Christian van der Steeg

Satire als Avantgarde

Die literarische Moderne 1918–1933

Wallstein

Christian van der Steeg
Satire als Avantgarde

Christian van der Steeg

Satire als Avantgarde

Die literarische Moderne, 1918–1933

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

1 Vorwort 9

2 Einleitung 13

Satire als feindliche Form: Thomas Manns Betrachtungen eines Unpolitischen *(13) – Diskursivitätsbegründer I: Heinrich Mann (18) – Diskursivitätsbegründer II: Karl Kraus (26) – Innovationslogik (33) – Forschungslage (40) – Satiretheoretische Grundlagen: Eine schlecht kultivierte Gattung? (46) – Adornos sekundäre Marginalisierung: Klees* Angelus Novus *(50) – Ironie/Satire: Die* satirische *als* andere *Moderne (57)*

3 Zeitgenössische Satiretheorien 61

3.1 Marginalisierung in der bürgerlichen Kunstanschauung: Volkelts *System der Ästhetik* 63

Komik/Satire (63) – Genealogie der Marginalisierung (66) – Kunstautonomie als Entlastung (69)

3.2 Satire auf die bürgerliche Kunstanschauung: Kraus' *Die Fackel* und *Die letzten Tage der Menschheit* 72

Plädoyer für den Naturalismus: Die demolirte Literatur *(72) – Plädoyer für das Altwiener Volkstheater:* Nestroy und die Nachwelt *(75) – Nullpunkt:* Die letzten Tage der Menschheit *(78) – Die Lackmustests von 1924 und 1929 (86)*

3.3 Entmarginalisierung im Zeichen der Weimarer Klassik: Viertels *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* – Lieglers *Karl Kraus und sein Werk*. 91

Viertel I: Gegenkunst als Skandal (91) – Viertel II: Satire als Krisenphänomen I (93) – Viertel III: Konservative Veredelung (96) – Viertel IV: Inversion des Formentableaus I: Schiller-Rezeption in der Fackel *(98) – Viertel V: Inversion des Formentableaus II: Zurück zum Paradies (99) – Liegler I: Germanistische Avantgarde (101) – Liegler II: Wie Swift (104) – Liegler III: Satire als Krisenphänomen II (107) – Liegler IV: Ethik und Ästhetik (109) – Liegler V: Eine verpasste Chance! (112)*

3.4 Materialistische Ästhetik als Konsequenz:
Benjamins Essay *Karl Kraus* 113

Mode I: Linke Melancholie (115) – Mode II: Große und kleine Satire (118) – Die große Satire stammt aus Österreich (121) – Mode III: Faszination und Versuche (125) – Karl Kraus *I: Physiognomie des modernen Satirikers (129)* – Karl Kraus *II: Bilanz und Bruch (131)* – Karl Kraus *III: Heimatkunst (134) – Vorstufe:* Ursprung des deutschen Trauerspiels *(138)* – Karl Kraus *IV: Eine satirische Ästhetik der Moderne (141) – Moderner Kannibalismus: Utopie der Satire (143)*

4 Episierung des Theaters:
Piscators *Schwejk*-Inszenierung 147

4.1 Von der Kunst zur Politik zur Kunst:
Piscators antibürgerliche Dramatik 149

1914–1918: Zäsuren und Kontinuitäten (149) – In der Schule der Berliner Dadaisten (151) – Vom Proletarischen Theater an die Volksbühne: Experimente unter eigener Regie und Revolution der Normen (155) – Piscator und Kraus (159) – Strukturanalogien: Dokument, Revue, Karikatur (166) – Satire als moderner Habitus I: Kunst ist Waffe! (177)

4.2 »Die epische Satire«:
Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk 181

Satire als moderner Habitus II: Brecht (181) – Satire 1914/1918: Brods und Reimanns Schwejk-*Dramatisierung (186) – Der pikareske Roman als Inspirationsquelle I: Revuestruktur und Digression (194) – Antiheld I: Vom Subjekt zum sozialen Typus: Brechts* Mann ist Mann *(200) – Antiheld II: Der pikareske Roman als Inspirationsquelle II: Schelmenfigur (205)*

4.3 Pallenberg alias Schwejk:
Ökonomie I: Kommerz und Avantgarde 212

Autonomisierung des politischen Engagements: Piscators Finanzmisere (212) – Die gestische Spielweise und das Altwiener Volkstheater (217) – Autonomisierung der Satire: Tucholskys Die Zeit schreit nach Satire *(223) – Ver- und Entschärfen: Stone fotografiert Pallenberg (228)*

5 Neue Sachlichkeit:
Kracauers satirische Feuilletons, Reportagen und Romane. 233

5.1 Von der bürgerlichen Kunst- und Weltanschauung zum satirisch-unorthodoxen Materialismus:
Gelehrtensatire in der *Frankfurter Zeitung* 236

Warten auf die neue Realität (236) – Antibürgerliche Normen: Destruktion und Ändern (242) – Revue und Formentableau: Heinrich Mann, Kraus, Reimann, Tucholsky (247) – Weltfremde Kongresse: Satirische Wissenschaftskritik im Feuilleton (253) – Sachen statt Wesen: Die Scheler-Karikaturen (257)

5.2 Das Dokument als Karikatur:
Die Angestellten 262

Wiener und Berliner Ornamente (262) – Kracauers Verhältnis zur Neuen Sachlichkeit (265) – Strukturelle und funktionale Synergien: Entlarven (269) – Wirklichkeit als Konstruktion: Menippeische Ethnografie in Die Angestellten *(276)*

5.3 Der intellektuelle Schwejk:
Ginster und *Georg* als neusachliche Romansatiren 281

Ein wunderlicher Realist? (281) – Ginster*: Ein pikaresker Roman? (285) – Ökonomie II: Schwejk und Chaplin (292) –* Georg*: Vom pikaresken Roman zum Desillusions- und Gesellschaftsroman (298) – Feldanalyse: Zynismus/Satire (306)*

6 Der moderne Roman:
Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* 313

6.1 Von Kraus zum Satyr:
Musils frühe satiretheoretische Überlegungen 317

1918: Metapolitisierung (317) – Ästhetik der Ent-Automatisierung: Reform vorwärts (322) – Satirischer Essayismus (327) – Der Satyr als Urmensch: Das Tempora Maier-*Fragment (331)*

6.2 Krise des Romans:
Der Mann ohne Eigenschaften als satirischer Intertext 338

Die zeitgenössische Debatte (338) – Dramatische Vorstufe: Panama *(342) – Jahrmarkt der Ideen: Der bürgerliche Salon als Revue und Montage (347) – Satyrische Erzählungstechnik I: Essayismus als Digression (352) – Satyrische Erzählungstechnik II: Kakanien: Von der menippeischen Satire zur Neuen Sachlichkeit (359) – Ulrichs gattungsästhetische Eigenschaften: Ein moderner Schelm? (365)*

6.3 Atmosphäre oder charakteristische Möglichkeit?
Ironie/Satire bei Musil und Lukács 370

Thomas Mann als Referenzgröße: Pressestimmen zum Mann ohne Eigenschaften *(370) – Voltaire als Referenzgröße: Möglichkeits- und Wirklichkeitssinn (373) – Lukács I:* Zur Frage der Satire *(377) – Lukács II: Re-Marginalisierung in der UdSSR (382) – Lukács III: Frühposition: Von der romantischen zur satirischen Ironie (385) – Lukács IV:* Totentanz der Weltanschauungen *(388) – Ökonomie III: Positiv-konstruktive Satire (390)*

7 Kaléko: »Ich setz' mich mutig an die Schreibmaschine«:
Schlussbetrachtungen 399

8 Literaturverzeichnis 407

8.1 Primärliteratur 407

8.2 Sekundärliteratur 416

1 Vorwort

Das vorliegende Buch untersucht die satirischen Formen in der literarischen Moderne, 1918–1933. Deren künstlerische Initialzündung datiert Theodor W. Adorno in seinem Epochenpanorama *Jene zwanziger Jahre* (1962) vor den Ersten Weltkrieg: »[D]ie heroischen Zeiten der neuen Kunst lagen vielmehr um 1910, die des synthetischen Kubismus, des deutschen Frühexpressionismus, der freien Atonalität Schönbergs und seiner Schule.«[1] Dass um 1910 paradigmatische Kunstwerke der Moderne kreiert worden sind, ist so wahr wie die Tatsache, dass Adorno die Satire von Heinrich Mann und Karl Kraus nicht dazuzählt und die satirischen Formen in einem anrüchigen Kontext platziert: *Die Dreigroschenoper* (1928) und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) von Bertolt Brecht und Kurt Weill hätten zwar »den Geist der Zeit« widergespiegelt, seien jedoch »der eigenen Zusammensetzung nach [nicht] besonders avanciert gewesen«; George Grosz und Kraus hätten lediglich den »glücklos-kommerzialisierte[n] Sexualbetrieb des Kurfürstendamms« karikiert.[2] Indem *Jene zwanziger Jahre* die satirischen Formen unter die Modephänomene der Weimarer Kulturindustrie subsumiert, würdigt das Epochenpanorama die Satire immerhin als gesellschaftskritisches Instrument. Allein, um die Evolution der E-Kunst voranzutreiben – dazu verfügen die satirischen Formen für Adorno nicht ausreichend über poetische Substanz. Als Spätfolge dieser Perspektive gilt heute die Ironie als Signum der modernen Literaturästhetik der zwanziger Jahre.

Diese Studie beurteilt die Gemengelage anders. An ihrem Beginn steht die Beobachtung, dass in den 1920er und in den frühen 1930er Jahren die Satire nicht nur (wie bekannt ist) in Zeitschrift, Kabarett und Revue Hochkonjunktur hat, sodass Alfred Kerr in einer Radio-Rede von 1931 von der Weimarer Republik als »Fabrik für Zeitsatire« spricht:

> Ganz Deutschland ist eine Fabrik für Zeitsatire. Mit der Entwicklung der Presse spriesst Zeitsatire empor wie Gras – wie etwas Ungenanntes, Allgemeines, nicht mehr wie ein paar seltene benannte Pflanzen. Das kommt daher, daß wir heut mehr Gegenstände für die Satire haben, als Satiriker vor 100 Jahren. Die Themen wimmeln heut. Natürlich die traurige Erscheinung des

1 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 10.2, S. 499 [Jene zwanziger Jahre].
2 Ebd., S. 500 f.

> Weltkriegs mit seinen schaurigen Folgen. Da gibt's was zu dichten: weil es so viel zu wünschen gibt. Denn Satire ist ja nur der besondere Ausdruck für Wünsche.[3]

Tatsächlich bewirken damals der Schock des Ersten Weltkriegs, die damit korrelierte Krise der bürgerlichen Kunstanschauung sowie die »Wünsche«, die dadurch in den sich neu ordnenden politischen und literarischen Feldern möglich – charakteristisch – werden, dass sich die überwiegende Mehrheit der Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne, 1918–1933, mindestens an einer Wegstelle ihrer Werkbiografien mit den satirischen Formen auseinandersetzt und diese für Texte oder Theaterstücke fruchtbar macht: Walter Benjamin experimentiert beispielsweise in seiner Berner Studienzeit mit Gelehrtenkarikaturen; Erwin Piscator inszeniert 1928 mit Brecht Jaroslav Hašeks Romansatire *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges*; Siegfried Kracauer entlarvt in seinen Feuilletons sowie in den Romanen *Ginster* und *Georg* die Lebenswelt der Berliner Angestellten; Robert Musil transformiert eine ganze Reihe satirischer Klassiker in den *Mann ohne Eigenschaften*; Georg Lukács tüftelt an einem satirisch-sozialistischen Realismus.

Diese und zahlreiche weitere Befunde erhärten die Evidenz, dass dieses Interesse der modernen Künstlerinnen und Künstler an den satirischen Formen nicht zufälliger Natur ist. Im Gegenteil: Wie sich zeigen lässt, besitzt das Phänomen eine relativ kohärente Systematik, beruht es auf gewissen Ursachen und zeitigt es gewisse Wirkungen. Aus dieser Einsicht resultiert die grundlegende These von der *Satire als Avantgarde der literarischen Moderne, 1918–1933*. Diese These geht a) davon aus, dass es sich bei den satirischen Formen *um einen der effektivsten, wenn nicht um den effektivsten Katalysator für die Entwicklung der modernen deutschsprachigen Literaturästhetik, 1918–1933, handelt*. Die These geht b) davon aus, dass sich die satirischen Formen *infolgedessen matrixartig in die moderne deutschsprachige Literaturästhetik, 1918–1933, eingeschrieben haben.*

Zur Beweisführung kartografiert die vorliegende Untersuchung, wie die satirischen Formen das literarische Feld der 1920er und frühen 1930er Jahre strukturieren, und arbeitet so heraus, welche Impulse und Effekte die Satire seinerzeit in der zeitgenössischen Kunstpraxis und -theorie gesetzt bzw. erzielt hat. Exemplarisch werden analysiert: die diskursbegründende Rolle von Heinrich Mann und Kraus im Vorfeld der Gemengelage um 1910 (2); Benjamins materialistische Ästhetik (3); das epische Theater des Piscator-Kollektivs und Brechts (4);

3 Kerr, Quer durch die Zeitsatire, S. 208.

die neusachlichen Feuilletons und Romane von Kracauer und dessen ironische Zurichtung durch Adorno (5); Musils ikonischer moderner Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* im Verbund mit Lukács' satirisch-sozialistischem Realismus (6); die Lyrik Mascha Kalékos als finales Aperçu zur Exilsituation der Weimarer Satirikerinnen (7).

Basierend auf einer Kultursoziologie der Gattungen und Formen, berechnen diese Fallstudien das Drehmoment epochaler Kunsterrungenschaften des 20. Jahrhunderts neu. Für die moderne Literaturästhetik der 1920er und frühen 1930er Jahre bedeutet dies, dass anstelle von ›klassischer‹, ›synthetischer‹ oder ›reflektierter‹ von *satirischer Moderne* gesprochen werden kann.

*

Ein alternatives Bild von der Evolution der modernen Literaturästhetik in den zwanziger Jahren zu zeichnen – und mithin die literaturhistorische Funktion der satirischen Formen stärker in den Fokus zu rücken –, wäre allein nicht möglich gewesen. Herzlicher Dank gebührt allen, die diese Arbeit unterstützt haben. Insbesondere Karl Wagner, mit dem ich diese Studie in Zürich an- und in Wien weiterdiskutieren durfte. Barbara Naumann, Sabine Schneider und Davide Giuriato dafür, dass sie den Abschluss der Arbeiten tatkräftig gefördert haben. Ethel Matala de Mazza, Werner Michler und Alexander Honold für inspirierende Forschungsaufenthalte in Berlin, Salzburg und Basel. Andrea Bartl und der Heinrich Mann-Gesellschaft sowie der Internationalen Robert-Musil-Gesellschaft für die Möglichkeit, Projektbausteine zu diskutieren und zu publizieren. Der Universität Zürich und dem Schweizerischen Nationalfonds für die Finanzierung von Forschungsprojekt und Publikation. Georges Felten, Clemens Özelt, Yiğit Topkaya und Christine Feller für die kritische Lektüre des Manuskripts. Ingrid Furchner für das Aufspüren der hartnäckigsten Verschreiber. Auch Christian Villiger, Andreas Heinle, Matthias Brunner und Hiloko Kato für den intellektuellen Austausch. Takumi für seine Zuversicht.

Zürich, im September 2025

2 Einleitung

> Darum ist mir diese billige Ironie so verdächtig. Da erfindet einer im Schweiße unseres Angesichts lauter Dinge, über die er ironisch lächeln kann. Vor irgend etwas anderes auf dem Papier steht, ist dieser Herr [Thomas Mann] schon für alle Fälle einmal ironisch.[1]

> Wohl bleibt ihre Autonomie irrevokabel. Alle Versuche, durch gesellschaftliche Funktion der Kunst zurückzuerstatten, woran sie zweifelt und woran zu zweifeln sie ausdrückt, sind gescheitert.[2]

Satire als feindliche Form: *Thomas Manns* Betrachtungen eines Unpolitischen

Die ursprünglichen Ursachen für die diskursive Verdrängung der Avantgarde-Funktion der satirischen Formen in der literarischen Moderne, 1918–1933,[3] fußen im historischen Kontext: Denn bereits im Ersten Weltkrieg wehrte die

1 Brecht, Werke, Bd. 21, S. 128.
2 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, S. 9 [Ästhetische Theorie].
3 Die Attribute, mit welchen die Forschung die moderne Literatur im Zeitraum 1918–1933 bestimmt, sind vielfältig. Walter Delabar spricht von »›klassische[r] Moderne‹« und betont dementsprechend die Synergien mit der Literatur um 1900. Er stützt sich auf die Studie des Historikers Detlef Peukert, der differenzierter die Weimarer Republik als »Krisenjahre[] der klassischen Moderne« bezeichnet. Siehe Delabar, Die klassische Moderne, S. 19, 253 f.; Peukert, Die Weimarer Republik, S. 11 f. Der Sammelband von Gustav Frank et al. plädiert für den Begriff »›[s]ynthetische Moderne‹«. Indem Frank et al. deren Dauer von 1925–1955 festsetzen, machen sie wiederum auf Synergien mit der Exil- und Nachkriegsliteratur aufmerksam und unterbinden derart ebenfalls die evolutionären Prozesse, obzwar ein Beitrag von Andrea Bartl zur satirischen Zeitkritik bei Heinrich Mann, Lajos und Ödön von Horváth darauf hinwiese. Siehe Frank et al., Modern Times?, S. 21; Bartl, »Der ewige Spießer …«, S. 296 f. Helmuth Kiesel bevorzugt für die Literaturästhetik der Weimarer Republik den Begriff »›reflektierte[]‹ Moderne«, die bei ihm »höherstufige Formen von Literarizität erreicht«, wobei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Gottfried Benn futuristische, dadaistische, surrealistische und expressionistische Stilexperimente weiterentwickeln. Siehe Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, S. 301 f.; ders., Geschichte der deutschsprachigen Literatur, 1918–1933, S. 999–1002. Um solche und andere Schlagseiten zu vermeiden, argumentiert Walter Fähnders dafür, nur mehr den Begriff »›Moderne‹« zu verwenden, und isoliert für die 1920er und frühen 1930er Jahre die

Ironie die Satire ab. Mit Thomas Mann nahm etwa einer der renommiertesten Akteure des zeitgenössischen Literatur-Establishments die satirischen Formen als simple »Verspottung politischer sozialer Zustände« aufs Korn.[4] Während um ihn herum die praktischen und theoretischen Ordnungen der bürgerlichen Gesellschaft zerfielen, wetterte er, auf seinen Bruder Heinrich Mann gemünzt, in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918):

> Der Zivilisationsliterat als Kritiker und Satiriker bedarf des nationalen Mittels durchaus, seine Kritik dringt nicht ins allgemein Menschliche vor oder sie trifft es doch nur in seiner speziellen politischen Erscheinung, – eben dem Nationalen, und seine »Selbstkritik« besteht in der literarischen Züchtigung seines Volkes: als welchem er grundsätzlich, in allen vorkommenden Fällen und Fragen im Frieden wie namentlich auch im Kriege gegen die anderen *unrecht* gibt […].[5]

Im Gegensatz dazu – und insofern der Künstler überhaupt kritisieren darf! – kritisiert der »Ästhet *als Kritiker*«, also implizit Thomas Mann persönlich, »nicht im politischen, sondern im moralischen Sinn«. Der Ästhet vermeidet es zu suggerieren, »daß nur das eigene Volk elend und lächerlich, die anderen aber glücklich und edel seien«. Die Kritik des Ästheten ist zwar ebenfalls »nach innen gerichtet, doch nicht ins politische Innere der Nation, sondern ins eigene individuelle, und indem sie das Ich trifft, trifft sie ganz unmittelbar das Menschliche«. Als universelles ist das künstlerische Urteil des Ästheten im Unterschied zu dem des Zivilisationsliteraten »nicht eigentlich Satire«. Vielmehr nutzt der Ästhet das »Mittel[] der Komik«, ist er »Menschlichkeits-Tragikomiker« oder »Humorist«.[6]

Aus heutiger Sicht sind die *Betrachtungen eines Unpolitischen* inhaltlich und stilistisch ein schwer erträgliches Buch. Es bezeugt allerdings exemplarisch die

Neue Sachlichkeit als Dominante. Siehe Fähnders, Avantgarde und Moderne, S. 7 f., Teil III. Allgemein zur historischen Semantik des ›Moderne‹-Begriffs siehe Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, S. 50–57. Zur Kritik des Begriffs der ›klassischen‹ Moderne zudem Habermas, Kleine Politische Schriften, I–IV, S. 444–464. Meine Untersuchung spricht vor dem Hintergrund der satirischen Gemengelage neutral von literarischer Moderne, 1918–1933, schlägt aber für diesen Zeitraum den Begriff *satirische Moderne* vor.

4 T. Mann, GKFA, Bd. 13.1, S. 324 [Betrachtungen eines Unpolitischen].

5 Ebd., S. 323; Hervorhebung T. M.

6 Ebd., S. 323 f.; Hervorhebung T. M.

poetische Mobilmachung von 1914 bis 1918.[7] Immerhin ist es Thomas Mann anzurechnen, dass er anders als viele Intellektuelle – wie der von Karl Kraus in der *Fackel* deswegen leitmotivisch attackierte Alfred Kerr –[8] seine Propagandaschriften später nicht unter den Tisch gekehrt und sich in der Rede *Von deutscher Republik*, gehalten 1922 zum 60. Geburtstag von Gerhart Hauptmann (auch einem Kriegsbefürworter), selbstkritisch »im Namen der Humanität« zur Weimarer Republik bekannt hat.[9] Zuvor hing die Publikation der *Betrachtungen eines Unpolitischen* an einem seidenen Faden. Als sich die Kapitulation der Mittelmächte abzeichnete, erwog Thomas Mann, den Druck zu sistieren.[10] Weil dies bei den 6000 Exemplaren, die der S. Fischer-Verlag bereits ausgeliefert hatte, keinen Sinn mehr ergab, kamen im vorletzten Kriegsmonat Überlegungen auf den Buchmarkt, die ab September 1915 im Bann der ›großen Zeit‹ formuliert worden waren.

Um sich voll und ganz der geistigen Landesverteidigung zu widmen, hatte Thomas Mann bei Kriegsausbruch 1914 nämlich sogleich die Arbeiten am satireaffinen *Zauberberg*-Roman (1924) eingestellt. Bereits im Herbst desselben Jahres hatte er mehrere patriotische Aufsätze veröffentlicht.[11] Den Krieg hatte der Verfasser des Erfolgsromans *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901) – ambitioniert und unbescheiden, wie er war – zu diesem Zeitpunkt als Chance betrachtet, seine Stellung als deutscher Nationaldichter zu festigen. Zudem hatte ihn die Militarisierung des literarischen Feldes in seinem Vorhaben bestärkt, einmal öffentlich jene künstlerischen und politischen Grundsätze auszubreiten, die in dieser Phase des noch Neuen und Ungewissen sein Denken und Schreiben prägten. Als die *Betrachtungen eines Unpolitischen* 1918 dann im Buchhandel erhältlich waren, lieferten sie dem deutschsprachigen Publikum

7 Honold, Einsatz der Dichtung, S. 32–36. Zur deutschsprachigen Literatur im Ersten Weltkrieg auch Amman/Lengauer, Österreich und der Große Krieg, 1914–1918; Anz/Vogl, Die Dichter und der Krieg; Frick/Schnitzler, Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste; Hüppauf, Ansichten vom Krieg; Sauermann, Literarische Kriegsfürsorge; Vondung, Kriegserlebnis; Wagner/Baumgartner/Gamper, Der Held im Schützengraben.

8 Timeline der Auseinandersetzung zwischen Kraus und Kerr bei: Bilke, Zeitgenossen der *Fackel*, S. 83–86.

9 T. Mann, GKFA, Bd. 15.1, S. 514–559, bes. S. 559 [Essays II, Von deutscher Republik]. Zu Hauptmanns Bellizismus Alter, Gerhart Hauptmann, das deutsche Kaiserreich und der Erste Weltkrieg, S. 184–204.

10 T. Mann, Tagebücher, 1918–1921, Bd. 1, S. 25–29; ders., GKFA, Bd. 22, S. 254 f.; Brief von T. Mann an Ernst Bertram vom 3. Oktober 1918.

11 Ebd., Bd. 15.1, v. a. S. 27–46; 55–122 [Essays II, Gedanken im Kriege; Friedrich und die große Koalition].

eine Apologie der bürgerlich-konservativen Kulturwerte um 1900. Das Buch votierte für Monarchie, Nationalismus, Volkstum, militärische Kulturbefruchtung, religiöse Erneuerung, Bildungsaristokratie, Todesmetaphysik und Kunstautonomie. Es war eine grandiose Begriffsakrobatik zur Rettung eines geistigen Mobiliars, das im Ersten Weltkrieg endgültig in die Krise geraten war und von welchem auch Thomas Mann wusste, dass sein Verfallsdatum längst überschritten war.

Für die Historiografie der literarischen Moderne, 1918–1933, ist brisant, dass in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* die unpolitische Kunst des Ästheten systematisch gegen die politische Satire des Zivilisationsliteraten, d. h. gegen das satirische Schreiben Heinrich Manns, in Stellung gebracht wird. Dessen Essay *Zola*, publiziert 1915 in René Schickeles *Weißen Blättern*, hatte Thomas Mann am Beginn des Arbeitsprozesses in Rage versetzt, weil er den Essay als wiederholten respektlosen Angriff auf sein dichterisches Selbstverständnis empfunden hatte.[12] Was die satirischen Formen betrifft, differenzieren die *Betrachtungen eines Unpolitischen* durchaus. So bewerten sie Nikolaj Gogols *Die toten Seelen* (1842) als gelungene Gesellschaftssatire, zumal der Roman bei aller Kritik auch ein positives Bild der russischen Nation entwerfe. Thomas Mann verlagerte demzufolge nicht nur das Engagement des Dichters auf eine individuelle, menschliche, moralische – unpolitische Ebene. Es galt auch keine Satire ohne Patriotismus:

> Merkwürdig aber … die nationale Verbundenheit des großen kritischen Schriftstellers äußert sich in diesem Buche nicht ganz allein als verzweifelte Komik und Satire; bei zwei, drei Gelegenheiten wenigstens bekundet sie sich als etwas Positives, Inniges, als Liebe; – ja die religiöse Liebe zum großen Mütterchen Rußland schlägt mehr als einmal hymnisch daraus vor, sie ist der Urgrund von Bitterkeit und Gram, und wir fühlen wohl in solchen Augenblicken, daß sie es ist, welche die blutigste und grausamste Satire rechtfertigt, ja heiligt. Man stelle sich solche Gefühlslizenzen in Deutschland vor![13]

Damit artikulierten die *Betrachtungen eines Unpolitischen* prototypische zeitgenössische Vorbehalte gegenüber den satirischen Formen: Nestbeschmutzung, Negativität, Stofflichkeit, Universalitäts- und Humanitätsdefizit. Die Gründe für diese Einwände fußten in der bürgerlichen Kunstanschauung, zu deren von Adalbert Stifter bis Theodor Fontane reichender »deutsch-bürgerliche[r] Erzähl-

12 Vgl. H. Mann, Essays und Publizistik, Bd. 2, S. 148–209. Dazu siehe Bruendel, Zwei Strategien intellektueller Einmischung, S. 87–115.

13 T. Mann, GKFA, Bd. 13.1, S. 326 [Betrachtungen eines Unpolitischen].

kunst«[14] sich Thomas Mann explizit bekannte: Kunst – das war aus seiner Sicht primär Gefühl, (»tönende«) »Ethik« und Form (»l'art pour l'art«).[15] Mit dieser »[k]onservativ[en]« und »deutsch[en]« Vorstellung unterschied er sich kategorisch von seinem Bruder Heinrich Mann, der, orientiert an den Idealen von 1789, vor dem Ersten Weltkrieg die Kunstmaxime ›Geist und Tat‹ geprägt hatte und dessen Satire die deutsche Politik zu demokratisieren und zu sozialisieren versuchte – von einem satirischen Epigonen also, der veraltete Ideen und veraltete literarische Formen der Aufklärung bearbeitete und, schlimmer noch, aus dem Feindesland ins Deutsche Kaiserreich importierte.[16]

Am Ende der *Betrachtungen eines Unpolitischen* ist die Argumentation dann endgültig hanebüchen. Thomas Mann *qua* Ästhet warf seinem Bruder *qua* Zivilisationsliteraten einen »[r]uchlose[n] Ästhetizismus« vor:[17] »[D]a sie Kunst ist«, sei die Satire »immer bis zu einem gewissen Grade Zweck ihrer selbst«; »[k]raß artistischerweise« »*rechtfertigten*« »die russischen ›Zustände‹ von ehemals sich […] durch zwei, drei Werke genialer Satire, zu denen sie Anlaß gaben«.[18] Die kunstvolle satirische Pointe legitimieren dabei bei Thomas Mann die Missstände, die die Satire bekämpft. Mehr noch manipuliert der Satiriker um des entlarvenden Witzes willen die Fakten: Der Zivilisationsliterat karikiere ein »ideales, amüsantes […] Deutschland mit ›*politischer Atmosphäre*‹«, nicht das »wirkliche[] Deutschland«.[19] Die Satire des Zivilisationsliteraten sei Spott um des Spottes willen, politische Geste, mit ihr riskiere die Kunst die »Entartung zum *Unfug*«.[20] Die wahre ›politische‹ Kunst kreiert hingegen, wen wundert es, der Ästhet. Anstatt satirischer modelliert er ironische Formen. Diese kombinieren universalistische Kritik (»*innere*[] Politik«) mit Lebensbejahung, hergeleitet aus der Romantik, sind sie zudem genuin deutsch.[21] Ironische Kunst ist »Erquickung und Strafgericht«, »lustvolle Nachbildung und kritisch-moralische Vernichtung des Lebens«, »in demselben Maße lustweckend wie *gewissenweckend*«, »konservativ und radikal«:

14 Ebd., S. 24.
15 Ebd., S. 346–350, bes. S. 348.
16 Ebd., S. 634; zudem S. 59–75.
17 Ebd., S. 615.
18 Ebd., S. 612 f.; Hervorhebung T. M.
19 Ebd., S. 613; Hervorhebung C. v. d. S.
20 Ebd., S. 615; Hervorhebung T. M.
21 Ebd., S. 323; Hervorhebung T. M. Zur Orientierung an der romantischen Ironie siehe ebd., S. 24 f., 449 f., 587.

> Ironie *wirbt*, wenn auch heimlich, sie sucht für den Geist zu gewinnen, wenn auch ohne Hoffnung. Sie ist […] weit entfernt, sich ernstlich und auf aktive Art in den Dienst der Wünschbarkeit und der Ideale zu stellen. Vor allem aber ist sie ein durchaus *persönliches* Ethos, kein soziales […]; nicht Besserungsmittel im geistespolitischen Sinn, unpathetisch, weil ohne Glauben an die Möglichkeit, das Leben für den Geist zu gewinnen […].[22]

Diskursivitätsbegründer I: Heinrich Mann

Die Hierarchisierung Ironie/Satire trieb de facto einen Keil zwischen zwei nicht nur biologisch und soziologisch, sondern auch formalästhetisch verwandte Schriftsteller. Denn die frühen Schreibregeln der Brüder zeichneten sich durch eine starke Neigung zur Karikatur aus, fußend im Hass auf die eigene Klasse, den Heinrich und Thomas Mann mit einer gemeinsamen Nietzsche-Lektüre kultivierten, nachdem sie im großbürgerlichen Milieu Lübecks aufgewachsen waren: »Nietzsches genialer Hang zur *Satire* (ist nicht das Beste im *Zarathustra* Satire?)«.[23] Indem sich Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* von der politischen Satire seines Bruders distanzierte, wehrte er mithin nicht nur einen intellektuellen Landesverräter ab; vielmehr suchte und behauptete auch das jüngere brüderliche Autoren-Ich seine Identität gegenüber dem älteren. Die Polemik trug damit *interne* Spannungsmomente von Thomas Manns schriftstellerischer Persönlichkeit aus.[24] Vielsagend ist, dass man sich im Ersten Weltkrieg, als zwischen den Brüdern Eiszeit herrschte, nur bei einem ›satirischen‹ Anlass persönlich begegnete: auf der Beerdigung Frank Wedekinds im März 1918.[25] Mit dem verstorbenen Kabarettdichter und *Simplicissimus*-Beiträger hatten die Brüder vor dem Krieg, im März 1913, in München eine Vorlesung von Kraus besucht; Thomas Mann war es damals noch »interessant und wichtig« gewesen, »von dem Herausgeber der *Fackel* persönliche Eindrücke zu erhal-

22 Ebd., S. 620, 29; Hervorhebungen T. M.

23 Ebd., S. 378; Hervorhebung T. M. Zum Nietzsche-Einfluss bspw. Schröter, Heinrich Mann, S. 39.

24 Vgl. T. Mann, GKFA, Bd. 13.1, S. 530–532, 637 f. [Betrachtungen eines Unpolitischen]. Dazu Koopmann, Thomas Mann – Heinrich Mann, bes. S. 289 f.; Jasper, Thomas und Heinrich Mann – ein deutscher Bruderzwist, S. 83–104.

25 Insofern die Vorlesung von Kraus 1913 und nicht 1917 stattgefunden hat, wie von Hans Wysling angegeben, scheinen sich die Brüder während des Kriegs nicht zwei-, sondern nur einmal, und zwar auf dem Begräbnis Wedekinds getroffen zu haben. Vgl. den Kommentar in: T. Mann/H. Mann, Briefwechsel, 1900–1949, S. 479.

ten«.[26] Indem Thomas Mann Anfang der 1920er Jahre als Vernunftrepublikaner auftrat und sich parallel dazu mit dem Bruder versöhnte, machte er mit Eintritt in die neue Literaturepoche auch einen Schritt auf dessen politisch-satirisches Kunstverständnis zu.

Freilich war Heinrich Mann keineswegs von Anfang an jener politisch und künstlerisch revolutionäre Autor gewesen, als den ihn die *Betrachtungen eines Unpolitischen* darstellen. Sowohl aus dem Romanerstling *In einer Familie* (1894) und den frühen Novellen als auch den polemischen Feuilletons für die von Heinrich Mann 1895/6 mitedierte Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt* spricht zunächst eine – aus heutiger Sicht irritierende – reaktionäre Welt- und (ästhetizistische) Kunstanschauung. So vertrat Heinrich Mann zu diesem Zeitpunkt noch dieselben Kulturwerte wie sein Bruder später in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*; äußerte er sich in *Das Zwanzigste Jahrhundert* antisemitisch und frauenverachtend.[27] In einem Schlüsseltext seiner Werkbiografie, im Essay *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*, publiziert 1905 in Maximilian Hardens *Die Zukunft*, steht deshalb nicht von ungefähr das patriotische Selbstbekenntnis:

> Dieser Bürgerhasser ist selbst ein Bürger. Es wäre merkwürdiger, wenn er keiner wäre. Gute Satiren schrieb nie jemand, er hätte denn irgendeine Zugehörigkeit gehabt zu dem, was er dem Gelächter preisgab: ein Apostat oder ein Nichteingelassener. In Satiren ist Neid oder Ekel, aber immer ein gehässiges Gemeinschaftsgefühl. Einem Fremden gelingt keine.[28]

26 T. Mann, GKFA, Bd. 14.1 [Essays, 1893–1914], S. 383. Thomas Mann war von der Vorlesung überaus angetan: »[W]er den Gegensatz von Geist und Kunst, von Zivilisation und Kultur irgendwann einmal begriffen hat, der wird sich von dem satirischen Pathos dieses Antijournalisten nicht selten sympathisch mitgerissen fühlen.« Verhältnismäßig dezent meldeten sich aber auch ähnliche Vorbehalte wie in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*: »Freilich hat es mit dem Haß und dem Hohn eines solchen Kritikers […] objektiv nicht viel auf sich […]. Der Künstler will sich immer in einem höheren Sinne belustigen und dabei lernen. Auch die Kunst ist ein Kampf – wenn auch ein tendenzloser – mit der Welt, dem Leben, dem Stoff; sie handhabt immer zugleich Leyer und Bogen, sie besingt nicht nur, sie *trifft*, wie der Pfeil trifft […].« (Ebd., S. 383 f.; Hervorhebung T. M.) Grundsätzlich kann man das Verhältnis von Thomas Mann zu Kraus als respektvoll-distanziert bilanzieren. Vgl. ebd., Bd. 14.2 [Essays, 1893–1914], S. 543 [Kommentar].

27 Riedel, Konservatismus, Autorität, Diktatur, S. 15–22; Kraske, Heinrich Mann als Herausgeber der Zeitschrift *Das zwanzigste Jahrhundert*, S. 7–24.

28 H. Mann, Essays und Publizistik, Bd. 2, S. 54.

Wie sein Bruder in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* formulierte Heinrich Mann hier ebenfalls eine positive Rückversicherung der satirischen Negativität, bedingte sie jedoch nicht in einer nationalistischen Gesinnung, sondern setzte sie zum Bürgertum in ein kritisches Verhältnis, indem er nachgerade die gemeinsame Basis betonte. Die zitierten Sätze zeugen auf diese Art und Weise von einem Gesinnungswandel Heinrich Manns um 1900. Ausschlaggebend war das Studium der italienischen Demokratie während längerer Italien-Aufenthalte gewesen, aber auch die journalistischen Arbeiten für *Das Zwanzigste Jahrhundert*, die ihn darin geschult hatten, Bourgeoisie und Imperialismus präziser zu durchschauen. Heinrich Mann entwickelte in der Folge eine regelrechte Allergie gegen die wilhelminische Gesellschaft und nahm allmählich eine republikanisch-demokratische Haltung ein; spätestens im Ersten Weltkrieg näherte er sich sozialdemokratischen und sozialistischen Positionen an; in der Weimarer Republik und im Exil sogar marxistischen.[29]

Bemerkenswerterweise verlagerten sich seine künstlerischen Interessen, während er seine reaktionäre Weltsicht verwarf. Heinrich Mann löste sich aus dem Einflussbereich des Psychologismus Paul Bourgets und setzte sich in seinen Novellen *Pippo Spano* (1904) oder *Die Branzilla* (1906) kritisch mit dem Ästhetizismus auseinander.[30] Daneben orientierte er sich verstärkt an der soziologisch interessierten französischen Roman-Tradition, an den Romanen Honoré de Balzacs, Gustave Flauberts, Émile Zolas, Anatole Frances, Guy de Maupassants und Alphonse Daudets; zudem las er Jean-Jacques Rousseau und Voltaire. Sämtliche Autoren analysierten aus seiner Sicht reale Gesellschaften im Unterschied zur diesbezüglich desinteressierten deutschsprachigen Romanproduktion; wobei Fontane für ihn als Ausnahme die Regel bestätigte.[31] Aus dem nietzscheanischen Talent für Polemik sowie der Adaptation des satireaffinen Gesellschaftsromans französischer Provenienz resultierte dann der zweite Roman *Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten* (1900), eine bissige Satire auf den Berliner Kulturbetrieb, die das Desiderat eines deutschen »soziale[n] Zeitroman[s]«[32] zu beheben versuchte. Mit *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (1905) und der bereits 1914 fertiggestellten Sozioanalyse des wilhelminischen Machtmenschen *Der Untertan* (1918) folgten zwei weitere Romansatiren. Satirische Einsprengsel finden sich zudem in zahlreichen Texten der Vorkriegsphase. Als

29 Stein, Heinrich Mann; Haupt, Heinrich Mann.
30 Dazu Werner, Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus; Martin, Erotische Politik.
31 Hahn, »Von der Behauptung des Individualismus zur Verehrung der Demokratie«, S. 21–36; Schröter, Heinrich Mann, S. 45.
32 H. Mann, Essays und Publizistik, Bd. 4, S. 23.

Initialzündung gelten nicht zufällig jene drei Novellen *Der Hund*, *Das gestohlene Dokument* sowie *Das Gute im Menschen*, die Heinrich Mann 1896/7/9 im *Simplicissimus* veröffentlichte, kurz nachdem er bei *Das Zwanzigste Jahrhundert* gekündigt hatte. Nicht nur in seinem Fall kohäriert der weltanschauliche Gesinnungswandel mit der Umstellung auf eine satirische Schreibregel.[33]

Wie Thomas Mann bereits anhand des Verkaufserfolgs von *Im Schlaraffenland* auffiel, folgte deren Kultivierung einer allgemeinen Konjunktur der satirischen Formen um die Jahrhundertwende.[34] Indizien sind Kabarett-Eröffnungen (Überbrettl, Schall und Rauch, Elf Scharfrichter, Fledermaus), satirische Einlagen in Revuen, satirische Komödien (Hauptmann, Wedekind, Schnitzler, Sternheim, Kaiser), eine phantastisch-satirische Prosa (Scheerbart, Kubin, Meyrink, Mynona, Dr. Owlglass, Kafka) sowie diverse Zeitschriften-Gründungen (u. a. *Die Zukunft* [1892], *Simplicissimus* [1896], *Die Fackel* [1899]).[35] In der Regel wurden satirische Formen zunächst eher spielerisch eingesetzt, im Zuge der Dreyfus-Affäre verschärfte sich jedoch der Ton und die Satire wurde politischer.[36] Harden, Kraus sowie Heinrich Mann trieben diese Entwicklung voran: als Lehrer-Schüler (Harden-Kraus, Harden-Mann, Kraus-Mann), mit Kollaborationen (Harden-Mann, Mann-Kraus) und Polemik (Kraus-Harden).[37] Dem Vorbild seines Bruders folgend, veröffentlichte Thomas Mann Erzählungen im *Simplicissimus*, für den er 1896/7 als Lektor arbeitete.[38] Daneben schrieb er

33 Vgl. Koopmann, Heinrich Mann und die politische Satire, S. 95–112; Stein, Heinrich Mann, S. 31–42.

34 Arntzen, Nachricht von der Satire, S. 11. Vgl. T. Mann/H. Mann, Briefwechsel, 1900–1949, S. 59 f.; Brief T. Manns an H. Mann vom 2. November 1900: »Aber so wie Du den Erfolg des ›Schlaraffenl.‹ schilderst, ist es nun sicher doch nicht beschaffen. Wissbegierige Schüler und Commis sind natürlich auch unter Deinen Lesern; aber der Hauptreiz für das Publikum besteht doch, glaube ich, nicht so sehr im Erotischen als in dem Satyrischen und Sozial-Kritischen, wofür man ja jetzt in Deutschland merkwürdig empfänglich ist. Die rein artistischen Bemühungen natürlich gehen verloren, aber das Gesellschaftlich-Satyrische ist doch eine bedeutend edlere Wirkung, [sic!] als das Geschlechtliche.«

35 Meyer-Sickendiek, Affektpoetik, S. 404 f.; Brummack, Satire, S. 613.

36 Meyer-Sickendiek, Was ist literarischer Sarkasmus?, S. 258–319.

37 So erschienen in der *Fackel* 1906 bzw. 1910 Heinrich Manns Novellen *Alt* und *Die Unschuldige*. Siehe Kraus, Die Fackel, Nr. 196, S. 12–17; Nr. 301/2, S. 1–18. Zu Heinrich Mann und Kraus siehe Carr, Karl Kraus, Heinrich Mann und die Folgen, S. 131–158. Zum Einfluss von Kraus und Harden auf Heinrich Mann siehe Martin, Heinrich Mann und die politische Publizistik der wilhelminischen Zeit, S. 25–48.

38 Schröter, Thomas Mann, S. 56 f.

am *Buddenbrooks*-Roman, der vom satirischen Milieu und von der satirischen Bilderwelt der Zeitschrift nicht unbeeinflusst ist.[39]

Die Kriegserklärung im August 1914 verpasste dann der Konjunktur der satirischen Formen erst einmal einen Dämpfer. Von nun an regulierten die Zensurbehörden politische Satiren.[40] Eindrückliches Zeugnis ist die Sistierung des *Untertan*-Drucks in *Zeit im Bild. Moderne illustrierte Wochenschrift*, wo der Roman seit Januar 1914 in Fortsetzungen erschien. Um die innerdeutsche Solidarität nicht zu gefährden, aber auch aus Angst vor den Zensurbeamten stoppte die Zeitschrift mit der Ausgabe vom 13. August die Veröffentlichung. (Der integrale Text des *Untertan* war so erstmals im dazumal ebenfalls satireinteressierten Russland greifbar, wo der Roman von Januar bis Oktober 1914 in der Zeitschrift *Sowremennij Mir* in russischer Übersetzung abgedruckt wurde; 1915 folgte bei Zuckermann in Petersburg eine zweibändige Buchausgabe.)[41] Der Anschein, den die *Betrachtungen eines Unpolitischen* erwecken, der Ästhet verteidige sich gegen eine Übermacht von Zivilisationsliteraten, war angesichts der staatlichen Kontrollen, ganz abgesehen von der Kriegseuphorie, die im literarischen Feld grassierte, sonach grundfalsch. Pazifistische Künstlerinnen und Künstler hatten es im Ersten Weltkrieg generell schwer:[42] Zeitschriften wurden bellizistisch (*Die Zukunft*), beschränkten sich (obzwar gelegentlich mit zeitkritischer Intention) auf unpolitische Themen (*Die Aktion*), mussten ihr Erscheinen ganz einstellen (*Das Forum*) oder wurden ins Exil vertrieben (*Die weißen Blätter*).[43] Ehemals politisch intervenierende Satireorgane wie der *Simplicissimus* oder dessen österreichisches Pendant *Die Muskete* (1905–1941) schalteten sich 1914 gleich und schlugen einen eher humoristischen, nicht selten unfreiwillig zynischen Ton

39 Heißerer, Das »beste Witzblatt der Welt«, bes. S. 19–25.

40 Zur Zensur siehe Fischer, Pressekonzentration und Zensurpraxis im Ersten Weltkrieg, bes. S. 152–193; König, Agitation – Zensur – Propaganda, bes. Kap. 1.3.3. Zur Situation in der österreichisch-ungarischen Monarchie Halliday, Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War, Kap. 6, S. 9.

41 Jegorov, Heinrich Manns Rezeption im zaristischen Rußland und in der UdSSR, S. 298–300. Heinrich Mann gehört zu den ganz wenigen fremdsprachigen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts (vielleicht ist er sogar der einzige), die sowohl im zaristischen Russland als auch in der UdSSR in Großauflagen ediert worden sind. (Ebd., S. 295) Noch vor dem *Untertan* erschienen in russischen Übersetzungen *Jungfrauen* (1905), *Schauspielerin* (1907/9/12), *Flöten und Dolche* (1908), *Zwischen den Rassen* (1909), *Auferstehung* (1909) sowie die ersten beiden Romane der Trilogie *Die Göttinnen* (1911). Zudem wurden 1909–1912 bzw. 1910–1912 zwei Werkausgaben veröffentlicht; bevor es also eine deutschsprachige Werkausgabe gab. (Ebd., S. 296 f.)

42 Anz/Vogl, Die Dichter und der Krieg, S. 93 f.

43 Timms, Karl Kraus, S. 369; Halliday, Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War, bes. Kap. 10.

an.[44] Die einzige Zeitschrift, die im deutschen Sprachraum durchgängig Kritik an den Kampfhandlungen übte, war *Die Fackel*, indem es Kraus dank Tricks und Vitamin B gelang, seine Satire auf die Krieg führenden Mittelmächte an der habsburgischen Zensurbehörde vorbeizuschleusen.[45]

Abseits der Masse propagandatreuer oder politisch desinteressierter Literaturerzeugnisse erweckte aber die politische Satire im literarischen Feld – und daher vielleicht umso stärker – Aufmerksamkeit. 1916 las Kurt Wolff begeistert das Manuskript des *Untertan* und beschloss, den Roman sofort nach Kriegsende auf den deutschsprachigen Buchmarkt zu bringen.[46] Ersatzweise steigerte er in demselben Jahr beträchtlich die Auflagenzahlen von Heinrich Manns Kultursatire *Im Schlaraffenland*.[47] Noch während des Ersten Weltkriegs kündigte Wolff zudem in einem Sonderprospekt eine zehnbändige Werkausgabe Heinrich Manns an und ließ 1916 einen Privatdruck des *Untertan* herstellen, von dessen mindestens zwölf Exemplaren eines an Kraus ging.[48] Mit Wolff hatte Heinrich Mann, dessen Romane zunächst vom *Simplicissimus*-Gründer Albert Langen vertrieben worden waren, einen Verleger gefunden, der im Unterschied zum konservativen Samuel Fischer, der Thomas Mann unter Vertrag hatte, mit gutem Geschmack und Geschäftssinn ein avantgardistisches Kunstprogramm verfolgte:[49] Zu den von Wolff edierten Autorinnen und Autoren zählten unter anderem Franz Kafka, Robert Walser, Else Lasker-Schüler, Franz Werfel, Carl Sternheim und mit Kraus der prominenteste Satiriker des Habsburgerreichs, der sich durch die Zusammenarbeit mit dem Verleger eine bessere Verbreitung seiner Texte in Deutschland erhoffte.[50] Dass der »Seismograph«[51] Wolff wieder einmal das richtige Gespür für die Entwicklung des Buchmarktes besessen

44 Schulz-Hoffmann, Simplicissimus, S. 253–264; Hall, Die Muskete, S. 12–14.
45 Halliday, Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War, S. 135–167.
46 H. Mann, Der Untertan, S. 590–592 [Anhang]; Brief von Wolff an Georg Heinrich Meyer vom 8. April 1916.
47 Ders., Im Schlaraffenland, S. 436 [Anhang]. Vgl. ebd., S. 447: »Georg Heinrich Meyer, Direktor des Kurt Wolf[f]-Verlages, erkannte 1916 den Zeitpunkt. Plötzlich verkaufte er von den 6 Romanen meiner ›ersten Periode‹ ¾ Millionen«; Brief von H. Mann an Alfred Kantorowicz vom 3. März 1943.
48 Ders., Der Untertan, S. 515–520 [Anhang].
49 Hoffmeister, S. Fischer, S. 357–393.
50 Kraus/Wolff, Briefwechsel, S. 11 [Vorwort]. Zu Kraus und Wolff zudem Pfäfflin, Zwischen Jüngstem Tag und Weltgericht, S. 83–90; Übersicht über das Verlagsprogramm in: ders., Kurt Wolff – Ernst Rowohlt, S. 3–80; zur Verlagsgeschichte Göbel, Der Kurt Wolff-Verlag, S. 11–42.
51 Kraus/Wolff, Briefwechsel, Nr. 25, S. 47; Brief von Wolff an Kraus vom 14. Dezember 1913.

hatte, zeigte sich dann nach Kriegsende, als im Dezember 1918, nach Abschaffung der Zensur, der *Untertan* mit riesigem Erfolg erschien: Allein in den ersten sechs Wochen wurden 100 000 Exemplare abgesetzt; dank weiterer Auflagen in den Jahren 1925 und 1929 gingen bis Ende der Weimarer Republik sogar über 150 000 Bücher über den Ladentisch.[52] Von den durch Fischer vertriebenen *Betrachtungen eines Unpolitischen* wurden hingegen bis und mit 1919 vergleichsweise wenige 14 000 Exemplare verkauft. 1922 wurde das 19. bis 24. Tausend in einer gekürzten Auflage veröffentlicht und nach der Edition im Rahmen der *Gesammelten Werke in zehn Bänden* von 1925 war zunächst einmal Schluss mit der Verbreitung des Buchs; erst seit 1956 ist der Text wieder greifbar.[53]

Die Verkaufszahlen des *Untertan*-Romans zeigen exemplarisch, wie die Kurven sowohl der geistigen als auch der ökonomischen Konjunkturen der satirischen Formen ab November 1918 – nach der kriegsbedingten Latenzphase – wiederum steil nach oben verliefen. Dabei half es, dass in der Republik Österreich und in der Weimarer Republik die Zensurschranken abgebaut wurden. Die satirischen Formen profitierten darüber hinaus von einer allgemeinen Politisierung der Autorinnen und Autoren durch den Ersten Weltkrieg.[54] Heinrich Mann hatte diese wesentlich vorangetrieben, indem er bereits früh für eine engagierte Kunst eingetreten war, die, nota bene, die satirischen Formen legitimiert. Wegweisend war der Essay *Geist und Tat* gewesen, erschienen im *Pan* vom 1. Januar 1911, danach vielfach rezipiert, der Schreibende dazu verpflichtet, dass sie »Agitatoren werden, sich dem Volk verbinden gegen die Macht« und »die ganze Kraft des Wortes seinem Kampf schenken« – »[e]in Intellektueller, der sich an die Herrscherkaste heranmacht, begeht Verrat am Geist«.[55] Ähnlich argumentierte der Essay *Zola*, in dem Heinrich Mann die ästhetischen Kriterien für sein politisches Schreiben skizzierte: realistisch-dokumentarisch, urban, proletarisch, affektisch, d. h. zornig, hassend. Zolas Darstellung der Offiziere des Second Empire funktionalisierte Heinrich Mann dementsprechend, um – als Praxis der Theorie – die Militärs der Mittelmächte zu karikieren.[56] Sämtliche Stilmerkmale widersprachen einerseits der bürgerlichen Kunstanschauung sowie der daran orientierten unpolitischen Literaturauffassung Thomas Manns.

52 Betz, Heinrich Mann, Der Untertan, S. 130.
53 T. Mann, GKFA, Bd. 13.2, S. 89 f. [Betrachtungen eines Unpolitischen, Kommentar].
54 Bspw. Kaes, Weimarer Republik, S. XIX–LII; Mayer, Linksbürgerliches Denken, Kap. 4.1; Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur, 1918–1933, Kap. IV.
55 H. Mann, Essays und Publizistik, Bd. 2, S. 118.
56 Ebd., S. 148–209, 175–179.

Andererseits waren sie analog zu den Merkmalen der satirischen Formen und antizipierten die Ästhetik der literarischen Moderne, 1918–1933.

Heinrich Mann übernahm mithin eine Vorreiterrolle. Hermann Kesten, der zu Beginn der 1920er Jahre an der Universität Frankfurt am Main bei Franz Schulz eine Doktorarbeit über Heinrich Mann verfasste und dazu beim preußischen Kultusminister zuerst eine Bewilligung einholen musste,[57] spricht rückblickend daher von Heinrich Mann als dem »chef d'école« der jüngeren expressionistischen Generation, zu der Kesten etwa Ernst Toller und Brecht zählt:

> Seit dem ersten Weltkrieg und dem *Untertan* und dem *Zola*-Essay galt Heinrich Mann als ein literarischer Neuerer und Stilexperimentator, aber auch als ein aggressiver Satiriker und literarischer Aktivist. Er forderte im Sinne seines Essays *Geist und Tat* vom Schriftsteller die öffentliche Wirkung. Viele der jüngeren Expressionisten betrachteten ihn als einen *chef d'école*, als einen Führer der intellektuellen Linken. An seinem sechzigsten Geburtstag feierte ihn die Sektion der Dichtkunst der Preußischen Akademie, deren Präsident er einige Monate vorher geworden war.[58]

Aus heutiger Perspektive ist Heinrich Mann als einer von zwei »Diskursivitätsbegründer[n]«[59] der *satirischen Moderne*, 1918–1933, zu bezeichnen. Gemessen am Paradigma bildenden *Untertan* fielen zwar seine Romane der 1920er und frühen 1930er Jahre mit ihrer satirisch-expressionistischen Mixtur (*Der Kopf* [1925]) und/oder ihren trivialen Versatzstücken (*Mutter Marie* [1927], *Eugénie oder Die Bürgerzeit* [1928], *Die große Sache* [1930], *Ein ernstes Leben* [1932]) exotisch, um nicht zu sagen, rückständig aus.[60] Indem Heinrich Mann 1931 von der Preußischen Akademie der Künste zum Präsidenten der Sektion Dichtkunst ernannt wurde, legitimierte gegen Ende der Epoche jedoch eine staatliche In-

57 Kesten, Lauter Literaten, S. 276: »Ich hatte zehn Jahre vorher meine Doktorarbeit über ihn [Heinrich Mann] geschrieben, an der Universität Frankfurt, bei Franz Schulz, der mir zuerst gesagt hatte: ›Sie meinen Thomas Mann‹ und für Heinrich müsse er den preußischen Kultusminister Becker um die Erlaubnis fragen.« Der Text der Dissertation gilt als verschollen, nachdem er Anfang der 1920er Jahre mitsamt anderen Manuskripten in einem Koffer auf dem Frankfurter Bahnhof gestohlen wurde. Zu Kestens Dissertation, seinem Studium sowie seinem Verhältnis zu Heinrich Mann siehe Debrunner, »Zu Hause im 20. Jahrhundert«, S. 36–42, 81.

58 Kesten, Lauter Literaten, S. 276; Hervorhebung H. K.

59 Foucault, Schriften, Bd. 1, S. 1022 f.

60 Überblick bei: Stein, Heinrich Mann, S. 96–100, 102–105.

stitution jene *satirische Matrix*, welche Heinrich Mann um 1910 im literarischen Feld einzurichten begonnen und welche ab 1918 *Der Untertan* befestigt hatte.

Diskursivitätsbegründer II: Karl Kraus

Der zweite »Diskursivitätsbegründer« der *satirischen Moderne*, 1918–1933, dessen Werk also wie dasjenige Heinrich Manns »die Möglichkeit und die Formationsregeln anderer Texte«[61] geschaffen hat, ist der Wiener Satiriker Karl Kraus. Dieses Doppelamt ahnte bereits Wolff, als er 1916 an Heinrich Mann schrieb:

> Ich bin der Überzeugung, daß von den Schriftstellern, die um eine Generation älter sind als ich selbst, nur zweien die Zukunft gehört … (Für den anderen, Karl Kraus, werde ich von jetzt an auch [in besonderer Form] verlegerisch tätig sein) – und von dieser Überzeugung bin ich so ganz durchdrungen und besessen, daß ich sie mit allen Mitteln propagandieren will.[62]

Dabei lässt der kurz darauf vom Verleger an Kraus versandte Privatdruck des *Untertan* auf ein innigeres Verhältnis zwischen den beiden Autoren schließen; wenn es auch unklar ist, ob Heinrich Mann die Auswahl der Buchempfängerinnen und Buchempfänger selbst getroffen oder ob ihn Wolff dazu angeregt hat.[63] Fakt ist, dass Heinrich Mann in den 1900er Jahren *Die Fackel* gelesen,[64] 1906 bzw. 1910 in Kraus' Zeitschrift die beiden Novellen *Alt* und *Die Unschuldige* publiziert[65] und dem Satiriker den für ihn persönlich wichtigen Text *Frankreich. Aus einem Essai* (1910) (1919 in *Voltaire – Goethe* umbenannt) zur Veröffentlichung angeboten hat. Die Publikation scheiterte dann allerdings, weil der Almanach *Freiheit und Arbeit* den Essay voreilig abdruckte und die Erstpublikationsrechte der *Fackel* unterlief.[66] Heinrich Mann strebte zudem den persönlichen Kontakt an, traf Kraus, vermittelt durch seine damalige Geliebte Edith Kann, eine in Wien lebende Bekannte des Satirikers, 1910 und 1911 ebendort und besuchte 1913 in München gemeinsam mit seinem Bruder

61 Foucault, Schriften, Bd. 1, S. 1022.
62 Wolff, Briefwechsel eines Verlegers, S. 222; Brief von Wolff an H. Mann vom 1. Februar 1916.
63 Carr, Karl Kraus, Heinrich Mann und die Folgen, S. 157.
64 Martin, Heinrich Mann und die politische Publizistik der wilhelminischen Zeit, S. 43.
65 Kraus, Die Fackel, Nr. 196, S. 12–17; Nr. 301/2, S. 1–18.
66 Carr, Karl Kraus, Heinrich Mann und die Folgen, S. 136 f., 143–147.

Thomas Mann und Wedekind die bereits erwähnte Vorlesung von Kraus. Nach der Lektüre von dessen Essay-Sammlung *Die chinesische Mauer* (1910) schrieb er dem Satiriker einen geradezu hymnischen Brief.[67]

Kraus stichelte wiederum 1908 zwar gegen Heinrich Mann, als sich dieser mit Harden während der Eulenburg-Affäre solidarisierte,[68] witzelte 1911 gegen das aus seiner Sicht etwas gar trendige aktivistische Programm aus *Geist und Tat*,[69] schätzte jedoch Heinrich Manns künstlerische Prosa: »Und soll Heinrich Manns Prosa eine Marseillaise entfesseln, damit man Heinrich Manns Prosa nicht mehr hört?«[70] Bereits 1904 hatte Kraus, der »infolge einer angeborenen Insuffizienz«[71] angeblich keine Romane las, die *Göttinnen*-Trilogie Alfred Freiherr von Berger, dem Verfasser der Novelle *Die Italienerin*, zur Lektüre empfohlen.[72] Und 1911 soll sich Kraus im Kontext der Kerr-Polemik fortwährend bei Kann nach Heinrich Manns Urteil über seine Aphorismen erkundigt haben.[73] In den 1920er und frühen 1930er Jahren folgten zwar ebenfalls gelegentliche Sticheleien. An der grundsätzlichen Wertschätzung von Heinrich Manns Prosa war freilich nicht mehr zu rütteln: Auch noch 1921 gestand Kraus dieser zu, dass sie »jenes Wesentliche andeutet, das ihm [Heinrich Mann] die Erscheinungen sowie Hintergründe des mondänen Lebens erschlossen haben«.[74] Unter Umständen beeinflusste man sich sogar wechselseitig: Heinrich Mann könnte durch die satirischen Stilmittel der *Fackel* ebenso angeregt worden sein wie Kraus für *Die letzten Tage der Menschheit* durch die Dialog- und Zitiertechnik des *Untertan*.[75]

Also ein Verhältnis auf Augenhöhe? Das wäre zu viel gesagt. Dies liegt weniger daran, dass Heinrich Mann sporadisch als prominenter Vertreter einer Littérature engagée im Figurenkabinett der *Fackel* auftritt; als vielmehr daran, dass Kraus ihm künstlerisch eine Nasenlänge voraus gewesen ist. Dies betrifft sowohl die Radikalität der formalästhetischen Innovationen als auch den Zeitpunkt der satirischen Aktivierung und Rollenmodellierung des Intellektuellen. Kraus profitierte dabei vom satireaffinen Milieu der Habsburgermonarchie, wo er als Adoleszent

67 Ebd., S. 152–154.
68 Kraus, Die Fackel, Nr. 242–243, S. 19 f.
69 Ebd., Nr. 319/20, S. 2.
70 Ebd., Nr. 300, S. 19.
71 Ebd., Nr. 577–582, S. 47.
72 Carr, Karl Kraus, Heinrich Mann und die Folgen, S. 136 f.
73 Ebd., S. 154.
74 Kraus, Die Fackel, Nr. 577–582, S. 47; vgl. Carr, Karl Kraus, Heinrich Mann und die Folgen, S. 135 f.
75 Ebd., S. 156–158.

diversen satirischen Einflüssen ausgesetzt war: dem Altwiener Volkstheater Johann Nestroys, den Operetten Jacques Offenbachs, den Feuilletons Ferdinand Kürnbergers und Leo Spitzers;[76] aber auch deutschen Inspirationsquellen wie Hauptmann, Nietzsche sowie vor allem Harden, dessen *Zukunft* eine satirische Zitiertechnik kultivierte, an der sich ebenfalls Heinrich Mann schulte.[77] Kraus durchlief denn auch zu keinem Zeitpunkt eine ästhetizistische Schaffensphase und schlug in seinen frühen Feuilletons sogleich einen satirischen Ton an,[78] bevor er 1899 *Die Fackel* gründete, deren »politische[s] Programm«[79] eine ganze Generation habsburgischer Kulturschaffender prägen sollte.[80] Was sie anhand der satirischen Persona der *Fackel* lernen konnten, war ein Künstler-Habitus, der – ganz im Zeichen der Avantgarde-Funktion der satirischen Formen – jene Rolle des Intellektuellen antizipierte, wie sie Heinrich Mann rund zehn Jahre später, ab *Geist und Tat*, im deutschen Kaiserreich vorlebte.[81]

Dass die satirischen Formen ihrer Zeit voraus waren, zeigte sich eindrücklich im August 1914 mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Schockiert unterbrach Kraus damals die Publikation der *Fackel*. Bereits ab Dezember 1914 rief *Die Fackel* indes als einzige Zeitschrift im deutschen Sprachraum die Kriegstreiber und -treiberinnen vor ihr satirisches Tribunal. Insbesondere dank der *Fackel* blieben mithin während des Ersten Weltkriegs die kritischen Geister wach. Von Februar 1915 bis April 1919 steigerte Kraus die Auflage von 8100 auf 13 500

76 Ders., Kraus's Reception of Satire in his Early Career, S. 109–127.

77 Martin, Heinrich Mann und die politische Publizistik der wilhelminischen Zeit, S. 25–48; Stuhlmann, »Die Literatur – das sind wir und unsere Feinde«, Kap. 4; zu Hardens Zitiertechnik siehe ebd., S. 167.

78 Kraus, Frühe Schriften, Bd. 1 und Bd. 2.

79 Ders., Die Fackel, Nr. 1, S. 1.

80 Einen Eindruck von der zeitgenössischen Breitenwirkung vermitteln Pfäfflin, Aus großer Nähe; Goltschnigg, Karl Kraus im Urteil literarischer und publizistischer Kritik, Bd. 1.

81 Vgl. Canetti, Das Gewissen der Worte, S. 44 f. [Karl Kraus, Schule des Widerstands]; Hervorhebungen C. v. d. S.; getilgt Hervorhebungen E. C.: »Es hat Jahrzehnte gedauert, bis ich begriff, daß es Karl Kraus gelungen war, eine *Hetzmasse aus Intellektuellen* zu bilden […]. Die meisten Dichter damals waren Leute, die sich aufs Weghören verstanden. Sie waren bereit, sich mit ihresgleichen abzugeben, sie manchmal anzuhören, öfter, ihnen zu entgegnen. Es ist das Erblaster des Intellektuellen, daß die Welt für ihn aus Intellektuellen besteht. *Auch Kraus war ein Intellektueller*, sonst hätte er seine Tage nicht damit zubringen können, Zeitungen zu lesen […]. Aber da sein Ohr jederzeit offen war […], mußte er auch diese Zeitung so lesen, als ob er sie hörte. Die schwarzen, gedruckten, toten Worte waren für ihn laute Worte. Wenn er sie dann zitierte, war es, wie wenn er Stimmen sprechen ließe: akustische Zitate.«

Exemplare.[82] 48 öffentliche Vorlesungen in den Kriegsjahren, fünf davon in Berlin, verliehen ihrem pazifistischen Gehalt zusätzliche Resonanz.[83] Von Wien aus verbreitete sich die Satire in die Kampfgebiete, wo die *Fackel*-Hefte, die Bücher von Kraus sowie die Eindrücke der auf Fronturlaub besuchten Vorlesungen kursierten.[84] An der Westfront befand sich *Die Fackel* sogar in einer Feldbuchhandlung – für Carl Zuckmayer ein Zeichen für die intellektuelle Bereitschaft in den Monarchien im Unterschied zum Intelligenzhass des Nationalsozialismus.[85] Soldaten und Offiziere bedankten sich via Post bei Kraus nach der Lektüre für seine Texte.[86] Es sei nicht leicht gewesen, schreibt der mit Ludwig Wittgenstein in Kriegsgefangenschaft geratene Gymnasiallehrer Ludwig Hänsel, mit den Aphorismen des Satirikers »in der Tasche und im Kopf[] ein anständiger Soldat zu sein«.[87]

Kraus' singulärer Pazifismus befeuerte in der literarischen Öffentlichkeit auffällig rasch eine Debatte über den Kunstwert der satirischen Formen. Noch im Krieg verfasste der mit dem Satiriker befreundete Theaterregisseur Berthold Viertel eine Reihe von Essays, die 1917 in der *Schaubühne* und 1921 unter dem Titel *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* in Buchform erschien. Zudem begann Leopold Liegler, Kraus' damaliger Sekretär, an der Monografie *Karl Kraus und sein Werk* zu arbeiten, die Wolff ursprünglich zur Rezeptionssteuerung in Auftrag gegeben hatte.[88] Beide Texte diskutierten, beeindruckt von der Kriegskritik der *Fackel*, die Kunstqualität der satirischen Formen: Von einer »neue[n] und kunstreiche[n] Kunstform« »aus dem sprödesten Material, dem häßlichsten

82 Pfäfflin, Der *Fackel*-Lauf, S. 82–93.

83 Jenaczek, Zeittafeln zur *Fackel*, S. 42.

84 Militärangehörige sollen ihre Fronturlaube so gelegt haben, dass sie die Vorlesungen von Kraus besuchen konnten. Siehe Liegler, Meine Erinnerungen an Karl Kraus, S. 7.

85 Zuckmayer, Als wär's ein Stück von mir, S. 286–288.

86 Kraus, Die Fackel, Nr. 423–425, S. 53 f.; Nr. 426–430, S. 41; Nr. 521–530, S. 21; Nr. 657–667, S. 13–20; ders., Briefe an Sidonie Nádherný, Bd. 1, S. 265, 267, 289. Unter den Lesern befand sich auch Werner Kraft, der 1915 zum Militärdienst eingezogen worden war und in Ilten bei Hannover als Krankenwärter diente. Siehe ebd., Bd. 1, S. 470; Bd. 2, S. 373 f.; Kraft, Spiegelung der Jugend, S. 52 f. Siehe auch Reimann, Mein blaues Wunder, S. 131. Exemplarisch für das Rezeptionsphänomen siehe Morgenstern, Joseph Roths Flucht und Ende, S. 160; ders., Alban Berg und seine Idole, S. 88: »Ich begann damit, Alban [Berg] zu gestehen, daß auch ich, obgleich nicht mit der *Fackel* erzogen, die zwei letzten Kriegsjahre und noch die zwei Nachkriegsjahre dem Banne des unerschrockenen Kämpfers gegen den Krieg kritiklos verfallen war.«

87 Hänsel, Begegnungen und Auseinandersetzungen mit Denkern und Dichtern der Neuzeit, S. 212.

88 WStLB I. N. 164.185, zit. nach: Kraus, Briefe an Sidonie Nádherný, Bd. 2, S. 239.

Stimmengewirr der Zeit« war bei Viertel die Rede;[89] Liegler wendete sich gegen »eine[] aller geistigen Verantwortlichkeit entlaufene[] [bürgerliche] Ästhetik« und forderte die Re-Ethisierung der Kunst nach dem Vorbild von Kraus.[90] Beide Texte entwickelten Ideen weiter, die in der *Fackel*, namentlich in *Nestroy und die Nachwelt* (1912), vorgestellt worden waren. An Viertel und Liegler knüpfte wiederum Walter Benjamin an, dessen Essay *Karl Kraus* (1931) in der *Frankfurter Zeitung* aus den Texten des Satirikers die Axiome für eine materialistische Ästhetik extrahierte: Zitat bzw. Dokument, Montage, sozialistisches Engagement, Destruktion sowie satirische Formen.[91] Zeitgleich attackierte Georg Lukács in *Zur Frage der Satire* (1932) die bürgerliche Kunstanschauung, indem er die satirischen Formen als »schöpferische Methode« für eine kommunistische Literaturästhetik fruchtbar machte.[92]

Diese Aufwertungsversuche erklären sich dabei nicht bündig durch eine allfällige Zugehörigkeit der Verfasser zur Kraus-Entourage. Als Hauptursache muss vielmehr die Marginalisierung der satirischen Formen durch die bürgerliche Kunstanschauung in Betracht gezogen werden. Im deutschsprachigen Kontext waren diese längst nicht immer Forma non grata. In der Reformation florierte die Narrenliteratur, im Barock der pikareske Roman, die satirischen Formen prägten das didaktische Literatursystem der Aufklärung, die Romantik kultivierte die poetologische Satire, der Vormärz die politische Satire.[93] Der Prestigeverlust setzte schleichend um 1800 in der Kunsttheorie ein.[94] Nach der missglückten Revolution von 1848 waren die satirischen Formen dann auch bei den poetischen Realistinnen und Realisten tendenziell zweite Wahl,[95] als sich das bürgerliche Publikum, frustriert und das Proletariat fürchtend, von sozialen und politischen Fragen abschottete.[96] Zudem enthomogenisierten die Migrationsströme des Kapitals den literarischen Markt und erschwerten so sati-

89 B. Viertel, Karl Kraus, S. 9.
90 Liegler, Karl Kraus und sein Werk, S. 88–90, bes. S. 90.
91 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 334–367.
92 Lukács, Zur Frage der Satire, S. 425–449, bes. S. 449; auch ders., Werke, Bd. 4, S. 83–107.
93 Arntzen, Satire in der deutschen Literatur; Brummack, Satire, S. 611–613; Meyer-Sickendiek, Affektpoetik, S. 396–402; Hanuschek, Satire, S. 658 f.
94 Dazu ausführlich Baum, Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik.
95 Brummack, Satire, S. 611–613; Meyer-Sickendiek, Affektpoetik, S. 396–402; Hanuschek, Satire, S. 658 f. Georges Felten hat vor Kurzem gezeigt, dass der poetische Realismus systematisch groteske Formen verarbeitet. Siehe Felten, Diskrete Dissonanzen. Es wäre zu untersuchen, inwiefern diese grotesken Formen satirische Funktion besessen haben und wie sie in der satirischen Tradition zu kontextualisieren sind.
96 Baum, Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik, S. 36 f.

rische Anspielungen; simultan verlangte ein lebemännisches Geltungsbedürfnis nach seichterer Unterhaltung.[97] Infolgedessen kapselte sich das Bürgertum in eine Kunstanschauung ein, deren Axiome (Harmonie, Schönheit, Idealisierung, Organizität, Form, Autonomie, Humor) den satirischen Formmerkmalen (Verzerrung, Hässlichkeit, Dokumentarismus, Montage, Engagement, Desillusionierung, ironischer oder sarkastischer Witz) diametral entsprachen, also widersprachen. Satirische Formen waren suspekt und ›dichteten‹ nurmehr als parergonale[98] Komplexe das bürgerliche Formentableau ab, namentlich bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Theodor Vischer oder Wilhelm Dilthey. Noch in der letzten großen bürgerlichen Kunsttheorie, Johannes Volkelts *System der Ästhetik* (1905/10/12), wird dem Satirischen, als »Mischgebilde von Kunst und Lebensprosa«, das Schicksal des »Herausfallen[s] aus dem Rein-Künstlerischen« beschieden.[99]

Dass die satirischen Formen schließlich um 1900 neu von der Hochkunst entdeckt wurden, war daher Ausdruck der bürgerlichen Wertekrise. Wenig überraschend war die Wirkungsstätte von Kraus Wien, jene Stadt, die später Hermann Broch in *Hofmannsthal und seine Zeit* (1947/8) als »Zentrum des europäischen Wert-Vakuums« und als Ursprungsort der modernen Satire ausleuchtete.[100] Zwar war auch in Wien die Satire nach 1848 durch den Kitsch von Johann Strauß verdrängt worden, jedoch überlebten hier schärfere Formen dank der Operetten Offenbachs und Arthur Sullivans sowie dank der lokalen Presse.[101] Als der Erste Weltkrieg die Krise der bürgerlichen Kunst- und Weltanschauung verschärfte, nutzte die Satire sozusagen die Gunst der Stunde, um (von Wien aus) das literarische Feld umzutakten. Davon zeugt neben den *Betrachtungen eines Unpolitischen* und dem *Untertan* insbesondere Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. Die satirische Tragödie, auszugsweise in der *Fackel* publiziert, 1922 als Buchausgabe erschienen, setzte neue ästhetische Maßstäbe, indem sie aus satirischer Intention mittels satirischer Techniken die bürgerliche Kunstpraxis zertrümmerte: Als »Marstheater« aus »Phrasen […] auf zwei Beinen«[102] antizipierte sie Gattungshybridisierung, Serie, Montage, Dokumentarismus, soziale Typisierung, politisches Engagement und satirische Entlarvung.

97 Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, S. 974; Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 54.
98 Vgl. Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, S. 31–176.
99 Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 476 f.
100 Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 55, 190.
101 Ebd. Vgl. die Beiträge in: Ravy/Benay, Satire, Parodie, Pamphlet, Caricature en Autriche à l'Époque de François-Joseph (1848–1914).
102 Kraus, Schriften, Bd. 10, S. 9 [LTdM].

Die »*produktive Negativität*«[103] der satirischen Formen skulpturierte derart im Ersten Weltkrieg den formalästhetischen *Nullpunkt* der literarischen Moderne, 1918–1933. Oscar Blum, der die Buchausgabe in der *Weltbühne* rezensierte, sprach daher hymnisch vom »Typus des neuen Dramas« und von der »Geburt einer neuen Kunst«, da die Tragödie von Kraus »überhaupt keine Kunst mehr ist«.[104] Broch nannte später mit Blick auf Kraus die Satire sogar die »Zentralkunst des 20. Jahrhunderts«.[105]

Wie Heinrich Mann nach dem *Untertan* verlieh Kraus nach den *Letzten Tagen der Menschheit* dem literarischen Feld keine richtungsweisenden Impulse mehr. Die Polemiken gegen Imre Békessy und Johannes Schober brillierten zwar mit bewährter *Fackel*-Rhetorik; in der Lyrik blieb der Ton stabil; die Theaterstücke wurden wieder konventioneller. Die *produktiv-positiven* Konsequenzen aus der Avantgarde-Funktion der satirischen Formen zogen andere. Exemplarisch und chronologisch: Walter Mehring (*Das politische Cabaret* [1920]), Raoul Hausmann (*Hurra! Hurra! Hurra!* [1921]), Richard Huelsenbeck (*Doctor Billig am Ende* [1921]), Yvan Goll (*Methusalem oder Der ewige Bürger* [1922]), Ernst Toller (*Der entfesselte Wotan* [1923]), Thomas Mann (*Der Zauberberg* [1924]), Egon Erwin Kisch (*Der rasende Reporter* [1925]), Joseph Roth (*Die Flucht ohne Ende* [1927]), Hermann Hesse (*Der Steppenwolf* [1927]), Erwin Piscator (*Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [1928]), Bertolt Brecht (*Die Dreigroschenoper* [1928]), Siegfried Kracauer (*Ginster* [1928]), Meinrad Inglin (*Grand Hotel Excelsior* [1928]), Kurt Tucholsky und John Heartfield (*Deutschland, Deutschland über alles* [1929]), Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz* [1929]), Vicki Baum (*Menschen im Hotel* [1929]), Lion Feuchtwanger (*Erfolg* [1930]), Erich Kästner (*Fabian* [1931]), Marieluise Fleißer (*Mehlreisende Frieda Geier* [1931]), Gabriele Tergit (*Käsebier erobert den Kurfürstendamm* [1931]), Walter Benjamin (*Karl Kraus* [1931]), Carl Zuckmayer (*Der Hauptmann von Köpenick* [1931]), Ödön von Horváth (*Geschichten aus dem Wiener Wald* [1931]), Hermann Kesten (*Der Scharlatan* [1932]), Elias Canetti (*Die Blendung* [1931/5]), Irmgard Keun (*Das kunstseidene Mädchen* [1932]), Robert Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften* [1930/2/postum]), Georg Lukács (*Zur Frage der Satire* [1932]), Mascha Kaléko (*Das lyrische Stenogrammheft* [1933]). Keine/r dieser Akteurinnen und Akteure brachte die zentrale Bedeutung der satirischen Formen für die literarische Moderne, 1918–1933, seinerzeit besser auf den Punkt als Ödön von Horváth, der, der jüngeren Generation angehörig, in einem Interview für den

103 Kämmerer/Lindemann, Satire, S. 161.
104 Die Weltbühne, 27/1923, S. 11–13.
105 Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 190.

Bayerischen Rundfunk 1933 selbstverständlich bekräftigte: »Ja, ich stehe zur Satire absolut positiv. Ich kann gar nicht anders.«[106]

Innovationslogik

So viel zur Vorgeschichte. Indem die satirischen Formen zwischen Erstem Weltkrieg und Drittem Reich ihre *produktive Positivität* entfalteten, ist die literarische Moderne, 1918–1933, mit Aufklärung, 1720–1785, und Vormärz, 1830–1848, eine satirische Hochphase der deutschsprachigen Literaturhistorie. Allein die Liste der zeitgenössischen Satirezeitschriften ist beeindruckend: *Die Fackel*, *Simplicissimus*, *Der Drache*, *Das Stachelschwein*, *Die Pille*, *Die Weltbrille*, *Die Ente*, *Kreuz- und Querschnitt*, *Die Pleite*, *Der Knüppel*, *Jedermann sein eigner Fußball*, *Der Komet*, *Eulenspiegel*, *Roter Pfeffer*, *Lachen links* (*Der wahre Jacob*), *Der Scharfrichter*, *Glossarium*, *Roter Adler*, *Die Leuchtkugeln*, *Kladderadatsch*.[107] Neben diesem reichhaltigen Angebot an einer – tendenziell linkspolitischen –[108] satirischen Publizistik waren die satirischen Formen konzeptueller Bestandteil nicht-satirischer Printmedien (*Vossische Zeitung*, *UHU*, *Die Dame*, *Frankfurter Zeitung*, *Die Weltbühne*, *Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder*, *Die Rote Fahne*), wo satirische Texte rezensiert, in separaten Rubriken veröffentlicht oder wo Fotografien satireaffiner Künstler und Künstlerinnen vertrieben wurden (Chaplin, Pallenberg, Valentin, Shaw).[109] Auch auf dem Buchmarkt waren satirische Formen ein einträgliches Geschäft, wie nur die Auflagenzahlen von Hein-

106 Horváth, Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 202; kurz darauf formuliert Horváth differenzierter: »Zur Satire und Karikatur stehe ich sehr positiv – – nur die Parodie, die lehne ich radikal ab. Parodie dürfte wohl das billigste sein.« (Ebd., S. 212) Aber auch: »Ich hasse die Parodie! Satire und Karikatur – – ab und zu ja. Aber die satirischen und karikaturistischen Stellen in meinen Stücken kann man an den fünf Fingern herzählen – – Ich bin kein Satiriker, meine Herrschaften, ich habe kein anderes Ziel, als wie dies: Demaskierung des Bewusstseins.« (Ebd., S. 216)

107 Vgl. Haarmann, »Pleite glotzt euch an. Restlos«, S. 144–146. Nach politischen Spektren geordnet: kommunistisch-linksbürgerlich: *Die Pleite*, *Der Knüppel*, *Eulenspiegel*, *Roter Pfeffer*, *Lachen links* (ab 1927 *Der wahre Jacob*), *Der Scharfrichter*, *Glossarium*; linksbürgerlich-liberal: *Die Fackel*, *Der Drache*, *Das Stachelschwein*, *Simplicissimus*; nationalistisch-präfaschistisch: *Roter Adler*, *Die Leuchtkugeln*, *Kladderadatsch*. Für eine Textauswahl siehe die Anthologie von: Schütte, Signale der Zeit. Die Anthologie erschien auch unter dem Titel *Bis fünf nach zwölf, kleine Maus. Streifzug durch satirische Zeitschriften der Weimarer Republik*.

108 Zum Zeitschriftenspektrum der Weimarer Republik siehe Kübler, Wirtschaftskrisen und kulturelle Prosperität, S. 97–122; Paschek, Zeitschriften und Verlage, S. 61–79.

109 Vgl. Merziger, Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor«, S. 43.

rich Manns *Der Untertan* (1918), aber auch Hans Reimanns *Sächsische Miniaturen* (1921), Jaroslav Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges* (dt. 1926) oder Kurt Tucholskys und John Heartfields Textbildband *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) belegen.[110] In Theatern, Revuen und Kabaretts experimentierte man vielfältig mit satirischen Formen oder zog aus ihnen ökonomischen und/oder ideologischen Profit.[111]

Fragt man nach den Ursachen für diese zweite (bzw. dritte) Konjunkturphase der satirischen Formen in den 1920er und frühen 1930er Jahren, sind, unabhängig von den Vorbildern Heinrich Mann und Kraus, folgende zu nennen:

1. *Revolutionsenergie*: Durch den Zerfall der Monarchien und die Gründung der Republiken werden 1918 verschiedene Möglichkeiten fundamentaler politischer Neuordnungen konkret erfahrbar.[112] Die Revolutionsenergie überträgt sich in der Folge auf das literarische Feld: Künstlerinnen und Künstler gehen sprichwörtlich auf die Barrikaden oder engagieren sich am Schreibtisch.[113] Eine homologe Neuhierarchisierung der Kunstnormen, Gattungen und Schreibarten liegt nahe.[114] Dabei drängen sich satirische Formen aufgrund ihrer Margina-

110 Von Heinrich Manns *Der Untertan* wurden bis zum Ende der Weimarer Republik 150 000 Exemplare verkauft. Dazu Betz, Heinrich Mann, Der Untertan, S. 130. Aufgrund des Erfolges des ersten Bändchens der *Sächsischen Miniaturen* (1921), für das Grosz die Illustrationen angefertigt hatte, ließ Reimann im Verlauf der 1920er Jahre fünf weitere, ähnlich gelagerte Bändchen folgen, wobei die Startauflage des dritten Bändchens (1923) mit 50 000 Exemplaren für eine gesicherte und breite Kundschaft spricht. Siehe dazu Merziger, Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor«, S. 42 f. Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* wurde während der Weimarer Republik insgesamt fünfmal aufgelegt, wobei die ersten vier Auflagen der Prager Adolf Synek-Verlag besorgte und die fünfte Edition 1930 in der Universum-Bücherei erschien; die dritte Auflage ging dabei ins 21.–30. Tausend. Die Auflagen listet auf: Petr, Hašeks *Schwejk* in Deutschland, S. 231 f. Von Tucholskys und Heartfields *Deutschland, Deutschland über alles* wurden allein im Jahr 1929 mehrere Auflagen hergestellt; die letzte umfasst die Exemplare 31.–50. Tausend. Siehe dazu die Angaben der Herausgeber im Apparat in: Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 12, S. 254. Zur Einordnung der Auflageziffern siehe Richards, The German Bestseller in the 20th Century. Die tiefste Kategorie, die Richards als Bestseller taxiert, besteht aus einer Auflage von 50 000 Exemplaren. Richards' Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Bezeichnenderweise fehlen die hier aufgeführten satirischen Texte.

111 Bspw. Jelavich, Berlin Cabaret, Kap. 5–7; Riha, Kabarett, S. 219–224.

112 Krüger, Der Erste Weltkrieg als Epochenschwelle, S. 70–91.

113 Für die Situation in der Republik Österreich siehe bspw. Kucher, Literarische Reflexionen auf die politische Wirklichkeit in Österreich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, S. 74–92; für die Weimarer Republik bspw. Mayer, Linksbürgerliches Denken, S. 98–105.

114 Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 259–270, 365–371.

lisierung ebenso auf wie als kriegserprobte, d. h. integre, ethische Kunstmittel. Zudem eignen sie sich bestens zur politischen Agitation sowie zur Abrechnung mit alten und neuen Machteliten. Die Abschaffung der Zensur erleichtert die Umhierarchisierung des literarischen Feldes. Im Unterschied zur unvollständigen politischen Revolution kann man von einer vollständigen literarischen Revolution von 1918 sprechen.

2. *Soziale Instabilität*: Nach der unvollständigen politischen Revolution von 1918 zerreiben zahlreiche Konflikte zwischen Reaktionären, Vernunftrepublikanern, Nationalsozialisten und Kommunisten die Weimarer Republik; insbesondere die Verproletarisierung eines Großteils der Gesellschaft erweist sich als unlösbares Problem.[115] Im Kontext der alarmierenden Masse von Angestellten, Arbeiterinnen und Arbeitern wird der ›kleine Mann‹ respektive die ›kleine‹ bzw. Neue Frau anstelle von Kaiser, Adel und Bourgeoisie nicht nur zum/r Match entscheidenden sozialen Akteur/in, sondern auch zur epochentypischen Kunstfigur.[116] Diese übt im literarischen Feld automatisch den gesellschaftskritischen »Fremdblick von unten«[117] ein, wie er für die satirischen Formen typisch ist. Speziell linksbürgerliche und kommunistische Autorinnen und Autoren nutzen in der Folge satirische Formen als Kunst- und Agitationsmittel. Ihre Verwendung drängt sich umso stärker auf, als sich die niederen Klassen mit der marginalisierten Kunstform solidarisieren. Als affektive Form integriert sich die Satire dabei in das Weimarer Klima des ›sozialen Hasses‹; verstärkt es unter Umständen.[118] Und je mehr die gesellschaftspolitische Situation stagniert, desto häufiger wird die Satire fallweise zum zynischen Ausdrucksmittel künstlerischer und politischer Resignation.[119] Als negierende Form ventiliert sie das Unbehagen in einer Kultur, welche ihren Destruktionstrieb mit katastrophalen Folgen verdrängt – wie soeben der Erste Weltkrieg beweist.[120]

3. *Politisierung der Literatur*: Die Politisierung der Literatur gilt als Kennzeichen der literarischen Moderne, 1918–1933. Hiervon zeugen neben satirischen auch sarkastische und zynische Sprechweisen, zudem die Ethisierung der Au-

115 Möller, Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss, S. 14–30.
116 Vgl. Kaiser, Die Karrieren des kleinen Mannes, S. 196–214.
117 Von Koppenfels, Der Andere Blick, S. 14.
118 Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur, 1919–1933, S. 120–124.
119 Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 840–848.
120 Vgl. Freuds Essay *Das Unbehagen in der Kultur* aus dem Jahr 1930 in: Freud, Studienausgabe, Bd. 9, S. 191–270, bes. S. 241 f. Zu den Synergien von Freuds Psychoanalyse und Kraus' Kulturkritik Rattner, Karl Kraus oder Revolte als Sprachkritik und Satire, S. 108–113.

torinnen und Autoren.[121] Die Abschaffung der Zensur sowie ein gesteigertes Aktualitäts- und Faktenbewusstsein infolge des Krieges bedingen diese Politisierung ebenso wie der generelle Kreditverlust von Politikern, Militärs, Wissenschaftlern, Dichtern (und Dichterinnen), die der Propaganda zugedient haben; auffällig viele dieser Kunstschaffenden verfolgen dabei vor 1914 ein ästhetizistisches Programm.[122] Als elaborierte gesellschaftskritische Form ist die Satire grundsätzlich besonders geeignet, um sich im Medium der Literatur politisch zu engagieren. Strukturell, funktional und medial ist sie zudem mit politischen Broschüren, Flugblättern, Plakaten, Traktaten, Aufrufen und Reden verwandt, wie sie vor allem während der Anfangsphase in den Republiken massenhaft in Umlauf gebracht werden.[123] Alles andere als zufällig ist Elias Canetti 1924 die Atmosphäre der Kraus-Vorlesungen »von großen politischen Versammlungen her vertraut« gewesen.[124] Dass die Satire als eine der wenigen literarischen Formen im Ersten Weltkrieg, zumal dank Kraus und Heinrich Mann, ihre ethische Integrität bewahrt, stellt ein zusätzliches Argument für ihre Kultivierung dar.

4. *Antikunst*: Die literarische Moderne, 1918–1933, kennzeichnet bekanntermaßen, dass Spätexpressionismus, Dadaismus, episches Theater, Neue Sachlichkeit, moderner Roman und Gebrauchslyrik gegen die bürgerliche Kunstanschauung opponieren.[125] Mit Ausnahme des Spätexpressionismus folgen diese Bewegungen und/oder Stile bzw. Gattungen grosso modo derselben Logik: Die bürgerlichen Kunstnormen wie Universalität, Organizität, Emotionalität, Individualität, Formenprimat, Autonomie und Humor sind *out*; *in* ist deren Kehrseite, also Dokumentarismus, Montage, Didaxe, sozialer Typus, Gebrauchswert, gesellschaftskritisches Engagement und satirische Formen. Auf dem Tableau der Gattungen und Schreibarten werden dadurch notwendig die satirischen Formen entmarginalisiert. Auf dem Tableau der Lacharten stellt man folglich von einem humoristischen auf ein satirisches Paradigma um. Berücksichtigt man die Konjunkturphase der satirischen Formen um 1900 und die singuläre Rolle der Satire im Ersten Weltkrieg, so könnte man mit Karl

121 Meyer-Sickendiek, Was ist literarischer Sarkasmus?, S. 321–411; Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, Teil II, Kap. IV; Mayer, Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik, bes. Kap. III.6; Mayer, Linksbürgerliches Denken, Kap. 4.1.

122 Weyergraf, Literatur der Weimarer Republik, S. 10; Kaes, Weimarer Republik, S. XIX.

123 Ebd., S. XX.

124 Canetti, Das Gewissen der Worte, S. 43 [Karl Kraus, Schule des Widerstands].

125 Bspw. Hermand/Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik, S. 128–183, bes. S. 129–144.

Marx formulieren, dass ab 1918 der bürgerliche Kunstnomos – mit den satirischen Formen als Hebel – »vom Kopf auf die Füße« gestellt wird.[126]

5. *Kulturindustrie*: Zur Entauratisierung der Dichtung durch den Ersten Weltkrieg kommt die Kommerzialisierung der Literatur hinzu. Zwischen 1918 und 1933 muss sich die Literatur nicht nur stärker gegenüber neuen Medien behaupten (Radio, Grammophon, Film), sondern erhält auch Konkurrenz durch eine Vergnügungsindustrie, die dank amerikanischer Kredite boomt (›Goldene Zwanziger‹).[127] Aktivitäten wie Kino, Revue, Jazz, Tanz und Sport prägen die Freizeit breiter, vom Arbeitsalltag geistig ausgelaugter Bevölkerungsschichten, die, lesemüde, Belletristik anstelle literarischer Komplexität bevorzugen.[128] Die satirischen Formen profitieren von dieser Kommerzialisierung, insofern sie als Zeitgedicht, Kurzprosa und grafische Karikatur unproblematisch in Kabaretts, Revuen und Printmedien integrier- und rasch konsumierbar sind. Die physisch-strafende Komponente der Satire kommt wohl unbewusst der zeitgenössischen Vorliebe für den Sport entgegen – der Dichter Brecht ›boxt‹ auch mit satirischer Intention.[129] Wie die populäre neusachliche Reportage referieren die satirischen Formen zudem dokumentarisch auf die Realität. Portioniert man sie konsument(inn)engerecht, dann kitzelt seinerzeit ihr politischer Witz die Nerven des Publikums. Urban und technisch konnotiert, drängt sich die Satire so als neusachliches Accessoire auf.

6. *Sinnkrise*: Die künstlerische Auseinandersetzung mit den satirischen Formen fördert schließlich, dass sie – bedingt durch die Genese der Gattungen und Formen – Ordnungssysteme als kontingent entlarven, indem sie minimal einen relationalen »Standpunkt[]« zwischen den Zeilen artikulieren.[130] Strukturell entsprechen die satirischen Formen mithin der »transzendentalen Obdachlosigkeit«[131] respektive dem Weltanschauungspluralismus der 1920er und frühen 1930er Jahre. Als »Utopie ex negativo« spiegeln sie die epochentypischen Gesellschaftsprojekte wider, die, realisiert oder imaginär, den Ausweg aus der Sinnkrise suchen.[132]

126 Marx/Engels, Werke, Bd. 23, S. 27.
127 Baar, Literatur und Literaturbetrieb im dritten Jahrzehnt, S. 161–173.
128 Kaes, Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik, S. 38–64; ders., Weimarer Republik, S. IX–LII.
129 Vgl. Sicks, Sollen Dichter boxen?, S. 365–404. Zur Physis der Satire siehe Kämmerer, Nur um Himmels willen keine Satyren, Kap. IV.4.
130 Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, S. 74–77, 65–68, bes. S. 67.
131 Lukács, Die Theorie des Romans, S. 32.
132 Vgl. die Definition bei: Arntzen, Nachricht von der Satire, S. 17.

Diese Ursachen-Konstellation erklärt notwendig, warum derart viele deutschsprachige Künstlerinnen und Künstler in den Jahren zwischen 1918 und 1933 nicht nur probeweise den einen oder anderen satirischen Text verfasst haben, sondern auch, warum satirische Formen Werkbiografien systematisch prägen. Kaum ein Fall verdeutlicht diese Tatsache besser als derjenige Erwin Piscators. Denn nachdem auch für ihn im Ersten Weltkrieg die bürgerliche Autonomieästhetik ihr Verfallsdatum überschritten hatte, verbannte der bedeutendste Theaterregisseur der Weimarer Republik das Wort ›Kunst‹ aus seinem Vokabular. Stattdessen betrachtete er ab jetzt seine Theaterstücke primär als »Aufrufe«, um (kommunistische) »Politik [zu] treiben«.[133] Dazu negierte er dezidiert die Normen der bürgerlichen Hochdramatik:

> An Stelle des Privaten tritt das Allgemeine, an Stelle des Besonderen das Typische, an Stelle des Zufälligen das Kausale. Das Dekorative wird abgelöst vom Konstruktiven. Dem Emotionellen wird als gleichwertig das Rationelle beigeordnet und das Sensuelle wird durch das Pädagogische, das Phantastische durch die Wirklichkeit, das Dokument, abgelöst.[134]

Diese so auf der Ebene der Begriffsordnungen erzeugte ›verkehrte Welt‹[135] – privates Thema, Individuum, Schicksal, Schönheit, Mitleid bzw. Gefühl, Schein *versus* öffentliches Thema, sozialen Typus, ökonomische Relevanz, Montage, Rationalität, Didaxe, Sachlichkeit – reagierte antinomisch auf die bürgerliche Kunstanschauung; formulierte andererseits, lediglich mit Ausnahme des satirischen Witzes, präzise die stilistischen Merkmale der literarischen Moderne, 1918–1933. Es liegt sodann in der Logik der Sache, dass Piscators Theaterproduktionen systematisch mit satirischen Formen experimentierten. Höhepunkt war die Dramatisierung von Hašeks Romansatire *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges* (1926; *Sudy dobrého vojáka Švejka za světové války* [1920–1923]), die vom Piscator-Kollektiv 1928 überaus erfolgreich am Theater am Nollendorfplatz in der Berliner Metropole aufgeführt wurde. Mit der *Schwejk*-Inszenierung zog das Kollektiv, dessen treibende Kraft zu diesem Zeitpunkt Brecht war, die Konsequenzen aus den früheren Projekten und schuf so einen theaterästhetischen Meilenstein: »[A]m reinsten wurde das

133 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 36 [Das Politische Theater].
134 Ebd., Bd. 2, S. 50 [Rechenschaft I]; vgl. Brecht, Werke, Bd. 24, S. 78 f. [Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*].
135 Vgl. Lazarowicz, Verkehrte Welt, S. 65–71.

Prinzip [des epischen Dramas] bei uns herausgearbeitet im *Schwejk*«.[136] Die Geschichte der modernen Dramatik verzahnt sich hier, aber auch in anderen ikonografischen Theaterstücken der literarischen Moderne, 1918–1933, wie Brechts *Mann ist Mann* (1926/31) oder seiner *Dreigroschenoper* (1928) mit der Geschichte der satirischen Formen.[137] Es passt ins Bild der Gemengelage, dass Piscator Kraus für die Aufführungsrechte der *Letzten Tage der Menschheit* angefragt hat.[138]

Die satirischen Formen kreierten aber auch die neusachliche Prosa mit. Untersucht man die Werkbiografien der kanonischen neusachlichen Autorinnen und Autoren, namentlich von Roth, Kisch, Kästner, Kesten, Tucholsky, Baum, Keun, Tergit oder Kracauer, so fällt ähnlich wie bei den prominenten Akteuren des epischen Theaters die systematische Auseinandersetzung mit den satirischen Formen auf. Auch hier sind zunächst die Strukturanalogien zwischen neusachlicher Stilistik und satirischen Formen festzuhalten: Montage, Dokumentarismus, soziale Typisierung, politisches Engagement sowie Entlarvung. »[D]er Reporter […] beschreibt nicht, er enthüllt«, brachte seinerzeit der Investigativjournalist und Piscator-Mitarbeiter Leo Lania die Synergie auf den Punkt.[139] Als exemplarisches Fallbeispiel taugt insbesondere das Textkorpus Siegfried Kracauers, dessen Feuilletons und Reportagen für die *Frankfurter Zeitung* zeitgenössische Sinnstiftungsversuche karikieren oder dessen Sozialstudie *Die Angestellten* die monetäre und ideologische Ausbeutung der Angestellten-Klasse durch den Kapitalismus entlarvt. Unter Umständen inspiriert durch Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* verarbeiteten die neusachlichen Zeitromane *Ginster* (1928) und *Georg* (1934) zudem Elemente des pikaresken Romans. Dass sich Kracauer für die satirischen Formen interessierte – dafür war auch ein illustres Netzwerk verantwortlich, zu dem Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Walter Benjamin und Joseph Roth gehörten.

Dieselben Ursachen bedingten die Entwicklung des modernen Romans: von Thomas Manns *Der Zauberberg*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* sowie Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Musil kritisierte dabei bereits vor dem Krieg den »Pausbäckchen-Standpunkt mit der um jeden Preis gesunden

136 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 57 [Das Politische Theater].

137 Hinweise auf die Avantgarde-Funktion der satirischen Formen für die Dramatik bei: Mayer, Die Epoche der Weimarer Republik, S. 52–59; Schürer, Die nachexpressionistische Komödie, S. 47–76.

138 Kraus, Die Fackel, Nr. 759–765, S. 68 [Mein Vorurteil gegen Piscator].

139 Lania, Reportage als soziale Funktion, S. 322–325; getilgt Hervorhebungen L. L.; allgemein zu Lania Schwaiger, »Hinter der Fassade der Wirklichkeit«.

deutschen Kunst« und plädierte für eine Literatur der »Denkerschütterungen« und als »Morallaboratorium«.[140] Eine satirische Schreibregel brach sich jedoch erst nach 1918 Bahn, als sich Musil, beeinflusst durch die Erlebnisse während Aktivdienstzeit und Revolutionsphase, intensiver mit der politischen und sozialen Realität auseinanderzusetzen begann.[141] Aufmerksam beobachtete er ab diesem Zeitpunkt die Tätigkeiten von Kraus. Parallel dazu dachte er über satirische Erzählverfahren nach (»Satyr. Erz. Technik«).[142] In den 1920er und frühen 1930er Jahren investierte er dann fast seine gesamte Schaffenskraft in den *Mann ohne Eigenschaften*, an dessen Partitur, wie sich zeigen lässt, die Klassiker der satirischen Epik entscheidend mitkomponiert haben. Der Essayismus des modernen Romans lässt sich mithin ebenso wasserdicht durch satirische Inspirationsquellen erklären wie das entscheidungsunfreudige Profil des Protagonisten Ulrich. Stringent antworteten die satirischen Formen im *Mann ohne Eigenschaften* auf die Krisen des Romans und des Erzählens. Die satirischen Formen bewirken so letztlich den heute vielzitierten Ironie-Effekt des modernen Romans.

Forschungslage

Epochenkonstruktionen sind zwar heikel, zumal sie Phänomene gewichten und mithin mentale und soziologische Einheiten suggerieren, die realiter vielleicht nicht existiert haben; dennoch sind sie nicht bloß heuristisch sinnvoll.[143] Beim Zeitraum 1918–1933 handelt es sich um einen in der Forschung relativ etablierten literaturhistorischen Abschnitt, lassen sich doch mit dem Zerfall der Monarchien bzw. den Republiksgründungen 1918 und dem Beginn der NS-Diktatur 1933 zwei trennscharfe Daten ermitteln. Aufgrund der gesetzlich verankerten Publikationsfreiheit (§ 118) sind in der Weimarer Republik und insbesondere im Kulturhotspot Berlin künstlerische Experimente gewagt worden, die in den regulierten literarischen Feldern zuvor und danach unmöglich gewesen wären.[144] Innerhalb dieser Eckdaten unterscheidet man meist eine *expressionistisch und dadaistisch akzentuierte Phase* (1918–1923), eine *durch die Neue Sachlichkeit dominierte Phase* (1923–1929) sowie eine *Phase der Aufsplitterung und Radikalisierung der politisch agierenden Schriftsteller bei gleichzeitiger Restauration der*

140 Musil, GW II, S. 982, 997, 1351.
141 Vgl. Howald, Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik, S. 95 f.
142 Musil, TB I, S. 583–586.
143 Rosenberg, Epochen, S. 269–280.
144 Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur, 1918–1933, S. 62–68.

bürgerlichen Kunstvorstellung (1929–1933).[145] Es versteht sich dabei von selbst, Konvergenzen sowohl zwischen diesen Phasen als auch mit der Zeit um 1900 und nach 1933 zu berücksichtigen. Gerade die satirischen Formen traversieren diese Phasen bzw. Zeitabschnitte und erklären deswegen auf einer alternativen Ebene den literaturhistorischen Prozess.

Sucht man nach Hinweisen betreffend die kreierende Rolle der satirischen Formen in der literarischen Moderne, 1918–1933, zeichnen die einschlägigen Kompendien allerdings ein eher zufälliges Bild: Die Literaturgeschichten der Weimarer Republik behandeln die Satire zwar regelmäßig, aber entweder als Element der populären Theaterbühne, also von Kabarett, Komödie und Revue,[146] oder dann als politische Gattung des journalistischen Sektors.[147] In den österreichischen Literaturgeschichten sind die satirischen Formen unterdessen ein derart selbstverständliches Phänomen, dass ihre Funktion gar nicht mehr explizit reflektiert wird.[148] Claudio Magris' Studie zur literarischen Umschrift des habsburgischen Mythos geht ganz einfach von einem satirischen Wesenskern der österreichischen Literatur aus.[149] Ein Befund, den Gilbert Ravy, Jeanne Benay, Gerald Stieg, Alfred Pfabigan und Anne Saint Sauveur mit vier umfangreichen Sammelbänden bestätigen, ohne die epochale Mechanik hinter den Phänomenen auszuloten.[150] Peter Rusterholz und Andreas Solbach schärfen in

145 Ebd. Vgl. Hermand/Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik, S. 14–34.

146 Bormann/Glaser, Weimarer Republik – Drittes Reich, S. 219–224; Rothe, Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, S. 382–395; Žmegač, Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. III/1, 1918–1945, S. 1–185; Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur, 1918–1933, S. 1078–1084.

147 Weyergraf, Literatur der Weimarer Republik, S. 135–159. Weyergraf weist darauf hin, dass »ein Großteil der Werke, die sich der Weimarer Wirklichkeit zuwenden, satirisch angelegt ist«. (Ebd., S. 144) Ähnlich Hermand/Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik, S. 139–144.

148 Zeyringer/Gollner, Eine Literaturgeschichte, S. 465–582; Zeman, Literaturgeschichte Österreichs, S. 633–711. Scheichl, Die österreichische Literaturgeschichtsschreibung und Karl Kraus, S. 203, spricht von Kraus' »sichere[m] Platz im Kanon der Literatur aus Österreich«, wenngleich er die allgemeine Tendenz ausmacht, vor allem *Die letzten Tage der Menschheit* ins Zentrum zu rücken, während den satirischen Texten von Kraus im engeren Sinn, d. h. den *Fackel*-Texten, in den Kompendien zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Als Ursache hierfür vermutet er literaturhistoriografische Gattungspräferenzen. (Ebd., S. 205)

149 Vgl. Magris, Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, bes. S. 50.

150 Ravy/Benay, Satire, Parodie, Pamphlet, Caricature en Autriche à l'Époque de François-Joseph (1848–1914); Benay/Ravy, Satire in Österreich (1914–1938); Benay/Pfabigan/Saint Sauveur, Österreichische Satire (1933–2000); Benay/Stieg, Österreich (1945–2000), Das Land der Satire.

ihrer *Schweizer Literaturgeschichte* den Blick für die Satire bei Jakob Bührer und Carl Albert Loosli, übersehen aber jene von Hermann Hesse oder Meinrad Inglin und damit den größeren Zusammenhang.[151]

Dieser disparate und unkorrelierte Eindruck, der auf diese Art und Weise von den satirischen Formen (nicht nur) in der literarischen Moderne, 1918–1933, entsteht, ist nicht zuletzt das Resultat der begrenzten Umsicht der Nationalphilologien und färbt ihrerseits auf die Werk- und Epochenhermeneutik ab.[152] Die transnationale und epochenspezifische Komplexität der Sachlage vermittelt daher gegenwärtig am ehesten Burkhard Meyer-Sickendieks Studie *Was ist literarischer Sarkasmus?*, die einen von Heine über Spitzer, Harden, Kraus, Tucholsky, Döblin bis zu Canetti reichenden jüdischen Sarkasmus verfolgt, der sich unter anderem im Gebrauch satirischer Formen artikuliert. Implizit weisen vor allem die zahlreichen Forschungsbeiträge zu Kraus auf die Avantgarde-Funktion der Satire im Untersuchungszeitraum hin.[153] Propädeutisch wertvoll sind insbesondere Karl Rihas Aufsatzband *Kritik, Satire, Parodie*, Helmut Arntzens Anthologie *Gegen-Zeitung. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts*, Teut Augustin Deeses Dissertation *Neue Sachlichkeit zwischen Satire und Sentimentalität*, die die Zeitromane von Kästner, Kesten, Tergit und Hans Fallada untersucht, sowie Hermann Haarmanns Studie »*Pleite glotzt euch an. Restlos*«, die die Satire in der Weimarer Publizistik vorstellt.

Dass die satirischen Formen eigentlich die »Topografien der Moderne«[154] mitgestalten, nehmen ebenfalls die spezialisierten Moderne-Studien bisher zu wenig wahr.[155] Stellvertretend für Satire, Parodie und Ironie in der Moderne beleuchtet Silvio Vietta die romantische Satire, deren Horizont von Friedrich Hölderlin bis Thomas Bernhard reichen soll; ähnlich undifferenziert verfährt

151 Rusterholz/Solbach, Schweizer Literaturgeschichte, S. 174–209, bes. S. 190 f., 198.

152 Vgl. Schmidt-Dengler, Ohne Nostalgie, S. 9–23.

153 Selbst das rezente *Karl Kraus-Handbuch* behandelt die satirischen Formen nicht systematisch. Hinweise liefern zudem die älteren Forschungsbeiträge bspw. von Arntzen, Karl Kraus; Kaszyński/Scheichl, Karl Kraus – Ästhetik und Kritik; Krolop, Sprachsatire als Zeitsatire; ders., Reflexionen der *Fackel*; Scheichl/Timms, Karl Kraus in neuer Sicht; Strelka, Karl Kraus; Timms, Karl Kraus; ders., Apocalyptic Satirist.

154 Mit keinerlei Hinweis auf die Satire: Becker, Topografien der Moderne, S. 29–45, bes. S. 29 f.

155 Baßler, Historismus und literarische Moderne; Grimminger/Murašov/Stückrath, Literarische Moderne; Becker/Kiesel, Literarische Moderne; Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne; Fähnders, Avantgarde und Moderne; Delabar, Klassische Moderne.

Anja Gerigk.[156] Die drei Sammelbände zur europäischen Moderne von Hans Joachim Piechotta et al. enthalten immerhin einen Aufsatz von Gilbert Carr über Kraus.[157] Und auch *Modern Times?* von Frank et al. dokumentiert mit einem Aufsatz von Andrea Bartl eher mit angezogener Handbremse die Satire von Laios und Ödön von Horváth sowie die Satire Heinrich Manns in einer eher großzügig anberaumten ›synthetischen‹ Moderne, 1925–1955.[158] Wegen seines »realistisch-satirischen Ansatzes« ist Heinrich Mann bei Walter Fähnders nach wie vor ein peripheres Phänomen der expressionistischen Prosa und Kraus taucht lediglich en passant als Herausgeber der österreichischen Expressionisten auf.[159] Ein wenig betriebsblind wirkt sogar der ansonsten bestens informierte Helmuth Kiesel, wenn er den *Letzten Tagen der Menschheit* aufgrund ihrer »totalen Negativität« weder ethische noch künstlerische Relevanz zumisst.[160] Und bei Walter Delabar schafft es die Satire nicht einmal ins Sachregister.[161]

Wie erklären diese Arbeiten die Formengenese der literarischen Moderne, 1918–1933? Baßler et al. vertreten die These ihrer hochgradigen Lexemautonomie. Moderne Texte sind demzufolge primär parodistische oder groteske Sprachspiele, während politische und dokumentarische Tendenzen für sie bzw. ihn von zweitrangigem Interesse sind.[162] Kiesel führt Brechts episches Theater, Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Benns Montagelyrik auf futuristische, dadaistische, surrealistische und expressionistische Impulse zurück.[163] Er knüpft damit an Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) an, die Futurismus, Da-

156 Vietta, Die literarische Moderne, Kap. 7.2; Gerigk, Literarische Hochkomik in der Moderne. Zur problematischen Datierung der Moderne siehe Engel, Wir basteln uns eine Großepoche, S. 246–264, bes. S. 251 f.

157 Carr, Karl Kraus und die literarische Moderne, S. 503–517.

158 Bartl, »Der ewige Spießer …«, S. 293–312.

159 Fähnders, Avantgarde und Moderne, S. 178, 140.

160 Kiesel, Geschichte der deutschen Literatur, 1918–1933, S. 536 f.: »Kraus' satirisches Drama ist zweifellos der radikalste kriegskritische Text der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Phrase wird auf Phrase, Greuelbericht auf Greuelbericht gehäuft, Verantwortlichkeit gibt es nicht, von Heldentum ist keine Rede. In dieser totalen Negativität liegt die Größe des Stücks, vielleicht aber auch eine gewisse Begrenztheit in Wahrnehmung und Urteil […]. In seiner reinen Negativität bot es für Zeitgenossen, die den Krieg miterlebt hatten und in ihren Lebenslauf integrieren mußten, keinen oder jedenfalls zu wenig Anreiz zu einer tendenziell identifikatorischen Rezeption mit einer möglicherweise kathartischen Wirkung.«

161 Delabar, Klassische Moderne, S. 252–254.

162 Baßler, Historismus und literarische Moderne, bes. S. 248–250.

163 Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, bes. Teil V. Kiesel weist zudem auf den Expressionismus sowie frühe antiexpressionistische Sachlichkeitspostulate hin. Siehe ders., Geschichte der deutschsprachigen Literatur, 1918–1933, S. 999–1003.

daismus und Surrealismus als sogenannte »historische Avantgarden« betrachtet, die als Reaktion auf den Ästhetizismus um 1900 die Ideen von Kunstautonomie, Werkorganismus und Gattungsreinheit negiert und mit Verfremdungs- und Montagetechniken die Kunst wieder stärker in der Lebenswelt verankert haben.[164] Auf Bürger berufen sich ebenfalls Fähnders sowie Delabar, der auf die Einflusssphäre der Ästhetik des Hässlichen hinweist, wie sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts salonfähig geworden ist. Niklas Bender schlüsselt schließlich in seiner komparatistischen Studie *Die lachende Kunst* die Moderne, 1900–1960, unter dem Aspekt der Komik auf.[165]

Dabei wäre es eigentlich nur ein kleiner Schritt von den ›historischen Avantgarden‹ zur kreierenden Kraft der satirischen Formen gewesen. Die formalästhetische Verwandtschaft manifestierte sich seinerzeit im literarischen Feld in konkreten Synergien: *Die Fackel* publizierte expressionistische Texte; mit Wolff interessierte sich der bedeutendste expressionistische Verleger für Kraus und Heinrich Mann; dessen Romansatiren *Der Kopf*, *Die große Sache* und *Lidice* (1943) enthalten expressionistische Elemente; Kraus finanzierte Waldens *Der Sturm* (1910–1932)[166] und förderte den jungen Franz Werfel;[167] Tollers Dramatik entwickelte sich vom expressionistischen Stationendrama *Die Wandlung* (1919) über die satirische Komödie *Der entfesselte Wotan* (1923) zum neusachlichen Drama *Feuer aus den Kesseln* (1930); der Kraus-Verehrer Walter Serner bewegte sich im Umfeld des Cabaret Voltaire; noch vor Heartfield, Grosz und Hannah Höch experimentierte Kraus mit der Fotomontage;[168] Hausmann schrieb expressionistische Texte für den *Sturm*, bevor er als Berliner Dadaist satirische Kurzprosa verfasste (*Hurra! Hurra! Hurra!*);[169] Huelsenbeck empfahl die Satire als dadaistisches Kampfmittel gegen die deutsche Unkultur;[170] ganz zu schweigen von Piscators und Brechts theaterästhetischem Werdegang. Und

164 Bürger, Theorie der Avantgarde, Kap. 3.

165 Fähnders, Avantgarde und Moderne, Kap. 2; Delabar, Klassische Moderne, Kap. 4.1, S. 76; Bender, Die lachende Kunst.

166 Avery, Feinde in Scharen, bes. S. 623.

167 Wagenknecht/Willms, Karl Kraus – Franz Werfel, S. 12–28.

168 Lensing, »Photographischer Alpdruck« oder politische Photomontage?, S. 173–187, bes. S. 175, 187.

169 Hausmanns Texte erschienen zunächst in den von Herzfelde und Grosz herausgegebenen Dada-Zeitschriften *Der blutige Ernst*, *Die Pleite* und *Der Gegner*, gesammelt dann 1921 unter dem Titel *Hurra! Hurra! Hurra!* im Malik-Verlag. Zu Hausmanns Satiren siehe Riha, Kritik, Satire, Parodie, S. 169–182; Korte, Ebert, Puffke und das »Kabarett zum Menschen«, S. 45–65.

170 Huelsenbeck, Dada-Logik, S. 137. 1921 erschien Huelsenbecks Romansatire *Doctor Billig am Ende* im Kurt Wolff-Verlag.

Benjamin plante 1934 im Pariser Exil eine Vortragsreihe *L'avantgarde allemande*, die folgende Gliederung vorsah:

1) le roman (Kafka)
2) l'essay (Bloch)
3) théâtre (Brecht)
4) journalisme (Kraus)[.][171]

Wie aus den Notizen hervorgeht, hätte Benjamin über Thomas Mann und den Zivilisationsliteraten gesprochen; über den Dadaismus; über die Neue Sachlichkeit von Kästner, Tucholsky, Kesten und Mehring; über das Außenseitertum Kracauers, Döblins und Werner Hegemanns; über die Krisis der Kunst; ausgehend von der Architektur von Adolf Loos über das Verhältnis von Destruktion und Schöpfertum; sowie über den Begriff der Entlarvung.[172]

Sowohl die formalästhetischen Verwandtschaften als auch die funktionalen Synergien von ›historischen Avantgarden‹ und satirischen Formen lassen sich dabei aus der Frontstellung gegenüber dem bürgerlichen Kunst-»Nomos« erklären.[173] Allerdings: Wenn die Geschichte der Satire mindestens bis in die Antike zurückreicht, dann ist die Satire nicht bloß eine zusätzliche ›historische Avantgarde‹, sondern eine *historische Avantgarde vor den ›historischen Avantgarden‹, eine historische Avantgarde, welche die ›historischen Avantgarden‹ strukturell mitkreiert, traversiert und sich als Matrix in die literarische Moderne, 1918–1933, eingeschrieben hat*. Begründet Bürger mithin das avantgardistische Schockprinzip in jenen satirischen Verfremdungstechniken, die Viktor Šklovskij im satireaffinen Russland der frühen 1920er Jahre anhand von Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605/15) und Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767) aufzeigt,[174] kalkuliert er diesen Zusammenhang ein – ohne ihn freilich zu reflektieren.

171 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 4, Nr. 837; Brief von Benjamin an Brecht vom 5. März 1934.
172 Nachlass-Konvolut, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 6, S. 181–184.
173 Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 353.
174 Bürger, Theorie der Avantgarde, S. 27; vgl. Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 89–130, 131–162.

Die Vorurteile gegenüber den satirischen Formen, wie sie bürgerliche Kunsttheorien, -kritiken und die zeitgenössischen Literaturgeschichten hegen, spielen unterdessen keine Rolle mehr. Seit dem Zweiten Weltkrieg werden satirische Texte relativ gut erforscht. Betrachtet man jene germanistischen Arbeiten, welche die satirischen Formen explizit thematisieren, so liegt bereits eine kaum überschaubare Reihe kürzerer Beiträge zu den unterschiedlichsten Aspekten vor. Umfassender angelegte satirehistorische und/oder -theoretische Studien sind hingegen lediglich dosiert publiziert worden. Insgesamt fällt ein satiretheoretisches Interesse der deutschsprachigen Satireforschung auf; die Fokussierung auf gewisse Epochen, vor allem die Aufklärung;[175] sowie das Desiderat einer durchgängigen Satiregeschichte; Arntzens Übersicht reicht von der Antike bis ins 17. Jahrhundert.[176] Für die Zeit der Weimarer Republik bzw. das 20. Jahrhundert ist zudem die gattungsästhetische Fokussierung auf den satirischen Roman festzuhalten.[177] Auffällig ist die Vorliebe für gewisse Autoren, wobei hauptsächlich Kraus und – bereits mit Abstrichen – Heinrich Mann und Tucholsky als satirische Akteure untersucht worden sind.[178]

Dabei ist bemerkenswert, dass die deutschsprachige Satireforschung im Kontext der entpolitisierten Germanistik der 1950er und 1960er Jahre die satirischen Formen zunächst poetisch aufwertet. Namentlich Arntzen versucht zu Beginn

175 Vor allem die Satire der Aufklärung beleuchtet eine Reihe größerer Untersuchungen, z. B.: Lazarowicz, Verkehrte Welt; Tronskaja, Die Deutsche Prosasatire der Aufklärung; Schönert, Roman und Satire im 18. Jahrhundert; ders., Satirische Aufklärung; Seibert, Satirische Empirie; Kämmerer, Nur um Himmels willen keine Satyren; Deupmann, »Furor satiricus«; Reinhard, Moral und Ironie bei Gottlieb Wilhelm Rabener. Interessanterweise widmen sich mehrere größere Studien bzw. Sammelbände der Satire während des Nationalsozialismus: Naumann, Zwischen Tränen und Gelächter; Tauscher, Literarische Satire des Exils gegen Nationalsozialismus und Hitlerdeutschland; Braese, Das teure Experiment; Merziger, Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor«; Hertling/Koepke/Thunecke, Hitler im Visier. Ansonsten punktuell, z. B.: Brummack, Satirische Dichtung [Romantik]; Klötzer, Satire und Macht [DDR].

176 Von Arntzens *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie* (1989) ist lediglich der erste Band *Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert* erschienen. Für die weiteren Phasen der Satirehistorie gibt es mehrere Abrisse: Brummack, Satire; Arntzen, Deutsche Satire im 20. Jahrhundert; Meyer-Sickendiek, Affektpoetik, S. 375–406; Hanuschek, Satire.

177 Hantsch, Semiotik des Erzählens; Claßen, Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert.

178 Zudem die Solitäre: Deiritz, Geschichtsbewusstsein – Satire – Zensur [Sternheim]; Kepser, Utopie und Satire [Herrmann-Neisse].

der 1960er Jahre, »Satire als Dichtung zu erweisen«, wozu er sich auf Schillers Tableau der Empfindungsarten beruft; außerdem kartografiert Arntzen den satirischen Stil des *Mann ohne Eigenschaften*.[179] Zeitgleich weist Klaus Lazarowicz anhand von Texten von Christian Ludwig Liscow, Gottlieb Wilhelm Rabener, Gotthold Ephraim Lessing sowie Johann Wolfgang von Goethe eine »autonome[], zweck-lose[] Satire« nach.[180] Nachdem der legendäre Münchner Germanistentag 1966 das Fach für oppositionelle und operative Literatur geöffnet hat,[181] kritisiert Ulrich Gaier diese – noch der bürgerlichen Autonomieästhetik verpflichteten – Versuche und betont als satirisches Merkmal stattdessen die »Auseinandersetzung mit einer bedrohlichen Wirklichkeit«.[182] Darauf fußend, definiert dann Anfang der 1970er Jahre Jürgen Brummack in seinem bis heute inspirierenden Forschungsbericht die Satire als »ästhetisch sozialisierte Aggression« und mithin als »philosophische Gattung«, d. h. als Schreibart, bzw., gestützt auf Robert C. Elliott, als anthropologische »Naturform«.[183] Ebenfalls kein kunst-, sondern ein primär wirklichkeitsbezogenes Phänomen stellen die satirischen Formen für Klaus W. Hempfer dar, der sie als »funktionalisierte (mediatisierte) Ästhetik zum Ausdruck einer auf Wirkliches negativ und implizierend zielenden Tendenz« in einer transformationsgrammatischen Tiefenstruktur verankert.[184] An diese Überlegungen knüpfen Wolfgang Weiss und Andreas Mahler in den 1980er und Anfang der 1990er Jahre(n) mit Pragmatik-basierten Erklärungsansätzen an, wonach es sich bei satirischen Effekten um konversationelle Implikaturen im Sinne von Paul Grice handelt.[185] Ihnen zufolge setzen satirische Sprechakte sowohl die reziproke Vertrautheit von Satiriker/in und Publikum voraus als auch die Vertrautheit des Publikums mit den politischen und kulturellen Gegebenheiten (»historisches Wissen«). Weiss und Mahler betrachten die Satire mithin als »Schreibart«, die in unzähligen Kommunikationssituationen generiert und in Gattungen ausdifferenziert wird.[186]

179 Arntzen, Satirischer Stil, S. XII [Musil]; ders., Nachricht von der Satire, S. 17.
180 Lazarowicz, Verkehrte Welt, S. 27.
181 Hermand, Geschichte der Germanistik, S. 141–164.
182 Gaier, Satire, S. 350.
183 Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire, S. 282, 277, 324–327. Vgl. Elliott, The Power of Satire.
184 Hempfer, Tendenz und Ästhetik, S. 34.
185 Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, bes. S. 39–43; Weiss, Probleme der Satireforschung und das heutige Verständnis der Satire, S. 1–16.
186 Vgl. die Synopse bei: Spoerhase, Methodenskizze zur systematischen Rekonstruktion der literarischen Satire, S. 307–320.

Die pragmatischen Satiremodelle erklären derart zwar überzeugend eine ganze Reihe von satirischen Phänomenen der 1920er und frühen 1930er Jahre: etwa die sektenähnliche Gemeinde um Kraus, die satirischen Effekte von Zitatmontagen oder antiillusorischen Theatertechniken, die Popularität der Satire in einer Zeit sozialer und metaphysischer Instabilität. Sie theoretisieren aber zu wenig, dass die in ([vor-]antiken und mittelalterlichen) Volksbräuchen kultivierten satirischen Formen spätestens seit ihrer griechischen und römischen Literarisierung als »Crux und ein Prüfstein der Poetik«[187] kontinuierlich in einen *generischen Kontext* eingebunden gewesen sind. Symptomatisch spricht Mahler, sich auf Michail Bachtin berufend, von der Satire als »gattungsunabhängige[r] Kommunikationsmodalität«,[188] während Bachtin eigentlich davon ausgeht, dass die parodistisch-travestierenden Formen des antiken Griechenland und des antiken Rom (u. a. Satire, Satyr-Drama) zwar »eine Welt außerhalb der Gattungen oder zwischen den Gattungen« bilden, als solche jedoch wie »ein gewaltiger Roman […] über mannigfache Gattungen und Stile« verfügen.[189] Bachtin widerspricht also tatsächlich der theoretischen Ablösung der satirischen Formen aus ihrem generischen Kontext und geht stattdessen von einem reziproken Verhältnis zwischen Gattungen und dem Satirischen *qua* Schreibart aus. Den pragmatischen Ansatz weiterführend, wendet Ralf Siebert deshalb zu Recht ein, dass satirische Kommunikation nicht bloß indirekt durch die Reparatur gestörter Sprachkonventionen zustande kommt, sondern dass satirische Formen selbst ein konventionalisiertes Sprachspiel darstellen, auf das Satirikerinnen und Satiriker gezielt rekurrieren, und folglich »die Kenntnis des Entschlüsselungskodes für satirische Kommunikation für die Mehrheit der Sprachbenutzer als gegeben angenommen werden [kann]«.[190]

Damit solche Rekurse indes überhaupt erfolgreich sein können, muss, wie ich hier vorschlage, im ›historischen Wissen‹ des pragmatischen Satiremodells notwendig ein *Gattungswissen* implementiert sein:[191] Satirische Akteurinnen und Akteure *negieren* nicht nur Motive und Verknüpfungsregeln nicht-satirischer Gattungen, um dadurch in den entsprechenden Kontexten satirische Implikaturen auszulösen;[192] sie beziehen sich vielmehr auch *positiv* auf die Satire *qua* Gattung (Verssatire, Satyra, Gelehrtensatire, pikaresker Roman, menippeische

187 Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire, S. 303.
188 Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, S. 18.
189 Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, S. 317 [Aus der Vorgeschichte des Romanwortes].
190 Siebert, Heinrich Mann, S. 40.
191 Allgemein Klausnitzer, Autorschaft und Gattungswissen, S. 197–234.
192 Vgl. Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, Kap. 2.3.

Satire, Altwiener Volkskomödie), verwenden die Satire *qua* Gattung oder satireaffine Gattungen (Komödie, Gesellschaftsroman) zur Störung nicht-satirischer Gattungen oder sie greifen auf satirische und satireaffine Gattungen zurück, um den satirischen Formenfundus selbst weiterzuentwickeln. Ein solches *Gattungswissen* verlangt von den satirischen Akteurinnen und Akteuren ein intuitives, häufig indes bewusstes Studium der Geschichte der literarischen Formen. Zudem setzt es die präzise Kenntnis des zeitgenössischen Gattungssystems und des symbolischen Kapitals voraus, das spezifische Formen hier in Umlauf bringen. Erfolgreiche Kommunikation im Sinne des pragmatischen Satiremodells ist mithin nur durch die Verankerung der Satirikerinnen und Satiriker sowie der Satire-Rezipierenden in einem spezifischen literarischen Feld zu erklären, das gemäß Pierre Bourdieu als »Netz objektiver Beziehungen (Herrschaft oder Unterordnung, Entsprechung oder Antagonismus usw.)« den Formen, Schreibarten, Gattungen, Stilen, Autorinnen und Autoren, Rezipientinnen und Rezipienten, Verlagen oder Medien bestimmte Positionen zuweist.[193] Gattungen sind – mit weitreichenden Folgen für die Satiretheorie – aus dieser kultursoziologischen Sicht, wie Werner Michler formuliert, »*Klassifikation*[*en*] *(Gruppierung*[*en*]*) literarischer Texte aufgrund der Zuschreibung gemeinsamer Eigenschaften*«.[194] Ob Motive und Verknüpfungsregeln des Textkosmos zu einer Gattung konsolidiert werden, hängt also von der Interessenlage des jeweiligen literarischen Feldes ab – je nach Gemengelage werden literarische Formen wie die Novelle zur Gattung kultiviert oder sie durchlaufen wie etwa die Satire umgekehrt eine Karriere von der Gattung zur Schreibweise.[195]

Gattung ist somit nichts, was der Satire und dem Satirischen äußerlich ist, sondern sie ist den satirischen Formen wie jeder anderen literarischen Textur als theoretische Möglichkeit eingeschrieben (das gilt selbst für vor- und frühsatirische Schelt-, Tadel-, Strafreden u. Ä.).[196] Andersherum kann von jeder Gattung wie bei der Satire eine vorliterale ›Naturform‹ abstrahiert werden. Wie alle anderen literarischen Formen stellen die satirischen Formen derart einen generischen Zusammenhang dar, der jedoch im deutschen Sprachraum aufgrund der Fokussierung auf die Gattung der römischen Verssatire, aber auch auf die Satire *qua* Schreibart (in zunehmendem Maße ab 1800) einseitig und/oder zu wenig

193 Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 365.
194 Michler, Kulturen der Gattung, S. 48; Hervorhebung W. M.
195 Ebd., S. 56.
196 Dagegen Arntzen, Satire, S. 346 f.

theoretisiert worden ist.[197] Wenn überhaupt, trifft die germanistische »Scheu, den Begriff der Satire im Sinne des Satirischen von der Bindung an das *System der Literatur* zu lösen bzw. es als *dessen Negativ* zu beweisen«,[198] nur insofern zu, als die Kultivierung der satirischen Formen durch die Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne, 1918–1933, als ein Projekt der Gegen-»Hegung«[199] zu verstehen ist, welches satirische Formen strategisch eingesetzt hat, um einerseits die feldbeherrschenden bürgerlichen Kunstnormen und Gattungen zu destruieren (*produktive Negativität*) und andererseits die Literatur durch den kreativen Zugriff auf den satirischen Formenfundus weiterzuentwickeln (*produktive Positivität*) – beides *innerhalb* des Literatursystems![200] Die Theorie der satirischen Formen artikuliert sich dann etwa in den zwanziger Jahren so, dass Lukács, sich von Hegels und Vischers bürgerlichen Kunsttheorien distanzierend, die Satire als gattungstransversale »schöpferische Methode«[201] definiert. Überspringt man keine Phase der Theoriegeschichte, hat der aktuelle Konsens der Satire *qua* Schreibart mithin nicht nur den Weimarer Klassiker Schiller, sondern auch den kommunistischen (der Weimarer Klassik nahestehenden) Literaturästhetiker zum Anwalt. Vielleicht ein gewöhnungsbedürftiger Gedanke.

