als eine dispositive Bestandsaufnahme, wie sie der Autor selber etwa als eine Art Ordnung seines Nachlasses⁴⁾ im Fall von *Mit 5PS* verstand.

Solche Besonderheit im Begriffspaar Werk/Text bei Tucholskys Sammelbänden scheint mir jedoch noch nicht genügend berücksichtigt worden zu sein. Vielmehr beachtet wurden bisher die mikroskopischen Interessen am Erstdruck, und gestellt wurden immer zunächst die Fragen zur philologischen Genauigkeit: wo, in welcher Zeit zuerst, in welchem Publikationsorgan, aus welchem historischen Anlass, zu welchem Thema, unter welchem Pseudonyme ein Beitrag jeweils veröffentlicht wurde. Nach den oben erwähnten editorischen Prinzipien wird auch die neu erscheinende, kritische Gesamtausgabe Tucholskys⁵⁾ herausgegeben. Sie ist, ähnlich wie die in der Nachkriegszeit Westdeutschlands als Forschungsobjekte legitimierten „Gesammelten Werke“⁶⁾, über deren editorische Schwierigkeiten freilich immer wieder gestritten wurde⁷⁾, nach den Erstdruck-

-
- 4) Brief an Mary Tucholsky 13.6.1927. In: Tucholsky, Kurt.: Unser ungelebtes Leben. Briefe an Mary (im Folgenden UuL). Reinbek 1982, S.465.
 - 5) Bonitz, Antje/ Hepp, Michael u.a. (hg.): Kurt Tucholsky. Gesamtausgabe. Texte und Briefe. Reinbek 1996ff. Im Folgenden GA. In meiner Arbeit werden die Pseudonyme Tucholskys auch mit folgenden Abkürzungen gezeichnet: PP(Peter Panter), KH (Kasper Hauser), IW (Ignaz Wrobel) und ThT (Theobald Tiger).
 - 6) 10 Bd. + 2Ergänzungsbände. Hrsg. von M. Tucholsky und F.Raddatz, Reinbek 1975;1985;1989. Im Folgenden GW;E1;E2.
 - 7) Zur Publikationslage der Texte in dieser Ausgabe sowie zu Kritiken an dieser Ausgabe vgl. z.B.: Ackermann, Irmgard u.a.: Forschungssituation. In Dies.(hg.): Kurt Tucholsky. Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung, München 1981, S.7-45, vor allem S.8-16; Kehret, Kirsten: Tucholsky-Ausgaben in Ost und West nach 1945. Darmstadt 1992, unveröffentl. Magisterarbeit. Deutsches Literaturarchiv Marbach

Daten in Zeitungen und Zeitschriften chronologisch geordnet und diesmal durchnummeriert. Ein einzelner kleiner Beitrag präsentiert sich hier als „Werk“, welches mit den Buchveröffentlichungen wie etwa *Rheinsberg* (1912) oder *Schloss Gripsholm* (1931) gleichgesetzt zu werden beansprucht. Dies hat zwar einerseits ein zu beachtendes Kriterium (Priorität auf dem Erstdruck) durchgesetzt, wobei die erste Fassung des Textes sowohl inhaltlich als auch formal endgültig autorisiert worden ist. Gegenüber solchem Respekt vor dem Erstdruck/Beitrag lässt es sich andererseits nicht mehr vermeiden, dass dann die Sammelbände, die der Autor selbst als Redakteur doch herausgegeben hat, in dieser neuesten Edition gar nicht als etablierte Werke zu finden sind. Die charakteristische Form des Sammelbandes, die aus verschiedenen Texten besteht, hat sich hier aufgelöst; der Status der meisten Texte wird nun auf die Ebene von Varianten reduziert, obwohl manche Fassungen in der späteren Zeit – auch noch während der Lebenszeit des Autors – für alle Nachdrucke aufgenommen worden waren. Die philologischen Informationen zu den jeweiligen Sammelbänden befinden sich zwar in der Abteilung „Kommentar“, aber die Erläuterungen zu „Paratexten“ als Beiwerk des Buches,⁸⁾ wie z.B. Titel, Zwischentitel, Motti (Epigraphe), Vorworte, Widmungen des Werkes werden keinem Sammelband als ganzer Einheit, sondern dem jeweils ersten Beitrag des Buches zugeschrieben. Dementsprechend findet man den Überblick zur zeitgenössischen Wirkung (Presseecho und Leserbriefe) sowie zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Sammelbandes erst im Kommentar zum Beitrag. Da er im Buch/ in der Werkausgabe zuerst als Einleitung bzw. Vorwort aufgenommen wurde, soll sich die Version in der Zeitung dann gegebenenfalls als Vorabdruck bezeichnen lassen.⁹⁾ Diese Publikationslage der

(DLA). Siehe auch: Dies. Unter demselben Titel. In: Weimarer Beiträge, Jg.39 1993, S.610-614.

- 8) Zur Terminologie der Paratexte sowie ihren Kategorisierungen vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2001.
- 9) Demzufolge ist es in dieser Tucholsky-Ausgabe schwer nachvollziehbar, die einzelnen Sammelbände, in denen nicht selten in der späten Zeit nachgedruckte Texte

Tucholsky-Ausgabe erschwert, die Form Sammelband als literarisches und intermediales Thema verbunden mit einer bestimmten Disposition Tucholskys zu erkennen. Aus solcher Deformierbarkeit des Sammelbandes lässt sich jedoch seine Besonderheit erschließen: Gerade weil tucholskysche Texte in Zeitungen und Zeitschriften zerstreut veröffentlicht wurden und an sich einzeln lesbar sind, kommt bei der Fixierung der Texte in einem Sammelband zunächst die Frage nach der Positionierung der Texte in Betracht. Sammelband sowie Werkausgabe Tucholskys entstehen nie unabhängig von der Produktionsstrategie des Redakteurs bzw. von seinen Publikationsbedingungen. Ohne dispositive Operationen, sei es die mediale Intention des Autors oder die der anderen Personen (Redakteur und Verleger), wird keine Sammlung von Zeitungsausschnitten zu der literarischen Einheit namens Buch.