Adornos sekundäre Marginalisierung: Klees Angelus Novus

Die vorliegende Untersuchung integriert aufgrund dieser Argumente das pragmatische Satiremodell in eine kultursoziologische Literaturanalyse und berücksichtigt das zeitgenössische *Gattungswissen*. Die Rückbesinnung auf die generi-

197 Vgl. Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire, S. 311, 322; Arntzen, Satire, S. 348 f., 356–360; Frye, Analyse und Literaturkritik, S. 313. Frye weist im Zusammenhang mit der Menippea darauf hin, dass es in fast jeder Epoche literarische Formen gibt, »die nur deshalb vernachlässigt sind, weil die Kategorien, zu denen sie gehören, nicht erkannt wurden«. (Ebd.) Die Menippea führt Frye auf die Einfügung von Prosa-Zwischenstücken in Verssatiren zurück und erstellt eine literarische Ahnenreihe über Voltaire, Swift, Rabelais bis zu Lukian; diese Autoren betrachtet er als »Handwerker«, »die innerhalb einer bestimmten Gattung arbeiten«. (Ebd., S. 310) Diesen verdeckten generischen Zusammenhang der Menippea verfolgt zeitgleich Bachtin, Probleme der Poetik Dostojewskijs, S. 120–136. Beide bestätigt von Koppenfels, Der Andere Blick, S. 13–29.

198 Arntzen, Satire, S. 345; Hervorhebung C. v. d. S.

199 Michler, Kulturen der Gattung, S. 51.

200 Zum Begriff der ›produktiven Negativität‹ siehe Kämmerer/Lindemann, Satire, S. 161.

201 Lukács, Zur Frage der Satire, S. 449; ders., Werke, Bd. 4, S. 107.

sche Komponente soll verhindern, dass die Interaktionen zwischen satirischen Formen, satirischen Gattungen, nicht-satirischen Gattungen und nicht-satirischen Formen, welche die literarische Moderne, 1918–1933, kreiert haben, übersehen und dass die satirischen als ironische Formen missdeutet werden. Dieses Risiko besteht, weil Ironie *qua* rhetorischer Trope ein Stilmittel der Satire ist – und also leicht mit dem Satirischen verwechselt werden kann, aber auch deshalb, weil das Satirische wie die Ironie respektive das Ironische erst vermittelst Gattungen transportiert wird.[202] Harmoniert dann ein Begriff wie die ›romantische Ironie‹ friktionsfrei mit der dekonstruktiven Überzeugung, dass die Abwesenheit eines reinen Signifikats ein unendliches Zeichenspiel hervorruft, ist für ein Erklärungsmodell wie jenes von Baßler et al., das von der hochgradigen Lexem-Autonomie der modernen Literatur ausgeht, der Ironie-Begriff nur stringent.[203]

Die gängige These der Forschung, dass die Ironie die literarische Moderne, 1918–1933, kennzeichnet,[204] unterstützt dabei scheinbar eine Reihe zeitgenössischer Aussagen. Häufig bezieht man sich auf Thomas Manns *Betrachtungen*

202 Bis zum und mit dem 18. Jahrhundert handelt es sich bei der Ironie primär um einen rhetorischen Terminus, den erst die Romantiker im modernen Sinn zu einer – mit dem Satirischen verwechselbaren – Form umgedeutet haben. Der Ironie-Kanon, den die Romantiker konstruiert haben, besteht nicht zufällig aus satirischen Klassikern, allen voran Lukian, Horaz, Cervantes, Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Voltaire und Jean Paul. Die satirischen Formen bilden also das generische Material der romantischen Ironie. Der folgenreiche diskursive Umschlag findet in Johann Gottfried Herders Dialog *Kritik und Satyre* (1803) statt, wo sich in einem allegorischen Zwiegespräch die Satyre mit ihrer Schwester, der Kritik, um der Kunstautonomie willen auf ihren ursprünglichen Namen – die Ironie – besinnt: »Meine größten Lieblinge, *Sokrates* und *Lucian*, *Horaz* und *Galiani*, *Cervantes*, *Addison*, *Swift*, *Voltaire*, *Sterne* zeigten sich in dieser Manier; wie viele müßte ich deren noch nennen, wenn ich Aller Namen nennen wollte! Meinen *Jean Paul* indes vergesse ich nicht, in dem, nebst seinem eigenen, *Swift's*, *Fieldings* und *Sterne's* Geist mit einander ihre Wirtschaft treiben. Künftig sei mein erstes Geschäft, den Mißbrauch meines ehemaligen Namens auszurotten, und die mancherlei Würdigen, die der Name beschimpft hat, aus Grundsätzen der Kunst selbst zu rehabilitieren. Dieser *Name*, er erinnere an den *Satyr* oder an die *Brockenschale* (lanx satura), er werde mit y oder mit i geschrieben, ist mir fortan zuwider.« (Herder, Werke, Bd. 10, S. 738; Hervorhebungen J. G. H.) Dazu Behler, Ironie und literarische Moderne, S. 42 f.; auch Kap. 1 und 2.

203 Vgl. Baßler, Historismus und literarische Moderne, S. 1–11; Petersdorff/Ewen, Konjunkturen der Ironie – um 1800, um 2000, bes. S. 7–18; Vietta, Die literarische Moderne, bes. S. 192–219.

204 Exemplarisch: Petersdorff/Ewen, Konjunkturen der Ironie – um 1800, um 2000, bes. S. 7–18; Behler, Ironie und literarische Moderne, Kap. 10; Baßler, Historismus und literarische Moderne, S. 1–11; Vietta, Die literarische Moderne, bes. S. 192–219; Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, S. 318; Kraft, Zum Ende der Komö-

eines Unpolitischen, ohne dessen Begriffswahl als Abgrenzungsstrategie gegen die Satire des Zivilisationsliteraten Heinrich Mann zu reflektieren. Eine weitere vielzitierte Quelle ist Hugo von Hofmannsthals Essay *Die Ironie der Dinge* (1921):

> Das Element der Komödie ist die Ironie, und in der Tat ist nichts geeigneter als ein Krieg, der unglücklich ausgeht, uns die Ironie deutlich zu machen, die über allen Dingen dieser Welt waltet. Die Tragödie gibt ihrem Helden, dem Individuum, die künstliche Würde: sie macht ihn zum Halbgott und hebt ihn über die bürgerlichen Verhältnisse hinaus […]. Aber die wirkliche Komödie setzt ihre Individuen in ein tausendfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt, sie setzt alles in ein Verhältnis zu allem und damit alles in ein Verhältnis der Ironie. Ganz so verfährt der Krieg […]. Er setzt alles in ein Verhältnis zu allem, das scheinbar Große zum scheinbar Kleinen, das scheinbar Bedingende zu einem Neuen über ihm, […] das Heroische zum Mechanischen, das Pathetische zum Finanziellen, und so fort ohne Ende. Zuerst, als der Krieg anfing, wurde der Held vom Schanzarbeiter ironisiert […].[205]

Meist unterschlägt man, dass diese Zeitdiagnose in einem ästhetizistischen Traditionsbewusstsein fußt; sich explizit von der »romantischen Ironie« herschreibt; Hofmannsthals Komödien hingegen realiter satirische Sprechphysiognomien im Stile von Kraus transportieren.[206] Als topisches Beweismittel dient zudem Musils Notiz, das stilistische Verfahren des *Mann ohne Eigenschaften* sei »konstruktive Ironie«,[207] indem man diese Formulierung ebenfalls vom werkinternen und -externen satirischen Kontext isoliert oder im Sinne eines künstlerischen Fortschritts – von der satirischen Frühfassung zur ironischen Druckversion – interpretiert.[208] Obzwar diese Zeugnisse den ironischen Grundton der

die, Kap. 7.3; Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, S. 1130–1151, bes. S. 1148; Honold, Einsatz der Dichtung, S. 18–26.

205 Hofmannsthal, Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze II, S. 138.

206 Ebd., S. 140 f. Zur Mixtur von Moderne und Überlieferung bei Hofmannsthal siehe Vogel, Hofmannsthals und Schnitzlers Dramen, S. 283–303, bes. S. 285–289. Zu den satirischen Formen in Hofmannsthals Komödien Arntzen, Der Schwierige und der Nörgler, S. 72–86; Stefanek, Vom Ritual zum Theater, S. 323–337.

207 Musil, MoE II, S. 1939.

208 Exemplarisch: Allemann, Ironie und Dichtung, S. 177–220; Alt, Ironie und Krise, Kap. 5–9; Hönig, Die Dialektik von Ironie und Utopie und ihre Entwicklung in Robert Musils Reflexionen, S. 241–276; Honnef-Becker, »Ulrich lächelte«, Kap. 4; Fanta, Die Entstehungsgeschichte des *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, S. 219 f., 374–378; Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, S. 1130–1151; Midgley, Look-

Moderne also keineswegs eindeutig verifizieren, haben sie in Kombination mit der gattungsskeptischen Satiretheorie dazu beigetragen, die Avantgarde-Funktion der satirischen Formen für die moderne Literaturästhetik, 1918–1933, einer systematischen Beobachtung zu entziehen.

Mit Adorno bestätigt dann ein weiterer zeitgenössischer Akteur (scheinbar) die ironische Lesart. Dies, obzwar Adorno dank Kontakten zu Benjamin, Kracauer oder Alban Berg genauestens über die Bedeutung der satirischen Formen für die moderne Literaturästhetik der 1920er und frühen 1930er Jahre informiert gewesen ist. Der berühmte Aphorismus *Juvenals Irrtum* aus *Minima Moralia* (1951) geht von nichts Geringerem als der »Unmöglichkeit von Satire heute« aus.[209] Adorno unterstellt hier der Satire, die bei ihm durch das »Mittel der Ironie« agiert, – also wohl der Satire *qua* Gattung – ein »autoritäre[s] Erbe[]«; zum Beweis dienen das Schweigen der *Fackel* im Jahr 1933 sowie die Parteinahme von Kraus für das Dollfuß-Regime.[210] Um seine Sichtweise zu untermauern, konstruiert Adorno eine verkürzte, um nicht zu sagen hemdsärmelige Gattungsgeschichte der satirischen Formen, der zufolge die Satire

> über Jahrtausende, bis zum Voltaireschen Zeitalter, gern mit dem Stärkeren es gehalten, auf die Verlaß war, mit Autorität. Meist agierte sie für ältere, durch jüngere Stufen der Aufklärung bedrohte Schichten, die mit aufgeklärten Mitteln ihren Traditionalismus zu stützen suchten: ihr unverwüstlicher Gegenstand war der Verfall der Sitten. […] Die Aristophanische Komödie, in der die Zote die Unzucht bloßstellen soll, rechnete als modernistische laudatio temporis acti auf den Pöbel, den sie verleumdete. Mit dem Sieg der Bürgerklasse in der christlichen Ära hat dann die Funktion der Ironie [*qua* rhetorisches Stilmittel] sich gelockert. Sie ist zuzeiten zu den Unterdrückten übergelaufen, besonders wo sie es in Wahrheit schon nicht mehr waren. Freilich hat sie, als Gefangene der eigenen Form, des autoritären Erbes, der einspruchslosen Hämischkeit nie ganz sich entäußert. Erst mit dem bürgerlichen Verfall hat sie zum Appell an Ideen der Menschheit sich sublimiert, die keine Versöhnung mit dem Bestehenden und seinem Bewußtsein mehr duldeten. Aber sogar zu diesen Ideen zählte Selbstverständlichkeit: kein Zweifel an der objektiv-unmittelbaren Evidenz kam auf; kein Witz von Karl

ing beyond Satire, S. 96–111. Problematisierung bei: Huber, Satire and Irony in Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 99–116.

209 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 4, S. 241.

210 Ebd., S. 239 f. Vgl. Kraus, Die Fackel, Nr. 888; Nr. 890–905.

> Kraus zaudert in der Entscheidung darüber, wer anständig und wer ein Schurke, was Geist und was Dummheit, was Sprache und was Zeitung sei.[211]

Unterschieden werden mithin insgesamt vier mehrheitlich epochenübergreifende Phasen: eine erste Phase von der antiken Satire über die mittelalterliche Ständesatire bis zur humanistischen Satire; die zweite Phase der aufklärerischen Satire; als dritte Phase das 19. Jahrhundert inklusive des Beginns des 20. Jahrhunderts, wobei das Œuvre von Kraus ihre Klimax bildet; schließlich die vierte, satirefreie Phase seit der Hitler-Diktatur. Unter anderem weil Adorno das Bürgertum der Aufklärung lediglich als pseudounterdrückte Klasse betrachtet und die Marginalisierung der satirischen Formen nach 1848 durch das Bürgertum nicht reflektiert, verdrängt er zugunsten einer angeblich autoritären Satire zahlreiche subversive und sozialkritische satirische Manifestationen, die ohne Weiteres belegbar sind.[212] Erst spät in ihrer Entwicklungsgeschichte – sozusagen kurz vor Torschluss – wird auf diese Art und Weise bei Adorno die Satire ihrem eigentlichen sozialhygienischen Zweck zugeführt, indem Kraus, basierend auf den humanistischen Idealen der Weimarer Klassik, die Zerfallserscheinungen der Moderne um 1900 entlarvt. Das autoritäre Erbe dringe aber selbst hier noch durch, wähle doch Kraus seine Objekte ohne gesellschaftstheoretische Einsicht aus und hänge die Attacke jeweils ganz von der Intuition und der Willkür des Satirikers ab. Nicht unähnlich wie in Benjamins weitaus subtilerem *Karl Kraus*-Essay besitzen deswegen die satirischen Formen von Kraus bei Adorno »restaurative[] Züge«.[213]

Sogar in ihrer Hochblüte ist die Satire daher in den *Minima Moralia* eine ambivalente Form: Einerseits entlarvt sie Ideologien und fördert die kritische Urteilskraft; andererseits kultiviert sie autoritäre und irrationale Verhaltensmuster. Weil die Satire durch die letztere Eigenschaft der Hitler-Diktatur strukturell homolog sei, gilt sie für Adorno spätestens ab 1933 als überholt; zumal im Dritten Reich Emigranten karikiert worden seien und sich die führenden Köpfe des Regimes Karikaturen angeglichen hätten.[214] Dass die Satire seither unmöglich geworden sei, zeige sich darin, dass in den durchgetakteten Gesellschaften der Westmächte und des Ostblocks das »Medium, die Differenz zwischen Ideologie und Wirklichkeit«[215] fehle, sodass der Satiriker (oder die Sa-

211 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 4, S. 239 f.
212 Zur Relativierung Brummack, Satire, § 6–12.
213 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 4, S. 240.
214 Ebd., S. 241.
215 Ebd.

tirikerin) keinen ethischen Standpunkt mehr einnehmen könne, um von dort aus seine (oder ihre) Sozialkritik zu perspektivieren. Vertritt *Kulturkritik und Gesellschaft* 1951 die viel hinterfragte Meinung, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«,[216] so variieren die *Minima Moralia* Juvenals klassische Sentenz »difficile est satiram non scribere« dahingehend, dass es Adorno unmöglich erscheint, überhaupt noch eine Satire zu verfassen: »Schwer, eine Satire zu schreiben. Nicht bloß, weil der Zustand, der ihrer mehr bedürfte als je einer, allen Spottes spottet.«[217] Damit kassiert Adorno nach dem Zweiten Weltkrieg jene beiden Formen, die Kraus, Viertel, Liegler und andere im Kontext der literarischen Moderne, 1918–1933, dialektisch aufeinander bezogen haben, sich auf Schiller berufend, um die satirischen Formen zu entmarginalisieren.

Hält man sich freilich an die Fakten, lässt sich die Argumentation realiter weder für die Satire noch für die Lyrik verifizieren. Die profanen Gründe für die Ausmusterung der satirischen Formen sind wahrscheinlich eher gewesen, dass sich die Satire gegenüber dem Hitler-Regime als ohnmächtig erwiesen hat und Adorno die Kraus-Entourage suspekt gewesen ist.[218] Hauptsächlich lässt sich das Verdikt jedoch aus der Eigenlogik von Adornos Kunstanschauung erklären. Exemplarisch setzt die *Ästhetische Theorie* (1970), die Summa von Adornos kunstanschaulichen Überlegungen, die Kunstautonomie als »irrevokabel«[219] und beschreibt das Kunstwerk als »fensterlose Monade[]«,[220] die rein über das Scharnier der Form mit der Gesellschaft interagiert. Vieles spricht dafür, dass diese Vorstellung paradigmatisch von der Formenstrenge der Musik her gedacht worden ist; wenngleich Adorno selbstredend gewusst hat, welche immense Bedeutung die Zwölftöner Berg und Arnold Schönberg der Satire von Kraus für ihre Werke beigemessen haben; als Adorno in den 1920er Jahren in Wien Komposition studiert hat, soll er mit Berg jede erreichbare Kraus-Vorlesung besucht haben.[221] Ein künstlerisches Engagement, das nicht formal vermittelt ist, stellt unter diesen Voraussetzungen für die Unterscheidung Kunst/Nicht-Kunst in der *Ästhetischen Theorie* ein Schibboleth dar: Brecht lehre »nichts, was nicht unabhängig von seinen Stücken, und bündiger in der Theorie, erkannt worden […] wäre«. Stattdessen gewinnen Brechts »Thesen« gemäß Adorno »eine ganz

216 Ebd., Bd. 10.1, S. 30.
217 Ebd., Bd. 4, S. 239.
218 Braese, Das teure Experiment, bes. S. 218; Adorno/Kracauer, Briefwechsel, Nr. 4; Brief von Adorno an Kracauer vom 8. März 1925.
219 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, S. 9 [Ästhetische Theorie].
220 Ebd., S. 15.
221 Ebd., Bd. 18, S. 736 f.; Bd. 13, S. 357; Djassemy, Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«, S. 12.

andere Funktion als die, welche sie inhaltlich meinten. Sie wurden konstitutiv, prägten das Drama zu einem Anti-Illusionären, trugen bei zum Zerfall des Sinnzusammenhangs. Das macht ihre Qualität aus, nicht das Engagement.« Ähnliches führt die *Ästhetische Theorie* für Cervantes' *Don Quijote* aus.[222]

Adorno greift damit Gedanken auf, die er bereits 1962, ausgehend von Jean-Paul Sartres Littérature engagée, im Radiovortrag *Engagement oder künstlerische Autonomie* (in: *Noten zur Literatur III: Engagement* [1965]) ausführt.[223] Auch in diesem Zusammenhang illustriert er die Irrevokabilität der Kunstautonomie anhand von Brechts epischem Theater und thematisiert dabei explizit die satirischen Formen: Weil eine Kunst, welche auf der Inhaltsebene politisch agiere, den Gegner notwendig »verkleiner[e]«, um ihn kritisch zu verhandeln, verpuffe, heißt es da, in Brechts Parabelstück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941/57), aber auch in Charlie Chaplins *Der große Diktator* (1940) die »satirische Kraft«.[224] Engagierte Kunst wie jene Brechts, Chaplins oder Sartres – d. h. auch die Satire als deren prädestinierte Form – verkürze die gesellschaftlichen Zusammenhänge; sie wiege »dem politischen Engagement zuliebe […] die politische Realität zu leicht« und »mindert« damit die »politische Wirksamkeit«.[225] Hebt Paul Klee die Karikatur im kubistischen Kunstwerk auf, so ist dieser Vorgang in *Engagement* der entscheidende Fortschritt:

222 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, S. 366 f. [Ästhetische Theorie].

223 Vgl. ebd., Bd. 11, S. 409–430. Es gehorcht der Logik der Sache, dass Sartres Konzept der Littérature engagée strukturelle Analogien mit der satirischen Matrix der literarischen Moderne, 1918–1933, besitzt. So definiert Sartre den engagierten Schriftsteller als einen, der weiß, »daß Sprechen Handeln ist: er weiß, daß Enthüllen Verändern ist und daß man nur enthüllen kann, wenn man verändern will. Er hat den unmöglichen Traum aufgegeben, ein unparteiisches Gemälde der Gesellschaft und des Menschseins zu machen.« (Sartre, Was ist Literatur?, S. 26) Zudem zeichnet sich engagierte Literatur über die politische Entlarvungsfunktion hinaus durch ihr inhaltliches Interesse am Sujet, konkreten Realismus, historisches und sprachkritisches Bewusstsein sowie die Kombination von negativ-sozialkritischen und konstruktiv-utopischen Aspekten aus, also allesamt durch Merkmale, wie sie für die Satire konstitutiv sind. Satire ist mithin für Sartre eine positiv konnotierte Gattung, welche der engagierte Schriftsteller verwendet: »Ob also der Schriftsteller Essayist, Pamphletist, Satiriker oder Romancier ist, ob er nur von den individuellen Leidenschaften spricht oder das System der Gesellschaft angreift, als freier Mensch, der sich an freie Menschen wendet, hat er nur ein einziges Sujet: die Freiheit.« (Ebd., S. 53 f.) Zur Satire siehe auch ebd., S. 65, 75, 106.

224 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 11, S. 417 f.

225 Ebd.

> Paul Klee hat im ersten Weltkrieg oder kurz danach Karikaturen gegen den Kaiser Wilhelm als unmenschlichen Eisenfresser gezeichnet. Aus diesen ist dann – es wäre wohl genau nachzuweisen – im Jahr 1920 der Angelus novus geworden, der Maschinenengel*, der von Karikatur und Engagement kein offenes Emblem mehr trägt, aber beides weit überflügelt*. Mit rätselhaften Augen zwingt der Maschinenengel den Betrachter zur Frage, ob er das vollendete Unheil verkünde oder die darin verkappte Rettung. Es ist aber, nach dem Wort Walter Benjamins, der das Blatt besaß, der Engel, der nicht gibt[,] sondern nimmt.[226]

Klees Bild *Angelus Novus* (1920), das Benjamin im *Karl Kraus*-Essay als paradigmatisches Werk der modernen Kunst kolportiert, ist solcherart zwar der für die literarische Moderne, 1918–1933, typische satirische Vorfahre eingeschrieben. – Allerdings lediglich als künstlerisches Propädeutikum.

Ironie/Satire: Die satirische *als* andere *Moderne*

Adornos Kulturpanorama *Jene zwanziger Jahre* nennt folglich Klee, Schönberg, Wassily Kandinsky und Pablo Picasso als vorbildhafte moderne Künstler. Brechts und Weills *Dreigroschenoper* (1928) sowie *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) gelten mit Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* (1927) als nicht »besonders avanciert[e]« Bühnenhits; die Karikaturen von Kraus und Grosz klären lediglich den »Sexualbetrieb des Kurfürstendamms« auf.[227] *Ist Kunst heiter?* (1967) sublimiert analog die zeitgenössische Satire von Hašek, Wedekind, Kafka und Thomas Mann immerhin zur autoreflexiven »Satire der Satire«, also zum Formkomplex, dessen Telos Samuel Becketts Absurdes darstellt.[228] *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (1954) lobt wiederum an Musils *Mann ohne Eigenschaften* sowie an den Romanen Thomas Manns, namentlich am Spätling *Der Erwählte* (1951), »die auf keinen inhaltlichen Spott reduzierbare Ironie«:

> Heute erst lässt *Thomas Manns Medium, die enigmatische, auf keinen inhaltlichen Spott reduzierbare Ironie, sich ganz verstehen aus ihrer formbildenden Funktion: der Autor schüttelt mit dem ironischen Gestus, der den eigenen Vortrag*

226 Ebd., S. 430; Hervorhebung C. v. d. S. Zu Klees satirischem Frühwerk siehe Baumgartner/Lawicki, Satire – Ironie – Groteske.
227 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 10.2, S. 504 f., 500 f.
228 Ebd., Bd. 11, S. 605.

> *zurücknimmt, den Anspruch ab, Wirkliches zu schaffen*, dem doch keines selbst seiner Worte entrinnen kann; […] und eben damit, nach seinem Wort, *dem Kunstwerk jenen Charakter des höheren Jux zurückgibt*, den es besaß, ehe es mit der Naivetät der Unnaivetät den Schein allzu ungebrochen als Wahres präsentierte.[229]

Adorno grenzt sich hiermit von der bürgerlichen Kunstanschauung ab, aber auch von Lukács' kommunistischer Inhaltsästhetik,[230] vor allem jedoch von der Ironie *qua* satirischem Mittel. Um der Kunstautonomie willen unterdrückt auch *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* die engagierte, inhaltlich-politische Dimension der *satirischen Moderne* und lässt sie unter der falschen – standpunktfrei lachenden – Flagge der Ironie segeln. Derart bestätigt Adorno unter der Hand die These der vorliegenden Untersuchung. –

Wie überall im Leben spielen in der Literaturgeschichte Zufälle eine entscheidende Rolle. Und so macht es den Eindruck, als hätte tatsächlich wenig gefehlt, und die Avantgarde-Funktion der Satire in der literarischen Moderne, 1918–1933, wäre kein unbeschriebenes Blatt geblieben. Im Winter 1963 erhielt Kracauer, seit 1941 in New York wohnhaft, einen Brief von Adorno, in dem dieser seinem ehemaligen Mentor zwei Titelvarianten für einen Radiovortrag vorschlug, der zu dessen 75. Geburtstag das Œuvre des Jubilars wieder stärker ins Bewusstsein der literarischen Öffentlichkeit der BRD rücken wollte: *Der intellektuelle Schwejk* oder *Der wunderliche Realist*.[231] Adorno bemerkte dazu, dass die erste Variante zwar den Vorteil besitze, dass sie auf eine Formulierung von Kracauer selbst zurückgehe und auf den Roman *Ginster* (1928) fokussiere, dass ihm persönlich allerdings die zweite Variante lieber sei, weil sie »das Zentrale der Konzeption angibt, die meinem Vortrag zugrunde liegen wird«.[232] Kracauer, der wusste, dass bei Adorno – im wirklichen Leben – Widerspruch zwecklos war, entschied sich resigniert und ohne viel Federlesens für den zweiten Vorschlag, der ihm, wie er hier noch meinte, »mehr umfassend« erschien: »So bliebe es bei dem, was Du selber vorziehst; wie nicht anders zu erwarten. Ich bin sehr neugierig auf den Inhalt, den Du dem term ›wunderlich‹ geben wirst.«[233]

229 Ebd., S. 45 f.; Hervorhebungen C. v. d. S.
230 Vgl. ebd., S. 251–280.
231 Adorno/Kracauer, Briefwechsel, Nr. 225; Brief von Adorno an Kracauer vom 5. November 1963.
232 Ebd.
233 Ebd., Nr. 226; Brief von Kracauer an Adorno vom 8. November 1963.

Der Radio-Vortrag, den am 7. Februar 1964 der Hessische Rundfunk ausstrahlte, und mehr noch der äquivalente Essay, abgedruckt in den *Noten zur Literatur III* (1965), speisten so einen Titel in den wissenschaftlichen Diskurs ein, der weniger Kracauers schriftstellerischer Physiognomie entspricht als deren Zurichtung durch Adornos Kunsttheorie. Für die Wahrnehmung von Kracauers Œuvre, aber auch für die der literarischen Moderne, 1918–1933, für die der Essay notorisch als Kronzeuge auftritt, wurden so die Weichen gestellt: *Der wunderliche Realist* platzierte prominent einen »Primat des Optischen«, ein Sensorium für »Inkommensurabilität« sowie anhand von *Ginster* die »Ironie« *qua* Formenkomplex als Kracauer'sche Werkspezifika und infolgedessen als vorbildhafte Merkmale der modernen Textur im Allgemeinen.[234] »[D]e[r] Ton von Ironie, in dem es [das *Angestellten*-Buch] sich gefällt«, also die Ironie *qua* rhetorisches bzw. satirisches Stilmittel, verminderte hingegen für Adorno den Erkenntnisgewinn von Kracauers legendärer Sozialreportage.[235] Adornos Essay, landauf, landab zitiert, gab auf diese Weise Begriffe vor, die bis heute nicht nur von der Avantgarde-Funktion der satirischen Formen in der literarischen Moderne, 1918–1933, abgelenkt, sondern die auch die Sichtachse auf einen einzigartigen Versuch im 20. Jahrhundert zugestellt haben, fernab der bürgerlichen Kunstideologie im literarischen Feld eine radikal *andere* Kunstlogik zu begründen.[236]

Diese literaturhistorischen Voraussetzungen möchte die vorliegende Untersuchung revidieren.

234 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 11, S. 392 f., 401.

235 Ebd., S. 400.

236 Vgl. Habermas' Rede zum Adorno-Preis in: Habermas, Kleine Politische Schriften, I–IV, S. 462: »Eine differenzierte Rückkoppelung der modernen Kultur mit einer auf vitale Überlieferung angewiesenen […] Alltagspraxis wird freilich nur gelingen, wenn *auch* die gesellschaftliche Modernisierung in *andere* nichtkapitalistische Bahnen gelenkt werden kann.«

3 Zeitgenössische Satiretheorien

> Dagegen macht sich früh bereits neben dem eigentlichen Kunstepos, als dessen schönstes Produkt die *Äneis* stehenbleibt, das historische Epos und das Lehrgedicht zu dem Beweise geltend, daß es den Römern hauptsächlich anstand, die *halb schon prosaischen Gebiete der Poesie* auszubilden, wie denn auch besonders die Satire bei ihnen als heimische Gattung zur Vollendung kam.[1]

> Daß auch die niedrige Theaterwirkung hier irgendwie der tieferen Bedeutung zugute kam, indem sie das Publikum von ihr separierte, und daß es selbst wieder tiefere Bedeutung hat, wenn das Orchester die Philosophie mit Tusch verabschiedet, spüren die Literaturhistoriker nicht, die wohl fähig sind, Nestroy zu einer politischen Überzeugung, aber nicht, ihm zu dem Text zu verhelfen, der sein unsterblich Teil deckt.[2]

Die Avantgarde-Funktion, die die satirischen Formen in der literarischen Moderne ausgeübt haben, ist alles andere als ein schlechtes Beispiel dafür, was Pierre Bourdieu als »permanente Revolution«[3] des literarischen Feldes bezeichnet, also für das Phänomen, dass der literaturhistorische Prozess aus Kämpfen resultiert, mit denen etablierte und noch nicht etablierte Akteurinnen und Akteure sowie, mit ihnen gekoppelt, Schulen, Stile, Werke, Gattungen, Formen oder Motive ihre Positionen im literarischen Feld unablässig zu optimieren versuchen.[4] Der literaturhistorische Prozess basiert derart auf einem für alle Felder der kulturellen Produktion konstitutiven Gegensatz zwischen »Orthodoxie und Häresie«[5] und lässt sich (in auffälliger Korrespondenz der aktuellen Feldtheorie mit Diskurspezifika der 1920er und frühen 1930er Jahre, zumal bei Musil)[6] als »Raum der aus den früheren Kämpfen überkommenen Möglich-

1 Hegel, Werke, Bd. 15, S. 402 [Vorlesungen über die Ästhetik III]; Hervorhebung C. v. d. S.
2 Kraus, Schriften, Bd. 4, S. 223 f. [Nestroy und die Nachwelt].
3 Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 379.
4 Ebd., S. 379–384.
5 Ebd., S. 329.
6 Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, bes. S. 300–327.

keiten« beschreiben, »der wiederum den Raum der Positionen bestimmt, die zu beziehen möglich [ist]«, und folglich auch die Richtung, in welche die Suche nach Lösungen und mithin die Entwicklung der Literatur unaufhaltsam voranschreitet.[7] Im Rahmen der Evolution der literarischen Moderne, 1918–1933, nehmen dann gemäß der hier verfolgten These der Satire als Avantgarde die satirischen Formen die Position jener »Neulinge«[8] ein, von denen der Anstoß für die Veränderung der synchronen Hierarchien im literarischen Feld ausgeht, weil es ihnen am stärksten an symbolischem Kapital mangelt.

Dabei können diese strukturell ›jüngsten‹ Akteure, »biologisch gesehen[,] fast ebenso alt sein […] wie die ›Alten‹«[9] und, wie die Formenevolution der literarischen Moderne, 1918–1933, zeigt, sogar noch viel älter; im Legitimationsprozess sind sie freilich deutlich weniger vorangeschritten. Aus der Perspektive eines weiter gefassten Avantgarde-Begriffs besteht so die literaturhistorische Entwicklung aus einer Abfolge von Kämpfen zwischen »etablierte[n] Avantgarde[n]« und »neue[n] Avantgarde[n]«, wobei die neuen Avantgarden danach streben, die Grundlagen bestimmter Gattungen infrage zu stellen, indem sie sich auf die Rückkehr zu deren reinen Ursprüngen berufen.[10] In der literarischen Moderne, 1918–1933, fungieren dann exakt die satirischen Formen als solch häretische – und biologisch ältere – Avantgarde; mit der Präzisierung, dass im Kontext von Gattungshybridisierung und Polemik gegen bürgerliche Begriffsfetische ein unreiner, dissonanter Ursprung einberechnet worden ist: »Reinigung«, nicht »Reinheit« steht in Benjamins Essay *Karl Kraus* (1931) »im Ursprung der Kreatur«.[11]

Teil dieser kultursoziologischen Prozesse sind immer auch kunsttheoretische Debatten, mit denen Philosophen, Literaturhistoriografen und Literaturkritiker bzw. -innen auf die Rivalitäten unter Künstlern und Künstlerinnen sowie zwischen den von ihnen kultivierten Formen reagieren – und die Rivalitäten vice versa beeinflussen. Indem diese »Definitionskämpfe[]« diskursiv »Ausschließungs- und Diskriminierungsmaßnahmen« begründen,[12] marchen sie aus, wer überhaupt Zugang zum literarischen Feld erhält und wer welchem mehr oder minder prestigeträchtigen Sektor zugewiesen wird. Klassische Taktik ist es, hierzu Vertreterinnen und Vertretern von noch nicht oder lediglich schwach

7 Bourdieu, Praktische Vernunft, S. 65.
8 Ders., Die Regeln der Kunst, S. 379.
9 Ebd.
10 Ders., Praktische Vernunft, S. 70.
11 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 365.
12 Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 353, 358.

etablierten Kunstrichtungen, die an den Peripherien des literarischen Feldes sozusagen in Anwartschaft lauern – etwa an der Grenze zum journalistischen oder politischen Feld –, die »Existenz *als* Künstler«[13] und Künstlerinnen abzusprechen. Genau dieses Phänomen lässt sich um 1900, aber auch noch in den 1920er und frühen 1930er Jahren beobachten, wenn namentlich den Satiren der Diskursivitätsbegründer Heinrich Mann und Kraus die Weihen der Kunst mit den Argumenten verweigert werden, die Satire sei nicht autonom, sei mit einem Zeit- und Lokalindex versehen, zeichne statt Individuen soziale Typen oder bespiele die Phantasie nicht hinreichend – wobei sich diese Einwände antinomisch aus den Normen der arrivierten bürgerlichen Kunstvorstellung herleiten.[14]

Aus der Retrospektive sind die Debatten über den Kunststatus der satirischen Formen mithin als Auflösungserscheinungen der bürgerlichen Kunstanschauung zu verstehen, deren Hegemonie im literarischen Feld endet, als mit dem Ersten Weltkrieg technische, politische sowie epistemische Kategorien allgemein zerfallen. Dass die moderne Literaturästhetik, 1918–1933, ausgerechnet durch die Konfrontation mit den satirischen Formen austariert wird, liegt in der Logik der Gemengelage: Keine andere literarische Form opponiert seinerzeit strukturell stärker gegen die bürgerliche Idee einer autonomen und kontemplativen Dichtung, keine andere Form legt im Ersten Weltkrieg auf Kosten der bürgerlichen Kunstanschauung substanzieller an poetischem Prestige zu.

3.1 Marginalisierung in der bürgerlichen Kunstanschauung: Volkelts *System der Ästhetik*

Komik/Satire

Es ist ein merkwürdiger Zufall der Geschichte, dass die letzte große bürgerliche Kunsttheorie alten Schlags von einem verfasst wurde, der 1848 am Nordrand des Habsburgerreichs, im galizischen Lipnik, das Licht der Welt erblickte. Die Rede ist von Johannes Volkelt, der in Jugendjahren das Gymnasium in Teschen (Těšín) besuchte und 1867/8 kurzzeitig in Wien studierte, wo Burgtheater und Gemäldesammlungen seine Kunstvorstellung prägten, und der 1894 als Profes-

13 Ebd., S. 354.
14 Exemplarisch siehe die Rezeptionsbelege in: Betz, Heinrich Mann, Kap. IV; Kraus, Die Fackel, Nr. 649–656, S. 11–51.

sor für Philosophie und Pädagogik an die Universität Leipzig berufen wurde.[15] Die stupende Belesenheit, die aus seinem dreibändigen *System der Ästhetik* spricht, ist nicht zuletzt ein Zeichen für seine epigonale Position in der langen Reihe philosophisch-ästhetischer Konzepte, welche das Bürgertum des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat: von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Arthur Schopenhauer über Friedrich Theodor Vischer und Eduard von Hartmann bis zu Wilhelm Dilthey, Theodor Lipps und Max Dessoir reicht bei Volkelt der große Bogen.

Das *System der Ästhetik* wurde vor dem Krieg von C. H. Beck in München erstmals 1905/10/12 publiziert und in einer stark veränderten Auflage ein weiteres Mal 1927/25 veröffentlicht. Leserinnen und Leser fanden die drei dicken Bände nur wenige.[16] Das mag an der verwinkelten Gelehrsamkeit des Textes gelegen haben. Vielleicht aber auch daran, dass die philosophischen Feinjustierungen, die Volkelt an seinen Vorläufern vornahm, an der Kunstvorstellung, die in der bürgerlichen Gesellschaft um die Jahrhundertwende sedimentiert war, nichts Wesentliches veränderte. Mit gewissen zeitgenössischen Strömungen und Erzeugnissen der Literatur tat sich das *System der Ästhetik* hingegen eher schwer: So rechnet Volkelt beispielsweise die »Satirendichterei Frank Wedekinds und Georg Kaisers« wegen ihres »[a]usgeklügelte[n]«, »[g]equälte[n]« und »frecherotischen Charakter[s]« zu den »tiefsten Niederungen der Unkunst«.[17] Obzwar die Satire bzw. das Satirische im *System der Ästhetik* ansonsten mit Respekt behandelt wird, war sie/es für den »Papst der Ästhetik«,[18] wie Benjamin spöttisch Volkelt titulierte, lediglich eine Randerscheinung der Dichtung.

Das zeigt vor allem der zweite Band des *Systems der Ästhetik*, der die sogenannten ›ästhetischen Grundgestalten‹ ausführt, also »Gefühls- und Phantasietypen« wie das Schöne, Anmutige, Erhabene, Tragische oder Komische, die den menschlichen Seelenhaushalt strukturieren und die Volkelt wiederum in »Arten und Unterarten« differenziert.[19] Dieses Tableau psychisch-ästhetischer Formen dient dazu, Ordnung in die Vielfalt der Kunstphänomene zu bringen, und ist infolgedessen bei Volkelt scharf konturiert. Gleichzeitig will es die übliche, strenge Einteilung der bürgerlichen Kunstphilosophie auflockern, indem auf ihm Typen, Arten und Unterarten frei kombinierbar sind; legitim dürfen sich etwa in einer Tragödie tragische mit erhabenen, anmutigen oder komischen

15 Volkelt, Mein philosophischer Entwicklungsgang, S. 215–243.
16 Ebd., S. 230 f.
17 Ders., System der Ästhetik, Bd. 2, S. 431.
18 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 1.3, S. 880.
19 Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 3–5.

Gefühls- bzw. Phantasietypen mischen. Das *System der Ästhetik* reagierte damit auf die allgemeine Tendenz der literarischen Moderne zur Gattungshybridisierung und kam zudem der gattungstransversalen Idee der Satire als Schreibart entgegen, die erstmals Karl Friedrich Flögel in seiner *Geschichte der Komischen Litteratur* (1784) verficht.[20] – Eigentlich. Denn bei genauerem Besehen erlangt bei Volkelt das Satirische nirgends den Status eines Typus, sondern wird stattdessen als »berechtigte Art der unfreien Komik«[21] dem Komischen subordiniert. Das *System der Ästhetik* differenziert dazu die »prosaische Satire« Christian L. Liscows von der »dichterischen Entrüstungssatire« Juvenals und der »Satire im *eigentlichen* Sinne« Laurence Sternes.[22] Das Kriterium dieser Hierarchisierung ist der Einsatz komischer Mittel, und zwar inwieweit diese als »dichterische[] Behandlung« in einer psychisch-ästhetischen Form ein »Eingestreutes« oder die »Hauptsache« bilden.[23] Das Komische entscheidet mithin nicht nur über die Art bzw. Unterart eines satirischen Textes, sondern insbesondere auch über dessen künstlerische Dignität. Oder wie es Volkelt mit Blick auf die Satire *qua* »dichterische Gattung« formuliert: Will sie Kunst sein, muss »in der Satire […] Komik höchst mannigfacher Art vor[kommen]«.[24]

Strukturelle Analogien begründen diese Bedingtheit des Satirischen durch das Komische. So werden im *System der Ästhetik* die Eigenzeiten dieser zwei psychisch-ästhetischen Formen aus der Verknüpfung von kurzen und kürzesten komischen Einheiten (bei der Satire häufig von Sprachwitzen) generiert.[25] Zudem zeichnet beide Formen ein Entlarvungseffekt aus, insofern der plötzliche »›Umschlag‹ […] des Ernstnehmens ins Nichternstnehmen«, des »Großen ins Kleine« sowohl das Komische als auch das Satirische bedingt: »Was uns als ernsthafter Gehalt gegenübertritt, löst sich auf, zerplatzt, verpufft, sinkt in Schein und Nichts zusammen« – »[d]as Große enthüllt sich als ein Scheingroßes, das Tiefe als ein Scheintiefes und so fort«.[26] Die Differentia specifica ist dann, dass das Komische im Unterschied zum Satirischen an das Gefühl »spielender« oder »absolute[r] Überlegenheit« gekoppelt ist, welche die Affekte des Zorns oder

20 Vgl. Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, S. 153–157 [Gattungshybridisierung]; Arntzen, Der Ursprung der modernen Satire, S. 281–298; Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire, S. 308 f. Vgl. Flögel, Geschichte der Komischen Litteratur, Bd. 1, S. 294 f.

21 Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 533–556, bes. S. 533.

22 Ebd., S. 535 f.; Hervorhebung C. v. d. S.

23 Ebd., S. 536.

24 Ebd., S. 538, 534.

25 Ebd., S. 355 f., 534.

26 Ebd., S. 368.

des Hasses vor dem entlarvten Objekt zügelt, dadurch die seelische und geistige Freiheit des Subjekts wahrt und schließlich das Aufgehen des Komischen im Humor ermöglicht – während das Satirische nachgerade diese und weitere negative Gefühlsbestände kultiviert.[27] Indem Volkelt das Satirische als »*berechtigte* Art der *unfreien* Komik«[28] definiert, anerkennt er es zwar als sozialhygienisches Regulativ, äußert indes (wie Adorno) Vorbehalte hinsichtlich seiner Kunstqualität: Weil die Affektbezogenheit »die freie[] künstlerische[] Stimmung« gefährdet, handelt es sich in Volkelts *System der Ästhetik* beim Satirischen bloß um ein »Mischgebilde von Kunst und Lebensprosa«. Die Konsequenz davon ist das »Herausfallen« des Satirischen »aus dem Rein-Künstlerischen«.[29]

Genealogie der Marginalisierung

Das Schicksal des künstlerischen Grenzfalls war weder für das Satirische *qua* Schreibart noch für die Satire *qua* Gattung neu. Denn nachdem die satirischen Formen in der Aufklärung geblüht hatten, kultivierte man sie in Romantik und Vormärz zwar weiter; in der bürgerlichen Kunsttheorie begann jedoch bereits ab 1800 das humoristische Paradigma dem satirischen den Rang abzulaufen. Nach 1848 stellten schließlich auch die Kunstschaffenden des poetischen Realismus tendenziell auf eine humoristische Schreibregel um; nicht selten erzeugt dies groteske Effekte.[30] Als soziologische Ursache für diesen Marginalisierungsprozess ist die konservierende Haltung der bürgerlichen Klasse anzuführen, die sich nach der missglückten Revolution von 1848 nicht nur mit ihrer sozialen Stellung arrangieren, sondern auch die kapitalistische Gesellschaftsordnung nach unten hin verteidigen musste.[31] Das Gefühl »spielender« oder »absoluter Überlegenheit«,[32] wie es in Volkelts *System der Ästhetik* für das Komische wesentlich ist, regulierte mithin um 1910 auch ein komisches Lachen, in welchem sich sowohl der bürgerliche Machtanspruch gegenüber dem Proletariat als auch

27 Ebd., S. 372–382, bes. S. 373 f.
28 Ebd., S. 533; Hervorhebungen C. v. d. S.
29 Ebd., S. 474, 477.
30 Brummack, Satire, § 10–12; Meyer-Sickendiek, Affektpoetik, S. 396–402; Arntzen, Satire, S. 356–360; Brummack, Begriff und Theorie der Satire, S. 322; Schönert, Satirische Aufklärung, S. 348–361; Preisendanz, Humor als dichterische Einbildungskraft; Felten, Diskrete Dissonanzen.
31 Baum, Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik, S. 36 f.; zu Volkelt ebd., S. 118–120. Mit Vorsicht vgl. Grimm, Kapriolen des Komischen, S. 20–125.
32 Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 373.

die – verdrängte – eigene politische Ohnmacht gegenüber der aristokratischen Gesellschaftsordnung ausdrückte.

Darüber hinaus kollidierte die sozialkritische Funktion der satirischen Formen mit zentralen Begriffen und Axiomen, die die bürgerliche Kunsttheorie entwickelt und in die bürgerliche Mentalität eingeschliffen hatte: Allem voran widerstrebte das politische und soziale Engagement der Satire der Vorstellung der Kunstautonomie, also der Idee eines interesselosen Wohlgefallens am Schönen bzw. der Zweckfreiheit des Schönen, die auf Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) zurückgeht.[33] Bereits Friedrich Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/6), verfasst noch unter dem Eindruck des Prestiges, das die Satire in der Aufklärung besessen hatte, war ein Krisentext gewesen, insofern Schiller die satirischen Formen nicht mehr aus ihrer sozialkritischen Funktion herleitet, sondern kunstintern mit einer Dialektik der Gattungen begründet.[34] Neben dem Axiom der Kunstautonomie erklärt sich der schleichende Abbau des satirischen Engagements in der Ästhetik um 1800 durch die Krise der pädagogisch-aufklärerischen Weltsicht, die handlungshemmende Restauration sowie ein immer heterogeneres Publikum, das satirische Attacken erschwerte.[35] Jene satirischen Formen, die für aufklärerische Ideale gekämpft hatten, verwässerte man zusehends und sublimierte die satirische Energie in der Kunsttheorie als Komik und/oder Humor; vorzugsweise beobachtbar an Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) und dessen Romanen.[36]

Will man ein Beispiel für die theoretische Marginalisierung der satirischen Formen während des 19. Jahrhunderts genauer studieren, so liegen Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835) sowohl als Ideenspender für Volkelt als auch als kritische Folie für die Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne, 1918–1933, auf der Hand. Allein der geschichtsphilosophische Ort, den Hegel der Satire *qua* Gattung (!) zuweist – die römische Welt –, degradiert die Satire auf dem Tableau der Kunstformen zur randständigen Form. (Wogegen Georg Lukács 1932 polemisiert und die Satire zur Schreibart aufwertet.)[37] Denn nachdem sich der Geist von der Sinnlichkeit emanzipiert hat, sind in der römischen Welt die heiteren Sitten und die Schönheit der griechischen Welt verloren

33 Kant, Kritik der Urteilskraft, § 2, 11.
34 Schönert, Satirische Aufklärung, S. 342. Vgl. Lazarowicz, Verkehrte Welt, S. 228–244.
35 Schönert, Satirische Aufklärung, S. 329–342.
36 Ebd., S. 348–361.
37 Lukács, Zur Frage der Satire, S. 425–449; ders., Werke, Bd. 4, S. 83–107. Siehe dazu hier Kap. 6.3.

gegangen und ein unglückliches Subjekt kultiviert mühsam die »götterlose Wirklichkeit«.[38] Im Feld der Kunst manifestiert sich diese Antinomie im unablässigen Kampf, den »edle Geist[er]« wie Persius, Juvenal und Lukian gegen römische Laster und Torheiten führen. Dadurch reduziert Hegel die Satire auf *die* Gattung für antagonistische Zeiten, fern jener »poetische[n] Auflösung«, welche die Kunst bei ihm anpeilt, ganz zu schweigen von der philosophischen Versöhnung. Infolgedessen erschafft die Satire »weder wahrhafte Poesie noch wahrhafte Kunstwerke« und wird analog zu den »[p]rosaisch[en]« Verhältnissen der römischen Gesellschaft als »an sich selbst prosaische« Gattung taxiert, die allenfalls noch bei Horaz eine gewisse poetische Qualität besitze.[39] Im Gegensatz zur Komödie, die die prestigeträchtigste Gattung darstellt, zumal sie im Kunstbereich am ehesten versöhnt,[40] zieht die Satire in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zusammen mit Rhetorik und Historiografie das »poetische Werk aus der freien Höhe […] in das Gebiet des Relativen herunter«, »umhäuft« es »von Zufälligkeiten« und »verunreinigt« es »durch Willkürlichkeiten«.[41] Immerhin attestiert Hegel diesen »Gattungen der Prosa«, dass sie »innerhalb ihrer Grenzen noch am meisten imstande sind, der Kunst teilhaftig zu werden«.[42]

Selbst als um 1848 metaphysische Begründungen immer problematischer wurden, folgte die Kunsttheorie in der Regel diesem Argumentationsmuster. So ist die »Satyre« bei Vischer, der seine *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–1857) ausformulierte, obzwar er an deren metaphysischer Grundlage zweifelte, ebenfalls bloß eine literarische Gattung für »Zeiten der Auflösung«.[43] Genau wie bei Hegel sind die satirischen Formen künstlerische Formen zweiter Wahl, weil sie prosaische Elemente transportieren und eine gesellschaftskritische Funktion ausüben. Genau wie bei Hegel stellt die paradigmatische Lachart stattdessen die Komik dar und ist die am höchsten dotierte lustige Kunstgattung die Komödie. Die Marginalisierung der satirischen Formen manifestiert sich in *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* sogar medial, indem Vischer die Satire mit Rhetorik und didaktischer Poesie aus dem Hauptabschnitt seiner

38 Hegel, Werke, Bd. 14, S. 122.
39 Ebd., S. 122–124.
40 Ebd., Bd. 15, S. 527 f.
41 Ebd., S. 266–270, bes. S. 266, 268.
42 Ebd., S. 257.
43 Vischer, Aesthetik, Bd. 3.5, § 924 f. Zur philosophischen Problematik siehe Oelmüller, Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik, bes. S. 138–140. Vischers Roman *Auch Einer* (1879) ist ein gutes Beispiel für das Auseinanderdriften von Satiretheorie und -praxis im 19. Jahrhundert.

Kunsttheorie ausgliedert und lediglich im *Anhang* der *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* behandelt.

Am Ende des Jahrhunderts war schließlich die Idee des versöhnenden autonomen Kunstwerks derart ins Bewusstsein geschliffen, dass es auf eine metaphysische Fundierung gar nicht mehr ankam. Dilthey leitet diese Idee in *Die Einbildungskraft des Dichters* (1887) ungeniert psychologisch her: Ähnlich wie seine kunsttheoretischen Vordenker treibt er einen kategorischen Keil zwischen Kunst und Wirklichkeit, indem der Künstler im Verlauf des Schöpfungsaktes den realen Stoff zum Zweck des ästhetischen Genusses verschönert und idealisiert.[44] Der zeitgenössische Naturalismus stellt deshalb eine heikle Suchbewegung des literarischen Feldes dar, die Dilthey immer genau dann beobachtet, wenn eine Formensprache in eine »Krisis« gerät.[45] Einen verwandten Realismus besitzt für ihn daher ebenfalls die humanistische Satire des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Während Dilthey die schonungslose Wirklichkeit des Naturalismus als tief, ehrlich, aber vor allem unschöpferisch und inhuman beschreibt, attestiert er jedoch Rabelais, Erasmus von Rotterdam sowie Cervantes immerhin, dass ihre Satiren gegen Klerikalismus und Feudalismus bzw. für die bürgerliche Gesellschaft gekämpft hätten. Für diese geschichtsphilosophische Sternstunde bezahlen die Renaissance- und Barock-Satiriker freilich den Preis, dass sie unter die Rubrik eines »souveräne[n] Humor[s]« gefasst werden.[46] Die sozialkritische Semantik des Begriffes ›Satire‹ fällt so unter den Tisch – zugunsten eines ›Humor‹-Begriffs, der oberflächlich mit der Kunstautonomie harmoniert. Auch bei Dilthey sind die satirischen Formen lediglich im Ausnahmezustand künstlerisch legitim.

Kunstautonomie als Entlastung

Analysiert man Volkelts bürgerliches Kunstkonzept im Detail, dann wird schnell klar, warum die Neuordnung des kunsttheoretischen Diskurses im Zuge des Ersten Weltkriegs der theoretischen Marginalisierung der satirischen Formen das Ende bereitet hat. Angelehnt an Dilthey fußt die Charakteristik des Kunstwerks nämlich auch im *System der Ästhetik* sozusagen in der Empirie, indem Volkelt aus einer psychologisierenden Introspektion vier ›ästhetische

44 Dilthey, Gesammelte Schriften, Bd. 6, S. 171–175.
45 Ebd., S. 285 [Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe (1892)].
46 Ebd., S. 286 f.

Grundnormen‹ ableitet, die je eine subjektive und objektive Seite besitzen und die zusammen eine »föderative Einheit«[47] bilden: Norm 1 besagt, dass der ästhetische Geisteszustand aus der *Einheit von Wahrnehmung und Gefühl* (subjektiv) sowie dass der ästhetische Gegenstand aus der *Einheit von Form und Gehalt* besteht (objektiv); Norm 2 besagt, dass im ästhetischen Geisteszustand die Einheit von Wahrnehmung und Gefühl *ganzheitlich strukturiert* wird (subjektiv) sowie dass der ästhetische Gegenstand selbst ein *organisches Ganzes* sein muss (objektiv); Norm 3 besagt, dass im ästhetischen Geisteszustand das alltägliche *Wirklichkeitsgefühl irrealisiert* wird (subjektiv) sowie dass der ästhetische Gegenstand eine *Welt des Scheins* zu sein hat (objektiv); Norm 4 besagt schließlich, dass der ästhetische Geisteszustand immer das *Universell-Typische* eines Gegenstandes erfasst (subjektiv) sowie dass der ästhetische Gegenstand einen *humanitären Gehalt* aufweisen muss (objektiv).[48]

Bündelt man die Merkmale, wie sie sich aus Volkelts Normen ergeben, dann ist Kunst nach Volkelt *formal* statt *stofflich*, *ganzheitlich* statt *fragmentarisch*, *ideal-fiktiv* statt *real-faktisch*, *universell-typisierend* statt *lokalisierend*, *humanitär* statt *un-menschlich gehaltvoll* sowie funktional *entlastend* statt *kritisch*. Der Grund für die Marginalisierung der Satire ist dabei hauptsächlich Norm 3, die sowohl der Rechtfertigung der (begrifflichen) Erkenntnis- und Stofflosigkeit als auch der Willenlosigkeit des ästhetischen Geisteszustandes dient. Kunst ist bei Volkelt dezidiert autonom und fiktiv, darüber hinaus – emphatisch wie sonst nur noch beim Kronzeugen Schopenhauer –[49] als »Entlastung« von der Realität konzipiert:

> Besonders deutlich wird uns die Irrealisierung des Wirklichkeitsgefühles in der Weise eines *Kontrastgefühls* bewußt. Wir mögen in das ästhetische Anschauen und Fühlen aus welcher Sphäre immer eintreten (aus dem egoistischen Kämpfen ums Dasein oder aus dem Wirken im Dienste des Guten oder aus der Sorge für unser ewiges Heil oder aus der Arbeit des Forschers), in jedem Fall macht sich uns der Wechsel in unserem Wirklichkeitsgefühle als *Entlastung* fühlbar. […] Wir fühlen uns durch den Kontrast entlastet, befreit, gereinigt, erlöst.[50]

47 Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 1, S. 294.
48 Ebd., Abschnitt 3.
49 Ebd., S. 428. Vgl. Schopenhauer, Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 500; auch ebd., Bd. 1, § 30–52 [Die Welt als Wille und Vorstellung I und II].
50 Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 1, S. 426; Hervorhebungen J. V.

Um als vollwertige Kunstformen anerkannt zu werden, dafür stellt Norm 3 solcherart für funktionale Gattungen wie Satire, Lehrgedicht, philosophischen Dialog bzw. für Schreibarten wie das Satirische oder dann für wirklichkeitsinteressierte Stile wie etwa den Naturalismus ein unüberwindbares Hindernis dar.[51] Norm 3 vermag mithin allein bereits zu erklären, warum das Komische als Typus im *System der Ästhetik* hochgeschätzt ist – und zwar wegen des absoluten, Willenlosigkeit und Entlastung garantierenden Überlegenheitsgefühls –, während das Satirische trotz des mit dem Komischen gemeinsamen Umschlags von Ernst in Nicht-Ernst bloß eine künstlerisch niederklassige »Art der […] Komik« darstellt. Statt zu sedieren, stimulieren die satirischen Formen nachgerade das Bewusstsein der Rezipientinnen und Rezipienten für die Antagonismen der gesellschaftlichen Wirklichkeit – erschweren sie dem Publikum gerade die Flucht in eine Welt der medialen Trugbilder und sozialen Illusionen.

Die Konservativität von Volkelts Kunstphilosophie, die sich von älteren bürgerlichen Kunsttheorien im Wesentlichen durch ihre Affinität für stilistische und formalästhetische Hybridisierungen sowie durch ihren pseudoempiristischen, d. h. psychologisierenden Regress unterscheidet, ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Volkelts Normen durch die Introspektion einer Seele gewonnen worden sind, die früh von Hegel wichtige Impulse empfangen hat.[52] Nicht einmal die Krise der bürgerlichen Werteordnung, die um 1918 vielstimmig artikuliert wurde, brachte Volkelt in der zweiten Auflage von 1927/25 von der Überzeugung ab, dass »gewisse alte, hundertmal wiederholte Gedankengänge der Metaphysik auch heute noch zutreffend« sind; für ihn war die Welt grundsätzlich harmonisch, vernünftig und sinnvoll.[53] Als Höhepunkt seiner Kunsttheorie leitet Volkelt daher trotz allem ein ästhetisches Apriori her, demzufolge (autonome) Kunst ein notwendiger Bestandteil der menschlichen Kultur ist.[54] Spätestens nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs war diese Setzung indes mehr als nur fragwürdig. Wer zwischen 1914 und 1918 nicht der Propaganda der Mittelmächte auf den Leim gekrochen war und/oder sich in bürgerlichen Illusionen abgekapselt hatte, für den verwandelte sich die Welt der Vernunft in eine der Antinomien, die des Sinns in eine der Sinnlosigkeit. Ohne metaphysische Grundlage fehlte aber Volkelts kunsttheoretischem System die Legitimität: War in einer vernünftigen Welt eine Kunst als Entlastung von den zufälligen Widersprüchen vielleicht noch zu rechtfertigen, so war nach

51 Ebd., S. 432, 457.
52 Ders., Mein philosophischer Entwicklungsgang, S. 216 f.
53 Ders., System der Ästhetik, Bd. 3, S. 521–527, 557–567, bes. S. 523.
54 Ebd.

dem Ersten Weltkrieg eine solche Kunst nur noch Mittel zur Verdrängung der sozialen Dissonanzen.

Statt Entlastung war 1918 folglich die kritische Ausrichtung der Kunst auf die soziale Realität gefordert. Und indem durch den Druck der weltgeschichtlichen Ereignisse Norm 3 und mit ihr die anderen Normen ihre Geltungsmacht einbüßten, stürzte die letzte große bürgerliche Kunsttheorie wie ein Kartenhaus in sich zusammen: Anstelle von Form, Organizität, Fiktion, Idealität, universalem Typus, Humanismus und Entlastung standen jetzt bei der künstlerischen Avantgarde gerade Montage, Fragment, Faktizität, Realität, sozialer Typus, Un-Menschlichkeit und Engagement hoch im Kurs.[55] Mit dem Geltungsverlust der bürgerlichen Normen erlosch auch die strukturierende Kraft von Volkelts Formentableau: Denn ohne das von Norm 3 bedingte Überlegenheitsgefühl sind Komisches und Satirisches identisch, sind beide Schreibarten nur noch durch den Umschlag von Ernst in Nicht-Ernst bedingt – ist das Satirische nicht mehr Art, sondern Typus. Damit machte um 1918 eine künstlerische Form, die in der Theorie willkürlich ein Jahrhundert lang mit ihrer Niederklassigkeit dafür bezahlt hatte, dass ihre ästhetischen Merkmale der Negation der bürgerlichen Normen entsprachen, im Kunsttempel des Bürgertums Revolution.

3.2 Satire auf die bürgerliche Kunstanschauung: Kraus' *Die Fackel* und *Die letzten Tage der Menschheit*

Plädoyer für den Naturalismus: Die demolirte Literatur

Der Künstler war damit dem Philosophen einen Schritt voraus. Als vor dem Ersten Weltkrieg die erste Auflage von Volkelts *System der Ästhetik* erschien – Volkelt befand sich da nicht mehr in Wien, sondern war via Basel und Würzburg einem Ruf nach Leipzig gefolgt –, war Kraus im literarischen Feld der Habsburgermonarchie bereits eine ganze Weile lang als aggressiver und stilistisch-brillanter Satiriker etabliert; seitdem am 1. April 1899 die erste *Fackel*-Nummer die Kulturmetropole der Habsburgermonarchie in ein Meer roter Satireheftchen getaucht hatte.[56] Die singuläre Kreativität der Wiener Künstlerinnen und Künstler war der Förderung durch jüdische Mäzene zu verdanken, zudem

55 Vgl. Bürger, Theorie der Avantgarde, Kap. 3.
56 Scheu, Karl Kraus, S. 4 f.

einer außergewöhnlich kulturinteressierten Bevölkerung sowie den legendären Kaffeehäusern, wo Ideen interaktiv und kompetitiv entwickelt wurden.[57] Satirisches Schreiben profitierte dabei besonders vom stilisierungsanfälligen Milieu der Stadt: Wie Sigmund Freud das bürgerliche Subjekt über dessen Sexualtrieb aufklärte, der mit Kraus befreundete Adolf Loos das Ornament aus der modernen Baukunst verbannte, entlarvte Kraus die zeitgenössische Borniertheit hinter den Phrasen der *Neuen Freien Presse*.[58]

Als gesellschaftliches Korrektiv dieser autochthonen Stilisierungsmanie war die Satire in Wien seit Jahrhunderten gepflegt worden. Die (zeitgenössischen) Narrative datieren diese satirische Gegenkultur in das Barock, zurückgehend auf den Hofprediger Abraham a Sancta Clara.[59] Im Unterschied zum deutschen Kaiserreich übten die satirischen Formen selbst dann noch im österreichischen Kontext ihre sozialhygienische – und künstlerische – Wirkung aus, als sich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert die bürgerliche Kunstanschauung allmählich von der Satire abkehrte; in milderen Varianten überwinterte sie in Volkstheater, Operette und Feuilleton bis vor die Jahrhundertwende:[60] Wo früher »die Teufelsgrimasse nothwendig« gewesen war, sei diese gegenwärtig »höchst galant den jeweiligen Uebeln gegenüber«, urteilte Kraus in einem frühen Feuilleton.[61] Die *Fackel*-Gründung reaktivierte mithin die ursprüngliche lokale und aggressive Satire. Kraus besetzte im literarischen Feld der Habsburgermonarchie eine vakante Position.

Am Beginn seiner Karriere trug der Satiriker dennoch Revierkämpfe aus.[62] Kraus debütierte als selbstständiger Autor 1897 mit der Broschüre *Die demolirte Literatur*, die namentlich Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal angriff, weil sie die moderne Kunst in falsche Bahnen gelenkt

57 Zur Kulturstadt Wien um 1900 siehe Schorske, Wien; Janik/Toulmin, Wittgensteins Wien; Timms, Karl Kraus, S. 18–25.

58 Janik/Toulmin, Wittgensteins Wien, Kap. 2, bes. S. 39–43.

59 Ebd., S. 40 f.; im historischen Kontext Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 348. Zum Satiriker Abraham a Sancta Clara siehe Arntzen, Satire in der deutschen Literatur, S. 244–248.

60 Für den biografischen Kontext siehe an dieser Stelle rezent Fischer, Karl Kraus, S. 908, der darauf hinweist, dass Kraus die satirischen Operetten Offenbachs in den 1880er Jahren in den Sommertheatern der Badeorte entdeckte, während in Wien die unkritischen Operetten von Johann Strauß den Spielplan beherrschten. Zum Einfluss Nestroys siehe ebd., S. 894–904.

61 Kraus, Frühe Schriften, Bd. 1, Nr. 96.8 f., bes. S. 239. Zur entsprechenden Situation der Satire in Österreich siehe vor allem Ravy/Benay, Satire, Parodie, Pamphlet, Caricature en Autriche à l'Époque de François-Joseph (1848–1914).

62 Dazu Kosler, Karl Kraus und die Wiener Moderne, S. 39–57.

hätten. Kraus ärgerte es insbesondere, dass diese und andere Exponenten der Wiener Moderne Stilmoden aufsaßen, wenn sie den Naturalismus, den Bahr soeben enthusiastisch aus Berlin importiert hatte,[63] schon wieder verwarfen und ohne viel Federlesens plötzlich die Literatur psychologisierten:

> Franz, der mit Grillparzer und Bauernfeld verkehrt hatte, erlebte es noch, wie der Naturalismus seinen Siegeslauf von Berlin in das Café Griensteidl nahm und als kräftige Reaction gegen ein schöngeistiges Epigonenthum von einigen Stammgästen mit Jubel aufgenommen ward. Seit damals gehört das Café Griensteidl der modernen Kunst. […] Bald war man mit dem *consequenten Realismus* fertig, und Griensteidl stand im Zeichen des Symbolismus. »Heimliche Nerven!« lautete jetzt die Parole, man fing an, »Seelenzustände« zu beobachten […].[64]

Diese Kollegenschelte trat für Gerhart Hauptmann ein, den der junge Kraus verehrte, und war zudem Ausmarchung zwischen Kaffeehausliteraten (unter den Auspizien der Kellner).[65] Vor dem Hintergrund der satirischen Evolution der literarischen Moderne, 1918–1933, plädierte sie gegen jene postnaturalistischen Ismen, welche die moderne Kunst um 1900 wiederum von der sozialen Wirklichkeit *entlasteten* – wohingegen Kraus sie gerade grundlegend zur kritischen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität verpflichten wollte. Indirekt war dieses Plädoyer für den Naturalismus somit ein Plädoyer für die Satire, teilt doch der Naturalismus mit ihr Merkmale wie Engagement, Milieu-Darstellung, sozialtypisierte Figuren oder die Hybridisierung von dramatischen mit epischen Gattungen.[66] Dass Arno Holz, Johannes Schlaf und Hauptmann satirische Formen verarbeiteten, belegt die Synergie der beiden marginalisierten Kunstformen ebenso wie die unselige Allianz von Naturalismus mit Renaissance- und Barock-Satire bei Dilthey oder dass Heinrich Mann, dem Vorbild Bahrs folgend, in seiner ästhetizistischen Frühphase noch den Naturalismus geringschätzte, sich später jedoch auf Zola berief.[67] Indem *Die demolirte Literatur* einen »consequenten Realismus« verfocht, lehnte die Broschüre von der

63 Sprengel/Streim, Berliner und Wiener Moderne, bes. Kap. 3.2; Wunberg, Das Junge Wien, Bd. 1, S. LXXXIII–LXXXVI; Innerhofer/Strigl, Sonderweg in Schwarzgelb?
64 Kraus, Frühe Schriften, Bd. 2, S. 278; Hervorhebung C. v. d. S.
65 Dazu Tschörtner, Karl Kraus liest Hauptmann, S. 567–576.
66 Meyer, Das naturalistische Drama, S. 64 f.
67 Stein, Heinrich Mann, S. 20. Zur naturalistischen Satire siehe Riha, Kritik, Satire, Parodie, S. 131–144; Wagner, Die Renaissance des Schelms im modernen Drama, S. 58–62.

Sachlogik her Volkelts Norm 3 ab und forderte bereits ein Axiom der *satirischen Moderne*, 1918–1933.

Plädoyer für das Altwiener Volkstheater: Nestroy und die Nachwelt

Die Kündigung der Kunstautonomie bzw. die Entmarginalisierung der satirischen Formen, für die *Die demolirte Literatur* die theoretischen Weichen stellte, setzte Kraus kurz darauf in die Tat um, indem er mit der *Fackel*-Gründung 1899 jene aggressive Satire wiederbelebte, die einst für Wien typisch gewesen war. Der berühmte *Fackel*-Essay *Nestroy und die Nachwelt* reflektierte dann dreizehn Jahre später diese Aufwertung der satirischen Formen anhand des exemplarischen Falls des Altwiener Volksdramatikers Johann Nestroy, dessen Schaffen für Kraus – wie der mit Benjamin befreundete Werner Kraft festhielt –[68] wie kein zweites diese Satiretradition verkörperte. Der *Fackel*-Essay, verfasst 1912 zu Nestroys 50. Todestag, grenzt dazu den satirischen Witz des Volksdramatikers von der süffisanten Lyrik Heinrich Heines (d. h. von dessen *Buch der Lieder* [1827]) ab sowie von der um 1910 ebenfalls populären »[s]eichte[n] Ironie«[69] Bernard Shaws. Der Essay stellt Nestroy als Gründervater einer Sprachsatire vor, wie sie *Die Fackel* selbst exekutiert: »Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge.«[70] Die Satire befindet sich dabei in einer neuralgischen literaturhistorischen Stellung:

> [Satire ist] die Kunst, die vor allen andern Künsten sich überlebt, aber auch die tote Zeit. […] Der satirische Künstler steht am Ende einer Entwicklung, die sich der Kunst versagt. Er ist ihr Produkt und ihr hoffnungsloses Gegenteil. Er organisiert die Flucht des Geistes vor der Menschheit.[71]

Die Satire wird demnach in *Nestroy und die Nachwelt* als Krisenphänomen inszeniert. Im Kontext eines allgemeinen Wertezerfalls (»tote Zeit«) stellt sie nichts Geringeres dar als die letzte Kunst unter den »Künsten«, die letzte gültige

68 Kraft, Karl Kraus, S. 119–136; zur Nestroy-Rezeption von Kraus zudem Arntzen, Karl Kraus, S. 104–115; Rössler, Karl Kraus und Nestroy; Goltschnigg, Parodie und Satire bei Karl Kraus und Johann Nestroy, S. 129–142.

69 Kraus, Schriften, Bd. 4, S. 240. *Nestroy und die Nachwelt* erschien 1925 in der Satiresammlung *Untergang der Welt durch schwarze Magie*. Zuvor in: ders., Die Fackel, Nr. 349–350, S. 1–23, hier S. 23.

70 Ders., Schriften, Bd. 4, S. 230.

71 Ebd., S. 240.

Kunstform, während sämtliche andere Kunstformen (Gattungen, Schreibarten, Stile) sich »überlebt« haben. Die Satire ist solcherart die letzte Möglichkeit von Kunst überhaupt; umgekehrt erklärt Kraus die Satire zum Fluchtraum des »Geistes vor der Menschheit«, d. h. für jene humanitären Werte, für welche bis dato das bürgerliche Kunstwerk eingestanden ist. Die bürgerliche Kunst emigriert sozusagen an die Peripherie ihres Formentableaus und dort in die satirischen Formen.

Nestroy und die Nachwelt thematisiert dazu explizit die Marginalisierung der Satire. Als Ursache für Nestroys inferioren – unpoetischen – Ruf verweist Kraus auf die Verbreitung der Druckerpresse im 19. Jahrhundert, die den Zerfall der habsburgischen Satirekultur beschleunigt habe; zudem erklärt er die Zweitklassigkeit der satirischen Formen durch die Entpolitisierung einer nach 1848 – nota bene – »ausgepowerten« habsburgischen Gesellschaft.[72] Nicht zuletzt sind auch die bürgerlichen Kunstnormen mitverantwortlich, zumal sie die »Kunstfremdheit« der Literaturhistoriker Emil »Kuh«, Friedrich »Hebbel« sowie »Vischer« begründeten, die ein »niedriges Genre« wie Nestroys Volksstücke als »so tief unter der Würde eines Historikers« erachteten »wie ein Erdbeben«.[73] *Nestroy und die Nachwelt* war dabei kein solitärer Beitrag zur Kanonisierung eines Künstlers, den die bürgerliche Kunstanschauung zur U-Kultur degradierte. Von 1924 bis 1930 edierte der Wiener Schroll-Verlag Nestroys *Sämtliche Werke in 15 Bänden*. Für diese Ausgabe, die von Fritz Brukner und Otto Rommel betreut wurde, rührte *Die Fackel* im Dezember 1922 kräftig die Werbetrommel. Rommel würdigte seinerseits Kraus' Verdienste für die Nestroy-Rezeption Jahrzehnte später in seiner wegweisenden Studie *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys* (1952).[74]

Kraus' Aufwertungsstrategie besteht in *Nestroy und die Nachwelt* jedoch nicht nur darin, die bürgerliche Kunst an die Peripherie des bürgerlichen Formentableaus zu emigrieren. Vielmehr hebelt der Satiriker die bürgerliche Kunstanschauung auch dadurch aus, dass er ihre hochkarätigen Begriffe für Nestroys angeblich zweitklassiges Schaffen beansprucht. So sind Nestroys zeitkritische Couplets *ideal* statt *real*, *schöpferisch* statt *polemisch*, *schön* statt *hässlich*, *weltumfassend* bzw. *groß* statt *klein*. Anstatt der inferioren Merkmale, die Volkelts *System der Ästhetik* dem Satirischen zuweist, entsprechen der Satire die Merkmale der bürgerlichen Hochlyrik:

72 Ebd., S. 236.
73 Ebd., S. 233 f.
74 Ders., Die Fackel, Nr. 608–612, S. 40 f.; Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, S. 967–975.

> Die Satire ist so recht die Lyrik des Hindernisses, reich entschädigt dafür, daß sie das Hindernis der Lyrik ist. Und wie hat sie beides zusammen: vom Ideal das ganze Ideal und dazu die Ferne! Sie ist nie polemisch, immer schöpferisch, während die falsche Lyrik nur Jasagerei ist, schnöde Berufung der schon vorhandenen Welt. Wie ist sie die wahre Symbolik, die aus den Zeichen einer gefundenen Häßlichkeit auf eine verlorene Schönheit schließt und kleine Sinnbilder für den Begriff der Welt setzt![75]

Wird Nestroys Tendenzpoesie derart zur autonomen Lyrik »[g]ewendet[]«,[76] dann ist das Volkstheater hinwiederum die zeitgemäße Gattungsalternative zur klassischen Tragödie. Nestroys Witz ist das eigentliche Pathos, sein Räsonnement das echte Gefühl, sein Scherz der wahrhafte Ausdruck des Schicksals und der Hanswurst der authentische tragische Held. Als einzige Kunstgattung ruft Nestroys Volkskomödie alle neun Musen an:

> Gewendetes Pathos setzt Pathos voraus, und Nestroys Witz hat immer die Gravität, die noch die besseren Zeiten des Pathos gekannt hat. Er rollt wie der jedes wahren Satirikers die lange Bahn entlang, dorthin wo die Musen stehen, um alle neun zu treffen. Der Raisonneur Nestroy ist der raisonnierende Katalog aller Weltgefühle. Der vertriebene Hanswurst, der im Abschied von der Bühne noch hinter der tragischen Figur seine Späße machte, scheint für ein Zeitalter mit ihr verschmolzen, und lebt sich in einem Stil aus, der sich ins eigene Herz greift und in einem eigentümlichen Schwebeton, fast auf Jean Paulisch, den Scherz hält, der da mit Entsetzen getrieben wird.[77]

Darüber hinaus werden niedere Stände, Dialektverwendung, soziale Typisierung und Realismus zugunsten des Altwiener Volkstheaters und mithin der satirischen Formen in die kunstrichterliche Waagschale geworfen: »Kunst ist, was den Stoff überdauert«, »aber auch die tote Zeit. Je härter der Stoff, desto größer der Angriff. Je verzweifelter der Kampf, desto stärker die Kunst.«[78] Stets verfolgt Kraus dieselbe Strategie: Nestroys Volksstücke sind Kunst im Sinne der bürgerlichen Kunstauffassung, *gerade weil* sie deren Normen strapazieren. Als vor dem Ersten Weltkrieg die bürgerlichen Kulturwerte fragwürdig wurden, wich die Kunst einerseits an die Peripherie des bürgerlichen Formentableaus

75 Kraus, Schriften, Bd. 4, S. 228.
76 Ebd., S. 229.
77 Ebd.
78 Ebd., S. 239 f.

aus. Andererseits war für Kraus derjenige der letzte wahre Künstler, dem es gelang, am Systemrand – trotz der »lange[n] Bahn«, des »Abschied[s]« und des »Hindernis[ses]« – die Aura des prototypischen bürgerlichen Kunstwerks zu erzeugen.[79]

Nullpunkt: Die letzten Tage der Menschheit

Nestroy und die Nachwelt formuliert solcherart das Modell für die Satirisierung der bürgerlichen Kunstanschauung, wie es allgemein die Texte von Kraus kennzeichnet: Die bürgerliche Kunstanschauung blieb intakt, wurde aber gegen den Strich gebürstet. Das hervorragendste Beispiel für diese *bürgerlich-konservative* Strategie der Aufwertung der satirischen Formen ist auf der kunstpraktischen Ebene das Drama *Die letzten Tage der Menschheit*, größtenteils von 1915 bis 1917 verfasst, 1919 als Akt-Ausgabe und 1922 als Buch-Fassung erschienen. Allein der Kontrast zwischen Textumfang und Gattungsbezeichnung *Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog* verhält sich – typisch für die paratextuellen Strategien von Satiren – kritisch zur Gattung der Tragödie und zur bürgerlichen Theatertradition.[80] Das berühmte Vorwort der Buch-Fassung kündigt also ein »Marstheater« an, dessen Aufführung zehn Theaterabende dauern würde, und formuliert eine Reihe weiterer Regelverstöße gegen die bürgerliche Hochdramatik: Die »Handlung« sei »unmöglich, zerklüftet«; »die unwahrscheinlichsten Taten« »wirklich geschehen«; »die grellsten Erfindungen« »Zitate«; die Helden »Operettenfiguren«, »Phrasen […] auf zwei Beinen«; und der Text ein »tragische[r] Karneval[]«, durch welchen der »Humor« des Satirikers walte.[81]

79 Ebd., S. 228 f.

80 Zu den para- und intratextuellen Strategien wie etwa der Verballhornung von Gattungsbezeichnungen, der Travestie prestigeträchtiger Gattungen oder dem Zitieren als Kerngeschäften der satirischen Formen siehe Kämmerer/Lindemann, Satire, S. 148 f., 159–161; Schönert, Theorie der (literarischen) Satire, S. 7, 16; Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, S. 59–63; Weiss, Die englische Satire, S. 15. Der rezente Beitrag zu den *Letzten Tagen der Menschheit* im *Karl Kraus-Handbuch*, der synoptisch die Forschungsbefunde zur Gattungsfrage von Kraus' Drama vorstellt, weist zwar auf die satirischen Formen hin, favorisiert hingegen nach wie vor eine tragische Lesart, und zwar im Sinne einer »modernen Tragödie«. Siehe Ribeiro, *Die letzten Tage der Menschheit* und weitere Dramen, S. 163–172, bes. S. 166. Für die Hinweise auf Forschungsarbeiten, welche Kraus' Drama primär in einem (populären) satirischen Kontext verorten, siehe hier die Anmerkung an entsprechender Stelle.

81 Kraus, Schriften, Bd. 10, S. 9 [LTdM]. Vgl. Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 49–110, 317. Dazu Peiter, Komik und Gewalt, Kap. 2.

Entsprechend dem Kerngeschäft der satirischen Formen stellt das Vorwort der Leserschaft de facto eine *satirische Travestie* in Aussicht, die sich über die Hochdramatik, die aristotelische Tragik sowie die bürgerlichen Kunstnormen im Allgemeinen wie Organizität, Harmonie, Schönheit und nicht zuletzt Entlastung lustig macht.

Tatsächlich kassieren *Die letzten Tage der Menschheit* die klassischen drei Einheiten, indem innerhalb der fünf Akte die Spielorte potenziert, die Szenen extrem überdehnt oder verknappt, die Bühnenprospekte mit Material und/oder Figuren überlastet werden. In III/26 springt beispielsweise die Handlung von Konstantinopel über Berlin an die Wiener Ringstraße. In I/3 stoppt und kontrolliert ein Soldat das Automobil des Nörglers. In II/28 schaut sich Erzherzog Friedrich eineinhalb Stunden lang eine Sascha-Filmproduktion an, jeden Mörsereinschlag mit »Bumsti!« kommentierend. In V/52 werden im Wiener Nordbahnhof in Echtzeit Verwundete ausgeladen, »die sich in Zuckungen winden«; trotzdem verleihen ihnen die Honoratioren Kriegsabzeichen. *Die letzten Tage der Menschheit* enthalten auf diese Art und Weise insgesamt 203 Szenen, zuzüglich Vorwort, Vorspiel und Epilog, wobei die fünf Akte keine Peripetie anpeilen, sondern dem Verlauf des Ersten Weltkriegs folgen, der zufällig fünf Jahre gedauert hat. Aus Sicht der bürgerlichen Dramatik stören zudem Musiksequenzen, Filmprojektionen, Bildreferenzen auf Fotografien und Gemälde sowie eine Unmenge montierter Zitate aus Presse, Propaganda, Werbung und Bildungskanon die mimetische Illusion.[82]

Aufschlussreich kann die subversive generische Energie von Kraus' Satire anhand der gerne übersehenen Szene 37 des fünften Akts illustriert werden, deren Stoff die fotografisch dokumentierten Truppenbesuche Karls I. bilden.[83] Die Szene zeigt den soeben frisch gekrönten Kaiser, wie er während der Winteroffensive 1917 auf einem Exerzierplatz in der Etappe, nahe der italienischen Grenze, aus dem Automobil steigt und, mit »dichte[m] Pelzwerk« und »großen Ohrenwärmern« gegen die Kälte geschützt, zwei Stunden lang von Soldat zu Soldat auf und ab geht, wobei er monologisierend alle fünf Sekunden »Aha! Sehr schön!« und Ähnliches äußert, bevor er wieder davonfährt.[84] Das Verhältnis von Sze-

82 Nachweise bei: Pistorius, »kolossal montiert«. Für die Bildquellen siehe Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit*. Grundlegend zu den intertextuellen Verfahren aktuell Traupmann, Fortschreibende Vertextung.

83 Fotografien in: Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 54–65, bes. S. 65. Zur politischen Karikatur im Ersten Weltkrieg siehe Weigel/Lukan/Peyfuss, Jeder Schuss ein Russ, jeder Stoß ein Franzos, S. 32–136; Malina, Die gezeichnete Republik, S. 8–183.

84 Kraus, Schriften, Bd. 10, S. 633 [LTdM].

nendauer und Szeneninhalt ist grotesk-satirisch verzerrt. Darüber hinaus spielt sich die Handlung Karls I. im Hintergrund ab. Zwei Kriegsberichterstatter übernehmen an seiner Stelle die Hauptrollen und entlarven, wie die Armeeführung Karl I. eine sieg- und ruhmreiche Armee vorgaukelt, indem die zerrissenen Uniformen der Soldaten kurz vor dem Eintreffen des Kaisers durch neue ersetzt werden und man, um die horrenden Truppenverluste zu verschleiern, ad hoc Schuster, Schneider und Köche zu Infanteristen umrüstet.[85] Die beiden Kriegsberichterstatter kriechen hinwiederum der Propaganda auf den Leim: »Wie sie [die Soldaten] aufleuchten wern, wenn sie hören wern, der oberste Kriegsherr […] geruhe das Regiment zu besichtigen«, meint der eine Journalist, während sich ein Soldat abschätzig über Karl I. äußert: »Jetzt kommt er her, der Lackl!«[86]

Unterstützt von den Regieanweisungen entfaltet die Teichoskopie der Journalisten in V/37 derart einen filmähnlichen Prospekt, der zwar, strenggenommen, nicht gegen die klassische Einheit des Ortes verstößt, der freilich, was den materiellen und räumlichen Aufwand betrifft (Automobil, »2500« Statisten), den Regeln der bürgerlichen E-Dramatik krass widerspricht. Auch die Dauer der Szene verstößt nicht unbedingt gegen die klassische Einheit der Zeit (»Es dauert zwei Stunden«), doch die dramatische bzw. satirische Pointe klappte lediglich dann, wenn diese Zeitspanne tatsächlich inszeniert und folglich mit absurd wenig und kontingenter Handlung bespielt werden würde.[87] Die klassische Einheit der Handlung steht mithin ebenfalls auf der Kippe, und zwar nicht nur, weil sie via Kommentar und Regieanweisung vermittelt – erzählt – ist, sondern auch, weil eine Musterung per se keine dramatische Handlung darstellt. Schließlich strapaziert die Szene die bürgerliche Theaterästhetik, indem Kraus die Fallhöhe von Karl I. – der standesgemäß zum tragischen Heros prädisponiert wäre – dadurch vernichtet, dass er den Kaiser mit mimosenhaften Requisiten wie »großen Ohrenwärmern« und »dichte[m] Pelzwerk« ausstattet, seine »schmächtigere« Figur grundsätzlich durch die Regieanweisungen generiert und sie im Panorama des Exerzierplatzes sowie in der Soldatenmasse verschwinden lässt – indem die Satire ihrerseits also den kaiserlichen Inspektor inspiziert.[88] Konsequent kassieren *Die letzten Tage der Menschheit* hier wie überall die tragische Fallhöhe und profanieren den tragischen Heros, der bei Volkelt – ohne große Ohrenwärmer – noch »ein großer Mensch« ist, um »im

85 Ebd., S. 632.
86 Ebd., S. 631.
87 Ebd., S. 632 f.
88 Ebd., S. 633.

Jammer und Untergang […] Größe […] [zu] bewähren«.[89] Kunst- und Zeitsatire arbeiten dabei synergetisch: Der reale Politakteur wird kritisiert, indem er aus der klassischen Theaterrolle herausfällt; der karikierte Politakteur degradiert den aristotelischen Heros. Anders verhält es sich allenfalls mit der Figur des Nörglers, der als satirischer Kommentator und Narrator der Weltkriegsereignisse ohnehin kaum in das generische Dispositiv der aristotelischen Tragödie passt, es sei denn als Chor-Substitut.[90]

Betrachtet man nämlich das Tableau der Dramen-Gattungen, dann schrieben in den *Letzten Tagen der Menschheit* die satirischen Formen so die prestigeträchtige geschlossene Tragödie zum poetisch bereits schwächer dotierten offenen Historiendrama um, wobei Kraus die Dramatis Personae mit Witzfiguren aus peripheren satirischen Genres besetzte.[91] Verortet man *Die letzten Tage der Menschheit* hinwiederum im generischen Kontext des zeitgenössischen Theaters, erzeugte Kraus' Zeit- und Kunstsatire eine (offene) Handlungsserie analog dem expressionistischen Stationendrama. *Die letzten Tage der Menschheit* glichen damit strukturell ebenfalls dem populären U-Theater. Die grandiosen Bühnenprospekte erinnern insbesondere an die pompösen Jahres- und Großstadt-Panoramen der Ausstattungsrevuen um 1900 – die ab 1914, patriotisch gesinnt, durch den Ersten Weltkrieg führten. Analog zu Compère- und Commère-Figuren reihen zudem Nörgler und Optimist die Karikaturen der bürgerlichen Heroen am roten Faden der satirischen Reflexion aneinander.[92] Schließlich verarbeitete Kraus' Drama karikaturistische, episierende und musikalische Elemente aus Kabarett, Operette und Volkstheater. Der Ahnherr Karls I., Franz Joseph I., wird in IV/31 dementsprechend demaskiert, indem er ein nestroyartiges Couplet zum Besten gibt.[93]

89 Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 312, 319.

90 Ältere Studien, die ihrerseits auf der bürgerlichen Dramatik basieren, betonen dagegen die Herkunft der Figur aus der antiken Tragödie, etwa: Hindemith, Die Tragödie des Nörglers; Melzer, Der Nörgler und die Anderen, Kap. IV.2.

91 Vgl. Ruske, Szenische Realität und historische Wirklichkeit, S. 252–254; Sander, Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck, S. 199–204.

92 Jansen, Glanzrevuen der zwanziger Jahre, S. 15–38. Siehe die kritische Rezeption der Metropol-Revuen in: Kraus, Die Fackel, Nr. 413–417, S. 11–18 [Dialog der Geschlechter]; vgl. Nr. 174, S. 22. Wenn ältere Studien Nörgler und Optimist aus dem antiken Chor herleiten, berufen sie sich implizit auf die bürgerliche Dramatik. So zum Beispiel Hindemith, Die Tragödie des Nörglers; Melzer, Der Nörgler und die Anderen, Kap. IV.2.

93 Hinweise auf die genannten Kontexte liefern folgende Forschungsarbeiten und Quellen: zum Expressionismus: Kraus, Die Fackel, Nr. 406–412, S. 166; zur Revue: Thomson, Weltkrieg als tragische Satire, S. 205–220; Kouno, Die Performativität

Vorausgreifend auf die literarische Moderne, 1918–1933, und zurückgreifend auf tradierte satirische Formen, hybridisierte die Karikatur des deutschen Kaiser-Pendants, Wilhelms II., hingegen das dramatische mit dem epischen und dem publizistischen Gattungstableau. Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* (1532 ff.) sowie Heinrich Manns *Der Untertan* sind als Einflüsse nicht auszuschließen, insbesondere bildet jedoch eine Reihe von *Weltbühnen*-Artikeln das Material dieser Karikatur:[94]

> WILHELM II.: Ha – Hacken zusammenschlagen! Na 's is gut, Seckendorff, habe Sie bloß 'n bisken pisacken wollen. Sekt!
> EIN OFFIZIER: Zu Befehl! *(Ab.)*
> WILHELM II.: Kaviar! *(Ein Offizier will abgehen.)* Ha – halt! Es ist des Deutschen unwürdig, reichlich zu leben! – Kaviar! *(Der Offizier ab.)*
> VIERTER GENERAL: Majestät –
> WILHELM II.: Na was is 'n los?
> DER GENERAL: Majestät – sind auch der feinste Gourmand aller Zeiten!
> WILHELM II. *(strahlend)*: Na 's is gut. *(Sekt und geröstete Kaviarschnitten werden gebracht. Er trinkt.)* Das ist ja französischer Sekt! Pfui Deibel!
> EIN OFFIZIER *(klebt eine Etikette »Burgeff-Grün« auf)*: Nein Majestät, es ist deutscher Sekt!
> WILHELM II.: Das ist ja ein famoser deutscher Sekt! – Ha – Hahnke, möchten wohl auch Sekt –? Hurra – *(er schwippt den Rest auf das Gefolge und lacht dröhnend.)*
> DIE GENERALE *(sich tief verbeugend)*: Zu gnädig, Euer Majestät!

der Satire bei Karl Kraus, Abschnitt E; zu Operette und Volkstheater: Meyer-Sickendiek, Was ist literarischer Sarkasmus?, S. 345–365; Hawig, Dokumentarstück – Operette – Welttheater, Kap. 2.5; Stieg, *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 180–185; Hawig, Dokumentarstück – Operette – Welttheater, Kap. 2; Matala de Mazza, Der populäre Pakt, bes. S. 293–306; Millner, Literatur und Theater, S. 271–288.

94 Während des Ersten Weltkriegs las Kraus in Berlin den Textausschnitt *Wie etliche von Pikrochollers Hauptleuten ihn durch hitzige Ratschläge in Gefahr brachten* aus Rabelais' Roman vor, um Wilhelm II. zu karikieren. Siehe Kraus, Die Fackel, Nr. 457–461, S. 64–67; vgl. Rabelais, Gargantua und Pantagruel, S. 123–127. Den Privatdruck des *Untertan* erhielt Kraus 1916. Siehe H. Mann, Der Untertan, S. 515–520 [Anhang]. Allgemein zur literarischen Darstellung Wilhelms II. siehe Brude-Firnau, Die literarische Deutung Kaiser Wilhelms II. zwischen 1889 und 1989, bes. Kap. 9; sowie die Beiträge in: Detering/Franzen/Meid, Herrschaftserzählungen. Hinweise zum Verhältnis von Kraus zur satirischen Epik bei: Thomson, Weltkrieg als tragische Satire, S. 205–220; Krolop, Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, S. 60 f.

WILHELM II. *(schmiert mit dem Zeigefinger der rechten Hand den Kaviar und die Butter von einer Schnitte herunter und streicht sie sich in den Mund)*: Ha – Hahnke, möchten wohl auch Kaviar haben –? *(Er wirft das leere Stück Brot unter die Generale und lacht dröhnend, wobei er sich mit der rechten Hand auf den Schenkel schlägt.)*
DIE GENERALE *(sich tief verbeugend)*: Zu gnädig, Euer Majestät![95]

Diese Szene spielt im Hauptquartier der deutschen Armee und beginnt – wofür das reale Vorbild berüchtigt gewesen ist – mit einer Rede des deutschen Kaisers vor ranghohen Militärs. Wilhelm II. stellt den Krieg als »Gottesgericht« dar, zu welchem der »Herr der Heerscharen« das deutsche Volk aufgrund seiner Ideale auserkoren habe: Der Deutsche kämpfe, so der Kaiser, für Recht, Treue und Sittlichkeit; mit den Nachbarvölkern wolle er indes in Freundschaft leben; und wolle der Feind den Frieden nicht, so müsse man ihm diesen mit Schwert und Faust bringen. Nach dieser Rede bellt Wilhelm II. erregt gleich einem Wolf und bläst mit rotem Kopf gleich einem Eber seine Backen auf und die Schnurrbartenden senkrecht in die Höhe (wie in Heinrich Manns *Der Untertan*).[96] Die Generale übertrumpfen sich mit Schmeicheleien und loben den Kaiser für seine »geniale[] strategische[] Umsicht«, die Wilhelm II. mit willkürlichen Truppenverschiebungen sofort widerlegt. Der Kaiser bestellt Sekt und Kaviarschnitten, schmiert sich Butter und Kaviar mit dem Zeigefinger in den Mund und wirft das leere Brotstück unter seine Militärs. Schließlich mokiert sich die Szene über den deutschen Kaiser, indem sie ihm einen latenten homosexuellen Sadismus unterstellt: Als Höhepunkt schlägt Wilhelm II. sowohl einem seiner Admirale derart fest auf den Hintern, dass sich dieser vor Schmerzen krümmt, als er sich auch an den Generalsarzt heranpirscht, um ihm mit der Hand zwischen die Beine zu greifen. Während dem Generalsarzt deswegen die Sinne vergehen, bricht der Kaiser in tolles Gelächter aus: »Kerls sind zu dösig – ha – keen Humor bei den Kerls!«[97]

Redesucht, Blödeleien und Übergriffe des Kaisers auf Admiral und Generalsarzt, zudem die Kritik am Offizierscorps kann man in der Artikelserie *Der Seekrieg* nachlesen, publiziert von Lothar Persius in der *Weltbühne* ab April 1919; die Kaviar-Episode stammt beinah Wort für Wort aus Johannes Fischarts (d. i.

95 Kraus, Schriften, Bd. 10, S. 535 [LTdM].
96 H. Mann, Der Untertan, S. 100 f.
97 Kraus, Schriften, Bd. 10, S. 532–536 [LTdM].

Erich Dombrowskis) Wilhelm-II.-Porträt in derselben Zeitschrift.[98] Kraus behielt sowohl Handlungsabfolge als auch Figurenrede bei. Im Fall der Äußerungen des Kaisers nahm er lediglich kleinere Eingriffe zugunsten der Einheitlichkeit vor. Des Weiteren übertrug er die Sprechcharakteristik auf die nicht dokumentierten Aussagen. Im Fall der Generale änderte er für die Buchausgabe das »Zu gütig, Euer Majestät!« der Aktausgabe in ein »Zu gnädig, Euer Majestät!«, sodass sich der Text der Tragödie präziser an den faktischen Wortlaut hält.[99] Sogar die Regieanweisungen stammen beinah wortwörtlich aus Fischarts Text. Die in der *Weltbühne* abgedruckten Zeugenaussagen liefern, wie Kraus nach dem Krieg ausführlich im *Fackel*-Heft *Innsbruck und Anderes* erläutert, Stoff; Schauplatz, Abfolge von Rede- und Rüpel-Handlung, Gruppierung der Figuren sowie bestimmte Namen stammen hingegen von Kraus.[100]

Exemplarisch für die Schreibregel der *Letzten Tage der Menschheit* besteht der künstlerische Mehrwert der Wilhelm-II.-Karikatur mithin in der satirisch intendierten und an satirischen Gattungen und Formen geschulten Montage von Dokumenten: Mit Siegfried Kracauer könnte man von einer satirisch-epischen »Konstruktion« der »Wirklichkeit« auf der Theaterbühne bzw. als Lesedrama sprechen.[101] Als bedeutende Wegmarke des modernen Projekts satirischer Gegenhegung entzog die *bürgerlich-konservative* Aufwertungsstrategie in den *Letzten Tagen der Menschheit* der aristotelischen Tragödie ihre generische Substanz

98 Vgl. Die Weltbühne, 1/1919, S. 6 [Fischart]: »[›]Ein Glas Sekt wär' mir lieber.‹ ›Zu Befehl‹, schnarrte der Offizier, sprang hinaus nach einer Ordonnanz und ließ eine Flasche besten Heidsieck kommen. (Für den Kaiser mußte freilich der französische Champagner mit dem Etikett *Burgeff-Grün* versehen werden, weil er zu glauben wünschte, daß er vorzüglichen deutschen Sekt vor sich habe.) Der Kaiser trank das Glas bis auf einen kleinen Rest aus, ging, impulsiv, auf die Kommandobrücke, rief auf das Verdeck, wo sich das ganze Gefolge in Gala aufgestellt hatte: ›Ha – Hahnke, Sie möchten wohl auch Sekt‹, und schwippte den Rest auf das Gefolge. ›Zu gnädig, Euer Majestät‹, stammelten die Herren da unten und verbeugten sich tief. Der Kaiser kam belustigt ins Kartenhaus zurück und verlangte etwas zu essen. Man reichte ihm geröstete Kaviarschnitten. Er schmierte von einer mit dem Zeigefinger der rechten Hand den Kaviar und die Butter herunter, strich sie sich in den Mund, trat wieder hinaus auf die Kommandobrücke, rief hinunter: ›Ha – Hahnke, möchten wohl auch Kaviar haben …!‹ und warf das leere Stück Brot unter die Hahnke und Consorten. Ein neues: ›Zu gnädig, Euer Majestät‹ war die devoteste Antwort.« Vgl. zudem ebd., 17/1919, S. 438–441 [Persius]; 20/1919, S. 528–532 [Persius].

99 Kraus, Die Fackel, Bd. 12, S. 496 [LTdM, Aktausgabe]. Vgl. ders., Schriften, Bd. 10, S. 535 [LTdM].

100 Ders., Die Fackel, Nr. 531–543, S. 196, 36; Nr. 521–530, S. 1. Zur Montage in den *Letzten Tagen der Menschheit* neuerdings ausführlich Traupmann, Fortschreibende Vertextung, Kap. 4.

101 Kracauer, Werke, Bd. 1, S. 222 [Die Angestellten].

und durchsetzte die prestigeträchtigste aller bürgerlichen Theatergattungen mit satirischen Formen: mit kritischem Witz, politischem Engagement, epischer Serie sowie dokumentarischer Montage. Dadurch kassierten *Die letzten Tage der Menschheit* jene Entlastung von der Wirklichkeit, die Volkelts *System der Ästhetik* implizit als fundamentale Norm der bürgerlichen Kunstanschauung bestimmt hatte. Indem sich Kraus' parasitäre Dramensatire sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Diskurse einverleibte, etablierte Motive, Formen, Gattungen, Stile und Kunstaxiome hinterfragte, antizipierten *Die letzten Tage der Menschheit* die Ästhetik der literarischen Moderne, 1918–1933, allem voran das epische Theater von Piscator und Brecht.[102]

Als satirische Travestie blieben *Die letzten Tage der Menschheit* allerdings der bürgerlichen Kunstanschauung verpflichtet. Denn die satirischen Formen *negierten* zwar den klassischen tragischen Heros – statuierten also mit Karl I., Franz Joseph I. und Wilhelm II. nicht nur politische, sondern auch ästhetische Exempel –, besetzten aber dessen derart vakant gewordene Position auf dem Tableau der Figuren nicht neu mit einem *positiven Protagonisten* oder einer *positiven Protagonistin*.[103] Nur Alice Schalek ist begeistert, als sie an der Südwestfront den »einfachen Mann« trifft:

> Gott wie intressant. Wie gemalt sitzt er da, wenn er kein Lebenszeichen gäbe, so müßte er von Defregger sein, was sag ich, von Egger-Lienz! Mir scheint, er hängt sogar *ein schlau verstohlenes Zwinkern ins Auge*. Der *einfache Mann*, wie er leibt und lebt! […] Wieso habe ich vor dem Kriege alle die prächtigen Gestalten niemals gesehen, denen ich nun täglich begegne? Der *einfache Mann* ist einfach eine Sehenswürdigkeit! In der Stadt – Gott wie fad! Hier ist jeder eine unvergeßliche Erscheinung.[104]

Es handelt sich dabei um einen Standschützen, der ausspuckt, »Gruaß Gott« sagt und mehrdeutig zwinkert, als ihm Schalek begegnet. Blind für die Realität – wie die bürgerliche Kunstanschauung – idealisiert die karikierte Kriegsberichterstat-

102 Diesbezügliche Hinweise bei: Millner, Literatur und Theater, S. 282 f.; Melzer, Der Nörgler und die Anderen, Kap. IV und Schluss; Sander, Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck, Kap. 2 und 4. Indirekt bei: Timms, Karl Kraus, Apocalyptic Satirist, S. 385–388; Krolop, Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, S. 252–303.

103 Ältere Interpretationen, die den Nörgler als tragischen Heros lesen, setzen implizit die bürgerliche Dramatik voraus. Bspw. Hindemith, Die Tragödie des Nörglers; Melzer, Der Nörgler und die Anderen, Kap. IV.2.

104 Kraus, Schriften, Bd. 10, S. 187 f. [LTdM]; Hervorhebungen C. v. d. S.

terin das Blinzeln, welches auch als Geste kynisch-satirischer Verachtung interpretiert werden kann, zum Ausdruck des Seelenaufschwungs.[105] Der »einfache Mann« deutet demnach Widerstand gegen Presse, Propaganda und Staatsmacht an, wird jedoch nicht zu einem positiven Handlungsträger weiterentwickelt, sondern vielmehr vom Karikaturen-Kabinett der *Letzten Tage der Menschheit* absorbiert. Die »*produktive Negativität*«[106] der satirischen Formen bzw. die *bürgerlich-konservative* Aufwertungsstrategie schrieb mit den *Letzten Tagen der Menschheit* einen *ästhetischen Nullpunkt* frei, den erst die Kunstschaffenden der literarischen Moderne, 1918–1933, stabilisieren sollten, indem sie sich radikal von der bürgerlichen Kunstanschauung emanzipierten, das literarische Feld anhand der *satirischen Matrix* umprogrammierten und selbstbewusst die *produktive Positivität* der satirischen Formen gestalteten – just in dem Moment, als Hašeks Schwejk-Figur im deutschsprachigen Diskurs ihre Rolle zu spielen begann.

Die Lackmustests von 1924 und 1929

Wie diese und andere Belege zeigen, fungierte Kraus derart vor und nach 1914 im Rahmen einer »Aktionssoziologie« als »Enthüller der für das intellektuelle Feld charakteristischen Spielregeln«.[107] In den 1920er und frühen 1930er Jahren war seine Satire auf die bürgerliche Kunstanschauung Teil der theorieästhetischen Debatten. Und so lässt sich im Kontext einer literarischen Moderne, 1918–1933, die sich allgemein von bürgerlichen Kategorien freischrieb, anhand des Akteurs Kraus ein regelrechter Showdown zwischen satirischen Formen und bürgerlichem Kunst-Nomos beobachten. Eine nicht unwesentliche Aufgabe übernahm hierbei der »Stacheldraht redaktioneller Bekanntmachungen«,[108] den der Satiriker noch vor dem Krieg anlässlich der Publikation von *Sittlichkeit und Kriminalität* (1908) als »Akt der Notwehr«[109] installiert hatte, als sich die Wiener Presse geweigert hatte, Kraus' Bucherstling zu rezensieren. Abgesehen davon, dass Kraus mittels dieser Rubrik eine satirische Persona[110] konstruiert

105 Ebd. Vgl. Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 203–208. In Schaleks Feuilleton, woraus Kraus die Szene montiert hat, ist ›Größe‹ sogar im physischen Sinn gemeint. Siehe Kraus-Heft 6/7, S. 19.
106 Kämmerer/Lindemann, Satire, S. 161.
107 Pollak, Aktionssoziologie im intellektuellen Feld, S. 237.
108 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 338.
109 Kraus, Die Fackel, Nr. 251 f., S. 4.
110 Ehrenpreis, Personae, S. 308–320.

hat, war sie weitaus mehr als bloßer Ausdruck der vielgelästerten Eitelkeit des *Fackel*-Verfassers. 1922 rekapitulierte Kraus in der *Fackel*:

> [S]o werden die Psychologen, die ja längst erkannt haben, daß mein ganzes Tun auf eine Erwähnung im *Literarischen Echo* abgezielt ist, des Motivs der gekränkten Eitelkeit habhaft werden. Sie haben es eben viel leichter, mich zu bewerten, als ich es habe, sie oder die deutschen Literaturkritiker zu bewerten. […] Mein Fall bietet also wirklich insoferne die größten Schwierigkeiten, als er sich – entsprechend meinem bekannten Ehrgeiz, von der deutschen Literatur beachtet zu werden – geflissentlich sogar der Statistik entzieht. So erklärt es sich ja schließlich auch, daß der Kürschner'sche Literaturkalender, der in seinem neuesten Jahrgang nur bei den bedeutenderen Autoren, wie etwa Paul Cohn und Bettauer, die Werke anführt, bei mir sich mit dem Geburtsdatum begnügt, während er wieder meinem Biographen [Leopold Liegler] durch die Erwähnung gerecht wird, daß er das Werk *Karl Kraus und sein Werk* geschrieben habe, das allerdings noch wichtiger ist als die Werke, die der Kürschner'sche Literaturkalender anführt. Aber man glaubt gar nicht, wie mich die Abwechslung erfrischt, *die maßlose Impertinenz und die bodenlose Ignoranz des literaturgeschichtlichen Gewerbes, die sich an meiner Materie durch und durch dokumentieren, einmal, unangefochten von dem Verdacht, daß pro mundo pro domo gesprochen sei, an einem anderen Beispiel fassen zu können*. Also da wagt es nun wirklich dieser Wisch, der sich als ein literarisches Echo den Literaturfreunden offeriert, über eine Claudius-Ausgabe eine neuberliner Schnauze wie folgt zu Wort kommen zu lassen: […].[111]

Vielmehr handelte es sich bei dieser Rubrik, die seit 1908 regelmäßig in der *Fackel* erschien, um ein Projekt einer literarischen Gegenöffentlichkeit, das nicht nur dem Boykott durch die Wiener Presse Widerstand leistete, sondern auch, das Lokalphänomen überschreitend, die Marginalisierung und Entkanonisierung der satirischen Formen durch (vorwiegend männliche) Literaturhistoriker und -kritiker zum Thema machte; wie hier etwa die Ignoranz gegenüber dem melancholischen Aufklärungssatiriker Matthias Claudius. Die Rubrik war solcherart Gegenkanon, Gegengermanistik und Gegenästhetik.[112]

Der »Stacheldraht redaktioneller Bekanntmachungen« zeugt mithin nicht zuletzt von der Intensität, mit der die Satire von Kraus seinerzeit die bürgerliche

111 Kraus, Die Fackel, Nr. 601–607, S. 101 f.; Hervorhebung K. K.
112 Vgl. Peiter, Satire und Kanonbildung im Wien der Zwischen- und Nachkriegszeit, S. 45–56.

Kunstanschauung herausgefordert hat. Ein Text Walter Serners, auszugsweise abgedruckt 1911 in der ›Stacheldraht‹-Rubrik, pointiert diesen Umstand:

> Daß ihn [Kraus] die einen Satiriker, die anderen Kulturkritiker, jene einen Philosophen, die einen Publizisten heißen, ist ein Beleg mehr für das Einschachtelungsbedürfnis, das der Staatsverband weckt und das selbst vor einem Phänomen nicht Halt macht. Wie jedem Genie gegenüber ist auch hier eine Etikettierung schlankweg lächerlich. Karl Kraus ist ein Künstler […]. Und der Gattungsbegriff einer Unzahl von Gattungen: Künstler, sagt in seiner Selbstverständlichkeit schon gar nichts. Nur die willkürlichste aller Bezeichnungen, der Name, kann hier den Begriff vermitteln: Kraus.[113]

Serner betrachtete Kraus im literarischen Feld als singuläres Ereignis, das sich gegen die Erfassung durch die üblichen gattungsästhetischen Kategorien sperrte; sogar der hochkarätige Begriff des »Künstler[s]« erschien Serner dabei defizitär. Aus Serners Formulierungen spricht nicht nur die Überforderung der bürgerlichen Kunsttheorie durch die modernen satirischen Formen, vielmehr auch die durch sie verursachte Dringlichkeit, die kunsttheoretischen Begriffe und Formenhierarchien neu zu ordnen. Wenn sich der Kraus-Fan Serner im Ersten Weltkrieg unter die Zürcher Dadaisten mischte und in den 1920er Jahren satireaffine Kriminalgeschichten verfasste, dann bestätigt dies die Gemengelage.

Dass Kraus in den 1920er und 1930er Jahren zu einer Art Lackmustest für die zeitgenössischen Kunstideologien avancierte, machen insbesondere die Feierlichkeiten zum 25-jährigen *Fackel*-Jubiläum sowie zu Kraus' 50. Geburtstag im März bzw. April 1924 deutlich, als unter der Regie Berthold Viertels die Dramolette *Traumstück* (1922) und *Traumtheater* (1923/4) am Berliner Lustspielhaus und in Wien als Veranstaltung der sozialistischen Kunststelle aufgeführt wurden.[114] Ebenso belegt die Inszenierung der *Unüberwindlichen* (1927/8) an der Berliner Volksbühne im Oktober 1929 dieses Phänomen; Regie der Aufführung, die nach nur einer Vorstellung abgesetzt wurde, führte Heinz Dietrich Kenter; ursprünglich wollte indes Brecht das Drama im Theater am Schiffbauerdamm inszenieren.[115] Die Ereignisse riefen jeweils das Who's who der zeitgenössischen Literaturkritik auf den Plan, darunter Robert Musil, Alfred Döblin, Kurt Tucholsky, Alfred Polgar, Herbert Ihering, Monty Jacobs, Paul Wiegler oder Kurt Pinthus, und boten daher die Gelegenheit, in der *Fackel*

113 Serner, Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 82. Vgl. Kraus, Die Fackel, Nr. 326–328, S. 34 f.
114 Ders., Schriften, Bd. 11, S. 357 [Apparat].
115 Ebd., S. 366 f. [Apparat].

das »geistige Inventar« bzw. das »geistige[] Fertigwarenlager[]« des literarischen Feldes satirisch zu vermessen.[116]

Im Meinungsbild, welches Kraus in der *Fackel* für die Querelen rund um die Inszenierung der *Unüberwindlichen* zeichnet, lassen sich denn auch entlang der Demarkationslinie der bürgerlichen Kunstnormen prototypisch eine Pro-Satire- und eine Contra-Satire-Kritikergruppe unterscheiden, wobei die Pro-Satire-Akteure, politisch tendenziell Mitte-links-orientiert, Kraus' satirische Dramatik als avantgardistische »Kunstgattung für sich«[117] oder als »Markstein in der Entwicklung des Dramas«[118] preisen; während die Contra-Satire-Akteure, politisch tendenziell Mitte-rechts-orientiert, Kraus' »Undramatik«[119] als künstlerisch unproduktiv, steril, stofflastig, hassbasiert und unfähig zur individualisierenden Figurengestaltung ablehnen.[120] So handelt es sich für die Contra-Satire-Akteure bei den *Unüberwindlichen* um eine »Reportage in vier Akten«,[121] also statt um ein dichterisches um ein journalistisches, neusachlich konnotiertes Erzeugnis oder, wie der notorische Einwand lautet, um ein »Schlüsseldrama[]«,[122] also um ein imaginationsarmes Werk, das statt Individuen lediglich soziale Typen auf die Bühne bringt. Die Pro-Satire-Akteure rufen Kraus hingegen entweder emphatisch als »Dichter« an,[123] dessen »Künstlertum«[124] außer Frage steht, weil seine Karikaturen unabhängig von den Wiener Ereignissen funktionieren würden – nobilitieren folglich den Satiriker entlang der Logik der bürgerlichen Kunstanschauung. Oder sie argumentieren aus der Warte einer kommunistischen Ästhetik, dass der Satiriker im Gegensatz zur bürgerlichen Dramatik end-

116 Ders., Die Fackel, Nr. 649–656, S. 12. Für Musil besaßen Kraus' *Traumspiel* und *Traumtheater* bspw. zu wenig poetische Kraft: »Seine mehr mit Beziehungs- als Bedeutungsfülle geladene Sprache deckt vollkommen ihr Gebiet der satirischen Prosa […], verliert ihre persönliche Ausdruckskraft aber in der dichterischen Prosa und im Vers«; Kraus' künstlerische »Leier« sei mit »Achillessehnen« bespannt. Siehe Musil, GW II, S. 1660. Dazu ausführlich van der Steeg, 50 Jahre Karl Kraus, S. 162–176.

117 Kraus, Die Fackel, Nr. 827–833, S. 24; Max Hochdorf im *Vorwärts* (sozialdemokratisch).

118 Ebd., S. 30; Lutz Weltmann in der *Berliner Volks-Zeitung* (republikanisch-linksliberal).

119 Bspw. ebd., S. 21; Hanns Herrland in der *Berliner Börsen-Zeitung* (nationalliberal).

120 Ebd., S. 11–37. Vgl. die ähnlichen Einwände gegen *Traumstück* und *Traumtheater* in: ebd., Nr. 649–656, S. 11–51, 128–148.

121 Ebd., Nr. 827–833, S. 26; Moritz Loeb in der *Berliner Morgenpost* (unparteiisch).

122 Bspw. ebd., S. 11; Monty Jacobs in der *Vossischen Zeitung* (bürgerlich-liberal), S. 26; Dr. R. Biedrzynski in der *Deutschen Zeitung* (nationalsozialistisch).

123 Ebd., S. 27; Emil Rabold in *Die Welt am Abend* (kommunistisch).

124 Ebd., S. 28; Evarist in *Das kleine Journal* (unparteiisch).

lich »die Bühne als Kampfplatz und nicht als Schauplatz«, das »Wort als Waffe« begriffen habe.[125]

Das *Fackel*-Heft vom Juni 1924, das die Jubiläums- und Geburtstagsfeierlichkeiten dokumentiert, führt zuvor ähnliche Duelle vor. Mit dem guten Argument, dass es ihm gelungen sei, trotz des »Totschweigens«[126] durch die Wiener Presse fünfundzwanzig *Fackel*-Jahrgänge zu publizieren, inszeniert Kraus hier mit seiner bewährten Inversionsstrategie die Satire als *die* Kunst. Er montiert dazu, symmetrisch um die Heftmitte geordnet, zahlreiche Rezeptionsbelege der Berliner und Wiener Festivitäten. Gerahmt wird das Heft von zwei Gedichten, wobei das Eröffnungsgedicht *An meinen Drucker*, gewidmet Kraus' langjährigem Drucker und Verleger Georg Jahoda, sozialistische Töne anschlägt (»Genosse einer zeitentfernten Welt […] Mitschöpfer […] Mitdiener Du am anspruchsvollsten Wort«)[127] und das Schlussgedicht *Fünfundzwanzig Jahre* als Fazit des *Fackel*-Hefts die bürgerliche Kunstanschauung zugunsten der satirischen Formen ausdeutet:

Ein größres Wesen hat in mir geschaltet,
ich hab, was mir vertraut ward, treu verwaltet.
Was ihr von meiner kleinern Welt auch haltet,
mögt ihr sie schelten, dennoch ungespaltet
besteht sie, ihrem Innersten entfaltet
und heiß geboren, die am Tag erkaltet.
Und daß es Wort zu Wort sich mir gestaltet,
ward jede Nacht bestellt, die ich gealtet.[128]

Das Gedicht rekurriert inhaltlich auf *Traumstück* und nährt sich aus einem dem *Fackel*-Publikum vertrauten Motivbestand.[129] Es spricht vom Satiriker als urbanem Außenseiter, der nachts, wenn die realen Objekte seiner Karikaturen schlafen, an seinen Texten feilt. Wie üblich reklamiert das Gedicht zentrale Begriffe der bürgerlichen Kunsttheorie für dessen Schaffen – Ganzheitlichkeit (»ungespaltet«), Organizität (»entfaltet«), Innerlichkeit (»Innersten«), Wesen-

125 Ebd., S. 17; B. F. in *Berlin am Morgen* (kommunistisch). An dieser Stelle Nössig/Rosenberg/Schrader, Literaturdebatten in der Weimarer Republik, S. 121–170.
126 Kraus, Die Fackel, Nr. 649–656, S. 129.
127 Ebd., S. 1.
128 Ebd., S. 152.
129 Vgl. bspw. ders., Schriften, Bd. 11, S. 103 f. [*Traumstück*]; Bd. 2, S. 167–170 [*Lob der verkehrten Lebensweise*].

haftigkeit (»Wesen«), Schöpfertum (»in mir geschaltet«, »heiß geboren«) und Universalität (»was ihr von meiner kleinern Welt auch haltet«) – und komprimiert sie in dessen Sprachmaterial (»Wort für Wort«).[130] Diese satirische Inversion verdichtet demnach die satirischen Formen zusätzlich zur von Kraus viel beschworenen »Wortkunst«,[131] in ein alternatives Kunstkonzept also, das zwar die bürgerlichen Kunstnormen wiederum intakt lässt, das bürgerliche Formentableau jedoch dadurch aushöhlt, dass es die Aura des bürgerlichen Kunstwerks nunmehr bottom-up erzeugt – aus der gattungstransversalen Einheit des distinkten Wortes. Lyrischer Reim und satirischer Wortwitz waren für Kraus äquivalente künstlerische Idiosynkrasien ein und derselben Sprache.[132]

3.3 Entmarginalisierung im Zeichen der Weimarer Klassik: Viertels *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* – Lieglers *Karl Kraus und sein Werk*

Viertel I: Gegenkunst als Skandal

Diskursive Rückendeckung gegen die institutionalisierte – satirekritische – Philosophie und den rezensierenden Mainstream erhielt Kraus zunächst durch einen seiner angeblichen Adlaten: Berthold Viertel. 1885 in Wien geboren, hatte dieser als Gymnasiast *Die Fackel* gelesen und gehörte ab 1908 zum innersten Zirkel um Kraus; 1910/1 publizierte er in der *Fackel* Gedichte und Rezensionen; mit dem Satiriker verband ihn eine lebenslange Freundschaft.[133] Wer Viertel auf ein Mitglied der Kraus-Entourage reduziert, tut ihm unrecht, handelt es sich doch bei ihm um einen angesehenen Regisseur der Weimarer Theaterszene. Die Sporen hatte er sich vor dem Krieg an der Wiener Volksbühne verdient, bevor

130 Zu Kraus' Lyrik-Auffassung siehe Keckeis, Lyrik und Nachdichtung, S. 183–196. Zudem Scheichl, »Aus Redaktion und Irrenhaus«, S. 83–102.

131 Kraus, Die Fackel, Nr. 649–656, S. 50. Kraus' Sprachverständnis und seine wortaffine Kunstvorstellung sind ausführlich dargelegt in Kraus' letztem Buch *Die Sprache*, das Philipp Berger 1937 nach den Plänen des Satirikers aus *Fackel*-Texten zusammengestellt hat. Siehe ders., Schriften, Bd. 7.

132 Vgl. Wagenknecht, Das Wortspiel bei Karl Kraus, Kap. 6. Das Komische besteht im Unterschied zum Tragischen bei Volkelt bezeichnenderweise aus kleinen und kleinsten Einheiten wie Sprachwitzen. Siehe Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, Kap. 20.

133 Prager, Berthold Viertel, S. 268–290.

er nach einer Anstellung am Dresdner Sächsischen Staatstheater auf Einladung Max Reinhardts hin ans Deutsche Theater wechselte.[134] Mit Ernst Josef Aufricht und Fritz Kortner – ebenfalls in Wien um 1900 künstlerisch sozialisiert –[135] gründete er 1923 die avantgardistische Theatergemeinschaft Die Truppe, die in der kurzen Zeit ihres Bestehens mit Georg Kaisers *Nebeneinander* (urauf. 1923), Musils *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* (urauf. 1923) oder Kraus' *Traumtheater* und *Traumstück* (beide urauf. 1924) gleich eine Reihe satirischer Vorlagen inszenierte. Als aufgrund von Zwistigkeiten und Hyperinflation Die Truppe Konkurs ging – wobei Kraus zusammen mit Ludwig Münz einen Großteil der Schulden übernahm –,[136] verschwand aus der Berliner Theaterszene nicht nur ein Projekt, das sich mit seinem Ensemblespiel vom zeitgenössischen Starkult abgegrenzt, sondern auch eines, das, beeinflusst durch die Bauhaus-Architektur, die neusachliche Bühnenoptik mitinitiiert hatte.[137]

Dabei griff die Kritik am Starkult und an den bürgerlichen Bühnendekors auf die sozialistische Theateranschauung zurück, welche Viertel an der Wiener Volksbühne (1911–1914) kennengelernt hatte.[138] Dass Die Truppe satirische Stücke bevorzugte, ist ein weiteres Indiz für die Avantgarde-Funktion der satirischen Formen. Es passt ins historische Bild, dass Kraus' Vorlesetätigkeit die österreichischen Mitglieder der Theatergemeinschaft stark beeindruckt hatte und dass sie alle der Sprach-Idiosynkrasie der *Fackel* nacheiferten.[139] So betrachtete Kortner Die Truppe als Gelegenheit, um sein »unter Reinhardt brachgelegene[s] […] schauspielerische[s] Vermögen« weiterzuentwickeln, »das Wort zu aktivieren, es darzustellen, statt es nur rhetorisch zu behandeln«.[140] Salka Viertel erinnert sich zudem, dass ihr Ehemann mit Kortner die »gleiche von der *Fackel* inspirierte negative Einstellung zu ihrer Vaterstadt und die gleiche Sehnsucht nach der Wiener Küche« teilte.[141] Damit übertrug Die Truppe Wiener Vorlieben und

134 Völker, Berthold Viertels dramatische Opposition und sein Bemühen um ein Theater der Ensemblekunst im Berlin der Zwanziger Jahre, S. 99–120, bes. S. 102.
135 Kortner, Aller Tage Abend, bes. Kap. XII f.
136 Prager, Berthold Viertel, S. 280.
137 Pfäfflin, Berthold Viertel, S. 23–30.
138 Prager, Berthold Viertel, S. 307; zu Viertels Tätigkeit an der Volksbühne ebd., S. 298–306.
139 Vgl. Roessler, Berthold Viertel und das moderne Drama, S. 77–79.
140 Kortner, Aller Tage Abend, S. 188. Vgl. Siegfried Jacobsohn: »Sache des Regisseurs Viertel ist ein Theater, das aus einer absoluten Einbildungskraft stammt, aus der Sprache, wie sein Meister Karl Kraus sagen würde, aus dem reinen Geiste […].« Zit. nach: Völker, Berthold Viertels dramatische Opposition und sein Bemühen um ein Theater der Ensemblekunst im Berlin der Zwanziger Jahre, S. 114.
141 S. Viertel, Ein unbelehrbares Herz, S. 143, 146.

vor allem satirische Denkmodelle in den Berliner Theatersektor, umso mehr, als sich Viertel mit Brecht auseinandersetzte und mit Grosz zusammenarbeitete; beide waren in den 1920er Jahren Mitglieder des Piscator-Kollektivs.[142]

Die Berliner Inszenierungen von *Traumstück* und *Traumtheater* von 1924 waren folglich keine peripheren Veranstaltungen der Weimarer Literaturszene. Im Gegenteil. Der »Skandal« wurde von den Akteuren intendiert und von Salka Viertel nachträglich als »historische[s] Ereignis« empfunden.[143] Auch dank der Mitwirkung des solennen Regisseurs Viertel provozierte das 25-jährige *Fackel*-Jubiläum die Urteilskriterien der Kunstrichter und befeuerte die fällige Debatte über die Kunstqualität der satirischen Formen. Als Die Truppe kurz darauf zur Feier des 50. Geburtstags von Kraus in Wien gastierte, opponierte Viertel gegen die bürgerliche Kunstanschauung, indem seine Laudatio Kraus als »Künstler« pries, dem der Kulturraum Wien und die lokale Presse zu seiner »Gegenkunst« verholfen habe.[144]

Viertel II: Satire als Krisenphänomen I

Die Projekte, die Die Truppe in der Weimarer Republik initiierte, schlossen an kunsttheoretische Überlegungen an, die Viertel im Ersten Weltkrieg schriftlich fixiert hatte. Als Oberleutnant der k. u. k. Streitkräfte hatte er damals in einer galizischen Pferdebaracke die Essay-Reihe *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* verfasst, die 1917 in der *Schaubühne* und 1921 als Buchausgabe im Dresdner Rudolf Kaemmerer Verlag erschien.[145] Viertel hatte das Manuskript Kurt Wolff angeboten, der Interesse signalisierte, es dann aber verlor, als 1920 der Streit zwischen Kraus und Franz Werfel, ebenfalls einem Verlagsautor, eskalierte, sodass es zum Bruch zwischen Verleger und Satiriker kam.[146]

142 Pfäfflin, Berthold Viertel, S. 23–25.
143 S. Viertel, Ein unbelehrbares Herz, S. 150 f.
144 B. Viertel, Karl Kraus zum fünfzigsten Geburtstag, S. 4.
145 Zu den Schreibumständen ders., Kindheit eines Cherub, S. 184. *Die Fackel* registrierte die Veröffentlichungen der Essays in der *Schaubühne*. Siehe Kraus, Die Fackel, Nr. 454, S. 36; Nr. 457, S. 61; Nr. 462, S. 69. Vgl. Die Schaubühne, 13/1917, S. 246–249, 268–271, 291–295, 317–320, 338–342, 365–371, 408–413, 431–434, 499–505, 520–525, 546–550, 594–600.
146 Kraus/Wolff, Briefwechsel, Nr. 163; Brief von Wolff an Kraus vom 5. Dezember 1917. Im sogenannten Séparée des Verlags, dem Verlag der Schriften von Karl Kraus ›Kurt Wolff‹, erschienen von 1916 bis 1920 die *Worte in Versen I–V*; zudem hätte Wolff gerne *Die letzten Tage der Menschheit* in sein Programm aufgenommen. (Ebd., S. 9 f.) Die Beziehung zwischen Wolff und Kraus reicht noch vor den Ersten Weltkrieg

Wolff verzichtete damit auf die Veröffentlichung von kunsttheoretischen Überlegungen, die seinem satireaffinen Verlagsprogramm gut angestanden hätten. Sie grundiert eine finstere Kulturdiagnose: Um »die Maßlosigkeit der Verzweiflung« sei es ihm gegangen, ließ Viertel verlauten, »und um die kaum meßbare Hoffnung«.[147] Dieser Satz bezog sich auf die private Katharsis, hatte es Viertel doch ziemlich rasch bereut, dass er 1914 Kriegsgedichte veröffentlicht hatte.[148] Dieser Satz formulierte darüber hinaus die gesellschaftliche Krisensituation. Um diese zu illustrieren, blickt Viertel aus der galizischen Etappe nach Wien:

> Jenes Wien, das uns so schmeichelnd umgeben hatte, liegt heute – wo? In einem Hinterland. Wer uns verläßt, um ein Wiener in Wien – im schönen Wien! – zu sein, hat uns verlassen; und ist in die unwiederbringliche Vergangenheit zurückentwichen, wie ein Gespenst, das ins Reich der Schatten heimkehrt. Und wenn wir uns vorstellen, daß auch wir nach Wien heimkehren werden – so sehr wir es wünschen, wissen wir doch nicht, ob wir es hoffen oder fürchten sollen. Der unwahrscheinliche Ort, wo wir jetzt stehen, ist der *Schnittpunkt zweier entgegengesetzter Bewegungen; zweier kontradiktorischer Blicklinien – oder vielmehr: hier scheint die Zeit gleichzeitig vorwärts und rückwärts zu laufen*. Da weiß keiner, wohin er gelangen wird […]. Man versuche, sich am geistigen Himmel zu orientieren! Vergebens.[149]

Die räumlichen bzw. temporalen Komplikationen (»Schnittpunkt […] zweier kontradiktorischer Blicklinien«; »die Zeit bewegt sich gleichzeitig vorwärts und rückwärts«) werfen die dringliche Frage auf, ob die Frontsoldaten und -offiziere (»Wer uns verlässt«) je wieder in der Lage sein würden, in ihre mentale und kul-

zurück. 1912 trat Wolff mit dem Satiriker geschäftlich in Kontakt und als Frucht dieser Bemühungen veröffentlichte Wolff 1914 eine Luxusausgabe des Essays *Die chinesische Mauer*, illustriert von Oskar Kokoschka. Die Zusammenarbeit gestaltete sich indes schwierig wegen der hohen Ansprüche, die Kraus an die Drucklegung seiner Texte stellte. Zusätzlich verursachte die langjährige Fehde zwischen Kraus und Werfel Spannungen; unter anderem streute Werfel das Gerücht, Rainer Maria Rilke habe es auf Kraus' Geliebte Sidonie Nádherný abgesehen. (Ebd., S. 15–20)

147 B. Viertel, Karl Kraus, S. 83; Hervorhebung C. v. d. S.

148 Pfäfflin, Berthold Viertel, S. 13–15; Mayerhöfer, Berthold Viertel, S. 49. Kraus verfuhr mit diesem Umstand (wohl aus freundschaftlicher Rücksicht) verhältnismäßig milde. So rechnete *Die Fackel* Viertel an, dass er im Gegensatz zu anderen Kriegspoetinnen und -poeten seinen Fehler rasch eingestanden hatte. Siehe Kraus, Die Fackel, Nr. 423–425, S. 22 f.

149 B. Viertel, Karl Kraus, S. 8 f.

turelle Heimat heimzukehren. Ist das Wien der Jahrhundertwende angesichts der technisierten Kriegsgegenwart nicht bereits sozusagen eine Zweig'sche *Welt von Gestern* (»Reich der Schatten«)? Und welche epistemischen Fixsterne erlauben überhaupt eine Navigation im Epochenvakuum (»Man versuche, sich am geistigen Himmel zu orientieren! Vergebens.«)?

Wenig überraschend weist für Viertel die Satire von Kraus den Weg aus der Sinnkrise: Um sich »an ihm zu retten«, habe er über Kraus geschrieben; dank dem Satiriker habe er den »Ariadne-Faden erhascht«, der ihn »aus dem Labyrinth der Epoche führte«.[150] Viertel begründet diese moderne Kompassfunktion nicht nur mit dem rezenten Pazifismus von Kraus, vielmehr auch damit, dass der Satiriker den *Untergang der Welt durch schwarze Magie* (1912), d. h. den Kulturzerfall, aus dem der Erste Weltkrieg resultiert habe, jahrelang angeklagt habe. Diese Prophetie autorisiert Kraus' Satire zur Sinnstiftung im Epochenvakuum: »[I]ch werde, indem ich das Beispiel Karl Kraus betrachte, über vergangene Zukünftigkeiten sprechen, zugleich über zukünftige Vergangenheiten. Das bedeutet, daß er steht, wo wir standen, wo wir stehen, wo wir stehen werden.«[151] Viertel stilisiert Kraus derart zum »periodischen Bruch«[152] und die Satire zur singulären Kunstform, die, wie das Nachwort der Buchausgabe aktualisiert, auf der »apokalyptischen Tabula rasa« und dem »großen wirtschaftlich-sozialen Kladderadatsch« von 1918 einen neuen kunst- und weltanschaulichen Standpunkt ermöglicht. Kraus' *Nachruf*, erschienen in der *Fackel*-Nummer vom Januar 1919, ist daher das »Vorwort einer besseren Zukunft«.[153]

In Wien prallen dabei nicht nur epistemisch Vor- und Nachkriegsmoderne aufeinander. Kraus verdankt bei Viertel dem »genius loci«[154] der Donaumetropole ebenfalls die entscheidenden Anstöße für seine neuartige Kunstform:

> Und wieder war Wien das Glück des Satirikers […]. Die Beliebtheiten konnten sich nicht beklagen, daß der Satiriker sie vernachlässigte. Wie der Tag sie brachte, holte er sie aus den Spalten der Blätter hervor, die Publikumsmenschen, all diese netten und tüchtigen Wiener und Europäer, die einbekannten Repräsentanten des Zeitgeists. Diese Gesellschaft hatte den Satiriker mit Huld bewillkommt – Wien bot seinem besondern Sohne sofort die Schoßkindschaft an. Raisonnieren, Raunzen, Frozzeln gehörte hier seit je

150 Ebd., S. 83 f.
151 Ebd., S. 11.
152 Ebd.
153 Ebd., S. 84, 87.
154 Ebd., S. 16.

> zur Lebenskunst. […] Alle Sachlichkeiten: Staat und Kirche, Politik und Justiz, Wissenschaft und Geschäft, traten in dem Reigen dieser Stadt als bunte Figuren auf, der Prophet als Wurstel – warum sollte nicht auch der Satiriker mitspielen? […] Wien erwartete von Karl Kraus eine ergötzliche chronique scandaleuse. Er hätte als der ungezogene Liebling der Wiener Grazien alt werden können […]. Karl Kraus nahm alle Unliebenswürdigkeit zusammen und wurde ein Spielverderber.[155]

Wien liefert Kraus also erst dank der lokalen Medien und der Profilierungsneurose der hiesigen Bevölkerung den Stoff für seine Satire und dank der Altwiener Komödie (»Wurstel«) die formalen Ressourcen. Die urbane, satireaffine Atmosphäre Wiens (»Raisonnieren, Raunzen, Frozzeln«) treibt Kraus' Satiriker-Karriere voran, bis die Nivellierung der satirischen Rolle bei ihm solche Abwehrreflexe hervorruft, dass sie neuartige Formen induzieren. Semantisch zugespitzt ist Wien bei Viertel der mythische *Ursprungsort* einer satirisch-modernen Kunst.[156]

Viertel III: Konservative Veredelung

Diese epistemische Zäsur manövriert in *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* die Satire zwangsläufig im literarischen Feld in die Rolle der Herausforderin der bürgerlichen Kunstvorstellung. Daher setzen sich auch Viertels Essays dezidiert gegen die These des Phantasiedefizits zur Wehr, mit welcher die bürgerliche Kunstanschauung diskurstypisch die Marginalisierung der satirischen Formen begründet und welche auch Kraus-Gegnerinnen und -Gegner regelmäßig anführen, um den Satiriker als Künstler zu diskreditieren. Ihr geläufiges Argument – die *Fackel*-Karikaturen seien lediglich Produkte von Kraus' schwächlicher Imagination – widerlegt Viertel, indem er zwar zugibt, dass Kraus' Karikaturen tatsächlich erst dank eines präzisen sozioempirischen Studiums, durch »Vivisektion«,[157] entständen; dass sie freilich gerade deswegen jene höhere Wahrheit abbildeten, die das bürgerliche Kunstwerk darzustellen

155 Ebd., S. 18 f.

156 Ausführlich van der Steeg, Karl Kraus und der Wien-Topos in Kunsttheorien der literarischen Moderne, S. 27–32.

157 B. Viertel, Karl Kraus, S. 11. Vgl. Musils frühes satireaffines Romanprojekt *Monsieur le vivisecteur oder die Abenteuer und Irrfahrten eines selischen Vivisectors zu Beginn des 20. Jhrdt.* (Musil, TB I, S. 1–10; ders., TB II, S. 813).

behaupte: »Die Modelle sollten gestehen: sie werden nicht verpfuscht, wenn Karl Kraus sie zeichnet. Wo er ihre Naturwahrheit vergewaltigt, bringt er alles im Überfluß durch die Wahrheit seiner Natur wieder herein.«[158] Kraus' künstlerische Spitzenleistung bestätigt dann entlang der bürgerlichen Logik, dass die *Fackel*-Karikaturen, verglichen mit ihren realen Vorbildern, weitaus komischer wirkten.[159] Schließlich plädiert Viertel dafür, ganz vom realen Substrat von Satiren zu abstrahieren und diese hingegen als fiktive Formen gelten zu lassen: »Nehmen wir die Satire als einen Widerstreit des Satirikers gegen die Geschöpfe seiner Erfindung, als ein Spiel seiner Einbildungskraft […]!«[160] Den Kritikern der satirischen Formen entgegnet er: »›Das ist doch alles nur Gift und Galle, subalterner Neid, tückisches Ressentiment, hämische Scheelsucht‹ – behaupten gerne Die [sic!], welche unter seiner Laune leiden. Aber er [Kraus] schafft Leiden aus Leidenschaft; *Karl Kraus ist Künstler.*«[161]

Ähnlich wie Kraus in *Nestroy und die Nachwelt* verwirft Viertel mithin die bürgerliche Kunstanschauung nicht. Stattdessen legitimiert die Essay-Reihe die satirischen Formen zunächst dadurch, dass sie die bürgerliche Ästhetik wie Kraus gegen den Strich bürstet, jedoch deren hochkarätige Begriffe, namentlich Phantasie, Universalität, Komik oder Leidenschaft, ironiefrei für die satirischen Formen in Anspruch nimmt: wenn Viertel etwa dem Objekt der Karikatur vorschlägt, von den satirischen Affekten zu abstrahieren und sich im Sinne des Irrealisierungs- bzw. Entlastungspostulats (Volkelts Norm 3) gegenüber der eigenen Verspottung kontemplativ zu verhalten; oder wenn er analog empfiehlt, das satirische Porträt per se als leidenschaftliche Schöpfung einer universalisierenden Phantasie zu würdigen (Volkelts Norm 4), und es so im priorisierten Typus des Komischen aufgehen lässt. In Viertels diplomatischer Aufwertungsstrategie bleiben derart zwar die bürgerlichen Kategorien nach wie vor intakt, nur strahlt jetzt die Aura des autonomen Kunstwerks bis an die Peripherie der bürgerlichen Kunstsystematik aus.

158 B. Viertel, Karl Kraus, S. 14.
159 Ebd., S. 13.
160 Ebd., S. 15.
161 Ebd., S. 14; Hervorhebung C. v. d. S.

Viertels Wunsch nach der theoretischen (und praktischen) Entmarginalisierung der satirischen Formen kam dabei entgegen, dass Kraus' lyrische Produktivität gerade in den ersten Kriegsjahren eingesetzt hatte. Im Ersten Weltkrieg erschienen die beiden Gedichtbände *Worte in Versen I* (1916) und *Worte in Versen II* (1917); sieben weitere folgten bis 1930. Kraus widmete sich damit ab 1913 nicht einfach einer weiteren literarischen Form, sondern einer hoch prestigeträchtigen bürgerlichen Kunstgattung und zudem einer Gattung der poetischen Mobilmachung.[162] Die lyrische Palette des Satirikers, die mit juvenalischen Strafreden, Nestroy-ähnlichen Couplets, philosophischen Spruchdichtungen sowie klassischen und romantischen Liedformen sowohl politische als auch scheinbar unpolitische Subgattungen umfasst,[163] fungierte seinerzeit nicht zuletzt aufgrund dieser generischen Breite im Kontext der Kriegspoesie als Gegenlyrik des Gegenkünstlers. Ursache für Kraus' vertiefte Beschäftigung mit lyrischen Formen nach 1914 dürften neben diesem – aus dem literarischen Feld herleitbaren – strategischen Aspekt insbesondere die lyrischen Gattungsspezifika gewesen sein, die der Sprachversessenheit des Satirikers neue Verwirklichungsmöglichkeiten geboten haben; eventuell auch das Bedürfnis nach einer alternativen Schreibhaltung – als Kontrast zu den in der *Fackel* publizierten zeitkritischen Glossen und Essays. Schließlich waren die Naturgedichte ein satirisches Manöver, um die Zensur zu umgehen.[164]

Das zeigt deutlich das *Fackel*-Heft von Mitte November 1916, das auf den ersten Blick betont unpolitisch auftritt, indem es hauptsächlich Reflexions- und Naturlyrik aus der Feder von Kraus sowie einige Zitate aus Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) enthält. Die Montage der Schiller-Zitate, auf die Kraus sein damaliger Sekretär und Biograf Leopold Liegler hingewiesen hat,[165] verleiht dem Heft eine zeitkritische Wendung. Kraus definiert mithilfe des Weimarer Klassikers den Dichter als »*Bewahrer*«,

162 Vgl. Anz/Vogl, Die Dichter und der Krieg, S. 88.

163 Dazu Keckeis, Lyrik und Nachdichtung, S. 183–196. Zudem Kohn, Kraus als Lyriker; Disch, Das gestaltete Wort, Kap. 5.

164 Vgl. Kraus' Reaktion auf die Konfiskation des *Fackel*-Hefts vom Oktober 1916 in: Kraus, Die Fackel, Nr. 437–442, S. 1, 127 f.

165 Ders., Briefe an Sidonie Nádherný, Bd. 1, S. 438; Brief von Kraus an Nádherný vom 6. November 1916: »Der kleine L. [Liegler] hat bei Schiller (über naive und sentimentalische Dichtung) Sätze gefunden, durch welche die Verbindung von Lyrik und Glosse förmlich geweiht erscheint.«

»*Zeugen*« und »*Rächer* der Natur« und bestimmt ihn als »[s]atirisch«, »wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale […] zu seinem Gegenstande macht«; zudem betont er mit Schiller, dass dieselben Dichter »mit demselben Glück auch in den rührenden und zärtlichen Gattungen [Idylle, Elegie] gedichtet haben, wenn nicht zufällige Ursachen ihrem Gemüt frühe diese bestimmte Richtung gegeben hätten«.[166] Weil die Montage Schillers Differenzierung zwischen naivem (Goethe) und sentimentalischem (Schiller) Dichtertypus unterschlägt, verstärkt Kraus den Eindruck, dass der Künstler zwar nicht ausschließlich, wohl aber grundsätzlich satirisch disponiert und seine Gattungswahl lediglich akzidentiell, also taktisch motiviert bzw. kontextbedingt ist. Mit der Auswahl der Zitate steckte Kraus dem *Fackel*-Publikum sozusagen unter der Hand die Rezeptionsanweisung zu. Zugleich spielte er damit unter dem Druck der Zensur das bürgerliche Formentableau zur Nobilitierung der Satire dieses Mal sogar in der Gegenrichtung der Gegenrichtung aus: Umgekehrt wie in *Nestroy und die Nachwelt* macht die Schiller-Montage nicht die Zeitsatire als autonomes Kunstwerk lesbar, sondern die Naturgedichte als satirische Tendenzlyrik.[167] Die Kunst wird in diesem Fall also nicht an die Peripherie der bürgerlichen Kunsttheorie, sondern die satirischen Formen in deren Zentrum manövriert.

Viertel V: Inversion des Formentableaus II: Zurück zum Paradies

Es ist davon auszugehen, dass Viertel Schillers Abhandlung, vor allem aber die Schiller-Montage in der *Fackel* kannte, als er an seinen Essays arbeitete. Denn um Kraus' satirisches Werk als Kunst zu nobilitieren, setzt er in *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* auf eine identische Logik der literarischen Formen. Kraus' rezente Naturlyrik (*Wiese im Park*, *Verwandlung*) erscheint in den Essays als Höhepunkt einer Werkbiografie, an deren Beginn eine satirische Prosa steht, deren lyrische Einsprengsel das künstlerische Potential andeuten, welches sich dann in der satirischen Kriegslyrik, den sprachreflexiven Epigrammen und

166 Ders., Die Fackel, Nr. 443/4, S. 13; Hervorhebungen K. K.; vgl. Schiller, Werke und Briefe, Bd. 8, S. 728, 740, 742. Zu Kraus' Schiller-Bezügen siehe Krolop, Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, S. 231–251, bes. S. 244–247.

167 Zu den Bezügen zwischen Kraus' Naturverständnis und demjenigen der Weimarer Klassiker siehe Timms, »Rächer der Natur«, S. 55–69.

den Sinngedichten immer klarer ausprägt, bis es im Naturgedicht vollständig abgerufen und ausgestaltet wird:[168]

> Das Gedicht ist bei Karl Kraus ein Stadium dieses organisierenden Prozesses. Von Anfang an war seine Prosa durchsetzt mit lyrischen, dramatischen, bildhaften Elementen. Die Anteilnahme am Stoff war eine urpersönliche; der Satiriker war ein Verletzter und die Intensität der Verletzung trieb die mit dem Stoffgewicht des Tages belasteten Streitschriften in die gehobene Sprache […]. *So wurde der Satiriker zum Dichter, indem er sich über die Aktualität erhob (während die Dichter heute nur allzu leicht der Überredung dringlicher Tatsachen erliegen).* […] Hierher gehören die Kriegsgedichte. […] Aber die Kunst des Karl Kraus gräbt tiefer noch ins Innerste hinein. […] Diese Gebilde […] sind auf entfernten Wegen zur Urform des Epigramms oder des Sinngedichts zurückzuführen, erheben sich aber über diese Formen durch den dichterischen Zauber […]. Und immer weiter hinaus […]. Die Satiren, die Zeitgedichte treten zurück, die Kindheits- und Liebesgedichte treten vor, das Persönliche (Autobiographie des lyrischen Ichs) überwiegt immer mehr das Soziale, das Visionäre zehrt das Satirische auf. […] Diese Gedichte sind das zarteste, innerste, letzte Ja des Verneiners.[169]

Die Veredelung der satirischen Prosa zur Naturpoesie setzt auf diese Weise zwar wiederum zentrale bürgerliche Kunstnormen voraus: vor allem Universalität (»indem er sich über die Aktualität erhob«), Innerlichkeit (»gräbt tiefer noch ins Innerste hinein«), Entstofflichung (»trieb die mit dem Stoffgewicht des Tages belasteten Streitschriften in die gehobene Sprache«) und Positivität (»das zarteste, innerste, letzte Ja«). Viertel variiert indes seine *bürgerlich-konservative* Aufwertungsstrategie, indem er dieses Mal wie Kraus im Gefolge von Schiller eine der peripheristen Formen des bürgerlichen Formentableaus mit einer der prestigeträchtigsten Gattungen dialektisch vermittelt.

Dass der Weimarer Klassiker für die Aufwertung der satirischen Formen bei Viertel Pate steht, ist vielleicht auch aus anderen Gründen naheliegend: Nicht nur besitzt Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* eine ähnliche Theorie-Scharnierfunktion am Ende der satireaffinen Aufklärungsästhetik, sondern die Abhandlung nimmt auch die moderne Gattungshybridisierung

168 Vgl. Wagenknecht, Die ästhetische Wendung der *Fackel*, S. 110–112.
169 B. Viertel, Karl Kraus, S. 66–69; Hervorhebungen C. v. d. S.

vorweg.[170] Darüber hinaus ist Schillers Formen-Dialektik analog zur Vermittlungslogik des biblischen Sündenfallmythos. Aus der Perspektive einer solchen Gattungsmystik erscheinen dann die satirischen Formen als profaner Modus einer göttlichen Naturpoesie:

> Die Welt – als ein Irrweg, Abweg, Umweg zum Paradiese zurück. Und so versuche ich denn auch die Entwicklung dieser merkwürdigen Begabung zu deuten: Intellektualität als ein Abweg, der zu Unmittelbarkeit, zum Geiste zurückführt. Publizität – ein Irrweg zur Sprache zurück. Die Satire – ein Umweg zum Gedicht.[171]

Viertel formulierte damit jene Passage, die Benjamin in seinem Essay *Karl Kraus* als die »wichtigste Stelle«[172] von Viertels Kraus-Deutung bezeichnen sollte. Der epistemischen Zäsur, die *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* diagnostizierte, war indes der bürgerliche Kunst-Nomos gerade noch einmal entkommen.

Liegler I: Germanistische Avantgarde

Viertel war nicht der Einzige, der für das Renommee von Kraus und das der satirischen Formen im und um den Ersten Weltkrieg warb. Ludwig Ficker legte 1917 seine *Rundfrage über Karl Kraus*, die er vor dem Krieg im *Brenner* publiziert hatte, wegen des aktuellen Interesses am Satiriker als Sonderdruck auf.[173] Zudem verfasste Leopold Liegler, der zeitweilige Sekretär von Kraus, eine Monografie *Karl Kraus und sein Werk*, erschienen 1920 bei Richard Lányi, die durch präzise Werkkenntnis und kluge Exegesen besticht. Zusammen mit Viertels *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* steuerte Lieglers Monografie in den 1920er und 1930er Jahren die Rezeption des Satirikers. Die beiden Texte stellten die wichtigsten – parawissenschaftlichen – Informationsquellen der zeitgenössischen Enzyklopädie-Artikel zu Kraus dar, etwa in *Meyers Lexikon* (1927) oder im *Großen Brockhaus* (1931).[174] Die Akademisierung der Kraus-For-

170 Schönert, Satirische Aufklärung, S. 342. Zur Gattungshybridisierung siehe Arntzen, Der Ursprung der modernen Satire, S. 281–298.
171 B. Viertel, Karl Kraus, S. 64.
172 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 360.
173 Ficker, Rundfrage über Karl Kraus, S. 5.
174 Kraus verweist auf den Eintrag in *Meyers Lexikon* in: Kraus, Die Fackel, Nr. 781–786, S. 74.

schung antizipierte damals Max Rychner, als er 1924 in seiner Broschüre *Karl Kraus* zum 25-jährigen Jubiläum der *Fackel* frohlockte, dass in absehbarer Zeit Dissertationen den Büchern Viertels und Lieglers nachfolgen würden.[175]

Karl Kraus und sein Werk sowie *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* sind mithin auch als germanistische Avantgarde zu würdigen. Umso mehr, weil die beiden Texte ein diskursives Gegengewicht zu den zeitgenössischen Literaturgeschichten gebildet haben, die Kraus mehrheitlich nicht erwähnen – und wenn, dann kursorisch, etwa als »Wiener Kritiker« oder »Herausgeber der *Fackel*«, also als publizistischen Akteur vorstellen.[176] Selbst wenn man der Publikationsgeschwindigkeit Rechnung trägt, mit der Kompendien überhaupt auf rezente Phänomene reagieren können, hängt diese Zurückhaltung in den allermeisten Fällen mit der Marginalisierung der satirischen Formen zusammen.[177] Davon

175 Rychner, Karl Kraus, S. 28.

176 Betrachtet man die Literaturgeschichten, die zwischen 1918 und 1933 publiziert wurden, so fehlt Kraus in etwa der Hälfte der Kompendien. Kraus kommt vor in: Martens, Die deutsche Literatur unserer Zeit (1927), S. 481; Walzel, Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart, Bd. 2, S. 123, 305; Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, Bd. 2, S. 356, 440, 496; Brand, Werden und Wandlung, S. 114 f.; Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart, S. 167 f.; Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Bd. 4, S. 914; Klabund, Literaturgeschichte, S. 322–326; Castle/Nagl/Zeidler, Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, Bd. 4, S. 1909–1930. Nicht erwähnt wird er in: Martens, Die deutsche Literatur unserer Zeit (1933); Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart; Wiegler, Geschichte der deutschen Literatur; Biese, Deutsche Literaturgeschichte; Mahrholz, Deutsche Literatur der Gegenwart; Fechter, Deutsche Dichtung der Gegenwart. Häufig teilt er dieses Schicksal mit den satireaffinen modernen Autoren wie Tucholsky, Kästner, Mehring oder Piscator – während Brecht nur selten nicht behandelt wird –, ohne dass allerdings eine Korrelation zwischen ihrem Vorkommen und demjenigen von Kraus festzustellen ist; Hašeks *Schwejk* wird ein einziges Mal im Zusammenhang mit Piscator erwähnt; Musil in zwei Dritteln der Literaturgeschichten, wobei sogar gelegentlich der rezente *Mann ohne Eigenschaften* thematisiert wird. Grundsätzlich gilt, dass diese Schriftsteller, wenn sie überhaupt Erwähnung finden, in der Regel marginal auftauchen. Kraus wird dann meist neutral bis abwertend als »geniale[r] Stilkünstler[] und Schelter[]«, »Wiener Kritiker«, »Herausgeber der *Fackel*« oder »*Fackel*-Kraus« im publizistischen Feld situiert. Siehe Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Bd. 4, S. 914; Brand, Werden und Wandlung, S. 57; Martens, Die deutsche Literatur unserer Zeit (1927), S. 481; Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart, S. 158.

177 Was die Satire als literarische Form angeht, so gilt generell, dass die Literaturgeschichten ihr keine besondere Aufmerksamkeit widmen; entweder wird sie unter Komik und Humor subsumiert oder ist kein Thema. Wo man sich offenkundig jedoch zur Satire verhalten muss wie im Fall von Heinrich Mann, an dem als Bruder des feldbeherrschenden Großschriftstellers Thomas Mann in den 1920er und 1930er Jahren keine Literaturgeschichte ohne eine ausführliche Stellungnahme vorbeikommt,

zeugen insbesondere die Einträge zu Heinrich Mann, den die Kompendien (anders als Kraus) als Bruder Thomas Manns nicht ignorieren konnten. Als exotisches, aber gerade deswegen repräsentativeres Beispiel bietet sich Guido K. Brands Überblicksdarstellung *Werden und Wandlung* (1933) an, die kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Kurt Wolff-Verlag (!) erschien und die, obwohl sie thematisch, methodisch sowie typografisch betont modern auftritt,[178] die satirischen Formen trotzdem rundweg ablehnt. Brand schätzt zwar Heinrich Manns nicht-satirische Dichtung; am *Untertan*-Roman und dessen Fortsetzung *Die Armen* (1917) lässt er indes kein gutes Haar:

> Wie bei *Professor Unrat* erhebt sich wieder die Frage, ob diese Zugespitztheit der Schilderung, die Zeichnung von Typen (die in Stufungen da sind) in gedrängtester Form nicht das Werk eines Satirikers sind, der die Richtung verliert und in der Verzeichnung schon wieder das Gegenteil dessen erreicht, was er will. Verstärkt werden diese bangen Fragen um den Dichter Heinrich Mann mit dem Roman *Die Armen*, 1912 [sic!], in denen er die Wutgegensätze zwischen dem Hessling (er ist die Fortsetzung aus dem *Untertan*) und dem Arbeiter Labrich scharfkantig zeichnet. Der Kampf des Proletariers gegen den Kapitalisten und umgekehrt, beide Male mit falschen Mitteln konstruiert. Er hat die Liebe nicht, die notwendig ist, um ein Tizian zu sein.[179]

Diskurstypisch betrachtet Brand die Satire als defizientes Humor-Phänomen:

> Humor als Weltanschauung ist im tiefsten Grunde jener Zustand, der der Tragik am nächsten wohnt. Und das unterscheidet diese gerade von jenen

reagieren zwei Drittel kritisch: Brand, Werden und Wandlung, bspw. S. 519; Biese, Deutsche Literaturgeschichte, bspw. Bd. 3, S. 715 f.; Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart, bspw. S. 122; Mahrholz, Deutsche Literatur der Gegenwart, bspw. S. 374; Fechter, Deutsche Dichtung der Gegenwart, bspw. S. 748 f.; Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, bspw. Bd. 2, S. 80 f.; Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, bspw. Bd. 4, S. 758 f.; wobei Biese, Mahrholz und Nadler gemäßigt sind. Nicht abwertend verhalten sich: Martens, Die deutsche Literatur unserer Zeit (1927); ders., Die deutsche Literatur unserer Zeit (1933); Walzel, Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart; Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart; Wiegler, Geschichte der deutschen Literatur; wobei für Martens und Naumann Satire gar keinen relevanten Begriff darstellt.

178 Vgl. Altenheim, Guido K. Brand, S. 297–308, bes. S. 299.

179 Brand, Werden und Wandlung, S. 519.

anderen, die aus Witz, Satire, Lachen eine Welt zusammenzimmern, die sich mit Stahlwänden absteift gegen die Abgründe des Lebens.[180]

Um diese satirefeindliche Kunsthaltung zu revidieren, druckte Kraus bereits 1912 in der *Fackel* die mehrteilige Serie *Razzia auf Literaturhistoriker* ab, in der er unter anderem Heinrich Mann gegen Albert Soergel verteidigt, dessen Literaturgeschichte dem Satiriker weniger Raum gewähre als einem – heute tatsächlich in den Literaturgeschichten nicht mehr berücksichtigten – »Herrn Weigand«.[181] An der eigenen literaturhistorischen Marginalisierung sollte sich dann erst 1937 Wesentliches ändern dank der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte*, herausgegeben von Eduard Castle unter Mitwirkung von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler. Diese Übersicht würdigte den Wiener Satiriker zum ersten Mal im deutschen Sprachraum überhaupt mit einem umfangreichen, überaus profunden Eintrag, der aus der Feder von Edwin Rollett stammt, einem in Germanistik promovierten Redakteur der *Wiener Zeitung*.[182] Unter den inzwischen leicht angewachsenen Quellen, auf die der Eintrag zurückgreift, sind ebenfalls *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* sowie *Karl Kraus und sein Werk* vermerkt.[183]

Liegler II: Wie Swift

Mitten im Krieg las Kraus dann eine Biografie über Jonathan Swift – den größten Satiriker der englischsprachigen Aufklärung, der in der deutschsprachigen Literatur zahlreiche Spuren hinterlassen hat.[184] In einem Brief an seine damalige Geliebte Sidonie Nádherný, datiert vom 23. und 24. September 1915, zitierte Kraus daraus einen längeren Auszug, der das heimliche Verhältnis Swifts mit Esther Johnson beleuchtet. Die Passage enthält Parallelen zu seiner eigenen komplizierten Liebesbeziehung zur böhmischen Adeligen, darüber hinaus manipulierte Kraus den Text derart, dass er ein spezifisches Bild des Satirikers zeichnet: Swift wird einerseits als Mann des sprühenden Witzes, des scharfen,

180 Ebd., S. 214.
181 Kraus, Die Fackel, Nr. 341/2, S. 37. Gemeint ist wohl der Neuromantiker und Realist Wilhelm Weigand.
182 Rollett korrespondierte 1935 mit Kraus in der *Fackel*. Siehe Kraus, Die Fackel, Nr. 912–915, S. 8.
183 Castle/Nagl/Zeidler, Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, Bd. 4, S. 1909.
184 Weiss, Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts; für die deutsche Rezeption im 18. Jahrhundert siehe Kämmerer, Nur um Himmels willen keine Satyren.

zermalmenden Urteils sowie der zersetzenden Satire charakterisiert; andererseits als Mann des Herzens, der, zur äußersten Liebesleidenschaft fähig, glühende Liebesbriefe schreibt – als »Mann Gottes« und als »Vivisektor«.[185]

Die Beschäftigung mit der Biografie des Satirikers von Weltrang geschah im Bewusstsein, dass auch Kraus bald in jene Liga von Autoren aufsteigen würde, deren Werke anhand des lebensweltlichen roten Fadens gedeutet werden: »Eine andere Biografie wird eben jetzt geschrieben«, kommentierte Kraus das Zitat, »[e]in junger Schriftsteller und Staatsbeamter, den ich bisher nicht persönlich kenne, soll mit Begeisterung daran sein«.[186] Die Lektüre der Swift-Biografie diente so der Selbstverständigung über den Schutz der Privatsphäre: Anders als bei Swift werde »nicht einmal die Thatsache, *daß* es ein Geheimnis *gibt*, in die Biografie kommen«, schrieb Kraus über sein Liebesverhältnis.[187] Zudem war die Lektüre die unbescheidene Selbstverständigung über die eigene Bedeutsamkeit innerhalb der satirischen Ahnengalerie und, damit verbunden, die Einordnung in ein spezifisches biografisches Design des satirischen Künstlers, das dem öffentlichen, aggressiven Satiriker im Sinne von Schillers Formen-Dialektik die sensible – lyrische – Privatperson zur Seite stellt.

Der junge Schriftsteller war kein anderer als Liegler. Am Ende war er ein Mitwisser privater Intimitäten und darum suspekt. Zu Beginn schätzte ihn Kraus jedoch außerordentlich und nannte ihn liebevoll »de[n] kleine[n] Biograph[en]«.[188] Liegler war vor dem Krieg Beamter des Finanzministeriums gewesen und hatte 1911 als erster Vertreter der Presse in einer Wiener Zeitung, dem *Wiener Montagblatt*, den Satiriker gewürdigt, der dazumal von der städtischen Presse totgeschwiegen wurde. Kraus hatte dies registriert und für Liegler Karten für eine seiner Vorlesungen zurücklegen lassen.[189] Zu Beginn des Ersten Weltkriegs war nun für Kurt Wolff, der bereits mehrere von Kraus' Büchern im Verlagsprogramm hatte und zu diesem Zeitpunkt die Edition der Werke Heinrich

185 Kraus, Briefe an Sidonie Nádherný, Bd. 1, S. 239 f.; Brief von Kraus an Nádherný vom 23./24. September 1915. Teile derselben Passage zitierte Kraus Jahre später nochmals ohne Manipulation. Vgl. ebd., S. 592. Die Biografie konnte bislang nicht eruiert werden. Siehe den Kommentar von Pfäfflin in: ebd., Bd. 2, S. 229. Vgl. Musils frühes satirisches Projekt *Monsieur le vivisecteur oder die Abenteuer und Irrfahrten eines selischen Vivisectors zu Beginn des 20. Jhrdt.* in: Musil, TB I, S. 1–10; ders., TB II, S. 813.

186 Kraus, Briefe an Sidonie Nádherný, Bd. 1, S. 240; Brief von Kraus an Nádherný vom 23./24. September 1915.

187 Ebd.; Hervorhebungen K. K.

188 Ebd., bspw. S. 253, 572.

189 Liegler, Meine Erinnerungen an Karl Kraus, S. 8.

Manns plante, die Zeit reif für eine Monografie über den Wiener Satiriker.[190] Ursprünglich war wohl gedacht, diese in der Reihe *Die Literatur*, gegründet von Georg Brandes, auf den Markt zu bringen, die illustrierte Einzeldarstellungen von Dichtern und Schriftstellern enthält. Dazu kontaktierte Wolff Albert Ehrenstein, der in einem Brief an Kraus vom 29. August 1915 Liegler als Autor vorschlug.[191] Kraus las in der Folge Swift. Und Liegler wurde von Wolff mit der Abfassung der Monografie beauftragt, wobei sich Liegler ausbat, das Buch als größere und grundsätzlichere Arbeit in Angriff nehmen zu dürfen.[192]

Diese Intention widersprach nicht den Zielen des Verlags, der ein Standardwerk wollte, das die literarische Physiognomie von Kraus für die literaturhistorische Nachwelt festsetzen sollte: ein »Urkundenbuch […], über das tunlichst keine spätere Literatur- und Geschichtsklitterung mehr hinauskommen wird«.[193] Liegler schrieb zur Informationsbeschaffung Kraus persönlich an, traf ihn in den Kaffeehäusern Wiens – wobei Kraus ihm von seinem Vorhaben abgeraten haben soll – und später privat.[194] Wie aus den Briefen an Nádherný hervorgeht, scheint Liegler Kraus gewissenhaft ausgefragt zu haben; er erkundigte sich nach den Anlässen der Texte, nach deren landschaftlichen Wurzeln sowie nach dem Verhältnis von gesprochener und gedruckter Sprache im Zusammenhang mit den Vorlesungen.[195] Kraus muss vom Interesse, das ihm entgegengebracht wurde, offenkundig angetan gewesen sein, denn bald las Liegler für den Satiriker Korrektur, beriet ihn stilistisch und übernahm schließlich die Aufgaben eines Sekretärs.[196] Wahrscheinlich verzögerten alle diese Tätigkeiten die Arbeiten an der Monografie derart, dass sich Wolff in einem Brief vom 18. Dezember 1917 bei Kraus erkundigte, ob dieser die Weiterfinanzierung des Projekts überhaupt noch für sinnvoll erachte.[197] Nachdem sich Wolff mit Kraus

190 Ebd., S. 9; vgl. Kraus/Wolff, Briefwechsel, Nr. 32; Brief von Albert Ehrenstein an Kraus vom 29. August 1915.
191 Ehrenstein, Werke, Bd. 1, S. 132.
192 Liegler, Meine Erinnerungen an Karl Kraus, S. 9.
193 WStLB I. N. 164.185, zit. nach: Kraus, Briefe an Sidonie Nádherný, Bd. 2, S. 239.
194 Liegler, Meine Erinnerungen an Karl Kraus, S. 9 f.
195 Kraus, Briefe an Sidonie Nádherný, Bd. 1, S. 253, 278; Briefe von Kraus an Nádherný vom 5. sowie 18./19. November 1915.
196 Der von Friedrich Pfäfflin edierte Briefwechsel zwischen Kraus und Wolff enthält zahlreiche Briefe, die Liegler im Namen von Kraus mit dem Verlag Kurt Wolff gewechselt hat. Sie belegen Lieglers intensive Mitarbeit an der Buchproduktion des Satirikers. Zur Zusammenarbeit siehe auch ebd., S. 302, 365; Briefe von Kraus an Nádherný vom 4. Dezember 1915 sowie 31. März 1916; Bd. 2, S. 229 f. [Apparat]; Liegler, Meine Erinnerungen an Karl Kraus, S. 12.
197 Kraus/Wolff, Briefwechsel, Nr. 165; Brief von Wolff an Kraus vom 18. Dezember 1917.

überworfen hatte, erschien das Buch unter dem Titel *Karl Kraus und sein Werk* 1920 im Verlag des Wiener Buchhändlers und Gelegenheitsverlegers Richard Lányi; 1933 wurde die Monografie ein zweites und letztes Mal aufgelegt.

Liegler III: Satire als Krisenphänomen II

Dieses Mal labte sich in St. Pölten während des Ersten Weltkriegs eine Seele an der Satire: »Die Arbeit an diesem Buch hat mir [sic!] die Jahre des Weltkriegs leichter ertragen lassen«, schreibt Liegler in der Vorrede von *Karl Kraus und sein Werk*, »[i]ch habe in strenger Abgeschlossenheit – während man nicht reden durfte – gearbeitet, damit man mich höre, wenn die Zeit erfüllt […] wäre«.[198] Die Dauer der Abkehr ist für Liegler wie für Viertel mit der Überprüfung von sozialen und kulturellen Werten verbunden – eine »Flucht in den reinen Geist«.[199] Bei Liegler mündet sie in die Wiederentdeckung der eigenen Menschenwürde, konsolidiert den Glauben an das Wahrhafte sowie das Gefühl einer sittlichen Verantwortung, habe doch der Satiriker als einer der wenigen »Menschen« die Missstände ausgesprochen, den Irrsinn der Zeit vor den Richtstuhl geladen und mit Flüchen niedergedonnert.[200] Das Buch bekennt sich zu diesen humanistischen Werten und ist jenen gewidmet, die ähnliche Erfahrungen durchgemacht haben. Das Buchkapitel *Weltgericht* stellt daher ausführlich Kraus' pazifistisches Engagement dar, wobei Liegler speziell die satirische Zitiertechnik beleuchtet, dank der Kraus die habsburgische Kriegspropaganda entlarvt und vielen Orientierungssuchenden Hoffnung gegeben habe.[201] Wie für Viertel ist für Liegler der Untergang des österreichisch-ungarischen Kaiserreichs keine Zäsur der Gewalt, sondern »der Kampf der Geister« hatte »erst [zu] beginnen«.[202] Liegler stellt klar, dass Satire auch in Zukunft notwendig sein werde, um soziale Missstände vorauszusehen, zu beseitigen oder sie alternativ zur Abschreckung im Kunstwerk zu fixieren: Kraus mache »Mut […] zu einem neuen Leben«.[203]

198 Liegler, Karl Kraus und sein Werk, S. 5. Vgl. Kraus, Briefe an Sidonie Nádherný, Bd. 1, S. 392; Brief von Kraus an Nádherný vom 24./25. Mai 1916; Bd. 2, S. 317.
199 Liegler, Karl Kraus und sein Werk, S. 5.
200 Ebd., S. 239.
201 Ebd., S. 226–283, bes. S. 239.
202 Ebd., S. 426.
203 Ebd., S. 427.

Die herausragende Rolle von Kraus begründet in der Monografie eine minutiöse kulturhistorische Analyse. Liegler geht davon aus, dass ohne das satirische Milieu des habsburgischen Kaiserreichs das Œuvre des Satirikers nicht entstanden wäre. Nachdem 1848 die Revolution gescheitert sei, seien unter der Regentschaft Franz Josephs I. die politischen, sozialen und mentalen Errungenschaften der Aufklärungsepoche erlahmt; die künstlerische Kreativität, die Wolfgang Amadeus Mozart oder Adalbert Stifter ausgezeichnet habe, sei verkümmert. Kulturverheerend habe sich insbesondere die Pressefreiheit ausgewirkt, indem der liberale Zeitungsmarkt die aufklärerischen Ideen, die die Presse zuvor vermittelt habe, korrumpiert habe.[204] Damit erlischt für Liegler 1848 eine »altösterreichische[] Heiterkeit«, die ihn an die goldene Zeit der Antike erinnert und die er als »de[n] letzte[n] Ausklang der formfreudigen Weltanschauung des Barocke« betrachtet.[205] Und während die ländlich-konservativen Gebiete der Habsburgermonarchie von diesem Kulturzerfall weitgehend verschont bleiben, sucht er in *Karl Kraus und sein Werk* die Zentren des Fortschritts, die Großstädte, heim, erreicht um 1900 in Wien seinen Höhepunkt: Scheinbar notwendig lässt Wien – wie in den 1940er Jahren in Brochs *Hofmannsthal und seine Zeit* (1947/8) – als »letzte[s] Warnungssignal« einer gesamteuropäischen Wertekrise den Satiriker Kraus entstehen.[206]

Die sozialen Bedingungen für Kraus' satirisches Œuvre sind mithin in Lieglers Monografie im Wesentlichen mit jenen in Viertels Essays identisch, die Wien ebenfalls als kulturellen und mentalen Krisenherd inszenieren. Die Diagnose lag auf der Hand, zählen doch ähnliche Überlegungen zum Motivbestand der *Fackel*. Im Einklang mit Kraus, Viertel oder auch Robert Scheu ist Wien für Liegler jene europäische Metropole, wo man sich auf das Unwesentliche konzentriert, sich mit allen Mitteln der Logik der Dinge entwindet und sich durch Ornament, Persönlichkeit und Gemüt von den Hauptsachen ablenken lässt.[207] Wien ist jedoch mehr als nur *der* moderne Krisenherd, dessen Kulturgeschichte den Stoff für die Ursprungserzählung der zeitgenössischen Satire liefert. Wien ist zugleich

204 Ebd., S. 9–53, bes. S. 28 f.
205 Ebd., S. 10.
206 Ebd.; vgl. Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 170–195.
207 Liegler, Karl Kraus und sein Werk, S. 63. Vgl. den Text von Scheu anlässlich des Todes des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger in: Kraus, Die Fackel, Nr. 301–302, S. 37–45.

> das *Symbol* einer beinah schon verschollenen Kultur, die vergebens ihre alte Tradition verteidigt und sich gegen den Geist der neuen Zeit mit seinem gewissenlosen Erwerbs- und Machtrausch wehrt.[208]

Die Monografie differenziert dementsprechend vor dem Hintergrund des europäischen Wertezerfalls nicht nur zwischen unversehrten ländlichen und stark betroffenen städtischen Gebieten, sondern auch zwischen einem von der Presse moralisch degenerierten, liberalistischen »Neuwienertum«[209] sowie einem *altösterreichischen* Wienertum, welches die Kulturerrungenschaften aus Barock- und Aufklärungszeit gegen ihre neuwienerische Entfremdung verteidigt. Bei diesem in der Stadt eingekapselten »edlen Kern«[210] handelt es sich um Kraus, der, 1874 geboren, für Liegler zur letzten Generation zählt, deren künstlerische und ethische Maßstäbe durch die ausklingende altösterreichische Kunst- und Weltanschauung, durch Künstler wie Stifter und Nestroy geprägt worden sind.[211] Wien stellt in *Karl Kraus und sein Werk* solcherart ein literarisches Soziotop dar, in dem dank eines krisenresistenten altösterreichischen Kulturbestandes ein satirisches Vakzin gegen den modernen Wertezerfall magaziniert worden ist. Mit diesem Heilmittel wollte Liegler auch das literarische Feld revolutionieren.

Liegler IV: Ethik und Ästhetik

Der Krisenherd Wien und die altösterreichischen Kulturbestände, die hier überwintern, sind dann spätestens ab *Karl Kraus und sein Werk* Topoi des Aufwertungsdiskurses der satirischen Formen. Als Urheber von deren Marginalisierung hinterfragt die Monografie ebenfalls die bürgerliche Kunstanschauung. Den strategischen Einsatzpunkt von Lieglers kunsttheoretischen Überlegungen bildet dabei der ethische Gehalt von Kraus' Œuvre.[212] Dieser speist sich in *Karl Kraus und sein Werk* nicht allein aus altösterreichischen Kulturbeständen, sondern explizit auch aus dem Diskurs der Weimarer Klassik:

208 Liegler, Karl Kraus und sein Werk, S. 63; Hervorhebung C. v. d. S.
209 Ebd., S. 61.
210 Ebd., S. 62.
211 Ebd., S. 60 f.
212 Zum Verhältnis von Ethik und Satire im historischen Kontext vgl. Mayer, Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik, bes. Kap. 3.6; Häusler, Die Ethik des satirischen Schreibens, Kap. 2.

> Wie hoch sogar Schiller die menschliche Bedeutung der pathetischen Satire einschätzte, geht aus jener Stelle der Abhandlung über *Naive und sentimentalische Dichtung* hervor, wo er sagt, sie fließe aus einem Gemüte, »welches von dem Ideal lebhaft durchdrungen ist […].« Unter diesem Gesichtspunkt ist auch das Werk von Karl Kraus, dem einzigen jetzt lebenden deutschen Satiriker, zu betrachten. Es sind nun zwei Jahrzehnte verflossen, seitdem er zum ersten Mal seine warnende Stimme erhob, um der hereinbrechenden Zerstörung des edelsten Kulturgutes zu wehren. Er wußte, daß es um die alte, ehrwürdige österreichische Art gehe und um den Feingehalt ihrer besonderen Lebensgestaltung, er war von dem unersetzlichen Wert des versinkenden Alten überzeugt (denn es wirkte und redete aus ihm) und er kannte den Feind, der von allen Seiten herangerückt kam, um wie ein Heuschreckenschwarm sich gerade auf die blühendsten Gefilde zu stürzen.[213]

Kraus wird mithilfe von Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* als der »einzige[] jetzt lebende[] deutsche[] Satiriker« vorgestellt, der die gewissenlose Wirklichkeit mit der »Idee des reinen Menschseins« konfrontiert.[214]

Vor dem Hintergrund der Aufwertung der satirischen Formen erfolgt der Zugriff auf den Weimarer Klassiker in der Monografie mit doppelter systemkritischer Intention: Erstens bricht Liegler damit eine Lanze für die satirischen Formen, indem er gleichfalls auf die – von ihm und nicht von Kraus entdeckte – in der *Fackel* im Krieg abgedruckte Schiller-Passage hinweist, dass »Dichter« wie »Juvenal, Swift, Rousseau, Haller […] mit demselben Glück auch in den rührenden und zärtlichen Gattungen gedichtet« hätten bzw. haben, »wenn nicht zufällige Ursachen ihrem Gemüt frühe diese bestimmte« – satirische – »Richtung gegeben hätten«.[215] Zweitens stellt Liegler in seiner Monografie den Weimarer Humanismus als ethisches Regulativ vor, welches Kraus ermöglicht habe, gestützt auf die humanistischen Ideen, Ereignisse unabhängig von ihrer aktuellen sozialen Kodierung und ihrer Bewertung durch die »Schulmeinungen der Philosophen« einzuordnen: Kraus' Ethik sei daher ein »*offene*[*s*] *System* […] im Gegensatz zum geschlossenen, statischen System des ungenialen Menschen, der den fehlenden Lebensinstinkt durch heteronome ethische Vorschriften zu ersetzen gezwungen ist«.[216] Dieses ethische Regulativ bildet bei Liegler wiederum den Ausgangspunkt für einen künstlerischen Prozess, der konsequent ge-

213 Liegler, Karl Kraus und sein Werk, S. 58.
214 Ebd., S. 58, 70.
215 Ebd., S. 58.
216 Ebd., S. 69 f.

gen die bürgerlichen Produktionsregeln verstößt. So handelt es sich bei Kraus' Texten aus kunsttheoretischer Perspektive gleichfalls um »offene System[e]«, insofern sich die viel beschworene »Wortkunst« des Satirikers jeweils »am Seil der Sprache« vorwärts taste, nachdem der Schaffensprozess durch das reale Objekt bzw. das dieses beurteilende humanistische Gewissen ausgelöst worden sei. Kraus' Satiren sind also gemäß Liegler nicht etwa Kunstwerke, weil sie die »Regeln der Schulästhetik« erfüllen, sondern konträr dazu, weil sie gerade ohne diese auskommen und stattdessen ihre »Wesens- und Konstruktionsgesetze in sich« selbst tragen.[217]

Als ethisch-ästhetisch ›offenes System‹ höhlt Kraus' Satire sonach auch bei Liegler die bürgerliche Kunstanschauung aus: Sie traversiert und enthierarchisiert das bürgerliche Formentableau und bricht dabei kategorisch mit dem Irrealisierungs- bzw. Entlastungspostulat (Volkelts Norm 3). Lieglers Aufwertungsstrategie schließt auf diese Weise in zentralen Punkten an die Überlegungen aus *Nestroy und die Nachwelt* sowie *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* an, geht allerdings einen entscheidenden Schritt über diese Versuche hinaus: Lieglers Aufwertungsstrategie besteht nämlich nun nicht mehr nur darin, die bürgerliche Kunstanschauung (wie Kraus) satirisch gegen den Strich zu bürsten oder sie (wie Viertel) dialektisch zu bespielen; stattdessen betrachtet Liegler Kraus' Œuvre als einen Kunstkomplex, der grundsätzlich nach solitären Kriterien funktioniert, d. h. mittels ethischer Referenzen auf konkrete Objekte sowie mittels des Worts *qua* ›Gattung‹ – und der deshalb von der bürgerlichen Kunstanschauung nicht mehr systematisch erfasst werden kann. Um Kraus' Satire adäquat zu theoretisieren und literaturkritisch fair zu beurteilen, bräuchte es, wie Liegler schlussfolgert, eine alternative Ästhetik.

Wohl auch deswegen, weil er mit Volkelts *System der Ästhetik* vertraut gewesen ist,[218] benennt Liegler dazu als erster Akteur klipp und klar die bürgerlichen Kunstnormen als Ursache für die Marginalisierung der satirischen Formen. Die Monografie entkräftet also nicht zufällig den »Einwand gegen die Künstlerschaft« von Kraus mit dem Hinweis auf die »Maßstäbe[] der landläufigen Ästhetik«, deren »Kriterium in letzter Linie doch nur das subjektiv Angenehme und Lustvolle« sei, während Kraus' »Ästhetik […] eine objektiv-sachliche [ist]; ihr Kriterium: das Thema *erschöpfen*«.[219] Liegler beharrt selbstbewusst auf dem kunstfremden Wesen der Satire, die aufgrund ihres »Ineinander[s] von Ethik und Ästhetik […] keine absolut ästhetische Form [ist] und […] keine

217 Ebd., S. 80 f.
218 Ebd., S. 79.
219 Ebd., S. 81; Hervorhebung L. L.

sein [kann]«, und darauf, dass hinter »dem ästhetisch gegliederten Werk [von Kraus] ein Willensaffekt steht«.[220] Die bürgerlichen Kunstnormen sind nicht nur für die Texte von Kraus nicht passgenau. Vielmehr wird in *Karl Kraus und sein Werk* grundsätzlich vor ihnen gewarnt, weil sie die Kunst ihrer sozialen Verantwortung entmündigen:

> So ist die Produktion bei Karl Kraus […] ein ästhetisch-ethischer Komplex, dessen Grundkräfte aber derart ineinandergreifen, daß ein völlig Neues und Einzigartiges daraus hervorgeht. Ein solches Phänomen nach dem Prinzip einer kunstfremden Ethik oder *nach den Grundsätzen einer aller geistigen Verantwortlichkeit entlaufenen Ästhetik* beurteilen zu wollen, hieße eine falsche Perspektive aufstellen. Die einzige Möglichkeit zur gerechten Beurteilung besteht in der *menschlichen* Erfassung des Wertes und der Bedeutung dieses Satirikers, in der Zurückführung seines Gesamtwerkes und seiner Gesamterscheinung auf die hinreißende und lebendige Zeugenschaft eines Charakters, der alles Sein und Wirken ohne Ansehung der Folgen nur dem einen Ziele weiht, Leben und sittliche Forderungen im weitesten Sinn zur unbedingten Übereinstimmung zu bringen.[221]

Schlüssig wertet Liegler infolgedessen das Verhältnis von Humor und Satire um. Die aktuelle Krisensituation trage in sich nicht mehr »die Voraussetzungen, unter denen Humor im Sinne höchster Freiheit möglich wäre […]. Seit alle Harmonie erstickt ward, kann man auch nicht mehr die Dissonanzen lächelnd auf sie zurückführen, sondern muß in zorniger Erbitterung die Feinde dieser Harmonie unschädlich machen«.[222]

Liegler V: Eine verpasste Chance!

Indem *Karl Kraus und sein Werk* den Widerspruch zwischen konkreter Ethik und autonomem Kunstwerk infrage stellt, geht die Monografie der Marginalisierung der satirischen Formen radikaler auf den Grund als die bisherige Theorie und Praxis von Kraus und Viertel: Als erster Akteur der literarischen Moderne, 1918–1933, kündigte Liegler im kunstphilosophischen Kontext syste-

220 Ebd., S. 88.
221 Ebd., S. 90; Hervorhebung C. v. d. S. [*nach den Grundsätzen einer aller geistigen Verantwortlichkeit entlaufenen Ästhetik*]; Hervorhebung L. L. [*menschlichen*].
222 Ebd., S. 85.

matisch das Irrealisierungs- bzw. Entlastungspostulat (Volkelts Norm 3) und kassierte damit eine zentrale Norm der spätbürgerlichen Ästhetik. Die letzte Konsequenz ließ Liegler jedoch vermissen. Denn andere bürgerliche Kunstkriterien behielten für ihn nach wie vor ihre Geltung. So plädiert die Monografie für die künstlerische Qualität von Kraus' Satiren, weil sie »schöpferisch« mit der Sprache verfahren, oder Liegler umschreibt etwa Kraus' Wortkunstwerk als »harmonisch gewachsenen Organismus«.[223] Trotz aller Kritik am Autonomiegedanken und am bürgerlichen Formentableau steuerten die bürgerlichen Begriffe ›Harmonie‹, ›Organizität‹ oder ›Schöpfertum‹, wie sie Volkelts Normen 1 und 2 vorgegeben hatten, nach wie vor noch den kunsttheoretischen Diskurs, der sich um die poetische Aufwertung der satirischen Formen bemühte. Auch der Schiller-Rekurs war noch mit der bürgerlichen Kunstanschauung kompatibel, legitimierte doch der Weimarer Klassiker den humanitären Gehalt des Kunstwerks (Volkelts Norm 4). In *Karl Kraus und sein Werk* verpasste Liegler solcherart eine Chance, ausgehend von Kraus' Satire neuartige ästhetische Kategorien zu definieren und auf deren Basis eine radikal-alternative Kunsttheorie zu entwerfen. Hierfür war die Zeit um 1918 einfach noch nicht reif.

3.4 Materialistische Ästhetik als Konsequenz: Benjamins Essay *Karl Kraus*

Mehr als eine Dekade später, gegen Ende einer Epoche, in der die satirischen Formen im literarischen Feld geblüht und es umgetaktet hatten, erschien 1931 in der *Frankfurter Zeitung*, verteilt über mehrere Ausgaben, Benjamins berühmter Essay *Karl Kraus*.[224] Zwar kein Buch wie die Deutungen von Viertel und Liegler – geplant war allerdings, den Text in einem Essay-Band bei Ernst Rowohlt zu publizieren –,[225] war *Karl Kraus* die ebenbürtige, ja gewichtigste kunsttheoretische Auseinandersetzung mit dem Wiener Satiriker im zeitgenössischen Kontext. Der Essay zog die Konsequenzen aus den älteren Aufwertungsversuchen, indem hier nicht nur Normen, Logik und Formentableau der bürgerlichen Kunstanschauung radikal verworfen wurden, sondern auch eine materialistische Ästhetik vorgestellt wurde, die auf den satirischen Formen basierte. »[D]ie Satire«

223 Ebd., S. 80.
224 Allgemein zu Kraus und Benjamin siehe Honold, Karl Kraus, S. 522–539; Schulte, Ursprung ist das Ziel, bes. S. 15–38.
225 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 3, Nr. 680; Brief von Benjamin an Scholem vom 25. April 1930.

sei »immer eine materialistische Kunst« gewesen, erläuterte Benjamin 1935, als er für Klaus Manns *Die Sammlung* Brechts *Dreigroschenroman* (1934) rezensierte:

> Den Mitbürger zu entkleiden ist seine Aufgabe [des Satirikers]. Wenn er ihn seinerseits neu ausstaffiert, ihn wie Cervantes im Hund Berganza, wie Swift in der Pferdegestalt der Houyhnhnms, wie Hoffmann in einem Kater vorstellt, so kommt es ihm im Grunde dabei doch nur auf die eine Positur an, wo derselbe nackt zwischen seinen Kostümen steht. Der Satiriker hält sich an seine Blöße, die er ihm im Spiegel vor Augen führt. […] Aber Marx, der es zuerst unternahm, die Verhältnisse zwischen Menschen aus ihrer Erniedrigung und Verneblung in der kapitalistischen Wirtschaft wieder ans Licht der Kritik zu ziehen, ist damit ein Lehrer der Satire geworden, der nicht weit davon entfernt war, ein Meister in ihr zu sein. In seine Schule ist Brecht gegangen. Die Satire, die immer eine materialistische Kunst war, ist bei ihm nun auch eine dialektische.[226]

Marx war seinerseits in die Schule Heines gegangen.[227]

Der Essay *Karl Kraus* entwickelte kunsttheoretische Ideen weiter, die Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), ausgehend von der barocken Allegorie, erprobt hatte. Seine theaterästhetische Studie schrieb intentional gegen »die Hydra der Schulästhetik mit ihren sieben Köpfen: Schöpfertum, Einfühlung, Zeitentbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuß« – gegen jene »traditionellen Dogmen« an, die »Volkelt«, der »Papst der Ästhetik«, wie Benjamin den bürgerlichen Kunstphilosophen spöttisch titulierte, vorgegeben hatte.[228] Beobachtet man die historische Gemengelage genau, erkennt man jedoch statt der allegorischen die satirischen Formen als prototypische Strukturmerkmale der materialistischen Ästhetik sowie des avantgardistischen und des modernen Kunstwerks – zumal eine Avantgarde-Funktion der Allegorie, die Peter Bürger Stand jetzt annimmt, bereits dem Zeitgenossen Lukács nicht eingeleuchtet hat.[229] Die Vortragsfolge *L'avantgarde allemande*, die

226 Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 448 f.

227 Schlesier, Homerisches Gelächter an den Gewässern von Babylon, S. 145–166.

228 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 286; Bd. 1.3, S. 880.

229 Vgl. die Kritik an einer avantgardistischen Allegorie in: Lukács, Werke, Bd. 4, S. 492–496. Zur Allegorie als zentraler Kategorie einer Theorie des avantgardistischen Kunstwerks siehe Bürger, Theorie der Avantgarde, S. 90–96. Mit den Formen der historischen Avantgarden sind nach Bürger analog allegorische Formspezifika wie das »Herausbrechen von Elementen aus einem Kontext«, die »Zusammenfügung der Fragmente und Sinnsetzung«, die »Melancholie des Produzenten, pessimistische

Benjamin im Exil plante, um dem Pariser Publikum die deutschsprachige Moderne näherzubringen, sah denn auch die Themenschwerpunkte vor: »le roman (Kafka)«, »l'essay (Bloch)«, »théâtre (Brecht)« und »journalisme (Kraus)«.[230]

Mode I: Linke Melancholie

Der *Karl Kraus*-Essay fixierte das kunst- bzw. satiretheoretische Erbe des Ersten Weltkriegs zu einem Zeitpunkt, als die Satire, wie Benjamin 1929 in der Rezension von Hermann Kestens satirisch-neusachlichem Roman *Ein ausschweifender Mensch. Das Leben eines Tölpels* (1929) festhielt, nach »jähe[m] Aufschwung dieser Gattung«[231] in »Mode«[232] gekommen war, eine Mode, die für Benjamin mit »wertverschiedenen Geistern«[233] wie Kesten, Erich Kästner, Kurt Tucholsky, Walter Mehring oder Alfred Polgar viele Gesichter besaß. Nichtsdestotrotz war diese Mode grundsätzlich problematisch. Benjamin glaubte, im despektierlichen Umgang des Erzählers mit dem Protagonisten – wie er in Kestens Roman tatsächlich stattfindet – den verantwortungslosen Habitus einer linksbürgerlichen Intelligenz zu erkennen, die gegen Ende der 1920er Jahre resigniert hatte, als die politischen und ökonomischen Zeichen in der Weimarer Republik bereits klar auf Sturm standen. In der Folge hätten deren Satiren ihre sozialhygienische Pflicht aufgekündigt und seien ironisch und zynisch geworden.[234] Ein weiteres Symptom hierfür war die satirisch-neusachliche Beschreibungspräzision von Kestens Roman, welche zwar, wie Benjamin zugestand, aktuelle gesellschaftliche Missstände objektivierte, im Unterschied zur Satire des »ein-

Geschichtsauffassung durch den Rezipienten« gemeint. (Ebd., S. 92) Die satirischen Formen erscheinen als Basis für eine Theorie des avantgardistischen Kunstwerks mithin um nichts geringer, um nicht zu sagen, sogar weitaus besser geeignet. Denn abgesehen davon, dass die Allegorie im Vergleich mit der Satire um Längen weniger konkrete Impulse für die Formengenese der literarischen Moderne, 1918–1933, gegeben hat – Hofmannsthal verarbeitet bezeichnenderweise sowohl allegorische als auch satirische Formen –, transportieren die satirischen Formen im Unterschied zu den allegorischen Formen eine lebensweltliche bzw. sozialkritische Intention, wie sie für die historischen Avantgarden typisch ist. Der Verlachaspekt der satirischen Formen deckt sich zudem hervorragend mit dem Lachmodus des Dadaismus. Dazu hier Kap. 4.1.

230 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 4, Nr. 837; Brief von Benjamin an Brecht vom 5. März 1934; vgl. das Nachlass-Konvolut in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 6, S. 181–184.

231 Ebd., Bd. 3, S. 172.

232 Vgl. ebd., S. 280.

233 Ebd., S. 172.

234 Ebd. Vgl. Sloterdijk, Die Kritik der zynischen Vernunft, Abschnitt IV.

zigen Karl Kraus« jedoch die Tatsachen lediglich aus voyeuristischem Interesse entlarvte:

> Man sieht, hier trifft der Blick der neuen Sachlichkeit mit außerordentlichem Nachdruck die Stelle, wo die Welt mit Brettern vernagelt ist. Der Nahblick, das erstaunliche Organ der großen Satire, hat nicht nur hier, nicht nur bei diesem Autor, seit kurzem etwas Glotzendes bekommen.[235]

Als Ursache für die Mutation dieses »Nahblick[s]« – also eines Satire und Neuer Sachlichkeit gemeinsamen Wahrnehmungsmodus – gab Benjamin zum einen an, dass sich die linksbürgerlichen Intellektuellen notorisch weigerten, einen materialistischen Standpunkt zu beziehen. Zum anderen nannte er die allgemeine Popularität bzw. die Popularisierung der satirischen Formen: »den jähen Aufschwung dieser Gattung« in den 1920er und frühen 1930er Jahren.[236]

Eine ganz ähnliche Diagnose stellte Benjamin zwei Jahre später in seiner vielzitierten Rezension von Kästners jüngstem Lyrikband *Ein Mann gibt Auskunft* (1930). Publiziert wurde sie 1931 in der marxistischen Zeitschrift *Die Gesellschaft*, nachdem die *Frankfurter Zeitung* die Veröffentlichung des offenkundig politstrategisch, d. h. kommunistisch motivierten Textes *Linke Melancholie* abgelehnt hatte. Indem Benjamin hier Kästners neusachliche Gedichte interpretierte, warf er der linksbürgerlichen Intelligenz ebenfalls vor, seit dem Ersten Weltkrieg mit ihren Satiren »Moden« und »geistigen Konjunkturen« gefolgt zu sein:

> Die linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholsky sind die proletarische Mimikry des zerfallenen Bürgertums. Ihre Funktion ist, politisch betrachtet, nicht Parteien sondern Cliquen, literarisch betrachtet, nicht Schulen sondern *Moden*, ökonomisch betrachtet, nicht Produzenten sondern Agenten hervorzubringen. Und zwar ist diese linke Intelligenz seit fünfzehn Jahren ununterbrochen Agent aller *geistigen Konjunkturen*, vom Aktivismus über den Expressionismus bis zu der Neuen Sachlichkeit gewesen. Ihre politische Bedeutung aber erschöpfte sich mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie am Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsements, die sich dem Konsum zuführen ließen.[237]

235 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 172.
236 Ebd.
237 Ebd., S. 280 f.; Hervorhebungen C. v. d. S.

Für Benjamin waren Kästners Gedichte Ausdruck des geistigen Habitus einer kleinen, wohlsituierten bürgerlichen Subklasse, zu der er die besagten Autoren zählte. Diese war im Verlauf der 1920er und frühen 1930er Jahre aus dem Kleinbürgertum aufgestiegen und äußerte sich – unterdessen wohlstandsgesättigt – angesichts der kollabierenden Weimarer Republik fatalistisch. Als Witzlieferantin für die deutsche Kulturindustrie lenkte sie von den sozialen Krisenherden ab. Zu diesem geistigen Habitus gehörten zwar Rezeption und Produktion von satirisch-neusachlicher Zeitkritik – die satirischen Formen waren freilich weniger Kampfmittel als intellektuelle Accessoires:

> Kurz, dieser linke Radikalismus ist genau diejenige Haltung, der überhaupt keine politische Aktion mehr entspricht. Er steht links nicht von dieser oder jener Richtung, sondern ganz einfach links vom Möglichen überhaupt. Denn er hat ja von vornherein nichts anderes im Auge als in negativistischer Ruhe sich selbst zu genießen. Die Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand des Vergnügens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel – das ist der letzte Schlager dieser Literatur.[238]

Benjamin warf mithin Kästner, Tucholsky und Mehring vor, dass sich in ihren Texten der zeitkritische Impuls von Neuer Sachlichkeit und Satire in Form verflüchtigte. Diese Akteure betrieben – dieselbe Meinung vertraten zeitgleich Kraus und auch Salomo Friedlaender/Mynona –[239] Kritik um der Kritik willen, verfolgten, weil die satirischen Formen auf dem literarischen Markt lukrativ waren, einen (satirischen) Ästhetizismus zweiter Stufe – getreu dem kunstsoziologischen Phänomen, dass sich tendenziell jede Gattung früher oder später in eine experimentelle und eine kommerzielle Spezies spaltet.[240]

Kästners Gedichte attackierten dementsprechend, wie Benjamin bemängelte, weder die wirtschaftlichen Industriemagnaten noch nähmen sie eine proletarische Optik ein. Stattdessen würden sie oberflächlich vornehmlich die Schwächen der eigenen (Sub-)Klasse bewitzeln, der die Textsammlung »den Spiegel weniger vorhält als nachträgt«.[241] Kästner wurde zwar eine außergewöhnliche

238 Ebd., S. 281.
239 Kraus, Die Fackel, Nr. 857–863, S. 61–63; Friedlaender/Mynona, Gesammelte Schriften, Bd. 11, S. 293–375 [Der Holzweg zurück oder Knackes Umgang mit Flöhen. Gegen Kurt Tucholsky].
240 Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 197.
241 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 279.

schriftstellerische Begabung bescheinigt, Benjamin stellte jedoch aufgrund des zynischen Tons der Gedichte auch eine zeitkritische Routine fest, die ihn an Kraus' Heine-Verdikt erinnerte.[242] Diese pseudopolitische Komponente unterschied Kästners Lyrik von der satirischen Poesie des Frühexpressionismus, die für Benjamin auf die soziale Krise um 1910 mit weitaus mehr künstlerischer Substanz reagiert hatte: Christian Morgensterns Kabarett-Lyrik besitze eine theosophische Kehrseite und die Gedichte Georg Heyms und Alfred Lichtensteins justierten den engagierten Blick für die humanitäre Katastrophe des Ersten Weltkriegs, die Figuren Fresssack, Gürtelpelz und Naschkatz aus den *Letzten Tagen der Menschheit* antizipierend.[243] In der Weimarer Republik sei es vor allem Brechts Lyrik, die, an diese Vorreiter anknüpfend, das moderne Zeitgedicht entwickele.[244] Die pseudopolitische Dichtung der linksbürgerlichen Intelligenz war somit für Benjamin eine Satire zweiter Klasse – nicht unähnlich wie die Satire eine Kunst zweiter Klasse für die bürgerliche Kunstanschauung darstellte.[245]

Mode II: Große und kleine Satire

Zum Glück – ist man versucht zu sagen – wurden zu diesem Zeitpunkt auch noch andere Satiren verfasst. Wer annimmt, diese würden keinem Trend gehorchen, überfordert die Produzentinnen und Produzenten mit einer Genialität, die sie nicht besessen haben. Für Benjamin existierten jedoch gewichtige Unterschiede. Die Rezensionen von Kracauers Sozialreportage *Die Angestellten* (1930), die Benjamin sowohl für die kommunistische *Gesellschaft* als auch für die von Willy Haas herausgegebene, politisch neutrale *Literarische Welt* besprach, umgrenzen im literarischen Feld unter der Bezeichnung »neuberliner Radikalismus«[246] wiederum die linksbürgerliche Intelligenz um Kesten, Kästner und Tucholsky. Benjamin verdächtigt diese Autorengruppe erneut, die satirische Dimension ihrer neusachlichen Texte kommerziellen Interessen geopfert zu haben, bemängelt dieses Mal aber zusätzlich, dass diesen Schriftstellern die »ständige[] Alarmbereitschaft, d[ie] Frontexistenz des wahren Proletariers«[247] verschlossen geblieben sei. Als Ursache eruiert Benjamin den bürgerlichen Bildungshorizont, den die linksbürgerlichen

242 Ebd., S. 280 f.
243 Ebd., S. 282.
244 Ebd., S. 283.
245 Zu Kästners gesellschaftskritischer Haltung vgl. Andersch, Lesebuch, S. 135–137.
246 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 220.
247 Ebd., S. 225.

Intellektuellen gar nicht oder viel zu wenig objektiviert hätten. Trotz ihres profunden satirischen Handwerks sind sie daher aus seiner Sicht dazu unfähig, die wahren sozialen Missstände zu kritisieren.

Ganz anders verhält es sich im Fall von Kracauers *Die Angestellten*, und zwar, weil der Feuilleton-Redakteur der *Frankfurter Zeitung* – wie Benjamin – seinen bildungsbürgerlichen Hintergrund durch die Auseinandersetzung mit materialistischen Theorien gründlich hinterfragt habe:

> Darum ist seine [Kracauers] Schrift im Gegensatz zu den radikalen Modeprodukten der neuesten Schule ein Markstein auf dem Wege der Politisierung der Intelligenz. Dort der Horror von Theorie und Erkenntnis, der sie der Sensationslust der Snobs empfiehlt, hier eine konstruktive theoretische Schulung, die sich weder an den Snob noch an den Arbeiter wendet, dafür aber etwas Wirkliches, Nachweisbares zu fördern imstande ist: nämlich die Politisierung der eigenen Klasse.[248]

Wie Benjamin unterstreicht, gelinge es Kracauer nicht primär deshalb, die Lebenswelt der Angestellten auszuleuchten, weil er etwa zum Marxismus konvertiert sei, sondern aufgrund eines »konsequente[n] Außenseitertum[s]«:[249] Kracauer habe mittels des Studiums von materialistischen Theorien sein Bewusstsein für die sozialen Missstände geschärft; wie seine Kritik an den Gewerkschaften aber zeige, ergreife er weder für die bürgerliche noch für die proletarische Klasse Partei.[250] Benjamin manövriert Kracauers Studie auf diese Art und Weise in eine politische Position zwischen den Satiren der linksbürgerlichen Intellektuellen und der satirischen Agitation von kommunistischen Autoren wie Piscator, Brecht und anderen. Er dirigiert Kracauer damit gezielt in die Rolle des satirischen Solitärs, wie sie Kraus im Ersten Weltkrieg ausgeübt hat.

Kracauers Außenseiterposition wird dabei in der Rezension für die kommunistische *Gesellschaft* explizit durch die satirischen Formen erklärt. Zunächst insofern, als es sich bei Kracauer um einen »Typus des Mißvergnügten«[251] handle, wie er seit der Antike in der Literatur vorkomme, etwa Thersites in Homers *Illias*, die Verschworenen in Shakespeares Königsdramen sowie der Nörgler in Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*.[252] Diese Ahnenlinie korreliert geradezu

248 Ebd.
249 Ebd., S. 221.
250 Ebd.
251 Ebd., S. 219.
252 Ebd.

klassisch Misanthrop mit Satiriker[253] und konstruiert zudem eine sozialkritische Figuren-Genealogie, die vom antiken Epos über Shakespeares Dramen zu Kraus' satirischer Tragödie führt und die mithin, gattungsästhetisch betrachtet, vom Epos über das Historiendrama zur modernen Satire verläuft. Das satirische Fundament dieser Figuren- und Formen-Traverse bildet der historische Materialismus: »[D]ialektisch eindringen heißt: entlarven«.[254] Dementsprechend vergleicht Benjamin den Redakteur der *Frankfurter Zeitung* mit einem Grobian, der (im Sinne Michail Bachtins) durch den Karneval des Daseins rempelt, um den Missetätern die Larven herunterzureißen:[255]

> Soviel steht immerhin fest: daß dieser Mann [Kracauer] nicht mehr mitspielt. Daß er es ablehnt, für den Karneval, den die Mitwelt aufführt, sich zu maskieren – sogar den Doktorhut des Soziologen hat er zu Hause gelassen –, und daß er sich grobianisch durch die Masse hindurchrempelt, um hie und da einem besonders Kessen die Maske zu lüften.[256]

Die *Angestellten*-Reportagen sind daher für Benjamin die »Anfänge der lebendigsten Satire«, und zwar einer Satire, die »längst sich aus dem politischen Witzblatt zurückzog, um einen epischen Spielraum zu beanspruchen«.[257] Die satirischen Formen durchlaufen in der *Angestellten*-Rezension derart die Karriere von publizistisch-minderwertigen zu episch-hochwertigen satirischen Formen. Damit spielt Benjamin implizit auf das höhere künstlerische Prestige an, das die satirischen Formen im unmittelbaren Kontext der *Angestellten*-Rezension dank Döblins Großstadt-Epos *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929) sowie Brechts und Piscators epischem Theater erhalten haben.

Benjamin differenziert somit im literarischen Feld der Weimarer Republik zwei (bzw. drei) divergente Positionen der satirischen Kritik an der bürgerlichen Klasse und korreliert diese Positionen mit der unterschiedlich kreativen Verarbeitung der satirischen Formen. So würdigt er an Kracauer und an (dem ideologisch allerdings schwieriger fassbaren) Kraus, dass beide Satiriker, indem sie die bürgerliche Gesellschaft entlarven, das bürgerliche Gattungstableau infrage stellen, umbauen und eine moderne Formenlogik entwickeln. Währenddessen beliefern die linksbürgerlichen Autoren die Presse und den Unterhaltungssek-

253 Vgl. Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, S. 263.
254 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 220.
255 Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 49–110.
256 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 219 f.
257 Ebd., S. 223.

tor lediglich mit zweitrangigen satirischen Texten, die weder die bürgerliche Klasse wirklich kritisieren noch etwas zur Weiterentwicklung der modernen Literaturästhetik beitragen – die zwar im ursprünglichen Kontext der Tageszeitungen »wie ein Fisch im Wasser [flitzten]«, in Büchern indes beklemmend wirkten.[258] Auch aus diesem Grund stellt Benjamin der »*großen Satire*«[259] von Kraus die kommerzielle Satire der linksbürgerlichen Autoren gegenüber, die er sozusagen – im Sinne der bürgerlichen Kunstlogik – als *kleine Satire* im publizistischen Sektor lokalisiert. Die sozialhygienische und die künstlerisch-innovative Funktion des Wortwitzes von Kraus übernimmt in den *Angestellten* der Bilderwitz: Kracauers Metaphorik entfalte eine Spottkraft, um die den Feuilleton-Redakteur der *Frankfurter Zeitung* selbst Abraham a Sancta Clara beneidet hätte.[260]

Die große Satire stammt aus Österreich

Benjamin scheint sich also mit den Diskursgepflogenheiten bestens ausgekannt zu haben. Das zeigt nicht nur der Vergleich von Kracauer mit dem barocken Hofprediger, sondern auch der Umstand, dass Benjamin – wie Viertel, Liegler, Scheu oder Kraus – die Habsburgermonarchie als Kulturraum verhandelt, wo die satirischen Formen wie sonst nirgendwo im deutschen Sprachgebiet fruchtbar geworden sind. Dabei spielen Städte in Benjamins Überlegungen zur Satire generell eine wichtige Rolle. Die Rezension von Paul Léautauds *Le Théâtre de Maurice Boissard* (1926) zieht 1927 zwischen dem französischen Schriftsteller und Kraus eine Reihe von Parallelen, die das »klassische[] Charakterbild[] der großen Satiriker« kennzeichnen.[261] Dazu zählt neben der misanthropischen Perspektive, der Kultivierung einer satirischen Persona sowie dem uneingeschränkten Zugriff auf die technischen Reproduktionsmittel der städtische Kontext, woraus beide Künstler den realen Stoff für ihre Satiren entnehmen. Ohne Paris und Wien gäbe es weder das Œuvre von Léautaud noch dasjenige von Kraus:

> Es wäre ein schöner Gegenstand zu zeigen, warum die große Satire nur in eingeschränkterem Wirkungskreise und aus kleinen Anlässen sich entwickeln

258 Ebd., S. 279.
259 Ebd., S. 172; Hervorhebung C. v. d. S.; vgl. ebd., S. 68.
260 Ebd., S. 226.
261 Ebd., S. 69.

kann, wie Wien die Stärke von Kraus, Paris die von Léautaud ausmacht, wie beide ihre Verve in geringen Dingen […] zu entfalten wissen.[262]

Eine knappe Antwort auf diese These liefert die Rezension gleich selbst. Die große Satire ist nämlich deshalb von den »kleinen Anlässen« bedingt, weil der Satiriker die Misere »am eigenen Leibe […] als Plage« erfahren muss, bevor er die Realität im »Vorgang des Kritisierens« zu künstlerisch-ethisch wertvollen satirischen Texten verarbeitet.[263] Auch bei Benjamin ist somit die Satire diskurstypisch eine lokale und urbane literarische Form (hier tendenziell *qua* Gattung).[264] Ihr Lokalbezug ist allerdings kein Grund mehr für die Marginalisierung der satirischen Formen, wie dies noch in der bürgerlichen Kunstanschauung der Fall gewesen ist. Stattdessen wertet Benjamin die satirische Referenz auf die faktische Wirklichkeit nachgerade zum künstlerischen Plus um.

Ist es die Stadt im Allgemeinen, die in der Rezension über Léautauds *Le Théâtre de Maurice Boissard* als literarisches Milieu abgesteckt wird, in dem die große Satire gedeiht, so inszeniert Benjamin in der Rezension von Alfred Polgars Prosaband *Hinterland* dann die habsburgische Landschaft und Wien als Ursprungsorte des satirischen Kunstwerks. Polgars Kurzprosatexte, teilweise verfasst bereits während des Ersten Weltkriegs, gesammelt gedruckt 1929 bei Ernst Rowohlt, unterscheiden sich für Benjamin wohltuend von der belletristischen Massenware – von den »gut abgehangenen, durchräucherten Schwarte[n] Weltgeschichte«,[265] die gegen Ende der 1920er Jahre zur Aufarbeitung der Kriegsphase den Weimarer Buchmarkt überschwemmte(n). Was sich zehn Jahre nach der Kapitulation risikofrei und in guter Gesellschaft habe sagen lassen, das werde in *Hinterland* dank Polgars unzeitgemäßer Geistesgegenwart weitaus schlagender formuliert.

Und zwar umso mehr, weil hier ebenfalls ein »eigensinniger« Schriftsteller, d. h. ein Außenseiter, im Chaos des Ersten Weltkriegs kühlen Kopf bewahrt. Als Ursache für Polgars wachen und unbestechlichen Geist macht Benjamin die österreichische Landschaft geltend, in der sich der Satiriker ähnlich wie bei Schiller, Kraus, Liegler und Viertel regeneriert: um also »[i]n ihrem Schatten […] sich sein[en] Spott« zu kühlen, »seine Trauer […] wetterfest« werden zu lassen und danach »auf seiten der Natur und gegen die Gesellschaft« in den Kampf zu

262 Ebd., S. 68.
263 Ebd., S. 68 f.
264 Zur Urbanität der Satire siehe Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire, S. 326 f.
265 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 199.

ziehen.[266] Dementsprechend zeigt das Ende der *Hinterland*-Rezension Polgar auf der symbolischen Grenze zwischen Natur und Kultur, im Wiener Heurigen, von wo aus er mit dem »Brennglas« die sozialen Gruppierungen und Klassen der Kaiserstadt studiert. Wie in *Nestroy und die Nachwelt* ist es die – »ausgepowerte[]« – habsburgische Kultur, die Polgar zum Satiriker prädestiniert und die das Kaiserreich bzw. Österreich (wie in der germanistischen Rückschau) zum *Land der Satire* macht:[267]

> Daß ein Österreicher dies [der Wortführer aller Streitkräfte der passiven Resistenz] werden mußte, war vorbestimmt. Es ist nachgerade überhaupt die europäische Rolle des Österreichertums geworden, aus seinem ausgepowerten Barockhimmel die letzten Erscheinungen, die apokalyptischen Reiter der Bürokratie zu entsenden: Kraus, den Fürsten der Querulanten, Pallenberg, den geheimsten der Konfusionsräte, Kubin, den Geisterseher in der Amtsstube, Polgar, den Obersten der Saboteure.[268]

Der »Barockhimmel« inszeniert das katholische Habsburgerreich als Heterotopie der Kunstformen, ähnlich wie auch die *Wiener Briefe* Hugo von Hofmannsthals,[269] mit dem Benjamin in den 1920er Jahren korrespondierte, oder Lieglers *Karl Kraus und sein Werk*. Um diese Heterotopie zu belegen, beruft sich Benjamin auf »Abraham a Santa Clara«, die »Kasperl«-Figur sowie Nestroy, also auf eine ins Barock zurückzudatierende Altwiener Ahnengalerie, deren Mitglieder satirische Formen als inoffizielle Volkskunst auch nach 1752 kultivierten, als sich die bürgerliche Kunstanschauung aufgrund von Hanswurst- und Extemporierverbot immer stärker durchsetzte.[270]

Benjamins »apokalyptische[] Reiter der Bürokratie«, Kraus, Polgar, Alfred Kubin und Max Pallenberg, waren dabei allesamt bedeutende Akteure der literarischen Moderne, 1918–1933, die in der Habsburgermonarchie literarisch bzw.

266 Ebd.

267 Ebd., S. 200. Vgl. die von Jeanne Benay et al. herausgegebenen Sammelbände zur österreichischen Satire von 1848 bis 2000; besonders den letzten Band: Benay/Stieg, Österreich (1945–2000). Das Land der Satire.

268 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 200.

269 Hofmannsthal, Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze II, S. 269–271 [Komödie], 272–284 [Wiener Brief I].

270 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 200. Zum Altwiener Theater siehe Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 49–110, bes. S. 50; Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, bes. S. 380–387; Zeyringer/Gollner, Eine Literaturgeschichte, S. 72–77, 116–121, 172–175.

satirisch sozialisiert worden waren. Wie viele österreichische Kunstschaffende zog es sie, mit Ausnahme von Kubin, in den zwanziger Jahren nach Berlin.[271] Kraus veranstaltete Vorlesungen, inszenierte Theaterstücke und freundete sich um 1930 mit Brecht an. Polgar lebte nach dem Ersten Weltkrieg im Kulturhotspot und war dem deutschen Publikum als satirischer Feuilletonist des *Berliner Tagblatts*, der *Weltbühne* sowie als Autor der satirischen Kurzprosasammlungen *An den Rand geschrieben* (1926), *Ja und Nein* (1926/7) sowie *Hinterland* (1929) ein Begriff.[272] Kubin war einer der bekanntesten Illustratoren des *Simplicissimus*; bereits 1909 hatte er die Romansatire *Die andere Seite* auf die Habsburgermonarchie verfasst, woraus Benjamin ebenjene »apokalyptischen Reiter« zitiert.[273] Und der Wiener Volkskomiker Pallenberg war ein Star der Weimarer Theater- und Filmindustrie. Eineinhalb Jahre bevor Benjamins *Hinterland*-Rezension in der *Literarischen Welt* am 4. Oktober 1929 erschien, war er in der Piscator-Produktion *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* als Hauptdarsteller aufgetreten. Die Presse hatte ihn damals mit Lobeshymnen überschüttet; Fotografien und Karikaturen Pallenbergs alias Schwejk waren in den Printmedien zirkuliert. Über die *Schwejk*-Produktion müsste Benjamin eigentlich durch den mit ihm befreundeten Brecht im Bild gewesen sein, zumal Brecht bei dieser Inszenierung die Strippen gezogen hatte.[274]

271 Zur literarischen Migration von Wien nach Berlin in den 1920er und frühen 1930er Jahren siehe Streim, Zwischen Weißem Rößl und Mickymaus, S. 5–21. Neben den Erwerbsmöglichkeiten nennt Streim die progressivere Einstellung des Berliner Literaturbetriebs – zumal in Gestalt der hier kultivierten Neuen Sachlichkeit –, die den journalistisch geschulten Wiener Autorinnen und Autoren entgegengekommen ist.

272 Der Wiener Korrespondent des *Berliner Tagblatts*, Heinrich Eduard Jacob, vergleicht anlässlich der Uraufführung des Films *Der brave Sünder* (1931, Regie: Fritz Kortner), für den Polgar gemeinsam mit Kortner das Drehbuch verfasst hat, Polgar mit dem Hauptdarsteller Pallenberg. Polgar sei »im Reiche der Schrift« etwas Ähnliches wie Pallenberg in der Schauspielkunst – »ein Glossator nämlich, der im Moment des Darstellens auch schon glossiert […]«. Zit. nach: Weinzierl, Alfred Polgar, S. 162. Polgar war mit Pallenberg befreundet; zu Beginn der 1920er Jahre verfasste er zudem über den Starschauspieler das Buch *Max Pallenberg* (1921).

273 Kubin, Die andere Seite, S. 233. Für das satirische Element in Kubins Roman siehe Ruthner, Traum(kolonial)reich, S. 78–103, bes. S. 93–101; für die satirischen Formen im zeichnerischen Werk Baumgartner/Lawicki, Satire – Ironie – Groteske, S. 54–72.

274 Hinweise, dass Benjamin die *Schwejk*-Inszenierung gekannt hat, sind spärlich. Einer davon findet sich in der Rezension von Kraus' *Die Unüberwindlichen*. In der Gestalt des soignierten Polizeipräsidenten Wacker sieht Benjamin den sozialen Typus des profitorientierten Bourgeois gezeichnet, und zwar differenzierter und realer als in den Karikaturen des bürgerlichen »Ausbeuter[s]«, wie ihn »George Grosz dargestellt, und von dem die Proletarische Bühne die Maske des ›Bourgeois‹ entlehnt[]«

Auch Benjamins intrinsisches Interesse an den satirischen Formen war sozusagen in Wien beheimatet. Noch während des Ersten Weltkriegs begann er, wahrscheinlich auf Anregung Werner Krafts,[275] *Die Fackel* zu lesen. Mit Gershom Scholem setzte er die Lektüre in seiner Schweizer Studienzeit fort und diskutierte die rezenten Buchpublikationen des Satirikers: die Lyrik-Bände *Worte in Verse* sowie die Operette *Literatur oder Man wird doch da sehn* (1921), in der Franz Werfels *Spiegelmensch* (1920) und der Expressionismus verspottet werden.[276] Anfang des Jahres 1920 besuchte Benjamin in Wien zudem eine Vorlesung, in welcher Kraus Szenen aus der Aktausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* (1919) vortrug.[277] Einiges spricht dafür, dass die epistemische Bereitschaft für eine politische respektive marxistische Kunstauffassung überhaupt erst durch die Konfrontation mit dem Œuvre des Wiener Satirikers geweckt wurde, war doch Benjamin bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs noch Kants Idee der Zweckfreiheit alles Schönen verpflichtet gewesen.[278]

Die Satire von Kraus fesselte Benjamin nachhaltig. Abgesehen vom *Karl Kraus*-Essay veröffentlichte er im Aphorismen-Buch *Einbahnstraße* (1928) die Kraus gewidmete Porträtskizze *Kriegerdenkmal* und noch im selben Jahr erschien in der *Literarischen Welt* die Besprechung einer Offenbach-Vorlesung,

habe. Siehe Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 4.1, S. 553. Ob sich Benjamin hier direkt auf die *Schwejk*-Inszenierung bezieht, für die Grosz das Bühnenbild angefertigt hat, ist bislang nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Für weitere Hinweise siehe ebd., Bd. 4.2, S. 1029–1031. Zur Freundschaft mit Brecht Wizisla, Benjamin und Brecht.

275 Kraft, Spiegelungen der Jugend, S. 60 f.

276 Scholem, Walter Benjamin, S. 105.

277 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 2, Nr. 256; Brief von Benjamin an Scholem vom 17. April 1920. Vgl. Kraus, Die Fackel, Nr. 544–545, S. 11–15.

278 Vgl. Kraft, Spiegelungen der Jugend, S. 60 f.: »Es war im Frühjahr 1916. […] Ich sagte ihm Jugendgedichte von Borchardt, auch Gedichte von Karl Kraus, sie waren in der *Fackel* erschienen. Beides war ihm neu, vor allem Borchardt. Er hörte zu. Es ist sehr möglich, daß er es nur im Zusammenhang mit mir hörte, denn er hat bald darauf versucht, mich von ihm abzubringen, mit subjektivem Recht und doch vergebens. Das war wohl der tiefste Grund dafür, daß es im Anfang der zwanziger Jahre zum Abbruch unserer Beziehung kam. Mich traf es. Ja, er hat sogar versucht, mich von Karl Kraus abzubringen, von dem Autor der *Letzten Tage der Menschheit*. Seine Ästhetik, wie schroff sie auch später marxistisch wurde, war noch schroff für die Kantsche Autonomie des Kunstwerks. Brecht war noch nicht erschienen. Später fuhr Benjamin nach Bern, wo er ganz in der Romantik aufging und seine Dissertation über die romantische Idee der Kunstkritik vorbereitete.«

die der Satiriker in Berlin gehalten hatte.[279] Im November des nächsten Jahres druckte dasselbe Organ eine Rezension der Inszenierung der *Unüberwindlichen* an der Berliner Volksbühne ab, in der Benjamin Kraus' ›Nachkriegsdrama in vier Akten‹ als »Communiqué an das Hinterland« anpries, anspielend auf Polgars Prosaband *Hinterland*. Zudem lobte die Rezension das Drama als erfrischende Alternative zu den zeitgenössischen Kriegsdramen, etwa zu Brechts *Mann ist Mann* (1926), Marieluise Fleißers *Pioniere in Ingolstadt* (1928) oder Zuckmayers Bearbeitung der *Rivalen* (dt. 1929) von Maxwell Anderson und Laurence Stallings, die zu diesem Zeitpunkt das Piscator-Kollektiv inszenierte und wozu sich Benjamin Notizen anfertigte; nicht zu vergessen die *Schwejk*-Dramatisierung des Piscator-Kollektivs.[280] Benjamins Interesse brach selbst dann nicht ab, als der Satiriker den *Karl Kraus*-Essay mit spöttischem Unverständnis kommentierte.[281] Das *Fackel*-Heft *Warum die Fackel nicht erscheint*, in dem der Satiriker Ende Juli 1934 – für viele zu spät – auf die Machtübernahme der Nationalsozialisten im Frühjahr 1933 reagierte, sowie die Parteinahme von Kraus für den Austrofaschismus sind das Thema mehrerer Briefe aus den 1930er Jahren.[282]

Gleich den viel gescholtenen linksbürgerlichen Intellektuellen folgte also auch Benjamin dem satirischen Trend mit Stichdatum 1918. Die Faszination für die satirischen Formen manifestierte sich bei ihm dabei nicht nur auf der inhaltlichen und reflektierenden Ebene. Vielmehr hinterließ sie in seinen Texten auch stilistische Spuren. Es ist daher kein Zufall, dass Benjamin just in dem Augenblick, als das Interesse für Kraus bei ihm erwachte, eigenhändig satirische Schreibversuche anstellte. Von 1918 bis 1923 verfasste er mit Scholem die Akten einer fiktiven Universität, die er nach dem Berner Vorort Muri, der

279 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 4.1, S. 121 [Einbahnstraße], 515–517 [Karl Kraus liest Offenbach].

280 Ebd., S. 552–554 [Karl Kraus: *Die Unüberwindlichen*]. Zur zeitgenössischen Kriegsdramatik, insbesondere von Brecht, Fleißer und Zuckmayer, siehe ebd., S. 461–463 [Nochmals: Die vielen Soldaten]; Bd. 4.2, S. 1028–1031.

281 Kraus vermutet in Benjamins »abgründige[m] Feuilletonismus« eine psychoanalytische Deutung. Siehe Kraus, Die Fackel, Nr. 852–856, S. 27. Kraus weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass im Programmheft der Krolloper anlässlich der Aufführung der von ihm bearbeiteten *Périchole* Offenbachs ein verstümmelter Auszug aus *Karl Kraus* abgedruckt worden ist, wobei man den Namen Alfred Kerrs weggelassen habe. Kraus fordert Benjamin indirekt dazu auf, eine Richtigstellung zu verlangen, was Benjamin tatsächlich tut und was *Die Fackel* in der folgenden Ausgabe registriert. Vgl. ebd., Nr. 857–863, S. 119 f.

282 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 4, Nr. 882; Brief von Benjamin an Kraft vom 26. Juli 1934; Nr. 896; Brief von Benjamin an Scholem vom 15. September 1934; Nr. 900; Brief von Benjamin an Kraft vom 27. September 1934.

Wohnadresse der beiden Studenten, *Acta Muriensa* benannte.[283] Diese Gelehrtensatiren bestehen im Wesentlichen aus einem Portalspruch der Universität (»Lirum larum Löffelstiel, kleine Kinder fragen viel«), einem von Scholem verfassten Lehrgedicht der Philosophischen Fakultät, einem Vorlesungsverzeichnis sowie einem Bibliothekskatalog und Rezensionen der darin aufgeführten Bücher.[284] Qualitativ überzeugen die Texte nicht, und die Satire blieb, wenig überraschend, Fragment. Dennoch versuchte Benjamin mehrfach, Textmaterial zu publizieren: 1925 druckte *Die literarische Welt* einen kurzen Auszug ab, der die Buchanschaffungen der Universitätsbibliothek kommentiert; 1928 scheiterte die Veröffentlichung in einer »neue[n], schlechte[n] soi-disant satirische[n] Zeitschrift«, wohl in der Zeitschrift *Der Kritiker*, die, herausgegeben von Franz Blei, nach nur einer Folge wieder eingestellt wurde.[285] Zeitweilig trug sich Benjamin zudem mit dem Gedanken, Teile der *Acta Muriensa* in die *Einbahnstraße* zu integrieren, die einem Plan von 1924 zufolge »Aphorismen, Scherze, Träume«[286] versammeln sollte. Da es bei der Absicht blieb, wird in der *Einbahnstraße* zwar gelegentlich satirisch gestichelt, den satirischen Formen begegnet man jedoch primär thematisch, beim *Kriegerdenkmal*, wo Kraus als vorliteraler Satiriker, gerüstet wie ein chinesischer Schwertkämpfer, einen archaischen Kriegstanz aufführt, um die deutsche Sprache vor ihrem Grabgewölbe zu retten.[287]

Von der satirischen Demontage fiktiver Bücher war es nicht mehr weit zum satirischen Verriss zeitgenössischer Publikationen. Die Anfänge von Benjamins Tätigkeit als Rezensent standen daher ebenfalls im Zeichen der Satire. Die erste bedeutendere Publikation, mit der sich Benjamin als Literaturkritiker zu etablieren hoffte, demontierte aggressiv Fritz von Unruhs *Flügel der Nike. Buch einer Reise* (1925), das sich um Völkerverständigung bemühte; ungünstigerweise erschien von Unruhs Reisebuch in der Frankfurter Societäts-Druckerei, weswegen Benjamin Kracauer brieflich die Sorge klagte, dass der Verriss seine Publikationsmöglichkeiten bei der *Frankfurter Zeitung* schmälern könnte.[288] Dass

283 Abgedruckt in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 4.1, S. 441–448. Zur Überlieferungssituation und den Publikationsversuchen siehe die Anmerkungen in: ebd., Bd. 4.2, S. 1016–1019.

284 Ebd., Bd. 4.1, S. 441–448.

285 Ders., Gesammelte Briefe, Bd. 3, Nr. 574, S. 325; Brief von Benjamin an Scholem vom 30. Januar 1928.

286 Ebd., Bd. 2, Nr. 425, S. 510; Brief von Benjamin an Scholem vom 22. Dezember 1924.

287 Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 4.1, S. 121. Dazu Schulte, Krieger! Denk mal!

288 Benjamin, Briefe an Siegfried Kracauer, Nr. 8; Brief von Benjamin an Kracauer vom 3. Juni 1926.

Kraus dazu als Vorbild fungierte, ist der Rezension *Friedensware*, die 1926 in der *Literarischen Welt* abgedruckt wurde, in mehr als nur einer Hinsicht leicht anzumerken; am offenkundigsten im Dank an den Satiriker in der Manuskriptfassung.[289] Mit von Unruh vernichtete Benjamin jenen Schriftstellertypus, der zwischen 1914 und 1918 der Kriegspropaganda zugedient, sich freilich nach der Niederlage der Mittelmächte markt- und ideologiekonform in einen Pazifisten verwandelt hatte. Die poetische Kriegstreiberei hatte Kraus schon während des Ersten Weltkriegs scharf verurteilt. Und nach der Kapitulation der Kaiserreiche verspottete er die Wendehälse Alfred Kerr, Anton Wildgans und von Unruh. Die März-Ausgabe der *Fackel* von 1925 mokierte sich noch vor Benjamins *Friedensware* über von Unruhs *Flügel der Nike*.[290]

Fast mehr noch als die Wahl des Objekts zeugt indes die Wahl der stilistischen Mittel vom Einfluss des Wiener Satirikers. Ähnlich wie Kraus destruierte Benjamin von Unruh mithilfe von Appositionen, Tiraden, machte sich über dessen Stil lustig und montierte entlarvende Zitate. Wenig überraschend erreicht Benjamins Verriss nicht die satirische Wucht seines Vorbilds, zumal die derben Zoten, das Spiel auf den Mann sowie die »Windmaschine der Gerüchte« für ihn keine Schreiboptionen darstellten.[291] Wohin hätte die Mimikry auch führen sollen! Die satirischen Stilmerkmale von Kraus verschwanden denn auch relativ rasch aus Benjamins schriftstellerischem Alltag. Sieht man von punktuellen Invektiven ab, prägen sie seine Texte lediglich systematisch, wenn die zu rezensierenden Bücher besonders schlecht sind. Drastischstes Beispiel: Georg Licheys Reisebuch *Italien und wir. Eine Italienreise* (1927), das Benjamin, sich explizit auf Kraus berufend, regelrecht in Grund und Boden schrieb.[292] Überaus deutlich ist die Stimme des Wiener Lehrmeisters zudem aus einer Reihe kurzer Polemiken und Glossen herauszuhören, die Benjamin bis 1931 mehrheitlich in der *Literarischen Welt* veröffentlicht hat.[293] Aus den Rundfunkarbeiten spricht hingegen eher die satirische Didaxe Brechts.[294] Noch bevor Benjamin bei Marx eine zweite Heimat fand, wurde sein Blick hinter die

289 Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 612. Zu Benjamins satirischem Einstand als Literaturkritiker siehe Honold, Der Leser Walter Benjamin, S. 209–220.

290 Bspw. Kraus, Die Fackel, Nr. 423–425, S. 41–52 [Gruß an Bahr und Hofmannsthal]; Nr. 679–685, S. 11 f.

291 Honold, Der Leser Walter Benjamin, S. 219.

292 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 90 f.

293 Ebd., Bd. 4.1, S. 448–470.

294 Zum Einfluss von Brecht siehe Schiller-Lerg, Die Rundfunkarbeiten, S. 409–411. Siehe auch Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 4.2, S. 628–720.

Kulissen der bürgerlichen Gesellschaft ebenfalls durch Kraus' »Schnellkurs in hinreißender Kulturkritik« (Morgenstern) geschult.[295]

Karl Kraus *I: Physiognomie des modernen Satirikers*

Waren seit *Friedensware* satirische Formen eher sekundäre Wahl auf Benjamins Stilpalette, so galt diese Zurückhaltung nicht für die Beobachtung und die Reflexion der zeitgenössischen Satire. Höhepunkt seiner theoretischen Auseinandersetzung mit den satirischen Formen ist zweifelsohne der Essay *Karl Kraus*, publiziert im März 1931 in der *Frankfurter Zeitung*. Darin werden die Überlegungen, die Benjamin im Verlauf der 1920er Jahre zu Kraus, aber auch zur zeitgenössischen und tradierten Satire angestellt hatte, nochmals neu akzentuiert und mit der nunmehr marxistischen Weltanschauung kurzgeschlossen: Wie in *Kriegerdenkmal* besitzt der Wiener Satiriker in *Karl Kraus* asiatisch-archaische Züge; wie in der *Hinterland*-Rezension werden die satirischen Formen im habsburgischen Barock verankert, ist Kraus ein Nachfahre Abraham a Sancta Claras; wie in der Rezension von Kracauers *Die Angestellten* wird der Satiriker als Misanthrop inszeniert; wie in *Linke Melancholie* und *Die dritte Freiheit* wird Kraus' avantgardistische von der modischen Satire der linksbürgerlichen Intellektuellen abgegrenzt.[296]

Den Essay, den die *Frankfurter Zeitung* in vier Folgen abdruckte, gliedern drei Abschnitte – *Allmensch*, *Dämon*, *Unmensch* –, wobei jeder dieser Abschnitte eine Ebene von Kraus' schriftstellerischer Physiognomie vorstellt.[297] *Allmensch* beschreibt dessen reaktionär-konservatives Moment, also dessen kulturelle und soziale Verankerung in der Habsburgermonarchie, auch die ideelle Orientierung an bürgerlichen Kategorien wie Wahrheit, Vernunft, Harmonie und Schönheit, die der Essay auf Goethes und Schillers »klassische[m] […] Humanismus«[298] abstützt. *Dämon* beinhaltet jene archaischen Wesenszüge, die sich, aus der allmenschlichen Ebene verdrängt, in der Sittlichkeitsthematik der Früh-*Fackel*, der satirischen Aggression von Kraus sowie dessen viel beschworener Eitelkeit und Willkür äußern. Sich auf den *Fackel*-Text für Rosa Luxem-

295 Vgl. Morgenstern, Alban Berg und seine Idole, S. 92.
296 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 334–367, bes. S. 345 f., 348, 357, 354 f.
297 Grundlegend zum *Karl Kraus*-Essay siehe Schulte, Ursprung ist das Ziel; Honold, Der Leser Walter Benjamin, S. 207–225; auch Fürnkäs, Zitat und Zerstörung, S. 209–225; Vismann, Karl Kraus, S. 710–724.
298 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 363.

burg berufend,[299] behauptet *Unmensch* eine marxistisch-revolutionäre Ebene, in der ein »reale[r] Humanismus« materialistischer Prägung den »klassischen […] Humanismus« des *Allmenschen* überschreibt.[300] Ziel dieses Abschnittes ist es dabei, die für die bürgerliche Ästhetik wegleitende Idee des schöpferischen Kunstorganismus durch ein Axiom der Destruktion zu ersetzen, wie es sich als kreatives Prinzip in den modernen Zitat- und Montage-Verfahren sowie der satirischen Negation begründen lässt.[301]

Psychologisch betrachtet, koexistieren diese drei Schichten (*Allmensch*: Freud'sches Bewusstsein; *Dämon*: Freud'sches Unbewusstes; *Unmensch*: diskursives Unbewusstes im Sinne Foucaults). Satiretheoretisch betrachtet, stellen sie drei Facetten der satirischen Formen dar: physisch-strafende (*Dämon*), normenhygienische (*Allmensch*) und künstlerische (*Unmensch*) Dimension. Satirehistorisch betrachtet, handelt es sich um drei diachrone Entwicklungsphasen: vom anthropologisch-vorliteralen Ursprung (*Dämon*) über dessen (bürgerliche) Kultivierung bis und mit Aufklärung inklusive des Fortlebens dieser Traditionsbestände in der Habsburgermonarchie (*Allmensch*) bis zur Satire moderner Prägung (*Unmensch*). Sozialhistorisch betrachtet, entspricht der *Dämon* ebenfalls der urgeschichtlichen und somit vor-bürgerlichen Phase, der *Allmensch* der bürgerlichen Gesellschaft von 1750 bis 1917/8 und der *Unmensch* einer kommunistischen Gesellschaft, wie sie in den 1920er und frühen 1930er Jahren im deutschen Sprachraum konkret zur Disposition stand.

Dieses Schichten-Modell ist komplex und inspirierend; allerdings ist es weder restlos kohärent noch faktisch unproblematisch. Speziell die Vereinnahmung von Kraus für den Klassenkampf ist heikel. Sie beruht auf der Annahme, dass Kraus »jedweder Begriff von der wahren Wirkung seines Werkes fehle«,[302] einer Annahme, die Benjamin mit dem Wiener Kunsthistoriker Gustav Glück teilt, dem der *Karl Kraus*-Essay gewidmet ist. Zwar spricht für diese revolutionäre, marxistische Interpretation, dass der Satiriker mit Friedrich Austerlitz, dem Chefredakteur der *Arbeiter-Zeitung*, befreundet war und sich für die Interessen der österreichischen Arbeiterschaft einsetzte.[303] Forciert wirkt sie, zumal sich

299 Ebd., S. 366. Vgl. Kraus, Die Fackel, Nr. 554–556, S. 6–12, bes. S. 8. Dazu Cohen, Ein Brief Rosa Luxemburgs und die Folgen oder die Linie Luxemburg – Kraus – Benjamin, S. 94–108.

300 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 363.

301 Ebd., S. 366 f.

302 Ebd., Bd. 2.3, S. 1092.

303 Pfabigan, Karl Kraus und der Sozialismus, bes. S. 220–252; ders., Karl Kraus als Kritiker des Austromarxismus, S. 235–254; Früh, Karl Kraus und der Kommunismus, S. 25–52.

Kraus explizit dagegen verwahrte, von Parteien und Doktrinen, egal welcher ideologischen Couleur, vereinnahmt zu werden.[304] Um die satirischen Formen mit derjenigen Weltanschauung zu konstellieren, die von seinem Standpunkt aus den Zeitumständen am angemessensten erschien – dem historischen Materialismus –, nahm Benjamin also kein geringes hermeneutisches Risiko in Kauf. Dies beweist einmal mehr die Anziehungskraft, die die satirischen Formen für die Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne, 1918–1933, besessen haben.

Karl Kraus *II: Bilanz und Bruch*

Betrachtet man den *Karl Kraus*-Essay im zeitgenössischen Kontext der Aufwertung der satirischen Formen, so spricht indes einiges für diese dreistufige Physiognomie inklusive marxistischer *Unmensch*-Ebene. Mithilfe von Adorno, der bemerkenswert gut informiert war,[305] hatte sich Benjamin vorbereitend alle relevanten Arbeiten besorgt: die Aufsätze von Karin Michaelis, Robert Scheu, Otto Stoessl, Carl Dallago, Ludwig Ficker und Theodor Haecker sowie die Texte von Viertel und Liegler.[306] *Karl Kraus und sein Werk* kommt dabei im *Karl Kraus*-Essay eher schlecht weg. An Lieglers und auch an Dallagos Lesart, der im *Sturm* 1912 Kraus ähnlich als philanthropischen Künstler gedeutet hatte, wird kritisiert:

> Nur gar, wenn dieser Mann [Kraus] als »Vorbild eines *harmonisch* durchgebildeten Menschentypus« beglaubigt werden, wenn er – mit einer stilistisch und gedanklich gleich absurden Wendung – als *Philanthrop* erscheinen soll, so daß, wer seiner »Härte mit den Ohren der *Seele*« lausche, in *Mitgefühl* ihren Grund finde. Nein! Diese unbestechliche, eingreifende, wehrhafte Sicherheit kommt nicht aus jener edlen, dichterischen oder *menschenfreundlichen* Gesinnung, der die Anhänger sie gern zuschreiben. Wie höchst banal und wie grundfalsch zugleich ihre *Herleitung seines Hasses aus Liebe* […].[307]

304 Kraus, Die Fackel, Nr. 521–530, S. 58.
305 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 3, Nr. 678; Brief von Benjamin an Adorno vom 29. März 1930.
306 Vgl. ders., Gesammelte Schriften, Bd. 2.3, S. 1080.
307 Ebd., Bd. 2.1, S. 348; Hervorhebungen C. v. d. S.; zudem S. 345. Vgl. Liegler, Karl Kraus und sein Werk, S. 82; Dallago, Karl Kraus – der Mensch, S. 77.

Diese Passage zielte weniger direkt gegen die »trostlos[en] […] Adepten« aus der *Einbahnstraße*,[308] als dass sie einer Kraus-Exegese das Feld streitig machte, die den Satiriker mittels bürgerlicher Termini und Konzepte ausleuchtete:[309] Begriffe wie »harmonisch«, »Seele«, »Mitgefühl« (»Mitleid und Furcht« [Lessing]), »edel« (»edel, hilfreich und gut« [Goethe]) oder »menschenfreundlich[]« gehören zwar zu Kraus' *allmenschlicher* Charakterschicht, werden jedoch von Benjamin grundsätzlich für untauglich befunden, um eine schriftstellerische Physiognomie zu vermessen, die sich in ihrer *dämonischen* Ebene durch ein »Mitleid, das nur verschränkt mit Rache lebendig ist«, und durch die »hohe Schule des Menschenhasses« sowie in ihrer *unmenschlichen* Ebene durch destruktive Kunstverfahren und einen symbolischen Kannibalismus auszeichnet.[310]

Anders als mit Liegler und Dallago stimmte Benjamin mit Viertel zumindest teilweise überein. Im Zusammenhang mit Kraus' Gedicht *Nach dreißig Jahren*, dessen Vers »er kam vom Ursprung nicht« sich über Stefan Georges Ästhetizismus lustig macht, sekundiert Benjamin zunächst Viertels Essay-Reihe:[311]

> »Du kamst vom Ursprung – Ursprung ist das Ziel« nimmt der »Sterbende Mensch« als Gottes Trost und Verheißung entgegen. Auf sie spielt Kraus hier an und auch Viertel tut es, wenn er, im Sinn von Kraus, die Welt den »Irrweg, Abweg, Umweg zum Paradiese zurück« nennt. »Und so«, fährt er [Viertel] an dieser wichtigsten Stelle seiner Schrift über Kraus fort, »versuche ich denn auch die Entwicklung dieser merkwürdigen Begabung zu deuten: Intellektualität als Abweg, der zur Unmittelbarkeit … zurückführt. Publizität – ein Irrweg zur Sprache zurück. Die Satire – ein Umweg zum Gedicht.«[312]

Der positive Rekurs auf *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit* erklärt sich durch strukturelle Analogien mit Benjamins früher Sprachmystik.[313] Benjamin stört sich allerdings an der von Schiller herrührenden Aufwertungstaktik, die die

308 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 4.1, S. 121.
309 Vgl. Schulte, Ursprung ist das Ziel, S. 85.
310 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 348, 355.
311 Vgl. Kraus, Schriften, Bd. 9, S. 66–68. Zur Zitatmanipulation im Detail auch Schulte, Ursprung ist das Ziel, S. 110–112. B. Viertel, Karl Kraus, S. 64, rekurriert auf Kraus' Gedicht *Zwei Läufer*.
312 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 360.
313 Siehe ebd., S. 140–157. Dazu Steiner, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen«, S. 592–603.

satirischen Formen als »›Umweg zum Gedicht‹« nobilitiert.[314] Im Unterschied zu dieser Strategie, die Benjamin zuvor selbst in der *Hinterland*-Rezension anwendet, treibt der *Karl Kraus*-Essay in das »›Paradiese‹«, den »Ursprung«, die Naturidylle sowie die Naturlyrik und sonach in die ästhetische und philosophische Systematik eine fundamentale Differenz: »[N]icht Reinheit« steht nach Benjamin »im Ursprung der Kreatur […], sondern Reinigung«.[315] Damit kassiert der *Karl Kraus*-Essay radikal die metaphysische Rückversicherung der Philosophie in einem versöhnten Universum, wie es die argumentative Basis von Volkelts *System der Ästhetik* bildet. Moderne Kunst stellt nicht mehr das Analogon idealer Harmonien dar, sondern einen Komplex realer Dissonanzen.

Die Einschreibung von Antinomien in die letzten Gründe kam den satirischen Formen entgegen. Indem der *Karl Kraus*-Essay die axiomatischen Voraussetzungen der bürgerlichen Ästhetik, also Begriffe wie ›Reinheit‹, ›Harmonie‹ oder ›Vernunft‹, kündigte, verabschiedete Benjamin das bürgerliche Formentableau: »Kraus kennt kein System«, heißt es im *Dämon*-Abschnitt, und Benjamin zeigt sogleich, dass das Œuvre des Satirikers als eine Art Sprachgerichtshof funktioniert, dessen Prozesse sich willkürlich am kleinsten Sprachvergehen entzünden.[316] Wie Kraus, Viertel und Liegler warf mithin auch Benjamin eine Wortkunst in die Waagschale, um die satirischen Formen zu entmarginalisieren. Allein, eine Wortkunst, die nicht mehr auf den bürgerlichen Axiomen fußte. Benjamin zog daher die Bilanz des zeitgenössischen Aufwertungsdiskurses und brach zugleich mit ihm. Der *Karl Kraus*-Essay stellte einen radikalen Neuansatz dar, insofern die *Dämon*-Ebene die bürgerlichen Episteme negierte und die *Unmensch*-Ebene einen materialistischen Standpunkt durchsetzte. Philosophisch-systematisch betrachtet, ist dieses Vorgehen stringent. Von ideologischen Scheuklappen zeugt jedoch die Kritik an Liegler, der die Marginalisierungslogik der bürgerlichen Kunstanschauung noch vor Benjamin durchschaut und die Revolution der Kunstnormen angedacht hat. Was die Kraus-Exegese angeht, handelt es sich bei Benjamin und Liegler um Konkurrenten. Was die Aufwertung der satirischen Formen betrifft, sind sie Autoren ein und desselben Diskurses.

314 Diskurstypisch Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 3, Nr. 37, S. 92 [Der Untertan]; ebd., Bd. 12, S. 226–231 [Deutschland, Deutschland über alles].
315 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 365.
316 Ebd., S. 349 f.

Diskurstypisch ist der Geburtsort der modernen Satire im *Karl Kraus*-Essay dann ebenfalls die Habsburgermonarchie. Die satirischen Formen werden dazu genealogisch im bürgerlich-konservativen – »reaktionäre[n]«[317] – Ideenkosmos des *Allmenschen* verankert. Kraus' satirische Autorität setzt hier eine »prästabilierte, versöhnende Harmonie« voraus und gründet in der theologisch-spekulativen Weltanschauung, die, paradigmatisch formuliert von Gottfried Wilhelm Leibniz, im 17. Jahrhundert gesamteuropäische, in der Habsburgermonarchie sogar bis zum Ersten Weltkrieg Geltung besessen hat; worüber sich übrigens in Musils *Mann ohne Eigenschaften* die Schulaufsätze des adoleszenten Ulrich lustig machen.[318] Aus den satirischen Umschriften der physikotheologischen Ansichten spricht für Benjamin die habsburgische Mentalität – aus Kraus' Empathie für Tiere, Pflanzen, aus den Erdbeben, Vereisungen und Meteorregen, mit denen der Satiriker den missglücken Fortschritt vor seinen Richtstuhl lade: »Nie hat das altväterische Kredo Adalbert Stifters eine so finstere, heraldische Prägung erfahren«,[319] heißt es mit Blick auf dessen Erzählband *Bunte Steine* (1853) im *Karl Kraus*-Essay.

Auch damit übernahm Benjamin stillschweigend zentrale Gesichtspunkte aus Lieglers Monografie, die das Œuvre des Satirikers aufwändig aus dem habsburgischen Kontext herleitet und von einer »prästabilierten Harmonie« zwischen Sprache und Welt ausgeht.[320] Die Vorstellung der Habsburgermonarchie als eines antibürgerlichen und antikapitalistischen Pièce de Résistance der modernen Kunst auf dem europäischen Kontinent, die Benjamin bereits in der *Hinterland*-Rezension erprobt hatte, wurde im *Karl Kraus*-Essay mithin komplexer durchgespielt, indem der Essay barocke und bürgerliche Kunst synchronisierte. Benjamin belegte diese Überlappung der Mentalitäten, welche für die Habsburgermonarchie tatsächlich bezeugt ist,[321] mithilfe zweier literarischer Exponenten: Stifters Werk ist im *Karl Kraus*-Essay sowohl dem Barock als auch der Weimarer Klassik verpflichtet; Kraus' Bilderwelten reichen ihrerseits von Shakespeare bis Schiller.[322]

317 Ebd., S. 342.
318 Ebd., S. 343. Siehe dazu hier Kap. 6.3.
319 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 341.
320 Liegler, Karl Kraus und sein Werk, S. 75; auch S. 288, 333, 336 f.
321 Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, Kap. 19.
322 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 363.

Diese Kontextualisierung ergänzt in der *Unmensch*-Ebene ein zusätzlicher strategischer Lokalbezug: »[d]ie Satire« als »einzig rechtmäßige Form der Heimatkunst«.[323] Benjamin brachte solcherart die satirischen Formen in Verbindung mit einem Phänomen, das ihn in den 1920er und frühen 1930er Jahren beiläufig, doch nachhaltig beschäftigte. Benjamin benutzte den Begriff ›Heimatkunst‹ zunächst in der Bedeutung, wie sie 1898 Adolf Bartels im *Kunstwart* eingeführt hatte, d. h. im Sinne einer antimodernen, völkisch-nationalen, landaffinen und fortschrittsskeptischen Kunst.[324] Danach begann Benjamin, den Begriff zu dekonstruieren, indem er in der Rezension *Die Gedichte. Lieder und Chansons des Walter Mehring* (1929) das politische Chanson als Heimatkunst bezeichnete: »Wenn es in den Kreisen der ›Vaterlandslosen‹, ›Entwurzelten‹ so etwas wie Heimatkunst gibt, dann ist es das Chanson«.[325] Benjamin rechtfertigte diese Uminterpretation mit der klassenkämpferischen Dimension von Aristide Bruants Kabarett-Liedern sowie mit den gesellschaftskritischen Zoten Wedekinds. Bei den Texten Mehrings handelte es sich aus seiner Sicht hingegen lediglich um die pseudopolitischen Produkte einer großstädtischen Amüsierindustrie: weil diese Gedichte nicht »von der Niedertracht, sondern vom Masochismus eines bürgerlichen Publikums inspiriert [sind]«.[326] Auch hier gehörte Mehring zur Gruppe der linksbürgerlichen Satiriker um Kästner, Kesten und Tucholsky, die, auf den geschäftlichen Erfolg schielend, das satirische Ethos verraten würden. Der wahre Exponent einer modernen satirischen Heimatkunst sei Brecht, in dessen Gebrauchslyrik sich die satirischen Formen – ähnlich wie in Kracauers *Die Angestellten* von der Zeitung zum Epos – vom marginalisierten Brettl-Gedicht zur Hochpoesie emanzipiert hätten.[327]

Diese Idee einer satirischen Heimatkunst entwickelte der *Karl Kraus*-Essay im *Unmensch*-Abschnitt weiter, um auf diese Weise ebenfalls die satirischen Formen aufzuwerten:

> Die Satire ist die einzig rechtmäßige Form der Heimatkunst. So war es aber nicht gemeint, wenn man Kraus einen Wiener Satiriker nannte. Vielmehr versuchte man, solange es angehen konnte, auf dieses tote Gleis ihn abzuschieben, um sein Werk dem großen Speicher literarischer Konsumgüter

323 Ebd., S. 354.
324 Ebd., Bd. 3, S. 102, 161, 190. Zur Heimatkunst siehe allgemein Rossbacher, Heimatkunstbewegung und Heimatroman, Teil 1.
325 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 183.
326 Ebd., S. 184.
327 Ebd., S. 183.

> einverleiben zu können. Kraus als Satiriker dargestellt kann also den tiefsten Aufschluß über ihn so gut wie sein traurigstes Zerrbild ergeben. Von jeher war es ihm daher gelegen, den Satiriker echten Schlages von jenen Schreibern zu trennen, die aus dem Hohn ein Gewerbe gemacht und nicht viel mehr bei ihren Invektiven im Sinne haben als dem Publikum etwas zu lachen zu geben.[328]

Verdeckt polemisierte Benjamin damit nicht nur dagegen, dass die linksbürgerlichen Intellektuellen angeblich die satirischen Formen kommerzialisierten, sondern auch dagegen, dass die satirischen Formen aufgrund ihres Lokalbezugs diskreditiert wurden. Die Situierung des Kraus'schen Œuvres im österreichischen bzw. Wiener Kontext sowie die Faktizität der satirischen Formen wertete der Essay gerade von einem inferioren zu einem superioren Formenmerkmal um. Indem der Terminus – und mithin die moderne Ästhetik – mit einer urbanen, klassenkämpferischen und satirischen Semantik aufgeladen wurde, machte der *Karl Kraus*-Essay seinerzeit den rechtsnationalen Kreisen die Deutungshoheit über den Begriff ›Heimatkunst‹ und die darin implizierte konservative Kunsthaltung streitig. Heimatliebe, satirische Gesellschaftskritik und moderne Kunst gehen Hand in Hand:[329] Nachgerade weil sie nicht von der Realität entlastet, ist Satire nach Benjamin nicht nur die »einzig rechtmäßige Form« der Heimatkunst. Vielmehr ist die Satire die »einzig rechtmäßige Form« der Kunst überhaupt.[330]

Grenzt der *Karl Kraus*-Essay »den Satiriker echten Schlages«, also Kraus, von »jenen Schreibern«, den Linksintellektuellen, ab, »die aus dem Hohn ein Gewerbe gemacht« haben, so weist der Essay der Satire *qua* Heimatkunst zugleich eine strategische literaturhistorische Funktion zu:

> Demgegenüber hat der große Typus des Satirikers *nie festeren Boden unter den Füßen* gehabt als mitten in einem Geschlecht, das sich anschickt, Tanks zu besteigen und Gasmasken überzuziehen, einer Menschheit, der die Trä-

328 Ebd., Bd. 2.1, S. 354 f.

329 Zu dieser Synthese in der österreichischen Literatur nach 1945 siehe Wagner, Fremd daheim.

330 Die These der Satire als Heimatkunst ließ Benjamin bis zuletzt nicht los. 1932 erörterte er sie mit Joseph Roth, Soma Morgenstern und Friedrich Traugott Gubler, dem Chef des Feuilletons der *Frankfurter Zeitung*. Kurz vor seinem Tod sprach Benjamin darüber nochmals mit Morgenstern in Marseille. Siehe Morgenstern, Kritiken · Berichte · Tagebücher, S. 545, 549.

nen ausgegangen sind, aber nicht das Gelächter. In ihm bereitet sie sich vor, die Zivilisation, wenn es sein muß, zu überleben […].[331]

Die Erdung in der Scholle, die im Begriff der ›Heimatkunst‹ bei Bartels mitgedacht ist, deutet Benjamin in einen vielgestaltigen Materialismus um, der die Schützengräben und die Materialschlachten des Ersten Weltkriegs sowie die satirische Kritik daran ebenso umfasst wie den historischen Materialismus, die materialistische Ästhetik und die materialistischen Kunstformen, d. h. dokumentarische, satirische und/oder andere politische literarische Formen. Die Aussage, dass in »einer Menschheit, der die Tränen ausgegangen sind, aber nicht das Gelächter«, »der große Typus des Satirikers *nie festeren Boden unter den Füßen* gehabt« habe, ist als epochale Zäsur zu lesen: als Umschalten von der bürgerlichen auf eine materialistische Welt- und Kunstanschauung und folglich als Zeitpunkt der Entmarginalisierung der satirischen Formen – als Krisenmoment also, worin die satirischen Formen die literarische Moderne, 1918–1933, systematisch zu dominieren beginnen.

Der *Karl Kraus*-Essay artikuliert auf diese Art und Weise Überlegungen, die nur wenig später der Essay *Erfahrung und Armut*, verfasst bereits im Exil, publiziert im Dezember 1933 in der Prager Zeitschrift *Die Welt im Wort*, in Verbindung mit Benjamins berühmter These einer Krise des Erzählens bringt.[332] Auch diese Variante der Epochenzäsur, 1914–1918, verursacht durch die Traumatisierung des Subjekts im Ersten Weltkrieg, bewirkt eine – wenn auch wieder dezentere – Dominanz der satirischen Formen. Denn auf die Krise der erzählerischen Sinnstiftung reagiert in *Erfahrung und Armut* nicht mehr die Satire von Kraus, sondern es sind Walt Disneys Mickey Mouse, die Glashäuser von Le Corbusier und Loos, der Kubismus Klees, die Science-Fiction-Romane Paul Scheerbarts sowie die Poesie von Brecht, die in satireaffinen und satirischen Montagen die Trümmer der menschlichen Kultur zu retten versuchen.[333] Dass Walt Disneys amerikanische Techniksatire in *Erfahrung und Armut* der Satire von Kraus den Rang ablief, lag wahrscheinlich daran, dass Benjamin von der flapsigen Reaktion des Satirikers auf den *Karl Kraus*-Essay, an dem er mit so viel Herzblut gearbeitet hatte, enttäuscht worden war.[334]

331 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 355; Hervorhebung C. v. d. S.
332 Ebd., S. 213–219.
333 Ebd., S. 216–218.
334 Ders., Gesammelte Briefe, Bd. 4, Nr. 714; Brief von Benjamin an Scholem vom 6. Juni 1931. Vgl. Kraus, Die Fackel, Nr. 852–856, S. 27 f.

Benjamins Überlegungen zu den satirischen Formen müssen im Kontext seiner Politisierung im Verlauf der 1920er und frühen 1930er Jahre betrachtet werden. Wie bei vielen Intellektuellen im deutschsprachigen literarischen Feld erwachte Benjamins politisches Bewusstsein parallel zum Interesse an den satirischen Formen während des Ersten Weltkriegs.[335] Stimuliert wurde sein politisches Bewusstsein 1918 insbesondere durch die Bekanntschaft mit Ernst Bloch und die Lektüre von dessen *Geist der Utopie* (1918). Kurz darauf schlug sich die Aufmerksamkeit für politische Problemstellungen ein erstes Mal publizistisch nieder, als der Essay *Zur Kritik der Gewalt*, erschienen 1921 im *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, eine philosophische Antwort auf jene Macht- und Souveränitätsfragen vortrug, welche die Nachkriegswirren aufgeworfen hatten.[336] Zusätzlich förderte Anfang der 1920er Jahre eine Proletarisierungserfahrung Benjamins politisches Bewusstsein, als die Inflation das Vermögen seiner Eltern ruinierte und der Lebensentwurf als Wissenschaftler und Intellektueller plötzlich ungewiss wurde.[337]

Entscheidend war wohl schließlich die Liaison mit der lettischen Schauspielerin und Kommunistin Asja Lacis, die Benjamin 1924 dazu motivierte, sich vertieft mit marxistischen Theorien auseinanderzusetzen. Gegenüber Scholem sprach Benjamin diesbezüglich von einer »Wendung«, »die aktualen und politischen Momente in meinen Gedanken nicht wie bisher altfränkisch zu maskieren, sondern zu entwickeln, und das, versuchsweise, extrem«.[338] Im darauffolgenden Jahr las Benjamin Lukács' Buch *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), das durch die Pointierung von Geschichtsprozessen sowie durch die Mischung aus theoretischer Abstraktion und praxisnahem Denken Benjamins Selbstverständnis als Intellektueller grundsätzlich veränderte.[339] Die Freundschaft mit Brecht intensivierte ab 1929 zusätzlich das politische Bewusstsein. Dass Benjamin, um als Literaturkritiker zu debütieren, in *Friedensware* satirische Verfahren einsetzte, die er im Ersten Weltkrieg an Kraus zu studieren begonnen hatte, legt den Schluss nahe, dass in den 1920er und frühen 1930er Jahren die Politisierung

335 Zur Politisierung Benjamins siehe Palmier, Walter Benjamin, S. 381–444.
336 Zum intellektuellen Kontext des Essays siehe Honneth, »Zur Kritik der Gewalt«, S. 193–210; zur philosophischen Problematik Derrida, Gesetzeskraft, S. 60–114.
337 Palmier, Walter Benjamin, S. 383 f.
338 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 2, Nr. 425, S. 511; Brief von Benjamin an Scholem vom 22. Dezember 1924.
339 Palmier, Walter Benjamin, S. 420–430.

der Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne, 1918–1933, nicht nur die Konjunktur der satirischen Formen günstig beeinflusst hat, sondern dass auch diese jene gefördert hat.