2. Formale sowie funktionale Bezüge bei der Redaktion von ML

Aufgrund der oben genannten Besonderheit des Sammelbandes lassen sich wohl die Schemata bei der Redaktion von ML als produktionsästhetische Operationen betrachten: A) Selektion, B) Kollektion und C) Disposition (Konstruktion). Nach diesen 3 Kriterien möchte ich hierbei die Analyse vor allem

enthalten sind, in vollständiger Form nach dem Inhaltsverzeichnis zu lesen. In den bisherigen Forschungen, die sich hauptsächlich für die journalistischen Wirkungsfelder interessierten, blieb diese Form „Sammelband“ außer Betracht. Dies ändert sich auch nicht in der neuesten Tucholsky-Forschung, die freilich immer mehr auf die literaturästhetischen Dimensionen sowie Ansätze zum Schreiben Tucholskys achtet. Vgl. dazu: Becker, Sabine u. Maack, Ute (hg.): Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk. Darmstadt 2002. Während die Herausgeber dieses Forschungsbandes mit Recht fordern, Tucholskys Sammelbände wie *Mit 5PS* auch als Teil einer Werkausgabe zu betrachten (Becker/Maack 2002, S.9f.), enthält der Band keinen Aufsatz, der die Sammelbände als eigene Forschungsobjekte abhandelte. Bei der Auswahl der Primärliteratur geht es immer noch um die Differenzierung durch Genres (Prosa, Lyrik bzw. Theaterstück) oder um methodische Ansätze (Erzählkunst, Zusammenarbeit mit der Fotografie oder Literaturkritik).

im Vergleich zu *Mit 5PS* (im Folgenden 5PS) vornehmen, um die Schemata der Redaktion in einer vergleichenden Fallstudie nachvollziehbar zu machen.

A) Selektion. Der entscheidende Unterschied zu 5PS liegt in der Motivation der Entstehung. Bei 5PS ging es ausdrücklich um die Erinnerung an Siegfried Jacobsohn (1881-1926, Chefredakteur der *Schau-und Weltbühne*), der mit Tucholsky von 1913 bis zum Ende seines Lebens im Dezember 1926 als Mentor zusammengearbeitet hatte¹⁰⁾. Bei der Redaktion von 5PS programmierte Tucholsky das Buch als „dem Andenken Siegfried Jakobsohns“ gewidmet, nannte diesen in der Vorrede „Vater dieser Arbeit“ (5PS, S.13) und erklärte das Buch als „Briefe an ihn“ (5PS, S.14). Davon ausgehend bezieht sich 5PS auf die Wiederaufnahme von *Schau-und Weltbühne-Artikeln*, die „unter der Obhut S.J.s“ (GA9/S.671) zuerst geschrieben worden waren.

Hingegen wurde ML nach dem Verzicht auf zwei andere literarische Projekte schließlich unter Zeitdruck zusammengestellt: Die Planung, den 2. Sammelband in gleicher Ausstattung wie 5PS zu veröffentlichen, gab es tatsächlich bereits zu Ende Januar 1928.¹¹⁾ Obwohl der Verlags-Vertrag zwischen Tucholsky und Rowohlt (Abgabe der Manuskripte bis zum 1. August) schon am 24. März unterzeichnet worden war, bekam er aber im Sommer dieses Jahres noch andere Anträge für literarische Projekte: Zum Ersten kam der Vorschlag von Emil Ludwig im Juni, eine politische Reportage zum zehnten Jahrestag des 9. Nov. 1918 zu schreiben und darum eine zweimonatige Rundfahrt durch Deutschland zu unternehmen. Nach der Absage Tucholskys an Ludwigs Vorschläge kam dann die Planung eines Theaterstückes, das diesmal zusammen mit Walter Hasenclever

10) Zum Verhältnis zwischen Tucholsky und Jacobsohn vgl: Oswald, Stefanie: *>Jeder hat mal einen Vater gebraucht<. Siegfried Jacobsohn und Kurt Tucholsky*. In: Dies. und Links, Roland (hrsg. im Auftrag der Kurt-Tucholsky-Gesellschaft): *>Halb erotisch-halb politisch<. Kabarett und Freundschaft bei Kurt Tucholsky*. Dokumentation der Tagung. Oldenburg 2000, S.181-200.

11) Zur Entstehungsgeschichte von ML vgl.: GA10/S.918f.

über Kolumbus erarbeitet werden sollte. Im Juni verließ Tucholsky seinen Arbeitsort Paris, fuhr nach einem Kurort nahe Dresden und dann im Juli über Hamburg nach Schweden, wo er die zwei Projekte gleichzeitig zu bearbeiten versuchte. Nachdem Tucholsky am 9. August auf das Kolumbus-Stück verzichtet (es wurde erst 1932 realisiert) hatte, blieben ihm nur noch knapp 2 Wochen zur Redaktionsarbeit, um den vor allem vom Verlag gewünschten Sammelband bis zum geplanten Auslieferungsdatum (Anfang Nov.) auf den Büchermarkt zu bringen. Am 22. August war die Kompilation des Sammelbandes abgeschlossen. Man muss sich auch daran erinnern, dass der Autor noch während dieser Zeit wie immer wöchentliche Beiträge für mehrere Publikationsorgane zu liefern hatte. Aufgrund dieser Situation bezeichnet Tucholsky ML als „nun bloß eine Klebearbeit.“¹²⁾

Die oben erwähnten Produktionsbedingungen hatten anscheinend dazu geführt, von ML mehr Aktualität und Popularität in der Öffentlichkeit des Literaturbetriebes zu verlangen. Mehr als die Hälfte der im Inhaltsverzeichnis stehenden 108 Texte umfasst solche, die noch während seiner Lebenszeit in mehreren Periodika nachgedruckt worden sind; wesentliche Texte darunter tauchen um das Auslieferungsdatum des ML im Dez. 1928 auf.¹³⁾ Die Lokalzeitungen, die tucholskysche Texte zum Nachdruck gebracht haben, sind besonders zu diesem Zeitpunkt verschiedenartig. Sie finden sich nicht nur zerstreut in ganz Deutschland, sondern auch in deutschsprachigen Städten des Auslandes wie Prag oder Wien. In manchen Fällen erschienen die Texte sogar in

12) UuL., S.502.