Benjamins weltanschauliche Umorientierung fiel dabei in ein Jahr, in dem er intensiv an seiner – später zurückgezogenen – Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) arbeitete. Dass auch für sie politisch-ästhetische Überlegungen eine zentrale Rolle spielten, belegen die Erinnerungen von Lacis. Ihr gegenüber betonte Benjamin sowohl den Aktualitätsbezug seiner Studie als auch deren Hauptziel, die bürgerlichen Kunstnormen zu untergraben. Gefragt danach, was ihn motiviert habe, sich eingehender mit der Barock-Dramatik zu beschäftigen, soll er geantwortet haben:

> [W]ozu sich mit toter Literatur beschäftigen? Er [Benjamin] schwieg eine Zeit, dann sagte er: Erstens bringe ich in die Wissenschaft, in die Ästhetik eine neue Terminologie. […] Ich zeige den prinzipiellen Unterschied zwischen Tragödie und Trauerspiel […]. Zweitens sagte er, sei seine Untersuchung nicht bloß eine akademische Forschung, sondern habe unmittelbaren Bezug zu sehr aktuellen Problemen der zeitgenössischen Literatur […]. Die Ästhetiker bewerteten bisher die Allegorie als ein zweitklassiges Kunstmittel. Er wollte beweisen, daß die Allegorie ein künstlerisch hochwertiges Mittel sei […]. Da er in vielen Punkten von den traditionellen Dogmen abweiche und indirekt gegen Johannes Volkelt, den Papst der Ästhetik, polemisiere, werde er Schwierigkeiten haben […].[340]

Benjamin widmete sich folglich mit der Barock-Dramatik und den für sie typischen allegorischen Formen einem Forschungsgegenstand, den die bürgerliche Kunstanschauung wie die satirischen Formen als zweitklassig bewertete. Als historisches Phänomen war die Barock-Dramatik im akademischen Sektor freilich valabler. Denn im Unterschied zur Satire ist die Allegorie allenfalls indirekt politisch und mithin mit der bürgerlichen Kunstautonomie durchaus kompatibel.[341] Sollte es Benjamin überhaupt in Erwägung gezogen haben – über die zeitgenössische Satire von Kraus hätte er sich kaum habilitieren können.

Die »antiklassische Ästhetik«,[342] die *Ursprung des deutschen Trauerspiels* formuliert, greift denn auch explizit die bürgerliche Kunstvorstellung in der Gestalt

340 Lacis' Erinnerungen sind abgedruckt in: Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 1.3, S. 879 f.
341 Lukács, Werke, Bd. 4, S. 492–496.
342 Witte, Walter Benjamin, S. 59.

von Volkelts *Ästhetik des Tragischen* (1897) an. An Volkelts Dramentheorie kritisiert Benjamin, dass sie sowohl das barocke Trauerspiel als auch die griechische Tragödie aus der Perspektive der bürgerlichen Tragödie des 18. und 19. Jahrhunderts erklärt. Ausgehend von der generischen Differenz Tragödie/Trauerspiel, die Benjamin bereits im Herbst des Jahres 1916 beschäftigte (vielleicht auch kein Zufall),[343] missbilligt er in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*:

> Es sind die Elemente der griechischen Tragödie – die tragische Fabel, der tragische Held und der tragische Tod – die man […] im Trauerspiel, und zwar als wesentliche, hat wiedererkennen wollen. Andererseits […] hat man in der Tragödie, in der der Griechen nämlich, eine frühe Form des Trauerspiels, wesensverwandt der spätern, sehen wollen. Die Philosophie der Tragödie ist demgemäß ohne alle Beziehung auf historische Sachgehalte in einem System von allgemeinen Sentiments, das man in den Begriffen ›Schuld‹ und ›Sühne‹ logisch unterbaut sich dachte, als Theorie der sittlichen Weltordnung durchgeführt worden. Diese Weltordnung wurde, der naturalistischen Dramatik zuliebe, in der Theorie der dichtenden und philosophierenden Epigonen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts mit ganz erstaunlicher Naivität natürlicher Kausalverknüpfung angenähert und somit das tragische Schicksal zu einer Verfassung, »die sich in dem Zusammenwirken des Einzelnen mit der gesetzmäßig geordneten Umwelt zum Ausdruck bringt«. So jene »Ästhetik des Tragischen«, die eine förmliche Kodifikation der genannten Vorurteile ist und auf der Annahme beruht, das Tragische vermöge voraussetzungslos in gewissen faktischen Konstellationen, wie das Leben sie kennt, zur Gegebenheit gebracht werden.[344]

Diese Enthistorisierung des Tragischen, wie sie gemäß Benjamin in Volkelts naiver philosophisch-psychologischer Herleitung wurzelt, führt demnach zur Deklassierung sämtlicher tragischer Formen, wenn diese, aus Barock oder Antike stammend, vom bürgerlichen Prototyp des 18. und 19. Jahrhunderts abweichen. Indem sich *Ursprung des deutschen Trauerspiels* gegen diese Perspektivierung zur Wehr setzt, hinterfragt Benjamin auch zugunsten der modernen Dramatik den Normierungsanspruch der bürgerlichen Kunsttheorie: »Mit der Verleugnung« der Tatsache, dass die moderne Bühne keine Theaterstücke aufweise, die mit der griechischen Tragödie verglichen werden könnten, »bekunden solche Leh-

343 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 133–137.
344 Ebd., Bd. 1.1, S. 279.

ren von dem Tragischen die Anmaßung, Tragödien müßten heut noch zu verfassen sein«.[345] Dieser kulturellen Besitzstandswahrung der bürgerlichen Klasse kontrastiert in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die differenzierte Beurteilung der historischen und zeitgenössischen Kunstphänomene. Die politische Stoßkraft dieser Forderung lag darin, dass der bürgerlichen (Kunst-)Ideologie auf der Ebene der Kategorien Widerstand geleistet wurde. Im Bereich der Theorie emanzipierte sich Benjamin damit ähnlich von den prototypischen bürgerlichen Kunstformen wie im Theatersektor Kraus, Brecht oder Hofmannsthal, in deren Dramen nicht zufällig trauerspielähnliche Strukturen nachgewiesen worden sind.[346]

Karl Kraus *IV: Eine satirische Ästhetik der Moderne*

Mit der Satire verfolgte der *Karl Kraus*-Essay dieselbe Interventionsstrategie – allerdings mit einer zeitgenössischen literarischen Form – und propagierte derart zugleich eine Theorie des modernen Kunstwerks. Entscheidend für Benjamins Argumentation ist hierbei die Differenzierung zwischen einem »klassischen« »Humanismus«, der, situiert in der *Allmensch*-Ebene, die bürgerliche Kunst- und Weltanschauung repräsentiert, an welcher sich Kraus, Viertel, Liegler – aber auch Volkelt – rational orientiert haben, sowie einem »realen Humanismus«, der, situiert in der *Unmensch*-Ebene, sozusagen unter der Hand Kraus' satirische Texte strukturiert und kreiert.[347] Die avantgardistischen Kunstformen, welche der Satiriker auf diese Art und Weise absichtslos entwickelt, strapazieren für Benjamin nicht nur die Axiome der bürgerlichen Kunstanschauung wie den Begriff der ›Harmonie‹ (»Reinheit im Ursprung der Kreatur«) oder den Begriff der ›Universalität‹ (»Heimatkunst«), sie kassieren mit dem »Phantom des unpolitischen oder ›natürlichen‹ Menschen«[348] ebenso das bürgerliche Subjekt und mit dem »Fetisch schöpferischen Daseins« die zentrale Überzeugung der bürgerlichen Ästhetik, Kunstwerke keimten oder quöllen gleichsam organisch aus der Inspiration des Genies.[349] Als alternative, der modernen Kunst angemessenere Produktionsmodalität setzt der *Karl Kraus*-Essay stattdessen auf den Begriff der »Zerstörung«, also auf die lustvolle Destruktion

345 Ebd., S. 280.
346 Dazu Pieper, Modernes Welttheater.
347 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 363.
348 Ebd., S. 364.
349 Ebd., S. 367.

künstlerischer und lebensweltlicher Formen, wie dies seit jeher die Funktion der Satire ist und wie Kraus' »rettende[] und strafende[] Zitat[e]« es exemplarisch durchgeführt haben.[350]

Die Bestätigung für die satirische Neujustierung des Künstlerleitbilds, das nun folglich nicht mehr das bürgerliche – politisch desinteressierte – Individualsubjekt zeigt, sondern einen sozialistisch-satirischen Kollektivakteur, findet Benjamin dann im entlarvenden Gestus von Marx' *Zur Judenfrage* (1843).[351] Für die Umstellung des Schöpfungs- auf ein Destruktionsparadigma beruft er sich auf Loos, der, befreundet mit Kraus,[352] in *Die moderne Siedlung* (1926) die subversive These verficht, dass »die menschliche Arbeit« erst dann »wirklich menschliche, natürliche, edle Arbeit« sei, wenn sie »nur aus Zerstörung besteht«.[353] Gestützt auf Marx, Loos und Kraus zwingt Benjamin die bürgerliche Kunstlogik zur Kapitulation:

> Allzulange lag der Akzent auf dem Schöpferischen. So schöpferisch ist nur, wer Auftrag und Kontrolle meidet. Die aufgegebene, kontrollierte Arbeit – ihr Vorbild: die politische und die technische – hat Schmutz und Abfall, greift zerstörend in den Stoff ein, verhält sich abnutzend zum Geleisteten, kritisch zu ihren Bedingungen und ist in alledem das Gegenstück zu der des Dilettanten, der im Schaffen schwelgt. Dessen Werk ist harmlos und rein; das Meisterliche verzehrend und reinigend. Und darum steht der Unmensch als der Bote realeren Humanismus unter uns. Er ist der Überwinder der Phrase. Er solidarisiert sich nicht mit der schlanken Tanne, sondern mit dem Hobel, der sie verzehrt, nicht mit dem edlen Erz, sondern mit dem Schmelzofen, der es läutert.[354]

Die Umstellung des Schöpfungs- auf ein Destruktionsparadigma erlöst die künstlerische *Formenarbeit* von der klassischen Verpflichtung zur organischen Ganzheitlichkeit und schafft mit der Forderung nach einer konstruktiv-montierenden Logik neue künstlerische Freiräume (»technische [Arbeit]«) (Negation von Volkelts Norm 2). Sie setzt auf die Verwendung hässlicher und lokaler *Stoffe* (»Schmutz und Abfall«) anstelle von schönen und universellen Stoffen (»edle[m] Erz«) (Negation von Volkelts Norm 4). Kunst operiert nicht

350 Ebd., S. 367, 363.
351 Ebd., S. 364. Vgl. Marx/Engels, Werke, Bd. 1, S. 347–377, bes. S. 368–370.
352 Dazu Carr, The ›Habsburg Myth‹, S. 65–79.
353 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 366; vgl. Loos, Trotzdem, S. 184.
354 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 366 f.

mehr autonom im literarischen Feld (»schwelgt«, »harmlos und rein«), sondern verhält sich *funktional* engagiert (»kritisch«, »politisch« oder »reinigend«) (Negation von Volkelts Norm 3). Die von der bürgerlichen Ästhetik als wenig kreativ taxierten satirischen Techniken wie Karikatur und Zitat (»Überwinder der Phrase«, »Hobel«, »Schmelzofen«) werden von der Peripherie des Formentableaus in das Zentrum der modernen Ästhetik dirigiert und zu prototypischen Kunstverfahren erklärt.

Benjamins materialistische Ästhetik untergräbt demnach sämtliche Axiome der bürgerlichen Kunstvorstellung, wie sie Volkelt der literarischen Öffentlichkeit in der letztgültigen Version vermittelt, und formuliert *radikal andere* Produktionsbedingungen für das moderne Kunstwerk. Der *Karl Kraus*-Essay setzte so gegen Ende der Weimarer Republik Lieglers Forderung nach der Revolution der bürgerlichen Kunstanschauung um. Dabei galt für Benjamins materialistische Ästhetik, dass sie sich einerseits analog den satirischen Formen »abnutzend zum Geleisteten«[355] verhielt – stellten doch ihre Kunstprinzipien die Kehrseite der bürgerlichen Kunstnormen dar. Andererseits spiegelten ihre Kunstprinzipien die strukturellen Merkmale der satirischen Formen wider, die Benjamin *positiv* aus dem Œuvre von Kraus ableitete: Die Systematik der materialistischen Ästhetik bzw. die Theorie des modernen Kunstwerks, die der *Karl Kraus*-Essay gegen Ende der Epoche entwarf, war nicht nur fundamental antibürgerlich und marxistisch, sondern auch mindestens ebenso stark – wenn nicht sogar stärker – satirisch strukturiert.

Moderner Kannibalismus: Utopie der Satire

Der *Karl Kraus*-Essay ist deshalb mehr noch als die Summa von Benjamins Satirereflexion die Summa der Aufwertungsbemühungen der satirischen Formen im und um den Ersten Weltkrieg. Anstatt des »Dilettanten«[356] Goethe fungierte in *Karl Kraus* nun der Wiener Satiriker als Urvater und Prototyp des (modernen) Künstlers. Die Kündigung jener Vorbildfunktion, wie sie Goethe für die bürgerliche Kunstanschauung besessen hatte, war nicht zuletzt möglich, weil das Gattungsportfolio von Kraus an Umfang, Vielfalt und stilistischer Qualität durchaus mit jenem Goethes vergleichbar ist: Sieht man vom Roman ab, den Kraus als ikonische Gattung der bürgerlichen Kunstanschauung polemisch

355 Ebd., S. 366.
356 Ebd.

ausspart,[357] umfasst die Formenpalette des Satirikers mit Operette, Dramolett, Komödie, Aphorismus, Epigramm, Glosse, Essay, Gedicht, Tragödie und Satire sowohl niederklassige als auch hochklassige (bürgerliche) Gattungen, wobei die Amalgamierung der letzteren mit den satirischen Formen die bürgerliche Gattungs- und Formenhierarchie provoziert und schließlich die verschiedenen Argumentationsstrategien ermöglicht hat, um die bürgerliche Kunstanschauung systematisch auszuhebeln.

Damit verdrängte im literarischen Feld um und nach 1918 den bürgerlichen Kunstnomos eine literarische Form, die in der Wahrnehmung Benjamins immer schon im Sinne des »realen Humanismus« funktioniert: »Der Satiriker ist die Figur, unter welcher der Menschenfresser von der Zivilisation rezipiert wurde«,[358] heißt es im *Karl Kraus*-Essay. Mit dem Bild des Satirikers als Kannibale rekurrierte Benjamin auf einen traditionellen metasatirischen Topos und reinterpretierte ihn für seine materialistische Ästhetik: Der pseudophysische Zugriff des Kannibalen versinnbildlichte, dass das klassische Menschenbild von einem marxistischen Menschenbild abgelöst werden sollte, wie es sich nach Benjamin in den Werken der »großen Satiriker der Humanität« angekündigt habe – in Swifts Idee zur Verwendung von Kindern minderbemittelter Volksklassen oder in Léon Bloys polemischem Vorschlag, Hauswirten das Recht zur Verwertung des Fleisches ihrer insolventen Mieter einzuräumen.[359] Der Topos verankerte darüber hinaus wie in *Kriegerdenkmal* oder im *Dämon*-Abschnitt des *Karl Kraus*-Essays den modernen Künstler in einen disharmonischen, vorbürgerlichen, vorkapitalistischen und vorzivilisatorischen Zustand und formulierte so die *positive Utopie* einer modernen, sozialistischen Kunst, basierend auf der satirischen Matrix.

Wie semantisch vielschichtig dieser Topos des satirischen Kannibalen ist, macht eine Schlussvariante des *Karl Kraus*-Essays deutlich:

357 Kraus, Die Fackel, Nr. 577–582, S. 47.

358 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 355.

359 Ebd.; vgl. Swift, Ausgewählte Werke, Bd. 2, S. 513–523 [Bescheidener Vorschlag]; Bloy nicht ermittelt. Zum pseudophysischen Zugriff der Satire siehe Canetti, Masse und Macht, S. 262 f.; Hervorhebungen E. C.: »Das *Lachen* ist als vulgär beanstandet worden, weil man dabei den Mund weit öffnet und die Zähne entblößt. Gewiss enthält das Lachen in seinem Ursprung die Freude an einer Beute oder Speise, die einem als sicher erscheint. Ein Mensch, der fällt, erinnert an ein Tier, auf das man aus war und das man selber zu Fall gebracht hat. Jeder Sturz, der Lachen erregt, erinnert an die Hilflosigkeit des Gestürzten; man könne es, wenn man wollte, als Beute behandeln. Man würde *nicht* lachen, wenn man in der Reihe der geschilderten Vorgänge weitergehen und sich's wirklich einverleiben würde. Man lacht, *anstatt* es zu essen.«

> Man muß schon Paul Scheerbart lesen, vor allem seine Menschen sprechen hören, um zu begreifen, wieviel Ornament unsere Rede […] hat, man muß schon mit Bert Brecht die Armut des Herrn Keuner […] ermessen und mit Paul Klee auf die Krallenfüße des Angelus Novus geblickt haben […], um zu ermessen, wie das Schiff[,] das diese Auswanderer aus dem Europa des Humanismus in das gelobte Land der Menschenfresserei trägt, seine Segel gesetzt hat. {Jedenfalls wissen wir seinen Namen »Die Armut« und daß auf diesem Schiff Karl Kraus der blindeste Passagier ist.} Scheerbart und Ringelnatz, Loos und Klee, Brecht und S[alomon] Friedländer – sie alle stoßen von den alten Ufern, den überreichen Tempeln voll von edlen, mit Opfergaben feierlich behängten Menschenbildern ab, um sich dem nackten Zeitgenossen zuzuwenden, der schreiend wie ein Neugeborenes in den schmutzigen Windeln dieser Epoche liegt. Was diese Mannschaft inspiriert, ist zuletzt das Bewußtsein, daß die Einrichtung des menschlichen Daseins im Sinne der Produktionssteigerung, der besseren Verteilung der Konsumgüter, der Vergesellschaftung der Produktionsmittel mehr und anderes verlangt als eine komfortable Weltbeglückungslehre […].[360]

Diese barockartige Schiffsallegorie schildert gerade nicht die einschlägige »Utopie ex negativo«, die Helmut Arntzen zur Definition der satirischen Formen aus Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* herleitet.[361] Stattdessen beschreibt Benjamin eine positive Utopie der satirischen Formen, indem er fernab der europäischen Zivilisation ein »gelobte[s] Land« zeichnet, dessen wilden Bewohnern die klassisch-humanistischen Ideale und die bürgerlich-kapitalistische Logik nicht nur radikal fremd sind, sondern sogar den Appetit anregen. Das Fragment entwirft einen kunst- und weltanschaulich *anderen* Kontinent des *Un-Menschen*, dessen ornamentfreies Sprechen der künstlerische Ausdruck eines grundsätzlich satirisch strukturierten Intellekts ist. Die Schiffsallegorie träumt mithin von der Möglichkeit eines zivilisatorischen Neustarts, von der Möglichkeit einer gesellschaftskritisch lachenden Kunst in einer antikapitalistischen Gesellschaft. Die künstlerischen Formen, deren man hierfür bedarf, bringen nicht zufällig moderne Künstler mit, deren Werke (angeblich) historisch-materialistisch verfahren, sondern in deren Werken auch die satirischen Formen (tatsächlich) eine zentrale Rolle spielen: Klee, Scheerbart, Joachim Ringelnatz, Friedlaender/Mynona, Brecht, Loos so-

360 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.3, S. 1112.
361 Arntzen, Nachricht von der Satire, S. 17.

wie Kraus.[362] Dass der Letztere unter den »Auswanderer[n]« als »der blindeste Passagier« eine Sonderstellung einnimmt, liegt vielleicht daran, dass ihm nach Benjamin die rationale Einsicht in die materialistische Funktion der satirischen Formen fehlt, vielleicht auch daran, dass er als genuiner Satiriker nicht notwendig ein theoretisches Bewusstsein für die Avantgarde-Funktion der satirischen Formen besessen haben muss.

Die Utopie des satirischen Kannibalen macht letztlich die Marginalisierung der satirischen Formen durch die bürgerliche Ästhetik als die Abwehr des *Fremden* und *Anderen* lesbar. Hierfür ist Wien gemäß Hofmannsthal immer das Einfallstor nach Europa gewesen: die »alte Porta Orientis« für die Psychoanalyse sowie die Musik, insbesondere die Operette.[363] Aus der Schiffsallegorie sprechen mithin auch der Antisemitismus und die Kommunistenhetze der Weimarer Republik. Zudem antizipierte sie die Ausrottung dieser *anderen* Elemente durch die Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten. Keinesfalls zufällig standen fast sämtliche Texte der *satirischen Moderne*, 1918–1933, auf den Schwarzen Listen und wurden ihre Verfasserinnen und Verfasser aus dem Dritten Reich verjagt.[364] Unter ihnen Benjamin, der 1940 im Grenzort Port-Bou Suizid beging, nachdem ihm die spanischen Behörden wegen eines fehlenden Visums die Einreise verweigert hatten; Benjamin hatte beabsichtigt, sich wie Heinrich Mann von der iberischen Halbinsel aus nach den USA einzuschiffen.[365] Kurz vor seinem Tod diskutierte er in Marseille über die These der Satire als Heimatkunst.[366] Die satirische Avantgarde, welche das Auswandererschiff *Armut* in der Schlussvariante des *Karl Kraus*-Essays über das Meer trägt, war zuvor 1933, als Benjamin ins Exil gegangen war, prophezeiend durch den Titel des Essays *Erfahrung und Armut* gegeistert.

362 Zur satirischen Prägung Klees siehe Baumgartner/Lawicki, Satire – Ironie – Groteske; zur Satire Scheerbarts Osterkamp, Die Gegenwärtigkeit von Paul Scheerbarts Gegenwelten, S. 236–258, bes. S. 236–241; Halborn, Paul Scheerbart, S. 364–378. Scheerbart bezeichnet Swift als seinen »geistige[n] Urgroßvater«. (Scheerbart, 70 Trillionen Weltgrüße, S. 104) 1906 erschienen zwei Gedichte von Scheerbart in der *Fackel*. (Kraus, Die Fackel, Nr. 205, S. 22–24) Zur Satire von Ringelnatz, Friedlaender/Mynona und Brecht sowie ebenfalls zu Scheerbart siehe zunächst die (keineswegs vollständigen) Hinweise in: Arntzen, Gegen-Zeitung, S. 559, 557, 544 f.; für Loos Achleitner, Grimm, Satire und Sarkasmus bei Adolf Loos, S. 249–262.

363 Hofmannsthal, Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze II, S. 195 f.

364 Aus den Perspektiven verbrannter Satiriker siehe Kästner, Werke, Bd. 6, S. 638–647, bes. S. 642; Roth, Werke, Bd. 3, S. 494–503.

365 Palmier, Walter Benjamin, S. 609–614; Schröter, Heinrich Mann, S. 140.

366 Morgenstern, Kritiken · Berichte · Tagebücher, S. 549.

4 Episierung des Theaters: Piscators *Schwejk*-Inszenierung

> Mag sein, daß wir damit der »Kunst« weiterhelfen, daß sich daraus ein »Stil« entwickelt. Im Augenblick interessiert uns das so wenig, wie es den Boxer beim Landen eines Kinnhakens interessiert, ob er dabei eine ästhetisch befriedigende Haltung einnimmt.[1]

> Wir wurden hoch bezahlt. Ich wurde fast reich, und Erwin wurde richtig reich, allein dadurch – ja, so war es auch damals, als Rom unterging! –, allein dadurch, daß wir den Reichen und Mächtigen Fratzen schneiden und unsere Hintern entblößen durften.[2]

> »Ich muß ins Theater, aber wenn du mit den Schularbeiten fertig bist, ich hab' dir den *Gulliver* hingelegt, lies noch ein bißchen.«[3]

Als »strukturelle Lücken«[4] des bürgerlichen Kunst-Nomos steuerten im deutschen Sprachraum die zeitgenössischen und die tradierten satirischen Formen die Evolution der literarischen Moderne, 1918–1933. Die Entwicklung der modernen Theaterästhetik kann daher nicht ohne die Analyse ihrer satirischen Fermente erklärt werden. Stellte der Erste Weltkrieg die bürgerliche Kunst allgemein auf den Prüfstand, so förderte er bei Theaterautorinnen und -autoren im Besonderen das Bewusstsein für die »Krise des Dramas« – für den Evidenzverlust der bürgerlichen Hochdramatik sowie ihres generischen Flaggschiffs, der aristotelischen Tragödie.[5] Diese Krise kündigte sich bereits in der Komposit-Dramaturgie des 19. Jahrhunderts an und sedimentierte sich paradigmatisch um 1900 in den Theaterstücken Ibsens, Tschechows, Strindbergs, Maeterlincks oder Hauptmanns. Die naturalistische Dramatik wahrte zwar

1 Piscator, Schriften, Bd. 2, S. 28.
2 Grosz, Ein kleines JA und ein großes NEIN, S. 154.
3 Tergit, Effingers, S. 767.
4 Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 372.
5 Szondi, Theorie des modernen Dramas, bes. S. 20. Für die folgenden Ausführungen siehe zudem Vogel, Die Furie und das Gesetz, bes. S. 39; Meyer, Das naturalistische Drama, S. 64–76; Vinçon, Einakter und kleine Dramen, S. 367–380.

noch die mimetische Illusion, kultivierte indes mit Milieu, viertem Stand, sozialkritischen und epischen Handlungsverläufen eine Ästhetik des Hässlichen, welche die bürgerlichen Dramen-Konventionen ebenso herausforderte wie die satireaffinen (Kabarett-)Einakter von Schnitzler, Wedekind oder Hofmannsthal. Als Nullpunkt waren Kraus' *Letzte Tage der Menschheit* die Summa dieser Krisenphänomene im Theatersektor.

In den 1920er und frühen 1930er Jahren war dann die Berliner Theaterszene ein regelrechtes »Gärfeld«[6] für zahlreiche Bühnenexperimente, die einen Ausweg aus der Krise des bürgerlichen Dramas suchten – und fanden – und die deshalb zum Kernbestand der modernen Theaterästhetik, 1918–1933, zählen. In der Weimarer Republik büßte dabei die bürgerliche Hochdramatik nochmals an Prestige ein, während nun solche zweitklassigen, populären Gattungen den Theatersektor prägten, die in unterschiedlichen Schärfegraden satirische Formen verarbeiteten: politisches Kabarett, Komödie, Volksstück sowie Kabarettrevue.[7] Größter Evolutionsschritt war das Politische Theater von Piscator und

6 Rühle, Theater für die Republik, Bd. 1, S. 7.

7 Zur Dramatik der 1920er und frühen 1930er Jahre siehe Ebert, Theater als moralische Versuchsanstalt, S. 251–269; Grosch, Zur medialen Dramaturgie des populären Musiktheaters in der Weimarer Republik, S. 239–250; Schürer, Die nachexpressionistische Komödie, S. 47–76. Aus diesen Überblicksdarstellungen lässt sich die systematische Bedeutung der satirischen Formen im literarischen Feld relativ gut erschließen. Es passt ins Bild, wenn Kraft, Zum Ende der Komödie, Kap. 7, auf die Innovationsleistungen der Komödie hinweist; Aust, Volksstück, Arbeitsbereich VI, auf das Volksstück; Herzmann, Tradition und Subversion, Kap. 2, auf die Altwiener Komödie. Ein Blick auf die in der Weimarer Republik aufgeführten Komödienarten sowie die verwandten Theatergattungen Volksstück und Lustspiel macht sowohl die quantitative Breite als auch die qualitative Tiefe der satirischen Formen deutlich. Die Palette reicht von Unterhaltungs- und Boulevardkomödien wie Roda Rodas und Carl Rößlers *Der Feldherrnhügel* (1909), Carl Matherns und Otto Schwarz' *Der Meisterboxer* (1923) oder Max Brods und Hans Reimanns *Schwejk*-Übertragung (1928) über künstlerisch-ambitionierte Komödien klassischen Zuschnitts wie Hofmannsthals *Der Schwierige* (1921) oder Musils *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* (1923) und die nach wie vor beliebte dramatische Vorkriegssatire wie Wedekinds *Frühlings Erwachen* (1891) oder Sternheims Zyklus *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* (1911–1923) bis zu modernen Komödien- und Volksstückexperimenten wie Yvan Golls *Methusalem oder Der ewige Bürger* (1922), Georg Kaisers *Nebeneinander* (1923), Ernst Tollers *Der entfesselte Wotan* (1923), Brechts *Mann ist Mann* (1926), Kraus' *Die Unüberwindlichen* (1928) oder Ödön von Horváths *Italienische Nacht* (1931). Mit seiner Mixtur aus satireaffiner Unterhaltungskomödie und Avantgardestück repräsentiert vielleicht Carl Zuckmayers Kassenschlager *Der Hauptmann von Köpenick* (1931) nicht am schlechtesten die generische Gemengelage im literarischen Feld, welche den satirischen Nährboden für die Entwicklung der modernen Theaterästhetik, 1918–1933, gebildet hat.

das epische Theater von Brecht, der phasenweise mit dem Piscator-Kollektiv kollaborierte.[8] Um sich gegen die bürgerliche Hochdramatik zu profilieren, griffen sowohl das Piscator-Kollektiv als auch Brecht radikal und elementar auf die satirischen Formen zurück. Auf dem Zenit seines Schaffens inszenierte Piscator gleich eine ganze Reihe satirischer Vorlagen: Leo Lanias *Konjunktur* (1928), Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges* (1928) sowie Mehrings *Der Kaufmann von Berlin* (1929).[9] Zudem bemühte sich der Regisseur um die Aufführungsrechte illustrer satirischer Texte wie Tucholskys Wendriner-Geschichten, Horváths *Die Bergbahn* (1927) und schließlich Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*.[10] Indem nach der »*produktiven Negativität*«[11] von dessen satirischer Tragödie die Akteure der politischen bzw. epischen Theaterästhetik die *produktive Positivität* der Satire bearbeiteten, *kreierten* das Piscator-Kollektiv und Brecht auf dem Fundament der satirischen Formen die prototypische moderne Theaterästhetik, 1918–1933. Die Avantgarde-Funktion der satirischen Formen trat in ihre *zweite Phase* ein. Nicht umsonst betrachtete Piscator die Inszenierung der *Letzten Tage der Menschheit* als Prüfstein des epischen Theaters.[12]

4.1 Von der Kunst zur Politik zur Kunst: Piscators antibürgerliche Dramatik

1914–1918: Zäsuren und Kontinuitäten

Ähnlich wie für Viertel, Liegler, Benjamin und viele Künstlerinnen und Künstler der literarischen Moderne, 1918–1933, waren für Piscator der Erste Weltkrieg sowie die Revolutionen von 1917/8 (rückwirkend) Augenblicke der kunsttheo-

8 Zum epischen Theater bspw. Innes, Erwin Piscator's Political Theatre, Kap. 5; Willett, Erwin Piscator, Kap. 5, 10; Bryant-Bertail, Space and Time in Epic Theater, Kap. 1; Völker, Das politische Theater Piscators und das epische Theater Brechts, S. 47–57; Buehler, Bertolt Brecht – Erwin Piscator; Schwaiger, Einbruch der Wirklichkeit, S. 9–15.

9 Vgl. Grell, Erwin Piscator, S. 22.

10 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 19, S. 144; Brief an Mary Tucholsky vom 13. Mai 1929; Horváth, Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 289; Kraus, Die Fackel, Nr. 759–765, S. 68 f. [Mein Vorurteil gegen Piscator].

11 Kämmerer/Lindemann, Satire, S. 161; Hervorhebung C. v. d. S.

12 Piscator, Theater, Film, Politik, S. 325 f.

retischen (Neu-)Orientierung.[13] Seine werkbiografische »Kampfschrift« *Das Politische Theater*, publiziert 1929, gewidmet dem Proletariat Berlins,[14] beginnt mit einer Anekdote, die das kategorische Versagen der bürgerlichen Kunst im Ersten Weltkrieg illustrieren soll. Piscator, als Soldat an der Westfront stationiert, schildert, wie er sich während eines Bombardements dermaßen ungeschickt einzugraben versucht, dass sich ein Unteroffizier enerviert nach seinem Beruf erkundigt. Die pflichtbewusste Antwort – »›Schauspieler‹« – desillusioniert(e) angeblich Piscator, der vor seiner Mobilisierung in München Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik studiert hatte und als Chargenspieler am Bayrischen Hoftheater aufgetreten war: Seine musischen Beschäftigungen erweisen sich im Kontext der Granateneinschläge nicht nur als unnütz, vielmehr erscheinen sie ihm geradezu absurd – »die Kunst, die ich für das Höchste gehalten hatte, *so komödiantisch, so dumm, so lächerlich, von einer so fratzenhaften Verlogenheit*«.[15]

Während in der Habsburgermonarchie intellektuelle Leidensgenossen und -genossinnen aufgrund ähnlicher privater Kunstkrisen zur *Fackel* griffen, fand Piscator vorübergehend in der *Aktion* eine geistige Heimat.[16] Mit Pfemferts Zeitschrift las er nicht nur das Leitmedium des Expressionismus, in dem er selbst eine Reihe von Gedichten veröffentlicht hatte, sondern auch eine Zeitschrift, die 1911, inspiriert von Hardens *Die Zukunft* und Kraus' *Die Fackel*, gegründet worden war. Wie diese Vorbilder besaß *Die Aktion* als *Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst* eine sozial- und kulturkritische Stoßrichtung, beteiligte sich ab 1912 an den politischen Debatten im Deutschen Kaiserreich und kritisierte, wenn auch lediglich indirekt, ab 1914 die wilhelminische Kriegspropaganda.[17] Ähnlich wie *Die Fackel* mittels ihrer Schiller-Montage[18] klinkte sich *Die Aktion* dazu zunächst polemisch aus dem politischen Diskurs aus, um sich vordergründig ausschließlich der Kunst zu widmen, und unterlief danach die Zensurbehörde, indem Pfemfert Sondernummern über französische und englische Literatur druckte oder in den regulären Ausgaben expressionistische Frontgedichte, kritische Leserbriefe sowie, unter der Rubrik *Ich schneide die Zeit aus*, satirische Zitatmontagen publizierte, was er offenkundig von Kraus'

13 Allgemein zu Piscators Theaterästhetik siehe v. a. Haarmann, Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie, S. 61–79; Willett, Erwin Piscator; Boeser/Vatková, Erwin Piscator.
14 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 263 [Das Politische Theater]; Jung, Erwin Piscator, S. 10 f.
15 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 15 [Das Politische Theater]; Hervorhebung C. v. d. S.
16 Ebd.
17 Rösch, »Die Scheere quietscht, ich schneide die Zeit aus«, S. 155–161.
18 Kraus, Die Fackel, Nr. 443/444, S. 13 f.

Fackel gelernt hatte;[19] die *Aktion*-Nummern 41/42 des Jahres 1915 empfahlen explizit die *Fackel*-Lektüre.[20]

Noch an der Front nahm Piscator mithin durch die Lektüre der *Aktion* bei einer Kunstpraxis Zuflucht, die sich im Gegensatz zur bürgerlichen Kunst mittels satirisch-dokumentarischer Techniken pazifistisch engagierte.[21] Die Aufkündigung der Kunstautonomie, wie sie *Die Aktion* praktizierte, gab für Piscator der Kunst jenen gesellschaftlichen Sinn zurück, den er auf dem Schlachtfeld schmerzlich vermisste. Dasselbe Sinndefizit diagnostizierte er zeitgleich beim Fronttheater, wo er nach seiner Verwundung als Komiker in Unterhaltungskomödien wie Brandon Thomas' *Charleys Tante* (1882) oder Oskar Blumenthals und Gustav Kadelburgs *Im weißen Rößl* (1896) auftrat. Das Rollenfach der komischen Alten soll dort zur Belustigung des militärischen Publikums mit einem Soldaten besetzt worden sein, dem im Kampf Auge und Zähne herausgeschossen worden waren:[22] Symbolisch hatte der Erste Weltkrieg im Fronttheater den bürgerlichen Humor und die bürgerliche Komödie mit der satirisch-dokumentarischen Fratze der neuen Epoche gezeichnet.

In der Schule der Berliner Dadaisten

Nahm Piscator mithin vor 1914 das Leben aus der Optik der bürgerlichen Kunst wahr, so begann er infolge des Ersten Weltkriegs sowie der Revolutionen 1917/8, Kunst konsequent innerhalb gesellschaftlicher und politischer Konstellationen zu begreifen. Dieser Perspektivenwechsel (»Umkehrung«)[23] geht in *Das Politische Theater* Hand in Hand mit dem Abschied von künstlerischen Formen und geistigen Fixsternen des Bürgertums – allen voran von Goethe und Nietzsche, die »im Tornister« gegen eine satireaffine Weltliteratur (»die ›Feinde‹«: »Tolstoi«, »Dostojewskij«, »Puschkin«, »France«, »Zola«, »Shaw«, »Shakespeare«) in den Krieg ziehen.[24] Piscator teilte damit die Einschätzung Brechts, der den Ersten Weltkrieg ebenfalls als normative Bruchstelle betrachtete: »[*W*]*ann* sind sie [die Klassiker] gestorben? Die Wahrheit ist: sie sind im

19 Rösch, »Die Scheere quietscht, ich schneide die Zeit aus«, S. 155–161.
20 Halliday, Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War, S. 191, 208–215; Raabe, Ich schneide die Zeit aus, S. 7–15, bes. S. 9.
21 Vgl. Halliday, Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War, S. 208–215.
22 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 17 [Das Politische Theater]. Vgl. die satirischen Effekte in Ernst Friedrichs *Krieg dem Kriege* (1924).
23 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 17 [Das Politische Theater].
24 Ebd., S. 12.

Krieg gestorben«, eröffnete Brecht ein Gespräch, das er am 28. April 1929 mit Herbert Ihering im Kölner Rundfunk über dessen Broschüre *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?* (1929) führte, die soeben im Rowohlt-Verlag erschienen war.[25] Gleichzeitig gehörten der Erste Weltkrieg, Kapitalismus und Erdölindustrie für Brecht zu jener Kategorie von Stoffen, die eine »neue dramatische und theatralische Form« verlangten, weil »die Katastrophen von heute […] nicht geradlinig, sondern in der Form von Krisenzyklen« verliefen und sich gegen Jambus oder fünf Akte sträubten.[26] Ähnlich wie für Piscator verfügte für Brecht das tragische Schicksal in der modernen Welt über keine sinn- und/oder einheitsstiftende Funktion mehr, waren die dramatischen Handlungskomplexe nicht mehr psychologisch zu motivieren und ging der literarische Heros wie der reale in der Masse unter.[27]

Tatsächlich versah Brecht hier Iherings These indes mit einer strategischen Zäsur. Denn der Literaturkritiker stellt in seiner Broschüre (wie später Peter Szondi) eine Krise der bürgerlichen Dramatik und Dramaturgie fest, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg einsetzt, als die Theater um 1900 die Klassiker pompös und emotionalisiert zu inszenieren beginnen, und die tief in die Weimarer Republik hineinragt, wie 1928 die misslungenen Produktionen von Goethes *Egmont* durch Leopold Jessner am Berliner Staatstheater oder von Shakespeares *Romeo und Julia* durch Max Reinhardt am Berliner Theater zeigen.[28] Brechts Zäsur vereinfachte mithin die Kontinuitäten zugunsten eines kulturellen Neubeginns bzw. eines Umsturzes der regierenden Kunstnormen und Aufführungsregeln: ganz gemäß der These Bourdieus, dass es Neuankömmlingen im literarischen Feld um »Diskontinuität, Bruch, Differenz, Revolution geht« und dass sie nur »Epoche machen«, wenn sie »eine *neue Position* jenseits der etablierten Positionen, *vor* diesen Positionen, *als Avantgarde* entstehen […] lassen und mit der Einführung der Differenz die Zeit […] schaffen«.[29] In diesem Sinn setzten sich auch Viertel, Liegler und Benjamin mit dem Satiriker Kraus auseinander und schrieben den Ersten Weltkrieg als kunsttheoretische Friktion in die zeitgenössische Kunsttheorie ein. Piscator wiederum verweist in *Das Politische Theater* im Zusammenhang mit seiner privaten Kunstkrise während des Ersten Weltkriegs auf die Vorbildfunktion einer Reihe von – mehrheitlich satireaffinen –

25 Brecht, Werke, Bd. 21, S. 309.
26 Ebd., S. 302–304.
27 Ebd. Vgl. Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 131 [Das Politische Theater].
28 Ihering, Die zwanziger Jahre, S. 149–172 [Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?].
29 Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 253.

Künstlern und Intellektuellen, die die bürgerliche Gesellschaft vor dem Krieg »ironisiert, bekämpft oder interpretiert« haben: Oscar Wilde, Zola, Heinrich Mann, Wedekind, Carl Sternheim, hier ebenfalls Nietzsche.[30] An der 1920 von ihm in Königsberg eröffneten Bühne Das Tribunal inszenierte Piscator dementsprechend zuerst Dramen von Wedekind und Heinrich Mann.[31] Als Soldat hatte er sich die Werke Sternheims ins (militärische) Feld senden lassen.[32]

Die Krisendiagnose korrespondiert in *Das Politische Theater* demnach mit einem sowohl dringenden als auch auffälligen Interesse an satirischen Formen. Durchaus folgerichtig führte Piscators Weg »[v]on der Kunst zur Politik«[33] nach Kriegsende zu den Berliner Dadaisten. Hier bewegte er sich als unauffälliger Akteur in einem avantgardistischen Milieu, das einerseits die bürgerliche Kunstanschauung attackierte (Kunstlump-Debatte) und andererseits die Kunstrevolte als klassenkämpferischen Einsatz im politischen Feld verstand; geeint trat man, unter ihnen Piscator, in den Spartakusbund ein, der kurz darauf in der KPD aufgehen sollte.[34] Um ihre politisch-künstlerischen Ziele zu verwirklichen, setzten die Berliner Dadaisten gezielt auf die satirischen Formen. Richard Huelsenbeck reflektiert in *En avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*, prompt erschienen im Jahr 1920:

> Der Dadaist ist […] ein Wirklichkeitsmensch, der den Wein, die Weiber und die Reklame liebt, seine Kultur ist vor allem eine Körperkultur. Er sieht instinktmäßig seinen Beruf darin, den Deutschen ihre Kulturideologie zusammenzuschlagen […]. »Aber das ist doch gar nichts Neues«, werden sogleich diejenigen schreien, die von dem »Alten« nie loskommen können. Das ist insofern etwas unerhört Neues, als zum erstenmal aus der Frage: Was ist deutsche Kultur? (Antwort: Dreck) die Konsequenz gezogen worden ist, *nun mit allen Mitteln der Satire, des Bluffs, der Ironie, am Ende aber auch mit Gewalt gegen diese Kultur vorzugehen*. Und zwar in gemeinsamer großer Aktion. Dada ist eine deutsche bolschewistische Angelegenheit. Es muß dem

30 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 11 [Das Politische Theater].

31 Ebd., Bd. 2, S. 376 [Verzeichnis der Inszenierungen]; Willett, Erwin Piscator, S. 223; vgl. Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 24 f. [Das Politische Theater].

32 Ders., Briefe, Bd. 1, S. 89. Piscator las auch Klabunds *Roman eines Soldaten*. Siehe ebd., S. 64, 66. Klabund lernte Piscator wahrscheinlich in München kennen, wo beide – wie Brecht – bei Artur Kutscher, der mit Wedekind befreundet war, Theaterwissenschaften studierten. Siehe Willett, Erwin Piscator, S. 12.

33 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 9 [Das Politische Theater].

34 Von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden, S. 539–542; vgl. Huelsenbeck, Dada-Logik, S. 309; Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 23 [Das Politische Theater].

> Bürger die Möglichkeit genommen werden, »Kunst zu seiner Rechtfertigung zu erhandeln«. Kunst sollte überhaupt mit schweren Prügeln belegt werden, für die Dada mit der Inbrunst seiner ganzen Beschränktheit eintritt.[35]

Die Dada-Avantgarde zeichnet sich also gemäß dieser zeitgenössischen Quelle nicht nur durch die Zerstörung von Wort-, Satz- und Sinneinheiten, die Kultivierung von Simultanitätsverfahren, durch Zufallsprinzip, (dokumentarische) Montage oder Allegorie aus.[36] Vielmehr ergänzt Huelsenbeck die bekannten avantgardistischen Stilmittel durch die Kultivierung der satirischen Formen. Strukturell entsprechen sie den avantgardistischen bzw. dadaistischen Stilmitteln, wobei sie mustergültig die von den Akteuren angestrebte Interaktion zwischen literarischem und politischem Feld ermöglicht haben.[37] Im Malik-Verlag erschienen etwa Grosz' Karikaturenmappe *Gott mit uns* (1920), mit *Hurra! Hurra! Hurra!* (1921) ein Bändchen mit zwölf politischen Satiren von Raoul Hausmann, im Rudolf Kaemmerer Verlag Mehrings *Das politische Cabaret* (1920) und bei Kurt Wolff Huelsenbecks Romansatire *Doctor Billig am Ende* (1921).

Der Kontakt zu den Dadaisten war dank Wieland Herzfelde zustande gekommen, den Piscator zufällig beim Fronttheater kennengelernt hatte.[38] Im Dada-Umfeld scheint sich Piscator vor allem an den kunsttheoretischen Debatten beteiligt zu haben, die regelmäßig die politische Funktion von Kunst erörterten.[39] Auf der Suche nach engagierten Kunstverfahren studierte er die dadaistischen Stilmittel, wobei er Klamauk und Nonsens eher skeptisch gegenüberstand; Gefallen fand er hingegen an den Karikaturen von Grosz, zudem an den satirischen Fotomontagen von John Heartfield und an den satirischen Texten von Hausmann, Huelsenbeck sowie Mehring, die in den kurzlebigen (meist vom Malik-Verlag vertriebenen) Dada-Zeitschriften *Jedermann sein eigner Fussball*, *Die Pleite*, *Der Dada*, *Der Gegner* und *Der blutige Ernst* (erst-) publiziert wurden.[40] So kann man in *Das Politische Theater* nachlesen:

35 Huelsenbeck, Dada-Logik, S. 136 f.; Hervorhebung C. v. d. S.; getilgt Hervorhebung R. H.
36 Bürger, Theorie der Avantgarde, Kap. 3; Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, Teil 5; Fähnders, Avantgarde und Moderne, Kap. 4, bes. S. 194.
37 Hinweise bei: Riha, Dada Berlin, S. 167–181, bes. S. 170, 174 [Nachwort]; ders., Raoul Hausmanns politische Satiren, S. 51–61; von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden, S. 546.
38 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 16 [Das Politische Theater].
39 Ebd., S. 22; vgl. Huelsenbeck, Dada-Logik, S. 328 f.
40 Zu den dadaistischen Zeitschriften siehe Riha, Dada Berlin, S. 167–181.

> Ich [Piscator] hätte wohl Kunst schon hier in den Dienst der Politik gestellt, wenn ich nur gewusst hätte, *auf welche Weise*. Bisher hatte dieser Kreis, *mit der Ausnahme von Grosz, dessen scharfe politische Zeichnungen damals der erste Vorstoß waren*, nichts anderes zuwege gebracht, als die in Bourgeoiskreisen verlachten, befehdeten Dada-Aufführungen. Unter der Devise »Kunst ist Scheiße« begann deren Abbau durch die Dadaisten […]. Als ich nach Berlin zurückkam, waren immer klarere Scheidungen vor sich gegangen. Dada war bösartiger geworden. Die alte anarchistische Einstellung gegen das Spießbürgertum, die Auflehnung gegen Kunst und den übrigen geistigen Betrieb hatte sich verschärft und fast schon die Form des politischen Kampfes angenommen. *Jedermann sein eigener Fußball* war noch ein freches »épater le bourgeois« gewesen. *Die Pleite* […] war schon der Fehdehandschuh an die bürgerliche Gesellschaft. *Zeichnungen und Gedichte nicht mehr orientiert an künstlerischen Postulaten, sondern an politischer Wirksamkeit.* Der Inhalt bestimmte die Form. Oder besser gesagt: zwecklose Formen bekamen durch einen Inhalt, der ohne Umwege auf ein bestimmtes Ziel losging, wieder straffere und härtere Konturen.[41]

Wie stark das Dada-Milieu inklusive der hier kultivierten satirischen Formen die moderne Theaterästhetik der 1920er und frühen 1930er Jahre geprägt hat, zeigt sich in der Folge nicht zuletzt daran, dass Piscator für seine Bühnenprojekte regelmäßig alte Bekannte aus dem dadaistischen Umfeld rekrutierte. So arbeitete er später mit Heartfield, Grosz und Mehring zusammen.[42]

Vom Proletarischen Theater an die Volksbühne: Experimente unter eigener Regie und Revolution der Normen

Die Idee der Politisierung der Kunst, wie sie Piscator im Ersten Weltkrieg aufgegangen war, und die zeitgleiche Rezeption der satirischen Formen, als Soldat und bei den Dadaisten, mündeten in eigenständige satirische Experimente. Nach einer kurzen Anstellung in Königsberg übersiedelte Piscator Ende 1920 erneut nach Berlin, wo er mit dem kommunistischen Jugendführer Hermann Schüller, einem Kenner des frühen russischen Proletkults, das Proletarische Theater gründete und in den Arbeitersälen der Berliner Vorstädte spielte.[43]

41 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 23–25 [Das Politische Theater]; Hervorhebungen C. v. d. S.
42 Willett, Erwin Piscator, S. 52, 57–79, 227, 229.
43 Grell, Erwin Piscator, S. 15–17; Jung, Das Politische Theater, S. 70.

Dadurch bewegten sich Piscator und Schüller in einem Sektor des literarischen Feldes, in welchem sich sozialdemokratische Kulturakteure und -akteurinnen bereits ein vielfältiges politisch-funktionalisiertes Formenrepertoire erarbeitet hatten: Festspiel, naturalistisches Drama und satirisches Kabarett gehörten dazu; trotz seiner revolutionären Aspekte nicht aber das expressionistische Drama, das auf dem bürgerlich-individualistischen Figurenmodell basierte und lukrativ an bürgerlichen Theatern aufgeführt wurde.[44] Für Piscator war *Die Wandlung* (1917/8) »reaktionäre« »Dramatik«, weil Ernst Toller hier nach »der ›Seele‹ des Menschen suchte« und »nicht Tatsachen, sondern Urteile, Wertungen, Abstrakt-Ethisches ›dichterisch‹ formulierte«.[45] Stattdessen wollten Piscator und Schüller mit dramatischer »Propaganda«[46] die Arbeiterschaft dazu motivieren, die deutsche Gesellschaft praktisch umzubilden: Wie es auf dem Titelblatt eines Programmheftes des Proletarischen Theaters heißt, sollten auf der Bühne die »Seele der Revolution« und das kollektive »Bewusstsein vom Ernst und von der Größe der geschichtlichen Sendung unserer Klasse« vermittelt werden.[47]

Zu diesem Zweck setzten Piscator und Schüller kompromisslos auf avantgardistische Stilmittel und verwendeten, etwa in Lajos Bartas satirischem Einakter *Rußlands Tag* (1920), Landkarten; wobei der für die Bühnendekoration zuständige Heartfield in Karl August Wittfogels *Der Krüppel* (1921) improvisiert auch einmal die szenische Illusion durchbrach, indem er die Prospekte live montierte, nachdem er sich verspätet hatte.[48] Bei solch epischen Gesten war es für Piscator zentral, dass ihnen nicht, wie in der Frühphase des Dadaismus, in erster Linie eine kunstkritische, sondern eine politische Intention zugrunde lag. Der künstlerische Fortschritt sollte derart vom revolutionären Geist einer Arbeiterschaft diktiert werden, die durch die Bühnengeschehnisse weder gelangweilt noch von bürgerlichen Ideen infiziert werden durfte.[49] Um beides zu verhindern, förderten Piscator und Schüller eine rationale Rezeptionshaltung: »Nicht nur Aufschwung, Begeisterung, Hingerissenheit, sondern Aufklärung, Wissen, Erkenntnis sollte es [das Proletarische Theater] vermitteln.«[50] Piscator und Schüller distanzierten sich auf diese Weise vom emotionalen und kontem-

44 Trommler, Das politisch-revolutionäre Theater, S. 77–113, bes. S. 81 f.
45 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 24 [Das Politische Theater].
46 Ebd., S. 36.
47 Ebd., S. 34.
48 Ebd., S. 40; vgl. Barta, Rußlands Tag, S. 35–49; Boeser/Vatková, Erwin Piscator, Bd. 1, S. 20.
49 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 37 [Das Politische Theater].
50 Ebd., S. 41.

plativen bzw. in Brechts Worten: vom »kulinarischen Gebrauch«[51] des Kunstwerks und antizipierten zugleich in Deutschland das sowjetische Agitproptheater (an dessen Genese die satirischen Formen ebenfalls mitgewirkt haben).[52] Dass ihre Theaterauffassung gegen die bürgerlichen Theaternormen verstieß, bekamen Piscator und Schüller dann ausgerechnet von der *Roten Fahne* zu hören: »Man will nicht ›Kunst‹ genießen. Dazu ist zu sagen: dann wähle man nicht den Namen *Theater*«, schrieb Gertrud Alexander, die Redakteurin der *Roten Fahne*. Aus der Marginalisierung der satirischen Formen drehte Alexander Piscator nachgerade den Strick: »[A]nders kann man das, was heute geboten wurde, nicht nennen: Schlechte Karikatur.«[53]

Dieser Einwand der kommunistischen Literaturkritikerin ist symptomatisch für die kulturellen und sozialen Verwerfungen in der Weimarer Republik, wo »an allen Fronten […] der Kampf [tobte]«, während sich »an der dritten, der Kulturfront, […] die Gegner schluchzend oder beseligt in den Armen« lagen.[54] Piscator fielen diese Widersprüche besonders auf, als er 1924 als Regisseur an die Berliner Volksbühne wechselte. Die ursprüngliche politische Intention dieser Institution, gegründet 1890, war bereits vor dem Krieg vom bürgerlichen Kulturbetrieb absorbiert worden. Mitte der 1920er Jahre unterschieden sich die Inszenierungen der Volksbühne daher formal nur noch unwesentlich von denjenigen Reinhardts oder Jessners; das Publikum war überwiegend klein- bis mittelbürgerlich geworden.[55] Piscators Ruf an die Volksbühne war insofern zufälliger Natur, als kein Regisseur Alfons Paquets *Fahnen* (1923) inszenieren wollte, ein Drama, das von den Chicagoer Anarchisten-Prozessen von 1886/7 handelt und aus der Feder eines Journalisten stammt, der sich in Moskau 1918 von Wsewolod Emiljewitsch Meyerholds (satireaffiner) Theaterästhetik inspirieren ließ.[56] Piscator wurde allerdings ebenfalls angefragt, weil einige Vorstandsmitglieder das Programm wieder stärker politisch auszurichten

51 Brecht, Werke, Bd. 21, S. 310.

52 Dazu Mally, Exporting Soviet Culture, S. 326; Funk-Hennigs, Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik, S. 83, 86 f.; Innes, Erwin Piscator's Political Theatre, Kap. 3, bes. S. 24.

53 Alexander, Proletarisches Theater, zit. nach: Brauneck, Die Rote Fahne, S. 92–95, bes. S. 92 f. Zur Kunstanschauung der KPD Schonauer, Die Partei und die Schöne Literatur, S. 114–142; Nössig/Rosenberg/Schrader, Literaturdebatten in der Weimarer Republik.

54 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 50 [Das Politische Theater].

55 Siebenhaar, Profile und Episoden, S. 87–106.

56 Trommler, Das politisch-revolutionäre Theater, S. 83.

wünschten.[57] Mit dem Karriereschritt an die Volksbühne »profanierte« nun die proletarische Dramatik »die Kunst zum erstenmal im Allerheiligsten, in dem ›dem Volke geschenkten‹ Kunsttempel«:[58] Piscator durchbrach die mimetische Illusion, indem er Plakate, Zeitungsausschnitte, Manifeste, Zwischentitel und Kommentare projizierte; ein Prologsprecher erläuterte Figuren; Schauspielerinnen und Schauspieler agierten rational im Sinne der kommunistischen Idee.[59] Damit installierte *Fahnen* zentrale episch-dramatische Stilmerkmale an einer der wichtigsten deutschsprachigen Theaterinstitutionen. Aus diesem Grund reklamierte Piscator im Nachgang die Urheberschaft des epischen Theaters für sich: »So gesehen, ist *Fahnen* das erste bewußt epische Drama.«[60] Tatsächlich entwickelte Piscator tendenziell die epische Theaterpraxis – punktuell in Kollaboration mit Brecht; Brechts literaturhistorische Leistung besteht hinwiederum tendenziell darin, den Begriff des ›epischen Theaters‹ erfunden, theoretisiert und analoge Theatertexte verfasst zu haben.[61]

Vor dem Hintergrund der Avantgarde-Funktion der satirischen Formen ist die Frage nach der Urheberschaft des epischen Theaters ohnehin müßig, korrespondierte doch damals im literarischen Feld die ästhetische Innovation beinahe notwendig mit der Inversion der bürgerlichen Kunstnormen. Präziser ist diese Sachlogik nicht in Worte zu fassen, als sie Piscator in einer Rede vor der Sonderabteilung der Volksbühne vorgetragen hat:

> An Stelle des Privaten tritt das Allgemeine, an Stelle des Besonderen das Typische, an Stelle des Zufälligen das Kausale. Das Dekorative wird abgelöst vom Konstruktiven. Dem Emotionellen wird als gleichwertig das Rationelle beigeordnet und das Sensuelle wird durch das Pädagogische, das Phantastische durch die Wirklichkeit, das Dokument, abgelöst.[62]

57 Willett, Erwin Piscator, S. 23–32; Goertz, Erwin Piscator, S. 34–36; Grell, Erwin Piscator, S. 17–21.

58 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 52 [Das Politische Theater].

59 Willett, Erwin Piscator, S. 24; Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 37 [Das Politische Theater]. Zu den Anforderungen an die Schauspieler auch ebd., Bd. 2, S. 81 f. [Das Zeittheater in der Krise].

60 Ebd., Bd. 1, S. 57 [Das Politische Theater].

61 Willett, Erwin Piscator, S. 141–145. Vgl. Hecht, Der Weg zum epischen Theater, S. 45–90; Buehler, Bertolt Brecht – Erwin Piscator, u. a. S. 170 f.; Schwaiger, Einbruch der Wirklichkeit, S. 9–15.

62 Piscator, Schriften, Bd. 2, S. 50 [Rechenschaft 1]; die Rede wurde gehalten am 25. März 1929 im Berliner Herrenhaus. Vgl. Brecht, Werke, Bd. 24, S. 78 f. [Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*]; Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.2, S. 532–539 [Was ist das epische Theater?].

Die Privilegierung der Politik vor der Kunst, des Engagements vor der Entlastung, des Stoffs vor der Form, des Dokuments vor der Phantasie, des Aktuellen vor dem Universellen und des Sozialtypischen vor dem Individuellen erzeugt einen gattungsästhetischen *Mundus inversus*, strukturell identisch mit dem der satirischen Formen.[63] Diese verkehrte Welt bedingt theoretisch die Ent-Marginalisierung der satirischen Formen und schreibt zugleich dem epischen Theater virtuell die satirische Matrix ein: Dass »am reinsten […] das Prinzip [des epischen Dramas] bei uns herausgearbeitet [wurde] im *Schwejk*« – ist mitnichten Zufall gewesen![64] Anders formuliert: Indem das epische Theater die dramatischen Axiome revolutionierte, machte es poetischen Ernst mit der Satirisierung der Kunst, welche Kraus in den *Letzten Tagen der Menschheit* noch im Rahmen der bürgerlichen Kunstnormen spielerisch durchgeführt hatte.

Piscator und Kraus

Trotz dieser Strukturverwandtschaft scheint Kraus, der ab Mitte der 1920er Jahre den Berliner Theaterbetrieb genauer beobachtete,[65] von den Inszenierungen Piscators zunächst wenig begeistert gewesen zu sein. Sie stellten für ihn, wie etwa die *Fackel*-Glosse *Atmosphäre* festhält, Auswüchse einer Kulturindustrie dar, die Zeitbezug, Gesellschaftskritik sowie Technisierung der Theaterbühne als Geschäftsmodell entdeckt hatte.[66] In der *Fackel* geht dieser Einwand hauptsächlich an die Adresse Piscators, betrifft freilich auch Reinhardt, Jessner und am Anfang Brecht, dessen künstlerische Qualitäten Kraus später hoch loben sollte.[67] Von der literaturhistorischen Tatsache, dass Jessners und vor allem Pis-

63 Vgl. Lazarowicz, Verkehrte Welt, S. 47.

64 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 57 [Das Politische Theater].

65 Nachdem es Kraus vor dem Krieg missglückt war, *Die Fackel* in Berlin zu etablieren, versuchte der Satiriker in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ein weiteres Mal, in der deutschen Literaturszene Fuß zu fassen. Dazu setzte er sich vermehrt kritisch mit dem Berliner Literaturbetrieb auseinander. Möglicherweise plante Kraus um 1928 sogar, nach Berlin zu übersiedeln. Zwischen 1928 und 1932 hielt er in Deutschland jedenfalls mehr Vorlesungen als in Österreich. Auch beraumte er dort wichtige Dramen-Aufführungen an. Ende der 1920er Jahre verband ihn eine Freundschaft mit Brecht. Siehe Timms, Karl Kraus, Apocalyptic Satirist, S. 363–368; ders., Karl Kraus, Berthold Viertel and *Die Unüberwindlichen* in Berlin, S. 51–64.

66 Kraus, Die Fackel, Nr. 751–756, S. 26 f. [Atmosphäre].

67 Ebd., Nr. 759–765, S. 69 f. [Mein Vorurteil gegen Piscator]. Zu Kraus und Brecht siehe Krolop, Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, S. 252–303; Buck, Vorschein der Apokalypse, S. 55–83.

cators sowie Brechts dramaturgische und bühnentechnische Innovationen die Konsequenzen aus dem akuten Evidenzverlust der bürgerlichen Kunstnormen zogen, wollte Kraus nichts wissen. Während die Inszenierung von Schillers *Die Räuber* (1781) am Berliner Staatstheater im Jahr 1926 für Ihering nachgerade ein prospektives Ereignis der modernen Dramatik darstellte, weil sie »dem Theater, auch vom Klassiker her, statt ästhetischer Finessen wieder Inhalt zuführte, Substanz«,[68] hielt Kraus in *Mein Vorurteil gegen Piscator* (1927) überhaupt nichts von Piscators *Räuber*-Inszenierung; zumal der Regisseur die Vorlage umgeschrieben, Dialoge wegfallen lassen, Figuren gestrichen und den Umstürzler Spiegelberg in einen kommunistischen Revolutionär verwandelt habe.[69] Für Kraus trug dieser respektlose Umgang mit dem Klassiker nicht zur Lösung der Krise des Dramas bei. Stattdessen war die *Räuber*-Inszenierung für ihn der schmählichste Ausdruck für den unaufhaltsamen Niedergang der Theaterkultur.[70]

Mit Schillers *Räubern* ergriff Kraus dabei Partei für ein Drama, bei dem er in jungen Jahren selbst in der Rolle des Franz Moor gescheitert war.[71] Seiner allgemeinen Wertschätzung dieses und anderer Klassiker der deutschsprachigen Literatur tat dies keinen Abbruch. Allen voran Goethes *Pandora*-Fragment und Claudius' *Abendlied* waren für den Satiriker aufgrund ihrer sprachlichen Integrität, die seiner Ansicht nach mit ethischer Integrität identisch war, nicht nur vorbildliche Kunstwerke, sondern als ästhetische Kontrastmittel auch gesellschaftskritische, d. h. satirische Instrumente. Klassiker waren ein kostbares Gut, ein jederzeit einsetzbares, aktuelles Erbe, dessen ursprüngliche Gestalt für satirisch-diagnostische Zwecke unbedingt gewahrt werden musste.[72] Um die Krise des Dramas zu überwinden, waren für Kraus daher weniger radikale Innovationen im Bereich der Dramaturgie, der Regie oder der Bühnentechnik notwendig als vielmehr eine lyrische Aufführungspraxis, die sich voll und ganz in den Dienst des Wortes stellte; die sprachsensiblen Inszenierungen Viertels fanden infolgedessen den Zuspruch des Satirikers.[73] Piscators episches Theater war dagegen aufgrund seiner opulenten Bühnentechnik, der Vielzahl der Schauspielerinnen und Schauspieler, der Involvierung des Publikums in das Bühnengeschehen oder etwa des politischen Zeitbezugs, ganz zu schweigen

68 Ihering, Die zwanziger Jahre, S. 170 [Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?].
69 Willett, Erwin Piscator, S. 28; vgl. Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 85–91 [Das Politische Theater]. Piscator reagierte auf den *Fackel*-Text in: ebd., S. 246.
70 Kraus, Die Fackel, Nr. 759–765, S. 53 [Mein Vorurteil gegen Piscator].
71 Bspw. Rothe, Karl Kraus, S. 82.
72 Krolop, Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, S. 155–176.
73 Kraus, Die Fackel, Nr. 759–765, S. 67 [Mein Vorurteil gegen Piscator].

von Dialogarmut, Simultanvorträgen, Dialektübertragungen, Streichungen und sonstigen Texteingriffen, förmlich das Gegenteil von Kraus' konservativer Theaterauffassung.[74] Piscators politisierte *Räuber*-Inszenierung war aus der Optik des Satirikers deswegen nichts anderes als »Nervenkitzel« für ein bürgerliches Publikum, das sich bloß ins Theater begeben habe, um dort »die Klassiker als eine ›bürgerliche Angelegenheit‹ erledigt zu sehen«. Ihre Modernisierung war für Kraus weder Kunst noch Politik, sondern vor allem eines: »Kitsch«.[75]

Erscheint die Polemik gegen Piscator und dessen Theaterästhetik mit Blick auf Kraus' Sprachkritik durchaus kohärent, so ist sie freilich wiederum eher schwieriger nachzuvollziehen, wenn man die strategische Nähe der beiden Kunstschaffenden im literarischen Feld bedenkt: Der bürgerliche Außenseiter mit einem Herz für die Wiener Arbeiterschaft traf sich mit dem Außenseiter der KPD, dessen Theater das bürgerliche Kapital finanzierte, dort, wo – obzwar mit unterschiedlicher Akzentuierung der politischen Komponente – Kunst in satirische bzw. satirisch strukturierte Gesellschaftskritik überging; man teilte sich ein ähnlich klassendurchmischtes Publikum (Mittel-, Kleinbürgertum, Proletariat); zog das Interesse sozialistischer Institutionen auf sich (Berliner Volksbühne, Sozialdemokratische Kunststelle);[76] sah sich wegen der Karikaturen mit juristischen Prozessen konfrontiert (Ehrverletzungsklagen); man setzte sich mit den gleichen Stoffen (Krieg, Monarchie, Finanzwelt) auseinander; bearbeitete dieselben Gattungen und Formen (Drama, Revue, Zitatmontage, Satire).

Dass die zeitgenössische Literaturkritik die beiden Akteure miteinander in Verbindung brachte, lag mithin auf der Hand. So zeigt sich ihre Familienähnlichkeit deutlich bei der Aufführung von Kraus' *Die Unüberwindlichen* an der Berliner Volksbühne vom 20. Oktober 1929. Wie üblich stellte Kraus in der *Fackel* für diesen Anlass akribisch eine Presseschau zusammen, wobei speziell die ihn kritisierenden Rezensionen – ideologisch rechts bis Mitte-links – die Parallelen zwischen Kraus' und Piscators Theaterästhetik hervorheben (auch weil das Theater am Nollendorfplatz, das Piscator nach den Querelen mit dem Volksbühne-Vorstand eröffnet hatte, soeben in Konkurs gegangen war): »Als

74 Brecht vertrat die gegenteilige Ansicht, dass nämlich die von Piscator eingesetzten technischen Mittel die Bedeutung des Wortes förderten. Siehe Brecht, Werke, Bd. 21, S. 196 f.

75 Kraus, Die Fackel, Nr. 759–765, S. 72 [Mein Vorurteil gegen Piscator].

76 *Die Unüberwindlichen* wurden am 20. Oktober 1929 unter der Regie von Heinz Dieter Kenter an der Berliner Volksbühne aufgeführt. Für die Sozialdemokratische Kunststelle in Wien erstellte Kraus eine Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit*. Zum Einfluss der Satire von Kraus auf die sozialdemokratische Kabarettszene in der Republik Österreich siehe Doll, Theater im roten Wien, S. 189–210.

Drama betrachtet, sind *Die Unüberwindlichen* sicherlich kein Wert. […] Grotesk skizzenhafte Bühnenbilder von L. F. Dolbin im Piscator-Stil – – – –«[77] Als Gegenstimme pro domo wird in der *Fackel* besonders die Besprechung von Kurt Pinthus empfohlen, »die am sachlichsten auf das Wesen der Satire eingeht« und die als einzige selbstredend andersherum die Differenz zwischen der Theaterästhetik des Satirikers und der des Regisseurs festhält: *Die Unüberwindlichen* seien ein »Zeitdrama«, zitiert Kraus zustimmend Pinthus, das politisch wirke, »weil es Politik ›hat in sich selbst‹, ohne daß ihm erst die politische Wirkung (wie sie Piscator oft seinen Stücken antat) gewaltsam aufgesetzt zu werden braucht«.[78] Die leitmotivische Satirisierung der bürgerlichen Kunstanschauung in der *Fackel* fortschreibend, spielt Pinthus eine politische Innerlichkeit des Theaters (bei Kraus) gegen eine politische Äußerlichkeit des Theaters (bei Piscator) aus. Denn obzwar Pinthus die dokumentarischen Referenzen als künstlerische Leistungen würdigt, engagieren sich *Die Unüberwindlichen* seiner Ansicht nach nicht primär politisch durch ihren satirischen Faktenbezug, sondern durch die Arbeit an der Sprache.[79]

Wenig verwunderlich lehnte Kraus, der bereits Anfang der 1920er Jahre im Zusammenhang mit einer Veranstaltung der Berliner Künstlerhilfe mit Piscator brieflich in Kontakt gestanden hatte,[80] denn auch eine Anfrage des Regisseurs für die Aufführungsrechte der *Letzten Tage der Menschheit* ab: »[D]urch keine Faser« sei deren »Weltleid mit der grinsenden Zeitbejahung ihres Umsturzes verbunden«.[81] Das Interesse Piscators an der Tragödie, das Kraus über Dritte zugespielt worden war, tat der Satiriker als bloßes Missverständnis ab, das seiner Meinung nach auf einer allgemeinen Sympathie für Weltkriegsstoffe, aber auch auf der Fehldeutung der stilistischen Qualität seiner Tragödie beruhe. Kraus gab zwar gerne zu, dass *Die letzten Tage der Menschheit* eines jener seltenen zeitgenössischen Kunstwerke sei, das aus dem technischen Fortschritt, dem Ersten Weltkrieg und der Novemberrevolution ähnliche künstlerische Konsequenzen

77 Kraus, Die Fackel, Nr. 827–833, S. 13–16, 28–31, hier S. 13 [Berliner Tagblatt, B. Z. am Mittag, Lokal-Anzeiger, Acht Uhr-Abendblatt]; implizite Anspielungen zudem in: ebd., S. 17 f., 23–25 [»Bühne als Kampfplatz«, »Revue«, »George Grosz«]. Die zitierte Passage wurde im *Berliner Tagblatt* abgedruckt und stammt von Fritz Engel.

78 Ebd., S. 28.

79 Ebd., S. 29.

80 Ebd., Nr. 759–765, S. 56–63 [Mein Vorurteil gegen Piscator].

81 Ebd., S. 69. Vgl. die Liste der zu inszenierenden Dramen in: Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 250 [Das Politische Theater]. Auch Reinhardt interessierte sich für *Die letzten Tage der Menschheit*. Siehe Kraus, Die Fackel, Nr. 759–765, S. 68 [Mein Vorurteil gegen Piscator].

ziehe, wie sie Piscator für sein Schaffen in einem von der *Fackel* zitierten Beitrag des *Berliner Börsen-Couriers* vorstellte.[82] Er widersetze sich jedoch der Aussicht, den »deutschen Bühnenruhm einer Verbindung von Kinokünsten mit der schmachvollen Armut des schauspielerischen Worts zu verdanken«.[83] Beinahe im selben Atemzug griff Kraus Brecht an, der in einer Rundfrage des *Berliner Börsen-Couriers* über den Umgang mit den Klassikern, die anlässlich der *Räuber*-Inszenierung gemacht worden war, fast dieselbe Position wie Piscator vertreten hatte: dass sich der künstlerische Wert des Literaturkanons heutzutage nämlich primär auf dessen Material beschränke – Shakespeare aufzuführen, sei sinnlos, solange das Theater nicht dazu in der Lage sei, zeitgenössische Dramen überzeugend zu inszenieren.[84] Kraus blieb dabei: Shakespeare brauche man nur wortgetreu vorzutragen.[85]

Über die dramentheoretischen Debatten der Weimarer Republik war Kraus also offenkundig bestens im Bilde. Dementsprechend verfolgte er weiterhin die Entwicklung von Piscators Theaterschaffen. Kraus besuchte zumindest die Inszenierung von Tollers *Hoppla, wir leben!*, die vom 4. September bis zum 7. November 1927 das Theater am Nollendorfplatz einweihte, sowie die Aufführung von *Rivalen*, Zuckmayers Bearbeitung von *What Price Glory?* (1924), verfasst von Maxwell Anderson und Lawrence Stallings, die am 20. März 1929 im Theater in der Königgrätzer Straße stattfand und deren Regie Piscator aufgrund finanzieller Schwierigkeiten übernommen hatte.[86] Nicht unwahrscheinlich ist, dass der Satiriker sogar die Dramatisierung von Hašeks Romansatire *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* gesehen hat, die im Theater am Nollendorfplatz vom 23. Januar bis zum 12. April 1928 gespielt worden ist. Denn Ende März las Kraus in Berlin; und *Die Fackel* vom Juni desselben Jahres spielt wohl kaum zufällig auf die Bühnentechnik des ›laufenden Bandes‹ an, das Piscator in dieser Inszenierung zum ersten Mal eingesetzt hat; darüber hinaus auf Inhalt und Wortlaut des Programmhefts der *Schwejk*-Inszenierung.[87] Allerdings hagelt

82 Ebd., S. 65 f. Vgl. Piscator, Theater, Film, Politik, S. 25–28 [Grundsätzliches].
83 Kraus, Die Fackel, Nr. 759–765, S. 69 [Mein Vorurteil gegen Piscator].
84 Ebd.; Brecht, Werke, Bd. 21, S. 181 f.
85 Kraus, Die Fackel, Nr. 759–765, S. 71 [Mein Vorurteil gegen Piscator].
86 Ebd., Nr. 781–786, S. 23–26 [Hoppla, wir leben!]; Nr. 847–851, S. 75 [Rivalen]. Vgl. Timms, Karl Kraus, Apocalyptic Satirist, S. 367 f. Vgl. auch Piscators Kommentierung der *Rivalen* in: Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 243 f. [Das Politische Theater].
87 Kraus las vom 24. März bis zum 2. April 1928 in Berlin. Siehe Kraus, Die Fackel, Nr. 781–786, S. 77–83. Am 30. März trug er unter anderem den Text *Die faden Fehden* vor, in welchem er mit Kerr abrechnete, der Piscator in der Regel wohlgesonnen war. Kraus kündigte den Text wie folgt an: »Das Ereignis dieses Abends fand am

es in derselben *Fackel*-Nummer kritische Einwände lediglich gegen Piscators Inszenierung von *Hoppla, wir leben!*, deren mehrstöckiges Bühnenarrangement Kraus besonders missfällt. Wiederum machte sich der Satiriker bei dieser Gelegenheit über das Interesse Piscators an den *Letzten Tagen der Menschheit* lustig. Scheinbar verwundert konstatierte er den Einfluss, den die Zitiertechnik seiner Tragödie unterdessen auf die Theaterästhetik Piscators ausübte:

> Nie habe ich es glauben wollen, daß dieses Werk dem Stil des Theaters der Gegenwart entspreche, ja irgendetwas mit dem Theater zu schaffen habe.

30. März, in der ersten Vorlesung aus eigenen Schriften, seine Fortsetzung in einer *Rede, die*[,] *frisch erlebte Kerr- und Piscatoreindrücke zusammenfassend, in der vorhergehenden Nacht entstanden war*, und in einem Echo, dem in dem folgenden Abdruck durch die Aufnahme der bekanntesten Wirkungsklischees, wenngleich beiweitem nicht an allen Stellen, entsprochen wird, weil in diesem Fall die Anschauung des Einsseins von Redner und Hörern von besonderer Wichtigkeit ist.« (Ebd., S. 12; Hervorhebung C. v. d. S.) Dass sich Kraus mit den rezenten »Piscatoreindrücke[n]« auf die im Jahr zuvor gespielte Toller-Inszenierung bezogen hat, ist umso unwahrscheinlicher, als Kraus seinen Text unmittelbar vor dem Vortrag nochmals verändert oder sogar gänzlich neu verfasst hat (»Rede, die […] in der vorhergehenden Nacht entstanden war«). Die Anspielungen auf die *Schwejk*-Inszenierung lauten in den *Faden Fehden* dann: »Ich fühle mich zu dieser hoffentlich nicht den Rahmen des Programms sprengenden Erklärung verpflichtet, weil Herr Piscator, wie man mir unaufhörlich versichert, seinen Traum von den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ noch nicht ausgeträumt hat und bereit wäre, *auf dem laufenden Band nach Wien zu marschieren* [*Stürmische Heiterkeit*][,] um sie [sic!] zu erwarten, sein neues Haus damit zu eröffnen und einen *noch nie erlebten Tantiemensegen* über mich zu schütten. Ich will aber nicht, und ich fühle mich zu dem Ausspruch dieser Weigerung verpflichtet, *weil er in seinem Programmheft die ›Letzten Tage der Menschheit‹ als das höchste Werk dieser Epoche preist, das sie überleben werde* […].« (Ebd., S. 25; Hervorhebungen C. v. d. S.; »[*Stürmische Heiterkeit*]« Hervorhebung K. K.) Kraus spielte mit dem »laufenden Band« nicht nur auf die speziell für die Dramatisierung von Hašeks Roman entwickelte Bühnentechnik an, sondern mit dem »noch nie erlebten Tantiemensegen« auch auf den außergewöhnlichen finanziellen Erfolg der Produktion. Gemäß Piscator brachten *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* Rekordeinnahmen von 7000 bis 9000 Mark pro Abend. Siehe Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 228 [Das Politische Theater]. Die von Kraus avisierte, von Leo Lania verfasste Stelle im Programmheft der *Schwejk*-Inszenierung lautet: »Zwei Dichter haben die Fratze Habsburgs, den Widersinn der Monarchie schonungslos entlarvt, der ›Großen Zeit‹ Oestereich-Ungarns ein bleibendes Denkmal errichtet: Karl Kraus und Jaroslav Hašek. […] Beider Werk, zu ihren Lebzeiten von Skribenten des Bürgertums verspottet und verschmäht, *wird die Gegenwart überleben*, wie es den Bann einer nahen Vergangenheit gesprengt hat, deren Irrsinn erkannt und in seiner Gemeingefährlichkeit angeprangert zu haben, das historische Verdienst dieser zwei Dichter ist.« (Schulter an Schulter, S. 5 f.; Hervorhebung C. v. d. S.)

> Jetzt weiß ich wenigstens, daß der Begriff der »Dramatisierung des Dokumentarischen«, den diese Leute haben, von mir bezogen und auf das grausam Schändlichste kompromittiert ist.[88]

Dass die Integration von Dokumenten in ein Theaterstück die Ästhetik der modernen Theaterbühne jemals nachhaltig positiv verändern könne, tat Kraus als dilettantische Überzeugung ab. Kleinbürgerlich, ja geistig konterrevolutionär erschien ihm die Idee, die eingeschalteten Realien förderten die Reflexion des Publikums. Stattdessen trainierten sie seiner Meinung nach bloß dessen Kurzzeitgedächtnis.[89]

Diese Einwände haben letztlich dazu beigetragen, die formalästhetische Ähnlichkeit der Werke der beiden Akteure zu verstellen.[90] Bei aller Polemik scheint Piscators Dramatik Kraus durchaus fasziniert zu haben, ist es doch eher unwahrscheinlich, dass der Satiriker lediglich um ein paar Glossen willen gleich mehrere Piscator-Produktionen besucht hat. Es drängt sich des Weiteren die Frage auf, warum Kraus die *Schwejk*-Inszenierung, den größten Bühnenerfolg des Piscator-Kollektivs, nirgends satirisch ausschlachtet, zumal hier eine Gattung die Theaterbühne profaniert hat, welche *Die Fackel* leitmotivisch verteufelt.[91] Hat Kraus die *Schwejk*-Inszenierung tatsächlich gesehen, so hat vielleicht gerade sie sein Verständnis für die epische Theaterästhetik geweckt: Wie *Die letzten Tage der Menschheit* karikierte die *Schwejk*-Inszenierung die Krieg führende Habsburgermonarchie; mit dem Hauptdarsteller Pallenberg warf sie zusätzliches habsburgisches Lokalkolorit in die Waagschale; nicht zu vergessen ist der poetische Reiz, den die *produktive Positivität* der satirischen Formen auf einen genuinen Satiriker ausgeübt haben müsste.

Spätestens nachdem Kraus im August 1928 Brecht bei den Proben der *Dreigroschenoper* (1928) persönlich kennengelernt hatte, schien der Satiriker Zugang zur epischen Theaterästhetik gefunden zu haben. So war Brecht erste Wahl für die Regie der Uraufführung der *Unüberwindlichen* im Studio des Theaters am Schiffbauerdamm, die aus unbekannten Gründen nicht zustande kam.[92] Für den Epilog der *Letzten Tage der Menschheit*, *Die letzte Nacht*, der 1930 im Theater am Schiffbauerdamm inszeniert wurde, konnte sich Kraus dann von Brecht beraten lassen; Regie führte Leo Reuss; die Musik stammte von Hanns

88 Kraus, Die Fackel, Nr. 781–786, S. 23.
89 Ebd., S. 24.
90 Vgl. Timms, Karl Kraus, Berthold Viertel and *Die Unüberwindlichen* in Berlin, S. 56 f.
91 Bspw. Kraus, Die Fackel, Nr. 577–582, S. 47.
92 Kraus, Schriften, Bd. 11, S. 366 f. [Anhang].

Eisler, der zu diesem Zeitpunkt auch mit Piscator zusammenarbeitete.[93] Ohne Groll soll Kraus mit Brecht über Piscator gesprochen haben, wobei der Satiriker jeweils mit einem Lächeln hinzugefügt haben soll: »Dein Freund«.[94]

Strukturanalogien: Dokument, Revue, Karikatur

Kraus' Unmut über die angebliche Kompromittierung seiner Zitierverfahren ist verständlich, insoweit Piscator das dokumentarische Material zwar strukturell, nicht aber funktional analog verwendet hat: Wie das *Fackel*-Heft *Innsbruck und Anderes* am statuierten Exempel Kaiser Wilhelms II. offenlegt, ist der Faktenbezug bei Kraus eine satirische Technik, um – nominell lediglich kunstintern – historische Akteurinnen und Akteure entlang der bürgerlichen Kunstlogik in universale Karikaturen zu transformieren.[95] Demgegenüber steht das dokumentarische Material bei Piscator im Dienst einer sozialistischen Kunstpädagogik, die auf konkrete Effekte im politischen Feld abzielt. Als objektivierendes Beweismittel schärft das Dokument das Klassenbewusstsein des proletarischen Publikums und vermittelt dessen Schicksal, wie es auf der Bühne dargestellt wird, mit den realen gesellschaftlichen Faktoren.[96] Erst auf zweiter Stufe wird das dokumentarische Material dann allenfalls auch kunstintern, d. h. im literarischen Feld, als satirische Form aktiviert.

Eine quantitativ und qualitativ neue Dimension erreichte dabei seinerzeit der Einsatz von dokumentarischem Material in der Revue *Trotz alledem!*, einer Produktion, die die KPD für ihren zehnten Parteitag bei Piscator in Auftrag gegeben hatte und die im Juni 1925 zweimal im Großen Schauspielhaus aufgeführt wurde. In *Das Politische Theater* beschreibt Piscator *Trotz alledem!* als »ungeheure Montage«, bestehend aus authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen, Flugblättern, Fotografien und Filmen. Die Revue verarbeitete damit dokumentarisches Material, das der Regisseur ursprünglich mit Felix Gasbarra und dem Komponisten Edmund Meisel für ein Freilichtspiel des Arbeiter-Kultur-Kartells von Ernst Niekisch, einem Freund Tollers,

93 Ders., Die Fackel, Nr. 806–809, S. 26 f.; zudem Krolop, Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, S. 352; Piscator, Theater, Film, Politik, S. 480 [Anhang].

94 Zit. nach: Timms, Karl Kraus, Apokalyptic Satirist, S. 385. Timms beruft sich auf die Erinnerungen Heinrich Fischers, des Assistenten Ernst Josef Aufrichts am Theater am Schiffbauerdamm. Die Erinnerungen befinden sich im Privatbesitz von Timms. Siehe ebd., S. 610.

95 Kraus, Die Fackel, Nr. 531–543, S. 196–206.

96 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 65 [Das Politische Theater].

zusammengestellt hatte.[97] Die Filme stammten aus dem Reichsarchiv und zeigten, über die Revue verteilt, Bilder des Ersten Weltkriegs, der Demobilisierung sowie der Herrscherhäuser Europas. Das Medium des Films kam Piscator nicht nur entgegen, weil mit seiner Hilfe soziale und zeithistorische Zusammenhänge einfacher auf dem Theater verhandelt werden konnten.[98] Vielmehr generierte der Medienwechsel aus der Sicht Piscators eine spezifische dramatische Spannung, die beim Publikum sowohl inhaltlich als auch stilistisch nachhaltig Eindruck hinterlassen haben soll.[99] Über den politisch-pädagogischen Effekt hinaus resultierte mithin aus der Integration der Dokumente offenkundig ein formalästhetischer Reiz. Für Piscator war dies ein gültiger Beweis dafür, dass »die stärkste politisch-propagandistische Wirkung auf der Linie der stärksten künstlerischen Gestaltung lag«.[100] Aufgrund der handwerklich gekonnten Montierung der Dokumente in die dramatischen Strukturen schlug die Politik in *Trotz alledem!* also wieder in Kunst um.

Das Dokument, das Piscator in politisch-pädagogischer Absicht auf der Theaterbühne bzw. im Theaterstück installierte, veränderte die Dramatik grundlegend: Der duale Transfer von Theater und Wirklichkeit »generierte« gemäß dem *Politischen Theater* »dramatische Höhepunkte […] wie das gedichtete Drama, und […] genau so starke Erschütterungen«; der Transfer schweißte das proletarische Publikum zu einer Masse zusammen, die anstelle der im bürgerlichen Theater eingeübten kontemplativen Rezeptionshaltung mit »[L]achen«, »[H]öhnen« und »[D]rohen« auf die Montagen reagiert und die »ihr Schicksal, ihre eigene Tragödie« erlebt haben soll.[101] Ähnlich wie Brecht, Kraus und Benjamin destruiert bzw. dekonstruiert Piscator in *Das Politische Theater* dementsprechend explizit die aristotelischen Begriffe ›Peripetie‹, ›Katharsis‹, ›Schicksal‹ sowie ›Tragödie‹, die für die bürgerliche Dramatik so lange Zeit maßgeblich

97 Ebd., S. 67; Willett, Erwin Piscator, S. 20.

98 Piscator unterscheidet im Zusammenhang mit der *Rasputin*-Revue drei Arten des Einsatzes des Films: 1. den Lehrfilm, der das Publikum mit notwendigem Hintergrundwissen versieht; 2. den dramatischen Film, der, als Szenenersatz fungierend, Teil der Handlung ist; 3. den Kommentarfilm, der, sich direkt an das Publikum wendend, die Handlung interpretiert, wobei durch den Kontrast zwischen Szene und Film pathetische oder satirische Effekte erzeugt werden. Siehe Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 171–174 [Das Politische Theater].

99 Zur Verwendung des Films bei Piscator siehe Tode, Wir sprengen die Guckkastenbühne!, S. 16–34.

100 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 70 [Das Politische Theater].

101 Ebd., S. 68 f.

gewesen sind.[102] Lessings ›Empathie‹ ersetzt der Text konsequenterweise durch satirische Affekte.

Piscators Bühnenpraxis hatte sich dabei längst von den aristotelischen Theoremen verabschiedet. Der systematischen Verwendung von dokumentarischem Material in *Trotz alledem!* war 1924 in *Revue Roter Rummel* der strategische Einsatz der Revueform vorausgegangen. Diese erschien Piscator in mehrfacher Hinsicht geeignet, um seine Ziele umzusetzen: 1. reagierte die Revueform auf die Krise des bürgerlichen Dramas, indem sie ein alternatives Konstruktionsangebot zu den aristotelischen Einheiten offerierte; 2. erleichterte ihre offene Struktur die Rekurse auf politische und soziale Kontexte; 3. förderte sie das politische Bewusstsein des Publikums, weil sie gesellschaftliche Aspekte stärker als individual-psychologische gewichtete; 4. durchbrach sie die vierte Wand:[103]

> Die Revue gab die Möglichkeit zu einer »direkten Aktion« im Theater. Wie mit Eisenhämmern sollte sie mit jeder ihrer Nummern niederschlagen, nicht nur an einem Beispiel, sondern an Dutzenden dieses Abends ihr Leitmotiv beweisen, ihr: *Ceterum censeo, societatem civilem esse delendam!* Das Beispiel sollte variiert werden, kein Ausweichen durfte es mehr geben. Darum brauchte man Buntheit. Das Beispiel mußte mit dem Zuschauer zu reden beginnen, es musste überleiten zu Frage und Antwort, gehäuft werden, – ein Trommelfeuer von Beispielen mußte herangebracht – in die Skala der Zahlen getrieben werden. Tausende erfahren es, du auch! […] Es ist typisch für diese Gesellschaft, in der du lebst, du entgehst ihm nicht – hier noch eins und noch eins! Und das unter *skrupelloser* Verwendung aller Möglichkeiten: Musik, Chanson, Akrobatik, Schnellzeichnung, Sport, Projektion, Film, Statistik, Schauspielerszene, Ansprache.[104]

Konsultiert man Zeitzeugnisse, dann sprang in *Revue Roter Rummel* der Funke tatsächlich auf das Publikum über; es wurde lebhaft kommentiert und mitgestikuliert.[105] Um die bürgerliche Gesellschaft zu ›zerstören‹, wie Piscator das berühmte Cato-Zitat variiert, erweiterten die satirischen Formen die Palette der »skrupellos[]« zu verwendenden künstlerischen Möglichkeiten: Die Szene *Wahlkampfrummel* bestand aus einer Karikatur bürgerlicher Kandidaten; die Szene *Alles in Trümmer* spielte im Berliner Kabarett; eine Szene beleuchtete im

102 Vgl. bspw. Mayer, Anti-Aristoteles, S. 32–42.
103 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 60–62 [Das Politische Theater].
104 Ebd., S. 60 f.; Hervorhebung C. v. d. S.
105 Ebd., S. 61; Jung, Erwin Piscator, S. 122.

Stile der menippeischen Satire die terrestrischen Zustände aus der Optik von Marsbewohnern; selbst noch während der Pause versorgte Piscator das Publikum mit *Politischer Lichtreklame* bzw. satirischen Plakaten und Inseraten, die Grosz im Stil der Dada-Satiremagazine *Die Pleite* und *Der Knüppel* gestaltet hatte.[106] Um den roten Faden zu stärken, griff man auf Compère- und Commère-Figuren aus den französischen Revuen ab 1830 und aus den Jahresrevuen des Berliner Metropol-Theaters um 1900 zurück und ließ einen Proleten mit einem Bourgeois durch die Szenen führen.[107] Texte steuerten der Satiriker Erich Weinert sowie der Journalist und Radiopionier Klaus Neukrantz (*Barrikaden am Wedding* [1929]) – beide waren KPD-Mitglieder – bei.[108]

Revue Roter Rummel wurde derart in der zweiten Epochenhälfte zum theaterästhetischen Vorbild für die deutsche Agitpropbewegung: Hunderte Schauspielertrupps trieben in der Folge in »kabarettistisch-revuehafter Form Agitation«.[109] Ihrerseits schloss *Revue Roter Rummel* an – satireaffine – serielle Theaterformen an, die vom Berliner und Wiener Unterhaltungssektor um die Jahrhundertwende aus Frankreich importiert worden waren: Varieté, Kabarett, Vaudeville, Zirkus, Posse, Operette sowie Jahresrevue.[110] Beeinflusst durch amerikanische Produktionen florierte darunter in der Weimarer Republik insbesondere die Revueform. Neben Piscator zogen die kommerziellen Ausstattungsrevuen von Herman Haller, Erik Charell und James Klein die Massen an, indem hier mit luxuriösen Dekors und (komplexen) Sinnesreizungen – und viel nackter Haut – die ästhetische Dissoziation mehr quantitativ als qualitativ auf die Spitze getrieben wurde.[111] Der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt, der sich zu Beginn der 1920er Jahre ebenfalls im Milieu der Berliner Dadaisten bewegt hatte, ließ sich in seinem Essay *Lob der Revue*, erschienen 1926 in den österreichischen *Musikblättern des Anbruch* (in denen auch Adorno publizierte) dazu hinreißen, von der Revue hymnisch als »polare[m] Extrem zum klassischen

106 Hoffmann/Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, S. 155–167; Boeser/Vatková, Erwin Piscator, Bd. 1, S. 53–59, bes. S. 54 f.

107 Jung, Erwin Piscator, S. 122; Kothes, Die theatralische Revue in Wien und Berlin, S. 30 f.

108 Willett, Erwin Piscator, S. 19.

109 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 62 [Das Politische Theater]. Siehe dazu auch Hoffmann/Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater, Bd. 1, S. 185–201.

110 Grosch, Zur medialen Dramaturgie des populären Musiktheaters in der Weimarer Republik, S. 245; Kothes, Die theatralische Revue in Wien und Berlin, bes. Kap. 1 f.; Jansen, Glanzrevuen der zwanziger Jahre, Teil 1, bes. S. 13.

111 Grosch, Zur medialen Dramaturgie des populären Musiktheaters in der Weimarer Republik, S. 245.

Drama« zu sprechen: Die antiken Dogmen »Einheit der Zeit, des Orts, der Handlung leugnet sie [die Revue] mit Radikalität und *überlegen lächelnd führt sie die theatralische Logik ad absurdum*«; die Revue sei im positiven Sinn eine Form ohne Form: »Es ist ihre Form, keine Form zu haben […]. Was sie zusammenschweißt […], ist der Kontrast, das Gegeneinander und Nebeneinander sensualer Effekte […].«[112] Die antiaristotelische Poetik paarte sich dabei in den Ausstattungsrevuen mit humoristischen, komischen und absurden Elementen. Satirische Formen, im Erbgut der Gattung eigentlich enthalten, brachten Haller, Klein oder Charell weniger auf die Bühne, und wenn, dann milderten sie diese, um es sich mit keinem Publikumssegment zu verderben; einen phantastischen, von »Sorgen« befreienden, die »Schönheit der Welt« zeigenden »Zauberspiegel« hielten nach Stuckenschmidt die Ausstattungsrevuen der Weimarer Gesellschaft vor – keinen satirischen Zerrspiegel.[113]

Anders verfuhren die theaterästhetisch innovativeren Kabarettrevuen von Rudolf Nelson, Friedrich Hollaender und Marcellus Schiffer, die nachgerade einen wohltemperierten satirischen Zeitbezug nutzten, um das disparate Nebeneinander der Szenen künstlerisch zu schürzen – dank Mitarbeitern wie Tucholsky und ganz im Sinne der satirischen Matrix.[114] Hollaenders *Bei uns um die Gedächtniskirche 'rum* (1927) stellte etwa eine satirische Skizze der Künstlerszene des Berliner Westens dar; in *Es liegt in der Luft. Ein Spiel im Warenhaus* (1928) karikierten Schiffer und Mischa Spoliansky die Neue Sachlichkeit.[115] Erich Kästner, der als Korrespondent für die *Neue Leipziger Zeitung* aus den Berliner Theatern berichtete, würdigte in seiner Rezension von *Bei uns um die Gedächtniskirche 'rum* die satirische Strukturierung der Revuen als wichtiges soziales Korrektiv:

> Der beliebte Einwand, dergleichen könne besser gemacht werden, darf in diesem Falle nicht gelten. Denn eine gute Lokalrevue, die es gibt, ist hundertmal besser als eine bessere, die es nicht gibt. Qualität ist, in gewissen Grenzen, hier weniger wichtig als das Vorhandensein schlechthin. Besser mangelhafte Spiegel als gar keine! Gerade Kollektivwesen, wie die Bildungs-

112 Stuckenschmidt, Lob der Revue, S. 153; Hervorhebung C. v. d. S.

113 Ebd., S. 155. Siehe auch Kothes, Die theatralische Revue in Wien und Berlin, bes. S. 54; Jansen, Glanzrevuen der zwanziger Jahre, bes. S. 67; Jelavich, Berlin Cabaret, S. 154–186.

114 Grosch, Zur medialen Dramaturgie des populären Musiktheaters in der Weimarer Republik, S. 246; Kothes, Die theatralische Revue in Wien und Berlin, S. 106–109.

115 Zu diesem und anderen satireaffinen Projekten Schiffers siehe Rotthaler, Marcellus Schiffer, S. 21–36.

> schicht von Großstädten eines ist, bedürfen des Spiegelbilds, d. h. des Zerrspiegelbilds! Ohne solche »Vorhaltungen« werden Zusammengehörigkeit und typische Mängel zu wenig bewusst. Revuen wie solche, an denen Schiffer, Strasser, Seeler und vor allem Friedrich Hollaender arbeiten, erfüllen die wichtige Aufgabe: das Eigenbewusstsein einer Stadt (nicht ihr Selbstbewusstsein) wachzurufen und wachzuhalten; sie strafen, verspotten, erziehen einen Kollektivcharakter![116]

Qualitätseinbußen nimmt Kästner also gerne in Kauf; umso mehr, als er Revuen wie *Bei uns um die Gedächtniskirche 'rum* und *Es liegt in der Luft* als »löbliche Mode« betrachtet, die mithelfe, dass das Theater »aktualisiert« werde und sich »das Publikum wieder für die Bühne [interessiere]«.[117] Benjamin entdeckte sogar kategoriales künstlerisches Potential, indem er in Co-Autorschaft mit Bernhard Reich in einer Reihe fiktiver satirischer Briefe, publiziert 1925 im *Querschnitt*, die Revue als Grundstruktur der modernen Theaterästhetik verhandelt; nichts Geringeres als Shakespeares serielle Dramatik gibt dazu das Urmodell ab: »Wenn man *Hamlet* vor 300 Jahren für eine Revue gehalten hat, so kann man unsere Revue[n] nach 300 Jahren als Trauerspiele ansehen.«[118] Die angedeutete Gattungskarriere griff nach bewährtem Muster kalkuliert sowohl das bürgerliche Gattungstableau als auch die bürgerliche Dramatik an. Darüber hinaus antizipierte der *Querschnitt*-Beitrag mitsamt der Revueform weitere Stilelemente des epischen Theaters: Zitierung (»Diese Dichter halten nichts von der Originalität«), Kollektivierung (»der Schauspieler [treibt] sein Wesen, und der Dichter ist abgesetzt«) oder die satirischen Formen (»parodieren unsere beiden besten Komiker das Zeremoniell des englischen Hofes«).[119] Piscator betrachtete wiederum die bunten Abende für die Internationale Arbeiterhilfe als Propädeutikum für die *Revue Roter Rummel*,[120] während er sich von den Ausstattungsrevuen Hallers, Charells und Kleins dezidiert distanzierte, obzwar man sich pikanterweise die Infrastruktur teilte.[121]

116 Kästner, Gemischte Gefühle, Bd. 2, S. 58.
117 Ebd., S. 91.
118 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 4.2, S. 797.
119 Ebd., S. 797 f.
120 Für das Jahr 1925 lassen sich »Politisch-satirische Abende« belegen, die Piscator in verschiedenen Berliner Sälen veranstaltet hat. Siehe Piscator, Schriften, Bd. 2, S. 378.
121 Ebd., Bd. 1, S. 60 [Das Politische Theater]. Nach der Ära Reinhardt wurde das Große Schauspielhaus sowohl von kommunistischen Veranstaltern wie der Internationalen Arbeiterhilfe, der KPD und Piscator (*Trotz alledem!*) genutzt als auch

Dass *Die letzten Tage der Menschheit* Piscators Auseinandersetzung mit der Revueform mitbeeinflusst haben könnten, ist dabei nicht auszuschließen.[122] Rekonstruiert man *Trotz alledem!*, bestand diese Revue zuzüglich der montierten Filmaufnahmen, die aus dem Reichsarchiv stammten, aus 23 Szenen.[123] Ähnlich wie in den *Letzten Tagen der Menschheit* reichte die dargestellte Zeitspanne von 1914 bis 1919; zudem bewegten sich die Figuren in einem ähnlichen soziologischen Raum: Anstatt in der Habsburgermonarchie bzw. in Wien befand man sich auf Plätzen und in Straßen Berlins, in hiesigen Institutionen (Kaiserliches Schloss, Reichstag, Kriegsgericht, Redaktion der *Roten Fahne*); zudem spielte eine Szene in einer Waffenfabrik und eine in einem Granatentrichter des Ersten Weltkriegs. Auffällige inhaltliche und formale Analogien bestanden insbesondere zwischen den Eröffnungsszenen, insofern in *Trotz alledem!* wie in den *Letzten Tagen der Menschheit* ein Zeitungsverkäufer im Juli 1914 – statt an der Sirk-Ecke auf dem Potsdamer Platz – Extrablätter anpries, welche die Ermordung des habsburgischen Thronfolgers verkündeten; währenddessen diskutierten ähnlich wie bei Kraus rund um einen Zeitungsverkäufer Proletarier und Nationalisten über einen baldigen Krieg. Ähnlich wie eine Sirk-Ecke-Szene jeweils die fünf Akte von Kraus' Tragödie einleitet, strukturierte die Potsdamer-Platz-Szene bei Piscator die Revuemitte (Szene 12), wo sie auf die Novemberrevolution vorausverwies. In Szene 3 unterzeichnete Wilhelm II. am 1. August 1914 die Kriegserklärung, sprach er vom Schlossbalkon zur deutschen Nation und trat mithin in der Revue ähnlich früh in Erscheinung wie der telefonierende Franz Joseph I. im *Vorspiel* der *Letzten Tage der Menschheit*. Arbeiter-, Politiker-, Richter- und Soldatenfiguren waren in *Trotz alledem!* wie bei Kraus sozial typisiert und aus Phrasen zusammenmontiert. Indem am Ende der Revue circa fünfzig mit Fahnen ausstaffierte Proletarierinnen und Proletarier aufmarschierten, um nach der Ermordung Karl Liebknechts den Fortbestand des Klassenkampfes zu symbolisieren (Szene 22), setzte Piscator ähnlich wie Kraus für das dramatische Finale auf performative Masseneffekte. Für die Verwendung von Fotografien, Filmen und filmähnlichen Projektionen, für die Heartfield verantwortlich war, kommt Kraus' Tragödie ebenso als Inspirationsquelle infrage. Wie in den *Letz-*

von Charell. Siehe Bartetzko/Schenkluhn, Poelzigs Großes Schauspielhaus – ein Denkmal gescheiterter Hoffnung?, S. 36 f.; Jelavich, Berlin Cabaret, S. 165 f.

122 Siehe auch Timms, Karl Kraus, Berthold Viertel and *Die Unüberwindlichen* in Berlin, S. 56 f.

123 Rekonstruiert wird die Inszenierung in: Hoffmann/Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater, 1918–1933, Bd. 1, S. 168–184. Siehe dazu zudem Boeser/Vatková, Erwin Piscator, Bd. 1, S. 60–74; Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 66 f. [Das Politische Theater]. Außerdem den Kommentar von Jung, Erwin Piscator, S. 123–137.

ten Tagen der Menschheit wurde Musik, die Edmund Meisel komponiert hatte, karikierend eingesetzt.[124]

Die Korrespondenzen sind in der Tat auffällig. Ursachen könnten motivische und formale Anleihen sein; minimal erklären sich die Ähnlichkeiten durch die satirisch und/oder politisch motivierte Auseinandersetzung mit der jüngsten Zeitgeschichte. Denn Kriegsverlauf und Klassenkampf diktierten der Bühne bestimmte Inhalte in einer bestimmten – seriellen – Reihenfolge: folglich die Revue als Konstruktionsprinzip. Das moderne Theater scheint aus dieser Perspektive weniger das Resultat der kritischen Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Theaterästhetik zu sein, als dass es sich bei ihm um eine Konsequenz der Politisierung der modernen Kunstschaffenden handelt, die die Kunstautonomie aufkündigten, dramatische mit zeithistorischen Strukturen kurzschlossen und sich dazu von jenen dramatischen Gattungen inspirieren und kreativ bestätigen ließen, welche traditionell satirische Formen transportieren: insbesondere von Revue und Volkstheater.[125] Im Rahmen der Evolution der modernen Theaterästhetik stellt *Trotz alledem!* solcherart den nächsten Entwicklungsschritt nach den *Letzten Tagen der Menschheit* dar: Anstatt aus der klassischen Tragödie die Revue antinomisch hervorzutreiben oder die kritische Interaktion der beiden Gattungen zu poetisieren, trat die Revue in den Piscator-Produktionen als originäre Gattung auf – sie manifestierte sich nun nicht mehr als Gebilde der *produktiven Negativität*, sondern als Gebilde der *produktiven Positivität* der satirischen Formen.

Dabei macht es den Anschein, als wären Piscator Analogie und Effizienz der satirischen Formen mit dem bzw. für das Projekt der Politisierung des Theaters erst im Verlauf seiner künstlerischen Experimente bewusst geworden. So verhandelt *Das Politische Theater* die Satire zum ersten Mal ausführlicher im Zusammenhang mit den Karikaturen der Krieg führenden Staatsoberhäupter in *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand*, gespielt vom 12. November 1927 bis zum 20. Januar 1928 im Theater am Nollendorfplatz. Mit seinem Kollektiv, zu dem zu diesem Zeitpunkt auch Brecht zählte,[126]

124 Boeser/Vatková, Erwin Piscator, Bd. 1, S. 74.

125 Zum Volkstheater hier Kap. 4.3.

126 Abgesehen von der *Schwejk*-Inszenierung ist Brechts Mitarbeit eher als gering einzuschätzen. Siehe Völker, Das politische Theater Piscators und das epische Theater Brechts, S. 52. Brecht ist indes nicht das einzige satireaffine Mitglied gewesen. Zu nennen ist insbesondere Mehring, der fest zum Kollektiv gehörte. Beratende Funktion haben zudem Tucholsky und Döblin ausgeübt. An mehreren Produktionen sind Grosz, Heartfield und Weinert beteiligt gewesen. Siehe Willett, Erwin Piscator, S. 35.

hatte Piscator Alexej Tolstois und Paul Ščegolevs Vorlage, die das Schicksal des ermordeten russischen Wanderpredigers thematisiert, zu einer europäischen »Schicksalsrevue«[127] umgeschrieben; man wollte nicht wie Tolstoi und Ščegolev von der Person Rasputin, sondern vom historischen Stoff ausgehen. Zudem war es das Ziel des Kollektivs, die Russische Revolution auf Regierungsebene – »›von oben‹«[128] – zu analysieren, um die Verstrickung von europäischen Monarchien und Kapitalismus offenzulegen. Dazu erweiterte man Tolstois und Ščegolevs Textvorlage um mehrere Szenen. Eine davon schloss mit einem Arbeiter, der Wilhelm II. verwünschte. Eine weitere, die sogenannte Drei-Kaiser-Szene, war komplett aus dokumentarischem Material zusammenmontiert und brachte Wilhelm II., Nikolaus II. und Franz Joseph I. auf die Bühne. Was für Kraus Teil seiner satirischen Routine war,[129] das holte nun Piscator ein, der sich plötzlich mit der Justiz konfrontiert sah, weil Wilhelm II., als einziges noch lebendes ehemaliges Staatsoberhaupt, aus dem niederländischen Exil eine Beleidigungsklage anstrengte. Zu Piscators Leidwesen erließ das Gericht eine einstweilige Verfügung, sodass Piscator nichts anderes übrig blieb, als die Figur Wilhelms II. aus der Revue zu streichen. Anstelle des deutschen Kaisers trat zur Belustigung des Publikums das Kollektiv-Mitglied Lania auf die Bühne und trug mit einer – geradezu *Fackel*-artigen – epischen Geste den Text des richterlichen Beschlusses vor.[130]

Vor Gericht vertrat dann Piscator allerdings, schlaumeierisch bis schwejkartig-bauernschlau, die Ansicht, keine Karikatur, sondern ein objektives Abbild des deutschen Kaisers gezeichnet zu haben; seiner Weltanschauung liege es fern, die Person des Kaisers als Zerrbild zu zeigen.[131] Zum nachträglichen Beweis druckte er in *Das Politische Theater* einen Artikel aus der *Vossischen Zeitung* ab, in dem der prominente Wilhelm-II.-Biograf Emil Ludwig bestätigte, dass die Sätze der Kaiser-Figur allesamt Zitate seien; zudem habe sie auf ihn durchaus sympathisch gewirkt.[132] Das Gericht erließ demgegenüber die einstweilige Verfügung mit dem Argument, dass Franz Joseph I. als »völliger Trottel« und Nikolaus II. als »bigotter und charakterloser Dummkopf« dargestellt worden seien und folglich Wilhelm II. »ebenso charakterisiert werden soll«.[133] Das Gericht

127 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 164 [Das Politische Theater].
128 Ebd., S. 161.
129 Zu Kraus und der Justiz siehe Merkel, Strafrecht und Satire im Werk von Karl Kraus.
130 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 182 f. [Das Politische Theater].
131 Ebd., S. 181.
132 Ebd., S. 180; vgl. Vossische Zeitung, Nr. 558, 25. November 1927 [Abendausgabe].
133 Verfügung, abgedruckt in: Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 184 f. [Das Politische Theater].

erkannte zwar die Rechtmäßigkeit von Piscators theatralischer Propaganda für kommunistische Interessen an, gewichtete jedoch das Recht der Persönlichkeit stärker als das Recht auf freie Meinungsäußerung. Es berief sich dazu auf den Paragrafen 23 Absatz 2 des Kunstschutzgesetzes von 1907, der dazumal definierte, wie historische Persönlichkeiten in Kunstwerken dargestellt werden durften. Anders als Kraus, der in ähnlichen Streitfällen erfolgreich für seine Satiren Kunststatus geltend machte,[134] wurde Piscators Zitatmontage ein solcher nicht zugestanden. Die Darstellung Wilhelms II. befriedigte für die Weimarer Richter lediglich Sensations- und Schaulust, weil die Drei-Kaiser-Szene »außer Zusammenhang mit dem Gegenstand des ursprünglichen Dramas dem Publikum vorgeführt«[135] worden sei – weil sich also die Drei-Kaiser-Szene nicht notwendig aus einem dramatischen Organismus ableiten ließ.[136] Der Schuldspruch war mithin auch das Resultat der bürgerlichen Kunstauffassung, indem die Richter die satirischen Formen zwar nicht expressis verbis verurteilten, jedoch die modernen Kunstmittel Dokument, Revue und Satire nicht als ästhetisch hochwertige Kategorien begriffen.[137]

Der Eindruck einer polemisch-satirischen Intention, den die Drei-Kaiser-Szene auf das Gericht gemacht hat, kommt allerdings nicht von ungefähr. In der von Lania im Stile der *Letzten Tage der Menschheit* aus Zitaten montierten Szene[138] ruft Wilhelm II. Gott, den Allmächtigen, an, sprüht vor Heldenpathos und suggeriert mit tollpatschiger Rhetorik Deutschland als erstes Opfer einer kriegstreiberischen Entente (»Mitten in den tiefsten Frieden hinein ist die Brandfackel des Krieges geschleudert worden. Ein Verbrechen, unerhört in seiner Frechheit«). Nikolaus II. ist sowohl eine weinerliche, nach Geltung strebende als auch eine rückgratlose Gestalt (»Und ich? Ich zähle überhaupt nicht mit? […] Ich unterschreibe im voraus alles, was Ihre Regierung nur begehren kann«). Und Franz Joseph I. erscheint mit seiner Mischung aus Leichtsinn und Grausamkeit ganz als senile Variante des österreichischen Antlitzes (»Verräter werden gehenkt: Ein Tscheche, was? Ach so, ein Ruthene. Nein, nein, begnadigen, goar net daran zu denken. […] Ich habe es nicht gewollt … […]. Mir

134 Merkel, Strafrecht und Satire im Werk von Karl Kraus, S. 318–338, bes. S. 333–338.

135 Verfügung, abgedruckt in: Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 184 [Das Politische Theater].

136 Vgl. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, S. 90–95.

137 Der österreichische Jurist und Satiriker Walther Rode kritisiert den Schuldspruch in: *Justiz*, erschienen 1929 im Ernst Rowohlt-Verlag. Siehe Rode, Werkausgabe, Bd. 2, S. 15–17.

138 Schwaiger, »Hinter der Fassade der Wirklichkeit«, S. 225–238.

bleibt nichts erspart. Reiflich habe ich alles erwogen …«).[139] Dies sind Sätze, wie man sie ähnlich bei Kraus, Heinrich Mann, Tucholsky sowie weiteren Akteurinnen und Akteuren der literarischen Moderne, 1918–1933, nachlesen kann, wobei die gegenseitige Beeinflussung mitberücksichtigt werden muss.[140] Dem deutschen und dem habsburgischen Kaiser legte das Kollektiv mithin Formulierungen in den Mund, die zwischen 1914 und 1918 den staatspolitischen Diskurs prägten und spätestens in der Weimarer Republik zum festen satirischen Inventar gehörten. Wenn Piscator als Angeklagter vor Gericht erklärte, dass es seiner Weltanschauung ferngelegen habe, von Wilhelm II. ein satirisches Zerrbild zu zeichnen, und dass die dokumentarische Wahrheit, auf der die Drei-Kaiser-Szene basiere, lediglich die Bedingung der »höheren Wahrheit« des Kunstwerks sei,[141] so waren diese Argumente zuallererst eine Diskursstrategie, die zugunsten der modernen Theaterästhetik im Stile von Kraus die bürgerliche Kunstanschauung satirisierte. Hat der Figur Wilhelms II. – dessen Aussagen de facto etwas weniger deplatziert wirken als die Voten seiner Amtskollegen – jemals, wie Piscator vor Gericht behauptet hat, eine objektiv-sachliche Intention innegewohnt, so mutierte die Rezeptionssteuerung durch den unmittelbaren und mittelbaren Kontext, also die Zitate Franz Josephs I. sowie die populäre zeitgenössische Zeitsatire, die Drei-Kaiser-Szene beinah notwendig in eine Karikatur. Allerspätestens als Lania die Bühne betrat, um den Gerichtsbeschluss vorzutragen, und mit dieser epischen Geste die dramatische Illusion zerstörte, wurde die Drei-Kaiser-Szene zur Justiz-Satire und zur Satire auf die bürgerliche Kunstanschauung, die die Urteilsbegründung impliziert.

139 Auszug abgedruckt in: Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 166 f. [Das Politische Theater].

140 Vgl. Kraus, Werke, Bd. 10, Szene IV/31 [LTdM]. Bereits die zeitgenössische Presse wies auf die Ähnlichkeiten mit Kraus' satirischer Tragödie hin. In der von Imre Békessy herausgegebenen österreichischen Tageszeitung *Die Stunde* stand zu lesen: »In der Uraufführung des Dramas *Rasputin*, die gestern auf der Piscator-Bühne stattfand, traten unter anderem Wilhelm II. und Franz Josef in naturgetreuen Masken auf. Diese beiden Rollen stammen nicht von den beiden Verfassern des Stückes, sondern sind von der Bühnenleitung eingefügt worden. Die Reden, die die beiden Monarchen auf der Bühne halten, sind Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* entnommen.« Kraus verlangte daraufhin durch seinen Rechtsanwalt Oskar Samek eine Richtigstellung: Die Reden der Kaiser würden weder aus den *Letzten Tagen der Menschheit* noch sonst aus einem seiner Werke stammen. Siehe Kraus, Sammlung Prozessakten, Archivbox 6, Fall 97.

141 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 181 f. [Das Politische Theater].

Aus der Krise der bürgerlichen Kunstanschauung im Zuge des Ersten Weltkriegs und der Revolutionen 1917/8 resultierte bei Piscator demnach eine künstlerische Entwicklung, die, schematisch vereinfacht, von der Kunst über die Politisierung der Kunst zur Satire verlief:

> Diese Überbetonung des Politischen mag in gewisser Weise zu einer *Karikatur des Menschen* führen, an der nicht wir schuld sind, sondern die Disharmonie der heutigen menschlichen Zustände, die jede Lebensäußerung zu einer politischen macht. Diesen Zustand zu überwinden […], ist nicht die Aufgabe des Theaters und der Dramatik. Ihre Aufgabe ist es, diese Diskrepanz zu steigern zu einem Element der *Anklage*, des *Umsturzes* und der *Neuordnung*.[142]

Wie bei anderen modernen Künstlerinnen und Künstlern erfolgte diese Satirisierung *der* Kunst, *des* Theaters und *der* Dramatik notwendig aus der Gemengelage der sozialen Felder, wobei sich die satirischen Formen aufdrängten, einerseits weil sie die ästhetischen Normen ›anklagen‹, ›umstürzen‹ und ›neuordnen‹; andererseits weil sie »als funktionalisierte (medialisierte) Ästhetik zum Ausdruck einer auf Wirkliches negativ und implizierend zielenden Tendenz«[143] für die »*Neuordnung*« des politischen Feldes besonders zweckmäßig waren. Wie keine zweite literarische Form entsprachen die satirischen Formen der im kommunistischen Sektor viel beschworenen Devise »*Kunst ist Waffe!*«, programmatisch formuliert 1928 von Friedrich Wolf.[144] Weinert legitimierte in diesem Sinne die »politische Satire« als kommunistisches Kampfmittel, da sich die Satire seit dem 18. Jahrhundert »zu einer gefürchteten Waffe im sozialen Befreiungskampf« entwickelt habe.[145] In Piscators Theaterästhetik prägte sich mithin die satirische Matrix nicht nur aus, weil im literarischen Feld Kunst politisch und derart satirisch wurde, sondern auch, weil im politischen Feld kommunistische Akteurinnen und Akteure auf der Suche nach agitatorischen literarischen Formen bei der Satire fündig wurden.

142 Ebd., Bd. 2, S. 52 [Rechenschaft 1]; Hervorhebung C. v. d. S. [*Karikatur des Menschen*]; Rest Hervorhebung E. P.
143 Hempfer, Tendenz und Ästhetik, S. 34.
144 Abgedruckt in: Klein, Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur, Bd. 1, S. 57–76, bes. S. 76; Hervorhebung F. W.
145 Ebd., S. 46.

Die Kunst-ist-Waffe!-Devise wurde denn auch in jene kunstideologische Debatte eingebracht, die Piscator gegenüber dem Volksbühne-Vorstand verteidigen sollte. Stein des Anstoßes war die Inszenierung von Ehm Welks *Gewitter über Gottland* im Frühjahr 1927. Es handelt sich dabei um ein stofflich ins 14. Jahrhundert datiertes Theaterstück, das Piscator, um seine politischen Ziele zu verwirklichen, derart radikal auf die Tagesaktualität bezog, dass zunächst die Zensur und danach der Volksbühne-Vorstand einschritt. Daraufhin entbrannte im März 1927 in der Öffentlichkeit eine hitzige Diskussion entlang derselben kunsttheoretischen Demarkationslinie, die auch die Rezeption von Kraus' Theaterstücken steuerte. Auf der einen Seite standen bürgerlich-konservative bis rechtsnationale Literaturkritiker inklusive des kunstanschaulich-konservativen Volksbühne-Vorstands, die sich auf die ursprüngliche Intention der Volksbühne beriefen, kanonische Theaterstücke der Arbeiterschaft zugänglich zu machen. Auf der anderen Seite versammelten sich meist kommunistische oder linksbürgerliche Intellektuelle – unter ihnen Johannes R. Becher, Lion Feuchtwanger, Arthur Holitscher, Jessner, Kerr, Egon Erwin Kisch, Polgar, Tucholsky, Heinrich und Thomas Mann – zu einer öffentlichen Kundgebung, die »Kunst nicht tendenzlos denken« (Tucholsky) konnten und die die Theaterbühne als »Kulturwaffe« (Holitscher) verstanden.[146]

Dass sich nachgerade satireaffine Autoren der literarischen Moderne, 1918–1933, für Piscators politische Theaterästhetik einsetzten, erklärt sich auch dadurch, dass die Revolution des literarischen Feldes einen modernen Künstler- und Künstlerinnen-Habitus entstehen ließ, den die Satire ausstaffierte. Bei Piscator beschränkte sich die Verwendung der satirischen Formen folglich nicht nur auf die Theaterbühne; vielmehr erzeugen auch die Zitatmontagen in *Das Politische Theater* satirische Effekte: »Nach der Komödie die Satire« heißt es beispielsweise einleitend zur Dokumentation des Gerichtsprozesses der Drei-Kaiser-Szene.[147] Dass Piscator zu seinen Zitatmontagen (via Pfemferts *Aktion*) von Kraus' *Fackel* inspiriert worden sein könnte, ist durchaus nicht unwahrscheinlich. Unabhängig davon waren die satirischen Montagen Ausdruck eines Künstler-Habitus, der sich von der bürgerlichen Vorkriegslebensart – von »Ornamenten«,[148] Plüsch und Kunstautonomie – absetzte, indem er sich zur Welt sachlich, politisch und satirisch verhielt. Was für Kraus in architektonischer

146 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 92–114, bes. S. 105, 108 f. [Das Politische Theater]; vgl. Braulich, Die Volksbühne, S. 108–130.
147 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 179 [Das Politische Theater].
148 Ebd., S. 248.

Hinsicht Loos und für Scheerbart Bruno Taut bedeutete,[149] das waren für Piscator die Bauhaus-Architekten Walter Gropius und Marcel Breuer. Der Erste entwarf für den Regisseur ein Totaltheater,[150] der Zweite stattete dessen Altbauwohnung mit neusachlicher Innenarchitektur aus. Dass dieser kostspielige Stilwille die Genossinnen und Genossen verärgerte, war ein gefundenes Fressen für die literarische Konkurrenz. Im Chanson *Ich weiß, das ist nicht so* aus der Revue *Es liegt in der Luft* witzelte Schiffer:

Manchmal verlier ich die Geduld.
Daran ist nur Piscator schuld.
Der macht doch so in Kommunist.
Zu denken hab ich mich erkühnt,
daß bald die Zeit gekommen ist,
wo er verteilt, was er verdient.
Ich weiß[,] das ist nicht so …[151]

Gleich der neusachlichen Architektur und dem neusachlichen Design waren die satirischen Formen mit dem Modebewusstsein des Regisseurs, der auf Fotografien stets in stilsichere Anzüge gekleidet ist, bestens zu vereinbaren.[152]

Mit Piscators Abgang bei der Volksbühne, den die Querelen um *Gewitter über Gottland* verursachten, und der Eröffnung der eigenen Spielstätte Theater am Nollendorfplatz im September 1927 kam dann die künstlerische Entwicklung des Regisseurs in der Weimarer Republik zu ihrem vorläufigen Abschluss: Das satirische Rezept war gefunden. Nicht nur *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand*, sondern beinah alle anderen bedeutenderen Produktionen der ersten und zweiten Spielzeit brachten systematisch satirische Formen auf die Bühne: Tollers *Hoppla, wir leben!*, Lanias *Konjunktur*, Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* sowie Mehrings *Kaufmann von Berlin*.[153] Insbesondere die Dramatisierung von Hašeks Romansatire, die

149 Carr, The ›Habsburg Myth‹, S. 65–79; Ikelaar, Paul Scheerbart und Bruno Taut.
150 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 124–127 [Das Politische Theater].
151 Schiffer, Ich weiß, das ist nicht so; zit. nach: Goertz, Erwin Piscator, S. 79.
152 Vgl. Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 124–127, 248 [Das Politische Theater]; vgl. Goertz, Erwin Piscator, S. 79 f.
153 Die erste Spielzeit der Piscator-Bühne am Theater am Nollendorfplatz und am Lessing-Theater bestand aus den Inszenierungen von Tollers *Hoppla, wir leben!* (3. 9. bis 7. 11. 1927), Tolstois und Ščegolevs *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand* (12. 11. 1927 bis 20. 1. 1928), Hašeks *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (23. 1. bis 12. 4. 1928) sowie Lanias *Konjunktur* (8. 4. bis 3. 5. 1928). Zur *Ras-*

sowohl künstlerisch als auch finanziell als Höhepunkt von Piscators Theatertätigkeit in der Weimarer Republik gilt, zeigt, dass Piscator im Verlauf der 1920er Jahre die satirischen Formen als schickes kulturpolitisches Instrument entdeckt hatte. In der *Schwejk*-Inszenierung kulminierten die Leitideen seiner antibürgerlichen Dramatik – politisches Engagement, Dokumentarisierung, Revue und satirische Formen – zur »epische[n] Satire«.[154] Das Programmheft der *Schwejk*-Inszenierung machte nicht zufällig auf Parallelen zwischen Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit* und Hašeks *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* aufmerksam. Dabei beklagte Lania die Diffamierung der beiden Satiriker durch die bürgerliche Kunstanschauung, beide Künstler als »geniale[] Rebellen und Dichter[]« bewerbend:

> Zwei Dichter haben die Fratze Habsburgs, den Widersinn der Monarchie schonungslos entlarvt, der »Großen Zeit« Oesterreich-Ungarns ein bleibendes Denkmal errichtet: *Karl Kraus* und *Jaroslav Hasek*. Größere Gegensätze sind wohl kaum denkbar: aber die bittere Satire von Kraus und das Hohngelächter Haseks, die Tragik der *Letzten Tage der Menschheit* und der göttliche Humor der *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* – sie fließen aus derselben Quelle: der leidenschaftlichen Liebe zum Volk, dem tiefen Erlebnis seiner

putin-Inszenierung siehe oben. Zu den *Abenteuern des braven Soldaten Schwejk* das folgende Kapitel. Der satirische Titelsong zu *Hoppla, wir leben!* stammt von Mehring; abgedruckt in: Toller, Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 663–666. Satirische Passagen weist das ansonsten tragische Stück eher wenige auf; typisch für Toller ist aber die Gelehrtensatire im dritten Akt. Siehe die fünfaktige Version von 1927, die Toller Mehring und Piscator gewidmet hat, in: ebd., S. 137–139. Die wesentlichsten Eingriffe gegenüber der früheren, vieraktigen Variante dürften auf Piscator zurückgehen. Siehe das Nachwort der Herausgeber in: ebd., S. 670 f. Lanias Komödie *Konjunktur*, deren Inszenierung eigentlich im Anschluss an Tollers Drama vorgesehen gewesen war, war der nicht ganz geglückte Versuch, eine »Wirtschaftskomödie großen Stils« zu verfassen. Der gewichtige Stoff der internationalen Ölindustrie widerstrebte allerdings der »Form des üblichen Lustspiels«. Siehe Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 205 [Das Politische Theater]. Die satirischen Momente dieser Inszenierung bezeugt direkt und indirekt eine Reihe von Rezensionen. Siehe ebd., S. 213–216; Boeser/Vatková, Erwin Piscator, Bd. 1, S. 238–241; Schwaiger, »Hinter der Fassade der Wirklichkeit«, S. 247–276, bes. S. 255, 257. Mit Mehrings *Kaufmann von Berlin* eröffnete Piscator am 6. September 1929 die nur fünf Wochen dauernde zweite Spielzeit der Piscator-Bühne im Theater am Nollendorfplatz. Insbesondere die nationalsozialistische Presse reagierte heftig auf die Karikaturen der bürgerlichen Oberschicht und des Militärs, die Piscator mittels einer bühnentechnischen Installation (Drei-Etagen-System) von der tragisch-grotesken Mittelschicht und dem tragischen Proletariat absetzte. Siehe Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 253, 257–261 [Das Politische Theater].

154 Ebd., S. 187.

Leiden, einem unbeugsamen Trotz und einer echten Menschlichkeit. Kraus und Hasek, diesen beiden genialen Rebellen und Dichtern ist gemeinsam die Schärfe des Blicks, die Feinheit des Gehörs und die Größe des Herzens. Beider Werk, zu Lebzeiten von den Skribenten des Bürgertums verspottet und geschmäht, wird die Gegenwart überleben, wie es den Bann einer nahen Vergangenheit gesprengt hat, deren Irrsinn erkannt und in seiner Gemeingefährlichkeit angeprangert zu haben, das historische Verdienst dieser zwei Dichter ist.[155]

4.2 »Die epische Satire«: *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*

Satire als moderner Habitus II: Brecht

Die große Bedeutung, die den satirischen Formen für jene Variante des epischen Theaters beizumessen ist, die Brecht in ihren Grundzügen in der Weimarer Republik entwickelte,[156] erschließt sich allein aus einer Antwort, die er 1927 der *Neuen Leipziger Zeitung* auf die Frage nach seinen Buch-Favoriten gab: »Ich bin Epiker, also liebe ich die Bibel, *Don Quichotte* und den *Braven Soldaten Schwejk.*«[157] Das Kalkül dieser Antwort, die als Lieblingslektüre Hašeks Romansatire in einem Atemzug mit Cervantes' satirischem Klassiker sowie der Bibel nennt, ist evident. Mit den *Abenteuern des braven Soldaten Schwejk* rekurrierte Brecht nicht nur auf eine rezente literarische Neuerscheinung, die ein Jahr zuvor auf dem deutschsprachigen Buchmarkt für viel Aufsehen gesorgt hatte und die im Augenblick gerade auf dem Schreibtisch des jungen Mitglieds des Piscator-Kollektivs lag, wo er sie für die *Schwejk*-Inszenierung vom kommenden Frühjahr im Theater am Nollendorfplatz bearbeitete. Brecht provozierte mit seiner Buchauswahl auch den bürgerlichen Literaturkanon sowie das bürgerliche Gattungstableau: Der Jung-Star des modernen Theaters gab vor, sich exklusiv mit Epik zu beschäftigen, und – als wäre diese gattungsästhetische Verunreinigung eines einflussreichen Bühnenintellektuellen nicht bereits schlimm genug – rezipierte exzessiv satirische Formen. Indem Brecht Cervantes und Hašek mit

155 Schulter an Schulter, S. 5.
156 Hecht, Der Weg zum epischen Theater, S. 45–90.
157 Zit. nach: Knopf, Bertolt Brecht, S. 19.

der Bibel assoziierte, kolportierte er zwei Romansatiren als heilige Texte des modernen Theaters.

Aus literatursoziologischer Perspektive ist zunächst Brechts strategische Nähe zum satirischen Kontext auffällig: als Opinion-Leader der satireaffinen Berliner Literaturszene, als temporäres Mitglied des Piscator-Kollektivs sowie als Freund von Kraus und Benjamin. Symptomatisch sind aber auch zahlreiche Spuren, die die satirischen Formen in seinem Werk hinterlassen haben:[158] So sind unter anderem *Die letzten Tage der Menschheit* an den Umschriften von *Mann ist Mann* (1926/31/8) beteiligt; beruht *Die Dreigroschenoper* (urauf. 1928) auf einer Vorlage des Tory-Satirikers John Gay (*The Beggar's Opera* [urauf. 1728]); ist *Mutter Courage und ihre Kinder* (1938/9) inhaltlich und gattungsästhetisch von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens pikareskem Roman *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courage* (1669/70), sprachlich von Grete Reiners pragerdeutscher *Schwejk*-Übersetzung und bühnentechnisch von Piscators *Schwejk*-Inszenierung beeinflusst; dramatisierte Brecht im Exil mit *Schweyk im zweiten Weltkrieg* (verf. 1943) nochmals eigenständig Hašeks Romansatire; anzuführen sind im Bereich des Theaters zudem die Satiren auf das Hitlerregime *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941) sowie *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1935–1943). Dasselbe gilt für Brechts Lyrik (*Legende vom toten Soldaten* [1922], *Deutsche Satiren* [1937]) sowie für seine Epik, etwa für den pikaresken Romantorso *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1938/9), das *Tui-Roman*-Fragment (1930–1942) oder den *Dreigroschenroman* (1934), der Benjamin dazu bewog, Brecht als einen an Marx' Kapitalismuskritik geschulten Künstler unter die »große[n] Satiriker« der Literaturgeschichte einzureihen.[159] Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte Brecht satirisch-biografische Versuche angestellt (*»Der Geyer«* [1913]).[160]

Was die satirische Epik allgemein – und insbesondere Cervantes' *Don Quijote*, Grimmelshausens *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courage* und Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* – für Brecht interessant gemacht haben dürfte, sind über ihre rebellische Signatur hinaus Formmerkmale, die sowohl integral gegen die bürgerliche Kunstanschauung

158 Zum Satiriker Brecht siehe Braese, Das teure Experiment, bes. Kap. 7; Claßen, Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert, Kap. 3; Hartung, *Furcht und Elend des Dritten Reiches* als Satire, S. 57–118; Hermand, Die Toten schweigen nicht, S. 68–82; Knopf, Brecht-Journal, S. 41–78; Wagner, Die Renaissance des Schelms im modernen Drama, S. 68–72; Olles, Von der Anstrengung der Satire, S. 154–163.

159 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 449.

160 Brecht, Werke, Bd. 26, S. 23–25.

verstoßen als auch den prestigeträchtigen Bildungsroman und die Hochdramatik unterlaufen: im Fall von Hašeks Roman das materialistische Sujet, sozialtypisierte Figuren, Revue- bzw. Episodenstruktur, Illusionsstörung, Räsonnement, Engagement und antiheldische Froschperspektive.[161] Es bereitet denn auch keinerlei Schwierigkeiten, die gattungsästhetischen Eigenschaften von Hašeks Romansatire aus jener Tabelle herauszulesen, die Brecht 1930 unter dem Titel *Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹* in Heft 2 der *Versuche* als Synthese seiner bisherigen formalen Bestimmungen des epischen Theaters überliefert: Wie das epische Theater ist die Romansatire »erzählend«, »macht den Zuschauer zum Betrachter, aber weckt seine Aktivität«, »erzwingt von ihm Entscheidungen«, schafft weniger ein »Erlebnis« als ein »Weltbild«, wird man nicht »hinein[-]«, sondern der Romansatire »gegenübergesetzt«, fördert sie eher »Argument« als »Suggestion«, treibt sie »zu Erkenntnissen«, »studiert« der Zuschauer, ist der »veränderliche und verändernde« »Mensch […] Gegenstand der Untersuchung«, zielt die Spannung nicht »auf den Ausgang«, sondern »auf den Gang«, steht nicht »[e]ine Szene für die andere«, sondern jede »für sich«, basiert die Romansatire nicht auf »Wachstum«, sondern auf »Montage«, verläuft das Geschehen nicht »linear«, sondern »in Kurven«, nicht in »evolutionäre[r] Zwangsläufigkeit«, sondern »in Sprüngen«, fungiert der Mensch nicht als »Fixum«, sondern als »Prozeß«, bestimmt nicht das »Denken […] das Sein«, sondern »das gesellschaftliche Sein […] das Denken«, appelliert sie weniger an das »Gefühl« als an die »Ratio«.[162]

Die Attraktivität, die Hašeks Romansatire für Brecht und das Piscator-Kollektiv besaß, erklärt sich über die Synergie von satirischen Formen und moderner Theaterästhetik hinaus dadurch, dass im Schlepptau der Übersetzung der *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* eine Schriftstellerbiografie in den deutschen Sprachraum gelangte, die, obzwar im Detail unbekannt, das Potential zum antibürgerlichen Künstlermythos besaß. Das Vorwort der deutschen Bucherstausgabe von 1926, das aus der Feder Reiners stammt, stellte hierfür seinerzeit die Weichen:

161 Zur Romanstilistik bspw. Parrott, Jaroslav Hašek, Kap. 7. Vgl. Stollmann, Groteske Aufklärung, S. 245: »In nichts knüpft das Buch [*Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*] an bürgerliche Ästhetik an. Vorbild ist vielmehr die alte Groteske.«

162 Brecht, Werke, Bd. 24, S. 78 f. Vgl. Wölfel, Epische und satirische Welt, S. 294–307.

> Jaroslav Hašek, im Jahre 1923 kaum vierzig Jahre alt gestorben, war ein Revolutionär im tiefsten Sinn des Wortes. Revolutionär in seiner Einstellung gegenüber der Gesellschaft, revolutionär im Herzen und im Schaffen […].[163]

Wer einen Blick auf Hašeks Biografie wirft, muss zugeben, dass es sich bei dem revolutionären Charakter, den die pragerdeutsche Übersetzerin exponiert, um alles andere als eine an den Haaren herbeigezogene Zurichtung des tschechischen Satirikers handelt. Denn vom unmittelbaren Prager Kontext abgesehen[164] scheint Hašek von Natur aus notorisch den Widerstand gesucht zu haben. Bereits als Schüler zeigte er wenig Respekt vor Autoritätspersonen, schlug sich mit deutsch-österreichischen Jugendlichen und beteiligte sich an Demonstrationen gegen die habsburgische Staatsmacht.[165] Später schloss er sich der anarchistischen Bewegung an, pflegte Kontakte zu den sozialistischen Parteien des Landes und rief mit der Partei des maßvollen Fortschritts in den Grenzen der Gesetze selbst eine subversive politische Vereinigung ins Leben, die allerdings weniger Politik als deren Parodie betrieb.[166] Nachdem Hašek 1915 als Einjährig-Freiwilliger eingezogen worden war, scheint er sich ebenso als Kämpfer bewährt zu haben (Tapferkeitsmedaille), wie er unter dubiosen Umständen in russische Gefangenschaft geriet: Angeblich ließ er sich absichtlich von den feindlichen Truppen überrennen.[167] In Russland trat er dann in den Dienst der Tschechoslowakischen Legion, blieb nach der Oktoberrevolution im Land und wurde Politkommissar der Roten Armee. In ihrem Auftrag kehrte er 1920 nach Prag zurück, um einen Putsch vorzubereiten, der jedoch nicht zustande kam, worauf Hašek, desillusioniert und mittellos, an den *Abenteuern des braven Soldaten Schwejk* zu arbeiten begann. Seine revolutionäre Persönlichkeit kanalisierte er auf diese Art und Weise in einen Roman, dessen Hauptfigur bereits 1911 in einer – humorvolleren – Version in der Zeitschrift *Karikatury* der literarischen Öffentlichkeit vorgestellt worden war.[168] Wie im Fall Tucholskys, der sich nach dem Krieg auf Heinrich Mann und Kraus beruft, sich vor dem Krieg indes sti-

163 Hašek, Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk (1926), S. 9.
164 Dazu Pazi, Hašeks *Švejk* und der Prager Kreis, S. 21–42.
165 Für die biografischen Angaben siehe Parrott, Jaroslav Hašek, S. 1–21. Vgl. Janouch, Jaroslav Hašek.
166 Hašek, Die Partei des maßvollen Fortschritts, S. 149–160 [Nachwort].
167 Janouch, Jaroslav Hašek, S. 130. Siehe dazu die kritische Anmerkung von Parrott, Jaroslav Hašek, S. 14.
168 Zu den Versionen siehe ebd., Kap. 4. 1929 erschien eine deutsche Übersetzung dieser Texte von Grete Reiner unter dem Titel *›Der Urschwejk‹ und anderes aus dem alten Europa und dem neuen Rußland* im Prager Synek-Verlag. Ein Vorabdruck

listisch an Roda Roda, Gustav Meyrink, Ludwig Thoma, Erich Blaich, Mynona oder an satirischen und satireaffinen Autoren des 19. Jahrhunderts, an Wilhelm Raabe, Wilhelm Busch oder Heinrich Heine orientiert,[169] scheint auch bei Hašek der Erste Weltkrieg den Ton der Satire verschärft zu haben.

Die tendenziell linkslastige Politisierung, wie sie für die Autoren und Autorinnen der literarischen Moderne, 1918–1933, kennzeichnend ist, wurde mithin von Hašek handfest vorgelebt. Seine Produktionsmethode wies nicht weniger rebellische Züge auf. Von den deutschsprachigen Texten, welche die literarische Öffentlichkeit der Weimarer Republik mit rudimentären Angaben zu seiner Person versorgten, machten insbesondere die Ende Dezember 1926 in der *Weltbühne* gedruckten, von Camill Hoffmann aus dem Tschechischen übersetzten Erinnerungen Prokop Herbens mit der Arbeitsweise Hašeks vertraut:

> Er war ein Landstreicher und, wie seine Kameraden sagten, der ›letzte Prager Bohémien‹. Nichts vermochte ihn zu halten, und nirgendwo hielt er es aus. Seine Künstlersehnsucht realisierte er eher im Leben als in der Literatur. Auch den *braven Soldaten Schwejk* schrieb er eigentlich nicht selbst, wenigstens nicht ganz. Er erzählte ihn bei Bier und Wein, improvisierte die Geschichte vom Schwejk, und die Kameraden schrieben sie auf. Er selbst notierte Fragmente auf Papierservietten. Zusammenhängend etwas niederzuschreiben, war er später nur fähig, wenn er unvermeidlich Geld brauchte.[170]

Herbens Erinnerungen, die das Bedürfnis der deutschsprachigen Leserschaft nach authentischen Informationen über einen Autor stillen sollten, dessen Roman gerade die Weimarer Republik zum Lachen brachte, skizzieren einen Künstler-Habitus, dessen satirisches Schreibethos ebenso radikal dem tradierten bürgerlichen Dichterprofil widerspricht wie der angetönte linksrevolutionäre Lebenswandel: der sich partout für das reale Leben interessiert; der Kunst zum ökonomischen Objekt profaniert; der kollektive Arbeitsformen am Stammtisch der ästhetischen Kontemplation vorzieht und der fragmentarisch und kleinformatig produziert. Das *Weltbühne*-Publikum wurde so über eine Künstlerschaft in Kenntnis gesetzt, die wie keine zweite – und weitaus besser als diejenige von Kraus, der mit der habsburgischen Aristokratie verbandelt war, oder als diejenige Heinrich Manns, der aus einer großbürgerlichen Kauf-

wurde ein Jahr zuvor in der *Frankfurter Zeitung* publiziert. Siehe Hašek, Schwejk im Arsenal, S. 1.

169 Vgl. Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 1, Nr. 38.

170 Die Weltbühne, 51/1926, S. 959.

mannsfamilie stammte – ein paradigmatisches antibürgerliches bzw. modernes Künstlerimago offerierte, wie es seinerzeit mithin Brecht kultivierte: Automobil, Boxen, Arbeiterkluft, Politik, Kollektiv und Satire – das waren die feinen Unterschiede, mittels derer Brecht, konsequenter als der distinguiert-neusachliche Piscator, in den 1920er und frühen 1930er Jahren gegen den Habitus des bürgerlichen Dichters rebellierte.[171]

Satire 1914/1918: Brods und Reimanns Schwejk-*Dramatisierung*

Nachdem Piscator im Anschluss an die Querelen um *Gewitter über Gottland* die Volksbühne verlassen und das Theater am Nollendorfplatz gegründet hatte, befanden sich die satirischen Formen im modernen Theatersektor sozusagen auf der Zielgeraden. Vom 23. Januar bis zum 12. April 1928 wurde an der neuen Spielstätte – und zwar finanziell überaus erfolgreich – die »epische Satire«[172] *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* aufgeführt. Die *Schwejk*-Inszenierung beruhte in den Grundzügen auf Hašeks Romansatire, die Piscator kurz nach dem Erscheinen der deutschsprachigen Übersetzung gelesen hatte, jedoch ohne währenddessen an eine Dramatisierung zu denken.[173] Die *Schwejk*-Inszenierung zielte darauf ab, »den ganzen Komplex des Krieges im Scheinwerfer der Satire [zu] zeigen und die revolutionäre Kraft des Humors [zu] veranschaulichen«; zudem lockte die Zusammenarbeit mit dem österreichischen Starkomiker Max Pallenberg.[174] Die Gattungszuschreibung »epische Satire«, die Piscator in *Das Politische Theater* wählt, signalisiert nicht nur, dass diese Produktion »am reinsten […] das Prinzip [des epischen Dramas] bei uns herausarbeitete«,[175] sondern auch, dass dieser theaterästhetische Meilenstein mit den satirischen Formen auf das Engste verzahnt war. Brecht unterstrich später die außerordentliche Bedeutung der *Schwejk*-Produktion – und mithin die der satirischen Formen – für die Entwicklung des epischen Theaters, indem er im *Messingkauf* die Drama-

171 Vgl. den Kommentar und die Fotografie von Brechts Arbeitszimmer in: UHU, 1926/27, Heft 11, August, S. 38 f. [Der Dichter Brecht bei der Arbeit]. Dazu Knopf, Bertolt Brecht, S. 138–140.
172 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 187 [Das Politische Theater].
173 Ebd., S. 189.
174 Ebd., S. 188.
175 Ebd., S. 57.

tisierung von Hašeks satirischer Romanvorlage für sich reklamierte: »Den ›Schwejk‹ machte er [der Stückeschreiber, d. h. Brecht] ihm [Piscator] ganz«.[176]

Wie im Fall von Kraus' Tragödie hatte Piscator auch im Fall von Hašeks *Abenteuern des braven Soldaten Schwejk* Pech mit den Aufführungsrechten. Während Kraus ihm diese verweigerte, weil seiner Ansicht nach Piscator der Sprache zu wenig Rechnung trug, klopfte unglücklicherweise Hans Reimann die deutschsprachige Übersetzung sofort nach ihrem Erscheinen auf ihre Theatertauglichkeit hin ab.[177] Diese Raschheit war kein Zufall, denn über das Bühnenpotential des Romans war der aus Sachsen stammende Satiriker, Kabarettist und Herausgeber der Satirezeitschriften *Der Drache* (1919–1925) und *Das Stachelschwein* (1924–1929) dank seines Prager Informanten Max Brod unterrichtet gewesen. Brod, der allgemein einen Riecher für die Talente der Prager Kunstszene besaß (so verhalf er Kafka und dem Komponisten Leoš Janáček zum Durchbruch), hatte Hašeks Text schon länger auf dem Radar und war einer der Ersten gewesen, der 1923 die deutschsprachige Öffentlichkeit auf Hašeks Roman aufmerksam gemacht hatte; im selben Jahr war in der Zeitschrift *Das Tage-Buch* ein Nachruf auf Hašek erschienen, in dem Kisch ebenfalls die Figur des Schwejk skizziert.[178] Brod kannte den tschechischen Originaltext, der zunächst in einer Reihe von Heftchen zu lesen gewesen war; außerdem hatte er die früheste Dramatisierung durch den Regisseur, Kabarettisten, Maler und Freund Hašeks, Emil Artur Longen, gesehen, die 1921 in Prag im Kleinen Theater Adria aufgeführt worden war; enthusiastisch hatte Brod die Inszenierung, in der Karl Noll die Hauptrolle gespielt hatte, im *Prager Abendblatt* rezensiert.[179]

176 Brecht, Werke, Bd. 27, S. 152; Bd. 22.2, S. 763.

177 Reimann, Mein blaues Wunder, S. 407.

178 Brod, Prager Sternenhimmel, S. 202–205; Kisch, Gesammelte Werke, Bd. 8, S. 444 f.

179 Brod, Zwei Prager Volkstypen. Szenen von E. E. Kisch und J. Hašek im Kleinen Theater Adria, in: Prager Abendblatt, 7. November 1921, S. 6. Der Hašek gewidmete Essay in *Prager Sternenhimmel* basiert auf dieser Rezension. Eine Variante davon eröffnet das Programmheft von Piscators *Schwejk*-Inszenierung. Siehe Schulter an Schulter, S. 1–3. Hašek soll diese Rezension mit großer Freude gelesen haben. Siehe Brod, Streitbares Leben, S. 418; auch Brod, Eine Haschek-Biographie in: Prager Tagblatt, 22. Juni 1928, S. 3 f., hier S. 4. Am 13. März 1928 publizierte *Die Weltbühne* (S. 420 f.) einen von K. L. Reiner verfassten Nachruf auf Noll. Darin wird Longens Dramatisierung als eine Reihe von Szenen beschrieben, die »gleichsam nichts anderes als gesprochenes Buch« war; Noll wird mit Karl Valentin verglichen. Longens Dramatisierung scheint ohne Wissen Hašeks erfolgt zu sein. In einem Brief beschwerte sich Hašek beim Dramaturgen, verlangte eine Beteiligung an den Einkünften und drohte mit dem Verbot der Aufführung. Siehe Hašek, Jaroslav Hašek in Briefen, Bildern und Erinnerungen, S. 323–325; Brief an Longen vom 4. Juli 1921. Zur *Schwejk*-Inszenierung Longens siehe Janouch, Jaroslav Hašek,

Reimann, dessen Netzwerk zahlreiche satirische Künstler umfasste – so verfügte er über Kontakte zu Kraus, Tucholsky, Grosz, Mehring, Kästner, Roda Roda, Ringelnatz und Meyrink –,[180] sandte, nachdem er den Roman gelesen hatte, Pallenberg sofort ein Romanexemplar zu, besprach sich kurz darauf mit dem Schauspieler, woraufhin Brod die Rechte erwarb und mit Reimann und dem Bühnenvertrieb Die Schmiede einen Kontrakt fixierte. Trotz der *Schwejk*-Inszenierung, für die das Piscator-Kollektiv auf Brods und Reimanns Dramatisierung zurückgriff, ging Die Schmiede Ende 1928 bankrott. Auch Reimanns *Stachelschwein*, vertrieben von demselben Verlag, musste eingestellt werden.[181]

Brod und Reimann – beide Meyrink-Fans, zudem sozialisiert durch *Simplicissimus* und *Fackel* –[182] gingen mit einer handwerklichen Geschicklichkeit ans Werk, aus der deutlich das Dispositiv der bürgerlichen Vorkriegssatire spricht. Gemeinsam durchforsteten sie in Prag von Mai bis September 1927 Hašeks Romantorso nach bühnentauglichen Szenen, wobei beide großen Wert auf das dramatische Finale legten.[183] Denn »ein Stück ohne Schluß [ist] schlechte Kunst«, verteidigte Brod in der *Weltbühne* seine Bühnenfassung; sie hätten daher versucht, den Romantorso »organisch zu unterbauen«.[184] Nicht nur die bürgerliche Geschlossenheit wurde eingehalten; ebenso waren die bürgerlichen Dramatis Personae maßgeblich. Schwejk stellte für Brod, wie er unter dem Eindruck von Longens Dramatisierung formulierte, »Einzelmensch und Menschentypus« dar, der, verwurzelt in den »Tiefen des Volksgeistes«, »mit den geheimsten Existenzgrundlagen alles Menschlichen zu tun hat«; für Reimann besaß Schwejk als »Clown Gottes« einen direkten Bezug zur transzendentalen

S. 275–277; Völker, Hašeks *Schwejk*-Roman auf der Bühne, S. 226 f.; Vassogne, Max Brod in Prag, S. 205–207.

180 Kraus gehört zu den frühen Leseeindrücken Reimanns. Auch Reimann las während des Ersten Weltkriegs zur geistigen Orientierung *Die Fackel*. Reimann, der für Kurt Wolff vor und während des Kriegs als Grafiker tätig war, betreute die Umschlaggestaltung der Luxusausgabe von Kraus' *Die chinesische Mauer*, die 1914 mit Zeichnungen von Kokoschka erschien. Reimann kannte den Satiriker persönlich. Grosz illustrierte Reimanns *Sächsische Miniaturen*. Siehe Reimann, Mein blaues Wunder, S. 57, 131, 179, 348–353, 203; für alle übrigen Autoren ebd., Register.

181 Ebd., S. 407, 411. Tucholsky kritisiert die Geschäftspraktiken des Verlags in: Die Weltbühne, 34/1929, S. 284–289.

182 Reimann, Mein blaues Wunder, S. 42, 131, 181; Brod, Streitbares Leben, S. 84, 291.

183 Reimann, Mein blaues Wunder, S. 403, 407; Brod, Piscator und Schwejk, in: Die Weltbühne, 49/1929, S. 845; auch abgedruckt in: ders., Über die Schönheit häßlicher Bilder, S. 299.

184 Ders., Piscator und Schwejk, in: Die Weltbühne, 49/1929, S. 845; auch abgedruckt in: ders., Über die Schönheit häßlicher Bilder, S. 299.

Sphäre.[185] Im Gegensatz zur tschechischen Literaturkritik und zum tschechischen Buchhandel, die/der es für unter ihrer/seiner Würde gehalten hatte, sich überhaupt mit Hašeks Heftchen zu befassen bzw. sie offiziell zu vertreiben, betrachteten Brod und Reimann *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* als »literarische Offenbarung« und als künstlerische Leistung allerhöchsten Ranges: »Mehr kann ein Künstler nicht wollen.«[186] Indem sie sich vorurteilsfrei gegenüber den satirischen Formen zeigten, verhielten sich Brod und Reimann avanciert, verliehen freilich den *Abenteuern des braven Soldaten Schwejk* diese Meriten nur auf der Basis der bürgerlichen Kunstnormen.

Die Orientierung an der bürgerlichen Ästhetik hatte für Brods und Reimanns Dramatisierung weitreichende Folgen. Während nämlich das Piscator-Kollektiv wegen des radikalen Verzichts auf gattungsästhetische Rezepte bis kurz vor der Premiere an der Schlussszene herumlaborierte, unterfütterten Brod und Reimann die dem Roman entnommenen Episoden sogleich mit einer Liebesaffäre, damit sie das im Ersten Weltkrieg spielende Stück im Jahr 1918 mit einer politischen Friedensstiftung sowie der Hochzeit der Hauptfiguren enden lassen konnten, allgemeine Versöhnung symbolisierend.[187] Diesem traditionellen Happy End der bürgerlichen Komödie entsprechend, konzentrierten sie die Handlung wie üblich auf wenige Orte, wozu man Romanepisoden ineinander verwob, im Roman seriell geschaltete Ereignisse kausal motivierte und zudem die sozialen Hierarchien der Figuren betonte. Hašeks Protagonist, der aus der volkstümlichen Familie der Schelme und Hanswurste stammt, mithin wie ein abschnurrender Witzmechanismus sämtliche Machtstrukturen zur Kapitulation zwingt und den Roman derart ins Offene fortschreibt,[188] schlüpfte so bei Brod und Reimann in die klassische Rolle des Dieners aus der bürgerlichen

185 Ders., Prager Sternenhimmel, S. 202; Reimann, Mein blaues Wunder, S. 405.

186 Brod, Prager Sternenhimmel, S. 202; Reimann, Mein blaues Wunder, S. 407. Zum Boykott durch den offiziellen tschechischen Literaturbetrieb sowie zur Förderung Hašeks durch diverse Rezensenten siehe Parrott, Jaroslav Hašek, S. 162–183.

187 Das Bühnenmanuskript, dessen Rechte nach dem Bankrott der Schmiede auf den Paul Zsolnay Verlag übergingen, wurde lediglich mit der Schreibmaschine vervielfältigt. Im vorliegenden Fall wird auf die Mikrofiche-Ausgabe der Universitätsbibliothek Kiel zurückgegriffen. Szene 2 und 3 dieser Fassung erschienen 1928 in der *Weltbühne*, 24/1928, S. 252–256. Ein ausführliches Handlungsresümee bietet Knust, Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, S. 12–17. Zum Finale der Komödie siehe Hinck, Vom Ausgang der Komödie, S. 126–183; Kraft, Zum Ende der Komödie.

188 Bspw. Krippendorff, Politische Interpretationen, S. 108 f.; Haug, Bestimmte Negation, S. 66; Zimmermann, Jaroslav Hašek, S. 370; Zajac, Schwejk als leere Hülle für fremde Geschichten, S. 199–216.

Komödie, dem nichts anderes im Sinn schwebt, als unter allerlei Klamauk und allen Widrigkeiten zum Trotz die Heirat seines Herrn, eines tschechischen Oberleutnants, mit der Pazifistin Etelka, der Tochter eines österreichischen Obersts, herbeizuführen.[189] Dieser Schluss intendierte zwar – im Unterschied etwa zu Roda Rodas und Carl Rößlers beliebter Militärkomödie *Der Feldherrnhügel* (1909) – eine Kritik am Krieg im Allgemeinen und am Ersten Weltkrieg im Besonderen.[190] Das Ende hinterfragte die Gesellschaft, die für ihn verantwortlich gewesen war, jedoch keineswegs. Stattdessen sprach aus Brods und Reimanns Schluss, der lediglich zwei zerstrittene Kronländer der nicht mehr existierenden Donaumonarchie miteinander versöhnte, eine gehörige Portion Habsburgernostalgie.[191]

Es überrascht nicht, dass diese Art und Weise der Übertragung der Romansatire auf die Theaterbühne nicht nach Piscators Geschmack war. Kaum etwas

189 Damit dies gelang, nahmen Brod und Reimann Inkonsistenzen der Figur in Kauf. Schwejk fällt am Schluss aus seiner Sprecherrolle des Blödelns und Abschweifens, indem er gegenüber Etelka ohne den Einsatz von Ironie ausführlich seine Handlungsweise begründet. Siehe Brod/Reimann, Der brave Soldat Schwejk, 12. Bild, bes. S. 62–64.

190 Im Unterschied zu Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* und zu Piscators *Schwejk*-Inszenierung bildet das Satirische nicht die Grundlage des *Feldherrnhügels*, sondern funktioniert wie in Brods und Reimanns *Schwejk*-Bearbeitung innerhalb der Gattung der Komödie, wodurch die sozialkritische Intention der Karikaturen geschwächt wird. Das zeigt sich an ideologischen Lücken, die den Wirkungskreis der Zeitsatire von Roda Roda und Rößler entscheidend einschränken: (1.) Die Beförderung des habsburgischen Obersts, der absichtlich das Manövers sabotiert, regen deutsche Figuren an; (2.) die Motivation zur Sabotage – »immer Beschäftigung und nie was tun« (Roda Roda/Rößler, Der Feldherrnhügel, Akt 1, Szene 8) – lässt offen, ob nicht die Frustration des Obersts durch den kriegerischen Ernstfall behoben werden würde; (3.) die militärische Führung ist, wie die Figur des Korpskommandanten und des Obersts zeigen, fachlich durchaus kompetent, während sich die Unfähigkeit auf die mittleren und niedrigen Dienstgrade beschränkt. Die Gegenfiguren des Systems befinden sich also im Unterschied zu den *Letzten Tagen der Menschheit* und der *Schwejk*-Inszenierung des Piscator-Kollektivs nicht am unteren, sondern am oberen Ende der Fallhöhe; die Ständeklausel bleibt intakt. Trotz der satirischen Kritik am bürgerlich-feudalen System werden solcherart im *Feldherrnhügel* sowohl dessen soziale als auch künstlerische Hierarchien bestätigt. Roda Roda zeichnet in seiner Autobiografie die Untätigkeit beim Militär während seiner Dienstzeit denn auch alles andere als negativ. Siehe Roda Roda, Roda Rodas Roman, bes. S. 260–263. Zur Aufführungsgeschichte des *Feldherrnhügels*, in dem übrigens auch gegen Kraus polemisiert wird (Roda Roda/Rößler, Der Feldherrnhügel, Akt 3, Szene 8), siehe Hackermüller, Einen Handkuß der Gnädigsten, S. 110–117. Zur Polemik Scheichl, Roda Roda in der *Fackel*, S. 39–53.

191 Zu diesem Literaturphänomen nach 1918 siehe Magris, Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, Kap. VI.

lag dem Regisseur ferner als eine routinierte bürgerliche Komödie, die gerade jene episch-satirischen Spezifika von Hašeks Vorlage von der Bühne fernhielt, die nicht mit den bürgerlichen Dramen-Konventionen zu vereinbaren waren, welche also die sozialkritischen Aspekte des Romans universalisierte und dadurch abmilderte und welche schließlich die Satire zu Humor und Klamauk entschärfte: »[I]m Bestreben, ein richtiges ›Theaterstück‹ zu zimmern«, ist, wie Piscator in *Das Politische Theater* feststellt, »die Satire Hašeks vollkommen unter den Tisch gefallen«.[192] Infolgedessen begannen langwierige Verhandlungen zwischen Piscator, dem Verlag Die Schmiede sowie den Bearbeitern Brod und Reimann, wobei diese letztlich einlenkten und Piscator nicht nur die Uraufführungsrechte zugesprochen bekam, sondern auch die Erlaubnis erhielt, massiv in Brods und Reimanns Bühnenmanuskript einzugreifen; als Gegenleistung wurden Brod und Reimann offiziell auf dem Programm als Autoren der Dramatisierung genannt, sodass sie Tantiemen bezogen.[193]

Inszeniert wurde in der Konsequenz eine Bühnenversion, die sowohl der Episodenstruktur von Hašeks Roman als auch dessen zeitsatirischer Intention Rechnung trug. Nebst Piscator waren für die Herstellung der Dramatisierung Gasbarra, Lania, Grosz und – wahrscheinlich vor allem – Brecht verantwortlich.[194] Das Kollektiv studierte den Roman nochmals genau, wobei es die Fassung von Brod und Reimann als Anregung zur Auswahl der Originalstellen benutzte oder ihr sogar ganze Passagen wortwörtlich entnahm.[195] Dass es sich bei der vom Kollektiv hergestellten Fassung, wie Brecht später suggeriert hat, um eine »reine Montage aus dem Roman« handelt, ist mithin ebenso unpräzise wie die programmatische Aussage im *Messingkauf*, dass er Hašeks Roman im Alleingang dramatisiert habe.[196]

Ziel des Kollektivs war es dabei, mit der *Schwejk*-Produktion einen Text inklusive eines Protagonisten auf die Bühne zu bringen, die beide »jenseits aller überkommenen und anerkannten Begriffe, jenseits jeder Konvention stehen«,

192 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 188 [Das Politische Theater].

193 Dazu Knust, Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, S. 21 f.; Völker, Hašeks *Schwejk*-Roman auf der Bühne, S. 230; Willett, Erwin Piscator, S. 51. Siehe auch Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 188 [Das Politische Theater]; sowie die Schilderung der Diskussion bei: Reimann, Mein blaues Wunder, S. 409. Piscator gibt an, dass er die Dramatisierung von Brod und Reimann aus den Händen Pallenbergs entgegengenommen hat. Siehe Piscator, Schriften, Bd. 2, S. 213 [Die Dramatisierung von Romanen].

194 Knust, Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, S. 21 f.

195 Ebd.

196 Brecht, Werke, Bd. 27, S. 152; Bd. 22.2, S. 763.

und dadurch »die Konfrontation des natürlichen Menschen mit der Unnatur des Massenmordes und des Militarismus auf jener Ebene [zu erleben], wo sich jeder Sinn in Unsinn, aller Heroismus in Lächerlichkeit und die göttliche Weltordnung in ein groteskes Irrenhaus verwandelt«.[197] Ähnlich wie Kraus' gattungsästhetisch unkonventioneller »tragische[r] Karneval[]«[198] erzeugten also *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* – charakteristisch für die satirischen Formen – für Piscator eine »Verkehrung der […] Werteordnung«:[199] insbesondere eine der theaterästhetischen Normen. Für Brecht bot die *Schwejk*-Inszenierung nicht zuletzt eine hervorragende Gelegenheit, um mit neuartigen – satirischen – Dramen-Formen zu experimentieren: »eine Übung in ›epischem Theater‹, das er damals für sich als Bühnenautor kreieren wollte«.[200]

Während die Zwistigkeiten Reimann offenbar nicht speziell affizierten, machte Brod zunächst gute Miene zum (aus seiner Sicht) bösen Spiel und eröffnete das Programmheft der *Schwejk*-Inszenierung mit einer Version seines Essays von 1923, erweitert um einige biografische Angaben.[201] Als ihm Piscator jedoch kurz darauf vorwarf, mit seiner Dramatisierung Hašeks Romansatire verwässert zu haben, reagierte Brod verstimmt. In der *Weltbühne*, die dem Roman ein ständiges Forum bot, seitdem Tucholsky die Figur des Schwejk in der fünf- bzw. sechsbändigen Anthologie *Welthumor* (1910/1, 1925), herausgegeben von Roda Roda und Theodor Etzel im *Simplicissimus*-Verlag, entdeckt hatte,[202] beschwerte sich Brod Ende des Jahres 1929 nicht nur darüber, dass seine Funktion als Mentor, die er im deutschen Sprachraum für *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* übernommen habe, von Piscator ebenso wenig gewürdigt worden sei wie die Tatsache, dass die Idee der Dramatisierung eigentlich von ihm und Reimann stamme. Vehement vertrat Brod in der *Weltbühne* die Ansicht, dass die von ihm und Reimann erstellte Bühnenfassung mehrere vom Piscator-Kollektiv gestrichene Szenen enthalte, welche die Habsburgermonarchie satirisch stark attackieren würden. Ja Brod war sogar der Meinung, dass »[d]er Erfolg, auch die ehrliche Tendenzwirkung eines in sich geschlossenen Stückes

197 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 187 [Das Politische Theater].
198 Kraus, Schriften, Bd. 10, S. 9 [LTdM].
199 Vgl. Lazarowicz, Verkehrte Welt, S. 47.
200 Völker, Hašeks *Schwejk*-Roman auf der Bühne, S. 231. Vgl. Knopf, Bertolt Brecht, S. 164–166; Knust, Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, S. 21 f.; Mittenzwei, Das Leben des Bertolt Brecht, Bd. 1, S. 301 f.
201 Schulter an Schulter, S. 1–3.
202 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 7, Nr. 190.

[…] weit größer gewesen [wäre] als der einer auf Starwirkung gestellten Anekdotensammlung«, wie sie das Piscator-Kollektiv aufgeführt habe.[203]

Tatsächlich karikieren Brod und Reimann sehr wohl die Krieg führende Habsburgermonarchie. Ihre Bühnenversion greift Kaiser Franz Joseph I. ebenso an wie die Heldentodpropaganda, die Feigheit der Generäle, die Presse oder die Nahrungsmittelindustrie. Zudem installieren Brod und Reimann mit Etelka eine pazifistische Heldin, wie sie in Hašeks Romansatire nicht vorkommt. Stellenweise macht die Dramatisierung sogar den Eindruck, als wären Auswahl, Aufbau sowie Platzierung gewisser Motive von den *Letzten Tagen der Menschheit* inspiriert: Gleich im ersten Bild informiert beispielsweise der gellende Ruf »Extraausgabe« über die Ermordung des habsburgischen Thronfolgers.[204] Mit seiner Argumentation, die – verpflichtet der bürgerlichen Kunstanschauung – dafür eintritt, dass die Geschlossenheit der Komödie die satirische Wirkung keinesfalls reduziere, erlag Brod indessen einem Irrtum, hielt er sowohl kunsttheoretisch als auch -praktisch nicht mehr Schritt mit der modernen Theaterästhetik. So übertüncht die Dramatisierung von Brod und Reimann das sozialkritische Engagement mit allerlei Klamauk, zweckfreien Kalauern und harmlosen Figurenverwechslungen. Schließlich schaltet die »gute Seele«[205] Schwejk kalkuliert den Nebenbuhler seines Herrn aus, wobei seine List das Schlussbild erst ermöglicht, das doch die sozialen Hierarchien konsolidiert. Wie man konstatieren muss, verpufft die satirische Kritik in der gut geölten bürgerlichen Komödien-Mechanik. Statt wie Kraus und Hašek die Habsburgermonarchie mithilfe der satirischen Formen substanziell zu problematisieren, beschränkt sich Brods und Reimanns Bühnenversion auf die Satirisierung von Betriebsunfällen.

203 Die Weltbühne, 49/1929, S. 846. Der Aufsatz ist auch abgedruckt in: Brod, Über die Schönheit häßlicher Bilder, S. 297–302. Reimann hingegen nahm die Angelegenheit von Anfang an mit Humor. So druckte er in Das Stachelschwein, Jg. 1928, März, S. 42, folgende Erklärung ab: »Max Brod und Hans Reimann haben sich, ermutigt durch ihre Bearbeitung des Romanes *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk und das Kollektiv, das gegen sie aufstand* von Jaroslav Haschek, plötzlich entschlossen, den zehnten Band der 1917 im Verlag Ullstein erschienenen Wochen-Chronik *Kriegs-Echo* zu dramatisieren, und können den Tag nicht erwarten, dieses zu revolutionären Trick-Einlagen geradezu herausfordernde Werk auf der Piscator-Bühne vorüberrollen zu sehen. Sie wiegen sich heute schon in dem sonnigen Bewußtsein, keinen einzigen der von ihnen formulierten Sätze wiederzuerkennen.«

204 Brod/Reimann, Der brave Soldat Schwejk, S. 1.

205 Ebd., S. 13.

Um zu verhindern, dass Hašeks Zeitsatire wie bei Brod und Reimann durch die bürgerlichen Dramen-Konventionen entschärft wurde, störte das Piscator-Kollektiv folglich gezielt die »szenischen Notwendigkeiten der Komödie«.[206] Dazu ist zu sagen, dass das epische Theater von jenen satirischen Formen, die die Komödie traditionell transportiert, auch profitiert hat; diverse Komödienarten prägten denn auch das Theater der Weimarer Republik.[207] Allerdings handelte es sich bei der Implantierung eines satirischen Romans auf die Theaterbühne um den größtmöglichen Affront gegen die bürgerliche Dramatik: Anstatt »ein[es] Roman[s] als geschlossene[s] Ganzes«, also des prestigeträchtigen Bildungsromans, wählte das Piscator-Kollektiv als Arbeitsgrundlage intentional »eine gigantische Sammlung von Anekdoten und Abenteuern, die zudem nicht einmal abgeschlossen war«, mithin einen Texttorso aus der Genealogie der pikaresken Romane.[208] Das Kollektiv entschied sich demzufolge gezielt für eine epische Subgattung, die sich auf dem zeitgenössischen Gattungstableau in der Position der Kunst- und Gattungsrebellin befand, galt doch der pikareske Roman aufgrund seiner satirischen Formen im deutschen Sprachraum lange als zweitklassig; gerade das 19. Jahrhundert wusste mit der Picaro-Figur kaum etwas anzufangen.[209] (Dass diese Wahl überdies mit dem Kunstmarkt harmonierte, auf dem Ende der 1920er Jahre die Kriegsliteratur [*Im Westen nichts Neues*] florierte, steht auf einem anderen Blatt.)

Was den pikaresken Roman für die Akteure und Akteurinnen der literarischen Moderne, 1918–1933, im Allgemeinen und deren Theaterschaffende im Besonderen interessant machte, waren seine Gattungsmerkmale, die mit den modernen Kunstaxiomen kompatibel waren und somit kreative Impulse zu setzen vermochten: die diskontinuierliche, episodische Machart, deren Kitt darin besteht, eine soziologisch niederklassige, oft hochstapelnde und kriminelle

206 Piscator, Schriften, Bd. 1, bes. S. 191 [Das Politische Theater].

207 Zu Komödie und Satire Arntzen, Komödie und episches Theater, S. 269–280. Zur Komödie in der Weimarer Republik Schürer, Die nachexpressionistische Komödie, S. 47–76; Ebert, Theater als moralische Versuchsanstalt, S. 251–269.

208 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 190 [Das Politische Theater]. Zur Gattungszugehörigkeit siehe Schamschula, Dreimal Švejk, S. 288–303; Zimmermann, Jaroslav Hašek, S. 369 f.

209 Guillén, Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken, S. 375–396; Jacobs, Der deutsche Schelmenroman, S. 88 f.; Bauer, Der Schelmenroman, S. 188; Arendt, Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums, S. 99–109.

Picaro-Figur horizontal durch den geografischen Raum und vertikal durch die Gesellschaftsschichten fortzubewegen; das zeitgenössische Schurkenpanorama, das so aus der entlarvenden Froschperspektive des sozialen Außenseiters gezeichnet wird; die rationale Rezeptionshaltung, die diese satirisch-realistische Weltsicht fördert, indem sie konstant zwingt, zwischen den Zeilen zu lesen; die derart vermittelte materialistische Weltanschauung; und mit Abstrichen der pseudoautobiografische Erzählmodus.[210] Das epische Theater spiegelte diese pikaresken Merkmale in den Verfremdungstechniken wider, die sich ein reflektierendes Publikum zum Ziel setzten; in der revueartigen Struktur; in den dokumentarischen Mitteln, die die Bühne mit der realen Umwelt vermittelten; in der historisch-materialistischen Gesellschaftskritik; in den sozial-typisierten Figuren, insbesondere wenn sie aus der proletarischen Klasse stammten, sowie in der satirischen Komponente. Diese Synergien ermöglichten die Übertragung des pikaresken Romans auf die moderne Theaterbühne und *produzierten* zugleich *positiv* die epische Theaterästhetik. Im Anschluss an die *Schwejk*-Inszenierung experimentierte Brecht daher weiter mit dem Genre in *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Schweyk im zweiten Weltkrieg* sowie *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*.[211]

Konkretisiert man die pikaresken Gattungsspezifika für *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*,[212] dann wird das kreative Potential zusätzlich evident. Das Zentrum von Hašeks Roman bildet eine gleich im doppelten Sinne randständige Figur, indem Schwejk, Hundefänger mit krimineller Ader, nicht nur der tiefsten sozialen Klasse angehört, sondern auch geistig aus dem Rahmen fällt. So wird die Figur noch vor 1914 von einer Militärkommission für »blöd«[213] erklärt und aus dem Militärdienst entlassen. Der rote Faden besteht dann darin, dass Schwejks profane Erlebnisse entlang seiner Biografie, d. h. von der Ermordung Franz Ferdinands im Juli 1914 bis in den Ersten Weltkrieg hinein, seriell hintereinandergeschaltet werden. Die Erzählperspektive ist zwar gattungsuntypisch auktorial; allerdings nutzt Hašek kaum die Möglichkeit der satirischen

210 Wagner, Die Renaissance des Schelms im modernen Drama, S. 54–57; Guillén, Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken, S. 375–396; Bauer, Der Schelmenroman, S. 11–13; Jacobs, Der deutsche Schelmenroman, Kap. II. Auf die Bedeutung des pikaresken Romans hat hingewiesen: Wagner, Die Renaissance des Schelms im modernen Drama, S. 53–76.

211 Braese, Das teure Experiment, Kap. 7; Wagner, Die Renaissance des Schelms im modernen Drama, S. 68–72.

212 Dazu Schamschula, Dreimal Švejk, S. 288–303; Gaifman, Problems and Issues in Hašek's *The Adventures of the Good Soldier Švejk*, S. 320–329.

213 Hašek, Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, S. 7.

Kommentierung, sondern schlägt satirisches Kapital primär aus der entlarvenden Froschoptik seines Protagonisten, inklusive dessen notorischer Exkurse. Trotz seiner Idiotie wird Schwejk dazu bei Kriegsausbruch zum habsburgischen Heer beordert und umständlich in *Schwejks Budweiser Anabasis* im horizontalen Raum von Prag an die Ostfront verschoben. Dabei konfrontiert der Roman Schwejk in der soziologischen Vertikalen mit allen Armeedienstgraden; medial vermittelt sogar mit Kaiser Franz Joseph I.[214] Das Gesellschafts- bzw. Schurkenpanorama, das Hašek solcherart entwirft, auf dokumentarisches Material zurückgreifend, karikiert (wie Kraus) inkompetente und autoritäre Offiziere, bellizistische Ärzte und Priester, die chaotische Logistik der habsburgischen Streitkräfte, die Kriegspropaganda sowie nicht zuletzt die Nationenkonflikte des Vielvölkerstaates. Der ursprünglichen Vertriebsart in Heften kam diese pikareske Erbmasse ebenso entgegen wie dem narrativen Rhythmus von Hašek, der es vor dem Krieg gewohnt gewesen war, Erzählungen jeweils auf drei bis vier Seiten zu kalkulieren.[215]

Eine Dramatisierung, die sich – anders als jene von Brod und Reimann – um die Gattungsvorschriften der bürgerlichen Komödie foutierte, stand dafür unweigerlich vor der Frage, nach welchen Kriterien die Romanvorlage umgearbeitet werden sollte; zumal sich die serielle Struktur des pikaresken Romans per se gegenüber der Streichung und/oder der Ergänzung satirisierter Objekte als indifferent erweist. Das Piscator-Kollektiv entschied sich dafür, »möglichst viele und möglichst einprägsame Episoden so aneinander zu reihen, daß sie ein totales Weltbild von Hašek ergaben«; man versuchte primär die »getreue Wiedergabe des Romans«.[216] Zusätzlich gibt Piscator an, dass man den »Komplex des Krieges im Scheinwerfer der Satire« analysieren und die »revolutionäre Kraft des Humors« habe veranschaulichen wollen; man habe versucht, »die Hašeksche Satire, die die einzelnen Episoden glossierte, gleichfalls auf der Bühne lebendig zu machen«.[217] Dazu hielt man sich im Wesentlichen an den Handlungsverlauf der epischen Vorlage, dünnte indes, um den bühnenästhetischen Bedingungen gerecht zu werden, die Anzahl ihrer Episoden drastisch aus. Insoweit rekonstruiert worden ist,[218] basierten die Szenen 1–4 der *1. Hälfte* der *Schwejk*-Inszenierung auf den Anfangskapiteln des Romans, die Schwejks pika-

214 Ebd., u. a. S. 11.
215 Parrott, Jaroslav Hašek, S. 58 f.; vgl. Die Weltbühne, 51/1926, S. 959.
216 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 188 [Das Politische Theater].
217 Ebd.
218 Rekonstruktion in: Knust, Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, Kap. II.3.

reske Typik sowie die politische Situation von Juni bis August 1914 exponieren. Es folgten, entlang von Hašeks Kapitelanordnung, die Szenen 5–9, in denen sich Schwejk freiwillig meldet und die Musterungsprozesse karikiert, sowie die Szenen 10–14, die Schwejk in die Rolle des Offiziersdieners dirigieren und plausibilisieren, warum er an die Ostfront verschickt wird.

Diese Auswahl unterschied sich nicht grundsätzlich von derjenigen von Brod und Reimann; zumal das Kollektiv mehrere Szenen übernahm, diese dann zwar meist stark umschrieb, manchmal jedoch auch wortgetreu verwendete. Die *2. Hälfte* der *Schwejk*-Inszenierung, die Schwejks Reise an die Ostfront aufführte, griff hingegen – abgesehen von einer stark modifizierten Ausnahme – nachgerade auf solche Romanepisoden zurück, die Brod und Reimann als undramatisch ausgeschieden hatten: Die Szenen 1–2 der *2. Hälfte* zeigten Schwejks Fußmarsch durch die tschechische Provinz (*Schwejks Budweiser Anabasis*), die Szene 3 die Bahnfahrt an die Ostfront, und die Szene 4 spielte in einem Schützengraben, wo eine Granate Schwejk tötete.

An einem stringenten Ende laborierte das Piscator-Kollektiv – geradezu exemplarisch für das Finalproblem der modernen Kunst –[219] bis zur Uraufführung. Denn im Gegensatz zum erprobten Bauplan der bürgerlichen Komödie spinnt die auf die Theaterbühne transferierte pikareske Serie nicht notwendig einen Schluss aus sich heraus; umso weniger, als Hašeks Romantorso dazu kein Angebot offeriert. In der zunächst präferierten Schlussvariante, die Brod neu erarbeitete, marschierte der getötete Schwejk unter den Klängen des Radetzkymarsches, begleitet von Kriegskrüppeln, in den Himmel ein und blasphemierte Gott, der als grausig-grotesker Filmcartoon, von Grosz gezeichnet, währenddessen ohnmächtig zusammenschrumpfte.[220] Wie andere Vorschläge von Lania und Grosz überzeugte dieses Ende künstlerisch wohl nicht restlos; vor allem empfanden es die Beteiligten nach einer geschlossenen Aufführung als zu grausam, sodass dieser Epilog wiederum gestrichen wurde. In der Uraufführung schloss das Stück dann mit der Verabredung zwischen Schwejk und Woditschka: »Um sechs nach dem Weltkrieg«, ohne dass auch diese Lösung das Kollektiv befriedigte. Als Inspirationsquelle für Brods Nachspiel im Himmel kommt die Traumepisode aus Hašeks Roman infrage.[221] Das Ende könnte indes genauso gut durch *Die letzten Tage der Menschheit* angeregt worden sein, deren phantastischer *Epilog* die Opfer des Ersten Weltkriegs ähnlich exponiert und religiöse

219 Vgl. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, S. 221, 327 [Ästhetische Theorie].

220 Zum Finalproblem siehe Knust, Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, S. 27–29.

221 Ebd., S. 27. Vgl. Hašek, Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, S. 522–527.

Sinnversprechen ebenfalls kritisch hinterfragt, indem Kraus mit dem letzten Satz der Tragödie Gott ein Zitat Wilhelms II. in den Mund legt: »Ich habe es nicht gewollt.«[222] Solche kritisch-eschatologischen Himmelfahrten stellen zudem ein klassisches Motiv der menippeischen Satire dar.[223]

Die Gattungs- und Mediendifferenzen, die diese Übertragung bedingten, kreierten neue theaterästhetische Lösungen. Der pikareske Chronotopos[224] war zwar strukturell mit der Revue analog, mit der das Piscator-Kollektiv zuvor experimentiert hatte. Anstelle von Conférencier, Commère- und Compère-Figuren betrat mit Schwejk jedoch nun ein satirischer Reflektor die moderne Theaterbühne. Er führte nicht nur durch eine Serie von Zeitkarikaturen, die politische und militärische Entscheidungsträger entlarvten, sondern als niederklassiger Antiheld karikierte er auch das hochrangige Personal der bürgerlichen E-Dramatik. Der Gattungs- und Medienwechsel verlieh zudem den Verfremdungstechniken einen Innovationsschub, so projizierte das Kollektiv die Kommentare des auktorialen Erzählers auf Leinwände und ersetzte narrative Sequenzen durch Hintergrundfilme. Pappfiguren von Grosz übertrugen schließlich die satirische Intention der Romanvorlage auf die Theaterbühne: Beispielsweise symbolisierte der Gefängniswärter die Staatsgewalt, indem Grosz die Figur zu einer Riesenfaust verzerrte; der Spitzel wurde durch sein riesiges Ohr karikiert.[225]

Eine spezielle Herausforderung stellte für das Piscator-Kollektiv die Dramatisierung von *Schwejks Budweiser Anabasis* dar, jenem berühmten Romankapitel, in welchem Schwejk auf der Suche nach seinem Regiment in der tschechischen Provinz versehentlich im Kreis läuft.[226] Während Brod und Reimann dieses Kapitel ausgeschieden hatten, weil sie mit Blick auf die konventionelle Bühnenpraxis zu viele Ortswechsel gerade vermeiden wollten, soll umgekehrt Brecht nachdrücklich für die Inszenierung dieses Romankapitels geworben

222 Kraus, Schriften, Bd. 10, S. 729–771, bes. S. 770 [LTdM]. Das Schlussbild der Buchausgabe stellt die Fotografie eines zerschossenen Kruzifixes dar, die Tucholsky Kraus zugesandt hat. Siehe ebd., S. 771, 795.

223 Von Koppenfels, Der Andere Blick, Kap. 3.

224 Analyse bei: Wedel, Einige Bemerkungen zur Text- insbesondere Raumstruktur von J. Hašeks *Švejk*, S. 180–187.

225 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 198 [Das Politische Theater]. Fotografien der Marionetten in: ebd., S. 177; Knust, Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, S. 48, 101; Boeser/Vatková, Erwin Piscator, Bd. 1, S. 211. Das Piscator-Kollektiv knüpft damit an die Marionetten-Experimente der Berliner Dadaisten an. Siehe Neugebauer, George Grosz, S. 126.

226 Hašek, Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, Zweiter Teil, Kap. 1 und 2.

haben.[227] Dazu entwickelte das Piscator-Kollektiv zwei quer zum Publikum installierte Laufbänder, von denen das eine Requisiten transportierte, während auf dem anderen Schwejk in Gegenfahrtrichtung marschierte.[228] Mit *Schwejks Budweiser Anabasis* – von Piscator, augenzwinkernd in Richtung des bürgerlichen Bildungskanons, als »satirische Odyssee«[229] bezeichnet – sprengte das Kollektiv die »klassischen Einheiten von Ort, Zeit und Raum« und exponierte mittig anstelle der tragischen Peripetie ostentativ mit Serie und Digression zwei typische Gattungsmerkmale des pikaresken Romans bzw. des epischen Theaters.[230] Dass das »laufende Band« das Publikum unwillkürlich zum Lachen gereizt haben soll,[231] wäre dann als satirische Pointe auf die aristotelische Poetik zu interpretieren.

Die satirisch-epischen Innovationen der *Schwejk*-Inszenierung sedimentierten sich in der Folge in der Theaterästhetik Brechts. Einiges deutet darauf hin, dass Brecht im Zuge der Übertragung der *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* die satirischen Formen erst als effiziente Stilmittel entdeckt hat, um seine theaterästhetischen Ziele zu verwirklichen; zumindest hat die *Schwejk*-Inszenierung diese Ziele entscheidend geschärft. Wie Hanns Eisler bemerkt, auf Benjamin hinweisend, hat Hašeks Roman bei Brecht sprachliche Spuren hinterlassen:

> In der *Courage* finden Sie die Schwejkschen Töne. Die hat er [Brecht] gelernt aus der Übersetzung aus *Schwejk*, die in Prager Deutsch geschrieben wurde […]. Darüber fehlt noch selbstverständlich – da müßte man mal nachschauen beim Benjamin – eine Studie […].[232]

227 Brod, Piscator und Schwejk, in: Die Weltbühne, 49/1929, S. 844; ders., Über die Schönheit häßlicher Bilder, S. 298; Reimann, Mein blaues Wunder, S. 410; Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 284 [Das Politische Theater].

228 Ebd., S. 189. Knappe, aber detaillierte Beschreibung bei: Schirmer, Theater – Film – Theater – Technik – Theater, S. 43. Dabei handelt es sich indes keineswegs, wie Piscator behauptet, um eine Erfindung des Kollektivs, sondern um eine Bühnentechnik, die in Berlin bereits um 1900 eingesetzt worden ist. Siehe Bryant-Bertail, Space and Time in Epic Theater, S. 40.

229 Piscator, Schriften, Bd. 2, S. 146 [Das Theater der Zukunft].

230 Ebd., Bd. 1, S. 190 [Das Politische Theater]. Zur Digression in der satirischen Epik siehe von Koppenfels, Der Andere Blick, S. 24 f. [Merkmal 2]; Bauer, Der Schelmenroman, S. 12 f. [Merkmal 8]. In den *Abenteuern des braven Soldaten Schwejk* sind es primär Schwejks notorische Anekdoten, die abschweifen. Die *Schwejk*-Inszenierung hat diese Digressionstechnik nur punktuell auf die Bühne übertragen.

231 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 193 f. [Das Politische Theater].

232 Eisler, Gespräche mit Hans Bunge, S. 57.

Ging Brecht bei Kraus für das Zitieren in die Lehre,[233] studierte er bei Hašek serielle Textbaupläne. Viele Figuren von Brecht tragen zudem Schwejk'sche Züge.[234] Als im August 1928 *Die Dreigroschenoper* im Theater am Schiffbauerdamm uraufgeführt wurde, projizierte Brecht erstmals Zwischentitel auf Leinwände.[235] Die *Mann ist Mann*-Inszenierung von 1931 im Staatlichen Schauspielhaus staffierte, inspiriert von Grosz' *Schwejk*-Kostümen, die Schauspielerinnen und Schauspieler mit Stelzen, Drahtbügeln, Masken sowie Riesenhänden aus und sorgte aufgrund dieser Verfremdungstechniken für den berühmtesten Theater-Eklat in der Geschichte der literarischen Moderne, 1918–1933.[236] Die Laufbänder, mit denen die *Schwejk*-Inszenierung den pikaresken Chronotopos auf die Theaterbühne übertrug, ersetzte Brecht in *Mutter Courage und ihre Kinder* und im *Kaukasischen Kreidekreis* (1944/5) durch weniger aufwändige Drehscheiben;[237] in *Schweyk im zweiten Weltkrieg* marschieren die Figuren um die Reste eines Wirtshauses, während sich die satirische Matrix dadurch auf der Theaterbühne manifestiert, dass eine Bauernhütte vor- und zurückgerollt wird.[238]

Antiheld I: Vom Subjekt zum sozialen Typus: Brechts Mann ist Mann

Die Übertragung des pikaresken Chronotopos auf die deutschsprachige Theaterbühne reagierte sowohl auf die Krise der dramatischen Handlung als auch auf die Krise der Dramatis Personae infolge des Ersten Weltkriegs; Vorboten waren die naturalistische Milieu-Theorie und die Psychologisierung der Figuren um 1900 gewesen.[239] Denn was aus den Stahlgewittern und Feuerlawinen heimkehrte, hatte für Piscator nicht mehr viel zu tun gehabt »mit jenen Begriffen von Mensch, Menschtum oder Menschlich-Großem, die als Prunkstücke in der guten Stube der Vorkriegswelt die Ewigkeit einer gottgewollten Ordnung symbolisiert hatten«.[240] Für Brecht wiederum zeigte

233 Brecht, Werke, Bd. 22.1, S. 34.
234 Knust, Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, S. 21.
235 Brecht, Werke, Bd. 2, S. 437 f. [Kommentar].
236 Ebd., S. 417 f. [Kommentar].
237 Piscator, Schriften, Bd. 2, S. 213 f., 227 f. [Die Dramatisierung von Romanen; Gespräch mit Gerd Semmer]; Knust, Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, S. 25.
238 Ebd., S. 171; Brecht, Werke, Bd. 7, S. 182.
239 Meyer, Das naturalistische Drama, S. 66.
240 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 130 [Das Politische Theater].

> [d]er Krieg die Rolle, die dem Individuum in Zukunft zu spielen bestimmt war. Der einzelne als solcher erreichte eingreifende Wirkung nur als Repräsentant vieler. Aber sein Eingreifen in die großen ökonomisch-politischen Prozesse beschränkte sich auf ihre Ausbeutung. Die »Masse der Individuen« aber verlor ihre Unteilbarkeit durch ihre Zuteilbarkeit. Der einzelne wurde immerfort zugeteilt, und was dann begann, war ein Prozeß, der es keineswegs auf ihn abgesehen hatte, der durch sein Eingreifen nicht beeinflußt und der durch sein Ende nicht beendet wurde.[241]

Krieg und moderne Lebenswelt setzten mithin für die Akteure des epischen Theaters nicht nur hinter das humanistische Ethos ein Fragezeichen, sondern auch hinter das bürgerliche Subjekt, das sich zunehmend als bedingt durch Masse, Technik und Ökonomie erwies. Anstatt des Individuums »als Nichtteilbares, Nichtvertauschbares« – anstatt »d[es] große[n] Einzelnen« –[242] war der Protagonist bzw. die Protagonistin des modernen Theaters daher die Epoche, d. h. die soziale Gemengelage: »Nicht mehr das Individuum in seinem privaten, persönlichen Schicksal, sondern die Zeit selber, das Schicksal der Massen ist der heroische Faktor der neuen Dramatik.«[243]

Im Unterschied zu den individualisierten Dramatis Personae der bürgerlichen Hochdramatik wurden die Figuren des epischen Theaters daher nurmehr als »gesellschaftliche[] Funktion[en]« verstanden: Piscators Bühnengestalten verkörperten reale Politakteure (*Rasputin*); soziale Typen wie den aufgestiegenen Parteifunktionär (*Hoppla, wir leben!*); soziale Gruppen wie die klassenbewussten Proletarier (*Hoppla, wir leben!*) oder ganze Gesellschaftsklassen (*Trotz alledem!*).[244] Indem diese »soziologische[] Dramaturgie« die Dramatis Personae entindividualisierte bzw. sozialisierte, entuniversalisierte bzw. historisierte sie die Protagonistinnen und Protagonisten des epischen Theaters.[245] Piscator ging dabei mit Brecht konform, der sich von der Soziologie ebenfalls Impulse für die moderne Theaterästhetik erhoffte. In einem Radiogespräch, das er mit Ihering und dem Soziologen Fritz Sternberg führte, äußerte er sich am 11. Januar 1929: »Die Soziologie soll Ihnen und uns, Herr Ihering, helfen, möglichst alles, was

241 Brecht, Werke, Bd. 21, S. 436.
242 Ebd., S. 271 f.
243 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 131 [Das Politische Theater].
244 Ebd., S. 131, 153.
245 Ebd., S. 129, 133. Vgl. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, Kap. 4.

wir an Dramatik und Theater heute haben, möglichst vollständig unter den Boden zu schaufeln.«[246]

Dieses Gespräch leitete eine Rundfunksendung zu Brechts *Mann ist Mann* ein, einem satirischen Lustspiel, welches wie kein zweites Drama der 1920er und frühen 1930er Jahre die Figurenproblematik der modernen Theaterästhetik poetologisiert. Dazu ließ Brecht in der *Mann ist Mann*-Erstversion, uraufgeführt 1926 in Darmstadt und Düsseldorf, das Subjekt der bürgerlichen Tragödie, abgebildet im Protagonisten Galy Gay, »wie die Hauptperson eines tragischen Dramas«[247] zu einem Standgericht schreiten, wo es scheinexekutiert und – was bei der Uraufführung positiv intendiert war – »wie ein Auto« zum kommunistischen Kollektivhelden »ummontiert« wurde.[248] Diese Gattungsparodie ersetzte auf dem Gattungstableau polemisch das mit Fallhöhe ausgestattete tragische Individuum der bürgerlichen Dramatik durch einen bodennahen sozialen Typus, der die proletarische Klasse repräsentierte, sowie ex aequo durch einen komischen Protagonisten und mithin einen Vertreter einer generisch-niederwertigen Figurenspezies. Diese Ummontage hebelte sowohl das bürgerliche Figuren-Tableau als auch die Gattungshierarchie Tragödie/Lustspiel aus: Die satirische Logik der Epoche bildet solcherart Form und Stoff von *Mann ist Mann*.

Die früheste Textschicht von *Mann ist Mann* stammte dabei noch aus der Zeit des Ersten Weltkriegs und fußte auf der Idee, dass »[e]in *einfacher Mann*

246 Brecht, Werke, Bd. 21, S. 270.

247 Ebd., Bd. 2, S. 135 [Mann ist Mann].

248 Ebd., S. 123. Mit der Installation des Helden auf Truppenebene eröffnet *Mann ist Mann* eine Reihe von Soldatendramen, die in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre die Theaterspielpläne der Weimarer Republik geprägt haben. Dazu gehören Marieluise Fleißers *Pioniere in Ingolstadt*, die von Piscator inszenierten *Rivalen* Zuckmayers oder die *Schwejk*-Inszenierung. »[I]n den Stücken dieser Marxisten und Pazifisten kommen eigentlich nur *brave Soldaten* vor«, bemängelte Hans Kafka 1929 in der *Literarischen Welt* die neu ins Rampenlicht gerückten »Verbrecher von 1914«. Zit. nach: Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 4.2, S. 1029 f. Daraufhin machte Benjamin Kafka auf den gattungsästhetischen Fortschritt gegenüber Militärstücken des Vorkriegstheaters wie Otto Erich Hartlebens *Rosenmontag* (1900), Gustav Kadelburgs *Husarenfieber* (1906) oder Roda Rodas und Carl Rößlers *Feldherrnhügel* (1910) aufmerksam, die tendenziell höhere Chargen auf die Bühne brachten. Für Benjamin war der Protagonist von *Mann ist Mann* das Muster des nicht-tragischen (Anti-)Helden des epischen Theaters. Als »Schauplatz von [gesellschaftlichen] Widersprüchen« besitzt dieser Held bei ihm undramatische Züge wie die Figuren des Barock; er stellt zudem »nicht die Treue zum eignen Wesen, sondern die Bereitschaft, ein neues in sich selbst zu empfangen«, dar. Siehe ebd., Bd. 2.2, S. 526 f.; zudem S. 533 f.; Bd. 4.1, S. 462. Vgl. dazu Witzler, Bertolt Brechts *Mann ist Mann* oder von der Lust, die Identität zu verlieren, S. 144–165.

[…] von einer zweifelhaften Sorte von Spaßvögeln getrieben [wird], die Rolle eines Anderen zu spielen«.[249] Im Kontext des Machtzuwachses der NSDAP wurde die Entindividualisierung, die in der *Mann ist Mann*-Version von 1926 positiv intendiert war – also das bereitwillige Aufgehen des Helden in der Masse – allerdings problematisch. In Interviews versuchte Brecht wiederholt, Fehldeutungen des Stücks entgegenzuwirken,[250] und nahm für die Berliner Inszenierung von 1931 am Staatlichen Schauspielhaus Texteingriffe vor. So schickte er hier der Ummontage des Helden einen Spruch voraus, der die Aktion negativ bewertete, konkretisierte die Geschehnisse, indem er die Handlung klarer mit den deutschen Zuständen vermittelte, und verzichtete auf die letzten zwei Szenen, sodass das Lustspiel nicht mehr mit der Apotheose eines antibürgerlichen Helden endete, sondern mit einem Monolog Galy Gays, der die Figur als »wilde[n] Schlächter« entlarvte.[251] Um dieses Urteil zu bekräftigen, wurden die Soldaten inklusive des ummontierten Helden mit Stelzen, Drahtbügeln, Masken und Riesenhänden ausstaffiert, also mit jenen Verfremdungstechniken, die die *Schwejk*-Inszenierung entwickelt hatte; zudem verwendete man Projektionen, verstärkte Zwischenrufe durch ein Megaphon, unterbrach den Handlungsverlauf durch Szenentitel und verlangte von den Schauspielerinnen und Schauspielern eine gestische Spielweise.[252] Tumulte im Zuschauerraum waren die Folge, sodass das Theaterstück nach fünf Aufführungen abgesetzt werden musste. Die Literaturkritik stimmte den dramaturgischen Experimenten grundsätzlich zu, vertrat jedoch die Ansicht, Brecht sei dieses Mal zu weit gegangen.[253]

Sogar Iherings Besprechung im *Berliner Börsen-Courier* fiel dieses Mal ungünstig aus. An der Darmstädter Uraufführung hatte der Literaturkritiker noch gelobt, dass sich die *Mann ist Mann*-Erstversion wie Charlie Chaplins *The Gold Rush* (1925) humoristisch mit dem Zeitgeschehen auseinandergesetzt habe.[254] An der *Mann ist Mann*-Inszenierung von 1931 bemängelte er nun, dass deren zeitkritischer, »grausiger Humor«, also deren satirische Stilistik, der gründenden Kreativität des epischen Theaters widerspreche:

249 Bertolt-Brecht-Archiv, Bestandsverzeichnis I, S. 277. Zit. nach: Lyon, Bertolt Brecht und Rudyard Kipling, S. 81; Hervorhebung C. v. d. S. Zur Genese und zu den Fassungen des Lustspiels siehe den Anhang in: Brecht, Werke, Bd. 2, S. 406–410; Kugli, *Mann ist Mann*, S. 152–166; mit Vorsicht die Widersprüche glättenden Angaben bei: Kesting, Die Groteske vom Verlust der Identität, S. 180–199.

250 Brecht, Werke, Bd. 24, S. 41; Bd. 2, S. 411.

251 Ebd., S. 227.

252 Ebd., S. 417 f. [Kommentar].

253 Ebd., S. 418 f. [Kommentar].

254 Ihering, Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert, S. 35.

> Brecht überträgt die Typisierung, die er anstrebt, am deutlichsten auf die Soldaten. *Diese Soldaten sind aber die Personen, die er kritisiert, die er mit einem grausigen Humor ablehnt. Wir haben also den Widerspruch, daß Brecht eine Theorie, die er bejaht, an Personen demonstriert, die er verneint.* Er probiert ein darstellerisches Prinzip, das er propagiert, an einer Welt aus, die er bekämpft. So hebt Brecht seine eigene Gedankenwelt auf. So zerstört er sein eigenes System. Der epische Stil, die Typenkunst, ist hier Mittel der Kritik, der Zersetzung.[255]

Iherings Hierarchisierung Humor/»grausige[r] Humor« bzw. Humor/satirische Formen zeugt von der – logisch durchaus schlüssigen, freilich unmöglichen – Utopie einer undialektischen normativen Fundamentierung der epischen Theaterästhetik, die sich sozusagen wie Münchhausen am eigenen Schopf aus dem Sumpf der aristotelischen Dramatik und der bürgerlichen Kunstanschauung zieht. Wie Iherings Einwände gegen Kraus' *Traumstück* und *Traumtheater* erkennen lassen, ist diese Wunschvorstellung und das damit korrelierte Unbehagen vor den satirischen Formen das kunsttheoretische Erbe nicht-objektivierter bürgerlicher Vorurteile.[256] Indem Brecht das satirische Potential von *Mann ist Mann* ausbaute, reagierte er auf die veränderte politische Situation, jedoch folgte er auch einer künstlerischen Notwendigkeit: Er setzte die satirische Matrix konsequenter um. Dazu inspirierten ihn neben den Requisiten der *Schwejk*-Inszenierung wohl auch *Die letzten Tage der Menschheit*. Denn für die *Mann ist Mann*-Version von 1931 entfernte Brecht mehrere Passagen aus dem ursprünglichen Text, die auf die physische Größe des Protagonisten anspielen.[257] Galy Gays Identitätswechsel motivierte jetzt ein kurioses Quantitätsargument, das in Kraus' Tragödie eine figurenästhetische Pointe konstruiert: »Erst in der Schlacht erreicht ja der Mann seine volle Größe«, heißt es noch in der Erstversion von *Mann ist Mann*, »[w]issen Sie, daß Sie in einer großen Zeit leben? Vor jedem Sturmangriff bekommt der Soldat kostenlos ein großes Glas Alkohol, wodurch sein Mut ins Ungemessene, ja Ungemessene wächst.«[258]

255 Ebd., S. 54; Hervorhebung C. v. d. S.
256 Kraus, Die Fackel, Nr. 649–656, S. 44–51.
257 Brecht, Werke, Bd. 2, S. 120 f., 199, 201.
258 Ebd., S. 197. Vgl. Kraus, Schriften, Bd. 10, Szene I/12 [LTdM]: »DER ZWERG: […] Es wächst der Mensch mit seinen höhern Zwecken. Zuerst habe ich ja gezweifelt, ob ich in die große Zeit passen werde und imstande sein, Schulter an Schulter zu kämpfen. Aber im Zivil wird man nur verspottet und vom Militär komm ich als Held zurück, über den so manche Kugel hinweggeflogen sein wird. Wenn die andern sich zu Boden werfen – ich bleibe stehen.«

Antiheld II: Der pikareske Roman als Inspirationsquelle II: Schelmenfigur

Bildete in Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit* der moderne (Anti-)Heros eine Leerstelle und montierte Brecht in *Mann ist Mann* das tragische Subjekt zum proletarischen Typus um, dann entnahm die *Schwejk*-Inszenierung den modernen Protagonisten unmittelbar aus dem Fundus der satirischen Formen. Das Piscator-Kollektiv prüfte dazu Deutungsvarianten. Unter den Bearbeitern war es zwar umstritten, ob Schwejk Autoritäten als absoluter Trottel ad absurdum führt oder ob er sie intentional kritisiert, sich lediglich einfältig stellend.[259] Einig war man sich hingegen darin, dass Hašeks Figur nicht »etwas angreift oder negiert, sondern im Gegenteil gerade dadurch [wirkt], daß er [Schwejk] alles Bestehende bejaht«. Schwejk sei aber nicht »der bloße Spaßmacher«, »der durch seine Späße schließlich doch Dinge und Verhältnisse bejaht«. Stattdessen verkörpere die Figur »*de*[*n*] *großen Skeptiker*, der durch seine starre, unermüdliche Bejahung in Wirklichkeit alles verneint«. Die Figur sei

> ein zutiefst asoziales Element, kein Revolutionär, der eine neue Ordnung will, sondern ein *Typus ohne gesellschaftliche Bindungen*, der auch in einer kommunistischen Gesellschaft zersetzend und auflösend wirken würde.[260]

Retrospektiv sprach Piscator von Schwejk daher als von einer »chemische[n] Substanz«, »die die Unterdrückung der Tschechoslowakei durch die österreichische Monarchie und den Krieg 1914/18 umwetterleuchtete«, und grenzte sich mit dieser Interpretation gegen die von Brod und Reimann gewählte Deutung des »Offiziersbursche[n]« ab, der »als Handlung des Stücks die Verkuppelung seines Leutnants mit der Schönen des anderen Geschlechts betreib[t]«.[261] Zudem scheint Hašeks Antiheld dem Kollektiv ins Konzept gepasst zu haben, da die Figur, im Unterschied zum bürgerlichen Subjekt auf der Theaterbühne und im Bildungsroman, »niemals handelnd«, sondern, wie es die soziologische Dramaturgie für ihre sozialtypisierten Figuren einfordert, »immer nur erleidend auf[tritt]« und Schwejk »keinerlei« – seelische oder psychologische – »Entwicklung« durchläuft.[262]

259 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 202 [Das Politische Theater].
260 Ebd.; Hervorhebungen C. v. d. S.
261 Ebd., Bd. 2, S. 214 [Die Dramatisierung von Romanen].
262 Ebd., Bd. 1, S. 190 [Das Politische Theater].

Die Deutung Schwejks als sozialer Typus war im historischen Kontext nicht ungewöhnlich. Insbesondere im kommunistischen Umfeld machte man sich für diese Lesart stark, um sich von der bürgerlichen Kunstanschauung und ihrem universalen Typenkonzept zu emanzipieren: Für Franz Carl Weiskopf, Anfang der 1920er Jahre der KPČ beigetreten, und Karl Kreibich, den Gründer der KPČ, war Schwejk dezidiert »kein internationaler und vor allem kein ›ewiger‹, immer wiederkehrender Typus«, sondern das »Geschöpf eines ganz bestimmten Milieus, einer ganz bestimmten Zeit« und verkörperte den tschechischen Weltkriegstachinierer.[263] Mit der Lokalisierung in einer zeitgenössischen soziologischen Gruppierung unterschieden sich Weiskopf und Kreibich von den etwas weniger spezifischen Lektüren nicht-marxistischer Literaturkritiker, welche die Figur als historischen oder anthropologischen Typus auffassten: Soma Morgenstern stellte Schwejk in der *Vossischen Zeitung* als internationalen und überzeitlichen Ausdruck des jahrhundertelangen tschechischen Widerstands gegen die habsburgische Obrigkeit vor;[264] Willy Haas las in der *Literarischen*

263 Zit. nach: Petr, Hašeks *Schwejk* in Deutschland, S. 88. Für Kreibich war die Figur nicht ungefährlich, da sich ihr passiv-witziger Widerstand zu stark mit dem falschen System arrangiert. (Ebd., S. 85 f.) Johannes R. Becher empfahl den Roman mit einem ähnlichen Vorbehalt in der *Roten Fahne*. Er las Schweik als »modernen tschechischen Wozzek […]. Kein klassenbewußter Proletarier, kein aktiv revolutionärer Kämpfer. Ein Mensch, dessen Seele nur die Gemeinheiten und Verfolgungen, denen er ununterbrochen ausgesetzt ist, widerspiegelt, registriert, ein wandelnder Reflex, eine furchtbare, erschütternde, wenn auch immer stumme Anklage.« (Ebd., S. 95) Die Lesart Schwejks als tschechischen Widerstandkämpfers inspirierte Heinrich Mann zu *Lidice*. Dazu van der Steeg, Untertan & Schwejk, S. 181–199.

264 Morgenstern, Kritiken · Berichte · Tagebücher, S. 19–27. Morgensterns Rezension zeichnet sich dadurch aus, dass sie Figuren- mit Gattungsanalyse verknüpft. So wird Schwejk als gemeinsames »Kind« des »großen Dichter[s]« und »geborene[n] Vagant[en]« Hašek sowie der »Mutter« und »Proletarierin« »Anekdote« vorgestellt, also als sozial wie ästhetisch benachteiligter Nachkomme eines Künstlers mit betont antibürgerlicher Lebensführung sowie eines unterprivilegierten Genres. Morgenstern belegt ebenfalls, wie der Aufschwung der satirischen Formen durch Kraus gefördert worden ist. Morgenstern, der 1914 freiwillig in den Militärdienst eintrat und via Steiermark an die Ostfront verschoben wurde, gibt an, um 1918 durch die integrale Lektüre der *Fackel* einen »Schnellkurs in hinreißender Kulturkritik« absolviert zu haben. (Ders., Alban Berg und seine Idole, S. 92) Das Verhältnis zum Satiriker war dabei zeitlebens ambivalent. Zwar bewunderte Morgenstern Kraus als »einen von den größten Satirikern aller Zeiten«. Andererseits fühlte sich Morgenstern durch einen Antisemitismus, den er aus der *Fackel* herauszulesen glaubte, derart abgestoßen, dass er eine Streitschrift gegen Kraus' Essay *Heine und die Folgen* in Angriff nehmen wollte. Dem befreundeten Komponisten Alban Berg empfahl er hingegen vorbehaltlos in einem Brief vom 3. Juli 1927 Hašeks Roman: »Wenn Sie während der Ferien wochenlang lachen wollen, bestellen Sie bitte gleich das Buch:

Welt Schwejks satirische Strategie als Machtkampf gesunder Volkskräfte gegen die Unterdrückung durch ihre von der Natur zu »Individu[en]« entfremdeten »Herren«.[265] Für Joseph Roth, der *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* in der *Frankfurter Zeitung* rezensierte, war Schwejks Humanismus realistisch im Benjamin'schen Sinn:

> Der Trottel Schwejk entlarvt das heroische Zeitalter als eine grauenhaft gehäufte Dummheit, die ihm nicht, nicht einmal *ihm* gewachsen ist. Gegenüber dem gesunden Menschenverstand eines notorischen Schwachkopfs hält das großartige Gebäude nicht stand, das Historiker, Gelehrte, Politiker, Kaiser, Könige, Präsidenten, Industrielle und Dichter aufgerichtet haben.[266]

Der universalen Typenkonzeption der bürgerlichen Kunstanschauung folgte dagegen Brod, als er Hašeks Romanheld im Essay-Band *Prager Sternenhimmel* (1923) als »Einzelmensch und Menschentypus«[267] zuerst der deutschsprachigen Öffentlichkeit vorstellte.

Die Lesart des sozialen Typus legitimieren Romanpassagen. Das Vorwort der *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* legt etwa diese Interpretation nahe, indem es die Figur Schwejk als Exemplar einer neuen Heldenart einführt, die im

Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk im Weltkriege von Jaroslav Hašek. Vier Bände. Ein *unerhörtes* Werk! *Die letzten Tage der Menschheit* sind dagegen – nun sie sind noch immerhin von K. K.! Aber lesen Sie Hašek!« Berg folgte dem Rat und las den Roman, doch ergriff ihn dieser so stark, dass er das Buch mit bewundernder Verstörung beiseitegelegt haben soll. An die distinguierte Satire des Idols Kraus reichte Hašeks erdige Mischung aus satirischem Klamauk und Tragik nicht heran: »Auf der Fahrt nach Leningrad las ich den I. Band vom *Schwejk* u. konnte mich der *Größe* dieses Buchs nicht entziehn. Ich empfand es aber so qualvoll, daß ich eigentlich nicht lachen konnte – u. daß ich es eigentlich nicht weiter lesen möchte. Dort[,] wo es unbedingt zum Lachen ist (u. es gibt unzählige Stellen u. Kapitel), müßte man von Rechts wegen heulen. Und diese fürchterliche Diskrepanz nimmt mir die Freude an diesem Buch, eine Art von Freude, die immer noch wächst[,] wenn ich *Die letzten Tage der Menschheit* in die Hand nehme. [/] Dank für Ihren Zeitungsausschnitt. Die Rezension hat mir *sehr* gefallen.« Siehe ebd., S. 91 f., 183, 186 f.; Brief vom 3. Juli 1927; Hervorhebung A. B. Zu Morgensterns Wehrdienst siehe Kitzmantel, Eine Überfülle an Gegenwart, S. 56 f.

265 Haas, Sancho Pansa ohne Don Quijote, S. 6.

266 Roth, Werke, Bd. 2, S. 585 f. Roth weist zu Beginn der Buchkritik darauf hin, dass der Erste Weltkrieg die epische Objektivität unmöglich gemacht habe und daher nicht »ekstatisch-episch, sondern satirisch zu behandeln« sei. Ausführlicher zu Roths *Schwejk*-Lektüre hier Kap. 5.3.

267 Brod, Prager Sternenhimmel, S. 202.

Ersten Weltkrieg anstelle der »großen Männer«[268] der bürgerlichen Historiografie den Geschichtsprozess unscheinbar, unbewusst sowie von unten her zu regeln beginnt:

> Eine große Zeit erfordert große Menschen. Es gibt verkannte, bescheidene Helden, ohne Ruhm und die Geschichte eines Napoleon. Eine Analyse ihres Charakters würde selbst den Ruhm eines Alexanders von Mazedonien in den Schatten stellen. Heute könnt ihr in den Prager Straßen einem schäbigen Mann begegnen, der selbst nicht weiß, was er eigentlich in der Geschichte der neuen großen Zeit bedeutet […].
>
> Und dieser stille, bescheidene, schäbige Mann ist wirklich der alte, brave, heldenmütige, tapfere Soldat Schwejk, der einst unter Österreich im Munde aller Bürger des Königreichs Böhmen war und dessen Ruhm auch in der Republik nicht verblassen wird.[269]

Das Romanvorwort assoziiert mithin Schwejk mit dem republikanischen Kleinbürger, zudem – mit Blick auf Hašeks Biografie – mit dem proletarischen Revolutionär, aber auch mit dem Kyniker Diogenes von Sinope, dem Urvater der menippeischen Satire, der gemäß einer satirischen Urszene, in einer Tonne lebend, Alexander den Großen gebeten haben soll, aus der Sonne zu treten.[270] Diese Interpretationsmöglichkeiten verkoppelt der Roman mit der Deutung als sozialen »Typus« des habsburgischen Offiziersdieners; Schwejks direkter Vorgesetzter, Oberleutnant Lukasch, komplettiert dabei als »Typus eines aktiven Offiziers der morschen österreichischen Monarchie« die satirisch-soziologische

268 Hegel, Werke, Bd. 12, S. 46. Andererseits: »Für einen Kammerdiener gibt es keinen Helden, ist ein bekanntes Sprichwort; ich habe hinzugesetzt – und Goethe hat es zehn Jahre später wiederholt –, nicht aber darum, weil dieser kein Held, sondern weil jener der Kammerdiener ist. Dieser zieht dem Helden die Stiefel aus, hilft ihm zu Bette, weiß, daß er lieber Champagner trinkt usf. – Die geschichtlichen Personen, von solchen psychologischen Kammerdienern in der Geschichtsschreibung bedient, kommen schlecht weg; sie werden von diesen ihren Kammerdienern nivelliert […]. Der Thersites des Homer, der die Könige tadelt, ist eine stehende Figur aller Zeiten. Schläge […] bekommt er zwar nicht zu allen Zeiten, wie in den homerischen, aber sein Neid, seine Eigensinnigkeit ist der Pfahl, den er im Fleische trägt, und der unsterbliche Wurm, der ihn nagt, ist die Qual, daß seine vortrefflichen Absichten und Tadeleien in der Welt doch ganz erfolglos bleiben. Man kann auch eine Schadenfreude am Schicksal des Thersitismus haben.« (Ebd., S. 48)

269 Hašek, Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, S. 5.

270 Von Koppenfels, Der Andere Blick, S. 22–24.

Herr-Knecht-Dialektik.[271] Als sich Schwejk bei Lukasch zum Dienstantritt meldet, schildert der Erzähler dazu ausführlich die Sozialhistorie des Militärdieners. Er unterscheidet zwischen einer klassischen Generation, die sich für den Herrn bedingungslos aufopfert und »das Muster eines Menschen«[272] abgibt, und einer modernen Generation, die, boshaft und verschlagen nach Macht strebend, gesellschaftliche Hierarchien unterminiert. Eine Reihe realhistorischer Belege wie der Diener des im Vorwort adressierten makedonischen Königs, die Akteure und Akteurinnen eines Grazer Gerichtsprozesses aus dem Jahr 1912 sowie insbesondere die Putzflecke der k. u. k. Armee im Ersten Weltkrieg unterfüttert diese These. Außerdem verweist der Erzähler auf Sancho Pansa aus Cervantes' *Don Quijote* und ergänzt damit die soziologische Genealogie um eine fiktionale Dienerfigur aus einer kanonischen Romansatire.[273]

Mittels dieser vielfältigen Rekurse schreibt die Romanpoetologie Schwejk mithin in eine Figurenspezies aus der europäischen Volkskultur ein, die im antiken Roman, in der mittelalterlichen Narrenliteratur, als Schelm im Barock-Roman, als Hanswurst in der Altwiener Komödie oder, sublimiert zur Dienergestalt, in der bürgerlichen Komödie zahlreiche Spuren hinterlassen hat.[274] Im 18. Jahrhundert verdrängte Gottscheds Ästhetik diese Figurenspezies im deutschen Sprachraum aus dem offiziellen Theatersektor (Hanswurst-Streit). Generell büßte sie mit der Kultivierung des bürgerlichen Subjekts durch die Weimarer Klassik im Kunstsektor an Relevanz ein. Während man sie in der Romantik noch domestizierte, wurde sie nach 1848 aus der Hochkunst fast gänzlich aussortiert; lediglich auf Jahrmärkten, in Vorstadt-, Puppentheatern und in der Trivialliteratur blieb sie existenzberechtigt.[275] Hauptgrund für diese Marginalisierung war die Konkurrenz, die diese volkstümlichen *Flat Characters* durch den bürgerlichen *Round Character* im literarischen Feld erhalten hatten.[276] Gehören *Round Characters* der bürgerlichen Klasse an, sind sie individualisiert, psychologisiert, gebildet, agieren idealistisch, zielgerichtet und humorvoll, dann sind *Flat Characters* im Kontrast dazu sozial niederklassig, sozial

271 Hašek, Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, S. 174, 178. Andere Typisierung bei: Baumann, Švejk und die Frage der nationalen Stereotypen, S. 222–232.
272 Hašek, Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, S. 174.
273 Zum *Don Quijote* als Intertext siehe Gaifman, Problems and Issues in Hašek's *The Adventures of the Good Soldier Švejk*, S. 320–329.
274 Bachtin, Chronotopos, Kap. 6.
275 Ders., Rabelais und seine Welt, S. 81–97.
276 Vgl. Forster, Aspects of the Novel, S. 73–81, 196 f.

randständig, typisiert und kulturfern, agieren automatenhaft, materialistisch, digressiv und satirisch.[277]

Die Merkmale des *Flat Character* zeigt denn auch Schwejk. Hašeks Antiheld verfügt nicht nur über einen phantastisch robusten und sexuell potenten Körper, hat nicht nur eine kriminelle Ader, ist nicht nur mental und sozial randständig bzw. niederklassig, stellt nicht nur anstatt des Individuums einen sozialen Typus dar, sondern er *kreiert* auch als satirischer »Erzählautomat« oder »Katalysator« diverse Digressionen von der bürgerlichen Hochepik und – bei Piscator und Brecht sozusagen am laufenden Band – von der bürgerlichen Hochdramatik; darüber hinaus *kreiert* er die Karikaturen der Weltkriegsakteurinnen und -akteure.[278] Schon Henri Bergson beobachtete in *Le Rire* (1900), dass diese volkstümlichen Figuren mit ihren technischen Konstitutionen das bürgerliche Subjekt karikieren, indem sie den Fokus von Psyche auf Physis umdirigieren und Seele infolgedessen automatenhaft wirken lassen.[279] Tucholsky assoziierte in der *Weltbühne* Hašeks Protagonisten dementsprechend mit dem »Kasperle«, das, »gezogen am Schnürl der Komik«, die ranghohen Militärs zu »putzige[n] Figuren« degradiert und mit der »urgesunde[n] Volkskraft […] gegen die Brillen- und Monokelmenschen revoltiert«. Er verglich Schwejk mit dem »kleinen Mann mit Hütchen und Stock«, also mit Chaplin. Tucholsky fiel dabei die generische Unruhe auf, die Schwejk im bürgerlichen Figurenkabinett verursachte: Hašeks Antiheld war für ihn »*durchaus nicht der Wurstl von Offi-*

277 Bachtin, Chronotopos, Kap. 6; ders., Rabelais und seine Welt, S. 68–81; Arendt, Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums; Bauer, Der Schelmenroman, S. 16–19; Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, S. 275–336; Forster, Aspects of the Novel, S. 73–81, 169 f.

278 Schamschula, Dreimal Švejk, S. 288–303, bes. S. 299, 303 [Erzählautomat, Katalysator]. Die Interpretationen heben in der Regel die Technizität der Figur hervor. Siehe Haug, Bestimmte Negation, S. 7–69, bes. S. 66 [Katalysator]; Voss, Schwejk und das schwarze Lachen des Maschinenhelden, S. 205–223, bes. S. 220 [Maschinenheld]; Wedel, Einige Bemerkungen zur Text- insbesondere Raumstruktur von J. Hašeks *Švejk*, S. 182 [Erzählmaschine]; Zajac, Schwejk als leere Hülle für fremde Geschichten, S. 199 [rhetorische Figur]; auch Hanshew, Švejkiaden, S. 55–65; Doležal, Der Weg der Geschichte und die Umwege des braven Soldaten, S. 166–179. Zum pikaresken Roman als Kontext Schamschula, Dreimal Švejk, S. 288–303; Zimmermann, Jaroslav Hašek, S. 369 f. Allgemein zur Figur des Picaro Arendt, Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums; Bauer, Der Schelmenroman, S. 16–19.

279 So vermeiden gemäß Henri Bergson Tragödiendichter tunlichst alles, was die Aufmerksamkeit des Publikums von der Psyche auf die Stofflichkeit des Helden umlenken könne, während Komödiendichter gerade Wert »*auf die Gesten anstatt auf die Taten*« legten. Siehe Bergson, Das Lachen, S. 43, 103; Hervorhebung H. B.

ziersbursche, diese alte, tausendmal gebrauchte Figur, die dumm war zum Ruhm des so klugen Leutnants«, »[s]ondern etwas ganz Andres«.[280]

Dieses »ganz Andre[]«, mit dem das epische Theater jenen figurenästhetischen Nullpunkt besetzte, den *Die letzten Tage der Menschheit* freigeschrieben hatten (›einfacher Mann‹), war folglich die satirische Volksfigur. Das Piscator-Kollektiv machte auf dem Tableau der literarischen Figuren die satirischen Formen *produktiv-positiv*, indem es den Diener auf dem Tableau der dramatischen Gattungen aus seiner domestizierten Rolle in der bürgerlichen Komödie befreite; der von Gottsched verbannte Hanswurst wanderte derart sozusagen auf dem zeitgenössischen Tableau der Figuren von der Peripherie ins Zentrum und wurde als aktualisierter Nachkomme der Volksfiguren zum satirischen (Anti-) Heros des modernen Theaters. Im Fall der *Schweik*-Inszenierung entnahm das epische Theater darüber hinaus, sogar die Gattungstableaus traversierend, den Schelm aus der pikaresken Epik. Exemplarisch führte in der *Schwejk*-Inszenierung der Picaro durch eine Revue, die eine »Epoche« nachzeichnete, »die den Menschen in Wirklichkeit zur Karikatur gemacht hat[te]«.[281] Die Technizität dieses modernen (Anti-)Heros spiegelte die Verdinglichung sowie die Kontingenz des modernen Menschen wider. Sein Materialismus zog die Konsequenzen aus dem Zerfall der bürgerlichen Episteme und der (unvollständigen) Revolution von 1918. Seine Froschperspektive reflektierte die Avantgarde-Funktion der satirischen Formen.[282]

280 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 8, Nr. 109; Hervorhebungen C. v. d. S.

281 Piscator, Schriften, Bd. 2, S. 52 [Rechenschaft 1].

282 Nicht zufällig taucht das ›laufende Band‹ als Verdinglichungsmetapher im Kontext von Béla Balázs' Kritik an der Neuen Sachlichkeit ebenso auf wie im Programmheft von Piscators *Schwejk*-Inszenierung, indem Balázs hier den Begriff im dramaturgischen Sinn benutzt. Siehe Die Weltbühne, 51/1928, S. 917; Schulter an Schulter, S. 11; vgl. Nössig/Rosenberg/Schrader, Literaturdebatten der Weimarer Republik, S. 237 f. Zu Schwejk als Figur der Sinnkrise Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, S. 416.

4.3 Pallenberg alias Schwejk: Ökonomie I: Kommerz und Avantgarde

Autonomisierung des politischen Engagements: Piscators Finanzmisere

Piscator war kein guter Geschäftsmann. Für ein kommunistisches Theaterunternehmen war freilich die Marktsituation in der Weimarer Republik auch nicht gerade günstig. Auf die Widersprüche, die aus der Gemengelage resultierten, wies die *Simplicissimus*-Ausgabe vom 23. Januar 1928 mit einer Karikatur hin, gezeichnet von Karl Arnold.[283] Sie zeigt Piscator, wie er, ausstaffiert mit Pistole und kommunistischer Armbinde, auf einem modernen Thespiskarren mit Scheinwerfern und Riesenlautsprecher Tilla Durieux, Paul Wegener und Max Pallenberg vor sich hertreibt. Anstelle von Piscators Gesicht platzierte Arnold eine Fotokamera; die Bühnenstars, die gleich Gefangenen ihre Hände hochhalten, kleidete er in die Kostüme ihrer unter der Ägide des Regisseurs gespielten Rollen: Durieux und Wegener als russische Zarin bzw. als Rasputin (*Rasputin*-Inszenierung), Pallenberg in die blaugraue Uniform des braven Soldaten Schwejk (*Schwejk*-Inszenierung). Die Bildunterschrift – »Der neue Gott aus der Maschine […] peitscht mit dem Donnerwort ›Verdiene!‹ den revolutionären Geist.«[284] – verbalisiert die dargestellten Widersprüche. Denn seit der Eröffnung des Theaters am Nollendorfplatz spülte das Theaterunternehmen zwar viel Geld in die Kasse – die riesige Theatermaschinerie florierte indes erst dank bürgerlichen Kapitals: Regelmäßig schoss der neureiche Brauereibesitzer und Geschäftsmagnat Ludwig Katzenellenbogen beträchtliche Summen ein; erst die Kollaborationen mit den Bühnenstars, die im bürgerlichen U- und E-Theatersektor reich geworden waren, lockten das zahlkräftige bürgerliche Publikum in

283 Simplicissimus, Jg. 32, Nr. 43, 23. Januar 1928, S. 589.

284 Ebd. Piscator war ein beliebtes Karikaturensujet im *Simplicissimus*. Nachdem das Theater am Nollendorfplatz zum ersten Mal pleitegegangen war, druckte die Zeitschrift beispielsweise eine Karikatur, die Piscator vor einem antiken Schauspielhaus zeigt, flankiert von zwei Säulen, wovon die eine Kraus und die andere Kerr darstellt. Die Bildüberschrift lautet: »Das Locarno des Berliner Theaterlebens« sowie »Pleite überwunden!«, die Bildunterschrift: »Piscator baut am Kurfürstendamm (neben dem Theater der Komiker) ein antikes Schauspielhaus. Säulenheilige: Alfred Kerr und Karl Kraus.« Siehe Simplicissimus, Jg. 33, Nr. 15, 9. Juli 1928, S. 195. In den Details eher ungenau, artikuliert die Abbildung relativ präzise die diskursive Verflechtung von Wiener Satire, Piscators politischem Theater und den kommerziellen Aspekten des Kulturbetriebs in der Berliner Metropole. Weitere Piscator-Karikaturen sind auch abgedruckt in: Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 156, 233 [Das Politische Theater].

die neue Spielstätte, umso mehr, als diese nun im mondänen Berliner Westend lag.[285]

Während Kraus in der *Fackel* die Regietätigkeit Piscators stets mit kunstanschaulichen Argumenten angegriffen hatte, wurde sie vom *Simplicissimus* also auf der weltanschaulichen Ebene verspottet. Ganz ähnlich hinterfragte zeitgleich *Die Weltbühne* Piscators bühnentechnische Innovationen. In einer reservierten Rezension der *Schwejk*-Inszenierung zweifelte Arthur Eloesser keine Sekunde daran, dass die Theaterbühne mit Piscators Regieexperimenten immer gesinnungsloser,

> üppiger, mit einem Wort bürgerlicher wird, je mehr sie ihren Hausrat ausbreitet, immer kapitalistischer, je mehr sie an Prospekten und Maschinen investiert. Der nächste Piscator spielt in irgendeiner Brauerei Friedrichshain.[286]

Diese Aussage löste in der *Weltbühne* eine polemische Kettenreaktion aus, denn Piscator fühlte sich durch diese Rezension derart stark attackiert, dass er in einem Leserbrief Eloesser, aber auch Harry Kahn, der zuvor ähnliche Einwände in der *Weltbühne* erhoben hatte,[287] vehement widersprach. Er erklärte die Axiome seines künstlerischen Schaffens und kritisierte gleichzeitig Eloessers und Kahns Affinität zur bürgerlichen Kunstideologie; kurz und bündig hielt er Kahn entgegen: »Aber wenn die ›Seele‹ im Anmarsch ist, dann ist es meistens im Parademarsch«.[288] Die Antwort der Redaktion, verfasst wohl von Tucholsky, brachte dann zwar Sympathien für die von Piscator angestrebte Politisierung des Theaters zum Ausdruck, stellte sich indes dezidiert hinter die Hausautoren, indem sie bemängelte, dass Piscator mit KPD-treuen statt mit linksintellektuellen Künstlern zusammenarbeitete – also mit Tucholsky selbst. Die Antwort der Redaktion stärkte zudem die Position Eloessers und Kahns, dass ein politisches Theater nicht nur dem Dokument, sondern auch der Imagination Raum bieten müsse. Offenkundig bestens informiert, kritisierte *Die Weltbühne* damit den Verzicht auf die von Brod entworfene, im Himmel spielende Schluss-

285 Zur Finanzierung von Piscators Theaterprojekten siehe Willett, Erwin Piscator, S. 33–45; Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 227–238 [Das Politische Theater]. Der Kontakt zu Katzenellenbogen kam durch die Vermittlung Tilla Durieux' zustande, die mit dem Kunsthändler Paul Cassirer verheiratet war. (Willett, Erwin Piscator, S. 33) Katzenellenbogen kommt als Vorbild für die Hauptfigur des *Kaufmanns von Berlin* infrage. (Ebd., S. 41 f.)

286 Die Weltbühne, 5/1928, S. 183.

287 Ebd., 1/1928, S. 15 f.

288 Ebd., 10/1928, S. 387.

szene, mutmaßend, dass diese Streichung mit Blick auf Zensur und Publikum opportunistisch motiviert gewesen war:[289] »Hauen Sie die Bürger ruhig in die Pfanne, provozieren Sie Ihr Parkett, daß es heulend sein Geld zurückverlangt, aber lassen Sie das durch einen Dichter besorgen, nicht durch Maschinerie und Parteiphrase.«[290] Indem sie sozusagen als das Salz in der dramatischen Suppe wahrgenommen wurde, unterlief Piscators opulente Regie den intendierten sozialkritischen Zweck: »Die Maschinerie wird als Sensation begrüßt, die Jesinnung sanft begrinst. Sie haben uns revolutionäre Taten versprochen und herausgekommen ist eine berliner Sehenswürdigkeit. Entkapitalisieren Sie Ihren Betrieb […].«[291]

Das war einfacher gesagt als getan. Der von Piscator eingeschlagene Weg der Episierung des Theaters verschlang Unsummen. Der Regisseur verteidigte seinen kostenreichen Stil bezeichnenderweise nicht als die Folge der von ihm avisierten künstlerischen Ziele, sondern als die Folge der politischen Grundlage seiner Theaterästhetik. Zunächst hatte auch wenig dagegengesprochen. Denn bis zu und mit der *Schwejk*-Inszenierung, die Rekordeinnahmen von 7000 bis 9000 Mark pro Abend einspielte, ergänzten sich finanzieller, künstlerischer und politischer Erfolg.[292] Auf diesem Höhepunkt angelangt, unterlief Piscator allerdings gleich eine Reihe von Fehlern, die die strukturelle Problematik seines Unternehmens akut werden ließ: Weil sich nämlich das adressierte proletarische Publikum nach der Umsiedelung Piscators von der Volksbühne an das Theater am Nollendorfplatz kaum noch die Theaterkarten zu leisten vermochte, sah sich der Regisseur gezwungen, zwei Drittel der Sitzplätze des 1100 Zuschauerinnen und Zuschauer fassenden Saales dem bürgerlichen Publikum zu regulären Marktpreisen zu überlassen. Das verbleibende Drittel der Karten wurde den Mitgliedern der Sonderabteilung der Volksbühne zu stark reduzierten Preisen angeboten, wobei die Sonderabteilung extra zu diesem Zweck gegründet worden war und die Mitgliedschaft dort zum Besuch von mindestens fünf Vor-

289 Als Hauptgrund für die Streichung nennt Piscator die Unerträglichkeit der Szene. Siehe Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 195 f. [Das Politische Theater].

290 Die Weltbühne, 10/1928, S. 388. Tucholsky, der zunächst mit Piscators Theaterunternehmen assoziiert gewesen war und beim Streit mit der Berliner Volksbühne Partei für den Regisseur ergriffen hatte, argumentierte später mit ähnlichen Begründungen gegen Piscator. Siehe Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 11, Nr. 136. Kritisch äußerte sich Tucholsky auch im Brief an Gasbarra vom 14. März 1928. Siehe ebd., Bd. 19, Nr. 17.

291 Die Weltbühne, 10/1928, S. 388.

292 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 228 [Das Politische Theater].

stellungen berechtigte.[293] Da Piscator diesen Verpflichtungen nachkommen musste und gleichzeitig die lukrative *Schwejk*-Inszenierung nicht abbrechen wollte, mietete er für die Aufführung von Lanias *Konjunktur* zusätzlich das Lessing-Theater, ohne jedoch zu wissen, dass Pallenberg wegen einer Südamerika-Tournee nicht länger als bis zum 12. April zur Verfügung stehen würde.[294] Der Regisseur verlor auf diese Art und Weise nicht nur sein mediales Zugpferd, er hatte plötzlich auch zwei konkurrierende Häuser zu bespielen. Das aus der Not geborene Programm fand beim Publikum ebenso wenig Anklang wie die von Lania jahrelang umgearbeitete satirische Wirtschaftskomödie. Außerdem verlangte die Steuerbehörde plötzlich eine Vergnügungssteuer von 16 000 Mark.[295] Wie auch bei einem späteren Konkursverfahren, im Zuge dessen dieselbe Behörde Piscators Inhaftierung anordnete, vermutete der Regisseur dahinter einen politischen Racheakt, wurden doch bürgerlichen Theatern ganz andere Summen gestundet.[296] Piscator musste daraufhin die Konzession niederlegen. Emil Lind, der Piscators Spielstätten übernahm, brachte im Theater am Nollendorfplatz dann erst einmal Roda Rodas und Carl Rößlers künstlerisch- und politisch-konservative Militärkomödie *Der Feldherrnhügel* (1909). Mit steigenden Erträgen.[297]

Sieht man von den politisch-institutionellen Restriktionen ab, scheiterte Piscator derart letztlich an den Widersprüchen zwischen moderner kommunistischer Theaterästhetik und der Realität des liberalen bürgerlichen Kunstmarktes. Wollte Piscator nicht, wie am Beginn seiner Karriere, lediglich eine marginale Rolle im proletarischen Sektor des kulturellen Feldes spielen, dann war der Regisseur nach seinem Weggang von der Volksbühne nicht nur gezwungen, einen bürgerlichen Investor zu akzeptieren und ein kompliziertes Kartenverkaufssystem zu installieren, dessen mangelnde Flexibilität ein großes unternehmerisches Risiko darstellte.[298] Zur Auslastung seiner Spielstätten war auch ein ständiger Drahtseilakt zwischen politischer Intention und Publikumsbedürfnissen erforderlich, um im Theatersektor ein äquivalentes Produkt zu den ausstattungsfreudigen kommerziellen Theater- und Revueproduktionen zu platzieren; umso mehr, als sich im Berliner Theaterbetrieb, der ständig nach

293 Willett, Erwin Piscator, S. 34.
294 Goertz, Erwin Piscator, S. 73 f.
295 Willett, Erwin Piscator, S. 38.
296 Goertz, Erwin Piscator, S. 74.
297 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 236 f. [Das Politische Theater].
298 1929 sah sich Piscator aus ökonomischen Gründen sogar gezwungen, nicht mehr bloß ein Drittel, sondern drei Viertel der Plätze an das bürgerliche Publikum abzugeben. Siehe ebd., Bd. 2, S. 67 [Das ABC des Theaters].

Sensationen gierte, Reize relativ rasch abnutzten. Die Eigenlogik der künstlerischen Innovation ließ Piscators Ausgaben zusätzlich ansteigen.[299] Von der Politik war Piscator mithin am Ende der 1920er Jahre wieder zur Kunst, ja zum Kunstbetrieb gelangt: Seine gesellschaftskritische, technisierte Dramaturgie war zu einer Marke geworden, einer Marke, die gepflegt und weiterentwickelt werden musste – nicht zuletzt um den Preis des Ausverkaufs ihrer ursprünglichen politischen Intention.

Erschwerend kam die sekundäre Politisierung des kulturellen Feldes der Weimarer Republik hinzu. So beobachtete Piscator im Theatersektor, zumal ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, ein klassenübergreifendes verstärktes Interesse an politischen Themen. Dabei hatten die Projekte des Piscator-Kollektivs zu dieser Entwicklung wesentlich beigetragen. Nach dem Ende seiner ersten Spielzeit im Theater am Nollendorfplatz registrierte der Regisseur einen Linksruck auf den Spielplänen der Berliner Theater:

> Tatsächlich ist in den letzten drei Jahren ein Wandel deutlich zu spüren. Auch das bürgerliche Theater ist in ein neues Verhältnis zu den Problemen der Epoche getreten. Das Kunsttheater beginnt abzusterben. *Es ist kaum noch möglich, die Linie der reinen Kunst (die Verteidigungslinie der politischen Reaktion) zu halten. Das Publikum interessiert sich nicht mehr dafür.* Auch das bürgerliche Publikum nicht. Es beginnt, aufgescheucht durch die Fragwürdigkeit seiner eigenen Existenz, auch vom Theater Antwort auf politisch-gesellschaftliche Fragen zu fordern.[300]

Dies betraf nicht zuletzt die Volksbühne, die sich nach dem Bruch mit Piscator nicht etwa weniger, sondern stärker politisierte und im Januar 1928, parallel zu Piscators *Schwejk*-Inszenierung, Brechts *Mann ist Mann* spielte. Das mit der Volksbühne assoziierte Theater am Schiffbauerdamm landete Ende August desselben Jahres mit Brechts *Dreigroschenoper* einen Hit.[301] Darüber hinaus stellte Piscator fest, dass auch ertragsorientierte Theaterhäuser das finanzielle Potential politischer Dramatik erkannt hatten und ohne ernsthafte politische Ambitionen sozialkritische Stücke zur Gewinnmaximierung auf ihr Programm

299 Ebd., S. 61–69 [Das ABC des Theaters]; Bd. 1, S. 244 [Das Politische Theater]. Vgl. Rühle, Theater für die Republik, Bd. 1, S. 22–24.

300 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 243 [Das Politische Theater]; Hervorhebung C. v. d. S.

301 Zur Konjunktur des Zeittheaters siehe zuerst Rühle, Theater für die Republik, Bd. 1, S. 30–33.

setzten.[302] Der Unterhaltungswert der politischen Komponenten hob die ursprünglich vom modernen Theater intendierte sozialkritische Funktion auf. Wie Kracauer 1930 in der *Neuen Rundschau* bemerkte, ist es »der Regisseur Piscator, der den Politiker Piscator aufs Podium schwört«. Der sekundären Politisierung des kulturellen Feldes der Weimarer Republik entsprach mithin eine Autonomieästhetik zweiter Stufe, die, wie Kracauer anmahnte, problematisch war, insofern sie im Endeffekt »das System, in dem wir leben, unbehelligt lässt«.[303]

Die gestische Spielweise und das Altwiener Volkstheater

Die gute Seite des »modisch«[304] gewordenen Zeittheaters war, wie Piscator 1929 in einem Interview mit Ihering festhielt, rekurrierend auf Schillers berühmte Rede *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1784), dass die deutschsprachige Bühne wie in den Anfängen des Bürgertums wieder als moralische Institution funktionalisiert wurde, die schlechte Seite der Pseudopolitisierung dagegen, dass Piscators Politisches Theater zusätzliche Konkurrenz erhalten hatte. In einem literarischen Markt, der ohnehin aufgrund der ephemeren Vorlieben des Publikums schwierig zu kalkulieren war, wurde das Überleben dadurch noch schwieriger. Um die publikumsbedingten finanziellen Unsicherheiten bei gleichzeitig hohen Betriebskosten wie Mieten für die Infrastruktur oder staatlichen Steuern in den Griff zu bekommen, verzichteten viele Berliner Theater auf allzu gewagte künstlerische Experimente; man blieb entweder beim Altbewährten oder folgte aktuellen Trends. Eine weitere Maßnahme, um im Kulturbetrieb bestehen zu können, waren Kollaborationen mit Bühnenstars wie Durieux, Elisabeth Berger, Werner Krauß, Fritz Kortner, Fritzi Massary oder deren Ehemann Pallenberg.[305] Solche Zusammenarbeiten garantierten dann zwar den Zulauf des Publikums, steigerten freilich nochmals die Kosten. Waren die Kollaborationen tatsächlich erfolgreich, kurbelte dies absurderweise den Marktwert der Stars weiter an, sodass deren Gagen abermals horrender wurden. Aus dieser Kostenspirale gab es für Piscator kein Entrinnen.

In ökonomischer Hinsicht war die Zusammenarbeit mit Pallenberg also auch die widersprüchliche Konzession eines antibürgerlichen Theaters an einen kapitalistischen Kulturbetrieb. Andererseits rechtfertigten Piscators theater-

302 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 243 [Das Politische Theater].
303 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 507, S. 339.
304 Piscator, Schriften, Bd. 2, S. 62 [Das ABC des Theaters].
305 Ebd., S. 66–68 [Das ABC des Theaters].

ästhetische Überlegungen die Kollaboration. Einwände, welche durch die Zusammenarbeit einen Verrat an der Idee des Politischen Theaters befürchteten, konterte der Regisseur mit dem Argument, dass Pallenberg trotz seines Starstatus die optimale Besetzung war: Kein anderer Schauspieler sei in Deutschland für diese Rolle in Betracht gekommen.[306] Piscator begründete dabei seine Aussage mit der Familienähnlichkeit von Starschauspieler und Schwejk-Figur: »Nicht Pallenberg wegen spielten wir den Schwejk, nicht für ihn schufen wir die Rolle, sondern Rolle und Sinn des Stücks verlangten Pallenberg.« Der Schauspieler erschien ihm geradezu als »idealer Schwejk«, weil sich Pallenberg im Gegensatz zu Schauspielerkollegen – etwa Kortner, dessen Starallüren beispielsweise nicht mit Viertels Truppe kompatibel gewesen waren –[307] nicht nur problemlos in ein Kollektiv integriert habe, sondern auch weil es Pallenberg sehr rasch gelungen sei, von der bürgerlichen Spielweise auf Piscators »mathematische[] Art des Theaterspiels« umzustellen, welche die Identifikation mit der Figur ebenso verbot wie das Darstellen seelischer Regungen und das zweckfreie Deklamieren.[308] Stattdessen verlangte Piscator (ähnlich wie Brecht) einen »hart[en], eindeutig[en], unsentimental[en]«[309] Stil, welcher der Technizität des modernen Theaters entspreche und das Publikum dazu anleite, die dramatische Handlung auf sozialhistorische Ursachen hin zu reflektieren; wie »Erzähler«, »Ausstellungsführer«, »Dirigent[]«, »Kommentator« oder »Conférencier« sollten die Schauspielerinnen und Schauspieler »*formal*[]« Abstand nehmen,[310] um die kommunistische Weltanschauung auszudrücken.[311]

Die Synergie war kein Zufall. Denn Pallenbergs Persönlichkeit und Spielweise standen zur mimischen Praxis der großen bürgerlichen Theaterhäuser ebenso quer wie Piscators soziologische Dramaturgie. Allein aufgrund seiner gedrungenen – als hässlich beschriebenen – Physiognomie war Pallenberg weniger für die Darstellung des tragischen Heros als für die Verkörperung kauziger und komischer Rollen geeignet.[312] Zudem hatte es sich Pallenberg zum Markenzeichen gemacht, durch Lazzi und Extempores die mimetische

306 Ebd., Bd. 1, S. 202 f. [Das Politische Theater].
307 Völker, Berthold Viertels dramatische Opposition und sein Bemühen um ein Theater der Ensemblekunst im Berlin der Zwanziger Jahre, S. 115.
308 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 203 [Das Politische Theater]. Vgl. ebd., S. 82 f., 152 f.; Bd. 2, S. 158–166 [Objektive Spielweise]; zudem Brecht, Werke, Bd. 21, S. 388–396.
309 Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 82 [Das Politische Theater].
310 Ebd., Bd. 2, S. 165 f.; Hervorhebung C. v. d. S. [Objektive Spielweise]; ders., Theater, Film, Politik, S. 306.
311 Ders., Schriften, Bd. 1, S. 38 [Das Politische Theater].
312 Ahrens, Max Pallenberg, S. 21 f.

Illusion aufzubrechen. Er zerstörte die Identität von Schauspieler, Figur und Textvorlage, indem er Monologe oder Dialoge eigenmächtig um zeitkritische Kommentare anreicherte; er kaperte die Dramaturgie, indem er Requisiten willkürlich für Slapstick umfunktionierte; oder er hinterfragte Sinn und Gehalt einer Textvorlage mit improvisierten Wortspielereien.[313] Pallenberg respektierte weder Autorschaft und Textprimat noch Figurenpsyche, Mimesis oder Kunstpathos und provozierte damit das bürgerliche Hochtheater – ähnlich wie dies den Begründern des epischen Theaters vorschwebte. Dabei ging Pallenberg offensiv zu Werke: In den Theaterbetrieb sei er wie »ein kraftvolles Stück Pöbel, voller Wildheit«, eingebrochen, schrieb Alfred Kerr;[314] Anton Kuh brachte Pallenbergs moderne schauspielerische Physiognomie auf den Punkt, als er im Zusammenhang mit der Salzburger *Faust*-Inszenierung, in der Pallenberg 1933 den Part des Mephisto übernahm, von einem »goethefernen Spieler« sprach.[315]

Hauptverantwortlich für diese antiklassische Spielweise war das künstlerische Milieu gewesen, in welchem der Schauspieler seine Bühnenlaufbahn begonnen hatte. Pallenberg, geboren in Wien am 16. Dezember 1877 als Sohn galizischer Juden, wuchs in einfachen Verhältnissen auf.[316] Früh scheint der Wunsch, Schauspieler zu werden, bei ihm erwacht zu sein. Das mimische Handwerk eignete er sich in jungen Jahren zunächst autodidaktisch in habsburgischen Provinztheatern an, wo er als Spezialist für komische Rollen in Possen, Lustspielen und Operetten auftrat, bis ihn dort Josef Jarno entdeckte und ihn 1904 am Theater in der Josefstadt sowie am Lustspieltheater engagierte. Beide Theaterhäuser waren kommerzielle Betriebe des Wiener Theatersektors, die mit Schwänken, Gesangspossen, Lustspielen, Vaudevilles, Operetten, Volks- und Rührstücken möglichst viel Umsatz generieren mussten, damit Jarno die von ihm an der Freien Volksbühne inszenierten Dramen Strindbergs, Ibsens, Wedekinds oder Hauptmanns querfinanzieren konnte. Pallenberg war zuerst Chargenschauspieler, empfahl sich jedoch bald aufgrund seines originären komischen Talents für wichtigere Rollen. Der endgültige Durchbruch gelang ihm 1908, als er in der Gesangsposse *Immer obenauf!* von Bernhard Buchbinder und Jean Kren (dem von Kraus verehrten)[317] Alexander Girardi den Rang ablief,

313 Ebd., S. 132–144.
314 Zit. nach: ebd., S. 91.
315 Kuh, Werke, Bd. 6, S. 88.
316 Zur Biografie des Schauspielers siehe Ahrens, Max Pallenberg, S. 20–86.
317 Dass Kraus Pallenberg trotz der Zusammenarbeit mit Piscator und der Niederlage, die er Girardi zugefügt hat, erst in den 1920er Jahren selten und handzahm angreift, kann man als versteckte Anerkennung deuten. Siehe Kraus, Die Fackel, Nr. 613–621, S. 57; Nr. 622–631, S. 75; Nr. 820–826, S. 43 f.; Nr. 857–863, S. 116;

indem er sich, satirisch auf den durch Girardi in Wien modisch gewordenen Strohhut anspielend, ein Clownhütchen aufsetzte und spontan ins Publikum fragte: »›Wer hat Ihnen besser g'fall'n? Der oder I?‹«[318] 1914 gelangte Pallenberg über eine Anstellung in München, wo er Offenbach-Rollen übernahm, ans Deutsche Theater in Berlin, wo er bis 1919 unter Reinhardt in ernsten Rollen auftrat. Reinhardt domestizierte temporär Pallenbergs Stilistik, zertifizierte sie als künstlerisch hochwertig und legte so die Basis für dessen Starruhm.[319] Nach 1919 band sich Pallenberg nicht mehr längerfristig an eine Theaterbühne. Stattdessen schloss er für ausgewählte Produktionen und Produktionsserien lukrative Verträge ab und ging regelmäßig auf Tournee. Dadurch trieb er seinen Marktwert in die Höhe und belastete das Budget der Theaterunternehmen immer empfindlicher.[320]

Nr. 864–867, S. 26 f.; Nr. 917–922, S. 87. Kraus leitet Pallenbergs Stilistik vom bei ihm positiv besetzten Komiker Wilhelm Knaack ab. Siehe ebd., Nr. 806–809, S. 61 f.; Nr. 657–667, S. 121 f. Knaack (1829–1894) stammte aus Rostock, gelangte über Berlin und Prag nach Wien, wo er gemeinsam mit Nestroy im Carltheater spielte und später Offenbach-Rollen übernahm. Knaacks Komik besaß verzerrende, groteske Züge. Zu seinen Spezialitäten gehörten Situations- und Körperkomik sowie Wortspielereien. Siehe Eisenberg, Großes Biografisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert, S. 515 f. Vgl. Kraus, Die Fackel, Nr. 657–667, S. 121: »Einer erinnert sich nämlich an den großen Komiker Knaack, von dessen Art man einen annähernden Begriff bekommt, wenn man die Wortakrobatik des Herrn Pallenberg und die Gliedertechnik des Herrn Roberts […] zu einem schauerlichen Wesen von Ablebenslustigkeit summiert. […] Wer ihn einmal gesehen hat, bewahrt die zur Vision gesteigerte Empfindung, daß der Knochenmann als Lustigmacher einer Wartezeit mit einem durchs Leben geht. Er war wie Nestroy ein Komiker jenseits der Menschheit und in seiner Art so groß wie Girardi, dessen Humor im Menschenherzen entsprang. Was freilich von diesem lustigen Dämon am populärsten wurde, waren seine Wortverrenkungen und berühmt war namentlich das Repetiergewehrfeuer, das er mit dem Wort ›Tabaktrafik‹ aufführte, aus dem über eine ›Tibaktrafak‹ alle Variationen hervorknaackten und -knatterten bis etwa zu dem wieder normalen ›Trafiktabak‹, das dann schon ganz unkenntlich war.«

318 Zit. nach: Ahrens, Max Pallenberg, S. 27. Vgl. Kortner, Aller Tage Abend, S. 63.

319 Schack, Max Pallenberg, S. 66 f.; Ahrens, Max Pallenberg, S. 39–53, bes. S. 53.

320 Das Gewinnstreben des Stars bekam auch Brod zu spüren, der sich plötzlich mit Tantiemen-Forderungen konfrontiert sah, als Pallenberg mit einer natürlich überaus freimütig interpretierten Version von Brods und Reimanns *Schwejk*-Dramatisierung durch den deutschen Sprachraum tourte, mit Gastspielen in Berlin, Wien und Prag. Siehe die Hinweise bei: ebd., S. 71, 81; Schack, Max Pallenberg, S. 71. Geplant war zudem eine Verfilmung des Romans. Siehe Ahrens, Max Pallenberg, S. 86. Brod, der anlässlich der Prager Aufführung im *Prager Tagblatt* gegen die Textmanipulationen Pallenbergs protestiert hatte (Prager Tagblatt, 10. September 1931, Nr. 211, S. 6), machte die Affäre in der *Weltbühne* öffentlich, worauf Pallenberg in der Folgenummer der Zeitschrift eine Replik abdrucken ließ. Siehe Die Welt-

Damit wanderten Spielformen in den deutschen E-Theatersektor ein, welche um 1900 die Wiener U-Kultur geprägt hatten. Pallenbergs eigentümliche Stilistik war nicht zuletzt der Protest eines Schauspielers, der sich noch im Theater an der Wien über die Kommerzialisierung der Volkstheaterkultur geärgert hatte und von Rollenklischees unterfordert gewesen war.[321] Die berühmte Girardi-Episode gilt als Wachablösung zweier Schauspielergenerationen[322] und symbolisiert die Transformation der altösterreichischen Theatertradition in die Moderne, die über Nestroy, Raimund und Stranitzky bis ins Barock zurückreicht: Improvisation, Digression, Körperkomik und Klamauk zeichnen sie ebenso aus wie Zeitkritik, Aufwertung niederer Rollen und (mithin) die Konkurrenz zur Hochdramatik des Burgtheaters.[323] Unter den modernen Akteurinnen und Akteuren suchte neben Kraus und Horváth insbesondere Hofmannsthal in den 1920er Jahren Anschluss an die altösterreichische Theatertradition, indem er Pallenberg die Rolle des Dieners Theodor in *Der Unbestechliche* (1923) auf den Leib schrieb.[324] Polgar betrachtete Pallenbergs »Hanswurst als Gipfel der Schauspielerei, der Hanswurst um eine volle Schraubenwindung höher als sein historischer Ahne. Er steht nicht wie jener noch vor, sondern bereits hinter dem Pathetischen.«[325] Dass in der *Schwejk*-Inszenierung des Piscator-Kollektivs »die

bühne, 39/1931, S. 494 f.; 40/1931, S. 533–535. Wie die Polemik zeigt, ist es dabei nicht nur um künstlerische Differenzen, sondern auch um viel Geld gegangen. Während sich der mit dem Schauspieler befreundete Reimann neutral zu verhalten versuchte (Reimann, Mein blaues Wunder, S. 411 f.), ärgerte sich Brod sowohl über die angebliche Entpolitisierung der Dramatisierung, die es nun auf reine Lacheffekte abgesehen habe, als auch darüber, dass Pallenberg – wahrscheinlich aufgrund größerer Textmanipulationen – die Hälfte der Tantiemen beanspruchte, die Brod und Reimann zustanden. Siehe Die Weltbühne, 39/1931, S. 494 f. Pallenberg wies in seiner Replik darauf hin, dass er sich im Wesentlichen auf die Textfassung der *Schwejk*-Inszenierung des Piscator-Kollektivs gestützt habe, von welcher Brod ja auch Tantiemen beziehe, obwohl sie mit dessen Dramatisierung kaum mehr etwas zu tun habe. Siehe ebd., 40/1931, S. 533–535. Dass Pallenberg zusätzliche Beteiligungen an den Einkünften verlangt hat, scheint nicht unüblich gewesen zu sein, wie auch Hofmannsthal bestätigt, der den Schauspieler als in »fast krankhafte[m] Grad gewinnsüchtig« beschreibt. Siehe Strauß/Hofmannsthal, Briefwechsel, S. 479.

321 Ahrens, Max Pallenberg, S. 29.

322 Ebd., S. 27.

323 Vgl. Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, bes. S. 275–336.

324 Mayer/Werlitz, Hofmannsthal-Handbuch, Nr. 98 [Koch: Der Unbestechliche]. Zentral für Hofmannsthals Dramatik sind zudem Molières satirische Komödien. Siehe ebd., Nr. 85 [Koch: Komödien/Zur Einführung].

325 Polgar, Kleine Schriften, Bd. 6, S. 391.

beiden, Pallenberg und Schwejk, zusammenkamen«, war für ihn nichts weniger als »naturnotwendig«.[326]

Über diese österreichische Genealogie war Piscator bestens im Bilde. Reinhardts Inszenierung von Hauptmanns satirischer (von Kraus geschätzter) Diebeskomödie *Der Biberpelz*, aufgeführt 1915/6 am Berliner Deutschen Theater mit Pallenberg in einer der Hauptrollen, kommentierte er rückblickend:

> Mit dem Hanswurst starb auch der Komödiant aus. Ihm wurde die Bühne verschlossen, er hatte nur noch den Zirkus. Vom Bauerntheater her kamen früher Talente wie Stranitzky, später Raimund und Nestroy, heute Karl Valentin. Komödianten waren Pallenberg, Lingen, Henckels. Die Literatur überwacht sie. Als Gerhart Hauptmann einmal vor einer Premiere Pallenberg überging und sich seine Zusätze zum Text verbat, erschien Pallenberg am Abend mit sieben Paletots, machte zwar keine Zusätze, zog aber die sieben Paletots aus, um mit Gesten gegen des Dichters heiliges Wort zu protestieren. Können Sie sich vorstellen, daß der frühe Charlie Chaplin in eine literarische Manier zu pressen gewesen wäre?[327]

Piscator verweist mithin auf die Altwiener Theatertradition als mimische Avantgarde, die, vorgreifend auf die moderne, »mathematische[] Art des Theaterspiels«,[328] antiillusorische, physische, parodistische und gesellschaftskritische Schauspieltechniken kultiviert hat.[329] Die Zusammenarbeit des Kollektivs mit »de[m] geheimsten der Konfusionsräte«[330] spricht für Benjamins These vom habsburgischen Ursprung der modernen Satire. Vice versa könnte die These indes durch die schauspielerische Physiognomie Pallenbergs oder, was angesichts deren breiter Rezeption nicht unwahrscheinlich ist, durch die *Schwejk*-Insze-

326 Ebd., Bd. 4, S. 107.
327 Piscator, Schriften, Bd. 2, S. 252 [Darstellung und Dichtung].
328 Ebd., Bd. 1, S. 203 [Das Politische Theater].
329 Vgl. ähnlich Ihering, Der Kampf ums Theater, S. 55 f.: »Die Komik ist der Beweis für einen neuen Ausdruckswillen. Sie ist, so sagt man, von vornherein als realistische Schauspielkunst gegeben. Sie beruht auf Beobachtung. Sie bestätigt oder kritisiert das Leben […]. Gerade der Komiker hat das neue Theater vorweggenommen. Alexander Girardi und Arthur Vollmer hatten die Melodie der Komik. Viktor Arnold war ein Expressionist des Humors. Und Pallenberg, der scheinbar ohne Detail, ohne Dialekt, ohne Schnörkel, ohne Verzierung nicht auskommen kann, gerade Pallenberg hat in der phantastischen Besessenheit, mit der er die Gestalten zusammenreißt, mit der er über Einzelheiten hinwegrast, Komik als Ausdruck, Komik als Verkürzung.«
330 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 200.

nierung angeregt worden sein. Dass eine satireaffine internationale U-Kultur zusätzlich die modernen Spielformen befruchtet hat, darauf verweist Piscator, wenn er Karl Valentin (eine Inspirationsquelle Brechts) sowie Charlie Chaplin (wichtig für Kracauers Schreiben) in dieselbe Kategorie subversiver Mimen einordnet.[331]

Autonomisierung der Satire: Tucholskys Die Zeit schreit nach Satire

Die Kollaboration des Piscator-Kollektivs mit Pallenberg zeigt eindrücklich, wie eng in der Weimarer Republik moderne Ästhetik und Kommerz interagierten: Einerseits entdeckte die Hochkultur im U-Sektor avantgardistische Spielformen; andererseits gefährdeten die ökonomischen Strukturen des U-Sektors den theaterästhetischen Fortschritt, speziell in der Kulturmetropole Berlin.[332] Hinzu kam die Rekommerzialisierung der Moderne entlang des soziologischen Musters, wonach die »permanente[] Revolution«[333] des literarischen Feldes Formen, Gattungen und Stile aus der E-Kultur als minderwertig ausscheidet und in die U-Kultur abdrängt, um sie nach einer Phase der Marginalisierung als Avantgarde in die E-Kultur zurückzuholen, wo sie sich dann in avantgardistische und kommerzielle Varianten ausdifferenzieren.[334] Als Kehrseite der sekundären Politisierung schlugen mithin Theater-, Revue- und Kabarett-Unternehmen ebenfalls aus der Satire Kapital, indem sie aus Rücksicht auf das zahlkräftige bürgerliche Publikum die politische Intention abmilderten, die satirische Pointe auf universelle oder belanglose Gegenstände umdirigierend.[335] Ohne ihr gesellschaftskritisches Moment wurden die satirischen Formen freilich abstrakt: zur Satire ohne Satire. Dass gegen Ende der Weimarer Republik die Zensur wieder restriktiver wurde, förderte diese moderne Autonomieästhetik zweiter Stufe zusätzlich.[336]

331 Für Brecht siehe bspw. Brecht, Werke, Bd. 22.2, S. 722; für Kracauer hier Kap. 5.3.
332 Zu Feuilleton und Operette als Katalysatoren der Moderne siehe Matala de Mazza, Der populäre Pakt.
333 Bourdieu, Praktische Vernunft, S. 71.
334 Ders., Die Regeln der Kunst, S. 197.
335 Jelavich, Berlin Cabaret, S. 187–209; Ebert, Theater als moralische Versuchsanstalt, S. 253. Diese Praxis reicht noch vor den Ersten Weltkrieg zurück. Siehe Jansen, Glanzrevuen der zwanziger Jahre, S. 29 f.; Kothes, Die theatralische Revue in Berlin und Wien, S. 36–47.
336 Hepp, Tucholsky, S. 94.