13) In GA gibt es keine konkrete Information zu Nachdrucken von Texten mit Ausnahme von den neu entdeckten. Als Forschungsquellen zu Bibliographien der Nachdrucke sind in meiner Arbeit folgende Hilfsmittel zu beachten: Bonitz, Antje / Wirtz, Thomas: Kurt Tucholsky. Ein Verzeichnis seiner Schriften. 3Bde. Marbach am Neckar 1991; Ackermann, Gregor: Nachtrag zur Tucholsky-Bibliographie. 2.erw. Ausgabe. In: Tucholsky-Blätter Jg. 6, Dossier1, Dez. 1995; Ackermann, Gregor / Nickel, Günther: >Frostigkeit im Bibliographischen.< In: Tucholsky-Blätter Jg.8, H.18, Juni 1997, S.1-13.

Zeitungen für Auswanderer in Buenos Aires oder New York. Neben den „ersten Publikationsorganen“ Tucholskys wie der *Weltbühne* (im folgenden WB), der *Vossischen Zeitung* (Voss) oder der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* (AIZ) hatten sich diese „zweiten“ Zeitungen gleichsam zur Öffentlichkeitsarbeit für ein möglichst breites Publikum angeboten. Als ein typisches Beispiel ist zu erwähnen der Fall *Wo kommen die Löcher im Käse her—?* (Peter Panter, verfasst am 8.8. 1928; erschien am 29.8.1928 in Voss). Als einer der bekanntesten Texte Tucholskys hat er 5 Nachdrucke innerhalb einer Woche nach seinem Erstdruck und weitere 7 Drucke bis zum Zeitpunkt der Auslieferung von ML im Dez.1928 erlebt.¹⁴⁾ Diese insgesamt 12 Nachdrucke wirken vor allem für eine Art Popularisierung des tucholskyschen Textes. Die Überlieferung des Essays *Man sollte mal...* (Peter Panter 23.1.1927 in Voss) zeigt dies extrem: Seine 13 Nachdrucke kommen erst nach einem Jahr, dabei besonders intensiv um den Dez. 1928 wieder zustande,¹⁵⁾ wobei dieser Beitrag quasi eine Art Öffentlichkeitsarbeit

14) So erschien der Text in: Neue Leipziger Zeitung 30.8.; Frankfurter Generalanzeiger 31.8.; Deutsche Zeitung Bohemia, Prag 2.9.; Rheinische Zeitung, Köln 2.9.; Volksblatt, Bochum 4.9. (Beilage: Der Zeitspiegel), dann weiter in: Badische Presse, Karlsruhe, 24.9.1928 unter dem Titel: „Wenn die Kinder fragen...Die Löcher im Käse“; Hannoverscher Anzeiger 21.10.; Breslauer Neueste Nachrichten 27.11. u.d.T.: Wenn die Kinder fragen...Die Löcher im Käse; Kölner Tageblatt 1.12.; Mainzer Anzeiger 18.12.; Saarbrücker Zeitung 29.12. Auch als Anthologie-Beitrag wurde der Text aufgenommen in: Das lustige Buch des Bücherkreises. Hrsg. von Arthur Goldstein, Berlin 1929.

15) 8-Uhr-Abendblatt 7.12.; Oldenburgische Landes Zeitung 18.12. u.d.T.: „Die Sprache des Alltags“; Pfälzische Volkszeitung, Kaiserslautern 18.12.; Vorwärts!, Milwaukee 18.12.; Neueste Nachrichten, Braunschweig 19.12.u.d.T.: „Die Sprache des Alltags“; Sozialdemokrat, Prag 23.12; Badische Presse, Karlsruhe 24.12., Auszug u.d.T.: „Ein guter Alltagsdialog“; Hamburger Acht Uhr Abendblatt 24.12. u.d.T.: „Die Sprache des Alltags“; Hamburger Echo 27.12. u.d.T.: „Man sollte mal...Die Sprache des Alltags“; Stadtanzeiger, Barmen 27.12; Argentinisches Tageblatt, Buenos Aires 17.1.1929 u.d.T.: „Die Sprache des Alltags“. Auch als Kurt Tucholsky:Das Kuckkucksei, Berlin Nr.6, Dez. 1928 u.d.T.: „Konversationsstil“; Vorwärts! Milwaukee 9.2.1929. Vor allem im Argentinischen Tageblatt erscheint der Text auch

für ML übernimmt. Solche Überlieferungsweise ist vor allem typisch für ML. Nicht nur die Tatsache, dass das Einleitungsgedicht *Das Lächeln der Mona Lisa* (27.11.) sowie das letzte Gedicht *Beschluß und Erinnerung* (4.12. unter dem Titel: *Erinnerung*) als Vorabdrucke zum selben Zeitpunkt in WB vorgestellt werden, lässt diese Werbeaktion für das neu erscheinende Buch ML evident erscheinen. Die Neigung zur Aktualität sowie zur Gleichzeitigkeit der Werkausgabe zeigt sich auch an den restlichen WB-Artikeln in ML. Im Vergleich zu SPS sind wesentlich mehr WB-Beiträge 1928 zum ersten Mal gedruckt worden, darunter auch Fälle wie z.B. *Die Glaubenssätze der Bourgeoisie* (2.10. unter dem Titel *Zehn Glaubenssätze*), *Sie schläft* (25.8.), *Wenn die Igel in der Abendstunde* (4.9.), *Träumerei auf einem Havelsee* (11.9.) oder *Was ist im Innern einer Zwiebel—?* (21.1.1929), die erst nach dem Abschluss von ML am 22. August zum Druck kamen, d.h. parallel zur Zusammenstellung der Werkausgabe verfasst worden sind.

Aus der Dominanz solcher Texte in ML lässt sich erschließen, dass ML von der entstehungs- und überlieferungsgeschichtlichen Motivation her weniger retrospektiv als vielmehr aktuell, auf den „neuesten Tucholsky im Literaturbetrieb“ bezogen ausgewählt wurde; dieser hatte sich trotz der Abwesenheit seines Orientierungshelfers (S.J.) immer mehr mit der fragmentierten, heterogenen Öffentlichkeit/Leserschaft auseinanderzusetzen.

B) Kollektion. Die Texte sind in 8 Rubriken eingesammelt und eingeteilt. Mit anderen Worten: ML ist nicht unbedingt vom ersten bis zum letzten Text durchzublättern. Vielmehr ist das Buch als eine Summe von Rubriken/Thematiken zu begreifen, so dass man mit einer beliebigen Thematik, aus der kleinen Werkausgabe ausgewählt, zu lesen anfangen kann. Als bemerkenswerte Charakteristik erscheint zunächst ein sprachlicher Bezug an den explizit engagierten Texten: da fehlt die programmatische Prosa. Solche Artikel wie *Wir*

unter dem Originaltitel am 26.2.1927, nämlich zum Zeitpunkt des Erstdruckes in der *Vossischen Zeitung*.