Die Popularität der satirischen Formen in den 1920er und frühen 1930er Jahren ist deshalb durchaus ambivalent. Denn nicht alle Satirikerinnen oder Satiriker hatten das Glück, wie Piscator und Grosz auf Mäzene wie Katzenellenbogen zu treffen, die ein derart starkes Faible für aggressive Satire besaßen, dass sie diese sogar finanzierten, wenn sie selbst als Karikaturen verhöhnt wurden. So ist in der Autobiografie von Grosz nachzulesen:

> Man hätte glauben können, daß die Reichen und Glücklichen damals mit dem Tisch, den ihnen Gott gedeckt hatte, zufrieden gewesen wären. Viele waren aber unzufrieden – und diese Unzufriedenheit war wiederum ein Segen für die Spaßmacher und Schauspieler unter uns. Zu denen – zu meinem Freunde Erwin [Piscator] zum Beispiel – kamen oft reiche und mächtige Leute und sagten: »Du, Erwin, wenn Du uns da mal was vormachen kannst, so was recht Drastisches – ich meine, uns nachmachen –, vielleicht meine krummen Beine oder wie mein Freund Oskar sich immer überfrißt und nachher den Teppich vollkotzt oder wie Hugo da unten in seinem Weinkeller sitzt und die leeren Flaschen zählt? Erwin«, sagten die, »nimm Dir Zeit und ein paar von den begabten Eckenstehern, die immer so schon für ein paar Groschen singen – wir schenken Dir ein großes Theater und Du kannst Dich drauf verlassen, wir kommen alle und freuen uns, wenn Du uns zeigst, wie widerlich wir eigentlich sind – hahaha –« […]. Wir wurden hoch bezahlt. Ich wurde fast reich, und Erwin wurde richtig reich, allein dadurch – ja, so war es auch damals, als Rom unterging! –, allein dadurch, daß wir den Reichen und Mächtigen Fratzen schneiden und unsere Hintern entblößen durften.[337]

Das Interesse der Investoren an einer satirischen Selbstbespiegelung erklärt sich dabei weniger durch ihre gesellschaftskritische Haltung als durch eine ästhetische Lust an aggressiven satirischen Formen. Als solche war das Interesse zunächst Symptom der epochentypischen satirischen Mode, die dann über die Bande der politischen Satire und der Evolution der *satirischen Moderne*, 1918–1933, zuarbeitete. Wer nicht auf solche Mäzene zurückgreifen konnte oder über eine anderweitig finanziell abgesicherte Existenz verfügte wie Kraus, der dank eines väterlichen Erbes in der glücklichen Lage war, kompromisslos zu

337 Grosz, Ein kleines JA und ein großes NEIN, S. 154.

publizieren:[338] Dessen satirische Möglichkeiten wurden weitaus stärker vom Markt der kulturellen Güter reguliert und daher restringiert.

Ein (satirisches) Lied davon singen konnte Tucholsky, obzwar ihm die Direktoren einer Bank, in der er 1923 arbeitete – zermürbt durch Hyperinflation, politisch und künstlerisch resigniert –, mit den Worten Mut zusprachen: Die Zeit schreie geradezu nach Satire.[339] Tucholsky unterzeichnete kurz darauf zwar einen Mitarbeiter-Vertrag bei der *Weltbühne*, übernahm 1926 nach dem Tod Siegfried Jacobsohns die Leitung der Zeitschrift und fand damit ein Forum, wo er seine satirischen Texte ungefiltert publizieren konnte. Weil der Lohn die – freilich nicht unbescheidenen – Lebenshaltungskosten des Satirikers nicht deckte, sah sich Tucholsky gezwungen, sich nach lukrativeren Verdienstmöglichkeiten umzusehen, und begann, für den liberalen Ullstein-Verlag und die dazu gehörende *Vossische Zeitung* zu schreiben.[340] Konflikte waren damit vorprogrammiert, zumal Tucholsky zeitgleich in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung aller Länder* publizierte. Nachdem der Satiriker hier eine Reihe klassenkämpferischer Gedichte veröffentlicht hatte, eskalierte 1929 die Situation. Der Ullstein-Verlag verlangte, dass Tucholsky seine Tätigkeit für die Zeitschrift des Münzenberg-Konsortiums aufgab.[341] Aus Protest stellte Tucholsky daraufhin seine Mitarbeit an den Ullstein-Magazinen *Die Dame*, *UHU* und *Tempo* ein. Der *Vossischen Zeitung* blieb er jedoch treu, machten doch die 1500 Mark, die ihm der Ullstein-Verlag monatlich für seine Beiträge auszahlte, einen erheblichen Teil seines Einkommens aus.[342]

Für Tucholsky waren solche Interessenskonflikte zwischen satirischer Intention und ihrer finanziellen Abgeltung sozusagen ein alter Hut. Mit Restriktionen hatte er bereits Anfang der 1920er Jahre zu kämpfen, als er für Rudolf Nelson Revue-Texte verfasste, wobei er nach dessen Vorgaben die aggressive Tendenz der satirischen Formen milderte, indem er die satirische Kritik auf die Berliner Lebenswelt einschränkte und politische Töne lediglich stark dosiert anschlug.[343] Ähnlich verhielt es sich auch mit zahlreichen Kabaretttexten, die Tucholsky für diverse Künstlerinnen und Künstler verfasste und die, abgesehen von einigen politischen Gedichten, aus launigen Conférencen, pointierten

338 Timms, Karl Kraus, S. 63 f.
339 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 6, S. 81.
340 Hepp, Kurt Tucholsky, S. 79.
341 Ebd., S. 115 f.
342 Ebd. Zu den finanziellen Zwängen siehe auch die Briefe in: Tucholsky, Unser ungelebtes Leben, S. 512–516, 521; Briefe vom 18. und 25. September 1928 und 13. April 1929.
343 Hepp, Kurt Tucholsky, S. 64.

Sketchen und Monologen sowie kess-erotischen Couplets bestehen.[344] Die fragmentarische Revue *Der Untergang des Abendlandes*, die Tucholsky 1926 mit Polgar für Massary und Pallenberg entwarf, angeheuert von Reinhardt, zeugt ebenfalls von den kommerziellen Zwängen des satirischen Schreibens, mussten doch Tucholsky und Polgar die Revue so konzipieren, dass sie der Imagepflege von Massary zustattenkam.[345] Tucholsky gab sich denn auch nie Illusionen hin: »[W]ie genau ich auch in die Zeit hineingehorcht habe. Nein, nach Satire schreit diese Zeit nicht«, widersprach er den erwähnten Bankdirektoren in der Rezension der Romansatire *Die Kegelschnitte Gottes* (1926), die aus der Feder der mit Kraus bekannten Wiener Autorin Bertha Eckstein-Diener (Sir Galahad) stammt.[346]

Solche einschlägigen Erfahrungen verarbeitete Tucholsky Ende der 1920er Jahre summarisch in elf Sketchen, publiziert 1929 in der *Vossischen Zeitung*; in demselben Jahr erschienen sie zudem im Fotomontageband *Deutschland, Deutschland über alles*, den Tucholsky zusammen mit Heartfield konzipiert hatte. Der Titel der Sketche *Die Zeit schreit nach Satire* greift die Phrase der Bankdirektoren auf, legt sie jedoch einem Dr. Milbe, Stellvertreter des geschäftsführenden Direktors einer fiktiven Deutschen Literatur-Betrieb G. M. B. H., in den Mund, der mit ebendieser Begründung Tucholskys aggressiv-politisches *Weltbühne*-Pseudonym Peter Panter – Revue- und Kabaretttexte zeichnete Tucholsky in der Regel mit Theobald Tiger –[347] zur Ausarbeitung einer »literarischen Groß-Revue mit satirischem Einschlag« überredet.[348] Dr. Milbes Arbeitsvorschläge orientieren sich dabei an den Bedürfnissen des Kulturmarktes und instrumentalisieren gezielt die jüngsten Branchemoden. Der von ihm projektierte Kassenschlager soll entsprechend eine Art »mitm Schuss Lehár« verzuckerte »Dreigroschenoper« werden, »Sonx« anstelle von Couplets besitzen, »nicht zu literarisch, […] 'n bißchen allgemein-verständlich« sein und vor allem: »Scharf, verstehn Sie mich,

344 Ebd., S. 66, 69.

345 Die Revue *Der Untergang des Abendlandes* wurde nicht fertiggestellt. Gewisse Szenen druckte *Die Weltbühne*. Siehe Die Weltbühne, 36/1927, S. 371–373; 37/1927, S. 409 f.; 41/1927, S. 562 f.; 50/1927, S. 926–931; 52/1927, S. 970 f. Siehe auch Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 9, Nr. 117, 120, 136, 175, 181. Zu den Gründen für das Scheitern siehe die Briefe in: Tucholsky, Unser ungelebtes Leben, S. 410–432. Zudem Weinzierl, Alfred Polgar, S. 126–128; Stern, Die Sache, die man Liebe nennt, S. 236–241.

346 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 6, S. 81. Zu Eckstein-Diener siehe Mulot-Déri, Sir Galahad, S. 77 f.

347 Schönert, »Wir Negativen«, S. 76–80.

348 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 12, Sketch 1, S. 99.

witzig, spritzig – also es ist ja gar kein Zweifel: *diese Zeit schreit ja nach Satire!*«[349] Im Vorzimmer Dr. Milbes warten mit Kästner und Mehring gleich zwei weitere Satiriker, die ebenfalls als Autoren dem Projekt zuarbeiten sollen. Außerdem zieht die Firma in Erwägung, im Notfall Polgar oder schlimmstenfalls Brecht zu kontaktieren.[350] Für die Regie wird Piscator angefragt, der sofort verlangt, das Bühnenmanuskript um Szenen zu erweitern, einen von Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929) inspirierten Tonfilm einzubauen, die Internationale absingen zu lassen und – eine Anspielung auf Jessners Stufenbühne und die Laufbänder der *Schwejk*-Inszenierung – eine »laufende[] Treppe« zu installieren.[351] Engagiert werden eine Starschauspielerin, die sich wie Massary bei den Arbeiten an der Revue *Der Untergang des Abendlandes* ständig über die Textvorlage beschwert, sowie ein Starschauspieler, der wiederum, sehr zum Leidwesen Panters, ähnlich wie Pallenberg überaus freimütig mit Requisiten und Manuskript umgeht.[352] Zur Vertonung der Textvorlage wird Edmund Meisel vorgeschlagen, der die Musik der *Schwejk*-Inszenierung komponiert hat.[353]

Die Sketche machen sich auf diese Art und Weise über den Berliner Kulturbetrieb lustig, der aus dem Publikumsinteresse für satirische Formen ökonomischen Profit zu schlagen versucht hat. Allein dies ist, so zeigen auch diese Sketche, eben ein heikles Geschäftsmodell. Denn es stellt sich erstens heraus, dass der künstlerische Anspruch Panters das breite Publikum fernzuhalten droht, worauf die Produzenten die Vereinfachung allzu artifizieller Passagen einfordern: »[D]ie Revue soll natürlich gut sein, aber zu gut soll sie auch wieder nich sein!«[354] Zweitens gefährdet Panters satirische Angriffslust die Existenz der Produktionsfirma. Um weder das zahlende Publikum und die industriellen Geldgeber noch den Staat zu vergraulen, der mit zusätzlichen Vergnügungssteuern droht, streicht das Bühnenunternehmen rigoros eine satirische Attacke nach der anderen aus dem Manuskript; nicht zufällig zensiert man Witze gegen den Polizeipräsidenten Karl Zörgiebel, gegen Reichswehr, Justiz, Kapitalismus und Börse: Die Revue soll – so erkennt man im Lauf der Arbeiten – anstatt »[s]charf, […] witzig, spritzig« lediglich »pikant, witzig, spritzig« sein.[355] Mit diesen radikalen, marktdiktierten Entschärfungen schießen die Produzenten

349 Ebd., Sketch 2; Hervorhebung K. T.
350 Ebd., Sketch 4.
351 Ebd., Sketch 5.
352 Ebd., Sketch 6.
353 Ebd., Sketch 2.
354 Ebd., Sketch 4, S. 102.
355 Ebd.

allerdings über das Ziel hinaus, weil die verstümmelten satirischen Formen weder bei Publikum noch Presse Anklang finden. Die Revue wird zum Verlustgeschäft. Im letzten Sketch liegen deswegen die Nerven blank: Der Tumult, der aus dem Büro des Theaterunternehmers dringt, ist dann zwar gleichfalls die Zeit, »schrei[end] nach Satire«.[356] Dieses Mal meint die Formulierung freilich nicht mehr die Mode der Satire, sondern die dringende Notwendigkeit einer satirischen Kritik des Kulturbetriebs.

Ver- und Entschärfen: Stone fotografiert Pallenberg

Diese Widersprüche zwischen moderner Kunst und Kommerz stellen ebenfalls andere Kulturbetriebssatiren dar wie Gabriele Tergits *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* (1931) und Lion Feuchtwangers *Erfolg* (1930). Zudem lassen sie sich an Fotografien ablesen, die Sasha Stone von der *Schwejk*-Inszenierung geschossen hat. Stone, mit bürgerlichem Namen Aleksander Serge Steinsapir, kam 1895 in St. Petersburg zur Welt, wanderte 1914 nach New York aus und ließ sich Anfang der 1920er Jahre in Berlin nieder.[357] Er wurde zu einem der bedeutendsten Fotografen der Weimarer Republik, dessen Bilder, einer neusachlichen Ästhetik verpflichtet, oft eine satirische Perspektive einnehmen. Politisch war Stone links positioniert. Sein Spezialgebiet war die urbane Architektur- (*Berlin in Bildern* [1929]) sowie die Industriefotografie; so lichtete Stone etwa die ikonischen Bauwerke von Bruno Taut und Mies van der Rohe ab; 1928 fotografierte er Piscators Breuer-Appartement.[358] Darüber hinaus war Stone ein gefragter Theaterfotograf, porträtierte Bühnengrößen wie Durieux oder bannte Inszenierungen von Reinhardt, Brecht und Piscator auf Celluloid. Eine Zeit lang arbeitete Stone als Hausfotograf des Piscator-Kollektivs, dokumentierte Proben und Aufführungen im Theater am Nollendorfplatz und fertigte so die Bilder für die Programmhefte an und jene Fotografien, mit denen Piscator *Das Politische Theater* illustrierte. 1928 entwarf Stone sogar das Bühnenbild für die Inszenierung von Upton Sinclairs *Singende Galgenvögel*.[359] Gewisse Mitglieder des Kollektivs, Grosz und Heartfield, hatte Stone im Umfeld der avantgardistischen G-Gruppe kennengelernt, zu der auch Taut, Mies van der Rohe, Kurt

356 Ebd., Sketch 11, S. 107.
357 Zu Stone siehe Hammers, »Sasha Stone sieht noch mehr«; zur Biografie ebd., S. 16–28.
358 Ebd., S. 125 f.
359 Ebd., S. 158–165.

Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara und Hausmann gehörten. 1925 soll Stone hier zum ersten Mal Benjamin getroffen haben. Es entwickelte sich im Anschluss daran eine langjährige Freundschaft. 1928 kreierte Stone den berühmten Schutzumschlag für Benjamins *Einbahnstraße*.[360]

Von den Fotografien, die Stone von der *Schwejk*-Inszenierung anfertigte, kursierte in der Weimarer Republik vor allem eine Großaufnahme, die Pallenberg in der Rolle des Schwejk zeigt. Der Starschauspieler, dessen Prestige den Vertrieb des Bildes garantierte, trägt auf ihr den groben Arbeitskittel eines k. u. k. Putzflecks und salutiert schalkhaft, die Hand an die Mütze gelegt. In ihren jeweiligen Kontexten spiegelt die Fotografie ikonografisch die Situation der *satirischen Moderne*, 1918–1933, zwischen Kunst und Kommerz wider. Tucholsky und Heartfield verwendeten diese Fotografie in *Deutschland, Deutschland über alles* etwa für eine Bildmontage, die der Aufnahme von Pallenberg alias Schwejk eine Fotografie von Erich Ludendorff kontrastiert, den Weltkriegsgeneral zeigend, wie er, uniformiert mit Pickelhaube, am 1. April 1924 in München von der Beteiligung am Hitler-Putsch freigesprochen worden war.[361] Der Kontext lud die Montage als Konfrontation zwischen alter und neuer Machtelite bzw. großem Mann und satirisch-subversivem kleinem Mann auf und schrieb an einer Klassendialektik fort, die *Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Ländes* kurz zuvor ins Leben gerufen hatte, als sie Stones Fotografie für die Januar-Ausgabe von 1928 als Cover verwendet hatte.[362] Drei Nummern später rezensierte das Blatt die *Schwejk*-Inszenierung, illustriert mit zusätzlichen Aufnahmen von Stone, und 1929 montierte es aus der Fotografie von Pallenberg alias Schwejk sogar eine großformatige Buchwerbung, die dem Schauspieler Tucholskys/Heartfields *Deutschland, Deutschland über alles* unter den Arm klemmte.[363]

360 Ebd., S. 21–25, 180–182.

361 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 12, S. 220 f. Die erste Auflage von 20 000 Exemplaren war innerhalb von rund sechs Wochen ausverkauft, sodass zwei weitere Auflagen von insgesamt 30 000 Exemplaren gedruckt wurden. Siehe Rössler, Zuschlagen, boxen, pfeifen, in die Herzen schießen, S. 299–301.

362 A-I-Z, 4/1928. Die *A-I-Z* bespricht die Aufführung in: A-I-Z, 7/1928, S. 13. Die Rezension besteht aus einem Abdruck von Lanias Text aus dem Programmheft. Piscators Theater am Nollendorfplatz wird als »interessanteste[] Bühne Europas« gelobt, die mit der *Schwejk*-Inszenierung »wieder einen Schritt auf dem schweren und langen Weg, der vom bürgerlichen Theater zum proletarischen führt«, gemacht habe. Kritisch betrachtet die *A-I-Z* den Widerspruch zwischen dem proletarisch-revolutionären Gehalt des Theaterstücks und den bürgerlich-ökonomischen Bedingungen der Inszenierung. Die Zeitschrift illustriert den Theaterhinweis mit Stones Fotografien.

363 A-I-Z, 44/1929, S. 14. Wie die *A-I-Z* gehörte Der Neue Deutsche Verlag zum Medienkonzern Willi Münzenbergs. Eine Reproduktion der Verlagsanzeige (mit allerdings

Die *Vossische Zeitung* druckte wiederum zeitgleich Stones Fotografien der *Schwejk*-Inszenierung in ihrem eher unpolitischen Rahmen ab. Ende Januar 1929 zierten sie das Cover der illustrierten Beilage *Zeitbilder* und bildeten so das Deckblatt zu Beiträgen über Architektur, die Berliner Visiten von Jules Romains, André Gide und Henry Bernstein, über afrikanische Filmdarsteller und -darstellerinnen, über Schwimmsportler und britische Jagdgesellschaften sowie von einer abrundenden Rätsel- und Humor-Seite.[364] Die Figur Schwejk war hier ein rezentes Kulturereignis, das in einer ›Revue‹ der Zeit nicht fehlen durfte. Dabei hatte die *Vossische Zeitung* die Schwejk-Figur seit dem Erscheinen des ersten Bandes der Übersetzung von 1926 verfolgt.[365] 1927 rezensierte Soma Morgenstern hymnisch den zweiten Band, den er angeblich in einem Schrank der Redaktion unter jenen Büchern entdeckt hatte, die kein Redaktionsmitglied besprechen mochte – zusammen mit den Romanen Kafkas.[366] Und der Feuilletonchef Monty Jacobs widmete sich höchstpersönlich Piscators *Schwejk*-Inszenierung. Über die »scharfe Zutat« von Grosz' Karikaturen rümpfte er in seiner Theaterkritik zwar die Nase, schätzte aber immerhin, dass Pallenberg die kommunistische Ideologie umschiffe und den vergangenen Krieg »ohne Hass, durch ein Lächeln allein« überwinde; zudem gefiel ihm die Bühnentechnik mit ihren neuen dramaturgischen Möglichkeiten.[367] Jacobs würdigte mithin primär formalästhetische Aspekte des epischen Theaters. Zu dessen politischem Engagement sowie dessen aggressiv-satirischen Elementen ging seine Rezension hingegen auf Distanz (wie bei Kraus' *Die Unüberwindlichen*).[368]

Das alles passt ins Bild eines Verlagshauses, dessen Chef nicht zuletzt nach kaufmännischen Kriterien über die Bildauswahl seiner Magazine entschied. Vicki Baum, die, gebürtig in Wien, exklusiv für den Ullstein-Verlag von 1926 bis 1931 zahlreiche satireaffine Feuilletons verfasste und die mit dem neusachlichen Roman *Menschen im Hotel* im Jahr 1929 einen ebenso klugen wie leicht-

falscher Quellenangabe) ist abgedruckt in: Kaufmann, Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 10, S. 373.

364 Zeitbilder, 29. Januar 1928, Nr. 5, S. 1 [Beilage zur Vossischen Zeitung]. Eine Fotografie von Pallenberg alias Schwejk findet sich ebenfalls in einer weiteren Ausgabe. Siehe ebd., 8. April 1928, Nr. 15, S. 3 [Beilage zur Vossischen Zeitung]. Die *A-I-Z* wandelte 1927 ihre Humor- zur Satire-Rubrik um. Siehe A-I-Z, 19/1927, S. 14; zum Vergleich bspw. o. Nr./1926, S. 14 [Heft vom 11. März]. Unter dieser Rubrik publizierte auch Tucholsky. Siehe bspw. ebd., 12/1928, S. 12.

365 Literarische Umschau, 30. Mai 1926, Nr. 21, S. 1 [Beilage zur Vossischen Zeitung].

366 Morgenstern, Joseph Roths Flucht und Ende, S. 96 f.

367 Vossische Zeitung, 24. Januar 1928, Nr. 40, S. 2.

368 Kraus, Die Fackel, Nr. 827–833, S. 11 f.

füßigen satirischen Bestseller landete, erinnert sich in ihrer Autobiografie *Es war alles ganz anders* (1962):

> Aus dem *UHU* warf Hermann Ullstein, unser oberster Kriegsherr, ständig Fotos heraus, die wir Redakteure gern gebracht hätten, und ersetzte sie ebenso unnachgiebig durch »Naturstudien«, das heißt, Fotos wenig oder noch weniger bekleideter weiblicher Wesen. Nun ist so etwas zwar bei Verlegern illustrierter Zeitschriften im Allgemeinen verständlich und verzeihlich; was mich aber ärgerte, zugleich allerdings auch amüsierte, war die Heuchelei, mit der er solche Illustrationen in unser Magazin hineinmanövrierte. Herr Ullstein hätte es niemals über sich gebracht, uns frank und frei zu erklären: »Hört mal, Kinder, wir müssen dem Leser mehr Fleisch zeigen, sonst kauft er das Ding nicht.« Stattdessen schob er unseren schönen Satzspiegel beiseite und schrie: »Zu morbid! Nicht genug Schönheit! Schönheit! Ich will Schönheit sehen! Natur! Lebensfreude! Warum nicht ein paar von Puttkamers schönen chinesischen Reisestudien?«[369]

Eines Verlagshauses, wo man gleichzeitig die Nähe zum Publikum suchte, indem etwa Brecht im *UHU*, mit dem Boxer Paul Samson-Körner am Klavier, das Arbeitszimmer des modernen Dichters nachstellte oder in einer anderen Ausgabe sogar seinen eigenen Autounfall fingierte.[370] Auch dass der Verlag gerne satireaffine Autorinnen und Autoren beschäftigte wie Tucholsky oder Baum, war ein Stück weit ökonomisches Kalkül. Man blieb so am Puls der Zeit:

> Im Ullsteinhaus in Berlin fühlte ich [Baum] mich wie auf dem Nabel der Welt. Das Leben strömte in Tausenden von Fotos, Hunderten von Menschen und in den Stimmen des ganzen Erdballs vorbei. Die Gänge hallten vom Witz und Lachen der schärfsten Geister der großen Stadt wider. Die besten und modernsten Autoren jener Tage wurden bei Ullstein verlegt. Sie brachten uns ihren desillusionierten, bitteren Nachkriegs-, Nachrevolutions-, Nachinflationshumor und ihren unbesiegbaren flammenden Idealismus.[371]

369 Baum, Es war alles ganz anders, S. 431.
370 UHU, 1926/27, Heft 11, August, S. 38 f. [Der Dichter Brecht bei der Arbeit]; ebd., 1929/30, Heft 2, November, S. 62–65 [Ein lehrreicher Autounfall]. Dazu Knopf, Bertolt Brecht, S. 139 f., 182 f.
371 Baum, Es war alles ganz anders, S. 433 f.

Die erste Januar-Nummer der *Zeitbilder* des Jahres 1928 brachte dementsprechend unter der Überschrift *Deutsche Satiriker sagen über sich selbst aus* eine Reihe von Porträtfotografien, ergänzt durch Kurzkommentare. Abgelichtet waren Polgar, Roda Roda, Friedell, Reimann, Sternheim, Friedlaender/Mynona, Schiffer, Peter Scher, Alfred Richard Meyer, Mehring und Tucholsky. Diese Zusammenstellung bevorzugte eindeutig spielerische satirische Formen, sogar mit einer Schlagseite zur satirischen Vorkriegsästhetik; einzig Mehring und Tucholsky satirisierten systematisch und radikal politische Themen. Polgar und Friedell wunderten sich über den ihnen zugewiesenen Beruf. Kraus und Heinrich Mann fehlten. Auf »›scharfe Satire‹ bin ich gar nicht scharf«, äußerte sich Schiffer repräsentativ für die Mehrheit der in dieser Galerie versammelten Künstler.[372]

Changierend zwischen Kunst und Kommerz, E- und U-Kultur, moderner und bürgerlicher Ästhetik, politisch-satirischem Engagement und autonom-satirischen Formen, repräsentiert Stones Fotografie von Pallenberg alias Schwejk – in all ihren kontextuellen Facetten – im Weimarer Bilderkosmos ikonisch die *ssatirisch strukturierte Moderne, 1918–1933*; vielleicht umso mehr, als der abgelichtete Star selbst politisch indifferent war.[373] Ökonomische Aspekte beeinflussten deren Evolution sowohl positiv als auch negativ: Im Wettstreit um die Gunst des Publikums setzten finanzielle Erwägungen Anreize, um satirische Bühnentechniken und Spielformen zu erfinden oder aus dem U- in den E-Sektor zu importieren, wo sie ihre Avantgarde-Funktion *produktiv positiv* ausübten. Dieselben ökonomischen Bedingungen ruinierten andererseits, im tatsächlichen wie im übertragenen Sinn, den künstlerischen Fortschritt, zumal sie dazu zwangen, politisches Engagement und satirische Formen zu kalkulieren. Ihre Kommerzialisierung entpolitisierte schließlich die satirischen Formen und domestizierte ihre Avantgarde-Funktion. Die Revolution der Dramatik, die Piscator ab 1918 in die Tat umzusetzen begonnen hatte, indem er das bürgerliche Kunstaxiom der ›Entlastung‹ mit dem modernen der ›Politik‹ vertauscht hatte, fiel im Verlauf der 1920er und frühen 1930er Jahre sowohl ihrem künstlerischen als auch ihrem kommerziellen Erfolg zum Opfer: Es überlebten jene gesinnungsneutralen satirischen Formen, die man heute allzu leicht mit Ironie verwechselt.

372 Zeitbilder, 1. Januar 1928, Nr. 1, S. 2 f. [Beilage zur Vossischen Zeitung].
373 Kortner, Aller Tage Abend, S. 321.

5 Neue Sachlichkeit: Kracauers satirische Feuilletons, Reportagen und Romane

> Unheimlicher Eifer ist hier am Werk. Aus den Kisten kriechen eiserne Ungeschöpfe hervor, monströse Gebilde von phantastischem Aussehen türmen sich auf, die blitzen und funkeln und sicherlich technisch sehr wohlgeraten sind, und über dem allem waltet der ungeheure Laufkran seines Amtes, der die Maschinenteile so behutsam an Ort und Stelle befördert, als seien es Säuglinge, die zartester Schonung bedürfen. Man kommt sich selber wie ein Säugling vor und entflieht dem Lande Brobdingnag.[1]

> Weil nun aber auch die Spritzer, die auf Deutschland dabei abfallen, formal und sachlich so brillant sind, möchte ich Sie fragen, ob Sie Lust haben, an der *Weltbühne* mitzuarbeiten.[2]

> Ich nehme an, daß Sie zwar nicht die Befürchtung hegen, ich könnte in Rußland einem politischen Bolschewismus anheimfallen, wohl aber die, daß diese sogenannte »neue Welt« meiner Art, satirisch zu sehen und zu schreiben[,] keinen Stoff bieten und daß ich in einem jugendlichen und begreiflichen Enthusiasmus statt einer Kritik optimistische Berichte liefern oder zur Stummheit verurteilt würde.[3]

Dass in den 1920er und frühen 1930er Jahren neusachliche Kulturphänomene wie Sport, Kino, glatte Fassade, Neue Frau, aber auch die Mode der Neuen Sachlichkeit karikiert worden sind,[4] sollte nicht über eine grundlegende Af-

1 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 188, S. 58.
2 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 18, S. 205 f.; Brief von Tucholsky an Kracauer vom 4. März 1927. 1921 war in der *Weltbühne* eine gekürzte Fassung von Kracauers Essay *Georg von Lukács' Romantheorie* erschienen. Siehe Die Weltbühne, 35/1921, S. 229 f.
3 Roth, Briefe, S. 91; Brief von Roth an die *Frankfurter Zeitung* vom 2. Juni 1926.
4 Exemplarisch: Sternheims *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit* (1926), Heinrich Manns *Bibi. Seine Jugend in drei Akten* (1928), Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932), Tergits *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* (1931), Baums *Menschen im Hotel* (1929), Kracauers *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1927/63).

finität von satirischen und neusachlichen Formen bzw. von Satire und Neuer Sachlichkeit als »ästhetische[m] Konzept«[5] hinwegtäuschen: »Es liegt in der Luft eine Neue Sachlichkeit«, witzelte etwa das titelgebende Chanson, satirisch milde, aber basal, in der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft*.[6] Der Text stammte von Marcellus Schiffer, die Musik von Mischa Spoliansky, als Schauspielerinnen und Schauspieler waren Margo Lion, Oskar Karlweis, Willy Prager, Marlene Dietrich u. a. beteiligt.[7] *Es liegt in der Luft* war ein Riesenhit und lief, teilweise sogar täglich, von Mai bis Oktober 1928 am Theater Die Komödie am Kurfürstendamm; in demselben Jahr also, in dem die *Schwejk*-Inszenierung des Piscator-Kollektivs und Brechts *Dreigroschenoper* im Berliner Theatersektor für Furore sorgten. Die Neue Sachlichkeit, so Schiffers Chanson, sei »was Idiotisches«, »was Hypnotisches«, und »[h]ätte Rembrandt heut gelebt, [/] hätte Rembrandt nur geklebt«; zudem spöttelte es: »[f]ort die Möbel aus der Wohnung«, »[j]eder Mensch, der da ist, stört!«[8] Künstlerischer Dreh- und Angelpunkt von *Es liegt in der Luft* war ein Berliner Warenhaus, ein genialer Montagetrick, mit welchem Schiffer der modernen Lebenswelt einen unterhaltsamen Zerrspiegel vorhielt. Die Revue machte sich so über eine neusachliche Ästhetik lustig, die sie selbst, basierend auf der satirischen Matrix, bespielte: entschärft – gemessen an der satirischen Intention des epischen Theaters; verschärft – gemessen am unpolitischen Sinneskaleidoskop der Ausstattungsrevuen.

»[I]n der Luft« lagen demnach ebenfalls die satirischen Formen. Mit den neusachlichen teilen sie wesentliche Merkmale: prosaisches Verhältnis zur Wirklichkeit, Detailtreue, objektive Sprache, soziale Typisierung, Gesellschaftskritik, (politisches) Engagement und Verfremdung.[9] Zusammen mit der Zeitsatire und dem epischen Theater wurde die Neue Sachlichkeit in den zwanziger Jahren auf derselben Kulturbrache montiert, die durch den Zerfall der bürgerlichen Welt- und Kunstanschauung im Ersten Weltkrieg entstanden war. Mit Blick auf den Funktionswandel vom bürgerlichen Dichter zum operativen Schriftsteller sprach Johannes R. Becher daher im historischen Kontext von der

5 Vgl. Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 1, S. 15.
6 Zit. nach: Trageser, »Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit«, S. 360 f.
7 Zur Revue *Es liegt in der Luft* siehe Danielczyk, Diseusen in der Weimarer Republik, S. 174–259; Grosch, »Bilder, Radio, Telephon«, S. 159–174.
8 Zit. nach: Trageser, »Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit«, S. 360 f.
9 Deese, Neue Sachlichkeit zwischen Satire und Sentimentalität, S. 208–211.

»Reportage« als »Avantgarde«. Die satirischen Elemente vieler zeitgenössischer Reportagen bekräftigen seine Aussage.[10]

Exemplarisch lassen sich die kreativen Synergien von satirischen und neusachlichen Formen anhand der Reportagen, Feuilletons und Essays studieren, die Siegfried Kracauer in den 1920er und frühen 1930er Jahren für die *Frankfurter Zeitung* verfasste, sowie an seinen Zeitromanen *Ginster* (1928) und *Georg* (1934). Zumal die Satire realistische mit gesellschaftskritischen Elementen amalgamiert, entdeckte Kracauer die satirischen Formen als exzellente Kunstmittel, um gegen eine neusachliche Trivialliteratur einen Kontrapunkt zu setzen, die unzureichend aufgeklärt war und sich lediglich oberflächlich politisch engagierte: »Man beschreibt die Realität, statt ihren Konstruktionsfehlern auf die Spur zu kommen, man weicht ins Ästhetische aus und versäumt dabei, die aufs Handeln gerichteten Kräfte zu mobilisieren.«[11] Vom Standpunkt eines unorthodoxen Materialismus aus beobachtete Kracauer mithin durch ein satirisch justiertes Objektiv kritisch die neusachlichen Modephänomene Architektur, Wohndesign, Film, Sport, Kabarett oder Revue – die Angestellten-Kultur der Weimarer Republik. Wie für die moderne Theaterästhetik die Projekte des Piscator-Kollektivs oder die Theaterstücke Brechts belegen Kracauers Schriften mustergültig die *produktive Positivität* der satirischen Formen für die moderne, neusachliche Prosa, 1918–1933. Dieselbe *produktive Positivität* zeichnet die neusachlichen Texte Joseph Roths, Egon Erwin Kischs, Erich Kästners, Irmgard Keuns sowie Gabriele Tergits aus. Dass Kracauer heute tendenziell als Ironiker gelesen wird – anstatt als Satiriker –, ist eine Spätfolge dieser Situation im literarischen Feld.[12]

10 Becher, Gesammelte Werke, Bd. 15, S. 197. Fähnders betrachtet dagegen die Reportage eher als Aktivposten einer technisierten Moderne. Siehe Fähnders, »Linkskunst« oder »reaktionäre« Angelegenheit, S. 101.

11 Kracauer, Werke, Bd. 5.4, Nr. 632, S. 41.

12 Exemplarisch: Mülder, Siegfried Kracauer, S. 132–134; Günter, Anatomie des Anti-Subjekts, S. 68–72; Köhn, Die Konkretion des Intellekts, S. 47 f.; Oschmann, Auszug aus der Innerlichkeit, S. 220–225.

5.1 Von der bürgerlichen Kunst- und Weltanschauung zum satirisch-unorthodoxen Materialismus: Gelehrtensatire in der *Frankfurter Zeitung*

Warten auf die neue Realität

Ähnlich wie für Kraus und Piscator war für Kracauer das stellvertretende Feindbild der Expressionismus.[13] Einer der frühesten Essays für die *Frankfurter Zeitung*, *Schicksalswende der Kunst*, würdigte im Jahr 1920 zwar den Frühexpressionismus als eine Kunstform, welche vermittelst der Negation des Gegenständlichen bereits vor dem Ersten Weltkrieg auf die Entfremdung des Subjekts durch Kapitalismus und Wissenschaft reagiert hatte, verurteilte hingegen fast drakonisch die zur Routine verkommene – die Seele abstumpfende – Raserei des Spätexpressionismus.[14] Nachdem der Expressionismus ein knappes Jahrzehnt lang die realistische Komponente der Kunst zertrümmert hatte, war für Kracauer die Zeit reif, um Malerei und Dichtung wieder mit einer positiven Wirklichkeit auszustatten:

> Wahrlich, es ist an der Zeit, daß endlich das ins Werk gesetzt wird, wozu erst der Expressionismus uns reif gemacht hat: *der Aufbau einer neuen Wirklichkeit in der Kunst*. […] Daß doch das überhastete presto prestissimo, das laute Gedröhn des Expressionismus sich mäßige und eine Kunst erstehe, die wieder den unfaßlichen Reichtum des Lebens mitsamt seinen gleitenden Übergängen einzufangen versucht, die liebevoll und allseitig das Seiende durchdringt, statt es zu zerstampfen und derart selber zu verarmen, eine Kunst zugleich, die jene große Stille der Wälder und der heißen Sommernachmittage hervorzuzaubern weiß, nach deren Geheimnissen wir – ach, wie lange schon – ein schmerzliches Verlangen tragen![15]

Schicksalswende der Kunst stellte diskurstypisch die bürgerliche Kunstanschauung und das bürgerliche Formentableau infrage. Kracauers Diagnose operierte mittels traditioneller Begriffe und formulierte, eher verschwommen, eine Kunstvorstellung, deren wesentliche Züge stark an den poetischen Realismus erinnern.

13 Vgl. Kraus, Die Fackel, Nr. 514–518, bes. S. 51; Piscator, Schriften, Bd. 1, S. 23 f. [Das Politische Theater].
14 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 9, S. 95 f., 98 f.
15 Ebd., S. 99 f.; Hervorhebung S. K.

Wenig überraschend verehrte Kracauer die Epik Stifters, sodass er zu Beginn der 1920er Jahre den *Nachsommer* (1857), von ihm mehrfach gelesen, mitsamt den *Studien* (1844/7/50) sowie den *Bunten Steinen* (1853) in der *Frankfurter Zeitung* zur Sommerferienlektüre empfahl.[16] Beeinflusst durch Lukács' *Theorie des Romans* (1920) warb derselbe Artikel zudem für den *Don Quijote*, die Romansatire von Cervantes als »Roman aller Romane«[17] anpreisend.

Die politische Aufbruchsstimmung, die Piscator um 1918 erfasste, ging auch an Kracauer nicht spurlos vorüber. 1919 schlugen sich die Ereignisse in einer Theorie der permanenten Revolution von Gesellschaften nieder.[18] Ähnlich vorsichtig beteiligte sich *Schicksalswende der Kunst* mit der Forderung nach mehr ›poetischer‹ Wirklichkeit daran, im literarischen Feld den Grund für die moderne Kunstordnung freizuräumen. Dass Malerei und Literatur dabei nicht nur realistischer, sondern auch gesellschaftskritischer, ja politischer werden mussten – diese Idee sedimentierte sich bei Kracauer allerdings erst um 1925, nachdem er sich bereits eine ganze Weile lang praktisch mit den satirischen Formen auseinandergesetzt hatte. Die Satire ordnete das literarische Feld ebenso neu, wie sie als »fundamentale Destabilisierung menschlicher Sinnwünsche«[19] im weltanschaulichen Feld strukturell die Sinnkrise widerspiegelte, an der im Essay *Die Wartenden*, publiziert 1922 in der *Frankfurter Zeitung*, die höheren, urbanen Bildungsschichten der jungen Weimarer Republik leiden. Wie retrospektiv die Romansatiren *Georg* von Kracauer oder *Sodom und Berlin* von Yvan Goll (1929) karikieren, schossen hier aufgrund der Sinnkrise im spätexpressionistischen Umfeld die Deutungsofferten ins Kraut: Rudolf Steiners Anthroposophie, der Ästhetizismus des Stefan-George-Kreises, ein kommunistischer Messianismus à la Ernst Bloch, Zionismus sowie Katholizismus.[20]

Unter diese Deutungsofferten hätte sich Kraus mit seiner sektenähnlichen Gemeinde gar nicht so schlecht eingereiht; nicht nur Viertel, Liegler, Benjamin

16 Ebd., Nr. 135, S. 646. Vgl. den Brief an Margarete Susman vom 2. Mai 1920: »Bald wird es Zeit, daß ich mir wieder den *Nachsommer* von Stifter vornehme, mein Heiligtum, mein Wunschbuch, das ich alle Jahre verschlinge.« Zit. nach: Belke/Renz, Siegfried Kracauer, S. 33 f.

17 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 9, S. 645.

18 Siehe ebd., Bd. 9.2, S. 79–136 [Sind Menschenliebe, Gerechtigkeit und Duldsamkeit an eine bestimmte Staatsform geknüpft, und welche Staatsform gibt die beste Gewähr für ihre Durchführung? (1919)]. Zu Kracauers Politisierung um 1918 siehe Belke, Siegfried Kracauer als Beobachter der jungen Sowjetunion, bes. S. 20.

19 Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, S. 77.

20 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 68; vgl. die Rezension von Blochs *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (1921) in: ebd., Nr. 87.

oder Canetti nahmen den Satiriker und seine Anhängerschaft als quasireligiöses Soziophänomen wahr.[21] Kracauer scheint denn auch gegenüber Kraus zunächst Vorbehalte gehegt zu haben. Als Adorno Mitte der 1920er Jahre bei Alban Berg in Wien Komposition studierte und dem Satiriker eher noch wohlgesonnen war, relativierte der Zögling in mehreren Briefen die ablehnende Haltung seines Mentors, unter anderem mit dem Hinweis auf das inspirierende Wiener Milieu:

> Stadt und Leute kommen mir wie eine erdichtete Provinz vor, die, aufdringlicher als es ein ästhetischer Mensch darstellen dürfte, die Fragwürdigkeit einer bloß ästhetischen Haltung demonstrieren soll. Wien ist viel krausischer noch als Kraus, schnitzlerischer als Schnitzler: ein siderisch überhöhtes Seldwyla, dessen Kultur nun, selbst schon der Frage wert, in eine barbarische Zivilisation geworfen wird. Dein Urteil über Kraus muß ich nachträglich voll akzeptieren! nur aus der Polemik gegen diese Sphäre begreift er sich und wird von der Sphäre selbst gemindert.[22]

Wien bildete für Adorno gleichsam eine »Kulturinsel […], die durch Inzucht mit Haltung vertrottelt« war und auf der sich die »Krise einer Bürgerlichkeit« abspielte, die, »marxistisch zur Probe gedacht […], außerhalb der Dialektik liegt«: »Marxismus ist eine Antwort auf Wien!«[23]

Was genau Kracauers Vorbehalte waren, lässt sich nicht mit Sicherheit eruieren. Adornos Äußerungen lassen jedoch vermuten, dass man über Kraus' charakterliche Integrität, allfälligen Antisemitismus sowie sektiererischen Einfluss auf die Wiener Jugend diskutierte.[24] So oder so stellte zu diesem Zeitpunkt

21 Vgl. Canetti, Das Gewissen der Worte, S. 42–53; Liegler, Karl Kraus und sein Werk, S. 389–427; B. Viertel, Karl Kraus, S. 53–62; Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 334–354; auch die entsprechenden Rezeptionszeugnisse in: Pfäfflin, Aus großer Nähe.

22 Adorno/Kracauer, Briefwechsel, S. 21; Brief von Adorno an Kracauer vom 8. März 1925.

23 Ebd., S. 41; Brief von Adorno an Kracauer vom 10. April 1925.

24 Vgl. ebd., S. 87; Brief von Adorno an Kracauer vom 29. Juni 1924. Adorno verweist auf Morgenstern, der »nicht nur das Phänomen Karl Kraus, sondern auch das Phänomen Lukács haarscharf mit uns« durchschaut habe. Morgenstern schätzte Kraus zwar für seinen kulturkritischen Blick, bezeichnete den Satiriker aber auch als »Krankheit der Wiener Jugend«, zumal er fand, dass Kraus' Umgang mit der Dreyfus-Affäre und mit Heine von charakterlichen Schwächen zeuge. So hatte Morgenstern den Eindruck, dass Kraus »mit Gusto antisemitelte«. Siehe Morgenstern, Joseph Roths Flucht und Ende, S. 160 f.; ders., Alban Berg und seine Idole, S. 88–92,

die Identifikation mit irgendeiner Sinnstiftung für Kracauer keine Option dar. Allenfalls der Skeptizismus Max Webers war für ihn – wie für Musil – einigermaßen annehmbar.[25] Kohärent empfand Kracauer damals ausschließlich den Standpunkt der ›Wartenden‹, die, im Wertevakuum ausharrend, sämtliche Sinnversprechen kritisch hinterfragen, ohne sich dabei aber der Möglichkeit einer sinnhaften Einrichtung der Welt kategorisch zu verschließen.[26] Um nicht Gefahr zu laufen, aus kritischer Intention das wahrhaftige Sinngebot zu übersehen, brauchte es gemäß Kracauer Maßnahmen: Erstens müssten die ›Wartenden‹ die Entfremdung des Subjekts reflektieren; zweitens müssten sie wieder jenen Weg zur Realität entdecken, den die theoretische Vernunft blockiere.[27] Auf der politischen Ebene entsprach diesem Kompromiss zwischen Weltanschauung und Nicht-Weltanschauung Kracauers Selbstbeschreibung als »konservative[r] Revolutionär[]«.[28] Der Kompromiss war ein *Bekenntnis zur Mitte* (1920), wie es ähnlich Musil, Kraus oder Hofmannsthal ablegten, als sie zeitgleich zwischen linksradikalen und reaktionären Parteien eine Nische suchten.[29]

Die Situation der ›Wartenden‹ glich auf diese Art und Weise der Situation der modernen Kunst im Kontext des Spätexpressionismus. Denn auch sie wies bei Kracauer sowohl Male von Sinn- als auch von Realitätsarmut auf. Einer der ersten Künstler, der für Kracauer die Wirklichkeit wiederentdeckt hatte, war Max Beckmann. Namentlich dessen Gemälde *Kreuzabnahme* (1917) beeindruckte Kracauer nachhaltig, weil das mittelalterliche Motiv – das in verwandter Form bei zeitgenössischen Satirikern kursierte –[30] die Gott- bzw. Sinnlosigkeit der Epoche abbilde; aber auch weil sich Beckmann einer drastisch-realistischen Bildsprache bedient habe.[31] Die Idee, die ungeschönte Sicht der Dinge zu ge-

bes. S. 90. Vor dem Hintergrund der Schoah und von Kraus' Spätwerk verteidigt Adorno den Satiriker gegen den Vorwurf des Antisemitismus im dritten Band der *Noten zur Literatur* (1965). Siehe Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 11, S. 374–376.

25 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 68, S. 389. Zu Musil siehe Vatan, Beruf: Entzauberer?, S. 65–91.

26 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 68, S. 392–394.

27 Ebd., S. 393.

28 Ebd., Nr. 6, S. 74.

29 Kraus, Die Fackel, Nr. 577–582, S. 9–14 [Meine Widersprüche]; Musil, GW II, S. 1011; Hofmannsthal, Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze III, S. 41.

30 Kraus, Schriften, Bd. 10, S. 771 [LTdM]. Die Fotografie des bombardierten Christuskreuzes ist Kraus von Tucholsky zugesandt worden. Siehe ders., Die Fackel, Nr. 686–690, S. 61; Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 16, S. 637 [Apparat]. Verwandte Motivik zudem in: Friedrich, Krieg dem Kriege, S. 184, 46, 125, sowie bei Grosz. Siehe Neugebauer, George Grosz, S. 256–258.

31 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 35, bes. S. 238.

stalten, sei Beckmann während des Krieges gekommen (als er wie Kracauer als Krankenpfleger diente; wobei Beckmann seinen Dienst an der Front leistete, Kracauer indes nur kurzzeitig bei der Fußartillerie in Mainz einrückte).[32] Die Grausamkeiten, die der Maler in den Lazaretten gesehen habe, hätten seine »künstlerische Neugeburt« bewirkt.[33] Diese Argumentation variiert ein weiteres Mal das Narrativ des Ersten Weltkriegs als epochale Zäsur im Bereich der Kunst: Für die modernen Kunstschaffenden kam es nach Kracauer ab sofort darauf an, die Welt »so zu sehen, wie sie ist, und möglichst die persönliche Empfindung bei ihrer Betrachtung auszuschalten«.[34] Beckmanns »transzendentale Sachlichkeit«[35] war dabei allen modernen Kunstwerken überlegen, weil sich Beckmann konsequent »nur noch an die entsetzliche Außenseite der Dinge« gehalten habe, um als nie »müde gewordener Sucher« nach Sinn endlich den entscheidenden weltanschaulichen Hinweis zu erhalten.[36]

Diese schonungslose und ehrliche Konfrontation mit der »ganze[n] nackte[n] Häßlichkeit unserer Zeit«,[37] d. h. der faktischen Realität des Ersten Weltkriegs und des Sinnzerfalls, war für Kracauer allerdings nur der erste Schritt, um die moderne Kunst wiederum stärker in der Wirklichkeit zu verankern. In seinem Essay *Der Künstler in dieser Zeit*, publiziert 1925 in der jüdischen Zeitschrift *Der Morgen*, zählte Beckmann dann zu einer interdisziplinären Gruppe von Künstlern, welche »die Negation [überspitzen], […] die Leere [dehnen] und […] Seele ab[weisen]«,[38] indem sie sich strengstens auf die künstlerische Erfassung der lebensweltlichen Tatsachen beschränken. Zu dieser Gruppe gehörten hier neben den Malern Beckmann und Grosz auch Karl Grune, der Regisseur der *Straße* (1923), die Bauhaus-Architekten, zudem Igor Strawinsky und Georg Kaiser. Sieht man einmal von Grosz' Karikaturen ab, deren kommunistischen Verismus Kracauer kritisierte (die für Huelsenbeck gleich Beckmanns Bildern jedoch der ausgehungerten Kunst neue Realität zuführten),[39] verzichteten diese Wegbereiter der neusachlichen Ästhetik zwar im Unterschied zum Expressionismus auf oberflächliche Sinnangebote, paktierten jedoch aufgrund ihres Nihilismus mit der Entfremdung durch Technik und Kapital.[40]

32 Spieler, Beckmann, S. 25–74; Brodersen, Siegfried Kracauer, S. 27.
33 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 35, S. 235.
34 Ebd., S. 236.
35 Beckmann, Ein Bekenntnis, zit. nach: Spieler, Beckmann, S. 31.
36 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 35, S. 238.
37 Ebd., S. 239.
38 Ebd., Bd. 5.2, Nr. 239, S. 238.
39 Ebd., Nr. 184; Huelsenbeck, Dada-Logik, S. 188.
40 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 239, bes. S. 240.

Die radikale Auseinandersetzung mit einer Realität, die der Krieg sinnentleert hatte, reichte nicht aus: »Der Aufbau einer neuen Wirklichkeit in der Kunst« setzte voraus, dass die modernen Kunstschaffenden analog den ›Wartenden‹ die »*Verknüpfung*«[41] von Tatsachen und Sinnhorizont programmatisch unternahmen. Angesichts der Sinnkrise betrachtete Kracauer es als die künstlerische Pflicht, reale Welt wieder bedeutsam zu machen. Ob das autonome Kunstwerk dieser Aufgabe überhaupt gewachsen oder ob unter diesen Umständen nicht eher die »Absage an [das] […] Künstlertum« die richtige Maßnahme sei – dahinter setzte Kracauer zu diesem Zeitpunkt ein dickes Fragezeichen.[42]

Der Künstler in dieser Zeit führte denn auch lediglich vereinzelte Kunstschaffende bzw. Werke an, denen es gelungen war, sich zwischen der Skylla des Nur-Geistigen und der Charybdis des Nur-Realen hindurchzumanövrieren: Christian Morgensterns *Galgenlieder* (1905), Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912) und *Jakobsleiter* (1916/7) sowie Gustav Mahlers *Lied von der Erde* (1911). Diese Kronzeugen-Galerie stammt offenkundig aus dem Bildungskosmos Adornos, enthält sie doch zwei Komponisten der musikalischen Wiener Moderne, die in Adornos Überlegungen eine zentrale Rolle spielen, beim unmusikalischen Kracauer indes ansonsten keine; auf Morgenstern referiert Adorno ebenfalls analog.[43] Als Signum des modernen Kunstwerks arbeitete der Essay zudem eine »Ironie der Hilflosigkeit« heraus,[44] womit Kracauer eine Idee aus seinem philosophischen Traktat *Der Detektiv-Roman* (1922–25) aufgriff, der diese Form der Ironie gegenüber dem bürgerlichen Humor privilegiert:

> Ironie sowohl wie Humor sind der Schranke inne, die das Seiende beschränkt; beide aber verhalten sich verschieden zu ihr: Ironie findet ihr Lächeln nur, wenn sie der blinden Lächerlichkeit den Abgrund öffnet, der das Hier trennt von dem Dort, der Humor dagegen kennt das Lachen, denn Lächerlichkeit ist ihm die Bekräftigung des Seienden jenseits der Grenze. Kierkegaard freilich urteilt anders, er weist der Ironie einen geringeren Rang an als dem Humor.[45]

41 Ebd., S. 233; Hervorhebung S. K.
42 Ebd., S. 241.
43 Bspw. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 12, S. 36–126; Bd. 13, S. 149–319.
44 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 239, S. 241.
45 Ebd., Bd. 1, S. 200. Worauf wiederum Adorno in *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933) reagiert hat. Die Habilitationsschrift unterscheidet dabei mit Blick auf das System des dänischen Philosophen die beiden Begriffe nicht inhaltlich, sondern nur funktional. Siehe Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 134–139.

Die Parallelen rührten wohl vom Ideenaustausch der Akteure her, höchstwahrscheinlich aber auch davon, dass sowohl Kracauer als auch Adorno Lukács' *Theorie des Romans* studiert hatten, in der Lukács die Ironie als das paradigmatische künstlerische Ausdrucksmittel der modernen transzendentalen Obdachlosigkeit kolportiert. Das Privileg der Ironie geht dabei auf Kosten der Satire:

> Das nimmt der Ironie jede kalte und abstrakte Überlegenheit*, die die objektive Form zur subjektiven, zur Satire und die Totalität zum Aspekt verengen würde*, denn es zwingt das schauende und schaffende Subjekt, seine Welterkenntnis auf sich selbst anzuwenden, sich selbst, geradeso wie seine Geschöpfe, als freies Objekt der freien Ironie zu nehmen […]. Die Ironie ist die Selbstkorrektur der Brüchigkeit.[46]

Die Satireaffinität der Kronzeugen Morgenstern und Schönberg – der persönlich Kraus als Inspirationsquelle angibt –[47] verflüchtigte sich derart in *Der Künstler in dieser Zeit* zum Terminus einer standpunktsuchenden Ironie. Dass ironische Formen vor satirischen privilegiert wurden, sollte sich indes bei Kracauer – und auch bei Lukács, nicht aber bei Adorno! – in der Folge rasch ändern. Denn die Satire zeichnet nicht lediglich wie die Ironie das Mise en abyme der Sinnofferten nach, entlarvt nicht lediglich zirkulär sämtliche Ideologien inklusive der eigenen:[48] Indem sie von Natur aus konkret in die Gesellschaft eingreifen, befreiten die satirischen Formen in den 1920er und frühen 1930er Jahren die Kunst aus der handlungslähmenden Autonomie der bürgerlichen Ästhetik und reicherten das Kunstwerk mit neuer realistischer – sachlicher – Substanz an.

Antibürgerliche Normen: Destruktion und Ändern

Die Frage nach einer »Absage an [das] […] Künstlertum« und mithin nach dem Ende der Kunst, die *Der Künstler in dieser Zeit* Mitte der 1920er Jahre aufwarf, ist ein frühes Symptom eines grundlegenden Gesinnungswandels bei Kracauer.

46 Lukács, Die Theorie des Romans, S. 65; Hervorhebung C. v. d. S. Kracauer bezieht sich auf diese Passage in seiner Rezension *Georg von Lukács' Romantheorie* aus dem Jahr 1921. Siehe Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 45, S. 284.

47 Zum Einfluss von Kraus auf das Schönberg-Milieu siehe Gruber, Elemente des Ironischen und Satirischen in Werken von Schönberg, Berg, Eisler und Krenek in der Zeit von 1914–1938, S. 85–103; Johnson, The Reception of Karl Kraus by Schönberg and his School, S. 99–108; Pfäfflin, Karl Kraus und Arnold Schönberg, S. 127–144.

48 Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, S. 76.

Davon zeugt insbesondere auch ein redimensionierter Wirklichkeitsbegriff, dessen transzendentaler Anspruch zugunsten einer empirischen Intention aufgegeben wurde. Exemplarisch hierfür kritisierte Kracauer 1926 an der Bibelübertragung von Martin Buber und Franz Rosenzweig, dass die Übersetzer »bei ihrem ›Gang in die Wirklichkeit‹ das Wirkliche der sichtbaren Äußerlichkeit faktisch versäumten«: »[D]er Zugang zur Wahrheit« liege »jetzt im Profanen«.[49]

Parallel machte sich in Kracauers Texten – wie bei Benjamin – ab Mitte der 1920er Jahre immer expliziter ein materialistischer Standpunkt bemerkbar.[50] Eine Ursache für diesen Perspektivenwechsel war die Festanstellung bei der *Frankfurter Zeitung* im Jahr 1924, die Kracauer dazu zwang, seine bisher eher abstrakten sozialkritischen Überlegungen anhand der Lebenswelt der Weimarer Republik zu konkretisieren. Dazu kam die intensive Beschäftigung mit dem historischen Materialismus, speziell mit den Frühschriften von Marx, über den Kracauer damals womöglich eine Monografie anfertigte.[51] Schließlich spielte ein exquisiter Bekanntenkreis eine Rolle, zu dem nebst Adorno auch Benjamin, Bloch und Roth gehörten. Die Mitglieder dieser Gruppe besaßen sowohl ein Faible für marxistische Problemstellungen als auch für marginalisierte Kunstformen, allen voran für Kriminal- und Kolportageroman, für Allegorie und Satire, und nahmen dementsprechend lebhaft Anteil an Kracauers satirischen Schreibexperimenten.[52] Roth brachte dabei die satirische Kompetenz aus Wien und dem fernen Galizien mit; offiziell berief er sich auf Polgar, Heinrich Mann und Heine; in der Emigration nach 1933 ergänzten Flaubert und Rabelais seine gattungsästhetischen Vorfahren.[53]

Während Kracauer den historischen Materialismus studierte, veränderte sich seine Kunstanschauung. Deren zentrale Aspekte rekapitulierte 1931 der Essay *Über den Schriftsteller* in der *Neuen Rundschau*, ausgehend von Peter Suhrkamps Aufsatz *Der Journalist* und der dort verhandelten Opposition zwischen dem

49 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 282, S. 385.

50 Zum Gesinnungswandel siehe Stalder, Siegfried Kracauer, Kap. 5.1, 5.5.1; Brodersen, Siegfried Kracauer, S. 47–58; Mülder, Siegfried Kracauer, Kap. 1.4, 2.1.

51 Zu Kracauers Studium des historischen Materialismus siehe ebd., Kap. 2.1; Stalder, Siegfried Kracauer, Kap. 5.5; Frisby, Fragmente der Moderne, S. 125–134. Hinweis auf die verschollene Monografie in: ebd., S. 125.

52 Wiggerhaus, Ein abgrundtiefer Realist, S. 285–299; Benjamin, Briefe an Siegfried Kracauer, bes. Nr. 5, 16, 27, 39, 56; Bloch, Briefe, Bd. 1, bes. Nr. 3–11; ders., Erbschaft dieser Zeit, S. 372–380; Roth, Briefe, S. 70, 90, 99–101, 103, 115, 118, 126–128, 138, 192.

53 Zu Roths satirischer Sozialisierung siehe Bronsen, Joseph Roth, S. 49 f.; von Sternburg, Joseph Roth, S. 44, 160; Roth, Briefe, S. 587.

bürgerlichen Dichter, der für die Ewigkeit schafft, und dem Journalisten, der in die Zeit eingreift.[54] Der Hintergrund des Essays war eine Kontroverse mit Bloch, dem Kracauer mit der polemischen Rezension von Sergej Tretjakovs Vortrag *Der neue Typus des Schriftstellers* zuvor sozusagen auf den Schlips getreten war.[55] *Über den Schriftsteller* korrigiert Suhrkamps Gegenüberstellung, insofern Kracauer hier allgemein einen Profilwandel der bürgerlich dominierten Berufe beobachtet. Die zunehmende Abhängigkeit der Verlagshäuser von kapitalistischen Finanzquellen verunmögliche eine gesellschaftskritische Berichterstattung, sodass der bürgerliche Journalist genauso wie der bürgerliche Dichter von der Zeit abgekoppelt worden sei. Währenddessen habe das literarische Feld auf die vakante Funktion des schreibenden Aktivisten bereits mit einem neuen Dichtertypus, dem des engagierten Schriftstellers, reagiert, der idealistische Werte und eine transzendentale Dimension grundsätzlich ablehne. Stattdessen schüfen engagierte Schriftsteller – allerdings um den Preis des Kunstwerts ihrer Texte – wieder konkrete Realität, indem sie, basierend auf einem unorthodoxen Materialismus, mit der Montage von Dokumenten aktiv die klassenlose Gesellschaft mitaufbauen hälfen: »Statt kontemplativ verhalten sie sich politisch; statt das Allgemeine über dem Besonderen zu suchen, finden sie es im Gang des Besonderen; statt Entwicklung zu verfolgen, erstreben sie Abbrüche.« Kracauer sprach pro domo, verwies aber ebenfalls auf die »›Zeitdramatik‹«, mithin auf Piscator und Brecht, die parallel eine ähnliche Verkehrung der Normen vorantrieben (deren Projekte Kracauer indes eher misstrau-

54 Suhrkamps Aufsatz *Der Journalist* erschien im Sammelband *Deutsche Berufskunde. Ein Querschnitt durch die Berufe und Arbeitskreise der Gegenwart* (1930), herausgegeben von Ottoheinz von der Gablentz und Carl Mennicke. Kracauer rezensierte dieses Buch als gelungenes Beispiel für neusachliches Schreiben bzw. für das Genre der Sozialreportage und stellte eine methodische Verwandtschaft zu den *Angestellten* fest. Siehe Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 526, S. 402. Fast gleichzeitig bezog sich Benjamin in seinem *Karl Kraus*-Essay positiv auf Suhrkamps Aufsatz. Siehe Benjamin, Gesammelte Werke, Bd. 2.1, S. 335, 337 f.; Bd. 2.3, S. 1127.

55 Der Streit mit Bloch entzündete sich an einem Vortrag, den Tretjakov am 19. April 1931 an der Internationalen Tribüne am Nollendorfplatz gehalten hatte. Kracauer hatte in der *Frankfurter Zeitung* bemängelt, dass Tretjakov die Differenzierung zwischen »informierende[m]« und »operierende[m]« Schriftsteller missraten war. Siehe Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 554; Bd. 5.4, Nr. 632. Benjamin stützt sich in *Der Autor als Produzent* auf Tretjakovs Typologie. Siehe Benjamin, Gesammelte Werke, Bd. 2.2, S. 686 f. Die Spannungen mit Bloch verschärften zusätzlich unterschiedliche Ansichten über Brecht. Zur Kontroverse siehe Bloch, Briefe, Bd. 1, bes. Nr. 53, 56, 57; Brief von Bloch an Kracauer vom 29. April 1931; Brief von Bloch an Kracauer vom 25. Mai 1932; Brief von Kracauer an Bloch vom 29. Mai 1932.

isch mitverfolgte).[56] *Über den Schriftsteller* verteidigte derart die Vertreter und Vertreterinnen der literarischen Moderne, 1918–1933, gegen den nach wie vor feldbeherrschenden bürgerlichen Dichter-Habitus. Als Gegenmaßnahme rehabilitierte derselbe Essay Zola und Voltaire, die aufgrund ihrer Streitschriften »degradiert« worden seien.[57]

Indem Kracauer den bürgerlichen Dichter-Habitus verwarf, postulierte er in *Über den Schriftsteller* antibürgerliche Kunstaxiome: Montage, Dokument und Engagement – »ändern« statt »schaffen« lautete in Anlehnung an Suhr-

56 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 574, S. 580. Kracauer kannte Piscators Essay *Théâtre politique*, der in der ersten – von Kracauer im Juni 1928 für die *Frankfurter Zeitung* besprochenen – Ausgabe der französischen Zeitschrift *Monde*, gegründet von Henri Barbusse, publiziert worden war. Kracauer veröffentlichte in *Monde* später selbst Auszüge aus *Ginster* sowie verschiedene Filmkritiken. Siehe ebd., Nr. 401 inkl. Anm. d. Hg. Das Konzept des Politischen Theaters betrachtete Kracauer skeptisch – ähnlich wie *Die Weltbühne*: »Das ›Zeittheater‹ rebelliert zwar dagegen, daß die Schauspielerei vergötzt werde, aber mit unzulänglichen Mitteln. Die überbetonte stoffliche Tendenz ist kein stichhaltiges Argument wider den Schein der Kunst, den Reinhardt pflegt; was schon daraus hervorgeht, daß die Regie nicht hinter diesen aktuellen politischen Reportagen verschwindet, sondern sie als Rohmaterial nutzt. Es ist der Regisseur Piscator, der den Politiker Piscator aufs Podium beschwört. Die Tendenz selber, die in den Paragraphenstücken durchbricht, ist überdies nur pseudorevolutionär, da sie das System, in dem wir leben, unbehelligt läßt. Sie schafft der Entrüstung Notventile, und gibt denen ein gutes Gewissen, die doch zu Reinhardt gehen.« Siehe ebd., Nr. 507, S. 339. Mit Brecht scheint Kracauer auf Kriegsfuß gestanden zu haben. An Adorno schrieb er: »Daß ich zwei bis drei Male mit Brecht diskutierte, wird Dir wahrscheinlich zu Ohren gekommen sein. Geht die Rede über theoretische Dinge, so hat man das Gefühl, sich mit einem Obertertianer zu unterhalten. Das Tollste ist, daß manche Leute auf diese invertierte Romantik, deren Brutalität nur in einem nationalsozialistischen Lande möglich ist, stark hereinfallen. Bei Benjamin habe ich dafür Erklärungsgründe, bei anderen nicht. Ich werde mich einmal nächstens an Hand des Badener Lehrstückes und der *Maßnahme* mit Brecht in einem Artikel beschäftigen und zugleich die Tagebuch-Aufsätze von Döblin hineinverweben. Mein Ansatzpunkt ist ungefähr der: daß die Brechtschen Dinge gerade keinen Gebrauchswert haben, sondern allenfalls einen dichterischen Wert.« Siehe Adorno/Kracauer, Briefwechsel, Nr. 73, S. 254; Brief von Kracauer an Adorno vom 21. Dezember 1930. Anstelle des geplanten Artikels rezensierte Kracauer 1932 ablehnend Brechts *Versuche 8–10. Die Dreigroschenoper. Der Dreigroschenfilm. Der Dreigroschenprozeß*. Kracauer vertrat die Meinung, Brechts ästhetische Haltung sei zu radikal, als solche zu wenig dialektisch und daher dem Idealismus verwandt. Zudem protestierte er gegen Brechts polemisch-verfälschende Bezugnahme auf seinen Aufsatz *Astra Nielsen und die Filmbranche*. Siehe Kracauer, Werke, Bd. 5.4, Nr. 634. Bloch hatte aufgrund dieser Rezension den Eindruck, Kracauer hasse Brecht regelrecht. Siehe Bloch, Briefe, Bd. 1, Nr. 56; Brief von Bloch an Kracauer vom 25. Mai 1932. Zu Brecht und Kracauer siehe Schlenstedt, Sichtbarkeit, S. 262–264.

57 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 574, S. 579.

kamps Differenzierung die Devise der zeitgenössischen Kunst.[58] Hinzu kam als weiteres poetisches Axiom die Destruktion, d. h. die Entmythologisierung und Entlarvung von Ideologien. Dies lässt sich in einem Entwurf zu einer Rezension von Döblins Essay-Sammlung *Wissen und Verändern!* (1931) nachlesen. Döblin, der unter dem Pseudonym Linke Poot Anfang der 1920er Jahre ebenfalls satirisch mit der Umsturzphase abgerechnet hatte, hatte in *Wissen und Verändern!* einem Studenten, der nach geistiger Orientierung gesucht hatte, den Rat erteilt, sich auf den Standpunkt eines – begrifflich diffusen – »historische[n] Naturismus« bzw. »echten Sozialismus« »neben die Arbeiterschaft« zu stellen, sich jedoch ja von der KPD und dem Marxismus fernzuhalten.[59] So sehr Kracauer die Warnung vor den linksradikalen Dogmatikern und die Stellung zwischen Bürgertum und Proletariat behagte, die Döblin dem Intellektuellen zugewiesen hatte, so wenig ging Kracauer mit Döblins theoriefeindlichem Ratschlag konform: Gesellschaftliche Verbesserungen seien aus seiner Sicht nur zu erzielen, wenn Intellektuelle an der materialistischen Theoriedebatte teilnähmen.[60] Nur wenig später rief der Essay *Minimalanforderung an die Intellektuellen* die höheren Bildungsschichten dazu auf, basierend auf einem unorthodoxen Materialismus, weltanschauliche Positionen rigoros zu bezweifeln und ihre mythischen Bestände zu zerstören: den »Intellekt als Vakuumreiniger […] zum Zweck der *Destruktion* unserer schlecht fundierten Oberwelt«[61] einzusetzen.

58 Ebd., S. 578.

59 Döblin, Wissen und Verändern!, bes. S. 217, 230. Döblins Satiren erschienen unter dem Pseudonym Linke Poot von Juni 1919 bis Mai 1921 in der *Neuen Rundschau*. 1921 wurden sie unter dem Titel *Der deutsche Maskenball* im S. Fischer-Verlag in Buchform veröffentlicht. Tucholsky rezensierte die Satiresammlung in der *Weltbühne*. Er verglich dabei Döblins einzigartigen Witz mit den satirischen Texten Heinrich Manns, Mechtilde Lichnowskys und Roda Rodas: »Dieser Linke Poot kitzelt mit dem Florett, wo Heinrich Mann zugestoßen hat – und er hat mehr Witz als das ganze Preußen Brutalität […]. Es ist eine ganz neuartige Sorte Witz, die ich noch nie in deutscher Sprache gelesen habe […]. Manchmal wurde ich im leisen Gleiten des Stils an Mechtilde Lichnowsky erinnert, an ihre feine, ironische Art, die Nicht-Menschen zu erledigen, manchmal an die Pistolenkugeln Rodas […].« Siehe Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 5, S. 242 f. Zu Döblin als politischem Schriftsteller Kleinschmidt, Döblin-Studien, S. 401–427.

60 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 550, S. 491 f. Benjamin erklärt sich in *Der Autor als Produzent* ebenso wenig einverstanden mit Döblins Konzept, das seiner Ansicht nach dem Intellektuellen einen unmöglichen Ort anweist; der Ort des Intellektuellen im Klassenkampf sei nur aufgrund seiner Stellung im Produktionsprozess zu wählen. Siehe Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.2, S. 691.

61 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 582, S. 605; Hervorhebung C. v. d. S.

Die Devise ›ändern statt schaffen‹ reinterpretierte die Physiognomie der ›Wartenden‹. Anfang der 1930er Jahre hinterfragten diese nicht mehr religiöse und quasireligiöse, sondern politische Heilsversprechen. Ja mehr noch, anstatt dass sich die ›Wartenden‹ für die Ankunft eines transzendentalen Sinns öffneten, wurden sie jetzt in die Pflicht genommen, die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft konkret und real umzugestalten. Neue ästhetische Leitbegriffe flankierten ihr Projekt: Montage, Dokument, Engagement und Destruktion, d. h. Entmythologisierung und Entlarvung. Sieht man vom satirischen Witz ab, fußte Kracauers Kunstvorstellung in der zweiten Epochenhälfte mithin auf denselben Axiomen wie die marxistische Ästhetik, die Benjamin im unmittelbaren zeitlichen Kontext von *Über den Schriftsteller*, der Döblin-Rezension sowie *Minimalanforderung an die Intellektuellen* im *Karl Kraus*-Essay der Leserschaft der *Frankfurter Zeitung* vorstellte.[62]

Revue und Formentableau: Heinrich Mann, Kraus, Reimann, Tucholsky

Kracauers früheste Bewertung der satirischen Formen entsprach dabei ganz der bürgerlichen Kunstanschauung. In der zu Lebzeiten nicht publizierten Abhandlung *Über den Expressionismus* (1918), die dem Essay *Schicksalswende der Kunst* zugrunde liegt, steht zuoberst in der Hierarchie der Lachmodi noch der bürgerliche Humor Goethe'scher Prägung, der mit der Wirklichkeit versöhnt, indem er nachgerade von den realen Sachzusammenhängen befreit.[63] Immerhin zweitklassig ist die romantische Ironie, in deren kräuselnden Formen die Kunst ihre Unabhängigkeit von Menschen und Dingen behauptet.[64] Zuunterst in der Hierarchie befinden sich, wie üblich in der bürgerlichen Ästhetik, die grotesken und satirischen Formen. Es überrascht nicht, wenn Kracauer sie dem Expressionismus zuordnet:

> [Der] Standpunkt [des Romantikers] über dem Erlebten macht ihn, wenn auch nicht des großen weltumarmenden – so doch eines eigenartigen, ans Subjekt geknüpften Humors fähig. Der Expressionist, im Gegensatz hierzu,

62 Benjamin las im Beisein Kracauers 1930 Kostproben aus *Karl Kraus* vor. Siehe Adorno/Kracauer, Briefwechsel, S. 254; Brief von Kracauer an Adorno vom 21. Dezember 1930.
63 Kracauer, Werke, Bd. 9.2, S. 48.
64 Ebd., S. 57.

> steckt ganz im Erlebnis drin, dieses füllt ihn so aus, daß er ihm gegenüber nicht zu völliger ästhetischer Bewegungsfreiheit gelangt. Jene echt romantische Überwindung des Stoffes und seiner Schwere, die, ohne eine wirkliche Überwindung zu sein, doch jedenfalls zum reizvollen, buntwechselnden Spiel mit den eigenen Gefühlen führt, bleibt dem Expressionisten fremd. *Die Form seines Humors ist (abgesehen von der Groteske) die Satire, die geißelnde Übertreibung sozialer Mißstände und einzelner Person[en]typen.*[65]

Anstatt dass sie reale Gegenstände karikieren, sind die verzerrenden Gebilde des Expressionismus eher der zufällige Ausdruck eines Künstler-Ur-Ichs.[66] Sie sind das Produkt einer künstlerischen Subjektivität, die sich aus Protest gegen ihre Entfremdung nach innen konzentriert und in der dichterischen Phantasie verzerrte Formen entworfen hat.[67]

Diese frühe Missbilligung der satirischen und grotesken Formen als expressionistische Stilmittel belegt eine Strategieänderung: Argumentierte Kracauer 1918 noch anhand des bürgerlichen Formentableaus sowie auf der Basis der bürgerlichen Kunstnormen gegen die unliebsame expressionistische Stilrichtung – es störten ihn etwa auch deren *Flat Characters* –,[68] so warf er 1920 in *Schicksalswende der Kunst* mit der Wirklichkeitsarmut bereits ein erstes antibürgerliches Kriterium in die Waagschale. Wie Piscator, der nach dem Krieg die defizitäre Politisierung der bürgerlichen Kunst anprangerte, begann also auch Kracauer bereits zu diesem Zeitpunkt, die bürgerlichen Kunstaxiome grundlegend zu hinterfragen. Spätestens Mitte der 1920er Jahre waren dann mit der Zuwendung zum historischen bzw. unorthodoxen Materialismus alle Voraussetzungen zur theoretischen Aufwertung der satirischen und grotesken Formen gegeben. Umso mehr, als Kracauer, inspiriert von Georg Simmel, seit seiner frühen Abhandlung *Von der Erkenntnismöglichkeit seelischen Lebens* (1916) wusste: Verändert sich eine Gesamtlage, sind es die Randphänomene eines Gedankensystems, die das Erbe der überholten Leitideen antreten.[69] Dementsprechend fand Kracauer 1926 Heinrich Manns *Untertan*-Roman »ausgezeichnet«[70] und bemängelte, dass der satirische

65 Ebd., S. 57; getilgt Hervorhebung S. K.; Hervorhebung C. v. d. S.
66 Ebd., S. 50–54.
67 Ebd., S. 19–33, bes. S. 31.
68 Ebd., S. 51 f.
69 Vgl. ebd., Bd. 9.1, S. 161 f.
70 Ebd., Bd. 5.2, Nr. 324, S. 501; vgl. Bd. 5.3, Nr. 544, S. 465 f.

Realitätsbezug in *Die große Sache* (1930) durch expressionistische Verfahren erstickt worden sei.[71] Zu Thomas Manns Ironie ging er hingegen auf Distanz.[72]

Ein bedeutendes Indiz für die Neubewertung der satirischen Formen war dabei, dass Kracauer die zuvor pejorativ besetzten Begriffe inklusive ihres semantischen Hofs im Verlauf der Epoche nicht nur von der expressionistischen Stilistik entkoppelte, sondern sie sogar als Gattungsbezeichnung für seine eigenen Texte verwendete. Der Kultursatire *Sie sporten* stand 1927 in der *Frankfurter Zeitung* die redaktionelle Bemerkung voran:[73]

> In der folgenden *Groteske* ist der unbegrenzte Anspruch des Sports und seine phantastische Ideologie *gegeißelt*. Aber seine unleugbare Bedeutung als ein bestimmender Zug für die Physiognomie der Zeit scheint uns durch die groteske Behandlung nicht abgestritten, eher bestätigt.[74]

Der Terminus ›Groteske‹ bezog sich auf das Film-Genre, das Kracauer regelmäßig rezensierte.[75] Als literarische Gattungsbezeichnung schloss der Begriff diskurstypisch undifferenziert groteske Form (Verzerrung) mit satirischer Funktion (»gegeißelt«) kurz.[76] In Kracauers Bekanntenkreis war der Terminus denn auch für eine Reihe von kultursatirischen Feuilletons im Umlauf, die, um 1925

71 Ebd., Nr. 515, S. 368–371.

72 Ebd., Bd. 5.2, Nr. 354, S. 603 f.; Bd. 5.1, Nr. 93, S. 517 f.

73 Weitere zeitgenössische Sportsatiren: Marieluise Fleißers Roman *Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen*, erschienen 1931 unter dem Titel *Mehlreisende Frieda Geier*; Ödön von Horváths *Sportmärchen*, erschienen 1924 u. a. im *Simplicissimus*.

74 Zit. nach: Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 331, S. 529; Hervorhebungen C. v. d. S.

75 Exemplarisch: ebd., Bd. 6.1, Nr. 250, S. 361.

76 So umreißt auch der literarische Großmeister der Groteske, Friedlaender/Mynona, 1919 in seiner Programmschrift *»Grotesk«* den Begriff folgendermaßen: »Der Groteskenmacher ist davon durchdrungen, daß man diese Welt hier, die uns umgibt, gleichsam ausschwefeln muss, um sie von allem Ungeziefer zu reinigen; er wird zum Kammerjäger der Seelen.« (Friedlaender/Mynona, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 603) Dazu ließ sich Friedlaender/Mynona explizit von der satirischen Tradition inspirieren. Siehe ebd., Bd. 7, S. 16 f. Tucholsky bezeichnete dementsprechend seine erste Satiresammlung *Der Zeitsparer. Grotesken von Ignaz Wrobel* (1914). Und Grosz, der malerische Großmeister der Groteske, arbeitete nicht nur mit Piscator zusammen, sondern illustrierte diverse Buchsatiren sowie Satirezeitschriften. Eine Untersuchung der Synergien und Differenzen von satirischen und grotesken Formen bzw. der sie repräsentierenden generischen Begriffe im historischen Kontext, 1910–1933, steht noch aus und belegte die These der Satire als Avantgarde der literarischen Moderne, 1918–1933, nochmals aus anderer Perspektive. Allgemein zur Unterscheidung von satirischen und grotesken Formen siehe Tschižewskij, Satire oder Groteske, S. 269–278.

verfasst, die bürgerliche Entfremdung anhand von Gebrauchsgegenständen karikieren: *Das Klavier*, *Falscher Untergang der Regenschirme*, *Die soziale Lage der Tintenfässer*, *Die Hosenträger. Eine historische Studie*, *Das Monokel. Versuch einer Biographie* oder *Das Schreibmaschinchen*.[77] Adorno und Bloch erkundigten sich neugierig nach diesen Texten, die Kracauer in den 1960er Jahren unter der Überschrift *Dinge* in *Straßen in Berlin und anderswo* (1964) integrieren sollte.[78] Kracauer ergänzte dabei die Texte um das satirische Reisefeuilleton *Das Mittelgebirge* (1926), das Benjamin ganz besonders gefallen hatte: »Mit Vergnügen habe ich gesehen, daß Ihre große Inventarisierung der mittelständischen Welt nun auch ohne Regenschirm sich unter freien Himmel wagt und, *ein Gulliver unter Liliputanern*, gleich eine handfeste Schwarte Mittelgebirge einbringt.«[79]

Mit der Einstellung gegenüber den satirischen Formen scheint sich auch die Wahrnehmung von Kraus positiv verändert zu haben. So rezensierte Kracauer im November 1925 in der *Frankfurter Zeitung* einen Auftritt des Künstlerpaares Josma Selim und Ralph Benatzky und äußerte sich bei dieser Gelegenheit zwischen den Zeilen kritisch über den Kleinkunstsektor. Auch Kracauer war die problematische Konjunktur der Zeitsatire aufgefallen. Die Wiener Diseuse nahm er eher in Schutz:

> [D]ie Lieder und Chansons Benatzkys sind die geeignete Kost für das großstädtische Bürgerpublikum, das leichte Ware zu seiner Erholung verlangt. Es läßt sich gern ein wenig verhöhnen, aber nicht zu sehr […]. Am besten kleidet sie [Selim] *Alt-Wien*, die Süße überhaupt ist ihre eigentliche Domäne. Karl Kraus sollte ein Einsehen haben, mit einem so liebreizenden Dialekt läßt sie über der Weanerstadt die Sonne auf- und untergehen. Das *Berlinerische* liegt ihr weniger […].[80]

Der Kraus-Rekurs reagierte direkt auf die Dezember-Ausgabe der *Fackel*, in der Kraus im Jahr zuvor aufgrund des europaweiten Erfolgs von Selim und Benatzky den Niedergang der Kleinkunst im Wiener Unterhaltungssektor beklagt

77 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 272, 277, 299, 314, 320, 350.

78 Ders., Straßen in Berlin und anderswo, S. 107–128; Abschnitt *Dinge*. Zum Interesse des Netzwerks siehe Adorno/Kracauer, Briefwechsel, S. 184, 223; Briefe von Adorno an Kracauer vom 24. April 1929 und 1. Juni 1930; Bloch, Briefe, Bd. 1, S. 278, 283; Brief von Bloch an Kracauer vom 6. Juni 1926 bzw. Brief von Kracauer an Bloch vom 29. Juni 1926.

79 Benjamin, Briefe an Siegfried Kracauer, Nr. 9; Brief von Benjamin an Kracauer vom 17. Juni 1926; Hervorhebung C. v. d. S.

80 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 257, S. 310 f.; Hervorhebungen S. K.

hatte.[81] Indirekt reagierte Kracauer zudem auf eine – wohlwollende – Rezension desselben Künstlerpaares, die er seinerseits in der *Frankfurter Zeitung* publiziert hatte.[82] Die aktuellere – negativere – Wahrnehmung des Kulturbetriebs bzw. von Selim und Benatzky zeugt demnach sowohl von Kracauers *Fackel*-Lektüre als auch von einer verwandten kritischen Perspektive auf die kommerzielle Satire.

Alles in allem macht es solcherart den Anschein, als wäre Kracauer um 1925 nicht nur durch die Texte von Marx sowie anderer sozialistischer Autorinnen und Autoren zur materialistischen Kulturkritik angeregt worden, sondern auch durch die Debatten, die er mit Adorno über den Wiener Satiriker geführt hat. 1928 lobte Kracauer zudem die vor- und antiidealistische Methode von *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und der *Einbahnstraße* sowie auch jene gesellschaftskritische Fähigkeit, die Benjamin in *Kriegerdenkmal* an Kraus hervorhebt, nämlich »›das Raunen aus einer chthonischen Tiefe der Sprache‹ zu vernehmen«:

> Das Denken, das er [Benjamin] heute einseitig und wie extrem immer verkörpert, ist seit dem Abbruch des Idealismus in Vergessenheit geraten. Er stellt es im Bannkreis unserer Philosophie wieder bewusst dar; dank der Vereinigung der gleichen Fähigkeit, die er Karl Kraus nachsagt: das »Raunen aus einer chthonischen Tiefe der Sprache« zu vernehmen, mit jener anderen, die ihn die Wesenheiten schmecken lässt.[83]

Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit (1937) würdigte dann explizit die Verdienste von Kraus für das Kuratieren des deutsch-französischen, satireaffinen Operetten-Komponisten.[84] Ohne den *produktiv positiven* Einfluss des Wiener Satirikers ist Kracauers Gesellschaftsbiografie kaum vorstellbar.[85]

Anerkennend äußerte sich Kracauer ebenfalls über die satirischen Arbeiten von Tucholsky und Reimann. Beiden Satirikern widmete er in der *Frankfurter Zeitung* kurze, wohlwollende Rezensionen. Mit Verve machte er im November 1924 die Öffentlichkeit auf Reimanns *Stachelschwein* (1924–1928) aufmerksam.

81 Kraus, Die Fackel, Nr. 668–675, S. 19–29. Kraus hatte das Künstlerpaar mit ähnlichen Argumenten bereits Anfang der 1920er Jahre angegriffen. Siehe ebd., Nr. 601–607, S. 31 f.
82 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 214.
83 Ebd., Bd. 5.3, Nr. 403, S. 40. Vgl. Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 4.1, S. 121.
84 Kracauer, Werke, Bd. 8, S. 267 f.
85 Ingrid Belke in: ebd., S. 525 f.; Grimstad, Jacques Offenbach, S. 59–76.

Nach dem Leipziger *Drachen* (1919–1925) handelte es sich dabei um Reimanns zweite Satirezeitschrift, die seit September in Frankfurt erschien und in der namhafte Kunstschaffende mit unterschiedlichen Schärfegraden den deutschen Kleinbürger attackierten; unter ihnen Tucholsky, Roda Roda, Brod, Kuh, Kästner, Kesten, Mehring, Weinert, Pallenberg, Valentin oder Grosz.[86] Kracauer betonte vor allem die Gattungsvielfalt der Zeitschrift, indem er sie mit einem »abwechslungsreiche[n] Menü« verglich:

> […] als Hors-d'oevre politische Glossen, dann pikante Gerichte, in denen alle möglichen Zeitereignisse verarbeitet sind, satirische Saucen und als Spezialplatte ein kräftig gewürzter Stachelschwein-Salat. Das Ganze ein Allerlei – freilich kein Leipziger mehr […].[87]

Eine ähnliche Diversität der Satura lanx hob er im Fall von Tucholsky hervor, als der Satiriker im März 1929 in Frankfurt vorlas. Kracauer fiel dessen breite Palette stimmlicher Karikaturen auf; des Weiteren ein reichhaltiges Witzarsenal, das »schöne und nützliche Unruhe« verbreitende »Bänkelsängerweisen«[88] ebenso umfasst wie den schnoddrigen Berliner Witz. Schließlich warb Kracauer für jene Reisefeuilletons, jene »[u]npolitischen Oasen«, die Tucholsky für die *Vossische Zeitung* schrieb und die das Gattungsspektrum des Satirikers im Sinne von Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* abrunden: »Die kleinen Idyllen sind dem Kriegsmann zu gönnen.« Künstlerische Schwächen wandte Kracauer gegen die Zuhörerschaft: »Das Publikum jubelte radikal; beklatschte gerade die billigsten Aperçus am lautesten. Es wird sie verdient haben.«[89]

Diese hierarchiefreie Formenpalette, die die Rezensionen andeuten, war ein Stück weit Selbstreferenz, zumal seine journalistische Tätigkeit Kracauer dazu zwang, eine ähnlich diverse Schreibregel zu kultivieren. Kritisierte Kracauers prominenter Essay *Das Ornament der Masse* (1927) an den Weimarer Ausstattungsrevuen, dass ihre maschinelle Sinnlichkeit das Publikum zerstreue, statt es zur Reflexion gesellschaftlicher Fragen zu bewegen,[90] so bedauerte dementsprechend ein Feuilleton, das Friedrich Hollaenders 1925 in Frankfurt aufge-

86 Reimann, Mein blaues Wunder, S. 373–377; Schütte, Signale der Zeit, S. 267 f. Zur Zeitschrift *Der Drache* siehe besonders Reimann, »… wie Brausepulver im Nachtgeschirr«, S. 6–16.
87 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 218, S. 160.
88 Ebd., Bd. 5.3, Nr. 442, S. 127.
89 Ebd., S. 128.
90 Ebd., Bd. 5.2, Nr. 358, S. 612–623; vgl. ebd., Nr. 259, S. 313–317; Bd. 5.3, Nr. 454, S. 163–166.

führte Revue *Der…Die…Das* rezensierte, dass die zeitgenössischen Revuen, im Unterschied zu den Produktionen der Vorkriegsepoche, die politische Satire zugunsten einer »Unterhaltung der Sinne« drosselten:

> Was ist eine *Revue*? Etwas, das man Revue passieren läßt, etwas sehr Buntes, Zusammengesetztes, jedenfalls eine Berückung der Augen, ein schwelgerisches Kaleidoskop, mit dem sich ein Sinn nicht weiter verbindet, da es der Unterhaltung der Sinne dient. Vor phantastischen Hintergründen führen Kostüme miteinander Dialoge, in denen schwingende Beine die Pointen sind. *Früher, zu Giampietros Zeiten, gab man der politischen Satire größeren Raum, heute meidet man dieses gefährliche Gebiet nach Möglichkeit und begnügt sich mit Tanz und Mode*.[91]

Die Diagnose ist ein weiteres Anzeichen dafür, dass sich Kracauers Einstellung zu den satirischen Formen im Verlauf der 1920er und frühen 1930er Jahre gewandelt hat: dass er sich nicht mehr am bürgerlichen, sondern an einem modernen Formentableau zu orientieren begann, welches die satirischen Formen strukturierten. Als journalistische Revue war die *Frankfurter Zeitung* sicherlich kein unpraktisches Labor, um mit der Satire zu experimentieren.

Weltfremde Kongresse: Satirische Wissenschaftskritik im Feuilleton

Zielen Kracauers kunsttheoretische Überlegungen stringent auf eine satirische Ästhetik ab, lässt sich parallel im journalistischen Alltag mithin die Entdeckung einer satirischen Schreibregel beobachten – wobei deren praktische Erkundung eindeutig der theoretischen vorausgegangen ist. Dies machen jene Feuilletons deutlich, in denen Kracauer für die *Frankfurter Zeitung* Grundsatzdebatten, Neuerscheinungen und Kongresse des wissenschaftlichen Feldes rezensiert. Im-

91 Ebd., Bd. 5.2, Nr. 241, S. 247; Hervorhebungen C. v. d. S.; Hervorhebung S. K. [Revue]. Mit Bedauern stellt Kracauer ebenso den Verzicht des durchrationalisierten Zirkus auf den Clown fest: »Wird in einer Fabrik mehr rationalisiert oder im Zirkus? […] Bezeichnend für die kontrollierte Dichte ist der Ausfall des Clowns. Gewiß, ein paar bemalte Zwerge kollern im Sand und bemühen sich, komisch zu sein. Ihre Spaßmacherei jedoch ist von der Art, die Chaplin in seinem Zirkusfilm zum Lachen gebracht hat. Wo sind die echten Clowns hingeraten? (Vor einem Jahr erzählte mir Grock, daß er nicht mehr aufzutreten gedenke […].) Es fehlt an Zeit für die Clowns, wir müssen zuviel rationalisieren. Der Improvisation wird bald keine Stätte mehr gegönnt sein.« Siehe ebd., Bd. 5.3, Nr. 454, S. 165.

mer wieder satirisieren diese Texte akademische Akteure und Akteurinnen und/oder wissenschaftliche Sachverhalte und verdichten sich derart passagenweise zu geradezu klassischen Gelehrtenkarikaturen. Eines dieser Feuilletons erschien im Juli 1925 unter dem Titel *Der Kongreß*. Es beginnt mit unangenehmen Analogien:

> Ich besuche gerne wissenschaftliche Kongresse, sie sind Massenveranstaltungen, es ist ihnen ernst. Auch zur Winterzeit grünen sie jetzt, niemand will sie entbehren. Damit jeder seinen Lieblingskongreß sich aussuchen könne, werden lange vor der Blütezeit die Prospekte verschickt. Sie überbieten einander an Gelehrten, die in der Universität ferne sonst kreisen. Ihre Kongreß-Produktionen sind Ereignisse des Geistes, während die gewöhnlichen Ausstattungsrevuen nur die Sinne betören.[92]

Unterstützt durch die botanische und planetarische Natur-Metaphorik supponiert der Vergleich mit der kommerziellen Ausstattungsrevue, dass das Symposion weniger dem Erkenntniszuwachs als der intellektuellen Unterhaltung dient. Bezeichnend für die Sinnkrise amüsieren die modernen Gelehrten das Publikum, indem sie ›Sinne‹ gleich Revuenummern hintereinanderschalten.

Die generische Textur dieses Feuilletons lässt sich dabei als quasiethnografische Beschreibung bestimmen, welche aufgrund einer ziselierten Entlarvungsrhetorik in eine Karikatur kippt.[93] Mit einer Aktentasche ausgerüstet, reist Kracauers satirische Persona in eine nicht näher spezifizierte »Kongreßstadt«, wo sich beim Eröffnungsbankett »[j]üngere Gelehrte, die noch keine Lehrstühle besitzen, […] offen zur Ansicht der älteren [bekennen], die über Lehrstühle verfügen«, wo »Damen […] von der Kongreß-Leitung gelieferte[] Kapazitäten« bewundern, die »von jedem, der sie umringt, [verlangen,] daß er sie auswendig kann«, und wo andere »Kapazitäten […] sich überhaupt nicht der Menge [zeigen]; sie sind zu zerbrechlich.«[94] Stärker noch als akademische Egozentrik, Verlogenheit oder akademischen Starkult attackiert der Text das Ziel des Kongresses: die Förderung von Erkenntnis und wissenschaftlichem Fortschritt. Für Kracauers satirisches Ich sind die Probleme in diesem Fall grundsätzlicher Natur. Symptomatisch verlaufen die Vorträge und die Diskussionen. Sämtliche Gelehrte sprechen nämlich über die »Welt und ihre[] Einrichtungen«, wobei

92 Ebd., Bd. 5.2, Nr. 249, S. 280.
93 Ähnliche Effekte mit aktueller Referenz in: Bourdieu, Homo academicus, bes. Kap. 3 [Kapitalarten und Formen der Macht].
94 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 249, S. 280.

die Vortragenden das Thema jeweils nur ankündigen und sich dann in Präliminarien verheddern:

> Um die Kongreßtage auszufüllen, werden Vorträge gehalten, die sich mit der Welt und ihren Einrichtungen befassen. Von den Anfängen der Welt bis zum Redner; ein anderer Gegenstand wäre nicht würdig. Wenigstens kündigen sie es an, aber es ist zuviel vorher zu erledigen. Niemand weiß schon allein, ob die Welt existiert oder ob nicht. In der Regel wird beschlossen, daß ja. Wenn aber nun einmal doch: welche Methoden sind anzuwenden, um die in gewissen Grenzen existent Genannte zu erkennen? Über diese Fragen vergessen die Redner die Welt mit ihren Einrichtungen, sie stehen auf hoher Warte, es gilt die Wahrheit an sich. Inzwischen rollt die Welt draußen unerkannt weiter; sie könnte verloren gehen […].
>
> Sie [die Gelehrten] wenden sich mit Entschiedenheit gegen die Hauptvorträge, es ist eine Diskussion. Jeder ficht mit seinem eigenen System, das er sich nicht rauben läßt. Die älteren Gelehrten führen das betagte ihre ins Feld, die jüngeren eröffnen ein strebsames neues. Nicht ein System gleicht dem anderen, sie vertreten die Wahrheit an sich. Inzwischen rollt die Welt draußen weiter, die Damen blicken mutlos ihr nach.[95]

Im Unterschied zu den Kongressteilnehmerinnen vergessen die Gelehrten mithin über sozialen Ritualen, Machtkämpfen, Absolutheitsanspruch, Methoden- und Systemfragen das eigentliche Thema, das doch auf der Hand liegt, überaus relevant ist und dessen Offenheit der Auseinandersetzung eigentlich nichts in den Weg stellt: Um etwas zur Erkenntnis und Verbesserung »der Welt und ihre[r] Einrichtungen« beizutragen – dazu ist der Kongress strukturell unfähig.[96]

Die Geisteswissenschaften teilten auf diese Art und Weise mit der bürgerlichen Kunstanschauung die »Scheu vor den Sachen«[97] bzw. die »Vorherrschaft des *Formalen*«.[98] Daran änderte für Kracauer auch die phänomenologische Wendung zum Objekt nichts. Worüber *Der Kongreß* spottete, dagegen sprach sich Mitte der 1920er Jahre auch eine Serie von Zeitungsartikeln aus. Dazu gehört das Feuilleton *Philosophen-Kongreß* (1925), in dem eine Tagung der Kant-Gesellschaft, gegründet von Hans Vaihinger, rezensiert wurde, auf der man die Bedeutung der Metaphysik für die Geistes- und Naturwissenschaften

95 Ebd., S. 281.
96 Ebd.
97 Ebd., Nr. 244, S. 262.
98 Ebd., Nr. 300, S. 450.

erörterte. Um die »barbarische[] Überhäufung mit Vorträgen, die das begrenzte Fassungsvermögen auch des teilnehmendsten Hörers zu berücksichtigen unterließ«, nicht zu wiederholen, umreißt Kracauer hier nur »[e]inige wenige Physiognomien«.[99] Das Feuilleton, das eine Vorstufe von *Der Kongreß* darstellt, spart nicht mit bissigen Bemerkungen wie: »Prof. Hermann Schmalenbach (Göttingen) wies mit weltmännischer Eloquenz auf den idealistischen Pferdefuß Hartmanns hin, ohne freilich seiner Verstrickung in den Formalismus verstehend durchaus gerecht zu werden.«[100] Auch hier werden die Gelehrten, unter ihnen Nicolai Hartmann sowie Helmuth Plessner, angeklagt, sich vom Realen weg in Methodologien, Terminologien, Aspekten und Idiomen zu verlaufen, sodass die Redner, »eingebannt in ihre eigene, oft eigenbrötlerische Begriffsapparatur, […] fremd und fern aneinander vorbei[glitten], kaum einer verstand nur den andern«.[101] Stattdessen fordert Kracauer die institutionalisierte Philosophie auf, endlich die formalistische Sphäre zu verlassen. Philosophieren verlange die begriffliche Auseinandersetzung »des wirklichen Menschen mit den Wirklichkeiten«.[102]

Kracauers satirische Angriffe gegen die akademischen Akteure und Akteurinnen beließen es nicht bei der Karikatur von Wirklichkeitsabkehr und Weltfremdheit. Vielmehr kritisierte Kracauer grundlegend die Orientierung der Geistes- und Sozialwissenschaften an den idealistischen Epistemen. Denn diese bürgerlichen Grundannahmen würden es den Gelehrten leicht machen, war Kracauer überzeugt, einem inhaltlich näher spezifizierten sozialen Bekenntnis auszuweichen, indem sie nach der absoluten Wahrheit suchten.[103] Überaus pointiert stellt diese Diagnose 1926 eine Rezension des *Jahrbuchs für Soziologie*, um danach, ähnlich wie im *Philosophen-Kongreß*, auf engstem Raum die einzelnen Beiträger abzustrafen. Zur Legitimation beruft sich Kracauer auf Marx und Friedrich Engels, aus deren Buch *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik* (1845) er eine längere, gepfefferte, auf Bruno Bauer und den deutschen Idealismus gemünzte Passage zitiert:

> »Weil die Wahrheit … ein ätherisches, von der materiellen Masse getrenntes Subjekt ist, adressiert sie sich nicht an die empirischen Menschen, sondern an das ›Innerste der Seele‹, rückt sie, um ›wahrhaft erfahren‹ zu werden, dem

99 Ebd., Nr. 244, S. 262.
100 Ebd., S. 263.
101 Ebd., S. 261.
102 Ebd., S. 266.
103 Ebd., Nr. 300, S. 450.

Menschen nicht auf seinen groben, etwa in der Tiefe eines englischen Kellers oder in der Höhe einer französischen Speicherwohnung hausenden Leib, sondern ›zieht‹ sich ›durch und durch‹ durch seine ›idealistischen Darmkanäle‹.« Dieses Wort von Marx, das Bruno Bauer ironisiert, gilt unverändert für die heutigen Schriften, die ihre absoluten Erkenntnisse im Bereich des Formal-Abstrakten gewinnen möchten.[104]

Die Stilistik des Rekurses zeigt, dass Kracauer nicht nur inhaltlich von Marx' Gesellschaftstheorie profitiert, sondern auch an dessen an Heine geschultem satirischem Ton Gefallen gefunden hat.[105] Davon abgesehen schreiben Kracauers Feuilletons an einer satirischen Wissenschaftskritik fort, die bis in die Antike zurückreicht.[106] Zu den klassisch karikierten Merkmalen einer erstaunlich stabilen Physiognomie des – meist männlichen – Gelehrten gehören Machtaffinität, Profilierungssucht, intellektuelle Dissoziation, Gynophobie sowie – ganz im Sinne der These der Satire als Avantgarde – Weltfremdheit.[107]

Sachen statt Wesen: Die Scheler-Karikaturen

Häufen sich um 1925 – parallel zur Auseinandersetzung mit dem historischen Materialismus – in den Feuilletons die Gelehrtensatiren, so lassen sich bereits mit der Aufnahme von Kracauers journalistischer Tätigkeit im Jahr 1920 themenunabhängig gelegentliche satirische Sticheleien feststellen. Das erste satirisch gefärbte Feuilleton veröffentlichte die *Frankfurter Zeitung* am 10. März 1921. Es trägt den Titel *Warnung* und spöttelt über die zeitgenössische Geisterbeschwörung und Wahrsagerei anhand des Falls der Prager Schriftstellerin Grete Meisel-Heß (1879–1922), die gerüchtehalber aufgrund spiritistischer Versuche in eine Depression geschlittert war. Noch in derselben Ausgabe erschien

104 Ebd., S. 450; vgl. Marx/Engels, Werke, Bd. 2, S. 85. Zu Kracauers Marx-Rezeption siehe Mülder, Siegfried Kracauer, S. 56–60.

105 Zum inhaltlichen und stilistischen Einfluss von Heine auf Marx siehe Schlesier, Homerisches Gelächter an den Gewässern von Babylon, S. 145–166.

106 Allgemein zur Gelehrtensatire siehe Košenina, Der gelehrte Narr; Grimm, Letternkultur, S. 162–236; ders., Literatur und Gelehrtentum in Deutschland, S. 720–743. Zur literarischen Gelehrtendarstellung Dietrich, Der Gelehrte in der Literatur; Gerber, Gelehrte in der deutschsprachigen Literatur; zu Kracauer dort van der Steeg, Die Gelehrtensatire der 1920er Jahre, S. 165–179.

107 Zur Gattungscharakteristik siehe Košenina, Der gelehrte Narr, bes. S. 224–255; Kämmerer/Lindemann, Satire, S. 269–303.

das satireaffine Feuilleton *Literarische Rangordnung!*, das sich über die Frankfurter Leihbibliothek und implizit über den Leser- und Leserinnengeschmack lustig machte.[108] Die satirischen Attacken kumulierten in den Feuilletons jedoch immer genau dann, wenn Kracauer einem spezifischen Typus des weltfremden Wissenden die Leviten las: Pseudosinnstiftern wie Rudolf Steiner oder Graf Hermann Keyserling. Insbesondere die Tagungen des Letzteren, veranstaltet Anfang der 1920er Jahre in Darmstadt, provozierten Kracauer zur satirischen Darstellung. So lauschen etwa in einem der Feuilletons die Gäste den Anleitungen des Grafen zur nicht-begrifflichen Erfassung des Sinns, zwischen Pflanzenschmuck und durch Vorhänge vorteilhaft »alltagsentrückt«, wobei sich unter den Hörenden auffällig viele Damen befinden – einem »Programm« der »Programmlosigkeit«, wie Kracauer bissig kommentiert.[109]

Gegenüber Otto Flake, der die Kritik an Keyserling in der *Frankfurter Zeitung* vom 20. Oktober 1921, Nr. 780, rügte, erklärte Kracauer sein stilistisches Verfahren:

> Setzt er [Flake] etwa ein auf proletarischen Klasseninstinkten beruhende[s] Grollgefühl gegen Grafentitel und dergleichen bei mir voraus, oder erscheint ihm meine Schilderung des äußeren Rahmens der Tagung als Ausfluß irgendwelcher Vorurteile, die meinen Blick auf die wahre Bedeutung der Lehre Keyserlings trüben? Ich kann Flake versichern, daß das nicht der Fall ist. Wenn ich bei der Beschreibung des Milieus verweilte und den Mitgliederkreis der ›Gesellschaft für freie Philosophie‹ zu charakterisieren suchte, so geschah dies in ganz bewußter Absicht zur Kennzeichnung der Art und Weise, in der Keyserlings Wollen seine Verwirklichung findet, bin ich doch im Gegensatz zu Keyserling der Meinung, daß der Leib, den eine Seele sich bildet, über der Idee selber nicht vernachlässigt werden darf. *Meine von Flake gerügten Ironien waren eine Gegenwehr gegen die Prätentionen Keyserlings*, die mir durch seine Lehre nicht gerechtfertigt erscheinen. Ich wollte weniger ein Horoskop stellen, denn übertriebene Ansprüche, die in den letzten Jahren laut und vernehmlich aller Welt verkündet wurden, in die ihnen gebührenden Schranken zurückweisen.[110]

»Ironien« zwecks »Gegenwehr«, d. h. Ironie als rhetorisches Mittel der Satire *qua* Gattung, kennzeichnen, wenig verwunderlich, dabei auch die Replik gegen

108 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 16 f., S. 182 f.
109 Ebd., Nr. 46, S. 289 f.
110 Ebd., S. 296; Hervorhebung C. v. d. S.

Flake. Steiners Anthroposophie kritisierte Kracauer hingegen tendenziell mit Sachargumenten. Dafür war es inhaltlich nicht mehr weit bis zur Satire: »Man stelle sich wahre Größe im *Zerrbild* vor, und man hat Rudolf Steiner und seine Lehre«; das Goetheanum in Dornach war für Kracauer »die Karikatur eines Stils«.[111] Die eigene Anlage zum satirischen Schriftsteller reflektierte zeitgleich ein Brief an Leo Löwenthal: Er »verachte«, schrieb Kracauer über Franz Rosenzweigs *Der Stern der Erlösung* (1921), diese Art von Philosophie und wolle dagegen ein »Stachel« sein.[112]

Derjenige wissenschaftliche Akteur, den Kracauer am heftigsten mit satirischen Mitteln traktierte, war Max Scheler. Gleichzeitig mit der Verurteilung von Keyserlings Tagungen rezensierte Kracauer in der *Frankfurter Zeitung* den Buchneuling des renommierten Philosophen *Vom Ewigen im Menschen* (1921). Das stilistische Arsenal der Kritik besteht aus kultiviert-salopper Sprache, fiesen rhetorischen Fragen, giftigen Klammerbemerkungen, verzerrenden Phraseologismen und Metaphern sowie Anspielungen, für die sich Kraus nicht zu schämen gebraucht hätte. So heißt es über Scheler:

> Ein Münchhausen, der sich am eigenen Schopf aus dem Wasser zieht! Als Relativist malgré lui billigt er jedem Volk eine eigene Art der Gotteserkenntnis zu, huldigt dem Pluralismus usw.; als Katholik läßt er keine andere Art der Gotteserkenntnis als die katholische gelten, die aber beileibe nicht mit ihrem richtigen Namen genannt werden darf, sondern eben eine pure Wesensnotwendigkeit ist. Die Bewunderung, die man der Geschicklichkeit zollen muß, mit der dieser in allen Fahrwassern der Phänomenologie kundige Lotse zahllose gefährliche Klippen umschifft, vermag nicht das Unbehagen auszulöschen, das sich bei solchem irrlichternden, schon rein im Stile übrigens sich ausprägenden Zickzackkurs des kritischen Geistes unfehlbar bemächtigt.[113]

111 Ebd., Nr. 37, S. 261 f.; Hervorhebung S. K.

112 Löwenthal/Kracauer, Briefwechsel, S. 272 f. Vgl. Schröter, Weltzerfall und Rekonstruktion, S. 25: »Dieses scharf empfundene Ungenügen, das in Kracauers Diagnose der Gegenwart zum Ausdruck kommt, macht ihn schließlich zum geborenen Kritiker, dem der Gestus des Forderns, Mahnens, Abrechnens und Begehrens zweite Natur ist. Wollte man diesen schwer greifbaren Hof affektiver Konnotationen streichen, würden Kracauers Gedankengänge manches von ihrer Überzeugungskraft und viel mehr noch von ihrer Faszination einbüßen.« Zu Kracauers literaturkritischer Physiognomie ähnlich Witte, Helle Trauer, S. 307–324, bes. S. 309.

113 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 49, S. 313.

Was Kracauer derart in Rage brachte, war dieses Mal weniger der weltfremde Habitus des Gelehrten oder der gesellschaftlich unverbindliche Formalismus der institutionalisierten Forschung. Vielmehr verärgerte ihn der Missbrauch der phänomenologischen Methode.[114] Um die absolute Wahrheit des Katholizismus respektive einen transzendentalen Sinn zu beweisen, habe Scheler einfach dreist an der Subjektivität seiner Wesensschau vorbeiargumentiert.

Der Scheler-Verriss statuierte ein Exempel, um alle zeitgenössischen Intellektuellen abzuschrecken, die nicht zu ›warten‹ vermochten. Kracauer hinterfragte dabei eine philosophische Methode, die ihm mittlerweile suspekt geworden war, die er im Ersten Weltkrieg jedoch noch positiv beurteilt hatte.[115] So lobte die Rezension von Schelers *Krieg und Aufbau* (1916) den Philosophen überschwänglich für eine phänomenologische Soziologie, die »unendlich viel tiefer, als es je der empirisch verfahrende Historiker oder der praktische Politiker« könne, den »Wesensmittelpunkt der kriegsführenden Nationen« bzw. die »Seele der Völker« herausarbeite, »uns gleichsam loslösen[d] von dem Erdenreich«, und die zudem »hellseherisch« dem Krieg einen Sinn verleihe als »Mahnung zur Umkehr« auf der Straße des kapitalistischen Fortschritts.[116] Ähnlich wie bei vielen anderen Intellektuellen wurde auch dieser akademische Patriotismus desillusioniert. Als Kracauer, physisch erschöpft, 1917 aus dem Militärdienst entlassen wurde,[117] schrieb er an seinen Mentor Simmel, dass ihn jetzt soziologische Probleme fesselten und er eine »Reihe von Menschentypen« schildern wolle.[118] Simmel hatte soeben seinen Essay *Über die Karikatur* (1917) verfasst, worin er – kompatibel mit der bürgerlichen Kunstanschauung – darlegt, dass satirische Formen das auf Übertreibung fußende menschliche Wesen potenzieren.[119]

114 Ebd., S. 315.

115 Kracauer arbeitete Anfang der 1920er Jahre an einer *Kritik der Phänomenologie*. Siehe Löwenthal/Kracauer, Briefwechsel, bes. Briefe Nr. 1, 9, 10. Das Manuskript gilt als verschollen. Siehe Mülder, Siegfried Kracauer, S. 158. Vorüberlegungen finden sich nicht nur in den Essays, sondern auch in der erkenntnistheoretischen Untersuchung *Soziologie als Wissenschaft* (1922). Siehe Kracauer, Werke, Bd. 1, bes. S. 95–98.

116 Ebd., Bd. 5.1, Nr. 3, S. 25–28.

117 Brodersen, Siegfried Kracauer, S. 24. Die Desillusionierung setzte zu Beginn des Ersten Weltkriegs ein, als Kracauer seine Anstellung in einem Architekturbüro verlor. Es folgten der Tod des Freundes Otto Hainebach vor Verdun sowie die Eindrücke, als er freiwillig bei einer Sanitätskolonne diente. (Ebd., S. 23 f.)

118 Zit nach: Kracauer, Werke, Bd. 9.2, S. 298; Brief von Kracauer an Simmel vom 30. November 1917.

119 Kracauer besprach Simmels *Zur Philosophie der Kunst* (1922) und erwähnte dabei den darin enthaltenen Essay *Über die Karikatur* sehr positiv. Siehe ebd., Bd. 5.1, Nr. 136, S. 650; vgl. Simmel, Jenseits der Schönheit, S. 275–281. Kracauer lernte

Kracauers Feuilletons erprobten mithin satirische Formen, die später die Sozialreportage *Die Angestellten* (1930) sowie die Romane *Ginster* (1928) und *Georg* (1934) meisterhaft gestalten sollten. Der Romanerstling *Ginster*, an dem Kracauer um die Epochenmitte, parallel zur Beschäftigung mit dem historischen Materialismus, zu arbeiten begann, versorgte 1928 die literarische Öffentlichkeit gleich mit einer ganzen Reihe von Gelehrtenkarikaturen.[120] Die auffälligste Satire war jene Schelers, die aus dem Feuilleton in die epische Fiktion übertragen worden war. Im Roman hält Scheler alias Professor Caspari, begleitet von Frau van C., einer holländischen Dame, im Zoologischen Garten der Stadt F. einen Vortrag über *Die Gründe des Großen Kriegs*. Bekannt geworden durch ein bellizistisches Werk, verfasst sofort bei Kriegsausbruch – eine Anspielung auf Schelers *Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg* (1915) –, leitet Caspari – ähnlich wie Scheler – die Kriegsursachen aus den Wesenheiten der beteiligten Nationen ab.[121] Dazu eröffnet der Professor zuerst umständlich seinen Vortrag:

> Professor Caspari hatte mit den Kriegsgründen begonnen, das heißt, er fing noch lange nicht an, sondern bereitete den Anfang erst vor. Von seinem Studium her erinnerte sich Ginster, daß die Dozenten, ehe sie ihr eigentliches Thema besprachen, stets bei einer Einleitung zu verweilen liebten, die bis ins Unendliche reichte; wie die indischen Fakire, die an einem Seil zum Himmel emporklettern. Gewöhnlich kamen sie dann gar nicht mehr zur Erde zurück. Ein Professor in M. hatte sich seinerzeit gelegentlich eines Vortrags über Sozialpolitik genötigt gesehen, zunächst die Einzelausdrücke sozial und Politik zu erklären; niemals erfuhr Ginster, was das zusammengesetzte Wort Sozialpolitik selbst bedeutete. Geschah es aber doch einmal, daß die Redner aus ihren Einleitungen heimkehrten, so brachten sie in der Regel Behauptungen mit, die nach seiner Meinung auch ohne Reise zu erlangen gewesen wären.[122]

Und kommt dann ebenfalls nur unvermittelt zu seinen Kernaussagen:

Simmel im Anschluss an eine Vorlesung kennen, die der Philosoph 1907/8 in Berlin an der Technischen Hochschule über das Problem des künstlerischen Stils hielt; unter anderem beschäftigte sich Simmel dabei mit der Ornamentkritik von Loos. Siehe Später, Siegfried Kracauer, S. 39.

120 Van der Steeg, Die Gelehrtensatire der 1920er Jahre, S. 165–179.

121 Scheler, Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg, S. 58–76, 119–122.

122 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 125 f.

> Es mußte schwierig sein, sie [die Gründe] hervorzuziehen, denn Professor Caspari vollführte Bewegungen, als schöpfe er mit den hohlen Händen Wasser aus einem See. In ihn waren die Gründe versenkt. Nach und nach wurde offenbar, daß sie sich aus dem ergaben, was Professor Caspari als das Wesen der Völker bezeichnete. Jedes Volk hat ein Wesen, sagte Professor Caspari. Er hatte große Augen – Ginster saß nahe genug, um sie erkennen zu können –, die sich nicht nach innen richteten wie bei manchen anderen Professoren, aber auch eigentlich nicht den Raum durchmaßen. Sie erschauten die Wesen […]. Unwillkürlich ahmte Ginster die Augen Professor Casparis nach, um die Wesen auch anzuschauen […]. Er blickte in sich hinein: kein Wesen vorhanden […].[123]

Die Scheler-Karikatur in *Ginster* ist die Synthese der gelehrtensatirischen Vorarbeiten in den Feuilletons. Indem aus der Froschperspektive eines pikaresken Antihelden, der ebenso über eine grandiose Assoziationsgabe wie über ein verblüffendes Talent zur Entlarvung sozialer Muster verfügt, der zeitgenössische geisteswissenschaftliche Formalismus inklusive der phänomenologischen Methode verlacht wurde, demontierte Kracauers Gelehrtensatire die weltanschaulichen Handlanger, die 1914 Deutschland in den Krieg geführt hatten. Zusätzlich karikierte er mit den idealistischen Epistemen die ideologische Basis der bürgerlichen Kunst- und Weltanschauung: Dort, wo vor dem Stichdatum 1918 noch Ideale, Ideen oder eidetische Wesen angesiedelt gewesen waren, gab es für den modernen Beobachter und die moderne Beobachterin nichts mehr zu sehen – in der Weimarer Republik richtete er bzw. sie die Augen auf die Sachen. Die satirischen Formen blicken seit Urzeiten auf die reale Gesellschaft.

5.2 Das Dokument als Karikatur: *Die Angestellten*

Wiener und Berliner Ornamente

In den 1920er und frühen 1930er Jahren bekämpften Satire und Neue Sachlichkeit im literarischen Feld nicht nur dieselben Opponenten Expressionismus und bürgerliche Kunstauffassung sowie im wissenschaftlichen Feld den philo-

123 Ebd., S. 126.

sophischen Idealismus. Mit Naturalismus, Dadaismus und epischem Theater besaßen Satire und Neue Sachlichkeit im Kunstsektor auch dieselben Vor- und Mitstreiter.[124] Eine strukturelle und funktionale Verwandtschaft zwischen satirischen und neusachlichen Texten liegt daher auch aus diesen Gründen auf der Hand. Ein Aphorismus von Kraus, stammend aus dem Jahr 1911, antizipierte diesen Tatbestand anhand architektonischer Gegebenheiten: »Ich verlange von einer Stadt, in der ich leben soll, Asphalt, Straßenspülung, Haustorschlüssel, Luftheizung, Warmwasserleitung. Gemütlich bin ich selbst.«[125] Diese pointierte Bevorzugung von architektonischer Zweckmäßigkeit vor oberflächlicher Schönheit machte sich über die prunkvollen Fassaden des Ringstraßenhistorismus lustig und, tiefgründiger gefasst, über den habsburgischen Hang zur (unredlichen) Illusion. Das Zitat war nur eines von zahlreichen Manövern eines Kampfes gegen das Ornament, eines Kampfes, den Kraus gemeinsam mit Loos führte[126] und der – dies sei erwähnt, um plane Feindbilder zu vermeiden – auf die Verflechtung von Neuer Sachlichkeit und Frühexpressionismus hinweist. So verkehrten Loos und Kraus vor dem Ersten Weltkrieg im *Sturm*-Milieu, wo Loos' Ornament-Aversion hohe Wellen warf; zumal Döblin berief sich seinerzeit auf die Überlegungen des österreichischen Architekten.[127]

Hegte Kracauer auch phasenweise wahrscheinlich Vorbehalte gegen Kraus, der Essay *Das Ornament der Masse* zeigt exemplarisch, dass Kracauer falsche Ornamente – wortwörtliche sowie übertragene – ebenso suspekt waren wie dem Wiener Satiriker. Dabei kritisierte Kracauer das Ornament im Kontext einer bürgerlichen Gesellschaft, die Erster Weltkrieg, Inflation, Identitäts- und Sinnkrise gezeichnet hatten. Dies nötigte Kracauer, mit ganz anderer Dringlichkeit die opulenten Formen der Monarchien zu hinterfragen, aber auch sie in Relation zu den glatten Fassaden und zum glatten Wohndesign der neusachlichen Gegenwartsarchitektur zu setzen. Denn der neusachliche Habitus, den Kraus' Satire vor und im Krieg noch positiv beurteilt hatte, wurde nach 1918 nicht nur mehrheitsfähig – sondern büßte als Geschmacksmode im Verlauf der 1920er und frühen 1930er Jahre bereits wieder an subversivem, kritischem Potential ein.

Diesen kategorischen Wandel belegen insbesondere Städtebilder, in welchen sich Kracauers unorthodoxer Materialismus sozusagen in Baukarikaturen ma-

124 Vgl. Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 1, Kap. 2.5, 3.2.
125 Kraus, Die Fackel, Nr. 315–316, S. 35.
126 Timms, Karl Kraus, S. 175–194; Carr, The ›Habsburg Myth‹, S. 65–79.
127 Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 1, Kap. 2.1, 2.4.

terialisiert.[128] Hatte Kraus vor dem Krieg in der *Fackel* die barocke Fassadenpracht Wiens attackiert, so griff Kracauer 1927 in seinen *Pariser Beobachtungen* die glatten Konturen des neusachlichen Berlin an. Über die deutsche Sehnsucht nach Größe spöttelt ein Feuilleton, das Tucholsky so sehr schätzte, dass er Kracauer zur Mitarbeit an der *Weltbühne* einlud:[129]

> Von Berlin aus gesehen, ist Paris aus Tüpfeleien zusammengesetzt, wie umgekehrt Berlin von dem Luxembourg aus zur hingestrichenen Plakatwand wird. Der Deutsche mit seinem Tempo durchrast die Miniaturen und datiert sie in frühere Jahrhunderte zurück; da er gewohnt ist, an Betonklötzen vorbeizusausen, denen die neue Sachlichkeit die Ornamente abgeschlagen hat, und da er zuhause alle Bänder rollen läßt, hat er keine rechte Geduld, bei den Details zu verweilen.[130]

Mit Technik und Tempo hatte die Spree-Metropole in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre die für ihre Gemütlichkeit bekannte Barockstadt an der Donau an kultureller und wirtschaftlicher Bedeutung weit hinter sich gelassen.[131] Der dafür zu entrichtende Preis waren, wie Kracauers Feuilleton deutlich macht, neue Oberflächen: Die schmuckfreien Wände der modernen Architektur Berlins verstellten dabei nicht nur den Blick für jenes unaufgearbeitete Streben nach quantitativer Größe, welches Deutschland in den Ersten Weltkrieg getrieben hatte; die glatte Architektur war zudem das Stigma eines neusachlichen – hier tatsächlich: kalten – Habitus, der (wie auch in Tergits grandioser Bausatire *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* nachzulesen ist) die tiefreichenden sozialen und ökonomischen Probleme der Weimarer Republik verdrängte – man »saus[t]« mit dem Automobil an kahlen »Betonklötzen« »vorbei«, lässt in den Fabriken die »Bänder rollen« und besitzt keine Muße für die alternative Perspektive des »Details«.[132] Satire und Neue Sachlichkeit verhielten sich mithin

128 Vgl. Mülder-Bach, Schlupflöcher, S. 254. Zur architekturhistorischen Verortung siehe von Arburg, »Zweck-Architekturen der Verwesung«, S. 73–105; Heß, Zur Architektur in Kracauers Stadtbildern, S. 111–129; Zohlen, Schmugglerpfad, S. 325–344.

129 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 18, S. 205; Brief von Tucholsky an Kracauer vom 4. März 1927.

130 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 338, S. 544–557, bes. S. 548.

131 Vgl. Glatzer, Berlin zur Weimarer Zeit, S. 253–371.

132 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 338, S. 544–557, bes. S. 548. Vgl. Lethen, Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik, S. 317–445; daran anschließend die Aufsätze in: Baßler/van der Knaap, Die (k)alte Sachlichkeit. Auch Tergit, Käsebier erobert den Kurfürstendamm, bes. Kap. 12.

zueinander ambivalent: Einerseits teilten die beiden Formen stilistische Merkmale, Genese und Popularität; andererseits war satirisches Schreiben weitaus schwieriger als neusachliches ideologisch zu kapern – zumal der österreichische Blick für das Kleine zum Erbmaterial der satirischen Tradition gehört.

Kracauers Verhältnis zur Neuen Sachlichkeit

Verlief der Bruch mit der bürgerlichen Kunstanschauung und dem idealistischen Dispositiv eher zaghaft, so bezog Kracauer als ausgebildeter Architekt im Bereich der Wohnkultur sofort nach dem Ersten Weltkrieg eine avantgardistische Position. Eines der ersten Feuilletons für die *Frankfurter Zeitung* berichtete von der Frankfurter Frühjahresmesse vom 10. bis zum 16. April 1921 und stellte mit Genugtuung fest, dass immer mehr Fabrikanten (multifunktionale) Möbelstücke ohne Furnier anböten; statt Vornehmheit vorzutäuschen, setzten sie auf Einfachheit und Ehrlichkeit. War zudem die Form noch gut, schien Kracauer das moderne Mobiliar der Zeit weitaus angemessener zu sein; zumal dessen Schlichtheit der verringerten Kaufkraft und den prekären Wohnverhältnissen in Nachkriegsdeutschland Rechnung trage. Ganz im Kontrast zu den auf der Messe ebenfalls feilgebotenen Objekten aus der bürgerlichen Wohntradition: »Leider macht sich nicht selten statt schlichter Sachlichkeit oft Ungeschmack breit, der sich in überladenen Formen und Profilen wie in überflüssigen Zierraten und Schnitzereien auf Kosten der Qualität nicht genug zu tun weiß.«[133] Das Feuilleton kritisierte, dass trotz der intensiven Bemühungen des deutschen Werkbundes und des Bauhauses in Nachkriegsdeutschland die Vorliebe der breiten Bevölkerung für Ornamente nicht ausgemerzt worden war; nach wie vor assoziiere das allgemeine Wertempfinden Wohlstand mit Zierrat.[134] Wie bei Kraus und auch bei Piscator lässt sich mithin bei Kracauer die Koppelung der Präferenzen für neusachliche Architektur und für Satire beobachten: Kraus führte mit dieser Koppelung die idealistischen Episteme ad absurdum, ohne sie damit abzureißen; Piscator konstruierte mit dieser Koppelung das Fundament einer modernen Theaterästhetik; bei Kracauer bahnte sie vor 1925 dem materialistischen Standpunkt den Weg.

Ein Feuilleton, gewidmet der Ausstellung *Die Form*, 1924 organisiert vom Deutschen Werkbund in Stuttgart, reflektierte dabei explizit diese Zäsur bzw.

133 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 20, S. 190.
134 Strobel, Moderne Menschen, Neue Sachlichkeit, S. 129.

diesen Widerspruch zwischen neusachlicher Stilistik und den kulturellen Bedingungen der bürgerlichen Vorkriegsgesellschaft. Es forderte vehement, auf die ornamentierende Gestaltung von Wohngegenständen zu verzichten, weil die »Exzesse der Schnörkelsucht«[135] von der problematischen Gleichgültigkeit gegenüber den historisch überholten Werten zeugten. Denn die bürgerliche Lebenswelt vor 1914, die den Nährboden für diese Dekors abgegeben habe und die durch intime Geselligkeit, Kontemplation und Individualität geprägt gewesen sei, sei unterdessen einer Zerstreuungs- und Massenkultur gewichen. Gerade in Anbetracht der klammen Haushaltsbudgets, aber auch der industriellen Möbelproduktion verurteilte Kracauer Ornamente als grundsätzlich unglaubwürdig, da sie eine individualschöpferische Geste suggerierten und darüber hinaus den (idealisierenden) Komfort einer versunkenen Epoche vorgaukelten. Sachgemäße Konstruktion drücke dagegen die Einsicht aus, dass sich die kulturellen Bedingungen nach 1918 radikal verändert hätten: Die Gegenwart gebiete Bescheidung, »damit wir Grund fassen, sie begehrt Nacktheit, damit keine Illusionen mehr die Realität verhüllen«.[136]

Die günstige Beurteilung des neusachlichen Einrichtungsdesigns beruhte demnach auf ähnlichen Überzeugungen wie die kritische Stoßrichtung von Kracauers Gelehrtensatire: Sowohl neusachliche als auch satirische Formen förderten im zeitgenössischen Kontext die Konfrontation mit der realen Lebenswelt. Dennoch besaßen im genannten Feuilleton die Ausstellungsstücke des Deutschen Werkbundes eine problematische Seite. Denn anders als die Wohnobjekte der Wiener Werkstätte oder die des Österreichischen Werkbundes, denen es gelungen sei, dank ihrer (vom barocken Kontext geprägten) Formensensibilität die »in Wien einst verfochtene Forderung: ›Los vom Ornament‹« umzusetzen – eine Anspielung auf die Ideen von Loos und Kraus –, missglücke das Design des Deutschen Werkbundes tendenziell, weil hier sachliche Form entweder durch die Subtraktion der Ornamente gewonnen worden sei oder weil das Design des Deutschen Werkbundes aus den nüchternen Konturen sogleich ornamentales Kapital schlage.[137] Zwar waren für Kracauer die Arbeiten des Deutschen Werkbundes stilistisch weniger konsistent, dafür spiegelten sie adäquater die Entfremdung der Epoche wider: Ihr Manko war ein Zeichen für den Bruch mit dem bürgerlichen Schönheitsparadigma und forderte geradezu

135 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 199, S. 97.
136 Ebd., S. 99.
137 Ebd., S. 97, 100.

dazu auf, eine moderne Formensprache auf der Basis neuer Stilprinzipien zu entwickeln.[138]

Wie Benjamin die auswandernde Moderne verglich dementsprechend Kracauer »die Kunst, die das Gebrauchsding gestaltet«, mit einem »Schiff […], das in Quarantäne liegt, und der ihr geheißene Rückzug auf die Form hat lediglich die Bedeutung des Wartens«.[139] Diese Mini-Allegorie verfügte für die neusachlichen Formen dieselbe negativ-dialektische Funktion, wie sie nur wenig später *Der Künstler in dieser Zeit* für die Kunst im Allgemeinen behaupten sollte. Auch die Einrichtungsgegenstände des Wiener Architekten Ernst Lichtblau und der Berliner Werkstätte Blaues Haus, die die Rezension der *Form*-Ausstellung als die besten stilistischen Arbeiten vorstellte, überschritten mit ihrer Mixtur aus Melancholie und Ironie gleich der Kunst in *Der Künstler in dieser Zeit* den aktuellen Sinn- und Seelenzerfall, wobei der Ausstellungsbericht als Maßstab die Werke Klees und Christian Morgensterns heranzog.[140]

Kracauers Hoffnungen erfüllten sich allerdings nicht: Im Verlauf der 1920er und frühen 1930er Jahre wurden neusachliche Bau- und Wohnformen modisch und blockierten, wie die *Pariser Beobachtungen* zeigen, die kritische Auseinandersetzung mit der Weimarer Gesellschaft. Weil die vulgarisierte Neue Sachlichkeit Kracauers satirisch-materialistischer Kunstauffassung widersprach, hinterfragte er sie karikaturistisch. So wies Anfang der 1930er Jahre ein Feuilleton im Zusammenhang mit einer Berliner Möbelausstellung pointiert darauf hin, dass offenkundig kaum noch ein Unterschied zwischen dem Interieur bürgerlicher Vorkriegswohnzimmer und den modernen Einrichtungsgegenständen bestand:[141] Anstatt die neusachliche Formensprache konsequent durchzubilden, würde sich die moderne Innen- und Außenarchitektur – von lobenswerten Ausnahmen wie Mies van der Rohe einmal abgesehen –[142] »mit Hilfe der neuen Formen zu einer Größe auf[blähen], die nichtssagend ist«; »[i]hre Schlichtheit

138 Zu Kracauers doppeldeutiger Haltung gegenüber der architektonischen Moderne siehe von Arburg, »Zweck-Architekturen der Verwesung«, S. 73–105, bes. S. 89–93.