Negativen, Dämmerung, Über wirkungsvollen Pazifismus oder explizite Serien der Gesellschaftskritiken vertraten jeweils Stellungnahmen der Zeitschrift und erzielten gelegentlich eine mitwirkende Appellfunktion in Richtung auf das Publikum, die auch in manchen Fällen durch die Erzählperspektive „wir“ zum Ausdruck kam. Obwohl bereits zum Zeitpunkt seiner Redaktionsarbeit an ML (August 1928) nicht wenige Texte von diesem Typus vorhanden oder gerade veröffentlicht waren, wurden sie in ML nicht aufgenommen. Die Dreier-Serie von Aufsätzen *Deutsche Richter* von 1927¹⁶⁾ bildete auch keine Ausnahme, obwohl von Siegfried Jacobsohn bereits 1926 vorgeschlagen wurde, sie gesammelt zu veröffentlichen, weil sie in einer Nummer „zehnfach wirken“ würden.¹⁷⁾ Auffällig ist hingegen die Kürze der engagierten Texte, die meistens in *Bemerkungen*, in der kleinen (zweispaltigen) Rubrik der WB, erschienen waren.¹⁸⁾ Sie bilden keinen größeren Zusammenhang mehr wie etwa in einem Leitartikel, sondern präsentieren sich nun als Mosaiken von Episoden. An die Stelle der „großen“ Aufsätze tritt in ML dominierend auch jene „gesprochene Schrift“: Monologe, Dialoge ohne zweite Person oder Szenarien, deren schriftliche Oralität auf den „skaz“ (die Stilisierung verschiedener Formen des mündlichen, alltäglichen Erzählens)¹⁹⁾ im Sinne der russischen Formalisten bezogen werden kann.²⁰⁾ Anders als jene größeren Serien wie *Militaria* oder *Deutsche Richter*,

16) IW: 12.4.1927; 19.4.1927; 26.4.1927 in WB, jetzt in GA9/311-316, 321-326 und 335-340. Diese Serie wurde aber schon nach 8 Monaten der Veröffentlichung des ML in *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) wieder aufgenommen.

17) S.J. an Tucholsky am 15.11.1926. In: S.J.: *Briefe an Tucholsky 1915-1926*. Reinbek 1989, S.463f.

18) Vgl. z.B. die Reihenfolge: *Wie benehme ich mich als Mörder?*(S.39-41); *Die Heinrich und der Zivilist* (S.42f.); *Unart der Richter* (S.43-45); *Gesicht* (S.45f.); *Die kleinen Parlamente* (S.47-50; erste Erscheinung am 28.11.1919 in Berliner Tageblatt; Rundschau) und *Persönlich* (S.51-53).

19) Bachtin, Michail: *Das Wort im Roman*. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main 1979. S.154-300. Hier S.156.

20) Siems, Renke: *Gesprochene Schrift. Zu Kurt Tucholskys Erzählprosa*. In: Becker/Maack 2002, S.213-244.

deren Schreibweisen eine Unmittelbarkeit der Polemik gegen Angriffsziele zeigen, werden in ML entsprechende Thematiken vielmehr in der Kombination von Kurzepisoden mittels Sprachparodien, vor allem durch Einsatz von Soziolekten bzw. Dialekten, behandelt; diese Tendenz findet man vor allem innerhalb der Rubrik *O wie: Ozean der Schmerzen*, in der eine Reihe von engagierten Beiträgen aus *Freie Welt* zu finden ist.²¹⁾ Die parodistisch-satirischen Sprachformen solcher Texte erstreben eine dekonstruktive Dezentralisierung der herrschenden Diskurse von Militär, Justiz oder Bürokratie; die daraus resultierende polyphonische Struktur des Erzählens sollte als „Redevielfalt“⁽²²⁾ des Textes fungieren.

Richtet man aber den Blick auf die Gesamtwerke Tucholskys, zeigt sich deutlich, dass diese Art von Erzählprosa nicht ausschließlich für die engagierten Texte gebraucht wird. Um Alltagsszenen lebendig darzustellen, mit dem Wort Tucholskys, um die „Nuancen empfinden“⁽²³⁾ zu lassen, hatte er tatsächlich zahlreiche Berliner-Szenen wie z.B. die Wendriner-Geschichten produziert. Diese Dialogformen der Prosa finden sich in ML jedoch wesentlich häufiger bei der politischen Thematik als bei den „typisch berlinerischen“ Szenarien; jene durch den Berliner-Dialekt regional-feuilletonistisch geprägten Texte wie Ein Ferngespräch (PP am 5.6.1927 in Voss. Post-Ausgabe; In *Berliner Mundart*,

21) *Der Preußenhimmel* (S.83ff.): zuerst 1920 KH in *Freie Welt*; *Am Grabe von Hans Paasche* (S.87ff.): zuerst 13.6.1920 KH in *Freie Welt*; *Justitia schwooft!* (89ff.): zuerst 25.7.1920 KH in *Freie Welt*; Als ähnliches Beispiel auch *Nebenan* in dieser Rubrik(S.113ff.): zuerst 27.2.1922 KH in WB.

22) Zur Terminologie des Begriffes vgl.: Bachtin, Michail: *Die Redevielfalt im Roman*. In: ders: *Die Ästhetik des Wortes*, S.192-219. Zur dekonstruktiven Funktion der Redevielfalt der Prosa in diesem Zusammenhang siehe auch folgende Studien zur Intertextualität: Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd.3. Frankfurt am Main 1972. S.345-375; Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. In: Pfister/ Broich (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S.1-30.

23) UuL., S.150.

GA9/364-6)²⁴⁾, *Die Phrasendrescher* (KH am 30.10.1927 in Berliner Illustrierte Zeitung, GA9/562-564) oder der neueste Wendriner (*Herr Wendriner diktiert einen Brief*, KH am 3.4.1928 in WB, GA10/141-146) findet man in ML jedenfalls nicht.

Gegenüber den explizit engagierten, aber ästhetisch-mündlich fingierten Texten wird eine analytisch-distanzierte Schreibweise für die alltäglichen Phänomene von Berlinern in Rubriken wie *M wie: Mitropa, Schlafwagen* oder *N wie: Nabelschau* vorgenommen. Kein regionalspezifische Rubrik für die Berliner findet sich in ML, dafür werden die berlinerischen Alltagszenen eher distanziert „berichtet“, wobei ihre Erzählperspektive mit der Pariser Auslandsberichterstattung Tucholskys gleichzusetzen ist, welche auch als Mentalitätsanalyse des typisch Deutschen im Vergleich zum Pariser Alltag gelesen wurde (z.B. *Abends nach sechs*, „'n Augenblick mal-!“ oder *Berliner Geschäfte*).

Aus dieser Kombination von Thematik und Erzähltechnik lässt sich vor allem Folgendes erkennen: Neben der Differenzierung zwischen der thematischen Tiefe und der formalen Leichtigkeit bei jenen politischen Texten erscheint bei solchen „sich am Detail orientierenden“ Texten wie *Der Mann mit der Mappe, Gesicht*, oder bei solchen in der Rubrik *N wie: Nabelschau* eine Performanz der Differenzierung, welche durch die distanziert-pointierte Schreibweise eine Typologie der Menschen bietet. Anders als in 5PS, wo explizite Bezüge zu Berlin bzw. zur berlinerischen Lokalität noch in der Rubrik der Wendriner-Geschichten im Vordergrund standen, werden solche regional-spezifischen Figuren bei den alltäglichen Szenarien in ML vielmehr verallgemeinert: Während die erste Rubrik in 5PS *Dorf Berlin* heißt, liest man in ML noch allgemeiner *M wie: Mitropa, Schlafwagen*.

Die berlinerische Erzählprosa Tucholskys scheint nun ihre ästhetischen

24) Dieser Beitrag wurde freilich in einer Anthologie 1928 nachgedruckt: Ostwald, Hans (hg.) *Der Urberliner*. Neue Folge. S.170-173; dann später 1931 im letzten Sammelband Tucholskys *Lerne Lachen ohne zu weinen* wieder aufgenommen (S.326-329).

Interessen an die Sprache des Alltags gebunden zu haben. Dies zeigt die Dominanz der stilistisch-literarischen Thematiken in ML. In der Rubrik *Literatur, Theater und etwas Musik* sind ausschließlich Rezensionen, Erwähnungen von Autoren bzw. Theaterbesprechungen gesammelt, wobei diese literaturkritischen Aspekte in 5PS noch nicht explizit abgehandelt worden waren. Die Literaturkritiken in ML entsprechen freilich keineswegs jener ambivalenten Literaturkritik Tucholskys, deren Differenz zur eigenen literarischen Praxis etwa als „Inszenierung einer Pluralität von Konzepten“²⁵⁾ oder als Anvisierung einer neuen Gesellschaftsliteratur²⁶⁾ aufgrund von Rezensionen zur „Literatur der Epoche“ apostrophiert wurde. Um einige zu nennen: *Der Prozeß* von Kafka (1926, jetzt in GW4/370-374), *Babbitt* von Sinclair Lewis (1925, jetzt in GA7/212-218), „Schwejk“ von Hašek (1926, jetzt in GW4/456-462, 566ff.), *Ulysses* von Joyce (1927, jetzt in GA9/597-605), oder Überlegungen zum neusachlichen Reportagenstil wie etwa von E.E. Kisch (1925, jetzt in GA7/100f.). Obwohl alle diese oben erwähnten Rezensionen bei der damaligen Redaktionsarbeit Aktualität beanspruchen konnten, wurden sie nicht in ML aufgenommen. Vielmehr handelt es sich hier intensiv um Fragen nach dem Gestus und der Performanz bei der literarischen Darstellung: Es geht um Leichtigkeit, Unterhaltsamkeit, ein Plädoyer für die Vergänglichkeit der Kunst sowie ihre pointierend-lebendig darstellende Erzähltechnik, deren vorbildliche Beispiele Tucholsky auf zeitgenössischen Bühnen in Paris oder bei seinen Lieblingsdichtern wie Otto Reutter und Richard Alexander gesehen hat; hingegen wird die Ausdrucksweise einer Schule der Weisheit, vor allem bei Herman Graf Keyserling, als Kulturpropaganda aufgrund der tiefen Unsicherheit des Bürgertums verdammt (*Der Darmstädter Armleuchter*: ML/200ff.). In diesem Zusammenhang kritisiert Tucholsky auch die Erzähltechnik Thomas Manns als „Impotenz“ (ML/220). Er zielt auf den Humormangel der

25) Nickel, Gunther: Die Schaubühne — Die Weltbühne. Siegfried Jacobsohns Wochenschrift und ihr ästhetisches Programm. Opladen 1996, S. 174.

26) Maack, Ute: „Warum schreibt das keiner?“ Kurt Tucholskys Literaturkritik. In: Becker/Maack 2003, S.245-276.

deutschen Literatur bei der Schilderung von Erotik, weil der Gestus eben so verstimmt sei, „wie ein Bär tanzt“ (ML/225). Dieser Kontrast zwischen der Leichtigkeit der kleinen Kunst (dem Positiven) und der typisch deutschen Tiefe bzw. der Pose von sich vergrößernder Ernsthaftigkeit (dem Negativen) erscheint in der Literaturkritik in ML sogar konsequent. Entsprechend taucht in diesem Sammelband auch eine Rubrik mit literarischer Praxis (*S wie: Sauer süß*) auf, welche die von Tucholsky favorisierte ästhetische Leichtigkeit, vom literarisch-sprachlichen Aspekt her, mit Beispielen nachvollziehen lässt. Dies ist gleichzeitig jene Wiedergabe der Sprache des Alltags durch eine stenographische Erzähltechnik, welche gerade wegen der Differenz zur theoretischen Kunstauffassung des Autors als „Literaturkritiker“ von manchen Studien als Ambivalenz namhaft gemacht wurde.