139 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 199, S. 102.

140 Ebd., S. 101 f.

141 Ebd., Bd. 5.3, Nr. 572, S. 567.

142 Vgl. ebd., Nr. 558, S. 522 f.: »Die von Mies van der Rohe eingerichtete Halle […] ist selber ein Beispiel anständiger zeitgemäßer Baugesinnung. Gleich weit entfernt von dem Fassadenpathos des Rundfunkhauses und jener sturen Sachlichkeit, hinter der kleinbürgerliche Sentiments wohnen, schließt sie sich zu einem Raum zusammen, in dem man atmen kann. Er ist unprätentiös und doch echt anmutig; leicht in den Gelenken und doch fest gegliedert. Wenn irgendwo, so ist hier der Wilhelminismus vertrieben.«

vollzieht sich unter Schnaufen, […] ihr reduziertes Wesen wünscht, als kostbar zu gelten«.[143] Die glatten neusachlichen Oberflächen reflektierten hier symptomhaft die notorische Illusionsanfälligkeit des (Weimarer) Kleinbürgertums – wie in den Monarchien standen Größe, Macht und Erfolg hoch im Kurs.

Ein kurzes Feuilleton für die *Frankfurter Zeitung*, das stilistisch zu jenen (satirischen) ›Grotesken‹ zu rechnen ist, die gemäß Benjamin Teil »ein[es] Orbis pictus jenes Hausrats einer sterbenden« »kleinbürgerlichen« »Klasse« darstellen,[144] nahm zudem 1931 eine *Stuhlausstellung*, veranstaltet von einem Berliner Kunstgewerbehaus, zum Anlass, um sich mit satirischen Mitteln über das neusachliche Design lustig zu machen. Eher harmlos amüsiert sich das Feuilleton zunächst über das innenarchitektonische Panorama, das der Ausstellungskatalog ähnlich »idealistischen Philosophiesysteme[n]« entwirft, deren ersten Begriffsbestimmungen »man schon [wie] an der Nasenspitze ansehen kann, bei welchen letzten Begriffen sie nach fünfhundert Seiten zu landen gedenken«.[145] Und schlägt dann einen schärferen Ton an, indem es einen satirischen Ich-Erzähler auftreten, diverse Sitzgelegenheiten testen und konstatieren lässt, dass dem Sitzenden aufgrund der Bequemlichkeit der Stühle bedrückende Sorgen wohl wie von selbst verflögen, vorausgesetzt, man habe »nur gerade so viele […], um das Stuhlwerk noch bezahlen zu können«.[146] Schließlich verspottet das Feuilleton die Mode der Neuen Sachlichkeit, indem eine anthropomorphisierte Gruppe von Stahlstühlen gleich Weimarer Kleinbürgerinnen und Kleinbürgern vor Politik und Realität an die sentimentale Ofenwärme des »Holzzeitalter[s]«,[147] d. h. in die Lebenswelt vor 1914, flieht:

> Die Stahlstühle, die natürlich nicht fehlen, sind von diesem Hang zur Gemütlichkeit angesteckt worden. Statt sachlich zu blitzen, winden sie sich in matten, gelblichen Tönen durch die Zimmerluft. Oder in der Sprache des Katalogs ausgedrückt: »Auch das Stahlmöbel in reizvollen, metallischen Färbungen wird erstmalig gezeigt, so daß das Stahlmöbel nunmehr für das Heim unbedenklich Verwendung finden kann.« Obwohl das Stahlmöbel immer noch forscher ist als diese Sprache, hat es doch seine frühere Angriffslust ganz verloren. Es folgt dem Zug der Zeit, und verkriecht sich mit den

143 Ebd., S. 566 f.
144 Benjamin, Briefe an Siegfried Kracauer, Nr. 5; Brief von Benjamin an Kracauer vom 20. April 1926.
145 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 609, S. 699.
146 Ebd.
147 Vgl. die Kritik der Stahlstühle in: ebd., Nr. 566, S. 549.

beblümten Polstern und den gleitenden Liegesesseln am häuslichen Herd. Draußen auf der Straße aber wird desto heftiger Politik gemacht.[148]

Strukturelle und funktionale Synergien: Entlarven

Nahmen Satire und Neue Sachlichkeit im literarischen Feld der 1920er und frühen 1930er Jahre synergetisch dieselbe Position ein, so spiegelt sich ihre Assoziation in identischen Form- und Funktionsmerkmalen: Im Medium der Literatur analysierten sowohl satirische als auch neusachliche Formen soziale Gemengelagen, montierten sie Dokumente und soziale Typen, bauten auf seriellen Handlungsverläufen auf und selbst dann, wenn der zeitgenössische Metadiskurs der Neuen Sachlichkeit de jure die tendenzlose Objektivität als Schreibziel angab, engagierten sich de facto die progressiven neusachlichen wie die satirischen Formen politisch.[149] Als Differentia specifica bliebe allenfalls der satirische Witz.

Dementsprechend griff die zeitgenössische Literaturkritik neusachliche Texte in den 1920er und frühen 1930er Jahren mit denselben Argumenten an wie die rezente Satire: Auch im Fall der Neuen Sachlichkeit bemängelte man das Defizit an Seele, Individuum, Organizität, Universalität, Phantasie und Autonomie; auch im Fall der Neuen Sachlichkeit stellte man grundsätzlich den Kunststatus einer Stilistik infrage, welche (bloß) dokumentarisches Material montierte.[150] Diese Einwände, die die beteiligten Akteurinnen und Akteure in Publikationsorganen unterschiedlichster politischer Couleur vortrugen, basierten wie die satirischen Vorurteile auf der bürgerlichen Kunstanschauung: Dies galt für rechtsnationale, bürgerlich-konservative und kommunistische Absender (Ottwalt-Lukács-Debatte), ja sogar für die Selbstkritik der neusachlichen Exponenten, allem voran für Roths ikonischen Essay *Schluss mit der »Neuen Sachlichkeit«!*, den im Januar 1930 *Die literarische Welt* druckte.[151] Ein offenkundiges Zeichen dafür, dass satirische und neusachliche Formen im literarischen Feld eine synergetische Position einnahmen, war nicht zuletzt die diskursive Op-

148 Ebd., Nr. 609, S. 700.
149 Zu den Stilmerkmalen siehe Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 1, Kap. 3. Siehe zudem das an Becker anschließende Schema bei: Pankau, Einführung in die Neue Sachlichkeit, S. 8 f.; zudem Deese, Neue Sachlichkeit zwischen Satire und Sentimentalität, bes. Kap. 1.
150 Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 1, Kap. 4.
151 Vgl. Roth, Werke, Bd. 3, S. 153–164.

tion, die Neue Sachlichkeit als »Schlagwort« zu diskreditieren, welches »eine Art nüchtern-witzige Reportage darstellt; ein wenig Satire, ein wenig Journalismus«.[152]

Dass der Neuen Sachlichkeit gleich Piscators epischem Theater aus den satirischen Formen der Strick gedreht wurde, lag wahrscheinlich hauptsächlich am spezifischen gesellschaftskritischen Realismus der drei Formen. Denn die kritische Aggression der Satire und die tendenzlose Objektivität der Neuen Sachlichkeit sind einander strukturell und funktional ähnlicher, als man dies vielleicht auf den ersten Blick vermuten würde. Wenn auch diskreditierend, reflektierte diese Verwandtschaft bereits der Dramatiker und Theaterkritiker Julius Bab, der sich als (zeitweiliges) Vorstandsmitglied der Volksbühne beim Eklat um die *Gewitter über Gottland*-Inszenierung gegen Piscator ausgesprochen hatte. 1930 rechnete er mit der neusachlichen Stilistik im Allgemeinen ab.[153] Bab bezweifelte nicht nur die Kunstqualität einer nicht-emotionsbasierten Theaterästhetik, sondern er behauptete auch, dass sich neusachliche Objektivität notwendig zur Karikatur verzerre, da es theoretisch unmöglich sei, einen neutralen Standpunkt einzunehmen:

> Wo die Tendenz zur »Sachlichkeit«, und das heißt fast immer zur Abwehr sentimentaler, teilnahmsvoller, gerührter Betrachtung herrscht, da führt sie meist ganz schnell zu einer subjektiven Färbung des Sachverhalts im entgegengesetzten Sinne: der Mensch, der nicht mit Liebe sieht, sieht mit Haß, und die menschlichen Schwächen, Torheiten, Laster werden scharf bis zur Karikatur hervorgehoben.[154]

Diese bürgerliche Argumentation – Hass und Satire statt Liebe und Kunst – war zwar als diskursive Begründung, jedoch nicht vom Phänomen her aus der Luft gegriffen. Tatsächlich bewirken deskriptive Präzision, dokumentarische Referenz und gesellschaftskritische Optik in neusachlichen Texten systematisch satirische Effekte.[155] Kischs Reportage-Bände *Der rasende Reporter* (1925), *Hetz-*

152 Glücksmann, Das Drama von morgen. In: Masken, 20/21/1926/27, S. 401–407, hier S. 405, zit. nach: Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 1, S. 50.
153 Nickel, *Die Schaubühne – Die Weltbühne*, S. 134.
154 Bab, Bilanz des Dramas, zit. nach: Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 2, S. 44.
155 Vgl. Klotz, Forcierte Prosa, S. 245.

jagd durch die Zeit (1926), *Wagnisse in aller Welt* (1927) oder *Kriminalistisches Reisebuch* (1927) enthalten zahlreiche satirisch-dominierte Reportagen.[156]

Eine interessenlose, mimetische Wiederholung der Realität war freilich zu keinem Zeitpunkt das Ziel der progressiven Programmatiker der Neuen Sachlichkeit. So forderte Kischs ikonisches Vorwort im *Rasenden Reporter* (1925) zwar vom neusachlichen Schriftsteller den Verzicht auf jegliche »Tendenz«: »Der Reporter hat keine Tendenz, hat nichts zu rechtfertigen und hat keinen Standpunkt.« Zugleich war für Kisch die Welt von »Lüge unermeßlich überschwemmt«, sodass die »unbefangene Zeugenschaft« des Reporters neusachliche Texte automatisch in ein kritisches Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit versetzte – jenseits aller Standpunkte, aber insbesondere des bürgerlichen, den der Kommunist Kisch für die Scheinhaftigkeit des Daseins primär verantwortlich machte.[157] Die Reportage übte auf diese Art und Weise eine der zeitgenössischen Satire vergleichbare sozialkritische Funktion aus: »Der Reporter […] beschreibt nicht, er enthüllt«,[158] formulierte es Lania, Muckraker-Journalist und Piscator-Mitarbeiter, dessen investigative Reportagen systematisch auf satirische Stilmittel zurückgriffen, beispielsweise *Die Totengräber Deutschlands* (1924) bzw. *Der Hitler-Ludendorff-Prozeß* (1925) oder *Gewehre auf Reisen* (1924).[159] Tucholsky stellte die Synergie der beiden Literaturformen so dar: »Ich hebe den Vorhang auf, der schonend über die Fäulnis gebreitet war, und sage: ›Seht!‹« Und betrachtete die vom Satiriker montierte Fotografie als »eine maßlos gefährliche Waffe«, weil sich der Zeichner Sachverhalte ausdenken könne, der Fotograf indes nicht.[160] Holitscher schickte in *Gullivers Reise zu den Bläh-*

156 Kisch, Gesammelte Werke, Bd. 5, bspw. S. 13–17 [Ein Spaziergang auf dem Meeresboden]; 25–50 [Die Weltumseglung der ›A. Lanna 8‹]; 51–54 [Experiment mit einem hohen Trinkgeld]; 113–117 [Das Nest der Kanonenkönige: Essen]; 147–151 [Referat eines Verbrechers über die Polizeiausstellung]; 220–223 [Wallfahrtsort für Kriegshetzer]; 340–342 [›Monna Vanna‹ auf der Hochzeitsreise]; 343–346 [Verbrechen in den Hochalpen]; 365–370 [Die Befreiung Orsovas]; 401–404 [Der Naturschutzpark der Geistigkeit]; 405–408 [Besuch beim Prager Schinken]; 417–421 [Der Herr der Waggonvilla]; 444–447 [Die Giftschränke der deutschen Bücherei]; 448–452 [Polizeiakten des Baumgartens]; 456–459 [Raubtiere fressen]; 494–498 [Seine Majestät die Nickmaschine]; 537–539 [Das Vermächtnis der Frau Mende]; 544–551 [Westfront 1918 – Französische Revolution – Goethe]; 562–566 [Protest gegen eine Verurteilung]; 612–621 [Die Polizei und ihre Beute]; 625–630 [Österreichische Polizei in Serbien (1917)]; 635–640 [Der Einbruch in die Amsterdamer Diamantenbörse].

157 Ebd., S. 659 f.

158 Lania, Reportage als soziale Funktion, S. 323, zit. nach: Kaes, Weimarer Republik.

159 Schwaiger, »Hinter der Fassade der Wirklichkeit«, bes. S. 257. Dasselbe gilt für Lanias neusachlichen Roman *Land of Promise/Land im Zwielicht* (1934/49).

160 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 3, Nr. 12, S. 31; Bd. 7, Nr. 71, S. 198.

ariern emblematisch Swifts Romanprotagonisten als »erste[n] und älteste[n] Reporter« 1933 nach Nazideutschland.[161]

Benjamin dachte wiederum in einem Aphorismus der *Einbahnstraße* – der dank der Unterstützung von Kracauer 1926 in der *Frankfurter Zeitung* erschien –[162] ebenfalls über die Synergie von neusachlichen und satirischen Formen nach. Sein Aphorismus formulierte die These, dass zur satirisch-neusachlichen Entlarvung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft allein die hyperpräzise Deskription ihrer Oberfläche – in diesem Fall die einer Banknote – ausreichen würde:

> Es wäre eine beschreibende Analysis der Banknote zu liefern. *Ein Buch, dessen grenzenlose Kraft der Satire ihresgleichen nur in der Kraft seiner Sachlichkeit hätte.* Denn nirgends mehr als in diesen Dokumenten gebärdet der Kapitalismus sich naiv und in seinem heiligen Ernst. Was hier an unschuldigen Kleinen um die Ziffern spielt, als Göttinnen Gesetzestafeln hält und an gereiften Helden vor Münzeinheiten sein Schwert in die Scheide steckt, das ist eine Welt für sich: Fassadenarchitektur der Hölle. – Wenn Lichtenberg das Papiergeld verbreitet gefunden hätte, wäre der Plan dieses Werks ihm nicht entgangen.[163]

Benjamin umriss solcherart ein Buchprojekt, bei dem es sich nurmehr schwer zwischen satirischen und neusachlichen Formen unterscheiden lässt. Vielmehr sind hier neusachliche Objektivität und satirische Kritik ein und dasselbe, bedingen sich die beiden gegenseitig. Dabei setzte Benjamin stillschweigend voraus, dass der oder die neusachlich-satirische Analytiker/in einen materialistischen Standpunkt innehat, von dem aus sich die kapitalistische Wirklichkeit automatisch als satirischer *Mundus inversus* (Lazarowicz) darstellt. Denn reine Objektivität war für Benjamin ebenfalls illusorisch; stattdessen verdecke die neusachliche Naheinstellung von Kino und Reklame gerade die kapitalistische Ordnung.[164] Dem Projektvorschlag kam im zeitgenössischen Kontext vielleicht die neusachliche Baugeschichte *Das steinerne Berlin* (1930) von Werner Hegemann am nächsten. Benjamin rezensierte das Buch des mit Tergit befreundeten

161 Holitscher, Gullivers Reise zu den Bläharіern, S. 29–34.

162 Die Auswahl erschien in der *Frankfurter Zeitung* vom 14. April 1926 unter dem Titel *Kleine Illuminationen*. Die Überschrift stammte ebenso wie die Auswahl von Kracauer; Benjamin hatte ihm weitaus mehr Aphorismen zugeschickt. Siehe die Anmerkungen der Herausgeber zu Brief Nr. 2 in: Benjamin, Briefe an Kracauer, S. 14; sowie das Faksimile des Drucks in: ebd., S. 93–95.

163 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 4.1, S. 139; Hervorhebung C. v. d. S.

164 Vgl. ebd., S. 131 f. [Diese Flächen sind zu vermieten].

Architekturkritikers, in dessen Text die stadtplanerische Analyse in die Karikaturen von Hohenzollern, Bürokraten und Politikern umschlägt, denn auch mit großem Interesse.[165]

Indem *Einbahnstraße* Juvenals berühmten Satz »difficile est satiram non scribere«[166] aktualisierte, knüpfte Benjamin gleichfalls an Kraus an, der diesen Topos variantenreich kolportierte. Einer durch Bildprojektionen unterstützten Wiener Vorlesung hatte der Satiriker am 27. Mai 1914 beispielsweise vorausgeschickt:

> Wenn das Leben am Ende ist, haben der Satiriker und der Karikaturenzeichner schon vorher abgedankt. *Vor dem Totenbett der Zeit stehe ich und zu meinen Seiten der Reporter und der Photograph*. Ihre letzten Worte weiß jener und dieser bewahrt ihr letztes Gesicht. Und um ihre letzte Wahrheit weiß der Photograph noch besser als der Reporter. Mein Amt war nur ein Abklatsch eines Abklatsches. Ich habe Geräusche übernommen und sagte sie jenen, die nicht mehr hörten. Ich habe Gesichte empfangen und zeigte sie jenen, die nicht mehr sahen. *Mein Amt war, die Zeit in Anführungszeichen zu setzen*, in Druck und Klammern sich verzerren zu lassen, wissend, daß ihr Unsäglichstes nur von ihr selbst gesagt werden konnte. Nicht auszusprechen, nachzusprechen, was ist. Nachzumachen, was scheint. *Zu zitieren und zu photographieren.* Und Phrase und Klischee als die Grundlagen eines Jahrhunderts zu erkennen. Ein Ohr kann müde werden; *so soll einiges gezeigt werden, was in der österreichischen Versuchsstation des Weltuntergangs sich vor das Auge gestellt hat. Ich bin durch die Abenteuer aller Banalität gegangen und habe die Tiefen vieler Oberflächen durchmessen.*[167]

Diese Vorbemerkungen reflektieren die künstlerische Methode der *Fackel*, also die satirische Zitatmontage, die zu diesem Zeitpunkt schon etabliert gewesen war und die im Krieg perfektioniert wurde. Sozusagen im Sinn der neusachlichen Objektivierung wird die (De-)Kontextualisierungsarbeit des Satirikers als minimal verkauft, während seinen journalistischen Handlangern, dem Foto-

165 Hegemann, Das steinerne Berlin, bes. Kap. VII, XIX; vgl. Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 260–265. Hegemanns Buch wird von Benjamin auch in einer seiner *Angestellten*-Rezensionen erwähnt. Siehe ebd., S. 228. Hegemann gehörte unter anderem zum Mittagsstammtisch im Berliner Capri, wo er mit Tergit und den Mitarbeitern der *Weltbühne* verkehrte. Siehe Wagener, Gabriele Tergit, S. 29–31. Zu Hegemanns Satire Flick, Werner Hegemann, bes. Kap. 7.1.4, 7.6, 7.7.4.

166 Juvenal, Satiren, S. 110.

167 Kraus, Die Fackel, Nr. 400–403, S. 46; Hervorhebungen C. v. d. S.

grafen und dem Reporter, die satirische Hauptarbeit aufgebürdet wird. Wie das *Fackel*-Heft *Innsbruck und Anderes* Anfang der 1920er Jahre eindrucksvoll belegt – und die Forschung unterdessen für zahlreiche verwandte Fälle bestätigt –, basiert die Karikatur Wilhelms II. in den *Letzten Tagen der Menschheit* tatsächlich auf einer akribischen Faktenrecherche, wobei Kraus das dokumentarische Material, wie gezeigt, aus *Weltbühne*-Artikeln zusammengetragen hat. Abgesehen von ihrer satirischen Intention, also von Auswahl, Zuschnitt und Kontext, ist die Wilhelm-II.-Karikatur weder strukturell noch funktional von einer neusachlichen Montage zu unterscheiden.[168]

Erklärt man die Synergien von satirischen und neusachlichen Formen mithilfe aktueller Satiretheorien, dann resultiert der satirische Effekt, den präzise Deskriptionen realer Tatbestände erzeugen, sowohl im satirischen als auch im neusachlichen Kontext daraus, dass a) jede literarische Form als Satire funktionieren kann, falls b) die sie generierende Schein/Sein-Dichotomie verhältnismäßig intendiert, von einer impliziten oder expliziten Norm bzw. einem impliziten oder expliziten Standpunkt aus organisiert wird und c) die Rezeption durch das Literatursystem satirisch getaktet ist.[169] Satirische Texte haben es sich in den 1920er und frühen 1930er Jahren folglich zunutze gemacht, dass theoretisch jede Zeichenkette, selbst wenn sie vorgibt, Fakten zu repräsentieren, unterschwellig eine Perspektivierung und mithin eine Fiktionsbildung darstellt, welche die Satire als »Sonderfall des Fingierens«[170] mittels einer Reihe von Techniken – und sei es auch nur durch die ostentative Zurschaustellung des als objektiv behaupteten Aussagematerials – auf deren gesellschaftliche Konstruiertheit hin durchsichtig macht.[171] Andersherum haben sich aufgrund des in der generischen Tiefenstruktur[172] der satirischen Formen verankerten Realismus sowie des Umstands, dass auch Verfremdung durch ungewohnte Perspektive Erkenntnis produziert,[173] funktionale Synergien zwischen neusachlichen und satirischen Formen ergeben. Unter diesen Voraussetzungen wirken die scheinbar objektiven Texturen gleich Nahfokussierungen auf soziale und künstlerische Idealisierungen, die sie materialisiert, profaniert, geerdet und verkleinert haben: Allein Mimikry ist Karikatur.[174] Damit das literarische Publikum den-

168 Ebd., Nr. 531–543, S. 196, 203. Siehe hier auch Kap. 3.2.
169 Vgl. Brummack, Satire, § 3; Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, S. 67 f.
170 Ebd., S. 63; Riegel, Satire und Realismus, S. 97.
171 Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, Kap. 2.2.3.
172 Schönert, Theorie der (literarischen) Satire, Kap. 2.1.
173 Ders., Roman und Satire im 18. Jahrhundert, S. 15.
174 Vgl. Hodgart, Die Satire, S. 128 f.

noch die satirische Intention der Texte erkennt und versteht, ist eine längere Initiationsphase notwendig, in der die Angriffsmuster des Satirikers oder der Satirikerin gleich einer Sprache erlernt werden müssen.[175]

Diese strukturellen und funktionalen Synergien besitzen denn auch ihre konkrete Vorgeschichte in der Evolution des literarischen Feldes. Nicht nur die Begründer des epischen Theaters, Brecht und Piscator, orientierten sich an Kraus, Hašek oder älteren satirischen Texturen. Auch den Werdegang von Kisch und Roth prägte die frühe Auseinandersetzung mit satirischen Formen: Bevor diese neusachlichen Exponenten Anfang der 1920er Jahre nach Berlin übersiedelten, hatten sie ihre Lehrjahre in der Literaturszene der Habsburgermonarchie verbracht. In Prag hatte Kisch polemisch gegen Kraus seine Urteilskraft sowie seine Feder geschärft; mit Hašek die satirische Komödie *Die Reise um Europa in 365 Tagen* verfasst, uraufgeführt 1921 im von Emil Artur Longen gegründeten Theater Revolutionäre Bühne.[176] Der junge Roth hatte sich in Galizien intensiv mit Heine, aber auch dem pikaresken Roman beschäftigt; in Wien seine journalistische Karriere mit dem Essay *Über die Satire. Eine Plauderei* (1916) lanciert; nach 1918 publizierte er unter dem Pseudonym ›roter Joseph‹ satirische Texte in *Der Tag* oder Reimanns *Der Drache* und verfasste während der Weimarer Republik eine ganze Reihe satirisch-neusachlicher Romane wie *Die Rebellion* (1924), *Zipper und sein Vater* (1928), *Rechts und Links* (1929); auch *Radetzkymarsch* (1932) ist als satirische Abrechnung mit der Habsburgermonarchie lesbar.[177] Überhaupt ist das neusachliche »Glotzen[]«, das Benjamin bei den linksbürgerlichen Intellektuellen beargwöhnt,[178] nicht erst in der Weimarer Republik ein satirisches Verfahren gewesen: Namentlich Marx hatte in *Das Kapital* (1867) oder in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852) diese Spielart der »*Geschichts-Satire*« entwickelt.[179] Als Synthese aus wissenschaftlicher Exaktheit, kühner Prognostik und enthüllender Polemik ist Kraus' *Fackel* eine der wichtigsten Folien von Kracauers Gesellschaftsbiografie *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*.

175 Zu den pragmatischen Kommunikationsbedingungen siehe Weiss, Probleme der Satireforschung und das heutige Verständnis der Satire, S. 14–16.

176 Loužil/Zdeněk, Karl Kraus und die Tschechoslowakei, S. 1–8; Hofmann, Nachwort, in: Kisch, Gesammelte Werke, Bd. 10, S. 561–568; Patka, Egon Erwin Kisch, S. 79 f.

177 Bronsen, Joseph Roth, bes. S. 49 f., 71.

178 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 172.

179 Neubert, Die Wandlung des Juvenal, S. 25; Hervorhebung W. N.

Wirklichkeit als Konstruktion: Menippeische Ethnografie in Die Angestellten

Im Unterschied zu neusachlichen Texten besaß die zeitgenössische Satire in den 1920er und frühen 1930er Jahren jedoch kein Objektivitätsproblem: Sowohl Gegnerinnen und Gegner als auch Liebhaberinnen und Liebhaber waren sich zumindest darin einig, dass sich satirische Formen politisch und sozialkritisch engagierten und dass sie ein – minimal niederklassiges – künstlerisches Verfahren darstellten. Die neusachlichen Formen mussten hingegen ihre Funktion im literarischen Feld grundsätzlich rechtfertigen, flankierten sie doch scheinbar lediglich die journalistische Textproduktion. In die Karten der diskreditierenden Stimmen spielte dabei, dass sich neusachliche Autorinnen und Autoren im Paratext ihrer Werke nicht selten von sozialen und künstlerischen Ambitionen distanzierten.[180] Diskursprägend stellte Roth 1927 seinem – satireaffinen – Roman *Die Flucht ohne Ende* die Bemerkung voran: »Ich habe nichts erfunden, nichts komponiert. Es handelt sich nicht mehr darum zu ›dichten‹. Das wichtigste ist das Beobachtete.«[181] Die Frage nach der Notwendigkeit einer quasijournalistischen Textsorte lag umso näher, als zudem die Frage nach der theoretischen Möglichkeit von poetischer Objektivität überhaupt im Raum stand.[182] Um sich distinkter im modernen Sektor des literarischen Feldes zu positionieren, bot sich die Kultivierung der strukturellen und funktionalen Synergien von neusachlichen und satirischen Formen geradezu an.

Anders als Roth, der *Die Flucht ohne Ende* »nicht[] komponiert« haben wollte, war Kracauer von der Notwendigkeit, Wirklichkeit zu konstruieren, also standpunktbezogen zu interpretieren, fest überzeugt.[183] Eine unveröffentlichte Rezension von Ottoheinz von der Gablentz' und Carl Mennickes Sammelband *Deutsche Berufskunde* (1930), der Suhrkamps *Der Journalist* enthält, findet diesbezüglich klare Worte, indem Kracauer hier ausdrücklich lobt, dass der Sammelband seine »Tatbestandsaufnahmen in *konstruktiver* Absicht macht. [Er] nimmt die Dinge nicht nur hin, [er] sucht etwas auf. Und zwar hat [er] sich politisch-pädagogische Ziele gesteckt«.[184] Dementsprechend grenzt der Text *Deutsche Berufskunde* von jener Sorte sozialer Reportagen ab, welche die

180 Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 1, Kap. 4.
181 Roth, Werke, Bd. 4, S. 391.
182 Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 1, Kap. 4.
183 Bspw. Uecker, Wirklichkeit und Literatur, Kap. 6.6; Mülder, Siegfried Kracauer, Kap. 3.2.
184 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 526, S. 402; Hervorhebung S. K.

Summe »unverbindlicher Impressionen« leichtfertig für ein kohärentes Bild der Wirklichkeit halten. Literatur, die Objektivität prätendiere, erachtet Kracauer dagegen als naiv und misst infolgedessen einer ungefilterten Sozialreportage lediglich als »Notwehr« gegen die bürgerliche Kunstanschauung eine bedingte Relevanz zu. Anstatt aus »unkontrollierten Beschreibungen« der Wirklichkeit müsse neusachliches Schreiben »aus dem dialektischen Ineinander von Anschauungen und Begriffen« bestehen.[185]

Wirklichkeit zu konstruieren, hieß sonach im Fall von Kracauer, im Medium der Literatur, ausgehend von einem unorthodox-materialistischen Standpunkt und entlang der ästhetischen Maximen *Destruktion* und *Ändern* soziale Fassaden zu entlarven – ganz ähnlich wie Kisch und Lania dies zeitgleich formulierten. Dass dazu auch für Kracauer die satirischen Formen eines der effektivsten, wenn nicht das effektivste Mittel darstellten, erschließt insbesondere die Rezension von Erik Regers satireaffinem Roman *Das wachsame Hähnchen* (1932). Der damals viel beachtete, heute indes kaum mehr lesenswerte neusachliche Roman wird im Paratext als ›polemischer Roman‹ ausgewiesen und schlägt in der Vorrede »Vivisektion der Zeit‹« als alternative Gattungsbezeichnung vor; durchaus bemerkenswert, insofern sich Musil als satirischer »monsieur le vivisecteur« bezeichnete.[186] Kracauer lobte *Das wachsame Hähnchen* für sein sozialkritisches Engagement: Dank seiner Sachkenntnis gelinge es Reger, »Hüllen abzureißen, die weniger gewiegte Betrachter wahrscheinlich gar nicht als Hüllen empfänden«.[187] Gleichzeitig beanstandete Kracauer, dass Reger die Entlarvung übersteuere, zumal eine »grundlose Ironie« den Figuren auch solche Gemeinheiten zuschreibe, »die nicht die geringste enthüllende Funktion haben« würden.[188] Diese künstlerische Schwäche betrachtete Kracauer als Folge einer diffusen linksradikalen Einstellung, wodurch Reger Gesinnung per se attackiere (ähnlich wie die Linksintellektuellen bei Benjamin). Um die Sozialkritik fair zu justieren und die Entlarvung mithin in präzise Bahnen zu lenken, empfahl Kracauer einen klaren ideologischen Standpunkt. Verankert man Ironie *qua* weltanschaulich-indifferente Schreibhaltung freilich in einer distinkten Position wie dem unorthodoxen Materialismus – der Kracauer zweifelsfrei hierbei als Standpunkt vorschwebte –, dann transformiert sich Ironie notwendig in

185 Ebd. Vgl. das Einverständnis mit Döblin, der eine naive Neue Sachlichkeit ebenso ablehnte, in: ebd., Nr. 432.
186 Reger, Das wachsame Hähnchen, S. 7; Musil, TB I, S. 1.
187 Kracauer, Werke, Bd. 5.4, Nr. 687, S. 251.
188 Ebd., S. 254.

ein sozialkritisch perspektiviertes Kampfmittel, also in Ironie *qua* rhetorische Figur – in satirische Formen.

Vor diesem Hintergrund ist der Einwand zu lesen, den Kracauer eingangs seiner Gesellschaftsstudie *Die Angestellten*, veröffentlicht 1930 als Buchausgabe, vorabgedruckt als zwölfteilige Artikelserie in der *Frankfurter Zeitung* im Dezember 1929, gegen die neusachliche Reportage vorbringt:

> Ergibt sich diese Wirklichkeit der üblichen Reportage? Seit mehreren Jahren genießt in Deutschland die Reportage die Meistbegünstigung unter allen Darstellungsarten, da nur sie, so meint man, sich des ungestellten Lebens bemächtigen könne. Die Dichter kennen kaum einen höheren Ehrgeiz, als zu berichten; die Reproduktion des Beobachteten ist Trumpf.[189]

Die Reportage betrachtet Kracauer demnach auch in den *Angestellten* als »legitime[n] Gegenschlag gegen den [bürgerlichen] Idealismus«, verurteilt aber, dass ihre vulgäre Auffassung einen objektiven Zugang zur gesellschaftlichen Realität suggeriert. Der Idee, dass eine mehr oder minder zufällige Beobachtungsabfolge das Leben »photographier[en]« würde, setzt Kracauer das Konzept einer – »Mosaik«-artigen – »Konstruktion« der »Wirklichkeit« entgegen, deren kritischer Perspektivierung es erst gelinge, neusachliche ›Objektivität‹ in ein referenzielles »Bild« der realen gesellschaftlichen Zustände zu transformieren.[190] (Wie für Tucholsky Fotografien durch Auswahl und Anordnung zu Tendenzfotografien werden.)[191] Als Ziel der Sozialstudie deklariert das Vorwort daher kongruent die »Aufklärung« über die soziale Misere der Angestellten-Klasse, wobei die Wechselwirkung von Reflexion und Faktenrecherche die gesellschaftliche »Veränderung« überhaupt erst möglich macht.[192] Kracauer unterstreicht, dass »Zitate, Gespräche und Beobachtungen an Ort und Stelle« den Grundstock der Reportage bilden und dass seine Studie »exemplarische Fälle«, also soziale Typen, schildert.[193] Zudem vergleicht er *Die Angestellten* mit einer »klei-

189 Ebd., Bd. 1, S. 222.
190 Ebd.
191 Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 7, Nr. 71.
192 Kracauer, Werke, Bd. 1, S. 213.
193 Ebd. Man hat kritisch bemerkt, dass *Die Angestellten* den Objektivitätsstandard einer soziologischen Studie nicht erfüllen. Siehe Uecker, Wirklichkeit und Literatur, S. 429–433, bes. S. 433; Haas, Empirischer Journalismus, S. 185. Der Einwand ist kurios, zumal Kracauer zu keinem Zeitpunkt eine Arbeit nach wissenschaftlichem Standard beabsichtigt hat. Vgl. Koziol, Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion, S. 147–157. Tatsächlich hat Kracauer in erstaunlicher Vielfalt und Breite Quellen

ne[n] Expedition […] ins Innere der modernen Großstadt«: Das Leben der Angestellten sei »unbekannter als das der primitiven Völkerstämme, deren Sitten die Angestellten in den Filmen bewunder[te]n«.[194] Sich an die Formulierung aus Kischs *Rasendem Reporter* anlehnend, schickt Kracauer voraus, dass erst der- oder diejenige hinter diese »Exotik des Alltags« gelange, welcher oder welche die »Wirklichkeit« von »ihren Extremen her« erschließe.[195]

Diese Vorbemerkungen verbalisieren so paradigmatische Merkmale von neusachlichen und satirischen Formen: Recherche, Dokumentarisierung, soziale Typisierung sowie Entlarvung. Darüber hinaus impliziert die Reisebericht-Metaphorik die klassische Objektivierungstechnik der menippeischen Satire: vertraute Zustände vermittels einer Fremdperspektive zu enthüllen.[196] Solche menippeischen Elemente, die mit derselben Intention auch der von Kracauer mit Vorliebe zitierte Swift kultiviert, sind in den *Angestellten* etwa der geografische Buchuntertitel *Aus dem neusten Deutschland*, naturkundliche Kapitelüberschriften wie *Unbekanntes Gebiet*, *Auslese*, *Kleines Herbarium* sowie zahlreiche exotisierende Metaphern: »Talisman« für »Berechtigungsschein«, »indische Fakire« für »Proletarierkinder«, »Leibgarde« für »Bürgerliche«, »schmucke Waffen« für »Zeugnisse und Diplome«, »Chinoiserien« für »Sekundarreife« und »Abitur« bzw. »Ornamente«.[197] Ebenfalls genretypisch geht es wiederum den Gelehrten an den Kragen; so rechnet Kracauer mit der »Lehre vom Glück der Monotonie«[198] des späteren NSDAP-Mitglieds Ludwig Heyde ab und entlarvt im Abschnitt *Von oben gesehen* die Chefideologen des kapitalistischen Systems. Zu den menippeischen Motiven zählt schließlich die Konfrontation von Mensch und Natur, meist mit dem Tierreich, um das Subjekt über seinen Triebautomatismus aufzuklären.[199] Kracauer variiert dieses klassische satirische Verfahren, indem er die Angestellten mit der Pflanzenwelt assoziiert, um die vegetierende Lebensart dieser Gesellschaftsschicht zu veranschaulichen. Dazu klassifiziert Kracauer wie ein Botaniker verschiedene Angestellten-Gattungen und potenziert diese Karikaturen durch ziselierte Deskriptionen:

recherchiert. Siehe Band, Kracauers Expedition in die Alltagswelt der Berliner Angestellten, S. 217 f.

194 Kracauer, Werke, Bd. 1, S. 221, 218.

195 Ebd., S. 218, 213; vgl. Kisch, Gesammelte Werke, Bd. 5, S. 660.

196 Von Koppenfels, Der Andere Blick, S. 27, 101 f.; Hodgart, Die Satire, S. 187–196.

197 Kracauer, Werke, Bd. 1, S. 223 f. Die Version, welche die *Frankfurter Zeitung* abdruckte, trug noch den Untertitel *Eine Untersuchung*. Siehe ebd., S. 315. Swift-Rekurse bspw. in: ebd., Bd. 5.2, Nr. 188, S. 58; Nr. 253, S. 297; Bd. 7, S. 86.

198 Ebd., Bd. 1, S. 237.

199 Von Koppenfels, Der Andere Blick, Kap. 4; Hodgart, Die Satire, S. 122–126.

> Ein vollkommenes Exemplar dieser Gattung ist die nette Fabrikantentochter aus Westdeutschland, die oft im Romanischen Café residiert. Dort gefällt es ihr besser als bei der Familie, der sie in ihrer Baskenmütze mit dem Zipfelchen drauf eines Tages durchgebrannt ist; besser auch als in dem Großbetrieb, in dem sie für 150 Mark monatlich an der Additionsmaschine arbeitet.[200]

Das Ziel dieser Taxonomie ist die Aufklärung über die durch Medien und Wirtschaft »gezüchtet[en]« »Normaltypen«.[201] Um diese darwinistische »Zuchtwahl«[202] zu beweisen, führt das Kapitel *Auslese* die Personalrekrutierungsverfahren der Wirtschaftsunternehmen vor, einen rigid-absurden Reigen aus Schulabschlüssen, Eignungstests, Vorstellungsgesprächen und medizinischen Gutachten. Das Ganze garnieren sarkastische Bildungszitate – »Die Kolleginnen in den Büros aber bleiben«; »die Garde stirbt, aber ergibt sich nicht« –,[203] verzerrende Attribuierungen sowie Kommentare: »Grammophongirls«, »obere Kamorra«, »wie ein Regierungsspion in feindlichen Ländern« etc.[204]

Diese Konstruktion der Wirklichkeit fixiert dabei wie schon in den Feuilletons ein Ich-Erzähler, der weder als Tier noch als Pflanze – vielmehr als *Homo satiricus* die Weimarer Republik bereist, um aus der Perspektive des unorthodoxen Materialisten kritisch hinter die glatten Fassaden des Kapitalismus zu blicken: als beschriebe gleichsam ein gewitzter, leicht überraschter Forschungsreisender die ethnografischen Realitäten eines fernen Inselstaates. Das dokumentarische Material, auf dem seine Einsichten basieren, stammt aus Interviews, Statistiken, Büchern und empirischen Beobachtungen. Wo das Mosaik – oder die Revue – dieser Reiseerfahrungen nicht per se satirische Effekte erzeugt, greift der *Homo satiricus* dem Reporter mit karikierenden Metaphern unter die Arme. Infolgedessen kräuselt sich in der Textur jene – rhetorische – »Ironie«, die für Adorno *Die Angestellten* »[b]eeinträchtigt«; während Benjamin in ihr nachgerade »die Anfänge der lebendigsten Satire« erblickt.[205]

200 Kracauer, Werke, Bd. 1, S. 271.
201 Ebd., S. 265.
202 Ebd., S. 230.
203 Ebd., S. 271, 225.
204 Ebd., S. 249, 245, 228.
205 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 11, S. 400; Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 223.

5.3 Der intellektuelle Schwejk: *Ginster* und *Georg* als neusachliche Romansatiren

Ein wunderlicher Realist?

1964 trug Adorno zum 75. Geburtstag von Kracauer im Hessischen Rundfunk eine Rede vor, die wenig später unter dem Titel *Der wunderliche Realist* als Essay in den *Noten zur Literatur III* (1965) publiziert wurde. Erklärtes Ziel des Vortrags war es, den Texten und Überlegungen des Jubilars in Nachkriegsdeutschland überhaupt erst wieder Resonanz zu verschaffen. Bevor sich Adorno an die Ausarbeitung des Redemanuskripts setzte, erkundigte er sich bei Kracauer nach dessen Titelpräferenzen. Adorno schrieb in einem Brief vom 5. November 1963:

> Eines noch hätte ich gern mit Dir besprochen, die Titelfrage. Zwei Titel stehen, von mir aus, zur Wahl: *Der intellektuelle Schwejk*, oder: *Der wunderliche Realist*. Beides mit dem Untertitel: *Über S. K.* Der erste Titel hätte den Vorzug, daß er auf eine Formulierung von Dir zurückgeht und die Beziehung zum *Ginster* ipso facto ins Zentrum rückt. Der zweite wäre mir selber lieber, weil er das Zentrale der Konzeption angibt, die meinem Vortrag zugrunde liegen wird.[206]

Korrespondenzmüde wirkend, entschied sich Kracauer, der zu diesem Zeitpunkt nach wie vor im New Yorker Exil lebte, unproblematisch für die zweite Variante, die ihm »mehr umfassend« dünkte. Allerdings sei er »sehr neugierig auf den Inhalt, den Du«, antwortete er Adorno, »dem term ›wunderlich‹ geben wirst«.[207]

Damit besiegelte Kracauer sein Rezeptionsschicksal, wenn nicht sogar dasjenige der literarischen Moderne, 1918–1933. Denn aufgrund der Wirkungsmacht Adornos lenkt diese Titelwahl bis heute von der strukturierenden Funktion der satirischen Formen in Kracauers Texten, aber auch in der modernen Literaturästhetik der 1920er und frühen 1930er Jahre ab. Stattdessen haben die Titelwahl *Der wunderliche Realist* und der entsprechend perspektivierte Essay der Interpretation Vorschub geleistet, dass es sich beim Redakteur der *Frankfurter Zeitung* um einen idiosynkratischen, leicht verschrobenen Realisten handelt, der

206 Adorno/Kracauer, Briefwechsel, Nr. 225; Brief von Adorno an Kracauer vom 5. November 1963.

207 Ebd., Nr. 226; Brief von Kracauer an Adorno vom 8. November 1963.

einem »Primat des Optischen« folgt.[208] Diese Lesart bekräftigen bei oberflächlicher Lektüre Kracauers Filmkritiken, zumal Adorno in seinem Essay Kracauers Texte mit der »Clownerie«[209] von Chaplin vergleicht. Roths Buchrezension, die den Romanprotagonisten aus Kracauers Romanerstling *Ginster* ebenfalls mit »Chaplin im Warenhaus« assoziiert, bestätigt dann die Identifikation mit dem Filmstar und hat so die Wahrnehmung des Satirikers Kracauer zusätzlich erschwert.[210] Schließlich lenken Benjamins attraktive ›Aura‹- und ›Allegorie‹-Begriffe von den beiden *Angestellten*-Rezensionen ab, die die Bedeutung der satirischen Formen bei Kracauer herausarbeiten.

Wie der Rekurs auf Chaplin zeigt, kommen die satirischen Formen in *Der wunderliche Realist* indes immerhin implizit zur Sprache. Allerdings stehen sie im Schatten eines explizit verhandelten Ironie-Begriffs. Dessen Semantik ist mehrdeutig. So stört sich der Essay einerseits am »Ton von Ironie, in dem es [das *Angestellten*-Buch] sich gefällt«, d. h. an der Ironie als rhetorischem Stilmittel der Satire;[211] andererseits lobt Adorno an *Ginster* eine – nichtsatirische – »Kracauersche[] Ironie«, welche den Sinn- und Ich-Zerfall reflektiert. Kontextualisiert wird der Roman mit »Ringelnatz«, »Lichtenberg«, Till Eulenspiegel (»eulenspiegelhaft«), »Sancho Pansa[]« und »Schwejk« wiederum stillschweigend im satirischen Kontext. Auch umschreiben den Romanprotagonisten heimlich pikareske Eigenschaften, d. h. »[r]affinierte Läppischkeit«, »Schlau[heit]«, »Naivität«, »Reversbild absoluter Individuation«, Kritik von »Persönlichkeit« und »Lebenstechnik«:

> Für Kracauers bedeutendste Leistung halte ich […] *Ginster*. […] Noch die erzählende Gestalt gerät, der Form und der Bestimmung nach, ins Feld der *Kracauerschen Ironie*. […] *Kracauer hat den Ginster einen intellektuellen Schwejk genannt.* Produktiv wurde das Buch, dem die Jahre wenig anhaben konnten, indem es nicht den Kanon der Individualität als Substantielles affirmativ hinstellt. Vermöge der ästhetischen Reflexion wird das tragende Ich selbst relativiert. Raffinierte Läppischkeit, die sich stellt, als verstünde sie nicht, während sie tatsächlich nicht versteht, ist das Reversbild absoluter Individuation. Schlau bändigt Ginster die Realität, in der er haust, nicht

208 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 11, S. 392. Exemplarisch: Später, Siegfried Kracauer, bes. S. 606.

209 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 11, S. 393.

210 Roth, Werke, Bd. 2, S. 997. Exemplarisch: Lau, »Ginsterismus«, S. 13–42; vgl. die Kritik an dieser Rezeptionsart von Schlaffer, Der engagierte Flaneur, S. 51.

211 Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 11, S. 400.

> weniger als vor ihm die stolz in die Brust sich werfenden Persönlichkeiten schrumpfen. Naivität, die sich als Lebenstechnik durchschaut und beschreibt, ist es nicht länger. Sie transzendiert zu jener Theorie, der sie eine Nase dreht. […] Gründlich bewährt der Ginster, daß Freiheit, Positivität überhaupt heute nicht als solche sich setzen ließe; sonst würde das idiosynkratische Moment in Kracauer unweigerlich zur Manie. Weise hat er in der Neuausgabe auf das letzte Kapitel des Originals verzichtet, das mit solcher Positivität kokettierte.[212]

Es macht solcherart den Anschein, als kehre der Zeitzeuge Adorno sein Wissen über die satirischen Formen der 1920er und der frühen 1930er Jahre in *Der wunderliche Realist* geradezu unter den Tisch. Kracauers satirische Mitschrift an der literarischen Moderne, 1918–1933, wird als »sozialkritische Phase«, beeinflusst von »der scharfen Luft jenes Berlin«, kleingeredet und als unwesentliche Facette aus der Autorenphysiognomie ausgeklammert.[213] Erklären lässt sich dieses Vorgehen insbesondere durch Adornos Kunstvorstellung, die, summarisch dargelegt in *Ästhetische Theorie*, die Kunstautonomie als »irrevokabel« setzt und Engagement über die Form abwickelt.[214] Ein Aphorismus aus *Minima Moralia* antizipiert dementsprechend zuvor einen Irrtum Juvenals: Die Scheinwelt, die Faschismus, Kapitalismus und Kulturindustrie erzeugt hätten, sei nicht mehr aufzuklären, deshalb sei es »[u]nmöglich[]«, überhaupt noch »eine Satire zu schreiben«.[215]

Der wunderliche Realist deutete infolgedessen Kracauers Autorenphysiognomie auf der Basis von kunsttheoretischen Annahmen, die Kracauer um 1925 selbst über Bord geworfen hatte, als er sich mit dem historischen Materialismus zu beschäftigen und parallel am *Ginster*-Roman zu arbeiten begonnen hatte.[216] In den 1960er Jahren unterstützte Kracauer dann freilich Adornos sekundäre Autonomisierung der deutschsprachigen Literaturgeschichte nicht nur mit seiner Titelwahl, sondern auch mit der Zusammenstellung seiner Essay-Bände

212 Ebd., S. 401 f.; zudem S. 394.
213 Ebd., S. 402.
214 Ebd., Bd. 7, S. 9 [Ästhetische Theorie]. Die Anordnung der Essays im dritten Band der *Noten zur Literatur* (1965) trägt dem Rechnung, indem Adorno den Kracauer gewidmeten Text unmittelbar auf seine Analyse von *Sittlichkeit und Kriminalität* von Kraus folgen lässt und im Anschluss an den *Wunderlichen Realisten* den Essay *Engagement* platziert, der anhand der Werke von Jean-Paul Sartre und Brecht die sozialkritische Funktion von Kunstformen darlegt.
215 Ebd., Bd. 4, Nr. 134.
216 Belke/Renz, Siegfried Kracauer, S. 42–44.

Das Ornament der Masse (1963) sowie *Straßen in Berlin und anderswo* (1964). Beide Textsammlungen suggerieren eine exemplarische Retrospektive auf die schriftstellerische Produktion während der Weimarer Republik, präsentieren jedoch die satirische Komponente von Kracauers Weimarer Schreibregel äußerst zurückhaltend. So enthält der editorische Anhang von *Straßen in Berlin und anderswo* heute gleich mehrere Feuilletons, die Kracauer 1933 ursprünglich für den Essay-Band vorgesehen hatte, die er jedoch in den 1960er Jahren für die Zusammenstellung nicht mehr berücksichtigen mochte.[217] Wie aus einem Brief an Adorno hervorgeht, versuchte sich Kracauer dadurch von der Publizistik Tucholskys und Jacobsohns abzugrenzen.[218] Kohärent mit der Kunsttheorie seines Zöglings scheint bei Kracauer am Ende seines Lebens wiederum der Wunsch nach einem universelleren Künstlertum erwacht zu sein, wie es einst die bürgerliche Kunstanschauung prägte. Vielleicht ist diese Perspektivierung auch vom Schicksal eines Vertriebenen bedingt, der in der Weimarer Republik und im Exil am eigenen Leib erfahren hatte, dass sämtliche satirische Interventionen das braune Unheil nicht aufgehalten hatten.

Kracauers Titelwahl überrascht dabei umso mehr, als Adornos alternative Titelvariante *Der intellektuelle Schwejk* in den 1920er und frühen 1930er Jahren als Begriffsfügung in Kracauers Bekanntenkreis kursierte. Anders, als sich Adorno erinnert, war es indes nicht Kracauer, sondern Roth, der sie 1927 in Umlauf brachte, um Benjamin einen Eindruck des rezenten *Ginster*-Projekts zu vermitteln.[219] Benjamin kolportierte die Wendung anschließend Kracauer: »Zufällig traf ich Roth. Er machte mich auf Ihre Kriegserinnerungen höchst gespannt, erzählte[,] Sie schreiben den intellektuellen Schweyck.«[220] Adorno musste sie schließlich ebenso zu Ohren gekommen sein wie Bloch, der Kracauer in demselben Jahr mit den Worten dazu ermunterte, die eigenen Feuilletons und Essays in Buchform zu veröffentlichen: »Sie müssen diese Aufsätze sammeln; nach dem

217 Satirische Texte in *Das Ornament der Masse* sind v. a. *Katholizismus und Relativismus* (1921), *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1927); in *Straßen in Berlin und anderswo* befinden sie sich im Anhang sowie im Abschnitt *Dinge*.

218 Adorno/Kracauer, Briefwechsel, Nr. 233; Brief von Kracauer an Adorno vom 16. Januar 1964.

219 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 3, Nr. 545; Brief von Benjamin an Kracauer vom 16. Juli 1927. Kracauer wies Adorno auf diesen Ursprung der Formulierung hin. Siehe Adorno/Kracauer, Briefwechsel, Nr. 251; Brief von Kracauer an Adorno vom 21. November 1964.

220 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 3, Nr. 545; Brief von Benjamin an Kracauer vom 16. Juli 1927.

intellektuellen das metaphysische Schwejk-Buch.«[221] Hašeks Antiheld fungierte dazumal nicht nur für den Protagonisten des *Ginster*-Romans als Bezugsgröße. Beeinflusst durch Brecht, applizierte ihn auch Benjamin als Deutungsmodell für Josef K. aus Kafkas *Der Proceß*.[222] Beide Assoziationen zeugen vom Modellwert der Schwejk-Figur für die literarische Moderne, 1918–1933.[223]

Ginster*: Ein pikaresker Roman?*

Exemplarisch belegt diese Faktenlage Kracauers Romanerstling *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*, vorabgedruckt im April 1928 in der *Frankfurter Zeitung* und noch im selben Jahr erschienen als Buchausgabe bei S. Fischer. Analog zum epischen Theater im dramatischen Kontext reagierten die satirischen Formen auch in diesem Fall auf die generischen Probleme der modernen Epik: auf die »Krisis des Romans«, die Kracauer diskursbegründend im Zusammenhang mit den populären Biografien von Emil Ludwig diagnostizierte.[224] Die satirischen Formen halfen seinerzeit, insbesondere die neusachliche Reportage mit der Roman-Gattung künstlerisch zu vermitteln. 1931 hielt Kracauers Rezension der deutschsprachigen Übersetzung von Michel Georges-Michels Künstlerroman *Les Montparnos* (1924) fest:

> Nun, dieser Roman ist schlecht. Er krankt hauptsächlich an einem Übel, mit dem auch manche deutsche zeitgenössische Romane behaftet sind: an der unsauberen Vermischung von wirklichen und erfundenen Begebenheiten, die zu dem willkürlichen Ineinander zweier nicht zusammengehöriger Stilformen führt. Bei uns erklärt sich das Zustandekommen solcher unglückseligen Gebilde daraus, daß einige Schriftsteller die Unzulänglichkeit bloßer Reportagen erkannt haben und sie nun durch dichterische Zutaten zu gültigen Werken erhöhen wollen. Statt die Beschreibung der empirischen Wirklichkeit in eine konstruktive Betrachtung überzuleiten, vermengen sie

221 Bloch, Briefe, Bd. 1, Nr. 7; Brief von Bloch an Kracauer vom 28. September 1927.

222 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 2.2, S. 436; Bd. 6, S. 434. Vgl. Kremer, Prag in Jaroslav Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* und Franz Kafkas *Der Proceß*, S. 6–14.

223 Vgl. die Assoziationen von Hašek mit Kafka und Joyce respektive von Schwejk mit Josef K. (*Der Proceß*) und Leopold Bloom (*Ulysses*) bei: Hrabal, *Allzu laute Einsamkeit* und andere Texte, S. 136–143.

224 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 486, S. 265; auch Nr. 499. Zur Krise des Romans hier Kap. 6.2.

die Eindrücke der undurchdrungenen Empirie mit mehr oder weniger fragwürdigen poetischen Konstruktionen.[225]

Dass die Satire paradigmatisch Wirklichkeit konstruiert, anstatt lediglich poetisierend zu rapportieren, ist unterdessen evident.

Inhaltlich richtet sich die mit filigranem Witz geführte satirische Attacke in *Ginster* dabei nicht wie in Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit*, Hašeks *Abenteuern des braven Soldaten Schwejk* oder Piscators *Schwejk*-Inszenierung gegen die habsburgische, sondern gegen die wilhelminische Gesellschaft im Ersten Weltkrieg. Gleich den anderen Kriegssatiren beginnt *Ginster* mit einer Karikatur der Ereignisse im August 1914, mit dem Bild einer Volksmasse, die in der Landeshauptstadt M. den Kriegseintritt bejubelt – »Wir sind überfallen worden, wir werden es den andern schon zeigen.« – und schließt im vorletzten Kapitel mit der Karikatur der revolutionären Mitläufer von 1918, indem ein doch eher diskreter Aufruhr in der Provinzstadt Q. geschildert wird: »›Die Kuh heraus‹, brüllte das Volk.«[226] Dazwischen geht es Wilhelm II. an den Kragen – »[d]a der Kaiser keine Parteien mehr kannte, verurteilte er nur die fremden Nationen«; mit der Scheler-Karikatur Caspari den Chefideologen des Ersten Weltkriegs; in zahlreichen Variationen der Armee, etwa mit diskurstypischen Karikaturen von Musterung und Grundausbildung – »während des Ziehens wunderte sich Ginster, daß die Kanone sich überhaupt von der Stelle bewegte, denn er zog sie nicht eigentlich, sondern ließ sich von ihr schleifen«; der Heldenpropaganda der Mittelmächte – »[d]ie Leichtigkeit des Examens machte sich durch ihren [der Abiturienten] späteren Heldentod bezahlt, der außerdem die schlimmen Folgen der Bildungslücken von selbst tilgte«; sowie einer ganzen Reihe bürgerlicher Kulturerrungenschaften in Philosophie, Historiografie, Naturwissenschaft sowie Kunst – »[a]uf dem Sofa ausgestreckt, bekämpfte Ginster die Sonntagnachmittage mit Romanen. Da er immer die Jalousie herunterließ, wurde die Natursonne in ihre Heide verbannt«.[227]

Um den spezifischen satirischen Zugriff des *Ginster*-Romans auf den Ersten Weltkrieg zu illustrieren, bietet sich neben der Abrechnung mit Scheler etwa der diskurstypische Topos des Salutierens an. Wo Kraus, Hašek und Piscator militärischen Habitus, Armeesystem und Bellizismus karikieren, indem ein obstruktives Augenzwinkern des ›einfachen Mannes‹ die Rechtmäßigkeit der Habachtstellung hinterfragt bzw. indem Schwejks hypertrophe Salutier- und

225 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 593, S. 646; vgl. Bd. 5.4, Nr. 654.
226 Ebd., Bd. 7, S. 12, 240.
227 Ebd., S. 42, 182, 162, 235.

Exerzierbereitschaft (»Melde gehorsamst«)[228] die Repräsentanten der habsburgischen Institutionen zur Verzweiflung treibt, geht Kracauer mittels einer artifiziellen Geometrie gegen die Verdinglichung des Individuums vor, die Krieg und Propaganda verursachen. Otto, der von Natur aus die »Freundlichkeit des Rechtecks«[229] besitzt, wird nämlich nach Diensteintritt – und sehr zum Erstaunen seines Freundes Ginster, der sich der Einberufung bis tief in den Krieg hinein entziehen kann – immer stärker von militärisch-rechtwinkligen Symmetrien überformt:

> Sie haben ihn ganz ins Rechteck gezwungen, dachte Ginster, ein Automat. Bei jeder zweiten Uniform ging der Arm in die Höhe. Er wurde nicht von Otto geschwungen, sondern flog selbständig auf. Otto hätte die Uniformen gar nicht erkannt. Der Arm mußte ihm eingesetzt worden sein, mit Rädchen im Körper. Das System wurde von den Uniformen aus der Ferne bewegt.[230]

Nachdem er an der Westfront gefallen ist, wird Otto dann von der internen Logik der Romansatire in einen – öffentlich prämierten – neusachlichen Ehrenfriedhof überführt, den Ginster in einem Architekturbüro »mit Reißschiene und Winkel« polemisch gegen jenen verschlungenen Irrgarten zeichnet, den er selbst bevorzugt hätte.[231] Entsprechend seiner ornamentierenden Vorliebe gerät die militärische Ausbildung des Protagonisten, die sich wegen der immensen Truppenverluste letztendlich doch nicht vermeiden lässt, zum Slapstick à la Chaplin:

> Aber Knötchen und der Unteroffizier verbesserten ihn schon ohnedies unaufhörlich bei den bisher bekannten Grüßen. Die rechten Winkel wieder innezuhalten, der Handrücken wagrecht ausgehöhlt über den Augenlöchern. Zwei Vorgesetzte zugleich versuchten sich mitunter an dem Handrücken, um mich in die gewünschte Lage zu bringen. War er aus Zufall eingerichtet, dann verrutschte der Kopf.[232]

228 Hašek, Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, bspw. S. 73.
229 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 35.
230 Ebd., S. 50.
231 Ebd., S. 112. Zum architekturhistorischen Kontext siehe an dieser Stelle von Arburg, »Zweck-Architekturen der Verwesung«, bes. S. 89; zudem ders., Totenornamente, S. 301–322.
232 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 160.

Später stattet Ginster die Grüße gekonnt mit kleinen Verzierungen aus.[233] Die Satire auf die militärischen Verhaltensregeln basiert solcherart auf der im Feuilleton erprobten und später in den *Angestellten* perfektionierten menippeischen Metaphern-Technik. Nur bietet der Roman die Gelegenheit, diese komplexer und großflächiger zu bespielen und den punktuellen semantischen Witz der Feuilletons in entlarvende Körper- und Situationskomik zu übertragen.

Wie Ginsters Salutier-Szene zeigt, hebt sich der *Ginster*-Roman von den erwähnten Weltkriegssatiren ebenfalls dadurch ab, dass Kracauer das offizielle Heldendispositiv an einer kategorisch dienstuntauglichen Figur auflaufen lässt: »Heldenhaft benimmst du dich nicht«, »[s]ei doch ein Mann«, mahnen Tante und Onkel, als Ginster versucht, sich von der Wehrpflicht wegzuhungern, und sich bei Dienstantritt weigert, ein Essenspaket mitzunehmen. Bereitwillig gibt der Protagonist zu, dass er die Notwendigkeit verabscheut, »ein Mann werden zu müssen«, denn Männer »hatten feste Ansichten und einen Beruf […]. Ihre Unnahbarkeit erinnerte ihn an die von symmetrischen Grundrissen.«[234] Stattdessen wirkt Ginster, der »gerne gasförmig« gewesen wäre, im Kontrast zu anderen Männern, etwa dem befreundeten Botaniker Dr. Hay, weiblich und zudem unsachlich: »Ginster fühlte sich Hay gegenüber wie eine junge Frau, die ihren eingetrockneten Gatten durch Unsachlichkeit reizte.«[235] In Kombination mit der menippeischen Geometrie hinterfragt diese Figuren-Physiognomie die männlichen Habitusformen des wilhelminischen Deutschland sowie deren Residuen in der Weimarer Republik, aber auch die problematischen Geschlechterprofilierungen jüngeren Datums. So karikiert der weiblich-unsachliche Protagonist zudem den zeitgenössischen Kurzschluss von Neuer Sachlichkeit und Männlichkeit bzw. männlicher Literatur, wie ihn Pinthus 1929 in *Das Tage-Buch* vortrug.[236] Es spricht nichts dagegen, Ginster mit Adorno als Verkörperung des Ich-Zerfalls zu lesen.[237] Allein, warum – in der Konsequenz – nicht gleichfalls als Karikatur des bürgerlichen Subjekts?

Denn ähnlich wie der Antiheld des pikaresken Romans verkörpert Ginster über weite Strecken weniger ein Individuum als eher einen zeitsatirischen Mechanismus, der die wilhelminische Gesellschaft entlarvt, indem er deren

233 Ebd., S. 169.
234 Ebd., S. 139.
235 Ebd., S. 140, 73.
236 Vgl. Pinthus, Männliche Literatur, abgedruckt in: Becker, Neue Sachlichkeit, Bd. 2, S. 37–41; Kaes, Weimarer Republik, S. 328–335.
237 Exemplarisch: Mülder, Siegfried Kracauer, bes. S. 141; Hogen, Die Modernisierung des Ich, S. 51–88; Thums, »… am liebsten zerrieselte ich«, S. 147–159.

offizielle Sprachformeln und Habitusformen kritisch provoziert; anders als Schwejk, der die Habsburgermonarchie durch seinen hypertrophen Opportunismus aufklärt. Das macht nicht nur die unzeitgemäße Vorliebe des Romanhelden für eine unsachliche Ornamentik deutlich, sondern insbesondere eine Episode am Romananfang, in der sich Ginster unter die Bürger M.s mischt, mit patriotischen Phrasen um sich wirft und mit Verwunderung die Einwände registriert, die ihm entgegengebracht werden; denn was andere Sprecher bei anderen Gelegenheiten unter Beifall geäußert haben, verliert in Ginsters Mund offenkundig sofort jegliche Gültigkeit. Der von ihm vorgetragenen, zuvor dem öffentlichen Diskurs abgelauschten Behauptung, die Deutschen würden im Krieg mit den Franzosen leichtes Spiel haben, wird beispielsweise unter allgemeiner Zustimmung entgegnet, die Franzosen wären auch nicht ohne:

> Auf der Straße mischte er sich in Unterhaltungen. »Durch unseren Einmarsch in Belgien werden wir mit den Franzosen leichtes Spiel haben« – ohne Zögern behauptet. Genau genommen, wollte er nur beobachten, ob ihm solche Dinge überhaupt zu sagen gelängen, man mußte sich üben. In der letzten Zeit war er mehrmals zugegen gewesen, wie andere Personen unter Beifall ähnliche Urteile abgegeben hatten. Kaum äußerte *er* seine Meinung – eine Meinung, von der er voraussetzen durfte, daß sie dem Bedürfnis der Leute entsprach –, so wurde ihm mit Mißtrauen begegnet. Das Publikum sah ihn erstaunt an, und einer bemerkte, daß die Franzosen auch nicht so ohne wären. Allgemeine Zustimmung ward ihm zuteil. Hätte Ginster die gleiche Ansicht vertreten, er wäre vermutlich der Polizei ausgeliefert worden. So ging es ihm häufig. Wenn er sich zu den üblichen Überzeugungen bekannte, wurden sie sofort preisgegeben, um den gegenteiligen Anschauungen das Feld zu räumen.[238]

Diese kritisch-negative Provokation des sozialen Kontexts zeigt sich auch an einer anderen Stelle, wo Ginsters ernsthaft gemeinte Aussagen als Witze aufgefasst werden: »Erst die allgemeine Heiterkeit belehrte Ginster über seinen Witz. Auto – Autokrat: eine unbeabsichtigte Pointe. Es ging ihm öfters so, daß er eine Pointe anbrachte, die nur die anderen bemerkten. Sie bildete sich von selbst.«[239] Ginster verkörpert damit zwei für den pikaresken Antihelden typische Eigenschaften: Er dient als satirisches Entlarvungsinstrument und übt Sozialkritik aus der Position des naiven Außenseiters. Zudem besitzt er wie viele

238 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 20; Hervorhebung S. K.
239 Ebd., S. 132.

pikareske Protagonisten eine kriminelle Ader, ein Talent zum Hochstapler, ist sexuell konnotiert, gehorcht, wie speziell die Scheler-Karikatur zeigt, einem materialistischen Lebensprinzip.[240] Vor dem *Mundus inversus*, den dieser Antiheld generiert, sind selbst die Gattungen nicht sicher: Ginster weint nur noch aus Sentimentalität, wenn sich in seiner Gegenwart Menschen miteinander verbinden – bei Massenansammlungen und bei Happy Ends in Kinofilmen und Romanen, nicht mehr jedoch im Theater bei Tragödien.[241]

Ein weiteres Spezifikum der *Ginster*-Satire besteht darin, dass sie den Krieg ausschließlich als peripheres Phänomen der Gepflogenheiten im Hinterland versteht und mithin stärker als die Weltkriegssatiren von Kraus, Hašek und Piscator einen entlarvenden Blick hinter die privaten Kulissen wirft, die den Frontereignissen zuarbeiten. Der Büroalltag des Protagonisten bietet dazu ebenso Gelegenheit wie dessen Familienleben. Vor allem der von Ginsters Tante regelmäßig organisierte, salonähnliche Sonntagnachmittagstee zerrt eine Reihe von verkorksten bürgerlichen Existenzen und fragwürdigen sozialen Ritualen ans Tageslicht und demonstriert auf diese Art und Weise die Anfälligkeit der kleinbürgerlichen Lebenswelt für die wilhelminische Propaganda. Eines Tages diskutieren in diesem Kreis nämlich Ginsters Onkel, ein renommierter Historiker, den selbst sein Fachwissen um die materialistische Bedingtheit historischer Prozesse nicht daran hindert, 1914 zum »Vaterland in Person«[242] zu werden, sowie ein Bankier, dessen Bürowände die Fotografien von Hindenburg und Ludendorff zieren, über die Ursachen der ersten Niederlage der Mittelmächte. Während der Onkel gegenüber der Tante die Leistung des Generalstabs verteidigt und die Korruption höherer Kommandostellen als Ursache vermutet, liegt dem Bankier zufolge die Schuld bei den österreichischen Bundesgenossen. Konsens stellt sich schließlich in der Bewunderung spezifischer militärischer Operationen der Mittelmächte ein. Zuvor hatte die Tante allerdings die Diskussion nicht nur dreist in Gang gebracht, sondern auch kräftig angeheizt: »Die Tante schürte den Streit, innerlich stand sie hier, äußerlich dort, so war es ihr lieb, ein anregender Tee.«[243] Gesprochen wird mithin lediglich mit dem Ziel der nie versiegenden Unterhaltung. Selbst das Erzählen gehorcht in dieser Runde dieser Maxime: »›Nein, das ist aber schön‹, brach die Tante los, ›[e]rzäh-

240 Ebd., S. 78 f. [kriminelle Ader]; 201 [Hochstapler]; 89, 103 [sexuell konnotiert]; 123–130 [materielles Lebensprinzip].
241 Ebd., S. 11.
242 Ebd., S. 47.
243 Ebd., S. 71 f.

len Sie doch«, fordert sie Dr. Hay auf, der sich mitten im Streit hinzugesellt. »Immer sollte erzählt werden«, konstatiert Ginster.[244]

Der Roman konfrontiert derart mit einer privaten Kommunikationskultur, in der das verluderte Erzählen von der Reflexion der Realität ebenso ablenkt wie bei Kraus die Presse. Diese bürgerliche Urszene narrativer Kontingenz gestaltet sowohl die Krise des Erzählens und des Romans als auch die Problematik der von Kracauer gerügten poetisierenden Neuen Sachlichkeit. Gattungsästhetisch trägt *Ginster* diesen beiden Phänomenen Rechnung, indem Kracauer den Roman mit dem Untertitel *Von ihm selbst geschrieben* als Autobiografie fingiert. Er karikiert damit die populären Biografien wie die von Ludwig, aber auch eine auf Goethe fußende bürgerliche Tradition autobiografischen Schreibens: Ginster »nahm sich vor, nicht mehr ›Dichtung und Wahrheit‹ zu lesen, der glänzenden Jugend des Dichters wegen, die er haßte wie die Fassade.«[245] Darüber hinaus schreibt der Untertitel *Ginster* in die Traditionslinie des pikaresken Romans ein, dessen Erzählmodell die fingierte Autobiografie darstellt.[246] Dem Kriegsverlauf bis und mit Novemberrevolution folgend, verfährt *Ginster* dabei genretypisch realistisch-seriell, indem der Protagonist mit der naiven Fremdoptik des Picaro zunächst ausführlich das Weltkriegsgeschehen im Hinterland karikiert, bevor sich der mechanische und seelenfreie Tölpel im Schlusskapitel, das um 1920 in der Hafenstadt Marseille spielt, in ein bürgerliches Subjekt wandelt, entsprechend den Reisen in utopische Gefilde und den Karriereverläufen, mit denen die pikareske Epik den Bildungsroman präformiert hat (*Simplicissimus*, *Gil Blas*).[247] Dass Ginster während des Vortrags von Professor Caspari in sich selbst »kein Wesen« erschaut, *negiert* also nicht lediglich das bürgerliche Individuum.[248] Die Gelehrtensatire reagiert vielmehr auf die Krise des Subjekts, indem der *Ginster*-Roman *positiv* an die pikareske Epik anknüpft. Der Gedanke scheint nicht abwegig zu sein, dass im zeitgenössischen Kontext

244 Ebd., S. 70 f.

245 Ebd., S. 43. Vgl. Brandt, Der Held ist kein Held, S. 199–230, bes. S. 214.

246 Guillén, Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken, S. 375–396; Bauer, Der Schelmenroman, Kap. II.1; Jacobs, Der deutsche Schelmenroman, S. 31; Arendt, Der Schelm als Selbstkritik und Widerspruch des Bürgertums, S. 22–25.

247 Zum spezifischen Realismus des pikaresken Romans siehe Alonso, Das Pikareske des Schelmenromans, S. 86. Zum pikaresken Roman als Vorstufe des Bildungsromans Bauer, Der Schelmenroman, S. 7, 187 f. Allgemein zur Gattung Jacobs, Der deutsche Schelmenroman, S. 30, 45 f.; Bauer, Der Schelmenroman, S. 158–161.

248 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 126; dagegen Brandt, Der Held ist kein Held, S. 199–230.

der Untertitel *Von ihm selbst geschrieben* eher als satirischer Rezeptionshinweis verstanden worden ist denn als Referenz auf Kracauers Biografie.[249]

Formal verfährt *Ginster* somit ähnlich wie Roths *Die Flucht ohne Ende*, erschienen 1927 im Verlag Kurt Wolff, konzipiert 1926, während Roth im Auftrag der *Frankfurter Zeitung* die Sowjetunion bereiste. Kracauer schätzte an diesem ikonischen Roman der Neuen Sachlichkeit, dass Roth darauf verzichtet habe, »die Ereignisse in ein geschlossenes Schema hineinzupressen« – »[d]as Nebeneinander, das die Wirklichkeit bietet, bleibt in dem Roman ein Nebeneinander«. Zudem würdigte seine Buchbesprechung die Machart des Protagonisten, an dem als »Gefäß für die Beobachtungen« »[w]ie ein Wandelpanorama […] europäische Länder mit ihren Inhalten« vorbeizögen, und zwar so, dass sich »das Herrschende und das Unterdrückte in seiner wahren Gestalt [zeige]«: *Die Flucht ohne Ende* »klär[e]« auf diese Art und Weise »über das heutige Deutschland mehr als manche soziologische Abhandlungen auf«.[250] Indem Kracauer die realistische Serie, das gesellschaftskritische Element und den entlarvenden Protagonisten von *Die Flucht ohne Ende* herausarbeitet, formuliert er eine Reihe von Stilmerkmalen, die neusachliche und pikareske Epik miteinander teilen. Abgesehen von der thematischen und motivischen Verwandtschaft sprechen nicht zuletzt diese strukturellen Analogien für *Die Flucht ohne Ende* als Inspirationsquelle des *Ginster*-Romans, wobei eine wechselseitige Beeinflussung nicht ausgeschlossen werden kann. Mit Sicherheit reicht indes die genealogische Linie von Roths Roman zu Hašeks Romansatire zurück. Denn kurz bevor Roth in die Sowjetunion abreiste, hatte er in der *Frankfurter Zeitung Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* vorgestellt.[251]

Ökonomie II: Schwejk und Chaplin

Wie Kracauer und viele Zeitgenossinnen und Zeitgenossen betrachtete auch Roth den Ersten Weltkrieg als Zäsur der literarischen Ästhetik. Diese Tatsache bekundete er folgendermaßen in einer Sammelrezension *Bücher von Soldaten*, abgedruckt im August 1926 in der *Frankfurter Zeitung*:

249 Exemplarisch für die biografische Lesart: Belke/Renz, Siegfried Kracauer, bspw. S. 5.
250 Kracauer, Werke, Bd. 5.2, Nr. 383, S. 704 f.
251 Roth bereiste die Sowjetunion von Ende August bis Dezember 1926. Siehe von Sternburg, Joseph Roth, S. 544. Die Rezension von Hašeks Roman erschien am 15. August 1926 in der *Frankfurter Zeitung*. Siehe Roth, Werke, Bd. 2, S. 585 f.

> Ein Krieg, den man so überwunden hat, den man so durchschaut hat, dessen unermeßliche Tragik aus so kleinlichem Diplomaten-, Kaiser- und Phrasenspiel erwuchs, ist nicht mehr (auch in Frankreich nicht) ekstatisch-episch, sondern satirisch zu behandeln […]. Die ›Große Zeit‹ erweist ihre grausame Wahrhaftigkeit nur in der Karikatur.[252]

Der Einwand ging an die Adresse von Joseph Delteil, dessen Kriegsepos *Les Poilus* (1926) nach Ansicht Roths gescheitert war. Ursache war erstens die zeitliche Nähe zu den historischen Ereignissen, welche die epische Objektivität verhindere – statt des »Faktum[s]« deren »Spiritus« zu behandeln, erschien Roth unzulässig.[253] Der Krieg hatte zweitens das quantitative Heldenkonzept des Epos über den Haufen geworfen. Als gelungenen literarischen Zugriff auf den Ersten Weltkrieg pries die Sammelrezension daher stattdessen Hašeks soeben ins Deutsche übersetzte Romansatire *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* an. Im Sinne des quasiempirischen Zugriffs der satirischen und neusachlichen Formen wies Roth auf die feuilletonistische Materialbasis der Romansatire hin, fand den Text allerdings etwas zu weitschweifig und empfahl daher Kürzungen, die den Roman organischer gemacht und ihn mithin an *Die Flucht ohne Ende* oder an *Ginster* angenähert hätten. Als formal brillant beschrieb er hingegen Hašeks Schwejk-Gestalt, die Roth als klassische Toren- und Narrenfigur interpretierte, hervorragend geeignet, um das »großartige Gebäude« zu entlarven, welches um 1914 »Historiker, Gelehrte, Politiker, Kaiser, Könige, Präsidenten, Industrielle und Dichter«, so Roths *Fackel*-artiger Reigen, aufgerichtet hätten.[254]

Dies ist der Hintergrund, vor welchem Roth die Formulierung ›der intellektuelle Schwejk‹ in Kracauers Bekanntenkreis in Umlauf brachte, um das rezente Arbeitsprojekt *Ginster* zu umschreiben. Während Piscator, Brecht und Reimann Hašeks Romansatire sofort beim Erscheinen der deutschsprachigen Übersetzung (Brod schon früher) für sich entdeckten und sich an ihre Dramatisierung machten, ist es unklar, wann genau Kracauer *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* gelesen hat.[255] Es ist nicht restlos auszuschließen, dass er den Roman erst in einer späten Arbeitsphase des *Ginster*-Projekts oder sogar erst nach dessen Fertigstellung für die Lektüre zur Hand genommen hat. Spätestens Piscators *Schwejk*-Inszenierung und der mediale Hype, den sie ver-

252 Ebd.
253 Ebd.
254 Ebd.
255 Kracauers Bibliotheksverzeichnis im DLA Marbach enthält Hašeks Roman jedenfalls nicht.

ursachte, müssten Kracauer aber dazu animiert haben, die Schwejk-Figur zu studieren. In der *Frankfurter Zeitung* rezensierte Ernst Heilborn die Premiere der *Schwejk*-Inszenierung am 26. Januar, und am 12. Februar druckte das Blatt den von Reiner übersetzten Auszug *Schweik im Arsenal* aus dem *Urschwejk* (1912) ab.[256] Lediglich ein paar Tage später, am 23. Februar 1928, erwähnte Kracauer dann erstmals Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, als er in der *Frankfurter Zeitung* die *Schwejk*-Verfilmung des Prager Regisseurs Karel Lamač aus dem Jahr 1926 vorstellte: Als bloße Illustration einiger Buchpassagen erschien Kracauer die Filmversion verunglückt; aber auch Karel Noll, der die Figur des braven Soldaten gespielt hatte, stellte seiner Meinung nach »so eine Art von blödem Bierkomiker auf die Beine, der […] von der vertrackten Schwejk-Natur keinen Schimmer hat«.[257] Die Verfilmung von Hašeks Roman, dessen pikareske Episodenstruktur sowie satirische Intention eigentlich dem großstädtischen Nebeneinander des Films zuarbeiten, war für Kracauer kein Ding der Unmöglichkeit: »[S]ie könnte indessen nur glücken, wenn man sich nicht unter Pallenberg begnügte.«[258]

Ein weiteres Mal kam Kracauer dann noch am 14. Oktober desselben Jahres auf die Schwejk-Figur zu sprechen, und zwar in einer Buchkritik von *Das Mädchen mit dem blauen Hut. Ein lustiger Roman aus dem Soldatenleben* (1928), der aus der Feder des Niederländers Johan Fabricius stammt. Kracauer erkannte hier eine Ähnlichkeit zwischen dem zu allerlei Klamauk aufgelegten Soldaten Toontje und Hašeks Schwejk-Gestalt, lobte *Das Mädchen mit dem blauen Hut* für die – an der jugendlichen Lebenswelt beobachteten – sozialen Typen und würdigte Fabricius schließlich als »Satiriker«, der »mit […] Bitterkeit und […] Liebe« das »Urmodell des werdenden Spießers in holländischer Sauce« karikiert.[259] Angesichts des offenkundigen Hangs des Romans zur harmlosen Militärhumoreske und der konventionell, ja langatmig vorgetragenen Liebesgeschichte bürstete Kracauer den Roman von Fabricius fast schon gegen den Strich und stellte ihn mithin der Leserschaft der *Frankfurter Zeitung* eher im Sinne der von ihm selbst kultivierten satirisch-materialistischen Schreibregel vor. Die Rezension war sicherlich gut gemeint – die Taxierung von *Das Mäd-*

256 Heilborn, »Wer will unter die Soldaten«, S. 2 f.; Hašek, Schwejk im Arsenal, S. 1.

257 Kracauer, Werke, Bd. 6.2, Nr. 339; vgl. Grafl, Imaginiertes Österreich, S. 47 f.

258 Kracauer, Werke, Bd. 6.2, Nr. 339; Bd. 6.1, Nr. 33. Kracauer rezensierte auch Polgars und Kortners satirische Filmkomödie *Der brave Sünder* (1931) mit Pallenberg in der Hauptrolle; zumindest als Inspiration für die Titelgebung muss Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* in Betracht gezogen werden. Siehe Kracauer, Werke, Bd. 6.2, Nr. 669.

259 Ebd., Bd. 5.3, Nr. 416.

chen mit dem blauen Hut als Satire und der Vergleich des Protagonisten mit Schwejk scheint indes nicht zuletzt zugkräftig Anschluss an die aktuellen Ereignisse im literarischen Feld der Weimarer Republik gesucht zu haben.

Als Roth am 25. November 1928 dann in der *Frankfurter Zeitung* die Frage stellte – *Wer ist Ginster?* –, war plötzlich nicht mehr Schwejk, sondern Chaplin die zentrale Referenzfigur: »Ginster im Krieg, das ist: Chaplin im Warenhaus«.[260] Roths Rezension machte darauf aufmerksam, dass in *Ginster* erstmals ein Drückeberger als Protagonist eines Kriegsromans durchgeführt worden war, und zwar einer, der dank seiner – pikaresken – »Anlagen« von unten gegen den Krieg und gegen den »Klasseninstinkt der Normalen«, d. h. die kleinbürgerlich-kapitalistische Ideologie der Weimarer Republik, rebellierte: nämlich dank »eine[r] gewisse[n] Furchtsamkeit und eine[r] Schlauheit, die den Lebenskampf mit der Waffe der Nachgiebigkeit führt; ferner eine[r] stete[n] stille[n] Verwunderung über die Zustände, die das normale Leben ausmachen«: »Gegenüber den Warenhäusern, den Kriegen, der Konfektion, den Vaterländern sind Chaplin ebenso wie Ginster ratlos und feig, merkwürdig und unbeholfen, lächerlich und tragikomisch. Wir haben endlich den literarischen Chaplin.«[261] Der Rekurs drängte sich seinerzeit nicht nur aufgrund der pikaresken Familienähnlichkeit der beiden Figuren auf, sondern auch weil sich Kracauer im Rahmen seiner filmkritischen Tätigkeit regelmäßig mit Chaplin beschäftigte und jeweils eine mit Roths Vergleich analoge Physiognomie herausschälte.[262] Dass der S. Fischer-Verlag den *Ginster*-Roman in der Folge mit einem Zitat aus Roths Rezension bewarb, lag vielleicht auch daran, dass Roth Kracauer den Kontakt zum Verlag vermittelt hatte:[263]

> Wer ist Ginster? [/] Ginster im Krieg, das ist: Chaplin im Warenhaus! Ein Mensch steht plötzlich klein, furchtsam, verlassen dem großen, mutigen, von allen unterstützten Krieg gegenüber. Ein Mensch gegen ein Ungeheuer.[264]

260 Roth, Werke, Bd. 2, S. 997.
261 Ebd., S. 996 f.
262 Kracauers früheste Chaplin-Rezension zu *The Gold Rush* (1925), publiziert am 6. November 1926 in der *Frankfurter Zeitung*, fixiert im zeitlichen Umfeld der Schreibarbeiten am *Ginster*-Roman jene Porträtmerkmale, die für alle späteren Filmkritiken verbindlich sind. Für Chaplins Filmfigur ist hier kennzeichnend, dass sie kein Ich-Bewusstsein, keinen Willen sowie keinen Machttrieb besitzt; die Gestalt stellt gleichsam ein »Loch« dar, aus dem das »reine Menschliche« strahlt. Stoße man diese Figur unter die »großen Ichbündel« (der Normalen), wirke sie nicht nur feige und schwach, sondern es ergäben sich auch tragikomische Effekte. Siehe Kracauer, Werke, Bd. 6.1, Nr. 186.
263 Belke/Renz, Siegfried Kracauer, S. 48 f.
264 Zit. nach: Brodersen, Siegfried Kracauer, S. 65.

Denn Roths Vergleich muss für den Verlag eine ökonomische Steilvorlage gewesen sein. Der Chaplin-Rekurs assoziierte das Buch mit einem Superstar, dessen Film *The Circus* (1928) in Deutschland soeben Premiere gefeiert hatte.[265] Darüber hinaus stellte der Verlag mit dem Vergleich Ginster-Chaplin seiner Leserschaft eine unterhaltsame, allgemeinverträgliche Mixtur aus Situationskomik, melancholischem Humor und temperierter Zeitsatire in Aussicht: Wie sich Hanns Eisler erinnert, hätten Brecht und er im kalifornischen Exil über satirische Witze von Chaplin gelacht, die das kapitalismusunkritische amerikanische Filmpublikum gar nicht erst wahrgenommen habe.[266] Verglichen mit Hašeks oder Piscators Schwejk, wirkte Chaplins Little Tramp unpolitischer und offerierte Satire auch als formalen Reiz. Aus der Verlagsanzeige spricht derart die kommerzielle Strategie, Kracauers sozialkritische Intention wahlweise in satirisch-komische Unterhaltung oder ironische Hochkunst aufgehen zu lassen, bürgte doch neben Roth auch Thomas Mann für die dichterische Universalität des Romans: »Dieses Zeugnis wird bleiben!«, ließ er auf der Werbeanzeige verlauten.[267] Trotz aller Bemühungen war *Ginster* auf dem Buchmarkt kein Erfolg.[268]

Die Familienähnlichkeit zwischen Chaplin und Ginster muss mithin auch vor dem Hintergrund des Medientransfers reflektiert werden. Denn wie die Krise des Erzählens via Tonfilm ebenfalls den Film erfasste, waren Stummfilmstrukturen, sobald sie das literarische Feld betraten, mit den hiesigen gattungsästhetischen Fragestellungen zu vermitteln.[269] So funktionieren Chaplins Filme gemäß Kracauer wie Märchen, in denen der Zufall rechtzeitig den Protagonisten und Protagonistinnen zu Hilfe eilt,[270] während der neusachliche Roman das Erzählprinzip des Zufalls kategorisch ausschließt, indem er sich an der Logik des Realen orientiert. Infolgedessen drängte die neusachliche Stilistik

265 Kracauer besprach den Film am 15. Februar 1928 in der *Frankfurter Zeitung*. Siehe Kracauer, Werke, Bd. 6.2, Nr. 336.

266 Eisler, Gespräche mit Hans Bunge, S. 21.

267 Zit. nach: Brodersen, Siegfried Kracauer, S. 65.

268 Siehe die Angaben im Apparat in: Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 656. Von den 4000 Exemplaren der 1.–4. Auflage wurden in den ersten zehn Monaten 2666 Exemplare verkauft. Zum Vergleich: Von Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929) gingen in den ersten drei Monaten 450 000 Exemplare über den Ladentisch. Siehe dazu den Brief von Bermann Fischer an Kracauer in: Später, Siegfried Kracauer, S. 222, der neben nicht näher bezeichneten Ursachen – wie möglicherweise die spezifische gesellschaftskritische Stoßrichtung – die hohe künstlerische Qualität des Textes als Grund für die schwachen Verkaufszahlen annimmt.

269 Kracauer, Werke, Bd. 6.2, Nr. 628.

270 Ebd., Bd. 6.1, Nr. 186.

notwendig an der Figur des Little Tramp das Märchenhafte zugunsten des pikaresken Modells zurück. Anders als Roth erinnerte Bloch deshalb die Ginster-Figur zunächst an Hašeks Schwejk, bevor er Kracauers Antihelden vom Film her zu fassen versuchte:

> Trotz Schwejk (der immer kurios bleibt, auch ein Bauer ist, also exul *jeder* Stadt- und Weltgeschichte) ist der Typ neu. Höchstens vom Film gehen gewisse Züge herüber, von Chaplin und Buster Keaton.[271]

Bloch bestimmte damit präzise die Wertigkeit der Ginster-Figur auf dem zeitgenössischen Figurentableau. Sein alternativloser Rekurs auf Schwejk verdeutlicht die genealogischen Linien: die soziologische Familie, indem im *Ginster*-Roman der »Bauer« über Piscators Anarchisten bzw. Proletarier zum Angestellten (kleinen Mann)[272] verstädtert worden ist; die gattungsästhetische Verwandtschaft, indem sich hier paradigmatisch die satirischen Volksfiguren zu Protagonisten des neusachlichen Romans hochgearbeitet haben. Dass Chaplins und Buster Keatons Figuren über die Romane Charles Dickens' von derselben satirischen Familie inspiriert sind, verdichtet zusätzlich die heuristische Evidenz.[273] Umso mehr, als seinerzeit auch andere Rezensierende Familienähnlichkeiten zwischen Ginster, Chaplin, Schwejk und zudem Valentin festhielten.[274]

Die kurze Analyse, die Kracauer 1934 verfasste, zog dann sämtliche Register, um im Pariser Exil einen Verleger für den in demselben Jahr ins Reine geschriebenen Roman *Georg* zu finden. Kracauer stellte das Buch als neusachlichen Gesellschaftsroman vor, der differenziert die sozialen und politischen Vorgänge in der Weimarer Republik ausleuchtet. Zugleich betonte er, dass »ungeachtet des dokumentarischen Werts« das Buch »jederzeit ins Dasein ein[zu]greifen« in der Lage sei.[275] Auf französische Interessenten schielend, verglich er *Georg* mit dem satireaffinen französischen Gesellschafts- und Desillusionsroman – mit Stendhals *Le Rouge et le Noir* (1830) und Gustav Flauberts *L'Éducation sentimentale* (1869) – und verstärkte die Kontextualisierung im satirischen Diskurs durch das Porträt des Protagonisten:

271 Bloch, Briefe, Bd. 1, S. 290 f.; Brief von Bloch an Kracauer vom 15. Januar 1928; Hervorhebung E. B.
272 Von Matt, Der Narr im Hinterland, S. 135 f.
273 Kracauer, Werke, Bd. 6.2, Nr. 443. Vgl. Chaplin, Die Geschichte meines Lebens, S. 46; Sinyard, Chaplin und Dickens; Hodgart, Die Satire, S. 231–234.
274 Später, Siegfried Kracauer, S. 219–221, 636.
275 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 603.

> Seine entscheidenden Züge sind: eine große Naivität und eine unbedingte Aufrichtigkeit. Mit diesen Eigenschaften des reinen Toren mischt sich eine ausgeprägte Empfindlichkeit menschlichen Unzulänglichkeiten gegenüber […]. Wie eine Wünschelrute wird er dann auch im Roman benutzt. Alle Figuren des Buches geben lediglich dadurch, daß sie mit ihm in Beziehung treten, ihre Blößen bzw. ihren verborgenen Wert preis; ohne daß Georg selber sie zu beurteilen oder einzutaxieren brauchte, Kraft seiner bloßen Existenz – nicht etwa durch irgendwelche Reflexionen – enthüllt er den Grad der Wirklichkeit, den die anderen besitzen. (Vielleicht hilft der Hinweis auf Charlot (Chaplin) oder auf den Schweyk ein wenig zum Verständnis meines Helden […].)[276]

Kracauer charakterisiert derart die Hauptfigur von *Georg* explizit als moderne Umschrift pikaresker Vorfahren. Was die Romananalyse für den Protagonisten von *Georg* angibt, gilt im Wesentlichen auch für die Hauptfigur aus *Ginster*. Hätte Adorno noch zur Zeit der Weimarer Republik Kracauer seine Titelvorschläge gesandt, spräche einiges dafür, dass sich Kracauer für die Variante *Der intellektuelle Schwejk* entschieden hätte.

Georg*: Vom pikaresken Roman zum Desillusions- und Gesellschaftsroman*

Für die Publikation von *Georg* war diese Romananalyse freilich ebenso nutzlos wie Kracauers Bekanntschaft mit Kesten, der die deutsche Abteilung des Amsterdamer Verlags Allert de Lange leitete, in der etwa Brecht, Kisch, Keun oder Roth nach ihrer Flucht aus Deutschland untergekommen waren. Denn obwohl bereits mehrere Verlage aus der Schweiz sowie aus Österreich *Georg* abgelehnt hatten, hegte Kracauer gegenüber dem niederländischen Exilverlag wohl Vorbehalte;[277] 1937 erschien hier dennoch die *Jacques Offenbach*-Biografie. *Georg* wurde daher seinerzeit lediglich fragmentarisch veröffentlicht; so druckte 1929 und 1931 die *Frankfurter Zeitung* Auszüge und im Jahr 1929 publizierte Kesten zudem das erste Romankapitel *Salon 1920* in seiner Anthologie *24 neue deutsche Erzähler*. Im berühmtesten neusachlichen Sammelband, betreut vom Kiepenheuer-Verlag, nimmt sich Kracauers Text beileibe nicht als satirischer Solitär

276 Ebd., S. 603 f.
277 Später, Siegfried Kracauer, S. 318–320.

aus: Über ein Drittel der Texte sind Satiren oder zumindest satireaffin; darunter solche von Roth, Kästner oder Horváth, der übrigens sein Theaterstück *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* (1929) bewarb, indem er Zusammenhänge mit Hašeks Schwejk-Figur herausstellte.[278]

Auch *Georg* fiktionalisierte Themen, die Kracauer zuvor in Feuilletons für die *Frankfurter Zeitung* behandelt hatte. Wie es seiner satirisch-dokumentarischen Arbeitsweise entsprach, organisierte Kracauer für die Romanniederschrift die Textauszüge seiner Feuilletons zuvor in Klebemappen.[279] Kracauers zweiter Roman umschiffte ebenfalls mit Bravour die Tücken der neusachlichen Stilistik. Wie *Ginster* vermittelte *Georg* Reportage- und Romangattung elegant, indem am Faden einer pikaresken Biografie nunmehr die Weltanschauungskonjunkturen und Presseökonomien in der Weimarer Republik aufgereiht und kritisch ausgeleuchtet wurden. Aufgrund seiner Komplexität tendiert das satirische Epochengemälde, das Kracauer in *Georg* auf pikaresker Basis entwirft, tatsächlich stärker zum französischen Gesellschafts- und Desillusionsroman, den das Verlagsexposé als satirische Referenzgröße angibt (und an dem sich auch Roth ab 1925 nach seinem Pariser Aufenthalt orientierte).[280] Kracauers zweiter Roman war politischer als der parodistische Erstling: Karikierte *Ginster* eher spielerisch und alternativlos Lebensformen und Weltbild des Bürgertums im Ersten Weltkrieg, so rechnete *Georg* nicht nur mit den Ideologie-Moden der Weimarer Republik ab, sondern offerierte mit der unorthodox-materialistischen Weltanschauung des Protagonisten auch einen provisorischen Standpunkt. Auf die *negierende* folgte die *positive* Gesellschaftssatire.

Das erste Romankapitel *Salon 1920* konfrontiert dazu die Leserschaft mit einer Reihe gesellschaftlicher Widersprüche, wie sie die Weimarer Republik geprägt haben. Es setzt damit ein, dass der Protagonist sich eines Abends im Jahr 1920 in einem bildungsbürgerlichen Salon einfindet, nachdem vormittags gerade ein Arbeiterstreik blutig niedergeschlagen worden ist. Das komfortable Interieur des Salons, insbesondere dessen goldgerahmte Gemälde, bildet sowohl einen Kontrast zu den vom Roman teichoskopisch vermittelten Straßenkämpfen als auch zu den pazifistischen Diskussionen unter den Gästen,

278 Auch satirisch: Josef Breitbach; Arnold Weiß-Rüthel; Franz Zeise; F. C. Weiskopf (mit Abstrichen); Wolfgang Weyrauch; Hermann Kesten (Literaturparodie). Vgl. Horváth, Gesammelte Werke, Bd. 2, S. 148 [Apparat].

279 Vgl. Levin, Der enthüllte Kracauer, S. 235. Dass Hogen *Georg* aufgrund dieser dokumentarischen Grundlage gegenüber *Ginster* als schwächeren Roman empfindet, ergibt mit Blick auf den historischen Kontext keinen Sinn. Vgl. Hogen, Die Modernisierung des Ich, S. 67.

280 Bronsen, Joseph Roth, S. 153.

die sich, angeleitet von der Gastgeberin – wie in Musils *Mann ohne Eigenschaften* typischerweise eine Dame – darüber unterhalten, ob sich Bleisoldaten als Kinderspielzeug eigneten oder ob literarische Klassiker kriegsfördernd gewirkt hätten. Auch stehen im Salon, antinomisch zur Innenarchitektur, die Zeichen auf Politisierung der Kunst: So hat der Künstler Bonnet seinen Beruf aufgegeben, als sich seine Ehefrau nach Kriegsende plötzlich sozialistisch zu engagieren wünscht; und beim Stargast des Abends handelt es sich um einen berühmten revolutionären Dichter, der an der Münchner Räterepublik mitgewirkt hat und deshalb steckbrieflich verfolgt wird wie realiter Ernst Toller.[281]

Das Kapitel schildert mithin das Weimarer Bildungsbürgertum, wie es in der Nachkriegsphase gleichsam über Nacht vom Revolutionswahn erfasst wird. Verglichen mit *Ginster*, entlarvt *Georg* diesen realitätsfremden revolutionären Habitus mit einer nochmals verfeinerten pikaresken Figurentechnik. Exemplarisch kombiniert eine prägnante Passage aus *Salon 1920*, wo man gerade über die Funktion der literarischen Klassiker diskutiert, die kritisch-naive Perspektive des pikaresken Außenseiters mit dem Kracauer'schen Talent zur menippeischen Metapher:

> »Die Klassiker«, rief Fräulein Samuel und flog krumm in die Höhe. Was der Ausdruck Friedenstaube sollte, begriff Georg nicht mehr. Das Schlachtbeil der Liebe war ausgegraben. Fräulein Samuel schwang es durch die Lüfte und versetzte mit ihm den Klassikern funkelnde Streiche.[282]

Torenhafte Kommentierungen wie »Was der Ausdruck Friedenstaube sollte, begriff Georg nicht« prägen den Roman dabei vor allem in der Anfangsphase, während das pikareske Figurendesign im weiteren Verlauf in einer individualisierten Persönlichkeit aufgehoben wird, und zwar je mehr Weltanschauungen der Protagonist (satirisch) verwirft und je konkreter er die eigene entdeckt. Indem Kracauer auf diese Art und Weise die Sinnsuche des modernen Individuums unter den krisenhaften Bedingungen der 1920er und frühen 1930er Jahre veranschaulicht, liest sich *Georg* als Bildungs- bzw. Desillusionsroman, der seine pikareske Tiefenstruktur, d. h. seine satirische Erbmasse, ostentativ freilegt (vgl. *Gil Blas*).[283] Die pikareske Biografie, die *Georg* aufrollt, ist dann ebenfalls die eines Angestellten, aber nicht mehr die eines Architekten und Drückebergers,

281 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 268.
282 Ebd., S. 266.
283 Zur Gattungsevolution siehe Jacobs, Der deutsche Schelmenroman, bes. S. 89 f.; Selbmann, Der deutsche Bildungsroman, S. 30–33.

sondern die des modernen Schriftstellers, der, beseelt vom naiven Wunsch, öffentlich zu wirken, zunächst gleichsam in einen bildungsbürgerlichen Salon hineinstolpert.[284] Keuns Erfolgsroman *Das kunstseidene Mädchen*, erschienen 1932 im Universitas-Verlag, gendert zeitgleich dasselbe pikareske Erzählmodell mit einer weiblichen Angestellten-Figur.[285]

Genretypisch wird in *Georg* zu diesem Zweck ebenfalls die Wissenschaft karikiert. Dies geschieht hauptsächlich mit der Figur Dr. Rosins, der besserwisserisch und schwatzhaft die Salons heimsucht, um sich vor den Laien zu profilieren: »Rosin ist ein substanzloser Mensch, den die Wissenschaft nur immer konfuser macht«,[286] hat sich Kracauer zur Figur notiert, wobei durchaus Mitleid mitgeschwungen haben dürfte, zählt doch der Gelehrte zum intellektuellen Prekariat der (gescheiterten) Habilitierenden und Privatdozierenden – wie im wirklichen Leben Adorno, Benjamin und Kracauer.[287] Rosin wird denn auch als assistierende Arbeitskraft von der Universität regelrecht ausgebeutet. Trotz dieses Unrechts bedenkt ihn Kracauer mit beißendem Spott, weil Rosin geistigen Konjunkturen ebenso aufsitzt, wie er sie bewirtschaftet. Gleich den anderen Salonteilnehmerinnen und -teilnehmern (mit Ausnahme des beobachtenden Protagonisten) verfällt der Gelehrte dem modischen revolutionären Habitus und entwirft, auf den Buchmarkt schielend, eine Habilitationsschrift mit dem Titel *Revolution und Politik*. Der Inhalt des Forschungsprojekts ist so umfassend wie beliebig: »[E]s kommt alles in ihr vor: das Wohnungswesen, die Mystik, die Beziehung zwischen Provinz und Hauptstadt, das Naturrecht, der Wunderglaube.«[288] Um vermeintlich mit seinem Projekt nicht bei seinem akademischen Betreuer, der sozialwissenschaftlichen Koryphäe Fischer, anzuecken, dessen Standpunkt Rosin zunächst als »grundsätzlich falschen« erachtet, übt sich der angehende Privatdozent später im Roman in Opportunismus mit dem Argument, dass »das Bedürfnis, einen sogenannten Standpunkt zu haben«, abnehme, »[j]e mehr man sich in das Material vertieft«, was sich indes als vergebene Mühe erweist, da mittlerweile Fischer gleichfalls vom Revolutionsvirus angesteckt worden ist.[289] Symptomhaft für das Sinnvakuum kulminieren diese Widersprüche im Salon in Debatten, die Rosin sehr zum Leidwesen der Gäste

284 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 263.
285 Hinweise zudem bei: Martin, Kultur der Oberfläche, Glanz der Oberfläche, S. 357 f.
286 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 609.
287 Ebd., S. 439; vgl. Kracauers *Zur Lage der Privatdozenten* (1923) in: ebd., Bd. 5.1, Nr. 124.
288 Ebd., Bd. 7, S. 371.
289 Ebd., S. 318, 371.

mit sich selbst führt. Aus Georgs satirischer Perspektive erscheint es dann so, als gäbe es nicht nur einen Rosin, sondern ganze Serien von ihm, ja als vervielfältige sich der Soziologe, um fachlich in der Übung zu bleiben, buchstäblich zu einer Gesellschaft.[290]

Karikiert *Ginster* mit der Figur Caspari die Realitätsferne der Phänomenologie im Ersten Weltkrieg, so entlarvt *Georg* anhand der Figur Rosin die zeitgenössischen Sozialwissenschaften, nicht zuletzt weil deren empirischer Zugang im Verlauf der Weimarer Republik in eine Wirklichkeitsfremdheit zweiter Stufe mündet. Als 1924 die Stabilisierungsphase einsetzt, erlahmen nämlich nicht nur im Salon die pseudorevolutionären Energien, sondern es drängen sich neben dem Begriff der ›Masse‹ auch plötzlich wieder abstrakte philosophische Termini wie ›Sinn‹, ›Geist‹, ›Ideen‹, ›Seele‹ oder ›Mensch‹ an die Scharnierstellen des romaninternen soziologischen Diskurses.[291] So betritt eines Tages Dr. Rosin die Redaktion des linksliberalen *Morgenboten*, um mit Georg, der hier als Feuilletonist angestellt ist, über die Sinnkrise zu debattieren. Rosin, der sich unterdessen als Privatdozent über Wasser hält, unterfüttert dabei den Begriff mit einer beruflichen Semantik und Kracauer erweitert diese Institutionen-Karikatur wiederum um weltanschauliche Aspekte, indem der Gelehrte im Rahmen des – wie üblich – einseitig geführten Gesprächs den Gedanken auf den Tisch legt, die »ideelle[] Obdachlosigkeit« doch mit einem »Buch über den Tod« zu reparieren.[292] Die politischen Ambitionen, die Rosin in den Krisenjahren umgetrieben haben, abstrahieren sich also im Roman um 1924 zu existenziellen Fragestellungen, womit der Gelehrte erneut einer geistigen Konjunktur aufsitzt, zumal er sich, wenig überraschend, gegen Romanende zudem dem Standpunkt Fischers assimiliert, der wiederum die Gäste des finalen Salons dadurch unterhält, dass er – möglicherweise angelehnt an Helmuth Plessners philosophische Anthropologie, dessen *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) Kracauer in der *Frankfurter Zeitung* mit ähnlichem Wortlaut vorstellte – seine Gedanken über den zeitgenössischen Antagonismus ›Zivilisation‹ und ›Kultur‹ vorträgt.[293] Die Überlegungen der beiden Gelehrten erscheinen dabei abstrakt, ja selbstgenügsam, sodass ihre an und für sich gesellschaftskritische Theorie von den realen Missständen dennoch ablenkt. Als Strafe für diese Weltfremdheit der zweiten Stufe zeigt Kracauer den dozierenden Fischer als Tableau vivant im Stil der bil-

290 Ebd., S. 317, 370.
291 Vgl. die zeitgleiche Karikatur metaphysischer Begriffe in: Carnap, Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache, bes. Kap. 5.
292 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 440.
293 Ebd., S. 484–486; Bd. 5.2, Nr. 216, bes. S. 150 f.

dungsbürgerlichen Klassiker: Zu Füßen des Professors kauert auf einem Kissen Frau Heydenreich, während sich um die »kleine, künstlerisch verschmolzene Gruppe […] die Gäste wie Zuschauer ringförmig an[scharen]. Dahinter glühen die Schränkchen […].«[294]

Fiktionsintern übernimmt die Gelehrtensatire derart die Aufgabe, den Protagonisten sowohl mit rezenten Weltanschauungen zu konfrontieren als auch ihn mit der wissenschaftlichen Öffentlichkeit als Variante von Öffentlichkeit als solcher in Kontakt zu bringen. Um seinen eigenen Öffentlichkeitsdrang zu befriedigen, schlägt Georg dann seinerseits die Karriere des Journalisten ein. Eher zufällig landet er in der Redaktion des linksliberalen *Morgenboten*, wo man ihn Anfang der 1920er Jahre gerne wegen seiner unzeitgemäßen, antimodischen Haltung aufnimmt, zumal sie den Absatzmarkt der Zeitung erweitert. Georgs allererster Zeitungsartikel kritisiert denn auch ausgerechnet jenen populären Pazifismus, welchen er während der Nachkriegsphase privat im Salon erlebt, und gießt damit unwillentlich Wasser auf die Mühlen der reaktionären Kräfte.[295] Wie Kracauer für die *Frankfurter Zeitung* berichtet Georg anschließend für den *Morgenboten* von einer Stadtverordnetenversammlung, einem Theaterbrand, einem Mordprozess sowie einem Gelehrtenkongress zum leitmotivischen Thema Ethik und Gemeinschaft. Mit der journalistischen Tätigkeit des Protagonisten wird der Roman zu einer bitterbösen Satire auf die zeitgenössischen Printmedien, die – wie ebenfalls die neusachlichen Romane von Kästner (*Fabian* [1931]) und Tergit (*Käsebier erobert den Kurfürstendamm* [1931]) – nicht nur entlarvt, wie persönliche Präferenzen, private Probleme und journalistische Routine in der Weimarer Republik eine objektive Berichterstattung gefährdet haben, sondern auch, wie stark die intellektuelle Physiognomie einer Zeitung von kontingenten ökonomischen Bedingungen abhängig gewesen ist.

Nachdem der *Morgenbote* in der Stabilisierungsphase Kredit hat aufnehmen müssen, entlässt das Blatt nämlich Georg, der ab diesem Zeitpunkt in seinen Feuilletons und bei Salongesprächen nun seinerseits einen revolutionären Standpunkt einnimmt. Im bürgerlichen Milieu, das der Roman satirisch ausleuchtet, flaut hingegen umgekehrt die Konjunktur des revolutionären Engagements ab: »›Schon wieder Politik […][.] Kommen Sie, Robby‹«,[296] rügt Frau Heydenreich, als Georg im finalen Salon über die Angestellten-Misere debattieren möchte, wobei der Protagonist resolut deren Verdrängung und Schönfärberei anklagt: »Dieses Theater muß aufhören, der ganze Stall muß von oben bis unten aus-

294 Ebd., Bd. 7, S. 486.
295 Ebd., S. 287–289.
296 Ebd., S. 493.

gefegt werden.«[297] Ist Georgs pikareske »Lust am Negieren« in der Frühphase der Weimarer Republik der pseudolinksbürgerlichen Presse für den Zugewinn konservativer Leserinnen und Leser willkommen gewesen, droht nach 1924 dessen »[H]erumnörgel[n]« die revolutionsmüde Leserschaft zu vergraulen.[298] Georg, so der Kündigungsgrund, kritisiere auf eine unfruchtbare Art und Weise bereits bekannte Missstände; um sich vom Alltag zu erholen, brauche es eine »positive Lebensbejahung« und die »Möglichkeit des Vergessens«.[299]

Der Wunsch, öffentlich zu wirken, ist in *Georg* dabei der Ausgangspunkt einer Sinnsuche, die den Protagonisten mit Deutungsangeboten wie den Sozialwissenschaften, dem Katholizismus und schließlich dem Marxismus konfrontiert. Auch diese Weltanschauung satirisiert Kracauer, indem Georg in der zweiten Romanhälfte die Clique um den Kommunisten Neubert – ein fiktionales Pendant Brechts – trifft. Die verbohrte Orthodoxie des Kommunisten, der sich hinter »Begriffsklötzen«[300] verschanzt, lässt hier Georg zunächst verzweifeln. Neuberts antibürgerliches, Brechts Heldenkonzept aus *Mann ist Mann* imitierendes Menschenbild – »›[d]er Mensch drüben [in der Sowjetunion] wird umkonstruiert‹, schloß Neubert mit Bestimmung des erfahrenen Technikers, der eine unbrauchbar gewordene Maschine neu instand setzt« – leuchtet ihm ebenfalls nicht ein: »›Dann wäre der Mensch für sich gar nichts? Das habe ich nicht gemeint. Ich möchte, daß der Mensch auf seinen Grund dringt … Ihn abschaffen dagegen […]‹«.[301] Ebenso wenig fühlt Georg sein Kunstverständnis durch die bürgerliche Kunstanschauung, welche ihm die Kommunisten frank und frei unterschieben, hinreichend beschrieben. Auf Georgs Nachfrage: »›Verlangt man denn auch, daß in den Kollektiven Kunstwerke erzeugt werden? […] Ich kann mir nicht helfen, aber ich bin der festen Meinung, daß gewisse Leistungen immer dem hervorragenden Einzelmenschen vorbehalten bleiben […]‹«, entgegnet man ihn: »›Ach so! Sie glauben, der Künstler ist ein Ausnahmemensch.‹ Ruth wies ihm mit einer Schärfe zurecht, die verriet, daß sie nicht allein seine bürgerlichen Vorurteile, sondern auch die Einbildung der Künstler verdammte«.[302] Enttäuscht richtet sich Georg daraufhin (wie Kracauer) im ideologischen Zwischenraum eines unorthodoxen Materialismus ein und beschließt, sich schriftstellerisch für die Angestellten-Klasse zu engagieren. Damit

297 Ebd., S. 497.
298 Ebd., S. 500 f.
299 Ebd.
300 Ebd., S. 466.
301 Ebd., S. 465, 469.
302 Ebd., S. 465.

strukturiert *Georg* ein positiver Sinnfindungsprozess: Verrechnet man pikareske Figurentechnik mit Kündigungsgrund und materialistischer Weltanschauung – dann ist das Bildungstelos des neusachlichen Romans der moderne Satiriker.

Ähnlich *Ginster* schließt *Georg* dann mit einem Städtebild. Anstelle der Hafenstadt Marseille, die in *Ginster* entlang dem pikaresken Chronotopos die anarchische Utopie von 1918 versinnbildlicht, endet Kracauers zweiter Roman in einem Berlin, über dem ein apokalyptisches Unwetter heraufzieht, das die explosive politische Situation des Jahres 1928 symbolisiert – eine satirische Untergangsvision, wie sie auch Heinrich Manns *Der Untertan* oder Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* abrundet.[303] In die Hauptstadt der Weimarer Republik verschlägt es Georg, weil er nach Arbeit sucht; als satirischer Schriftsteller zwischen den ideologischen Fronten dürfte es für ihn allerdings schwierig werden, in einer Redaktion unterzukommen, dessen ist er sich bewusst. Allein, Georg ist mit sich im Reinen. Inmitten Berlins sitzt er in einem Café am oberen Ende des Kurfürstendamms und wartet, während vor ihm der Großstadtverkehr vorbeibraust und die Angestellten-Massen hektisch vorbeiströmen, auf Fred, der soeben aus Amerika zurückgekehrt ist. Das Gespräch, das Georg mit seinem Ex-Liebhaber führt – einer Schlüsselfigur für Adorno –, entlarvt den politischen Fatalismus eines rücksichtslosen kapitalistischen Karrieristen. Zwar machen auch Fred die »Zunahme der nationalistischen Welle«, die »krassen Gegensätze«, die einen »Bürgerkrieg« vorbereiten, irgendwie betroffen, dennoch gesteht er bereitwillig, den Schwierigkeiten der Zeit auszuweichen:

> Wir wollen uns doch nicht streiten. Tatsache ist, daß ich gewissen Fragen aus dem Weg gehe, die dich andauernd beschäftigen. Du hast vorhin erklärt, daß du in der Zeitung für die Wahrheit gekämpft hättest, und regst dich außerdem über das Unrecht in der Welt auf. Nenne mich oberflächlich, aber ich bin davon überzeugt, daß es ein Wahn ist, der Gerechtigkeit nachzujagen. Die Welt ist eine Räuberhöhle, weiß Gott … Und auch die Wahrheit: ich erinnere mich, daß du zu einer Zeit stark religiös warst. Später bist du, glaube ich, vom Religiösen abgekommen, und wahrscheinlich hältst du heute wieder wo anders. *Du hast dich immer rasch gewandelt, mein Freund, und sicher immer gemeint, deine augenblickliche Wahrheit sei die letzte.* Ich bewundere dieses unermüdliche Suchen. Nur eines bedrückt mich und zwar in deinem Interesse: Was hast du mit alledem erreicht?[304]

303 Vgl. die Apokalypsen am Ende von Heinrich Manns *Der Untertan* und Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit.*

304 Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 510; Hervorhebung C. v. d. S.

Auf diese Frage nach der Kosten-Nutzen-Rechnung eines schriftstellerischen Engagements antwortet Georg in der Sicherheit eines inneren Monologs, dass der kleine, kaum jemals ausmerzbare Fehler, den die Konstruktion der Welt aufweist und weswegen die Welt knapp an einer guten Ordnung vorbei ins Chaos taumelt, für ihn keinen Grund darstellt, das Unrecht nicht zu bekämpfen:

> Das heißt, dachte Georg, wenn ich auch nichts erreicht habe, so ist doch etwas geändert. Er versuchte der Änderung auf die Spur zu kommen, und stellte fest, *daß er heute zum mindesten wußte, wohin er gehörte* […]. Es hing überhaupt alles an unscheinbaren Kleinigkeiten, und auch die großen Mißstände waren nur durch einen winzigen Fehler bedingt. Natürlich mußten diese Mißstände unmittelbar angegriffen und so gut es ging beseitigt werden: aber mit der traumlosen Klarheit, die ihm im Augenblick eignete, erkannte Georg, daß darum noch nicht ohne weiteres der winzige Fehler aufgehoben würde, den die Konstruktion irgendwo hatte […]. Kein Zweifel, die Welt weilte dicht beim Guten, und es bedurfte nur eines millimeterfeinen Ausschlags, um sie vollends in Ordnung zu bringen. Das aber war die Schwierigkeit. Denn sei es, daß man den geringfügigen Fehler nicht gewahrte, sei es, dass man es einfach für unnötig hielt, ihn zu verbessern – gerade seine Winzigkeit war schuld daran, daß er nie ausgemerzt wurde.[305]

Das Städtebild kontrastiert mithin den zynischen Kapitalisten mit einem Satiriker, der auf dem Standpunkt eines unorthodoxen Materialismus die kleinen Missstände *destruieren* will, um das gesellschaftliche Ganze zu *verändern*. Damit entwickelte Kracauer den neusachlichen Protagonisten entscheidend weiter: *Negiert* der Angestellten-Picaro in *Ginster* primär als formales Ferment den sozialen Kontext, so komplettiert den Angestellten-Picaro in *Georg* eine *positive* moderne Ideologie. Damit verkörperte der Angestellten-Satiriker die nächste intellektuelle Schwejk-Generation.

Feldanalyse: Zynismus/Satire

Die Analogien zur Biografie des Verfassers liegen auf der Hand. 1930 übernahm Kracauer die Leitung der Berliner Feuilletonredaktion der *Frankfurter Zeitung* und siedelte mit seiner Frau in die Metropole an der Spree über; hier

305 Ebd., S. 511; Hervorhebung C. v. d. S.

lebte er bis zu seiner Flucht im März 1933 in der Nähe des Kurfürstendamms an der Sybelstraße 35. Einiges spricht dafür, dass es sich bei der Beförderung um die Vertreibung eines allzu gesellschaftskritischen Mitarbeiters aus dem Hauptsitz des Frankfurter Printmediums gehandelt hat; 1929 hatte Carl Bosch, Vorstandsvorsitzender der I. G. Farben, die *Frankfurter Zeitung* aufgekauft, worauf mehrere linksliberale Journalisten ihre Posten räumten.[306] Es zeugt von der basalen Absurdität der Menschheitsgeschichte, dass eines der renommiertesten Presseorgane der Weimarer Republik einen verdienstvollen – unterdessen indes wegen seines politischen Engagements in Ungnade gefallenen – Mitarbeiter aus seinem innersten Machtzirkel entfernte, indem es ihn in *die* Großstadt der Epoche und mithin auf *das* genuine Terrain der Satire verschob. Aus literaturhistorischer Perspektive erscheint der Wohnsitzwechsel allerdings notwendig; umso mehr, als er verdeutlicht, dass sich die satirische Matrix der literarischen Moderne, 1918–1933, auch dezentral entwickelt hat.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das Städtebild des *Georg*-Romans als *symbolischer Mikrokosmos des satirischen Sektors im literarischen Feld der 1920er und der frühen 1930er Jahre* lesen. Als Gegenentwurf zur wilhelminischen Kulturszene an der Friedrichstraße ist die Region um den Kurfürstendamm Brennpunkt der *satirischen Moderne*, 1918–1933, gewesen.[307] Um lediglich die wichtigsten literatursoziologischen Zusammenhänge zu skizzieren: Im Bereich des Kurfürstendamms wohnten mitsamt dem Ehepaar Kracauer Heinrich Mann, Brecht, Grosz, Kisch, Benjamin, Kästner, Herrmann-Neisse, Zuckmayer, kurzzeitig Musil. Hier waren *Weltbühne*-Redaktion und Malik-Verlag ansässig, in dem etwa Canetti 1928 als Übersetzer arbeitete. Hier befanden sich im Kellergewölbe des Theaters des Westens das Kabarett Wilde Bühne, wo Tucholsky, Mehring, Klabund, Ringelnatz oder Brecht auftraten; das Kabarett der Komiker (KadeKo), Spielstätte von Valentin, Mehring oder Kästner; Die Komödie, wo Schiffers/Spolianskys Revue *Es liegt in der Luft* die Kassen füllte; im angrenzenden Stadtteil Schöneberg am Nollendorfplatz die Piscator-Bühne. Nicht zu vergessen die diversen Cafés, allen voran das berühmte Romanische Café am oberen Ende des Kurfürstendamms, in welchen sich – wie ihre fiktiven Pendants Georg und Fred – die satirischen Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne, 1918–1933, trafen: beispielsweise Tucholsky, Mehring, Grosz, Heartfield, Herzfelde, Graf, Herrmann-Neisse, Kracauer, Kesten, Kästner, Ter-

306 Brodersen, Siegfried Kracauer, S. 82–85.
307 Bienert/Buchholz, Die Zwanziger Jahre in Berlin, S. 230–233.

git, Kaléko, Hegemann, Döblin, Zuckmayer, Roth, Kisch, Polgar, Kuh, Horváth, Canetti, Kraus, Brecht, Piscator, Ihering, Benjamin oder Pallenberg.[308]

Um die Kräfteverhältnisse, die diesen symbolischen Mikrokosmos strukturiert haben, synoptisch darzustellen, kann man die Positionen der satirischen Akteurinnen und Akteure im literarischen Feld anhand einer Reihe von Kriterien systematisieren. Nimmt man (1.) die *weltanschauliche Orientierung* als Messgröße, lassen sich eine *kommunistische* Gruppierung (Piscator, Heartfield, Kisch, Mehring, Weinert, Hampel), eine *mit der KPD-sympathisierende* Gruppierung (Brecht, Benjamin, Grosz, früher Roth, später Tucholsky),[309] eine *unorthodox-materialistische* Gruppierung (Kracauer, Döblin), eine *bürgerlich-linksliberale* Gruppierung (mittlerer Tucholsky, Kesten, Kästner, Tergit, Reimann, H. Mann) sowie eine *konservativ-republikanische* Gruppierung (Kraus, Musil, T. Mann) unterscheiden. Unterteilt man das literarische Feld (2.) nach *Nationalitäten*, lassen sich neben den in der Regel in der Form von Übersetzungen präsenten *anglistischen* (Swift, Sinclair, Lewis, Anita Loos), *französischen* (Rabelais, Molière, Offenbach) *russischen* (Ehrenburg, Ilf/Petrow, Nabokov) sowie *tschechischen* Autoren (Hašek, Čapek) die naturgemäß eher physisch präsenten *deutschen* (u. a. H. Mann, T. Mann, Tucholsky, Döblin, Kracauer, Hausmann, Mehring, Tergit, Kästner, Kesten, Keun, Kaléko, Toller, Piscator, Brecht, Benjamin, Feuchtwanger), *habsburgischen* (Kraus, Musil, Roth, Kisch, Polgar, Horváth, Canetti, Kuh, Baum, Lania) sowie *helvetischen* Autorinnen und Autoren (Hesse, Inglin) unterscheiden. Nimmt man die *Generation* als Kriterium, lassen sich (3.) *Vorkriegssatiriker* (Sternheim, Roda Roda, Ringelnatz, Friedlaender/Mynona, Meyrink, Blaich), *Diskursivitätsbegründer* (Kraus, H. Mann) und *Diskursteilnehmende* (u. a. Tucholsky, T. Mann, Hausmann, Döblin, Kracauer, Mehring, Toller, Tergit, Kästner, Kesten, Keun, Baum, Kaléko, Benjamin, Feuchtwanger, Brecht, Piscator, Musil) unterscheiden. Nimmt man schließlich die Kategorie *Gender* als Kriterium, so fällt eine Gruppe mehrheitlich jüngerer Satirikerinnen auf (Keun, Tergit, Baum, Kaléko, Fleißer, Kaus, K. Mann). Weder Analysekriterien noch Namensverzeichnisse erheben einen Anspruch auf Vollständigkeit; sie übernehmen in erster Linie heuristische Funktion.

Hervorzuheben sind a) im Hinblick auf die weltanschauliche Orientierung die *vielfältigen Beziehungen*, die unter den Gruppierungen (bspw. Kraus/Brecht) bestanden haben, sowie die Möglichkeit des *Gruppierungswechsels*

308 Schebera, Damals im Romanischen Café. Vgl. Tergit, Etwas Seltenes überhaupt, S. 42–53.

309 Kommunistische und KPD-nahe Künstler trafen sich regelmäßig im Restaurant Schlichter. Siehe Schebera, Damals im Romanischen Café, S. 115–133.

(Tucholsky/Roth). Zudem b) die ausgeprägte *linkspolitische Schlagseite* des satirischen Sektors der literarischen Moderne, 1918–1933; so stehen selbst die Autorinnen und Autoren, welche der konservativ-republikanischen Gruppierung zuzurechnen sind, in einem positiven Verhältnis zur Arbeiterschaft, während nationalkonservative und nationalsozialistische Kreise allem Anschein nach infolge der Treue zur bürgerlichen Kunstanschauung keine innovativen Satiren geschaffen haben. Des Weiteren c) der *Impactfaktor der habsburgischen Autoren und Autorinnen*: Zu nennen sind an erster Stelle Kraus, Hašek sowie Polgar, Roth, Kisch und Lania, aber auch Baum, Musil, Kuh, Canetti oder Čapek. Schließlich d) die *Avantgarde-Funktion der satirischen Formen*: Alle genannten Autorinnen und Autoren prägten mit ihren Texten und Produktionen theoretisch und/oder praktisch die Ästhetik der literarischen Moderne, 1918–1933, indem sie, basierend auf den satirischen Formen, die die bürgerliche Kunstanschauung marginalisiert hatte, das tradierte Gattungsportfolio umhierarchisierten und umarbeiteten – die niederklassigen Gattungen wie Feuilleton, Reportage und Essay ebenso wie die prestigeträchtigen epischen, dramatischen und lyrischen Gattungen – und damit die Vorstellung davon revolutionierten, was moderne Kunst ist.

Das Romanende von *Georg* symbolisiert mithin auch das gemeinsame *satirische Band*, welches die Autorinnen und Autoren der literarischen Moderne, 1918–1933, quer zu ihren Weltanschauungen vereint. *Georg* relativiert daher Benjamins Kritik an den linksbürgerlichen Satirikern, allen voran diejenige an Kesten – dass aufgrund ihres kapitalismusaffinen Standpunkts der satirische »Blick der neuen Sachlichkeit« zwar »mit außerordentlichem Nachdruck die Stelle [trifft], wo die Welt mit Brettern vernagelt ist«, dass dieser »Nahblick« jedoch »seit kurzem etwas Glotzendes bekommen« habe, also zynisch geworden sei.[310] Als »Kritiker […] Stratege im Literaturkampf«[311] hat Benjamin aus politischer Überzeugung eine sekundäre Binnendifferenzierung in das literarische Feld getrieben, welche bis heute ebenfalls den Blick auf die Avantgarde-Funktion der satirischen Formen erschwert. *Georg* gibt Benjamin insofern recht, als das apokalyptisch ausgeleuchtete Berlin am Romanende den sozialistischen Fortschritt keineswegs ausschließt. Gerade in einer Epoche der absoluten Sinnkrise musste das satirische Kunstwerk indes nicht, wie Benjamin meinte, notwendig auf einem materialistischen (»frei mit wem«)[312] Standpunkt beruhen, sondern es konnte genauso gut anderswo, wie bei Kracauer, in einem unorthodox-mate-

310 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 172.
311 Ebd., Bd. 4.1, S. 108.
312 Ebd., Bd. 3, S. 171–174.

rialistischen Standpunkt verankert sein: gemäß der ästhetischen Erkenntnis, dass satirische Formen weder eine spezifische begriffliche Norm noch eine willkürliche, unter Umständen lediglich diffus oder gar nicht reflektierte Weltanschauung bzw. einen ebensolchen Standpunkt voraussetzen.[313] Mithin geht in *Ginster* und *Georg*, aber auch in Kracauers Werkbiografie die Beschäftigung mit den satirischen Formen der unorthodox-materialistischen Weltanschauung voraus, die jene anschließend eicht. Für Kracauer waren Kestens Novellen in *Die Liebes-Ehe* (1929) daher primär künstlerisch zu optimieren – die satirischen Formen besser mit der Wirklichkeit zu vermitteln: »Nur das, was erduldet und ernsthaft ergriffen ist, darf recht eigentlich bagatellisiert werden.«[314]

Es passt schließlich ins Städtebild aus *Georg*, dass die satirische Matrix, 1918–1933, nicht nur aufgrund von Kracauers Titelwahl oder Benjamins Kritik an der Neuen Sachlichkeit übersehen worden ist, sondern vielleicht auch deshalb, weil in der *Ginster*-Zweitausgabe von 1963 das Marseille-Kapitel fehlt. Nach dem Zweiten Weltkrieg empfanden Adorno und der Suhrkamp-Verlag dieses Romanende als zu optimistisch.[315] Indem man es eliminierte, zensierte man die unorthodox-materialistische Weltanschauung, die *Ginster* im Schlusskapitel vorstellt, ebenso wie man den pikaresken Chronotopos verstümmelte: Zurück blieb die Ironie! Kontextualisiert man hingegen mit Peter Sloterdijk das Städtebild aus *Georg* in der Kulturgeschichte des Kynismus, dann verkörpert Fred/Adorno den modernen – sozialkritisch-negativen – Zyniker, der den »Archetypus des Weimarer Gelächters« darstellt; während der journalistische Picaro Georg/Kracauer den Part des – sozialkritisch-positiven – Kynikers übernimmt.[316] Der Gegenspieler der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* ist ein Nachfahre des Diogenes und des Menippos von Gadara – jenes »bitterbösen Hund[es]«, der »lachend beißt«.[317] Hašeks Antiheld hinterfragt Herrschaftsstrukturen, indem er seine Vorgesetzten mit hündischer Treue

313 Frye, Analyse der Literaturkritik, S. 227–243; Preisendanz, Negativität und Positivität im Satirischen, S. 413–416; Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, Kap. 2.2.4.2.