C) Disposition. ML zeigt keine Vorrede des Autors, die seine Konzeption dem Publikum erklärte oder eine gewisse Leitlinie vor der Lektüre einführen wollte. Hingegen erscheinen hier Paratexte, die pauschal auf das Charakteristische von ML hinweisen. Hierbei handelt es sich um eine Widmung an George Courteline (S.5), 2 Motti (Zitate) des französischen Journalisten Jules Renard (S.6: aus *Journal* 1896; die erste Eintragung vom 8. April 1896 und die zweite vom 30. April 1892), ein Einleitungsgedicht (S.7: *Das Lächeln der Mona Lisa*) und ein amerikanisches Inserat (S.8). Sie beziehen sich auf der thematisch-inhaltlichen Ebene miteinander auf die Stichworte: Humor, Ironie und Lächeln. Diese Elemente spiegeln sich in jeweiligen Texten und lassen sich auf der strukturellen Ebene als wirkungsästhetische Dispositive des Autors im Blick auf das Publikum interpretieren: als Distanznahme, Differenzierungsintention sowie Reflexion auf kontraproduktive Wirkungen. Die Widmung an Courteline, den Tucholsky immer wieder gelobt hatte, enthält hier bereits konnotative Bezüge zum Thema Humor. Zu diesem französischen Schriftsteller bekennt sich Tucholsky bereits 1927:

„Auf dem [dem Band eines Wappens, das sich Courteline selbst entworfen hat (Y.)] steht, George Courteline, der Spruch Ihres Lebens, und – verzeihen

Sie – der des meinen auch. Nie wird mir einer glauben, daß dieselben Worte, genau dieselben Worte, seit Jahren in meinem Arbeitsbuch stehen, vorn auf der ersten Seite. [...] Es sind nur zwei Worte und eine ganze Welt:

<Et après-?>

Na und-?

Die Welt verachten – das ist sehr leicht und meist ein Zeichen schlechter Verdauung. Aber die Welt verstehen, sie lieben und dann – aber erst dann – freundlich lächeln, wenn alles vorbei ist –: das ist Humor.²⁷⁾

Diese Stellungnahme zum Humor zeigt zunächst einen Kontrast zur Definition der Satire Tucholskys als zuspitzender Übertreibung, welche er früher programmatisch gegeben hatte.²⁸⁾ Statt des Angriffs ex negativo rückt hier das Verfahren einer Perspektivierung in den Vordergrund. Humor sei „zu fühlen, dass es von oben reichlich unsinnig aussieht, was wir hier aufführen. Und dennoch zu seiner Sache stehn.“²⁹⁾ Humor sei also distanzierend. Dieser Akt sei aber keineswegs mit der Verachtung, der Abwendung von der Außenwelt, zu verwechseln. Diese Haltung des Humors formuliert Tucholsky noch präziser in einem Aphorismus 1932: „Humor ruht oft in der Veranlagung von Menschen, die kalt bleiben, wo die Masse tobt, und die dort erregt sind, wo die meisten >nichts dabei finden<.“³⁰⁾

Eine ähnliche Position wiederholt das erste Zitat von Renard. Darauf folgend präsentiert sich das zweite Zitat, ein aphoristischer Satz, als eine Schlüsselposition: L'ironie est la pudeur de l'humanité. (Die Ironie ist das

27) PP: *Die Bilderausstellung eines Humoristen*. 13.12. 1927 in Voss., jetzt in GA9/S.639-643, hier S.641. Dieser Text wurde später in einen anderen Sammelband Tucholskys *Lerne Lachen ohne zu weinen* (1931) aufgenommen.

28) Dazu vgl. z.B. IW: *Was darf die Satire?* 27.1.1919 in Berliner Tageblatt, jetzt in GA3/; IW: *Politische Satire*. 9.10.1919 in WB; aufgenommen auch in *Fromme Gesänge* (1919) als Vorwort. Jetzt in GA3/326-329.

29) IW: *Der deutsche Mensch*. 30.8.1927 in WB. Jetzt in GA9/474-482, hier 479.

30) PP: *Schnipsel*. 19.7.1932 in WB, jetzt in GW10/S.107.

Schamgefühl der Menschlichkeit; S.6). Hiermit wird das handelnde Prinzip Humor/Lachen mit der expressiven Funktion der Ironie verknüpft, deren metonymische Ausdrucksform nun im Einleitungsgedicht als „Lächeln“ genannt wird („dein Lächeln gilt für Ironie“, die zweite Strophe S.7). Am Ende des Gedichtes lässt der Satz „Wer viel von dieser Welt gesehen hat – / der lächelt, / legt die Hände auf den Bauch / und schweigt.“(S.7), die Funktion des Lächelns als eine Wechselseitigkeit zwischen der Reaktion auf eine Anspielung (Ironie) und der Aktion zur Nuancierung der Gegebenheiten aufgrund des Wissens (Humor) erkennen. Diese Charakteristik des Lächelns lässt sich – vor allem in der Abgrenzung vom karnevalistischen Lachen Bachtins oder vom Lachen als soziale Reaktion auf das Komische bei Bergson – in Nähe zur philosophisch-anthropologischen Studie des Lächelns von Helmut Plessner betrachten.³¹⁾ In deutlicher Abgrenzung vom Lachen bezieht Plessner sich vor allem auf die Distanziertheit, Verschwiegenheit oder Verhaltenheit beim Lächeln. Diese Funktionen des Lächelns bedeuten, „daß es im Ausdruck zum Ausdruck Abstand wahr.“³²⁾ Das Lächeln ruft beim Lächelnden zum Zweck der Nuancierung des Ausdrucks den Eindruck einer gewissen Distanz hervor, und durch seine Distanziertheit funktioniert das Lächeln als Mittel und Ausdruck der Kommunikation zugleich. Im Blick auf diese These Plessners verweist das tucholskysche Lächeln der Mona Lisa nicht nur auf die Distanziertheit zum Zweck der Differenzierung der Gegebenheiten (Humor als nuancierende Aktion); es lässt sich in vielen einzelnen Texten auch zudem als Produktionsstrategie (Ironie als Ausdrucksform) betrachten.

Das Lächeln der Mona Lisa, die „alles gesehen hat und schweigt“, gilt im Gedicht noch als eine Pose. Diese Pose im Gedicht, welche im Zusammenhang mit der Widmung und den Zitaten zu lesen ist, wird schließlich im letzten Paratext

31) Plessner, Helmut: *Das Lächeln*. (zuerst 1953). In: Ders.: *Philosophische Anthropologie*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Günther Dix, Frankfurt am Main 1970 S.173-186.

32) A.a.O., S. 179f.

wiederum verkehrt, diesmal ironisiert: Auf der Kehrseite des Mona-Lisa Gedichtes steht wie eine Spiegelschrift ein „Amerikanisches Inserat“; die Frage „Warum lächelt die Mona Lisa?“ wird nun in Form einer Werbung für Verdauungspastillen in eine lächerliche Dimension versetzt.³³⁾ Hier zeigt sich die doppelte Struktur des Lächelns zwischen Humor und Ironie: Der Autor stellt dem Leser zunächst einen produktionsästhetischen Mechanismus des Lächelns im Humor vor, zeigt dem Leser dann aber noch eine ironische Verkehrung der vorherigen Aussagen im Zitat von Werbekunst.³⁴⁾ Gilt jenes Lächeln im Gedicht als differenzierende Ausdrucksform für die Pragmatik der literarischen Kommunikation, bedeutet es zugleich über solche Produktionsästhetik hinaus eine vom Autor kalkulierte Unterbrechung der kontinuierlichen Kommunikation. Das Lächeln lässt sich hiermit als eine reflektierende Haltung des Autors auf seine eigenen Schriften im Buch interpretieren. Mit anderen Worten: als eine gestische Form der Selbstreferenz, die eine Überdetermination der sprachlich Ausgesagten bedeutet.

Das Performative, für das diese wirkungsästhetischen Dispositive eintreten, erscheint auch in der Gliederung. Im Vergleich zu 5PS, wo die Konzeption als virtuelle Reise sowohl auf die explizite Reihenfolge der Rubriken als auch auf das ganze Programm des Buches verweist, sind die Texte in ML durch die jeweiligen Rubriken eher konstruktiv einander zugeordnet. Die Überschriften der Rubriken haben auch keine „linear-dynamische“ Relation zueinander, sie erscheinen eher spielerisch nach der Folge der Buchstaben M-O-N-A L-I-S-A³⁵⁾ ausgedacht

33) Der Text lautet: „WARUM LÄCHELT DIE MONA LISA?! WEIL SIE/ HITKINSONS VERDAUUNGSPASTILLEN/ EINGENOMMEN HAT/ UND SO/ VON IHRER LÄSTIGEN VERSTOPFUNG/ FÜR IMMER BEFREIT IST!/ WOLLEN SIE/ AUCH LÄCHELN?! DANN.../ *Amerikanisches Inserat*“ (S.8.)

34) Die Phrasen der Werbekunst variiert Tucholsky wieder im Buch: Werbekunst ML/S.316-320.

35) Im Inhaltsverzeichnis heißt es: M wie: Mitropa, Schlafwagen; O wie: Ozean der Schmerzen; N wie: Nebelschau; A wie: An preußischen Kaminen; L wie: Literatur, Theater und etwas Musik; I wie: Iphofen, Paris und die umliegenden kleinen Dörfer; S wie: Sauerstüb; A wie: Alala–wer tommt denn da– ?

worden zu sein und basieren demzufolge auf keinen notwendigen inhaltlichen Voraussetzungen zwischen den Rubriken. Sie funktionieren im einzelnen als konnotativ-assoziative Anspielungen auf die entsprechenden Thematiken. Rubriken z.B. wie *M wie: Mitropa, Schlafwagen* oder *S wie: Sauersüß* sind so kompakt geordnet, dass sie am Anfang jeweils Motti tragen. Nur das letzte Gedicht in der letzten Rubrik, nämlich in der Lyrikabteilung (*A wie: Alala–wer tommt denn da–?*) hat zwar zugleich einen unmittelbaren Zugang zum Buch als Nachwort (*Beschluß und Erinnerung ML/383*), ihre Unabhängigkeit von den anderen Rubriken ist jedoch unverkennbar. Während es sich bei den Serien in 5PS besonders um die neue Kombination der einzelnen Texte der Serie (*Nachher* oder *Wendriner-Serie*) sowie den Umbau ihrer Reihenfolge handelt, scheint bei diesem Fall weniger von einer linearen Kontinuität der Texte die Rede zu sein. Viel auffälliger ist hier eine zweite Rahmenbildung (Kollektion) mit gewisser Metastruktur. Diese performative Funktion bei der Disposition im Buch führt bei der intendierten Lektüre schließlich dazu, eine mosaikhafte Denkweise beim Leser zu provozieren.

3. „Prosa ist Mosaikarbeit.“³⁶⁾ Zur Positionierung von ML im Gesamtwerk Tucholskys

Tucholsky hatte einmal geschrieben, dass es eine gut sitzende Definition für Humor nicht gebe und er nach seiner Lektüre von Bergson, Jean Paul, Schopenhauer und Demokritos immer noch nicht wisse, was Humor eigentlich sei.³⁷⁾ Die bisherige Untersuchung lässt trotzdem unter dem Stichwort „Humor“ eine gemeinsame Charakteristik von ML erlernen: Humor erscheint als ein

36) Tucholsky, Kurt: *Sudelbuch*. Reinbek 1993. Vorletzter Satz.

37) PP *Ein Moderner Humorist. Stephen Leacocks Schnurren*. 28.7.1925 in WB, jetzt in GA7/334ff. Zu früheren Überlegungen Tucholskys zum Thema Humor vgl. z.B.: IW: *Etwas vom Humor*. 23.10.1918 in Frankfurter Zeitung, Jetzt in E1/97-101. (GA2/); IW: *Vom Radahumoristen*. 19.4.1922 in Berliner Volkszeitung. Jetzt in GW3/171-173.; PP: *Dichtung*. Voss. 25.12.1924 E2/271-274. (GA6/); PP: *Welthumor*. 1.12.1925 in WB, jetzt in GA7/526-528.

Amalgam von verschiedenen Haltungen; von einer kategorisierenden Haltung des Autors zu den jeweiligen Thematiken einerseits, von einer nuancierenden Haltung der Schreibweise im je einzelnen Text sowie bei der Reihenfolge der Texte andererseits.

Die erste Haltung zeigt sich vor allem als Distanzierung von den Gegebenheiten, wie sie bei der Kollektion der engagierten Texte oder bei der Auswahl der Erzähltechnik erwähnt wurde. Sie repräsentiert die Position des Autors zu berlinerisch-alltäglichen Gegebenheiten in der Rubrik *M* wie: *Mitropa*, *Schlafwagen* oder zu Verhaltensweisen der Menschen in der Rubrik *N* wie: *Nebelschau*. Solche Darstellungen von statistischen Gesellschaftstypen führen über jene satirische Verschärfung der „schlechten“ Typen (ex negativo) hinaus oft zu einer Typenkomik, in der die statistische Mehrheit eines kollektiven Typus literarisch überarbeitet wird. Hervorgehoben wird hier aber am meisten eine bewusste Schematisierung des kollektiven Typus sowie seiner Verhaltensweisen, die manchmal als „Soziologie“ der jeweiligen Begebenheiten zu bezeichnen ist. Z.B.: *Der Mann mit der Mappe*; *Berliner Geschäfte*; *Die Laternenanzünder*; *Die Glaubenssätze der Bourgeoisie*; *Klavierspiel nach dem Essen*; *Traktat über den Hund*, sowie *über Lerm [sic!] und Geräusch*. Freilich nicht auf einer realen Statistik oder Soziologie, sondern auf der soziologisch analysierenden Demonstration des Autors liegt hier der produktionsstrategische Schwerpunkt im Text.

Hingegen erscheint die zweite Haltung der Schreibweise bzw. der szenenpoetischen Erzähltechnik vor allem in solchen Texten, welche zunächst zu einer Nuancierung der Gegebenheiten dienen, aber auch gleichzeitig, basierend auf der Rücksichtslosigkeit der Erzählfiguren, nicht selten zur Situationskomik führen. Hierbei handelt es nun auch um die Wiedergabe von alltäglichen Sprachformen und ihren Differenzen. Diese Differenzierung legt hier oft die Kommunikationslosigkeit der Figuren im Text bloß. Dies praktiziert Tucholsky vor allem in der Rubrik wie *S* wie: *Sauersüß*. Dass die beiden „populärsten“ Texte Tucholskys, *Man sollte mal* (bei manchen Nachdrucken unter dem Titel *Die Sprache des Alltags*) und *Wo kommen die Löcher im Käse her-?*, der eine eher

theoretisch und der andere praktisch, innerhalb dieser Rubrik die Situationskomik durch Kommunikationslosigkeit hindurch behandeln, lässt sich wohl nicht als Zufall benennen.

Diese zwei verschiedenen Haltungen des Humors sind in ML aber eigentlich durch eine dritte, nämlich das Lächeln von Anfang an, in einen Rahmen gestellt und so durch Paratexte bereits figurativ vorgeformt. Durch operative Verweisungen auf das Lächeln versucht das Buch, dem Leser schon vor der Lektüre der Haupt-Texte den „Kode“ zu den oben genannten Haltungen zu zeigen. Dies wirkt als Schlüsselposition des Buches, in dem je einzelne Rubriken in einer Folge von szenischen Nummern wie auf der Revuebühne ausgestellt werden. Diese figurative Präsentationsweise der Revue hatte neben der politischen Kabarettbühne besonders in den 20er Jahren ihre Blütezeit. Tucholsky selber hatte sich nicht zuletzt mit dieser Art von Kleinkunst beschäftigt. Ein Teil einer gescheiterten Zusammenarbeit mit Alfred Polgar für das Revue-Theater wurde z.B. in ML aufgenommen (*Gebet des Zeitungleser*). Auch wenn Tucholsky Schwierigkeiten mit innovationsfreudigen zeitgenössischen Revue-Produzenten wie Erwin Piscator oder Max Reinhardt hatte, ist seine Beachtung dieser theatralischen Formen unverkennbar.³⁸⁾ In ML lässt sich vor allem die Wirkungsästhetik Tucholskys deutlich in einer Parallelität zur Revuekunst, deren Leichtigkeit und Unterhaltsamkeit, erkennen: es ist jene Wirkungsästhetik, die vielmehr durch die theatralische Performanz als durch den satirischen Angriff bzw. durch die demonstrative Provokation die Leserschaft zu erreichen versucht. Diese figurativ-theatralische Haltung in ML hat freilich die Gefahr, dass sie

38) Zur Position Tucholskys gegenüber der zeitgenössischen Revue vgl. z.B.: PP: *Die Zeit schreit nach Satire*. 9.6.1929, wieder in Dt.Dt.1929 /99-107, jetzt in GW7/83-90. Nach der Inszenierung von „Schwejk“ an der Piscator-Bühne hatte sich gerade im ersten Vierteljahr 1928 eine heftige Polemik gegen Piscator und sein Politisches Theater in WB ergeben. Vgl. dazu: *Entlaufene Bürger. Kurt Tucholsky und die Seinen*. Ausstellungskatalog des Deutschen Literaturarchivs Marbach 1990. S.512-516; S.519-524. Zur Position Tucholskys zu diesem Thema vgl.:PP: *Die Kollektiven*. 8.10.1929 in WB, jetzt in GW7/S.202-207.

ausschließlich auf der diskriptiven Dimension beharrt. Durch diese distanzierte und differenzierende Performanz wird dem Leser auf unverbindliche Art zwar alles Mögliche gezeigt, wie etwa durch Ironie der Ironie sogar auf kontraproduktive Wirkungsmöglichkeiten hingewiesen werden kann. Ansprache und Haltung, die etwa im Epischen Theater von Brecht für die Provokation des Lesers entscheidend werden, bleiben in ML eher im Dienst einer präzisen und wirksamen Differenzierung der Stoffe zu interpretieren.

Diese Neigung zur Distanzierung sowie zur Differenzierung zeigt ML im Zusammenhang mit den späteren Werken Tucholskys als Vorstufe: Zum einen ist die gestische Performanz von ML (Lächeln) als Vorstufe zur „Literarisierung“ des Autors zu positionieren, der sich ab 1928 nun immer mehr mit literarischen Projekten in größeren Formen wie Theaterstück, Roman oder Filmdrehbuch beschäftigt; zum anderen kommt aber derselbe Schreibprozess in ML auch als die Problematik von Tucholsky als Aufklärer zum Vorschein. Das Jahr der Entstehung von ML (1928) war zugleich auch eine Etappe zum Wendepunkt als engagierter Berufsschriftsteller: 1929 ist das Jahr des Erscheinens von *Deutschland, Deutschland über alles* und des Aufbruchs ins endgültige Exil nach Schweden. So gesehen wäre es doch wichtig, ML auch mit Rücksicht auf die Redner-Tätigkeit Tucholskys während der Lesetournee im Jahr 1929 sowie auf die Versuche zu einer Zusammenarbeit mit der Fotografie zu beachten. Inwieweit diese zwei Aspekte für die gestische Performanz im Sammelband *Das Lächeln der Mona Lisa* zu erkennen sind, soll in weiteren Untersuchungen erkundet werden.

(慶應義塾大学院博士課程在学中)