314 Kracauer, Werke, Bd. 5.3, Nr. 448, S. 148.

315 Vgl. Adorno/Kracauer, Briefwechsel, Nr. 217; Brief von Kracauer an Adorno vom 3. August 1963; Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 662 [Nachwort]; Später, Siegfried Kracauer, S. 558.

316 Vgl. Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, bes. S. 921, 787 f. Zur Differenzierung zwischen antikem und modernem Zynismus bzw. Kynismus und Zynismus siehe zudem Niehues-Pröbsting, Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus, bes. S. 19–36.

317 Lukian, Werke, Bd. 3, S. 337; von Koppenfels, Der Andere Blick, S. 14.

zur Verzweiflung treibt, aber auch indem er im Beruf des Hundehändlers die Stammbäume seines emblematischen Tieres fälscht.[318] Er bringt damit Erbvorrechte und Taxonomien durcheinander, so, wie die Satire das bürgerliche Tableau der literarischen Formen und Figuren delegitimiert. *Der intellektuelle Schwejk* – er gehört zur menippeischen Familie dieser bunten Hunde.

318 Hašek, Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, S. 7.

6 Der moderne Roman: Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*

> Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit, es liegt in der Luft eine Sachlichkeit, es liegt in der Luft, und es liegt in der Luft, in der Luft. Es liegt in der Luft was Idiotisches, es liegt in der Luft was Hypnotisches, es liegt in der Luft, es liegt in der Luft, und es geht nicht mehr raus aus der Luft.[1]

> »Oh Martin!« Gilgi hebt den Cervantes in Originalsprache vom Teppich auf – »du sprichst Spanisch, Martin? Wundervoll. Das Buch werden wir zusammen lesen, das ist eine gute Übung für mich, wo ich doch spanisch [sic!] lerne, um später einmal …«.[2]

> Nachher gemeinsam in Vortrag von Rob[ert] Musil in der L[iterarischen] V[ereinigung] W[interthur]. […] Musils an große engl[ische] Humoristen erinnernder Mund (Swift).[3]

Satirische Klassiker sind nicht nur in den Texten von neusachlichen Exponentinnen und Exponenten Topoi: In Keuns *Gilgi, eine von uns* (1931) befindet sich »Cervantes in Originalsprache« auf dem Teppich; in Tergits Panorama der zwanziger Jahre *Effingers* (1951) wird, nachdem die Hausaufgaben erledigt sind, zur Lektüre von Swifts *Gulliver's Travels* ermuntert; in Kracauers *Ginster* laufen die Gedanken über den einschlafenden Protagonisten hinweg »wie die Liliputaner über Gulliver«.[4] Brecht, seines Zeichens Entwickler des epischen Theaters, kolportiert einen satirischen Klassiker und einen in spe als Lieblingslektüre: »Ich bin Epiker, also liebe ich die Bibel, *Don Quichotte* und den *Braven Soldaten Schwejk*.«[5] Und Benjamin, der im *Karl Kraus*-Essay die moderne Ästhetik, 1918–1933, am bündigsten formuliert, hat *Gulliver's Travels* in seiner Berner Zeit für Scholem angeschafft, das Buch studiert und Ideen für seinen Essay be-

1 Döblin, Berlin Alexanderplatz, S. 209.
2 Keun, Das Werk, Bd. 1, S. 120 [Gilgi, eine von uns].
3 Musil, Br II, S. 625 [Notiz von Lothar Kempter].
4 Keun, Das Werk, Bd. 1, S. 120; Tergit, Effingers, S. 767; Kracauer, Werke, Bd. 7, S. 86.
5 Zit. nach: Knopf, Bertolt Brecht, S. 19.

zogen; im Exil wollte er Swifts Satire nochmals lesen, um sie als Vergleichsgröße für Brechts *Dreigroschenroman* zu verwenden.[6] *Berlin Alexanderplatz* verjüngt wiederum die Perspektive, indem Döblin Schiffer und Piscator einmontiert: »Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit«; »Lania ›Konjunktur‹, Piscatorbühne im Lessingtheater. Piscator selbst hat die Regie. Was ist Piscator, was Lania?«[7] Der Mund eines anderen ikonischen Verfassers des deutschsprachigen modernen Romans erinnerte schließlich den Schweizer Germanisten Lothar Kempter physiognomisch an »Swift«, als Musil 1940 in Winterthur vorlas.[8]

Es ist unterdessen fast müßig, darauf hinzuweisen, dass diese Diskursversatzstücke die *kreierende* Funktion widerspiegeln, die die satirischen Formen und speziell die satirische Epik in der literarischen Moderne, 1918–1933, ausgeübt haben. Die Ausgangslage, in der sich der deutschsprachige Roman seinerzeit befunden hat, erhellt mit bemerkenswertem Selbstverständnis ein Vortrag Thomas Manns, gehalten im Kriegswinter 1916 in Berlin anlässlich einer Lesung aus *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1922/37/54). Patriotische Kautelen warnten das Publikum vor, dass der pikareske Roman, der auf dem Programm stand, doch ziemlich anders konstruiert war als der Bildungsroman, das altehrwürdige Flaggschiff der deutsch-bürgerlichen Epik:

> Nicht wahr, der Roman überhaupt, in seiner Gemischtheit aus synthetisch-plastischen und analytisch-kritischen Elementen, ist eigentlich keine sehr deutsche Gattung. Er ist es am wenigsten, sofern er politisch, sofern er Gesellschaftskritik ist. Es gibt unterdessen eine Spielart des Romans, die allerdings deutsch, typisch-deutsch, legitim-national ist, und dies ist der autobiographisch erfüllte Bildungs- und Entwicklungsroman. Wir sind ferner, denke ich, einig darüber, daß die Vorherrschaft dieses Romantyps in Deutschland, die Tatsache seiner besonderen nationalen Legitimität, aufs engste zusammenhängt mit dem deutschen Humanitätsbegriff […].
>
> Die geistige Entwicklung, der Fortschritt […] führt in Wahrheit beträchtlich weiter. Es ist ein Prozeß, für den es vielleicht nicht spricht, daß eine Handvoll zweifelhafter Kunstwörter nötig ist, um ihn zu bezeichnen. Es ist die Politisierung, Literarisierung, Intellektualisierung, Radikalisierung Deutschlands; es ist seine »Vermenschlichung« im westlich-politischen Sinne […]. *Der genaue Gradmesser aber für den Fortschritt dieses Prozesses wird das Vor-*

6 Benjamin, Gesammelte Briefe, Bd. 2, S. 147; Bd. 5, S. 55, 58.
7 Döblin, Berlin Alexanderplatz, S. 209, 184.
8 Musil, Br II, S. 625 [Notiz von Lothar Kempter].

treten des Romans, genauer: des Gesellschaftsromans und der politisch-sozialen Satire im öffentlichen Interesse Deutschlands sein.

Was Wunder nun, wenn auf der anderen Seite, unter der Entwicklung dieses Prozesses, die ursprünglich nationale Form der deutschen Prosa-Epopöe, der individualistische deutsche Bildungsroman, der Zersetzung anheimfiele? Das läge im Gang der Entwicklung, das wäre ganz nach dem Sinne des Fortschritts. *Welches war denn aber von jeher das Mittel und das Werkzeug aller Zersetzung? Es war der Intellekt. Und welches war immer die Kunstform, in die der Instinktwille zu intellektualistischer Zersetzung sich mit Vorliebe, ja Notwendigkeit kleidete? Es war immer die Parodie.* Der deutsche Bildungs- und Entwicklungsroman, parodiert und der Schadenfreude des Fortschritts ausgesetzt als Autobiographie eines Hochstaplers und Hoteldiebes –, das wäre dann also der melancholisch-politische Zusammenhang, in den ich dieses Buch zu stellen hätte?

Brechen wir hier ab! Lassen wir uns auch nicht verleiten, dem und jenem lockenden Gedanken über Parodie im allgemeinen nachzuhängen –, *ich meine darüber, wie weit wohl gar alle Kunst ihre Wurzeln im Parodistischen hat* […].[9]

Ohne selbst welches zu haben, darf man eine Portion schlechtes Gewissen in den Vortrag hineininterpretieren. Thomas Mann versuchte zu retten, was zu retten war, indem er dem Publikum die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, an denen er seit 1910 gearbeitet hatte, als deutsche Variante des objektiven Fortschritts in Kunst bzw. internationaler Romanprosa vorstellte, der zum »Gesellschaftsroman« und zur »politisch-sozialen Satire« geführt habe. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* trägt dieser Entwicklung tatsächlich Rechnung, insofern die pikareske Gattung den öffentlichen Radius der episch-satirischen Avantgarde mit dem individualistischen Figurenmodell des Bildungsromans vermittelt. Die »intellektualistische Zersetzung«, Kernmerkmal der modernen Prosa – also die satirischen Elemente des pikaresken Romans –, legitimierte der Vortrag dann schlaumeierisch als patriotische Entscheidung: Als Parodie des Bildungsromans hätten die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* nicht etwa eine moderne Gattung aus dem Feindesland importiert; vielmehr habe sein Roman einfach ein deutsches Kulturgut weiterentwickelt.

9 T. Mann, GKFA, Bd. 15.1, S. 174–176 [Essays II]; Hervorhebungen C. v. d. S.; »alle« T. M.

Der Taschenspielertrick bestand zudem darin, dass der Vortrag nicht nur die Gattungshistorie des Romans vom Schwanz aufzäumte, sondern ebenso das politische oder gesellschaftskritische Engagement der modernen Epik zur rein formalen, d. h. autonomen »Parodie« sublimierte und die satirische Komponente der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* einfach unterschlug. Schaut man indes Thomas Mann genau auf die Finger, dann fußt seine Argumentation auf der Literaturvorstellung Heinrich Manns. Der Vortrag weist folglich darauf hin, dass a) die deutschsprachige moderne Epik – und zwar nicht nur im Fall der Brüder Mann – nicht lediglich als Gegenmodell des Bildungsromans entwickelt worden ist, der sich im 19. Jahrhundert als deutscher Sonderweg vom epischen Mainstream abgezweigt hat. Und mehr noch darauf, dass b) der deutschsprachige moderne Roman für seine Entwicklung wesentlich von einer internationalen gesellschaftskritischen Romanprosa profitiert hat: mithin von der *produktiven Positivität* der satirischen Formen. Parodie- und Negationseffekte sind unter diesen Umständen tendenziell Sekundärphänomene.[10] Die Avantgarde-Funktion der satirischen Formen für die deutschsprachige großformatige moderne Epik belegt nicht zuletzt das generische Material der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, aber auch dasjenige des *Zauberbergs*, an dem Thomas Mann zu diesem Zeitpunkt ebenfalls schon schrieb. Als offenkundige Winkelzüge sind daher weder der Begriff der ›Parodie‹ noch der der ›Ironie‹ aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* geeignet, um den modernen Roman und die literarische Moderne, 1918–1933, zu kennzeichnen.

10 Es ist germanistischer Standard, den deutschsprachigen modernen Roman als Umschrift des Bildungsromans zu erklären. Siehe bspw. Bürger, Prosa der Moderne; Hillebrand, Theorie des Romans, Kap. 8; Kiesel/Wiele, Klassische Moderne, S. 258–272; Koopmann, Der klassisch-moderne Roman in Deutschland; Petersen, Der deutsche Roman der Moderne; Schärf, Der Roman im 20. Jahrhundert; Vietta, Der europäische Roman der Moderne. Als Strukturmerkmale des modernen Romans werden angeführt: innerer Monolog, Antipsychologismus, Simultanitätsprinzip, Montage, Entfabelung, Autoreflexion, Gattungshybridisierung, Essayismus und Ironie, nicht jedoch Satire. Žmegač, Der europäische Roman, S. 253–378, bes. S. 255, 266 f., weist auf die Bedeutung älterer satirischer Formen für die Genese des modernen Romans hin. Mit viel interpretatorischem Goodwill finden sich Hinweise ebenfalls bei: Hantsch, Semiotik des Erzählens, Kap. 2; implizit bei: Claßen, Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert, Kap. 1–3.

6.1 Von Kraus zum Satyr: Musils frühe satiretheoretische Überlegungen

1918: Metapolitisierung

Es kann Musil zugutegehalten werden, dass er weder privat noch öffentlich jemals vertuschte, dass er 1914, als der Krieg ausbrach, gleich vielen anderen Intellektuellen in patriotische Euphorie verfiel.[11] Wie die Fälle von Thomas Mann, Kracauer, Benjamin oder auch von Brecht zeigen,[12] war er damit unter den satireaffinen Exponenten der literarischen Moderne, 1918–1933, kein Einzelfall. Allerdings blieb Musil den Institutionen und Habitusformen der Donaumonarchie dann doch eher lange treu: Als dekoriertem Offizier, der an der Front zu Italien stationiert war, scheinen ihm heroische Verhaltensweisen keineswegs fremd gewesen zu sein.[13] Als verantwortlicher, aber nicht gleichgeschalteter Redakteur zweier Soldatenzeitungen diente er der Propaganda zu; und noch im Dezember 1918 liquidierte er pflichtbewusst in Uniform das Kriegspressequartier.[14] Auch nachdem die österreichische Republik ausgerufen worden war, verblieb Musil in Staatsdiensten. Er warb im Archiv des Pressedienstes des Staatsamtes für Äußeres für den Anschluss Österreichs an Deutschland und schulte als Fachbeirat im Österreichischen Staatsamt für Heereswesen das Offizierskorps der noch jungen Republik in Methoden der Geistes- und Arbeitsbildung.[15]

Mit dieser Biografie bewegte sich Musil im Umfeld jener Gruppe von Schriftstellerkollegen, welche Kraus in der *Fackel* während des Ersten Weltkriegs leitmotivisch kritisiert hatte, weil sie sich bellizistisch verhalten hatten, während sie im Kriegsarchiv Unterschlupf gesucht hatten. Dass Kraus konkret Musils Tätigkeit bei der *Tiroler Soldaten-Zeitung* attackiert hat, trifft zwar nicht

11 Vgl. als offizielles Bekenntnis zum Krieg den Essay *Europäertum, Krieg, Deutschtum*, den Musil 1914 prominent in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht hat, in: Musil, GW II, S. 1020–1022.

12 Kracauer, Werke, Bd. 5.1, Nr. 2 f.; für Benjamin siehe Palmier, Walter Benjamin, S. 218–222; Brecht, Werke, Bd. 21, S. 7–34.

13 Pfohlmann, Eine »Reihe wunderbarer Erlebnisse«, S. 114 f.

14 Zur differenzierten Bewertung von Musils militärischer und schriftstellerischer Tätigkeit im Ersten Weltkrieg siehe die Beiträge in: Musil-Forum, Bd. 34; zudem Gschwandtner, Dienst und Autorschaft im Krieg, S. 101–124.

15 Corino, Robert Musil, S. 598, 605 f.

zu,[16] dennoch scheint Musil nach Kriegsende gewisse Ressentiments verspürt zu haben. Für den *Fackel*-Herausgeber könnte nämlich in etwa gelten, was im Essay *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit*, publiziert 1921 in der *Neuen Rundschau*, nachzulesen ist: »Wer schon zu Beginn Kriegsgegner war, mußte es fanatisch sein; er spie der Nation ins Gesicht, er meuchelte sie und bewies damit nur – die Konträrfaszination.«[17] *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit* ging rückblickend hart mit der Kriegshysterie von 1914 ins Gericht, nicht verhehlend, dass der Schreibende ihr selbst erlegen war. Pazifistische Fundamentalopposition betrachtete der Essay dabei als kaum weniger problematisch, zumal sie Musil als ebenso undifferenziert und unreflektiert empfand. Dass die Kritik auf den *Fackel*-Herausgeber gemünzt gewesen sein könnte, verrät eine zeitnahe Notiz in einem von Musils Arbeitsheften: »Kraus['] Kriegsgegnerschaft ist moralisch ebenso steril wie die Kriegsbegeisterung.«[18]

Sieht man von diesen Ressentiments ab, ist diese Argumentation jedoch durch Musils Weltanschauung erklärbar. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg stellten für ihn unvermittelte Dichotomien Reflexionsinstrumente eines überholten Denkzustands dar – gerade für ethische Fragestellungen.[19] Dementsprechend neigte sich Musil 1918 erst einmal sowohl der neuen als auch der alten Ordnung zu. Kaum etwas illustriert seine ambivalente Haltung besser als die Anekdote, dass er in der Gemeinschaftsküche Eugenie Schwarzwalds, wo er sich in der Nachkriegsphase aus finanzieller Not verpflegen musste, zwischen den ehemaligen k. u. k. Generaloberst Karl von Pflanzer-Baltin und den kommunistischen Agitator Kisch platziert wurde, um Streit zu vermeiden.[20] »Wie ich höre einer der ärgsten Blutgenerale«, notierte Musil damals, scheinbar überrascht, über von Pflanzer-Baltin in eines seiner Hefte. Dabei kannte er den ranghohen Militär, der als reales Vorbild für die Figur des Generals Stumm von Bordwehr im *Mann ohne Eigenschaften* infrage kommt, seit seiner Stationierung an der Isonzo-Front persönlich.[21] Kraus hatte bis zu diesem

16 Gschwandtner, In der Sperrgewalt der *Fackel*?, S. 157–176.
17 Musil, GW II, S. 1060.
18 Ders., TB I, S. 634.
19 Ders., GW II, S. 1002 f.
20 Corino, Robert Musil, S. 617. Musil plante, Schwarzwald in den *Katakomben* zu karikieren: »*Katakombe*: [/] Die Erniedrigten und die Erhöhten. [/] Frau Schwarzwald, dieses Nebeneinander von Wohltun und Sichwohltun, ist nur ermöglicht durch das Nebeneinander der Überzeugungen in dieser Zeit. Darin liegt das Satyrische dieser Figur.« Siehe Musil, TB I, S. 631.
21 Ders., KA, Kommentare & Apparate, Nachlass-Apparate, Figuren, Stumm von Bordwehr, General.

Zeitpunkt von Pflanzer-Baltin wiederholt als skrupellosen Strategen entlarvt.[22] Musils Sitzplatz und Reaktion zeugen in diesem Fall eher von Langsamkeit statt von Bedenken.[23]

Trotzdem war Musil kein unpolitischer Autor.[24] Vor dem Ersten Weltkrieg, als man sich um 1910 im literarischen Feld allgemein stärker politisch zu engagieren begonnen hatte, hatte sich Musil in *Politisches Bekenntnis eines jungen Mannes* als »konservative[n] Anarchist[en]« beschrieben.[25] 1918 unterzeichnete er mit Heinrich Mann, René Schickele und anderen Künstlern das Programm des Politischen Rates geistiger Arbeiter, das Kurt Hiller entworfen hatte. Gleichzeitig wurde er Mitglied der Künstler-Geheimgesellschaft Katakombe, die pazifistische und marxistische Ideen vertrat; ihrem Gründer Robert Müller zufolge scheiterte das Projekt freilich rasch »an der technischen Unbeholfenheit der politischen Neulinge«.[26] Musil präzisierte in den Notizheften insofern seine Haltung zur Kriegsgegnerschaft: »Ich bin Pazifist, aber nicht aus Ideologie, denn das ist eine Beschränktheit.«[27] Und in *Der deutsche Mensch als Symptom* (1923) bezeichnete er sich sogar als »politische[n] Anhänger der Proletarierbewegung«, im selben Atemzug die »[k]ommunistische Kirche« kritisierend.[28] Wie Kraus mokierte er sich in der Nachkriegsphase daher über die revolutionären Umtriebe von Kisch und Werfel.[29] Das gesellschaftskritische Perspektiv hierzu hatte Musil während seiner Aktivdienstzeit geschärft, als er systematisch begonnen hatte, sich Notizen zu politischen und sozialen Realien zu machen – und auf diese Weise en passant satirische Stoffe akkumulierte. Berücksichtigt man das außergewöhnliche Interesse an den politischen Vorgängen um das Jahr 1918, so kann auch bei Musil von einer Politisierung durch den Ersten Weltkrieg ausgegangen werden.[30]

Dass Musil in der Nachkriegszeit Kraus genauer zu registrieren anfing, war mithin kein Zufall. Als Protegé Alfred Kerrs, den *Die Fackel* regelmäßig atta-

22 Kraus, Die Fackel, Nr. 462–471, S. 59; Nr. 501–507, S. 29; Nr. 657–667, S. 133.
23 Vgl. den Essay *Bedenken eines Langsamen* (1933) in: Musil, GW II, S. 1413–1435.
24 Zu Musils Politikverständnis siehe Amann, Robert Musil.
25 Musil, GW II, S. 1011. Vgl. ebd., S. 1013: »Gewiß, ich werde bis dahin sozialdemokratisch oder liberal, jenachdem es die Umstände fordern, wählen, aber es ist klar, daß wir etwas brauchen, das uns aus der Flachheit der heutigen Parteien hinausführt, und zu jeder solchen Idee gehört ein wirtschaftliches Programm als Durchführungsvorschrift.«
26 Müller, zit. nach: Howald, Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik, S. 99.
27 Musil, TB I, S. 543.
28 Ders., GW II, S. 1355, 1358.
29 Ders., TB I, S. 342 f.
30 Amann, Robert Musil, S. 20.

ckierte, muss Musil über den Satiriker bereits vor dem Krieg relativ gut informiert gewesen sein.[31] Nach Kriegsende taucht Kraus dann plötzlich an mehreren Stellen in den Notizheften auf. Musil verfolgte den Satiriker als Kommentator des politischen Feldes, wenn er von ihm etwa eine Reaktion auf die Rede Miklós Horthys einforderte, die der ehemalige k. u. k. Flottenbefehlshaber 1919 anlässlich seines Einmarsches in Budapest hielt.[32] Zudem wurde der Satiriker mit Oswald Spengler, Stefan George, Karl Schönherr, Anton Wildgans, Robert Müller, Paul Ernst und Heinrich Mann als Gegenstand für ein Buchprojekt in Betracht gezogen, das den zeitgenössischen Literaturbetrieb karikieren sollte: »Nur besprechen, weil sie zeigen, wie die Zeit ist, was man heute schätzt. […] Wie blöd die Zeit ist.«[33] Außerdem erwog Musil, dem Soziophänomen Kraus mithilfe einer fiktiven Figur auf den Grund zu gehen, die Schieber und Anhänger des Satirikers ist.[34] Musils rezentes Interesse an Kraus spricht nicht zuletzt für die Attraktivität der satirischen Formen nach 1918. Umso mehr, als Musil parallel zu seinen politischen Beobachtungen intensiv anfing, mit satirischen Techniken zu experimentieren; darunter auch solchen, für die der *Fackel*-Herausgeber berühmt und berüchtigt war.[35]

Es passt bestens ins Bild, dass dann der allererste Text, mit dem sich Musil in der Nachkriegsphase in der literarischen Öffentlichkeit zu Wort meldete, mit satirischen Mitteln ein politisches Anliegen vertritt. *Buridans Österreicher* erschien im Februar 1919 in der pazifistischen Zeitschrift *Der Friede. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur*, in der auch Peter Altenberg, Henri Barbusse, Franz Blei, Hermann Broch, Max Brod, Kasimir Edschmid, Maximilian Harden, Egon Erwin Kisch, Anton Kuh, Adolf Loos, Thomas Mann, Alfred Polgar, Berthold Viertel und Franz Werfel publizierten.[36] Der Essay wirbt für den Anschluss des österreichischen Rumpfstaates an Deutschland und vergleicht zu diesem Zweck den aktuellen Entscheidungsnotstand der österreichischen Stimmbürgerinnen und Stimmbürger mit dem des Buridan'schen Esels, der entscheidungsunfähig zwischen zwei Heubündeln verhungert: weil die Österreicherinnen und Österreicher sich »nicht mit dem Vergleich des kalorischen Wertes der beiden Heuarten« begnügten, sondern »das Dilemma auch mit der Nase auf den geistigen Geruch« untersuchten und

31 Arntzen, Robert Musil und Karl Kraus, S. 251.
32 Musil, TB I, S. 539 f.
33 Ebd., S. 472 f.
34 Ebd., S. 633.
35 Ebd., S. 583–586. Dazu siehe Martens, Rhetorik der Evidenz, S. 54–64.
36 Amann, Die Dichter und die Politik, S. 15–30.

angesichts des »Überschu[sses] an Denkern, Dichtern, Schauspielern, Kellnern und Friseuren« zweifelten, ob der Zusammenschluss mit Deutschland, dem »Land des Arbeitsterrors« und der »handfesten […] Sozialpatrioten«, nicht den Verlust der österreichischen Kultur, ja von Kultur überhaupt zur Folge hätte.[37] Musil weist auf den an und für sich offenkundigen Ausweg aus dem Dilemma hin, indem er mit rationalen Argumenten und bissigem Witz einerseits die Vorurteile gegenüber Deutschland entkräftet und andererseits die Vorstellung vom Kulturstaat Österreich als Trugbild entlarvt: Der Kulturzustand einer Nation sei nicht an der Summe begabter Individuen wie Franz Grillparzer und Kraus abzulesen, stattdessen daran, inwiefern ein Staat in das allgemeine Bildungsniveau investiere.[38] Allerdings handelte es sich bei *Buridans Österreicher* nicht um eine persönliche Kundgebung, sondern um eine Auftragsarbeit des Archivs des Pressedienstes des Staatsamtes für Äußeres.[39] Musils Premiere als politischer Autor war in der Nachkriegsphase also seinem Brotberuf geschuldet. Die Verwendung der satirischen Formen zeugt hier insofern von deren Konjunktur, als die Satire Musil vielleicht als besonders geeignet erschien, um im aktuellen Kontext die politische Meinung zu beeinflussen. Mit Sicherheit erhöhten die satirischen Fingerübungen den Reiz einer Auftragsarbeit.

In eigener Sache äußerte sich Musil politisch daher in der Nachkriegsphase erst in den zwei Essays *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit*, 1921 in der *Neuen Rundschau* erschienen, sowie *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, publiziert 1922 in *Ganymed*, den von Julius Meier-Graefe gegründeten *Blättern der Marées-Gesellschaft*. Zumal der letzte Text klärt mithilfe der satirischen Formen über aktuelle Zeitfragen auf. Diskurstypisch betrachtet *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* den Ersten Weltkrieg als Krise der Ideologien und diagnostiziert für die neue Dekade eine »sehr erstaunte Unruhe« bei den Intellektuellen, »Grüppchenkollektivismus« und ideenlose »Realpolitiker«, die für »real nur die Niedrigkeiten des Menschen« halten und »nicht auf Überzeugung, sondern stets nur auf Zwang und List« bauen würden.[40] Weil »Warten« – anders als für Kracauer – für Musil zu

37 Musil, GW II, S. 1030–1032.

38 Ebd.

39 Ders., Br I, S. 819 f.; Brief von Musil an Karl Schönauer vom 18. Mai 1938: »Es ist ein Irrtum, daß meine Tätigkeit im Staatsamt des Äußeren, wie die amtliche Auskunft lautet, in der Ordnung eines Archivs bestanden habe, denn das ist nur ihr mehr oder minder nebensächlicher Abschluß gewesen; in Wahrheit hat es meine Aufgabe gebildet, durch essayistische Tätigkeit in verschiedenen Zeitschriften für den Anschluß Österreichs an Deutschland zu wirken, und das habe ich auch ausgeführt.«

40 Ders., GW II, S. 1076, 1088, 1085 f.

keinem Zeitpunkt eine Option dargestellt hat, ist die politische Forderung des Tages die »Schaffung gesellschaftlicher Bedingungen, unter denen ideologische Bemühungen überhaupt Stabilität und Tiefgang haben«.[41] Musil verlangt dazu die »Auslegung des Lebens«, die Gewinnung neuer »Ordnungsbegriffe«, um rezente Begriffs-»Fetische« wie »Nation«, »Rasse«, »Katholizismus« oder »Institutionsmensch[]« auszuschalten, und erhofft sich schließlich von der Ethisierung der Kunst Impulse.[42] Diese Überlegungen garniert er mit einer Reihe satirischer Stilmittel wie dem flapsigen Doppeltitel, einem ebensolchen Motto oder profanierenden Metaphern: Musil assoziiert die Sinnkrise mit einem verdorbenen »Zeitmagen«, »erschossene[n] Hirsch[en]« oder einem »babylonische[n] Narrenhaus«, spricht von der »Wahrheit« als »Sack«.[43] Als satirische Spezialität bricht er zudem Sinnkrise und Schockerfahrung des Ersten Weltkriegs durch bildungsschwangere Ausführungen auf anthropologische Gesetzmäßigkeiten herunter – auf das sogenannte Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit.[44] Indem Musil sein Publikum derart mit stupenden Kenntnissen und kritischem Esprit in der Mentalitäts- und Kulturgeschichte vom Hundertsten ins Tausendste führt, blamieren sich pragmatischere Theorien, aber auch die zeitgenössische politische Praxis als unterkomplex: »So sieht also die Weltgeschichte in der Nähe aus; man sieht nichts«; gleichzeitig unterläuft der Text das Pathos der Epochenzäsur 1918: »Das Weltbild verliert dadurch an sogenannter Erhabenheit.«[45] Schriftstellerisches Engagement basiert im Fall von Musil auf kritischer Versachlichung und pointierter Wissenschaftlichkeit. Kontextualisiert man dieses Verfahren im literarischen Feld, hat Musil die satirische Metapolitisierung der Literatur betrieben.

Ästhetik der Ent-Automatisierung: Reform vorwärts

Wie die Texte der Diskursivitätsbegründer Kraus und Heinrich Mann belegen diejenigen Musils, dass und wie die satirischen Formen bereits vor dem Ersten Weltkrieg begonnen haben, das literarische Feld umzutakten. Als 1913 in Schickeles *Weißen Blättern* das *Politische Bekenntnis eines jungen Mannes* erschien, fing Musil ebenfalls an, sich kritisch mit der bürgerlichen Kunstanschauung

41 Ebd., S. 1091.
42 Ebd., S. 1094, 1086 f., 1093 f.
43 Ebd., S. 1088, 1078, 1088, 1075.
44 Ebd., S. 1080; vgl. S. 1072.
45 Ebd., S. 1076, 1078.

auseinanderzusetzen: Seine Denkbewegung führte von *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* (1911) über mehrere Evolutionsschritte – *Der mathematische Mensch* (1913), *Analyse und Synthese* (1913), *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (1918) – bis zur Formulierung einer originellen Kunsttheorie in *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* (1925) sowie *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu* (1931). Am Beginn kritisierte Musil vor allem ein Missverhältnis der emotionalen und intellektuellen Komponenten der bürgerlichen Kunstanschauung. In *Der mathematische Mensch*, publiziert 1913 in Bleis *Der lose Vogel*, wiederabgedruckt 1923 in der *Prager Presse*, formulierte er:

> Wir plärren für das Gefühl gegen den Intellekt und vergessen, daß Gefühl ohne diesen – abgesehen von Ausnahmefällen – eine Sache so dick wie ein Mops ist. Wir haben damit unsre Dichtkunst schon so weit ruiniert, daß man nach je zwei hintereinander gelesenen deutschen Romanen ein Integral auflösen muß, um abzumagern.[46]

Musil widersetzte sich hier diesem »Pausbäckchen-Standpunkt mit der um jeden Preis gesunden deutschen Kunst« und weibelte mithin, wie auch in *Analyse und Synthese*, gegen die »Entkomplizierung der Literatur«, für einen kreativeren Umgang mit deren intellektuellem Potential sowie für deren ethische Offenheit.[47] Literatur sollte analytisch der Welt auf den Grund gehen, »Denkerschütterungen« (*Über Robert Musil's Bücher*) bewirken und als »Morallaboratorium« (*Der Dichter und diese Zeit*) fungieren.[48] In *Skizze der Erkenntnis des Dichters* unterschied Musil 1918 dazu zwischen einer »ratioïde[n]« (logisch-rationalen) und einer nicht-»ratioïde[n]« (a-logisch-rationalen) Sphäre des Intellekts und verlangte, dass der Schriftsteller in der nicht-»ratioïde[n]« Sphäre Konstellationen, Handlungsverläufe und Menschenbilder entwerfe, um die bürgerliche Kunst formal sowie ethisch neu zu befruchten.[49]

Noch vor dem Ersten Weltkrieg hatte sich Musil daher mit der Absicht getragen, sich in einer kunsttheoretischen Abhandlung seiner Maßstäbe als Literaturkritiker zu versichern. Zu diesem Zweck hatte er auf einer Reihe loser Blätter Überlegungen fixiert, an die er 1918 anknüpfte.[50] Die Basis dieser ästhetischen

46 Ebd., S. 1007.
47 Ebd., S. 982, 1008 f.
48 Ebd., S. 997, 1351.
49 Ebd., S. 1026, 1029 f.
50 Ebd., S. 1327–1330; vgl. ders., KA, Mappe IV/3/413–418; sowie ders., TB I, S. 445–450.

Reflexionen bildet ein emphatisches Bekenntnis zur Dichtkunst, die Musil als überragende Kulturerrungenschaft betrachtet: »Dichtung«, antizipieren die Vorkriegsnotizen die nicht-ratioïde Sphäre, beschreibe keine »Realität«, sondern schaffe eine »Idealität« – »[s]ie schafft eine Gütertafel. Sie schafft schlechtweg das Gute.«[51] Befand sich Musil mit dieser Priorisierung eines künstlerisch-ethischen Intelligiblen noch auf einer Linie mit der von »Platons Ideenlehre bedingt[en]« bürgerlichen Kunstanschauung, so reifte bei ihm parallel dazu der Gedanke, dass »[d]as Schöne nicht Gegenstand der Erkenntnis, sondern der Meinung«, dass es, wie es die deskriptive Ästhetik Hippolyte Taines beschreibe, »sozial bedingt und als Norm nur relativ zu gewissen Konventionen oder unter gewissen Bedingungen« gültig sei.[52] Bürgerliche Normen wie »Spielcharakter der Kunst«, »Scheincharakter«, »Zwecklosigkeit«, »interesselose[s] Wohlgefallen«, zudem die »Überbetonung des Phantasieanteils« und die »vulgäre Auffassung vom ästhetischen Verhalten zum Leben« erschienen Musil selbst für das literaturkritische Handwerk untauglich.[53] Um die »Revision« dieser »1. Grundbegriffe« in die Wege zu leiten, projektierte er nach Kriegsende eine »naive[] Ästhetik« und verwarf ein kunsttheoretisches System im Stile Volkelts: »Welches Verhältnis zur wissensch. Ästhetik? […] Giebt es ein System als Ergebnis? Nein. Nur im Zusammenhang mit Annahme einer bestimmten Philosophie.« Und Musil schlussfolgerte: »Welche Ergebnisse im einzelnen sind verwertbar? Gewöhnlich einige vom System unabhängige Ideen, eigentlich Aphorismen. Diese sind aus den großen Systemen herauszuholen.«[54]

Diese Überlegungen verdichteten sich im Verlauf der ersten Hälfte der 1920er Jahre zum umfangreichen Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, erschienen 1925 im *Neuen Merkur*. Ursprünglich war der Essay als Rezension von Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch* (1924) geplant gewesen.[55] Musil nutzte jedoch den Schreibauftrag, um einen »anderen Zustand«, d. h. einen überdifferenziellen »Geisteszustand«, darzulegen, der – erfahrbar in Liebe, Mystik und Kunst – einen Zivilisationsprozess abrundet bzw. erlöst, dessen Anfänge in eine vordifferenzielle Prähistorie zurückreichen,

51 Ders., GW II, S. 1327.

52 Ebd., S. 1329 f. Vgl. ders., TB I, S. 449: »Für uns ist aber Kunst das, was […] wir unter diesem Namen vorfinden. Etwas, das ist und gar nicht nach Gesetzen zu sein braucht, ein kompliziertes soziales Produkt«.

53 Ders., GW II, S. 1329.

54 Ders., TB I, S. 449 f., 445 f.

55 Der Titel stammt von Efraim Frisch, dem Herausgeber des *Neuen Merkur*. Vgl. Musil, Br I, S. 370 f., 373; Briefe von Musil an Efraim Frisch vom 10. und 29. Dezember 1924.

in der Mensch und Welt noch begriffsfrei miteinander kommunizieren.[56] Bedingt durch den historischen Kontext wandeln Kunstwerke in *Ansätze zu neuer Ästhetik* vorzivilisatorische »Grunderlebnisse« ab, wovon universale archaische Kunstmittel wie Rhythmus, Monotonie, Verdichtung oder Verschiebung zeugten.[57] Die bürgerliche Kunst bilde diesbezüglich keine Ausnahme, sondern Begriffe wie »zwecklose[] Schönheit« oder »zwecklose[r] Schein« würden lediglich davon ablenken. Kunst war derart zwar auch bei Musil »Erholung« von der Wirklichkeit, allerdings eher im Sinn von Viktor Šklovskijs zeitgenössischem Konzept der Ent-Automatisierung: nämlich als kritische »Störung« des Normalbewusstseins.[58] Indem Kunstwerke für Musil »die Formel der Erfahrung spreng[en]«, übernahmen sie »die Aufgabe unaufhörlicher Umformung und Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr«.[59] Die entlarvende Destruktion der Kulturformen war insofern kreativ bzw. schöpferisch, als sich im Kunstwerk mystisch der ›andere Zustand‹ erfahren ließ.[60]

Ansätze zu neuer Ästhetik entwickelte substanziell die älteren Überlegungen weiter: Die satireaffine Ent-Automatisierung wurde systemrelevant; im Unterschied zur nicht-ratioïden Sphäre war der ›andere Zustand‹ nun sinnstiftend; Kunst wurde nicht mehr metaphysisch, sondern kulturanthropologisch begründet. *Ansätze zu neuer Ästhetik* entwarf derart ein originelles und innovatives Kunstkonzept, gingen jedoch weniger radikal auf Konfrontationskurs mit der bürgerlichen Ästhetik als die Kunsttheorien von Benjamin, Piscator/Brecht oder Kracauer. So integrierte Musil zwar moderne Axiome wie ›Destruktion‹, ›Realismus‹ oder ›Engagement‹; der ›andere Zustand‹ setzte freilich nach wie vor Kategorien wie ›Ganzheit‹, ›Schöpfertum‹, ›Psyche‹, ›Geist‹ und ›Positivität‹ voraus.[61] Eine Verwandtschaft mit Kraus' Satirisierung der bürgerlichen Kunst-

56 Ders., GW II, S. 1144 f. Zu Musils ethnografischen Studien bzw. dem ethnografischen Kontext des Essays siehe Gess, Primitives Denken, Kap. 8.

57 Musil, GW II, S. 1144.

58 Ebd., S. 1140. Šklovskij bestimmte 1916 im satireaffinen Russland Schönheit als Verdrängungseffekt, und zwar der Verdrängung der grundsätzlich grotesken, weil unpraktisch-komplizierten Beschaffenheit von künstlerischen Gebilden. Siehe Šklovskij, Die Kunst als Verfahren, S. 3–35.

59 Musil, GW II, S. 1152.

60 Ebd., S. 1154, 1144.

61 Ebd., S. 1147, 1151, 1154. Dass Musils Konzept schwächer der bürgerlichen Kunstanschauung widerspricht als andere moderne Kunsttheorien, liegt ebenfalls daran, dass es sich bei seinem Gegenmodell auch um ein Erklärungsmodell handelt, das folglich die bürgerliche Kunstanschauung implizieren muss. Musil deutet denn auch 1927 Rainer Maria Rilkes Ästhetizismus als Umschrift des ›anderen Zustands‹. Siehe ebd., S. 1239 f.

anschauung ist durchaus festzuhalten,[62] insofern Musil die bürgerliche Kunstpraxis nicht konsequent verworfen, sondern sozusagen durch menippeisch-satirische Streiflichter auf ihren prähistorischen Ursprung hin relativiert hat.[63] Wie es seinem abwägenden bzw. vermittelnden Naturell entsprach, verschmolz Musils »Störung[s]«-Ästhetik progressive mit konservativen Elementen. Statt wie die Exponenten und Exponentinnen des epischen Theaters und der Neuen Sachlichkeit das literarische Feld zu revolutionieren, wollte Musil die Kunst lieber »nach vorwärts reformieren«.[64]

Diese Parallelen zwischen Kraus und Musil fallen am offenkundigsten in *Literat und Literatur* auf, publiziert 1931 in der *Neuen Rundschau*. Auch in diesem Essay setzt sich Musil für die Intellektualisierung der Kunst ein. Hier vermisst Musil allerdings die geistige Komponente nicht nur in der bürgerlichen Kunstanschauung – etwa in der Annahme des »dem Leben gleichsam aus dem Euter trinke[nden]« Genies –, sondern auch in der modernen Kunst: Weder der Realismus der Neuen Sachlichkeit noch die Politisierung der zeitgenössischen Literatur zeugen für Musil von einem ausreichenden Bewusstsein der modernen Künstlerinnen und Künstler für die ›nicht ratioïde‹ Kernkompetenz der Poesie; stattdessen würden sie vor Presse und Politik kapitulieren – »jedenfalls ist es [das geistige System] heute so wenig wie einst das geistige System der Literatur, und so wechselt der Unglaube an dieses mit den Jahren bloß seinen Ausdruck«.[65] Pro domo erörtert Musil die (bürgerliche) Gleichsetzung von Dichtung mit Form als Missverständnis und postuliert – wie Kraus –, ausgehend vom lyrischen Wort, eine wechselseitige Bedingtheit von Form und Inhalt. Diese Argumentation, die sich Anfang der 1930er Jahre nicht mehr ganz taufrisch ausnimmt, basiert auf der Kulturanthropologie aus *Ansätze zu neuer Ästhetik*. Um seine Kunstauffassung zu stützen, beruft sich Musil dabei in *Literat und Literatur* darauf, dass auch primitive Hymnen Form (»Wie«) nicht von Inhalt (»Was«) differenzieren:

> Aber während sich aus dem ursprünglichen gemeinsamen »Regenmachen« die Was-Seite im Lauf der Jahrtausende zu Forschung und Technik entwi-

62 Wie viel dabei dem österreichischen Kontext geschuldet oder sogar durch eine *Fackel*-Lektüre Musils mitbedingt ist, ist schwierig nachzuweisen. Vgl. Arntzen, Robert Musil und Karl Kraus, S. 246–256; Gödicke, Musil et Kraus, S. 135–165.

63 Exemplarisch ist die satirische Skizze *Maria Zell*, die eine sachliche Beschreibung einer kirchlichen Prozession darstellt und mit der Pointe schließt: »Zur Bewertung: Wie viel vollkommener sind Zeremonien der Primitiven.« Siehe Musil, TB I, S. 635 f.

64 Ders., GW II, S. 983.

65 Ebd., S. 1207–1211, bes. S. 1209 f.

> ckelt und längst ein eigenes »Wie man es machen muß« hervorgebracht hat, hat die Wie-Seite ihren Sinn zwar auch gewandelt und von der anfänglichen Magie entfernt, aber es ist aus ihr kein neues deutliches »Was« mehr entstanden. Was die Dichtung zu machen hat, ist mehr oder minder noch immer das alte »Wie sie es zu machen hatte«, und wenn das im einzelnen wohl auch mit allerhand wechselnden Zielen verbunden wird, so hat die Dichtkunst doch für die seit den Tagen des Orpheus verlorene Überzeugung, daß sie die Welt auf zauberhafte Weise beeinflusse, eine zeitgemäße Umwandlung erst zu suchen.[66]

»Essayismus« lautete dann im *Mann ohne Eigenschaften* das offizielle Programm, mit dem Ulrich bzw. Musil die Einheit von »Was« und »Wie« in der modernen Kunst zu regenerieren erhoffte.[67] Wenn aber *Ansätze zu neuer Ästhetik* das intellektuelle Element als kulturkritische Ent-Automatisierung in der prähistorischen Erbmasse der Poesie bestimmt, dann ist die inoffizielle Logik der Einheit von Form und Inhalt bzw. des Essayismus die Logik der satirischen Formen.

Satirischer Essayismus

Dass Musil die bürgerliche Kunstanschauung hinterfragte und zeitgleich mit essayistischen und satirischen Formen experimentierte, erscheint nur kohärent. Denn wie die Satire zählt(e) auch der Essay als »wissenschaftlich-literarische Mischform« und »vierte Gattung« zu den marginalisierten Formen auf dem bürgerlichen Gattungstableau.[68] Dass Musil den Essayismus forcierte, ist umso plausibler, wenn man die strukturellen, funktionalen und literaturhistorischen Synergien von Essay und Satire bedenkt. So handelt es sich beim Essay ebenfalls um eine Form, die zwischen Gattung und Schreibart changiert, die (wie die Satire) wissenschaftlich-analytisch bis politisch-kritisch – nota bene satirisch – auf die Wirklichkeit zugreift.[69] Dementsprechend prägten noch vor der Konsolidierung der bürgerlichen Kunstanschauung beide Formen die pädagogisch-didaktische Poesie der Aufklärung;[70] stellen essayistische Einschübe ein typisches Merkmal der menippeischen Prosa dar; und nutzten die großen

66 Ebd., S. 1225.
67 Ders., MoE I, Kap. 62.
68 Nübel, Robert Musil, S. 15 f.
69 Ebd., S. 19 f.
70 Jacobs, Prosa der Aufklärung, S. 44 f.

Satiriker der Weltliteratur von Swift, Voltaire über Heine bis Kraus den Essay für satirische Zwecke.[71] Im Sinne dieser Formeninterferenzen betrachtete Musil seine Essays als »Kampfschrift[en]«, die nicht »Namen […], sondern Zustände« attackieren.[72] Die Essays, die der *Nachlass zu Lebzeiten* 1936 unter den Kategorien *Unfreundliche Betrachtungen* sowie *Geschichten, die keine sind* versammelte, taxierte Musil als »Satiren«,[73] wobei er sich sowohl vom Stoff als auch von der Form dieser Texte, die er allesamt in den 1920er und frühen 1930er Jahren verfasst hatte, distanzierte: Die früheren Ärgernisse erschienen ihm angesichts des Dritten Reichs als lächerliche kleine Fehlleistungen – die »Spottrede[n]«, geschrieben für den »unaufmerksamen, ungleichen, dämmrig-großen Leserkreis« der Zeitungen, waren für ihn zu sehr Lokalausdruck des Weimarer Literaturbetriebs, der 1933 zerschlagen worden war.[74]

Erste satirische Erwägungen und Projekte finden sich dabei in den Notizheften sowie auf separaten Blättern bereits vor dem Krieg, also diskurstypisch im zeitlichen Umfeld der frühen Kritik an der bürgerlichen Kunstanschauung sowie des *Politischen Bekenntnisses eines jungen Mannes*.[75] 1898 plante Musil ein erstes Romanprojekt *Monsieur le vivisecteur oder die Abenteuer und Irrfahrten eines selischen Vivisectors zu Beginn des 20. Jhrdt.*, dessen Titelvariante auf die Synergien von Satire und Neuer Sachlichkeit vorausverweist und dessen »[s]atyrisches Motiv« lautet: »Monsieur le vivisecteur entlarvt einen Intriganten, der ihm lästig geworden, und die gute Bürgerlichkeit entsetzt sich über die Enthüllungen.«[76] Um 1910 in Berlin wohnhaft zu bleiben, wollte Musil eine satirische Zeitschrift *Das Pasquill* gründen.[77] Ein Jahr später entwarf er »eine, liebevolle, Satyre« auf Kerrs *Pan* für Bleis *Der lose Vogel* und stellte daneben erste Schreibversuche für den »humoristischen Roman« *Das Land über dem Südpol (Planet Ed)* an, der ihn bis an sein Lebensende beschäftigen sollte: »eine Art Satire auf unsere seelischen Verhältnisse durch Darstellung unbegrenzter anderer Mög-

71 Von Koppenfels, Der Andere Blick, S. 24.
72 Musil, TB I, S. 665.
73 Ders., GW II, S. 474.
74 Ebd., S. 474 f.
75 Überblick über die satirischen Projekte bei: Hönig, Die Dialektik von Ironie und Utopie und ihre Entwicklung in Robert Musils Reflexionen, S. 219–241.
76 Musil, TB I, S. 1–10; ders., TB II, S. 813; ders., KA/Lesetexte/Bd. 15/Monsieur le vivisecteur.
77 Ebd., Kommentare & Apparate/Zeitleiste/Berliner und Wiener Jahre 1908–1914/1910.

lichkeiten«.[78] Der Faden der Einfälle und unfertigen Projekte riss, wenig überraschend, auch in den 1920er und 1930er Jahren nicht ab, als Musil am *Mann ohne Eigenschaften* arbeitete. So wollte er Anfang der 1920er Jahre eine »Satyre auf [die] konservative Idee« anhand einer von »Göthemanen« bewohnten Insel schreiben. Außerdem beabsichtigte er in den 1930er Jahren, Satiren auf die Phänomene Sport sowie Ruhm zu verfassen. Nachhaltig beschäftigte ihn zudem die Karikatur des zeitgenössischen Literaturbetriebs. Vieles davon ist wohl Material für den *Südpol*-Roman. Und in der Schublade blieben gleich mehrere Kurzprosasatiren liegen: unter anderem *Kriegstagebuch eines Flohs* (ab 1918) oder *Das Schlieferl* (1921–1922).[79]

War vor dem Ersten Weltkrieg Musils satirisches Talent in der Öffentlichkeit lediglich punktuell in einigen Essays und Literaturkritiken aufgeblitzt, so brachen nach 1918 sozusagen die Dämme. Die rückgestaute satirische Energie formulierte sich in den 1920er und frühen 1930er Jahren in zahlreichen Kurzprosatexten, die später teilweise in den *Nachlass zu Lebzeiten* übernommen wurden,[80] in der Posse *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* sowie im Opus magnum *Der Mann ohne Eigenschaften*. Der Fall Musil zeigt eindrücklich, wie die zentrifugalen Kräfte, die vor 1914 das literarische Feld umzustrukturieren angefangen hatten, sich nach dem Kollaps der bürgerlichen Ordnung im Zuge des Ersten Weltkriegs zu einem neuen Wirkungszusammenhang bündelten. Im Notizheft *Kehraus!*, das auch Kraus ins Visier nimmt, bezeugt Musil:

> Seit ich zum Leben erwacht bin, […] denke ich mir die Sache anders […]. Die fünfjährige Sklaverei des Kriegs hat inzwischen aus meinem Leben das

78 Ders., TB I, S. 234 f., S. 243–248; ders., GW II, S. 738–744, 748–750; Entwürfe zu *Das Land über dem Südpol (Planet Ed)* mittels Register in: ders., TB II, S. 1356; sowie ders., KA, IV/2/178, VII/8/180, IV/2/5, IV/2/20, IV/2/516, IV/2/517–520, IV/2/521, IV/2/523, Heft I/42–43. Zum *Stern Ed/Südpol* siehe ausführlich Hönig, Musils Pläne für einen satirisch-utopischen Experimentalroman *Land über dem Südpol* oder *Der Stern Ed*, S. 293–324.

79 Musil, TB I, S. 380, 688–691; ders., GW II, S. 783 f.

80 *Schwarze Magie* (1923), *Der Malsteller* (1923), *Unter lauter Dichtern und Denkern* (1926), *Der Riese Agoag* (1927), *Eine Geschichte aus drei Jahrhunderten* (1927), *Der Mensch ohne Charakter* (1927), *Wer hat dich, du schöner Wald..?* (1927), *Denkmale* (1927), *Was ist ein Dichter? Eine unzeitgemäße Frage* (1931), *Eine unzeitgemäße Frage* (1931), *Der bedrohte Ödipus* (1931); mit satirischer Tendenz: *Schafe auf einer Insel* (1923), *Hasenkatastrophe* (1923), *Triëdere!* (1926), *Einige Schwierigkeiten der schönen Künste/Kunstjubiläum* (1927), *Türe und Tore* (1928). Zu den satirischen Formen im *Nachlass zu Lebzeiten* siehe Berger, Zur Satire in Robert Musils *Unfreundlichen Betrachtungen*, S. 560–576; Halm, Satirische Parabeln, S. 75–86.

beste Stück herausgerissen; der Anlauf ist zu lang geworden, die Gelegenheit, alle Kräfte zu spannen, zu kurz. Verzichten oder springen, wie immer es kommt, ist die einzige Wahl, welche geblieben ist.[81]

Während das *Schwärmer*-Drama, 1921 im Dresdner Sibyllen-Verlag publiziert, und der Novellenband *Drei Frauen*, erschienen 1924 bei Rowohlt in Berlin, noch an das bürgerliche Pathos der dichterischen Vorkriegsproduktion anschlossen, rumorte es demnach auf Musils Schreibtisch gewaltig. Die neue Arbeitsphase am *Mann ohne Eigenschaften* (*Erlöser*-Projekt) flankierten Überlegungen zur »*Satyr. Erz. Technik*«,[82] die ältere kunsttheoretische Ideen, aber auch solche, die *Ansätze zu neuer Ästhetik* vorstellen sollte, aus den satirischen Formen herleiten. Musil plante zunächst, seine Ideen im *Mann ohne Eigenschaften* einem fiktiven Gerichtspsychiater, Dr. Pfeifenstrauch, in den Mund zu legen.[83] Zu den berühmten poetologischen Kapiteln über den Essayismus und über das Erzählen gesellte sich zu diesem Zeitpunkt offenbar noch ein poetologisches Kapitel über die Satire:

Satyr. Erz. Technik. Läßt sich meist auf die Formel bringen: Sich dumm stellen. Mit angenommener Naivität erzählen. (Auch Sternes mit der Vorbereitung der Erzählung nie fertig werden gehört hierzu). Das ist auch das Wesen ironischer Menschen, wenn sie Höflichkeiten sagen, von denen man nicht weiß, wie sie gemeint sind.

Dr. P[feifenstrauch] ergänzte das zur Formel: Unvollkommen nachahmen. Man übertreibt etwas, in dem man zb. bei Rechtshandlungen ein paar Worte zuviel macht. Oder bei der Schilderung eines Soldaten einige Seiten übertreibt oder unterdrückt. Darauf stimmt die gewohnte Figur nicht und es ist ein Zwang zum Nachdenken gegeben.

Nächste Formel (von mir): Lockerung des habituellen Zwangsaspekts. In den *lettres persannes* (Beispiel von P[feifenstrauch]) werden französ[ische] Zustände unter persischen Namen vorgeführt. Das genügt.

Diese Gesichtspunkte lassen sich auch auf die gewohnten Kausal- u[nd] Schicksalszusammenhänge anwenden.[84]

81 Musil, TB I, S. 527.
82 Ebd., S. 583–586. Dazu Fanta, Die Entstehungsgeschichte des *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, Hauptteil, Kap. 2 und 3.
83 Zur Figur Dr. Pfeifenstrauch Musil, KA, Kommentare & Apparate/Nachlass-Apparate/Figuren/Dr. Pfeiffer.
84 Ders., TB I, S. 584.

Als Stimulans des Denkens sowie als kritisches Relativierungsinstrument von Kulturformen kombinierte die satirische Erzählungstechnik – und zwar optimaler als der generisch nicht per se störungsfreudige Essay – Musils zentrale kunsttheoretische Axiome: Intellektualisierung und Ent-Automatisierung. Als Vorbilder amteten mit Baron de Montesquieus *Lettres persanes* (1721) und Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767) zwei satirische Klassiker. Die von Sternes Digressionen inspirierten Erzählverfahren antizipierten dabei die Debatte zur Krise des Romans bzw. des Erzählens: »Satyr: Die Zierhut-Satyre auch gegen die Art des Erzählens, die Technik richten«, schrieb Musil während der *Erlöser*-Phase.[85] Verrechnet man das Profil der satirischen Erzählungstechnik mit der Kunsttheorie aus *Ansätze zu neuer Ästhetik*, so waren am Beginn der 1920er Jahre statt des Essayismus die satirischen Formen das prädestinierte Medium des ›anderen Zustands‹.

Der Satyr als Urmensch: Das Tempora Maier-*Fragment*

Musils satiretheoretische Überlegungen sind damit für die Nachkriegsphase noch nicht vollständig beschrieben. Vieles spricht dafür, dass er seine Satirepoetologie zunächst in einem Drama gestalten wollte. Zeitgleich mit der Wiederaufnahme seiner Tätigkeit als Theaterkritiker für die *Prager Presse* im März 1921 – und demnach parallel zur Neukonzipierung des Romanvorhabens und zu seinen Überlegungen zur satirischen Erzählungstechnik – schrieb er am Ende des *Kehraus!*-Hefts das *Zierhut*- oder *Tempora Maier*-Fragment nieder. Dieser dramatische Entwurf reagierte allergisch auf den von Musil rezensierten Wiener Bühnenbetrieb und war,[86] gemeinsam mit dem *Vorspiel zu dem Melodrama ›Der Tierkreis‹*, publiziert im November 1920 in der österreichischen Zeitschrift *Der Merker*, bereits das zweite satireaffine Drama, an welchem Musil in der Nachkriegszeit arbeitete, nachdem er im Frühjahr 1920 die noch vor dem Krieg projektierten *Schwärmer* fertiggestellt hatte. Gegenüber dem *Vorspiel zu dem Melodrama ›Der Tierkreis‹*, das übrigens erstaunliche medientechnische, strukturelle und motivische Analogien zum *Epilog* der *Letzten Tage der Menschheit* aufweist, reduzierte Musil im *Tempora Maier*-Fragment die surreale Komponente; anstelle einer Szenenabfolge sah er eine Akteinteilung vor.

85 Ebd., S. 585.
86 Zur Rezensionstätigkeit siehe Streitler, Musil als Kritiker.

Der Dramenentwurf näherte sich auf diese Art und Weise wieder der bürgerlichen Komödienkonvention an, wie sie auch noch die dreiaktige Posse *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* strukturiert, die Viertel 1923 am Berliner Lustspielhaus inszenierte. In *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*, verriet Musil, nicht ohne bürgerlichen Gattungsdünkel, Rainer Maria Rilke, wolle er »zum Spaß noch unter das Niveau unsrer Bühne steigen, um den Leuten von da beizukommen – ist natürlich gespielt worden und sogar mit einigem Erfolg«.[87] »Zeitulk«, nicht »Zeitsatyre« sei diese Posse, die ihm etwas gar leicht von der Hand gegangen sei, gab Musil seinem Mentor Kerr Recht, als diesen das Drama nicht restlos überzeugt hatte, und ärgerte sich über die Vergleiche mit den (satirischen) Komödien Shaws, Wedekinds, Kaisers oder Sternheims, die seinerzeit in der Presse kursierten.[88] Wie Musil bereits 1914 in der *Neuen Rundschau* dargelegt hatte, beruhten für ihn Sternheims Theaterstücke allzu stark auf einer bürgerlichen Pointenlogik, attackierten sie ihre Objekte zu schwach, zu wenig konkret und zu wenig grundsätzlich, waren mithin lediglich eine »Kunst der Formel«:[89]

> Wie aber sei der letzte Wert von Sternheims Satire bestimmt? Blühten im *Don Juan*, vor der klugen, klappenden Maschinerie des bürgerlichen Heldenlebens nicht noch die Büsche und blühten sie nicht ein wenig wie alle Büsche alle Jahre es tun? Wenn nun Kahlgeschorenheit herrscht und kaltes Lächeln: Verulkt er Dinge, weil er sie nicht ernst nehmen kann oder weil er ernst sie nicht nehmen kann? Wie heute viele. (In der Kunst fischt man im Komischen nämlich leichter als im Trüben.)
>
> Ein Satiriker muß entweder gegen etwas *kämpfen* oder – gegen alles. Nur das zweite kann Sternheims Fall werden. So einen aber muß der Haß jucken und die Liebe kratzen; unerträglich einander steigernd. Er muß – schöpferisch in der Verneinung – dem Dasein bessere Gründe leihn, als es besitzt, um es dann doch zu entwerten. Wohl ist das die Idee, die sich in der Gegeneinandersetzung bürgerliches Heldenleben […] ausdrückt; aber soweit ich sehe, wird eben nur das Bürgerliche Erscheinung, das Heldische blieb nach wie vor fort und an seiner Stelle tröstet – ein Stil.[90]

87 Musil, Br I, S. 364; Brief von Musil an Rilke vom 16. November 1924.
88 Ebd., S. 326; Brief von Musil an Kerr vom 8. Dezember 1923; vgl. ebd., S. 368; Brief von Musil an Josef Nadler vom 1. Dezember 1924.
89 Ders., GW II, S. 1460.
90 Ebd., S. 1459; Hervorhebung R. M.

Die hier vorgetragene Forderung nach einer Satire, die radikal auch noch die abstraktesten Kulturformen, d. h. bis zu den Dispositiven, hinterfragt, charakterisiert dabei ziemlich präzise Musils eigene satirische Schreibhaltung der 1920er und 1930er Jahre.

Gleich wie *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* intendierte *Tempora Maier* daher sowohl eine Theaterpersiflage als auch eine Gesellschaftssatire: »Liebesgeschichte in zweite[r] Linie«, notierte sich Musil, »[i]n erste[r] Satyre auf Zustände, die kommen werden«.[91] Das Drama basiert allerdings nicht auf der Matrize der bürgerlichen Komödie, sondern stellt eine Art modernes Satyrspiel dar. Soweit sich rekonstruieren lässt, handelt es sich bei den Figuren entweder um stark verallgemeinerte Karikaturen von zeitgenössischen Habitusformen oder um gattungstypische Gestalten. So umfasst der Personenbestand nebst Tempora Maier und ihrem an Goethes *Faust*-Tragödie angelehnten Verehrer, dem Boxweltmeister Faust Magenschlag, Dichter, Politiker, Gerichtsärzte, Militärs sowie eine Gemeinschaft von Satyrn. Entlang der Gattungskonventionen des antiken Satyrspiels, das Witz und Komik erzeugt, indem es Dionysos' Walddämonen mit einer Reihe von fremdartigen Situationen konfrontiert,[92] entlarvt der Euripides-Verehrer[93] Musil in *Tempora Maier* den Kulturzerfall, indem er aus einem Naturpark, je nach Fassung, einen oder zwei Satyr(n) vom heiratswilligen, aber soeben von Tempora abgewiesenen Faust fesseln und im Psychotechnischen Staatsinstitut der nah gelegenen »Zukunftsgroßstadt«[94] wissenschaftlich untersuchen lässt. Um ihre(n) Artgenossen zu befreien, fallen daraufhin andere Satyrn aus dem Naturpark in die Stadt ein, wo sie deren Bewohnerinnen und Bewohner über kontingente Lebensformen und Wertvorstellungen aufklären. Als Karikatur auf die Ereignisse von 1918 verursachen die Satyrn damit eine Revolution, die nur dank der List eines Polizeipräsidenten niedergeschlagen werden kann, und zwar indem er den Satyrn die städtischen Dichter auf den Hals hetzt; deren Geschwätz verwirrt die Satyrn derart, dass sie eingefangen werden können.[95] Als »Satire«[96] auf die Versöhnungsgeste der bürgerlichen Komödie ist im Schlussakt die Doppelheirat von Tempora mit einem Kaufmann sowie Fausts mit einer Pastorentochter vorgesehen und die Stadt-

91 Ders., TB I, S. 553.
92 Lämmle, Poetik des Satyrspiels, S. 19 f.
93 Musil, TB II, S. 541; das einzige vollständig überlieferte antike Satyrspiel ist Euripides' *Kyklops*. Siehe Lämmle, Poetik des Satyrspiels, S. 27.
94 Musil, TB I, S. 554.
95 Ebd., S. 564.
96 Ebd., S. 566.

bewohner unterlassen die Kastration der Satyrn. Stattdessen planen sie den Bau eines Luxusreservats, »ein[es] große[n] Steinhof[s]«. (Ganz ähnlich platziert später der von Kraus über Dr. Sonne zu Musil übergewechselte Canetti in *Die Blendung* [1931/5] die Satiriker in derselben Psychiatrie.)[97] Schließlich werden die Satyrn in *Tempora Maier* dennoch in die Stadt integriert; freilich unter der Bedingung, dass sie ab jetzt keine geistigen Ansprüche mehr stellen werden.[98]

Die satirische Pointe dieser vom antiken Satyrspiel mitinspirierten Konstellation besteht dabei darin, dass es sich bei den Satyrn um Dichter und Denker handelt, die hundert Jahre vor dem Entwurfsdatum, also um 1820, ihrer sozialen Funktion enthoben und aus der Gesellschaft ausgestoßen worden sind. Musil lässt den einen Satyr zum anderen sagen:

> Lieber junger Freund, ich vermag es nicht allzuarg zu finden. Bedenken Sie bloß, wie weit es auch ohnedies schon mit uns gekommen ist. Wir mußten uns in den Wald zurückziehn und geben dort die Zeitschriften *Das Baumkloster* und *Der Wipfel* heraus. Schön. Wir streiten uns in diesen zwei Zeitschriften heftig über den Sinn der Welt. Aber in der Welt außerhalb dieser zwei Zeitschriften und unsres Waldes dürfen wir uns nicht zeigen. Für den Geist sind die Universität und die Tageszeitungen da. […] Versemachen lernt man in der Schule. Die Moral steht fest und Zweifelsfälle werden vom Gesundheitsgerichtshof gerichtet. Wir haben keine soziale Funktion. Wir haben auch kein Einkommen. Und werden seit hundert Jahren in allen öffentlichen Angelegenheiten wie Vakuum behandelt. Um nicht zu verhungern, haben wir uns an dieses tierische Leben in den Bäumen gewöhnt.[99]

Die im Naturpark lebenden Satyrn – von Faust auch als »[a]bscheuliche Überbleibsel […] einer unzivilisierten Vergangenheit«[100] bezeichnet – sind mithin der Versuch, in den Hybriden aus Intellekt und Körper, Mensch und Tier, Polemik und Erotik jene primitiv-vordifferenzielle Phase der menschlichen Zivilisation karikaturistisch zu versinnbildlichen, die *Ansätze zu neuer Ästhetik* den ethischen und ästhetischen Kulturformen vorlagert. So implementieren in *Tempora Maier* die Zeitschriften-Beiträge der Satyrn, die an Aufklärungssatiren erinnern, sowie vor allem die orthografische Assoziation ›Satyr‹-›Satire‹

97 Canetti, Das Augenspiel, S. 127–144; ders., Die Blendung, S. 435 f. Vgl. dazu Gödicke, Musil et Kraus, S. 162–168.
98 Musil, TB I, S. 566.
99 Ebd., S. 559 f.
100 Ebd., S. 557.

die satirischen Formen in den ›anderen Zustand‹. Ausgegrenzt wie die Satyrn durch »Universität«, »Tageszeitungen«, »Schule« und »Gesundheitsgerichtshof« werden so die satirischen Formen als Vor- und Überformen des bürgerlichen Gattungstableaus verhandelt.

Obzwar bereits im 17. Jahrhundert Experten auf diese falsche Etymologie hingewiesen hatten, stand Musil im zeitgenössischen Kontext keineswegs allein auf weiter Flur, wenn er Satyr mit Satire identifizierte.[101] Vielleicht auch deswegen nicht, weil sich die Assoziation idealiter eignete, um eine satirisch getaktete Ästhetik *positiv* zu begründen. So zeigt etwa der Umschlag der frühen *Fackel*-Hefte die von zwei bärtigen Satyrn ornamentierte Silhouette Wiens.[102] Prominent leitete zudem der Budapester Altphilologe und Religionswissenschaftler Karl Kerényi, der mit Thomas Mann und Hermann Hesse korrespondierte, in seiner Abhandlung *Satire und Satura* (1933) die römische Satire via präliterale römische Komödie aus dem griechischen Satyrspiel her. Mit seiner Genealogie beabsichtigte Kerényi, die negativ konnotierte Definition der Satire als eines bloß »›vermischte[n] Gedicht[s]‹« aufzuwerten, die auf die Begriffe ›satura lanx‹ (»Opferschüssel«) sowie ›satura‹ (»gefüllte Speise«) zurückgeht.[103] Kerényi insistierte stattdessen darauf, dass der Begriff ›satura‹ in der Antike ebenfalls die primitive Volksdramatik bezeichnet habe, die sich aus den Dionysos-Mysterien entwickelt habe. Satirische ›Vermischtheit‹ fasste Kerényi mithin im Sinne einer positiven »Fülle« auf: als Ausdruck eines »*Möglichkeiten*« eröffnenden Welterlebens, einer dionysischen Deregulierung, wie sie aktuell im Kabarett erfahrbar sei.[104] Mit der Kategorie der ›Möglichkeit‹ funktionalisierte Kerényi dabei einen Terminus für die Satire, dem im *Mann ohne Eigenschaften* als Grundmodus des modernen Lebens eine zentrale Bedeutung zukommt und den auch Lukács sowie wenig später Michail Bachtin mit satirischen bzw. grotesken Formen verknüpft.[105] Zu dieser Assoziation dürfte Musil und Kerényi

101 Arntzen, Satire in der deutschen Literatur, Bd. 1, S. 3.

102 Ab Nr. 82 zeigt der Umschlag der *Fackel* eine schlichte, von Loos gestaltete Typografie. Siehe dazu Pfäfflin/Dambacher, Der *Fackel*-Lauf, S. 24 f. Die Modernisierung des Covers ist möglicherweise auch eine bewusste Korrektur der falschen Etymologie des Satirikers als Satyr. Vgl. Kraus, Die Fackel, Nr. 561–567, S. 83.

103 Kerényi, Satire und Satura, S. 38 f.

104 Ebd., S. 52, 56, 43; Hervorhebung C. v. d. S.

105 Bachtins *Rabelais und seine Welt* (1940) führt die grotesken Formen auf den mittelalterlichen Karneval zurück, und zwar als einen institutionalisierten Erfahrungsraum für die »*Möglichkeit* einer grundsätzlich anderen Weltordnung«. Siehe Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 85; Hervorhebung C. v. d. S. Im Unterschied zu Interpreten, die an Nietzsche geschult sind, stellt Bachtin interessanterweise keine Verbindung zwischen mittelalterlichem Karneval und Dionysos-Mysterien her. Siehe

Nietzsche inspiriert haben, wahrscheinlich auch die *Poetik* von Aristoteles. Aus ihr fertigte sich Musil umfangreiche Exzerpte an und registrierte interessiert, dass der antike Philosoph hierarchiefrei zwischen Epos und Spottgedicht unterscheidet sowie dass in der *Poetik* die Dionysos-Mysterien der Ursprung sowohl von Tragödie als auch Komödie sind.[106]

Dergestalt legitimierte die Poetologie in *Tempora Maier* als dritte zeitgenössische Strategie die satirischen Formen: Weder karikierte sie wie die *bürgerlich-konservative* Strategie von Kraus die bürgerliche Kunstanschauung noch entmarginalisierte sie wie die *antibürgerlich-progressive* Strategie von Benjamin, Piscator, Brecht oder auch Kracauer die satirischen Formen, indem sie aus den generischen Merkmalen der Satire die Normen der modernen Ästhetik, 1918–1933, erzeugte. Stattdessen unterfütterte Musils *bürgerlich-progressive* Strategie, inspiriert durch Ethnografie, Psychologie sowie Machtphilosophie, die bürgerliche Kunstanschauung mit einem archaisch-satyrischen bzw. -satirischen Naturzustand, der einerseits die bürgerliche Kunstanschauung zur Kulturvariante unter anderen redimensionierte und der andererseits den satirischen Formen kulturtragende Bedeutung verlieh. Vermittelten Schiller, Kraus, Viertel und Liegler die Satire mit einer außerzivilisatorischen ›Idylle‹, emanzipierte Musil die Satire von dieser bürgerlichen Formendialektik: sozusagen den Schäfer durch den Satyr ablösend.[107]

Dass Musil, der *Tempora Maier* zunächst als vieraktige Komödie geplant hatte, sich dann mit gattungsästhetischen Komplikationen herumschlagen musste, ergab sich fast zwangsweise. Denn der Verzicht auf den Intellekt, wie ihn das versöhnende Schlussbild der bürgerlichen Gattungsvorlage von den Satyrn einfordert, würde selbst bei gelungener Durchführung entweder als Apologie der Ungeistigkeit oder als fauler Kompromiss eines ungenügend austarierten Stücks

Lachmann, Vorwort, S. 17 f. Zur Kategorie der Möglichkeit im *Mann ohne Eigenschaften* empfiehlt sich die Lektüre von Musil, MoE I, Kap. 4 [Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben]. Dazu hier Kap. 6.3.

106 Musil, TB I, S. 54–58, bes. S. 54. Um den dionysischen Ursprung der antiken Tragödie zu beweisen, beschreibt Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* (1872) die Chormitglieder als Nachfahren des »Satyrs«. Dieser verkörpert den antiklassischen – erkennend-sexuellen – Naturzustand, während der »Culturmensch zur lügenhaften Caricatur zusammen[schrumpft]«. Siehe Nietzsche, KSA, Bd. 1, Kap. 7 und 8, bes. S. 58. Kerényi verfolgt dann diese Idee in seinem Buch *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens* (1976) – wofür *Satire und Satura* einen Versuchsballon dargestellt hat – nicht mehr weiter. Siehe Kerényi, Dionysos, S. 239 f. Auch dieses spätere Desinteresse bestätigt indirekt die Avantgarde-Funktion der satirischen Formen in der literarischen Moderne, 1918–1933.

107 Vgl. Nietzsche, KSA, Bd. 1, Kap. 8.

wirken; alternativ wären die Stadtbewohner in Satyrn zu verwandeln. Um dieser Schwierigkeiten Herr zu werden, zog es Musil in Erwägung, die Akteinteilung einer Szenenfolge zu opfern, die Komödie also in ein satirisch-episches Drama umzubauen. Dieses künstlerische Potential wurde nicht genutzt. Vorbehalte gegenüber Pallenbergs »karikaturistische[m] Stil«[108] lassen vermuten, dass Musil für ein solches Design vielleicht noch der gattungsästhetische Horizont gefehlt hat. *Tempora Maier* blieb damit jedenfalls ein unvollendetes Projekt. Und weil auch der Satyr-Komplex des *Mann ohne Eigenschaften* in der Schublade liegen blieb, steht bis heute Musils Satirepoetologie im Schatten seiner im *Mann ohne Eigenschaften* verhandelten Essay- und Erzählpoetologien. Clarisse, die Karikatur einer Nietzsche-Anhängerin, hätte sich ansonsten, fasziniert vom Mörder Moosbrugger, im Roman womöglich folgendermaßen auf Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* bezogen:

> Bruchstücke aus einem langen Zitat wirbelten um sie [Clarisse]: »Ist Wahnsinn vielleicht nicht notwendig das Symptom der Entartung? Gibt es vielleicht Neurosen der Gesundheit? *Worauf weist jene Synthesis von Gott und Bock im Satyr? Aus welchem Selbsterlebnis mußte sich der Grieche den Schwärmer und Urmenschen als Satyr denken?* ...« Das alles lag in einem Lachen, einem Wort und einem Zerren um den Mund. Walther bemerkte nichts. Anders sah sie gleichmütig lustig an – welche Härte lag in dieser Unbekümmertheit! – und mahnte zur Eile.[109]

108 Musil, GW II, S. 1524; vgl. S. 1525.

109 Ders., MoE II, S. 1684; Hervorhebung C. v. d. S. Zu den zahlreichen Nietzsche-Passagen, auf die sich Clarisse in den s-Entwürfen bezieht, gehört auch: »[I]ch zähme jeden Bär, ich mache die Hanswürste noch sittsam.« Siehe Nietzsche, KSA, Bd. 6, S. 269 [Ecce Homo]; vgl. Musil, MoE II, S. 1710. Im Vorwort von *Ecce Homo* (verfasst 1888/9) charakterisiert sich Nietzsche wie folgt: »Ich bin ein Jünger des Philosophen Dionysos, ich zöge vor, eher noch ein Satyr zu sein als ein Heiliger.« (Nietzsche, KSA, Bd. 6, S. 258) Nietzsche stellt zudem eine Verbindung zwischen sich, Heine und dem Satyr her: »Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben. […] Er besass jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommne nicht zu denken vermag, – ich schätze den Werth von Menschen, von Rassen darnach ab, wie nothwendig sie den Gott nicht abgetrennt vom Satyr zu verstehen wissen. – Und wie er das Deutsche handhabt! Man wird einmal sagen, dass Heine und ich bei weitem die ersten Artisten der deutschen Sprache gewesen sind […].« (Ebd., S. 286) Die Rolle Nietzsches in der deutschsprachigen Satiregeschichte muss erst noch genauer untersucht werden.

6.2 Krise des Romans: *Der Mann ohne Eigenschaften* als satirischer Intertext

Die zeitgenössische Debatte

Das Reizwort ›Krisis des Romans‹, das in der literarischen Öffentlichkeit der Weimarer Republik die Runde machte, seitdem Otto Flake 1922 in der Berliner *Neuen Bücherschau* seinen Aufsatz *Die Krise des Romans* publiziert hatte,[110] inspirierte Musil nicht nur zum berühmten *Heimweg*-Kapitel im *Mann ohne Eigenschaften*, sondern auch zu einem – leider Fragment gebliebenen – Essay über das aktuelle Thema. Kurz nachdem der erste Band seines Romans im November 1930 von Rowohlt ausgeliefert worden war, stellte er dazu einige grundsätzliche Überlegungen an. Wie so oft bürstete er das Phänomen zunächst gegen den Strich, indem er es auf dem kulturhistorischen Zeitstrahl delokalisierte:

> Ich […] glaube aber nicht wie viele andere daran, daß der augenblickliche Zustand der europäischen Sprachen unter krisenhaften Formen etwas Neues hervorbringen will, sondern bin der Meinung, daß die Erscheinungen, die man Krisis nennt, dauernde u[nd] stationäre sind, wonach man es also mit einer schlichten Entwicklung zu tun hat statt mit einer Zeugungskatastrophe und Mutation.[111]

Dass der Roman, dessen Gattungsgeschichte über ein Jahrtausend zurückreichte, im Laufe eines Menschenalters plötzlich in eine Krise geraten war, erschien Musil unplausibel: »Es hat im Jahre 500 nach Chr[istus] Romane gegeben, u[nd] wahrscheinlich haben sie ihre noch viel älteren Vorläufer gehabt, die immer noch als Vorbild unsrer Magazins- u[nd] Zeitschriftenromane gelten könnten.«[112]

Gleichwohl waren auch für Musil gewisse qualitative Veränderungen in der jüngsten Zeit nicht wegzudiskutieren. Zum einen bemerkte er in der Epoche von Kino und illustrierter Presse den sozialen Funktionsverlust des Lesens und des Erzählens: Statt der »Sinngestaltung« zu dienen, sei beides mittlerweile entweder in den schlechten Ruf des bloßen »Zeitvertreib[s]« geraten oder zur »ganz

110 Zur Romankrise in der Moderne siehe die Synopsis bei: Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, S. 315–320.
111 Musil, GW II, S. 1408.
112 Ebd., S. 1410 f.

hohen Beschäftigung« für den Elfenbeinturm verkommen.[113] Zum anderen war auch für Musil offenkundig, dass die Gattungskonzepte, welche die bürgerliche Kunstanschauung offerierte, durch die gesellschaftlichen Entwicklungen überholt worden waren: Der Pathosverlust der bürgerlichen Familie delegitimierte die Heiratsmechanik; die Typisierung des Subjekts die Konzentration des Romans auf ein einzelnes Schicksal – »wir sind unbürgerlich geworden«, notierte sich Musil.[114] Die Krise des Romans war für ihn primär eine des deutschen Bildungsromans, weniger eine des Romans im Allgemeinen. Der Essayismus des *Mann ohne Eigenschaften* sollte eine Lösung anbieten und tat dies offenkundig: »Mehr als ein Bildungsroman; er ist überhaupt kein Roman, sondern ein Essay von ungeheuren Dimensionen, ein Meisteressay«,[115] zitierte Musil zustimmend den Rezensenten, der kurz zuvor für die *Bohemia* den ersten Band des *Mann ohne Eigenschaften* besprochen hatte.

Um über das Reizwort nachzudenken, das des Öftern im Zusammenhang mit seinem Werk verwendet wurde, skizzierte Döblin seinerseits eine – allerdings mit einem Fragezeichen versehene – Stellungnahme *Krise des Romans?* (1930/1). Benjamin hatte etwa unter der Überschrift *Krisis des Romans* Döblins jüngsten Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) rezensiert.[116] Ähnlich wie Musil relativierte Döblin das Phänomen. Angesichts der reichhaltigen und einträglichen Produktion belletristischer Romane könne kaum von einer Krise der Gattung gesprochen werden. Anders verhalte es sich mit künstlerisch-anspruchsvollen Romanen. Diese steckten tatsächlich in der Krise, aber nicht in erster Linie, weil der realistische (Bildungs-)Roman, wie auch Döblin fand, ein »alte[r] Schlauch«[117] sei, sondern weil die Entwicklung der modernen Epik generell die falsche Richtung eingeschlagen habe. Döblin störte sich nachgerade an der Essayisierung des Romans, die für ihn das genuin Romanhafte, das Epische, zugunsten des Philosophischen verflüchtigte:

> Hier ist Schauckelei, Unsicherheit, Krise. Der Roman ist im Begriff, flötenzugehen. Die Autoren hauen aber gänzlich vorbei. Es ist schon etwas am Roman, nur sehen sie es nicht. Das Entscheidende nämlich ist: der Roman

113 Ebd., S. 1412.
114 Ebd., S. 1409–1411.
115 Ebd., S. 1410.
116 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 230–236.
117 Döblin, Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur, S. 275.

ist eine Kunstgattung. Und ihn zu exekutieren, erfordert zweierlei: Phantasie und Darstellungsgabe.[118]

Ob es sich beim »tausendseitigen Romanwerk« eines »ältere[n] Autor[s]«,[119] welches die Handlung fast ganz hinter die essayistische Reflexion zurücktreten lasse, um Thomas Manns *Zauberberg* oder Musils *Mann ohne Eigenschaften* handelt, kann lediglich vermutet werden. Das größere Innovationspotential als diese modernen System- und Gattungshybride besaßen für Döblin ohnehin handlungsbasierte Romane. Denn ohne die Rückbesinnung auf die Komponente des Erzählens war aus seiner Sicht nicht an eine Modernisierung des Romans zu denken: »Los vom Buch«, »Sprengung der Tradition«, »hin zum frischen Urkern des epischen Kunstwerks« lauten in Döblins programmatischem Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* (1929) die entsprechenden Devisen.[120]

Für Benjamin wiederum war die Krise des Romans ein nicht wegzudiskutierender Fakt. Symptom sei die »Restitution des Epischen«, wie sie sich in der Popularität von Biografien und historischen Romanen, in der Episierung der Theaterbühne sowie in Döblins Rückbesinnung auf vorhomerische Erzählriten zeige.[121] Die Krise des Romans konnte nach Benjamin freilich nicht durch die Aktivierung antiker Erzähltechniken überwunden werden; zum Beweis entdeckte er noch im Protagonisten von *Berlin Alexanderplatz*, Franz Biberkopf, Reste des Bildungsromansubjekts.[122] Vielmehr müsse sich der moderne Roman konkret zu seinem Formproblem verhalten, dessen Ursache die allgemeine Krise der bürgerlichen Kunstanschauung sei. Erst die Montage, die Döblin in *Berlin Alexanderplatz* eingesetzt hatte, erschloss daher für Benjamin einen neuen epischen Gestaltungshorizont: »Die Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte sind es, kraft deren Döblin dem epischen Vorgang Autorität verleiht. Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik.«[123] Diese Montage »sprengte«, d. h. destruierte den Bildungsroman »im Aufbau wie auch stilistisch und eröffnete neue, sehr epische Möglichkeiten«. Um den modernen Roman an die soziale und politische Realität anzubinden, musste das montierte Material für Benjamin unbedingt dokumentarisch sein. Als Erfinder dieser Montagetechnik nannte er den Dadaismus, der sich durch diese Technik »in seinem fanatischen

118 Ebd., S. 276.
119 Ebd., S. 275.
120 Ebd., S. 245, 227.
121 Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 231.
122 Ebd., S. 236.
123 Ebd., S. 233.

Kampf gegen das Kunstwerk […] das tägliche Leben zum Bundesgenossen gemacht« habe.[124] Implizit verwies Benjamin damit auf die satirischen Formen, wie sie Grosz, Heartfield, Hausmann oder Huelsenbeck eingesetzt hatten.

Befragt man schließlich Kesten, der in den 1920er und frühen 1930er Jahren neben seiner Tätigkeit als Lektor bei Kiepenheuer gleich mehrere Romansatiren verfasste – 1932 erschien als deren Summa *Der Scharlatan* –, dann stellte sich die Frage nach der Krise des Romans gar nicht erst: »Es gibt ihn nicht, diesen Roman, der nichts erzählt«,[125] hielt Kesten aus der Rückschau in *Filialen des Parnass* (1961) fest. Romanschreiben war für Kesten, der mit diversen Satirezeitschriften, darunter *Die Fackel*, literarisch sozialisiert worden war und Anfang der 1920er Jahre wagemutig eine Dissertation über Heinrich Mann in Angriff genommen hatte,[126] ein ständiges Weiterverarbeiten tradierter epischer Formen. Plädierte Döblin in den 1920er und den frühen 1930er Jahren dafür, die universale epische Gattungspalette künstlerisch fruchtbar zu machen – von Homers Epos (*Odyssee*) bis zur Romansatire Cervantes' (*Don Quijote*) –,[127] dann fokussierte Kesten insbesondere auf die Verwandtschaft von modernem Roman mit satirischer Epik:

> Den modernen Roman gibt es nicht, oder es hat ihn schon immer gegeben, seit es Romane gibt. Die meisten Thesen vom modernen Roman entstammen der literarischen Ignoranz jener, die diese Thesen aufstellen, oder den Zwecken jener Romanciers, die gewöhnlich aus den Schwächen ihrer eigenen Romane ihre Romantheorien bilden. Wildere epische Experimente als die Romane von Apulejus oder Cervantes, Lawrence Sterne oder Jonathan Swift, Voltaire oder Goethe, Friedrich Schlegel oder Emile Zola hat es noch nie gegeben.[128]

Die Krise des Romans wird mithin dank Kesten sowohl als Phänomen der formalen Erschöpfung des Bildungsromans als auch als Phänomen des marginalisierenden bürgerlichen Literaturkanons durchsichtig. Wie die stilistische Analyse der repräsentativen modernen Romane *Der Zauberberg*, *Berlin Alexanderplatz* und *Der Mann ohne Eigenschaften* zeigen kann, sind in das Machtvakuum, welches das bürgerliche Erzählen in den 1920er und frühen 1930er

124 Ebd., S. 232 f.
125 Kesten, Filialen des Parnass, S. 279.
126 Debrunner, »Zu Hause im 20. Jahrhundert«, S. 22, 41 f.
127 Bspw. Döblin, Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur, S. 276.
128 Kesten, Filialen des Parnass, S. 280.

Jahren auf dem epischen Tableau zurückgelassen hat, die Formen der satirischen Epik vorgestoßen. Dass sich Thomas Mann, Döblin und Musil mit der (tradierten) satirischen Epik auseinandersetzten, lag umso mehr auf der Hand, als man sich gegenseitig beeinflusste.[129] Musil empfahl dem Weimarer Publikum *Berlin Alexanderplatz* als das Buch des Jahres 1930 und rezensierte Döblins Versepos *Manas* (1927) wohlwollend als radikale Antwort auf die Krise des Romans.[130] Allerdings gab er zu bedenken, dass auch moderatere Lösungen zu finden gewesen wären: »Es gibt wahrscheinlich auch andere Möglichkeiten, die sich näher an die heutige Erzählungsform halten könnten.«[131] Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Musil dabei an die satirische Romantradition gedacht hat.

Dramatische Vorstufe: Panama

Musils satiretheoretische und -poetologische Studien sind brisant für die Entwicklungsgeschichte des modernen Romans im Besonderen sowie der modernen Ästhetik im Allgemeinen; aber es wäre über das Ziel hinausgeschossen, sie als verbindliche Schreibprogramme für den *Mann ohne Eigenschaften* zu interpretieren. Generell ist gegenüber Musils aphoristischer, begrifflich-variabler handwerklicher Selbstreflexion Vorsicht geboten. Die für die Formengenese der literarischen Moderne, 1918–1933, maßgeblichen Befunde sind stattdessen primär: dass a) diese Denk- und Schreibexperimente ein fundamentales Interesse an den satirischen Formen belegen, das um 1918 im literarischen Feld allgemein erwacht ist; dass sie b) parallel zur Konzeptualisierung des *Mann ohne Eigenschaften* stattgefunden haben sowie dass c) sich Satirereflexion und Romankonzeption zunächst synergetisch verhalten haben. Musil hat dann später weder die Funktionalisierung der satirischen Formen als Medium des ›anderen Zustands‹ noch ihre Einschreibung in den Kulturursprung bzw. in den ›anderen Zustand‹ weiterverfolgt. Dafür kommen mehrere Gründe infrage: So macht es den Anschein, als sei im Verlauf der Romanarbeiten der Begriff ›Satire‹ gegenüber dem Begriff ›Ironie‹ ins Hintertreffen geraten;[132] als seien Musil zudem um 1930 Zweifel an der Kompatibilität von satirischer Gesinnung und ›anderem Zu-

129 Musil, Br I, S. 507; Brief von Musil an Gustav Kiepenheuer vom 24. März 1931; ders., GW II, S. 1722 f.; Kesten, Lauter Literaten, S. 287–298, bes. S. 289.
130 Musil, GW II, S. 1722 f., 1674–1680.
131 Ebd., S. 1677.
132 Hier Kap. 6.3.

stand‹ gekommen;[133] schließlich hat er womöglich die problematische Begriffsetymologie bemerkt. Was die Ausarbeitung des Clarisse-Moosbrugger-Komplexes mit sich gebracht hätte, kann jedoch nicht mit Sicherheit gesagt werden.

Am folgenreichsten für den *Mann ohne Eigenschaften* sind dabei die Überlegungen zur satirischen Erzählungstechnik. Sie lassen mit den Rekursen auf Sternes *Tristram Shandy* und Montesquieus *Lettres persanes* die bewusste Einschreibung des Romans in den Kontext der satirischen Epik erkennen, deren Tradition Musil bis in seine Gegenwart hinein studiert hat. Er kannte wohl Apuleius' *Der goldene Esel* (ca. 125–170 n. Chr.),[134] las mit Sicherheit Cervantes' *Don Quijote* und Christoph Martin Wielands *Die Abderiten* (1774–1780),[135] beschäftigte sich mit Voltaires *Candide ou L'Optimisme* (1759), Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857), den Romanen von Charles Dickens sowie besonders mit William M. Thackerays *Der Jahrmarkt der Eitelkeit oder Ein Roman ohne Held* (1847/8),[136] las Heinrich Manns *Der Untertan*,[137] Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* sowie den *Zauberberg*,[138] Döblins *Berlin Alexanderplatz*,[139] von Kracauer möglicherweise *Ginster* oder *Die Angestellten*,[140] von Kesten entweder Auszüge aus *Der ausschweifende Mensch* (1929) oder *Glückliche Menschen* (1931), zudem den *Scharlatan*-Roman (1932),[141] Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* und Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*.[142] Die Notizen zur satirischen Erzählungstechnik machen solcherart darauf aufmerksam, dass die Entwicklung des modernen Romans, selbst bei einem so reflektierten Autor wie Musil, nicht ein theoriegesteuerter Prozess gewesen ist, sondern die praktische Auseinandersetzung mit satirischen Stoffen und Formen miteingeschlossen hat, deren Innovationspotential durch die Krise der bürgerlichen Kunstanschauung freigeschaltet worden ist.

Das stoffliche Fundament für die Satire im *Mann ohne Eigenschaften* konsolidierte sich, indem Musil die politischen und militärischen Zustände wäh-

133 Musil, TB I, S. 698.
134 Ebd., S. 510.
135 Ders., GW II, S. 540 f.
136 Ders., TB II, S. 588; ders., TB I, S. 543; ders., GW II, S. 1646.
137 Ders., TB I, S. 668.
138 Corino, Robert Musil, S. 1903 f.
139 Ebd., S. 1915.
140 Musil, KA, Lesetexte/Band 19: Wiener und Berliner Korrespondenz, 1919–1938/1932/Robert Musil an Siegfried Kracauer, 7. Juni 1932.
141 Ders., Br I, S. 507; Brief von Musil an Gustav Kiepenheuer vom 24. März 1931; vgl. Kesten, Der Scharlatan [Klappentext].
142 Corino, Robert Musil, S. 1912.

rend des Ersten Weltkriegs und in der Umsturzphase genauer zu beobachten anfing.[143] Als inoffizielle Negativfolie zur Propaganda, die Musil als verantwortlicher Redakteur der *Tiroler Soldaten-Zeitung* und der *Heimat* mitbetrieb, verfasste er im Jahr 1918 unter den Überschriften *Panama* bzw. *Der kleine Napoleon* beispielsweise eine Komödie, die die Kritik an den Missständen in der Etappe, die in den Regierungsorganen allenfalls geduldet (gewesen) war, in scharfe Satire ummünzte.[144] Der Dramenentwurf attackiert Heldentodideologie, Nepotismus, Schieberei, die Frontbesuche des Adels sowie speziell die verantwortungsfaule Militärbürokratie.[145] Der Titel *Panama* bezieht sich auf den Bestechungsskandal beim Bau des Panama-Kanals (1892–1897) und ist im Stück das Codewort für die »österreichische Staatsphilosophie des Fortwurstelns«, die später im *Mann ohne Eigenschaften*, stilisiert zur Weltanschauung eines fröhlichen Sinnzerfalls, milder verlacht wird.[146] In *Panama* entlarvt dieser Themenstrang, der von Musil hauptsächlich ausgearbeitet worden ist, insbesondere Aktenüberproduktion, ungeklärte Zuständigkeiten, Vertuschung von Verantwortung oder das notorische Aufschieben von Entscheidungen.[147] Ist im *Mann ohne Eigenschaften* die »Zauberformel ›Ass.‹« (»Asserviert«)[148] der sinnfällige Ausdruck für eine »Monarchie-Bürokratie«,[149] die in Friedenszeiten Probleme eher harmloserer Natur aus der Welt schafft, indem sie sie auf die lange Bank schiebt, so führt dieser Habitus unter den verschärften Bedingungen des Ersten Weltkriegs in *Panama* dazu, dass der Chef der Operationsabteilung, Oberstleutnant im Generalstab Maximilian Becher, im Akkord Akten unterschreibt, Entschlüsse, wann immer möglich, nach dem Prinzip »Kopfpyramide« delegiert, die Revision von Todesurteilen vertagt und erst allerlei Kommunikationsfinten in Gang setzt, um einen unfähigen ranghohen Offizier wegzubefördern.[150]

143 V. a. Musil, TB I, Heft I; Heft oNr; vgl. ders., KA, Heft I: Klein Grau und II: Klein Grau.

144 Zur Kriegspublizistik siehe Gschwandtner, Dienst und Autorschaft im Krieg, bes. S. 105 f.

145 Zu *Panama* siehe Fanta, Krieg. Wahn. Sex. Liebe, S. 58–61; ders., Musils bleibende Bedeutung als Kriegskritiker und Anti-Bellizist, S. 137–140; Zeller, Von den Notizen im Krieg zum literarischen Text, S. 76–78.

146 Musil, MoE I, S. 216.

147 Dazu siehe Zeller, Von den Notizen im Krieg zum literarischen Text, S. 77.

148 Musil, MoE I, S. 225.

149 Ders., TB I, S. 358.

150 Ders., TB II, S. 1028–1039, bes. S. 1030.

Wie bei *Tempora Maier* traten bei *Panama* symptomatische Formprobleme zutage, die wahrscheinlich zur Einstellung der Werkphantasie beitrugen. Musil entwarf die Militärsatire zunächst ebenfalls als drei- oder vieraktige Komödie und skizzierte, um die Militärsatire in ein klassisches Intrigen- und Konversationsstück zu integrieren, die Figur der an Tuberkulose erkrankten Marietta, Gattin Bechers und Mätresse eines Grafen, die wohl eine ähnliche Rolle wie die Frauenfiguren in den *Schwärmern* und in *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* gespielt hätte.[151] Es mag Zufall gewesen sein, dass Musil die Marietta-Handlung nicht ausgeführt hat, freilich ist die Koordination von Militärsatire und Intrigen- bzw. Konversationsstück tatsächlich eine Knacknuss. Eine Harmonisierung im Stil der Komödien Sternheims und des als Muster studierten Lustspiels *Das Glas Wasser oder Ursache und Wirkungen* (1840) von Eugène Scribe (oder Brods und Reimanns *Schwejk*-Bearbeitung) wollte Musil in jedem Fall vermeiden.[152] Die Schwierigkeit bestand zudem darin, dass das bürgerliche Figurensetting die satirische Kritik an der militärischen Institution privatisierte und durch psychologische Motivation schwächte. Die bürgerliche Figuren- und Handlungsmodellierung widersprach auch der Bombardierung einer Kaverne, die in Stückmitte die Unpersönlichkeit des Mordens darstellt.[153] Dazu sollte *Panama* die Truppe – den einfachen Mann – auf die Bühne bringen, die bzw. der anders als die höheren Chargen Dialekt gesprochen hätte. Eine traditionelle Dienerfigur war mithin nicht vorgesehen, bis Musil auf die Idee verfiel, einen Offizier eine »Art Hofnarr[en]« spielen zu lassen.[154] Die moderne Militärsatire sperrte sich sozusagen mit Händen und Füßen gegen die bürgerliche Komödie. Musil integrierte folglich satirische Elemente in das Vorspiel zum *Tierkreis*-Melodram, das er kurz darauf verfasste. Der episierende Impuls, der in *Panama* von den satirischen Formen ausging, lieferte indes die Initialzündung für die Arbeiten am *Mann ohne Eigenschaften*.

Dessen apokryphe Vorstufe, das sogenannte *Spion*-Projekt, konzipiert zwischen 1918 und 1922, berücksichtigte denn auch den *Panama*-Stoff für eine Reihe von Romankapiteln, die den Ersten Weltkrieg behandeln sollten.[155] Musil plante zu Beginn dieser Arbeitsphase, in einem zweibändigen Roman die Biografie eines Anarchisten zu schildern, den die Kriegserklärung im August 1914

151 Vgl. ebd., S. 1054; ders., KA/Mappe/III/1,2/44.
152 Ders., TB I, S. 613; ders., TB II, S. 418.
153 Ebd., S. 1026 f.
154 Ders., TB I, S. 613.
155 Ebd., S. 338 f., 364 f. Zum *Spion*-Projekt siehe Fanta, Die Entstehungsgeschichte des *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, Hauptteil, Kap. 2.

»zum Einlenken […] in das Gemeinsame« bewegt, der sodann als Offizier einrückt, in Galizien durch die »[u]ngeheure Klappermühle. (Versagen der Führung?)«, in Tirol durch die Zustände beim »Kdo.-Panama« und in Wien durch »die zivile Kehrseite des Kriegs. Wucher, Teuerung usw.« desillusioniert wird: »[D]egoût. Rückbildung in den Anarchisten« stand als Ende des Romans zur Disposition.[156] Das *Spion*-Projekt sah explizit vor, diese und andere Missstände um 1914 mit der »[s]atyr[ischen] Erzählungstechnik«[157] abzustrafen, wobei die Darstellung des Kriegsalltags dazu gedient hätte, soziologische Muster zu entlarven: »Nicht so sehr auf das Militärische Gewicht legen. Die Kriegsepisoden sind nur Schmuck. Hauptsache ist die geistige Gruppenbildung, die sich im Hinterland vollzieht.«[158] Musil ging es bereits in dieser Arbeitsphase primär darum, »Denksysteme [zu] karikieren«,[159] und er plante zu diesem Zweck, typisierte, aus Zitaten montierte Figuren einzubauen – ähnlich wie Kraus in den *Letzten Tagen der Menschheit*.[160]

Mit der Übertragung des *Panama*-Stoffs in das *Spion*-Projekt bzw. in den *Mann ohne Eigenschaften* erübrigte sich dann die generisch heikle Vermittlung von Militärsatire mit der bürgerlichen Komödie. Stattdessen konnte Musil nun direkt aus dem reichhaltigen satirisch-epischen Formenfundus schöpfen. Um die Denksysteme zu karikieren, konzipierte er im weiteren Verlauf der Arbeiten einen Protagonisten, der nicht nur anarchistische, sondern auch prophetische Merkmale besitzt und der (wie Kraus) den Krieg anhand des Kulturzerfalls der Jahrhundertwende voraussieht:

> Achilles aus seiner Zeit, der vor dem Kriege, heraus entwickeln. […] Und die Menschen setzen ihr Dasein genau so blöd fort. […] *Er hat alle menschlichen Unmöglichkeiten, die der Krieg zeigte, vorausgewußt, das war seine Abnormität* […]. *Haß gegen den ganzen Lebensbetrieb.* Aber endlich einmal ernst machen mit dem Verwerfen des Bisherigen! Das wäre Achilles […].[161]

Aus Achilles wurde in den nächsten Entwicklungsphasen Anders und aus Anders schließlich Ulrich. Den Namenswechseln entspricht die Uminterpretation einer mythologisch-anthropologischen Außenseiterrolle wie in *Tempora Maier*

156 Musil, TB I, S. 338 f.
157 Ebd., S. 583.
158 Ebd., S. 586.
159 Ders., TB II, S. 1068.
160 Ders., TB I, S. 356.
161 Ebd., S. 350, 412; Hervorhebung C. v. d. S.

oder *Ansätze zu neuer Ästhetik* zu einer soziologischen Außenseiterrolle, wie sie die pikaresken Antihelden der neusachlichen Epik kennzeichnet.[162]

Jahrmarkt der Ideen: Der bürgerliche Salon als Revue und Montage

Bereits um 1920 verabschiedete sich Musil jedoch von der direkten Darstellung des Ersten Weltkriegs und schränkte sein Romanprojekt auf die Schilderung der Vorkriegsphase ein – mit der Mobilisierung im August 1914 als Telos.[163] Die tragende Konstruktion, die er hierfür 1923 erfand, war die »Parallelaktion«:[164] Nach Helmut Arntzen stellt sie das »satirische Zentrum«[165] des Romans dar – präziser ist es allerdings, von einem der satirischen Zentren des Romans zu sprechen. In der Druckfassung handelt es sich dabei um die Gründung eines patriotischen Organisationskomitees, das im Kaiserreich Kakanien, das unschwer als exotische Fingierung der Habsburgermonarchie zu erkennen ist, das Jahr 1918 als »Jubiläumsjahr unseres Friedenskaisers« gestalten möchte, und zwar um zu verhindern, dass das dreißigjährige Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II., das im Deutschen Reich am 15. Juni 1918 gefeiert werden soll, die Festivitäten zur siebzigjährigen Thronbesteigung des kakanischen Herrschers *qua* Franz Joseph I. am 2. Dezember desselben Jahres in den Schatten stellt.[166] Aus der Retrospektive von 1930 erzeugt der Roman mit dieser Konstellation eine satirische Inversion der realen Gegebenheiten: 1918 stellt bekanntlich kein Jubeljahr der Monarchien dar, sondern ist nachgerade der Zeitpunkt ihres endgültigen Untergangs; die Rivalität unter den Patrioten widerspricht der im Ersten Weltkrieg viel beschworenen Waffenbrüderschaft; der Friedenskaiser entpuppt sich zudem 1914 als Kriegstreiber.

Die Parallelaktion bildet im *Mann ohne Eigenschaften* auf diese Art und Weise eine fiktive Kontrastfolie, welche die realen Kriegsereignisse für die Zeitgenossen in ein zeitkritisches Licht getaucht hat. Dank ihr ist der Erste Weltkrieg als Hysteron proteron[167] in den Romantext eingeschrieben, ja mehr noch: kann die Satire auf ihn »submarin«[168] mitgelesen werden. Das funktioniert dann bei-

162 Vgl. Fanta, Die Entstehungsgeschichte des *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, S. 150.
163 Ders., Krieg. Wahn. Sex. Liebe, S. 62–64.
164 Musil, MoE I, S. 87.
165 Arntzen, Satirischer Stil, S. 120.
166 Musil, MoE I, S. 78 f.
167 Honold, Hysteron proteron, S. 5–29.
168 Musil, TB I, S. 354.

spielsweise so, dass Musil den Diplomaten Tuzzi, Hausherrn des Salons, in dem die Parallelaktion tagt, in Friedenszeiten amüsiert ähnliche militärische Missstände feststellen lässt, wie sie Kraus' *Letzte Tage der Menschheit* oder Hašeks *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* verspotten; beide Texte las Musil Anfang des Jahres 1930, während er intensiv an der Druckfassung seines Romans arbeitete.[169] Über die Tiroler Front, an der das *Panama*-Drama hätte spielen sollen, lässt sich der Diplomat folgendermaßen aus:

> Erlaucht kennen doch die Geschichte von den Befestigungsanlagen in Südtirol, die in den letzten zehn Jahren auf Betreiben des Generalstabschefs hergestellt worden sind? Sie sollen tadellos und das Neueste in der Ausführung sein. Natürlich hat man sie auch mit elektrisch geladenen Hindernissen und großen Scheinwerferanlagen ausgestattet, und zu deren Belieferung mit Strom sind sogar versenkte Dieselmotoren eingebaut worden; man kann nicht sagen, daß wir hinter irgendwas zurückstehn. Das Unglück ist nur, daß die Motoren durch die Artillerieabteilung bestellt worden sind, und das Brennmaterial liefert die Bauabteilung des Kriegsministeriums; das ist so nach der Vorschrift, und darum kann man die Anlagen nicht in Betrieb setzen, weil sich die beiden Abteilungen nicht darüber einigen können, ob das Zündholz, das man beim Anlaufenlassen braucht, als Brennmaterial aufzufassen und von der Bauabteilung beizustellen ist, oder ob es als Motorzubehör aufzufassen ist und in den Wirkungskreis der Artillerie gehört.[170]

Dumm ist, scheint also der Roman zu supponieren, wer in Friedenszeiten solche Kenntnisse besitzt und dennoch in den Krieg zieht. Die satirische Antizipation des Ersten Weltkriegs erzeugt mithin den Effekt, als hätte auch der Satiriker Musil wie Kraus (und Shakespeare) die faktischen Ereignisse vorausgewusst.[171] Das Gegenteil ist jedoch der Fall, hat doch Musil erst im Verlauf des Kriegs eine habsburgkritische Sichtweise entwickelt. So beruht im *Mann ohne Eigenschaften* die satirische Pointe darauf, dass im Roman nicht nur die Zeitsatire auf den Ersten Weltkrieg erst an der Zeitsatire auf die Vorkriegsphase ablesbar ist, wie etwa in Heinrich Manns *Der Untertan*, sondern dass zusätzlich umgekehrt die Zeitsatire auf die Vorkriegsphase durch die Zeitsatire auf den Ersten Weltkrieg analytisch gefiltert wird.

169 Ebd., S. 695 f.
170 Ders., MoE I, S. 586.
171 Kraus, Die Fackel, Nr. 686–690, S. 1: »Shakespeare hat alles vorausgewußt«.

Das Bonmot der Habsburgermonarchie als »österreichische[r] Versuchsstation des Weltuntergangs«,[172] das Kraus 1914 im *Fackel*-Nachruf auf den ermordeten Thronfolger Franz Ferdinand geprägt hat, variiert Musil dementsprechend 1920: »Aber dieses groteske Österreich ist nichts anderes als ein besonders deutlicher Fall der modernen Welt.«[173] Im *Mann ohne Eigenschaften* wird aus dem Bonmot schließlich die satirische Reflexion des Sinnzerfalls im Anfangsstadium, dessen Symptome wie Staatsformkrise, Aufrüstung, Bürokratisierung oder Kapitalisierung der bürgerlichen Lebenswelt um 1900 sich im Rückspiegel des Romans nur noch schärfer konturieren. Diotima, Tuzzis Gattin, mit Graf Leinsdorf die treibende Kraft der Parallelaktion, wird angesichts der zahlreichen Vorschläge zur Ausgestaltung des Jubiläumsjahrs 1918 erstmals die Relativität bzw. Widersprüchlichkeit einer Vielzahl von Wahrheiten bewusst, die sie, vertrauensselig, bislang als absolut geltende angenommen hat:

> Es zeigte sich, daß sie in einer *großen Zeit* lebte, denn die Zeit war voll von *großen Ideen*; aber man sollte nicht glauben, wie schwierig es ist, das Größte und Wichtigste davon zu verwirklichen, sobald alle Bedingungen dafür gegeben sind, bis auf die eine, was man dafür halten soll! Jedesmal, wenn Diotima sich beinahe schon für eine solche Idee entschieden hatte, mußte sie bemerken, daß es auch etwas Großes wäre, das Gegenteil davon zu verwirklichen. So ist es nun einmal, und sie konnte nichts dafür. Ideale haben merkwürdige Eigenschaften und darunter auch die, daß sie in ihren Widersinn umschlagen, wenn man sie genau befolgen will. Da waren zum Beispiel Tolstoi und die Berta Suttner – zwei Schriftsteller, von deren Ideen man damals ungefähr gleichviel hörte –, aber wie kann sich, dachte Diotima, die Menschheit ohne Gewalt auch nur Brathühner verschaffen? Und was fängt man mit den Soldaten an, wenn man, wie jene es verlangten, nicht töten soll? Sie werden erwerbslos, die Armen, und die Verbrecher haben goldene Zeiten. Solche Anträge lagen aber vor, und man hörte, daß schon Unterschriften gesammelt würden. Diotima hätte sich ein Leben ohne ewige Wahrheiten niemals vorzustellen vermocht, aber nun bemerkte sie zu ihrer Verwunderung, daß es jede ewige Wahrheit doppelt und mehrfach gibt.[174]

Diese topische Schockerfahrung der Moderne karikiert Musil, indem er sie mit der Propagandaphrase der ›großen Zeit‹ kurzschließt, über die sich ebenfalls

172 Ebd., Nr. 400–403, S. 2.
173 Musil, TB I, S. 354.
174 Ders., MoE I, S. 229; Hervorhebung C. v. d. S.

Kraus bei Kriegsbeginn und andere Satiriker und Satirikerinnen in den 1920er und frühen 1930er Jahren lustig gemacht haben. Dass die rettende Idee aus der geistigen Orientierungslosigkeit der Krieg ist, ist die sarkastische Pointe, die Musil hiermit am Beginn der 1930er Jahre im *Mann ohne Eigenschaften* der literarischen Öffentlichkeit zu bedenken gegeben hat.

Die stereotypisiert-naive Reaktion Diotimas macht die Parallelaktion auch als Satire auf den bürgerlichen Idealismus kenntlich. Musil karikiert das überholte Epistem, indem er die Suche nach der großen Idee für das Jahr 1918 kläglich an den sozialen Gegebenheiten scheitern lässt: Wann immer Ideen auftauchen, führt *Der Mann ohne Eigenschaften* vor, tun sie es als Masse, sind sie vom Zufall bedingt, an profane und dissonante Interessen gebunden – klein. So quälen sich die Romanfiguren bei der Ideenfindung zur Ausgestaltung des Jubeljahrs von Beginn weg. Die meisten Redebeiträge in der ersten Sitzung der Parallelaktion sind rhetorischer Natur, allen voran die Eröffnungsrede Leinsdorfs.[175] Die wenigen inhaltlichen Vorschläge sind entweder deplatziert oder stehen im Widerspruch zur pazifistischen Intention des patriotischen Projekts. Um dennoch nicht mit leeren Händen dazustehen, setzt man Ausschüsse ein, die zwar keine große Idee aus der Bevölkerung erfragen, dafür aber die Errichtung eines bürokratischen Apparats notwendig machen, um die – Diotima irritierende – widersprüchliche Ideenmasse überhaupt erst aufzubereiten: Anstatt eine große Idee zu finden, potenziert man also bloß den Formalismus, wie er nach Kracauer für den Sinnzerfall symptomatisch ist.

Zudem treten mit General Stumm von Bordwehr und dem deutschen Industriemagnaten Paul Arnheim gleich in der ersten Sitzung zwei offiziell ungeladene Gäste auf den Plan, die bald maßgeblichen Einfluss auf die Parallelaktion ausüben, obzwar ihre Interessen bzw. Herkunft in Widerspruch mit dem Ziel des Komitees stehen; zumal der General mit hartnäckiger Bescheidenheit die Aufrüstung der kakanischen Armee kolportiert, denn »[s]i vis pacem para bellum! Die Kraft, die man im Frieden entfalte, halte den Krieg fern oder kürze ihn zumindest ab.«[176] Am Ende des ersten Buches des *Mann ohne Eigenschaften* ist man folglich keinen Schritt weiter. Das von Ulrich in der allgemeinen Ratlosigkeit vorgeschlagene, auf einen Epistem-Bruch im Jahr 1918 hinzielende »Erdensekretariat der Genauigkeit und Seele«[177] dispensiert als analytisches Instrumentarium gleichfalls von einer Ideensetzung. Derweil stören soziale Unruhen die Reichshauptstadt, weil sich die Ethnien Kakaniens durch die Parallelaktion

175 Ebd., Kap. 42–46.
176 Ebd., S. 180.
177 Ebd., S. 597.

benachteiligt fühlen. Anstatt, wie beabsichtigt, deren Integration zu fördern, beschleunigt das Unternehmen den Zerfall des Vielvölkerstaats.[178]

Längst nicht alle Figuren sind allerdings mit derart viel Enthusiasmus am Werk wie die Gastgeberin, die in der Parallelaktion eine willkommene Gelegenheit erblickt, die bürgerliche Bildung, die ihr auf der höheren Töchterschule eingeimpft worden ist, im wahrsten Sinne des Wortes an den Mann zu bringen.[179] Der von ihr verehrte – und still geliebte – Großschriftsteller und Großindustrielle Arnheim vertritt »als Vereinigung von Seele und Wirtschaft«[180] ihr gegenüber ein weltanschauliches Konglomerat aus Idealismus und Kapitalismus. Ideelle Aspekte sind für den aristokratischen Realpolitiker Leinsdorf nur noch ein pragmatisches Mittel zum Erhalt Kakaniens und der Dynastie des Friedenskaisers.[181] Stumm von Bordwehr vergleicht wiederum Ideen mit Dienstgraden oder Truppenkörpern, die er, um den Zivilverstand zu begreifen, im Salon auf Karten zeichnet. Und Ulrich nimmt diese idealistische Logistik schon seit geraumer Zeit nicht mehr ernst – ihn interessiert einzig die Destruktion von Ideen.[182] Die Gelehrten, die Diotima zur Ideenfindung eingeladen hat, lächeln schließlich nur noch in ihre Bärte, um ihre Skepsis angesichts des im Salon verströmten Idealismus zu verbergen. Sie wenden derart eine Verstellungstaktik an, die in der Prähistorie für den Überlebenskampf legitim gewesen ist, im Jahr 1914 indes als archaisches »Element des Urbösen« allen Erkenntnisanspruch untergräbt: »[M]an erblickt nichts anderes als eben die alten Jäger-, Soldaten- und Händlerlaster, die hier bloß ins Geistige übertragen und in Tugenden umgedeutet worden sind.«[183] So unheimlich ist Musils moderne Gelehrtensatire!

Indem sie die Sinnkrise zur Satire modelliert, setzt die Parallelaktion Musils Plan um, soziale Typen und Denksysteme mittels Zitaten zu karikieren, der noch aus der *Spion*-Phase stammt.[184] Dass Musil die Parallelaktion in Diotimas Salon spielen lässt, liegt nicht nur daran, dass es sich beim Salon um eine großbürgerliche Institution der Ringstraßenzeit handelt.[185] Denn die Zusammen-

178 Ebd., Kap. 118, 120.
179 Ebd., S. 98.
180 Ebd., S. 108.
181 Ebd., S. 98–100.
182 Ebd., Kap. 85.
183 Ebd., S. 303.
184 Ein revisionsbedürftiges Tableau der karikierten Figuren erstellt Arntzen, Satirischer Stil, S. 127–175; für eine aktuellere Analyse von Musils »Zeitfiguren« (Musil, TB I, S. 426) siehe Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, Teil II, Kap. 2.
185 Zur Salonkultur siehe Rossbacher, Literatur und Liberalismus, S. 68–77.

künfte der Parallelaktion stellen auch eine genretypische Kontraktionstechnik dar, mittels derer die satirische Epik traditionell die karikierte Welt in überschaubare Lokalitäten verdichtet, um bei additivem Bauprinzip die Handlung stärker zu motivieren.[186] Satirische Galerien dieser Art entwirft mustergültig der viktorianische Gesellschaftsroman, namentlich Thackerays *Jahrmarkt der Eitelkeit oder Ein Roman ohne Held*, erschienen 1847/8 im Satiremagazin *Punch*, den Musil während der Niederschrift des *Mann ohne Eigenschaften* bis zum Überdruss studiert hat.[187] Nach dem Vorbild Thackerays zeichnet Musils *Mann ohne Eigenschaften* einen habsburgischen Jahrmarkt der Ideen um 1900. Situiert man diese Kontraktionstechnik im Kontext der Weimarer Theaterprojekte, schaltet *Der Mann ohne Eigenschaften* mit der Parallelaktion im Medium des Romans revueartig Karikaturen hintereinander. Situiert man die Kontraktionstechnik im Kontext der literarischen Moderne, 1918–1933, dann importiert die Parallelaktion solcherart die Montage aus dem satirischen Formenfundus.[188] Dieselbe Kontraktionstechnik verwenden denn auch Thomas Manns *Der Zauberberg*, Baums *Menschen im Hotel*, Tergits *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* oder Kracauers *Georg*. Den Redakteur der *Frankfurter Zeitung* traf Musil übrigens Anfang der 1930er Jahre in Berlin. Man tauschte Lektüre aus.[189]

Satyrische Erzählungstechnik I: Essayismus als Digression

Die satirische Kontraktionstechnik fixierte sozusagen narrative Strukturen, die in der Moderne in Auflösung begriffen waren. Konsequent thematisiert daher *Der Mann ohne Eigenschaften* ebenfalls die Krise des Romans. Im berühmten *Heimweg*-Kapitel bemerkt Ulrich, dass schon vor dem Ersten Weltkrieg aufgrund der zunehmenden lebensweltlichen Komplexität das »primitiv Epische« abhandengekommen sei.[190] In der Moderne habe sich der rote »Faden der Erzählung«, der Ruhe, Sicherheit und Ordnung – das heißt: Sinn – vermittelt, zu einer unverständlichen »Fläche« verwoben. »Wohl dem, der sagen kann ›als‹,

186 Wölfel, Epische Welt und satirische Welt, S. 303.
187 Musil las den Roman erstmals im Mai 1911, danach wohl mindestens viermal. Siehe Corino, Robert Musil, S. 1887; vgl. Musil, TB I, S. 988.
188 Vgl. von Koppenfels, Der Andere Blick, S. 240: »Nach dem Zivilisationsschock des Ersten Weltkriegs trägt die menippeische Gesprächsrunde das ihre dazu bei, die Konventionen des realistischen und plotbestimmten Romans zu dekonstruieren.«
189 Gschwandtner, Musil – Schnitzler – Kracauer, S. 215 f., 219.
190 Musil, MoE I, S. 650.

›ehe‹ und ›nachdem‹!«, diagnostiziert Ulrich und macht so auf das gattungsästhetische Problem aufmerksam, dass wegen der privaten und öffentlichen Unübersichtlichkeit der »ewige Kunstgriff der Epik, mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, diese bewährteste ›perspektivische Verkürzung des Verstandes‹« in der Moderne nicht mehr zeitgemäß ist:

> Es mag ihm [sozusagen dem Homo narrans] Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufs wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen. *Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat:* der Wanderer mag bei strömendem Regen die Landstraße reiten oder bei zwanzig Grad Kälte mit den Füßen im Schnee knirschen, dem Leser wird behaglich zumute […].[191]

Damit steht indes die Frage im Raum, welche Formen anstelle der narrativen den modernen Roman konstituieren sollen. Ulrich schlägt deshalb vor, die Behaglichkeit des Erzählens mit »ein wenig ›weil‹ und ›damit‹«, also Analysen, Erklärungen, Begründungen, Pädagogik, Engagement und Ähnlichem, kurz: mit essayistischen Formen zu montieren.[192]

Trotz des Verlusts des »primitiv Epische[n]« wird im Roman freilich immer wieder in altväterlich-raunendem Ton erzählt: »Der Mann ohne Eigenschaften, von dem hier erzählt wird, hieß Ulrich […]«; »in der guten alten Zeit, als es das Kaisertum Österreich noch gab […]«; oder: »Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.«[193] Wie in Döblins *Berlin Alexanderplatz* subvertiert die auktoriale Erzählposition im *Mann ohne Eigenschaften* traditionelle Erzählmuster.[194] So besteht die Pointe des Einstiegskapitels *Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht* darin, dass in scheinbarem Widerspruch zum Titel dann doch ziemlich viel geschieht; halt nur nicht dasjenige, was dazumal von einem konventionellen Romanbeginn erwartet wurde. Die Beschreibung von Wetterphänomenen über dem Atlantik nimmt die Leserin und den Leser in Empfang, danach werden sie in die »Reichshaupt- und Residenzstadt

191 Ebd.; Hervorhebung C. v. d. S.
192 Ebd.
193 Ebd., S. 18, 32, 9.
194 Zur narrativen Subversion im *Mann ohne Eigenschaften* siehe Mülder-Bach, Robert Musil, S. 19–73, bes. S. 24; Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, S. 261–281; Honold, Die Stadt und der Krieg, S. 27–50.

Wien«, pulsierend von Verkehrsströmen und Menschenmassen, hineinversetzt und mit einem Autounfall konfrontiert.[195] Dieser »trichterförmige Beginn«[196] (Kosmos: Erde: Großstadt: Mensch) stellt eine vertraute literarische Technik dar, parodiert aber die erzählerischen Konventionen, indem der geschilderte Autounfall, der gemäß »amerikanischen Statistiken« kein besonderes, sondern lediglich ein »ordnungsgemäßes Ereignis« darstellt,[197] für das Romanganze zwar von symbolischer Bedeutung, narrativ jedoch kontingent ist. Auch das in den ersten Romanzeilen evozierte Naturschöne wird (wie in *Berlin Alexanderplatz*) durch meteorologischen und astronomischen Jargon technifiziert. Schließlich legt der Erzähler auf den Namen der Stadt doch »kein[en] besondere[n] Wert« und heftet Leserin und Leser an die Fersen eines anonymen Paars – anstatt an diejenigen des Helden –[198] und führt derart das Publikum – »sollte« es ihm überhaupt »weiter gefolgt sein«, wie der Erzähler im für den Roman charakteristischen Konjunktiv witzelt –[199] zu einem Schlösschen, hinter dessen Fenstern Ulrich auf die Fahrzeug- und Fußgängermassen und also auf das unter ihm flanierende Paar hinunterblickt.[200]

Mit der Thematik von Statistik als Schicksal sowie der akzidentiellen Position des Protagonisten inszenierte dieser Romanbeginn die moderne Kontingenzerfahrung. Er setzte aber auch die satirische Erzählungstechnik aus der *Spion*-Phase um. Die zahlreichen narrativen Störungen können auf der Folie von Musils *Ansätze zu neuer Ästhetik* als Versuch interpretiert werden, Denk- und Gefühlsformen im Hinblick auf den ›anderen Zustand‹ zu erschüttern.[201] Die künstlerisch-operative Basis bildete hierzu die satirische Epik. Sternes Roman *Tristram Shandy*, den Musil bereits vor dem Krieg gelesen hatte, spielte dabei eine besondere Rolle.[202] So hinterließ *Tristram Shandy* im *Mann ohne Eigenschaften* Spuren in der Figur des Denksysteme kartierenden Generals Stumm von Bordwehr: »›Stand der Philosophie, eventuell auch der Literatur, durch

195 Musil, MoE I, S. 9–11, bes. S. 9.
196 Klotz, Muse und Helios, S. 29.
197 Musil, MoE I, S. 11.
198 Ebd., S. 10: »Angenommen, sie würden Arnheim und Ermelinda Tuzzi heißen, was aber nicht stimmt, denn Frau Tuzzi befand sich im August in Begleitung ihres Gatten in Bad Aussee und Dr. Arnheim noch in Konstantinopel, so steht man vor dem Rätsel, wer sie seien.«
199 Vgl. Schöne, Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil, S. 19–53.
200 Musil, MoE I, S. 11 f.
201 Auch Häusler, Die Ethik des satirischen Schreibens, S. 182–198.
202 Musil, TB II, S. 938 f.; Brief-Entwurf an Franz Blei aus dem Jahr 1911. Auf Bleis Empfehlung besorgte sich Musil zudem Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768).

einen zeichnen, der Fähnchen steckt, wie Tristram Shandy«.[203] Für Sternes Roman ist zudem eine menippeische Dialogizität charakteristisch, die traditionell – wie Diotimas Salon in Musils Roman – Platons *Symposion* parodiert.[204] Systematisch prägte *Tristram Shandy* insbesondere die Narration: »Sich dumm stellen. Mit angenommener Naivität erzählen. (Auch Sternes mit der Vorbereitung der Erzählung nie fertig werden gehört hierzu)«, notierte sich Musil im Kontext seiner Überlegungen von 1921/2 zu seiner gegen »die Art des Erzählens« gerichteten satirischen Erzählungstechnik.[205] Noch in den späten 1930er Jahren spielte ein Heft-Eintrag auf den ikonischen Anfang von *Tristram Shandy* an: »M[artha]: Du wirst dir noch deinen neuen Pyjama schmutzig machen! Als letzte Abwehr […]. (Seitenstück zu: Du hast die Uhr aufzuziehn vergessen! Tristr. Shandy)«.[206]

Musil interessierte sich also für Sternes virtuose Digressionstechniken, die zeitgleich Šklovskij in *›Tristram Sendi‹ Sterna i teorija romana* (1921) analysierte: Störung traditioneller Narrative durch Zeitverstöße, Verkehrung von Kausalketten, Realisation von Metaphern, Einfrierung von Posen oder Stillstellung des Plots durch Erörterungen.[207] *Der Mann ohne Eigenschaften* trieb dabei spe-

203 Ders., KA, Mappe VII/3/4; VII/1/148.
204 Von Koppenfels, Der Andere Blick, S. 226–240.
205 Musil, TB I, S. 584 f.
206 Ebd., S. 902.
207 Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 131–162. Für den satirischen Hintergrund von Sternes Digressionstechnik siehe Wieland, Vexierzüge, Kap. 4. Šklovskij analysierte diese Stilmittel zeitgleich zu Musils Heft-Einträgen zur satirischen Erzählungstechnik und erweckte damit Sternes Buch als quasimodernen Roman in (Sowjet-)Russland zu neuem Leben, wo in den 1920er Jahren die Satire ebenfalls blühte. Siehe Šklovskij, Sentimentale Reise, S. 320; Peters, Russische Satire, Kap. III–VIII; Mai, Satire im Sowjetsozialismus, S. 9–19. Šklovskij las Sterne dabei als »Revolutionär der Form« und erklärte *Tristram Shandy* zum »typischste[n] Roman der Weltliteratur«. Siehe Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 162. Auf der Formebene operierend, ist Šklovskijs Konzept der Ent-Automatisierung ein eher dezentes politisches Programm, das künstlerische Innovation aus Kanonisierungseffekten erklärt: »Die Kunst schafft neue Formen, indem sie niedere Formen kanonisiert.« Siehe ders., Sentimentale Reise, S. 321. Mit seiner Theorie liegt Šklovskij nicht so fern von Musils Konzept der Destruktion von Erfahrungszusammenhängen. Eine biografische Verbindung liegt im Bereich des Möglichen. Musil inspirierte gleichfalls das Berliner Kabarett Blauer Vogel. Die russische Kleinkunst erinnerte ihn nicht nur an das Moskauer Künstlertheater, sondern auch die bühnenbildnerische Verfremdung und die auf die Bewusstmachung der Sprachformen ausgerichteten Kabarettnummern stellten für ihn einen »Unsinn höherer Art« dar, der auf das gegenwärtige – sinnlose – »Da-Da-Sein« reagierte. Siehe Musil, GW II, S. 1615–1617, bes. S. 1616. Dass Musil, der sich in den Jahren 1922/3 in Berlin aufgehalten hat, dort das Ensemble besucht

ziell die erörternde Digression systematisch auf die Spitze. Der Romaneinstieg, der sich dem Helden über mehrere Buchseiten nähert, ist ein einziger narrativer Umweg. Pikareske Kapitelüberschriften verzögern (wie in *Berlin Alexanderplatz*) das Erzählen – zwei poetologische Belege: *Ein Kapitel, das jeder überschlagen kann, der von der Beschäftigung mit Gedanken keine besondere Meinung hat* und *Eine Abschweifung: Müssen Menschen mit ihrem Körper übereinstimmen?*.[208] Darüber hinaus bremsen den Plot die soziologischen Reflexionen des auktorialen Erzählers (wie bei Döblin), die einmontierten Moosbrugger-Kapitel oder vor allem Ulrichs philosophische Gesprächsbeiträge und Gedankengänge. Exemplarisch führt dies das Kapitel *Seinesgleichen geschieht oder warum erfindet man nicht Geschichte?* durch, in dem sich Ulrich auf dem Nachhauseweg befindet. Er fährt mit der Straßenbahn, geht danach ein Stück weit zu Fuß, während seine Gedanken hin- und herdriften – zuletzt beschäftigen ihn Sinn und Zweck der Parallelaktion. Seine Überlegungen, die sich über etwas mehr als eine Druckseite der Frisé-Ausgabe erstrecken, werden dabei strukturiert dargeboten: »Antwort Nummer eins: […]. Nummer zwei: […]. Abschweifung Nummer eins: […]. Antwort Nummer drei: […]. Abschweifung zwei: […]. Abschweifung drei oder Antwort Nummer vier?«. Die Pointe besteht darin, dass diese oberflächliche Ordnung sowohl der von Ulrich an dieser Stelle reflektierten Geschichtsanschauung widerspricht (»Es liegt im Verlauf der Weltgeschichte ein gewisses Sich-Verlaufen«) als auch, sozusagen als empirischer Beweis, das Schicksal des Protagonisten abbildet, der sich im Verlauf seiner Überlegungen in der Stadt tatsächlich »vergangen« hat.[209] Damit strapaziert Musil einen organischen Romanaufbau auf das Extremste, denn das Kapitel inszeniert – repräsentativ für das Erzählprinzip des *Mann ohne Eigenschaften* – eine derart krasse Asymmetrie von Narration, d. h. dem Nachhauseweg, und Reflexion, also Ulrichs Gedankenwelt, dass der Plot eigentlich die Digression der Digression darstellt.

hat, ist nicht auszuschließen. Im Blauen Vogel trafen sich damals die russischen Emigranten; unter ihnen Kasimir Malewitsch, Marc Chagall, Vladimir Nabokov, der russische Satiriker Wladimir Majakowskij oder 1922/3 der mittlerweile politisch verfolgte Šklovskij. Siehe Knopf, Brecht, S. 128 f. Zu den Besuchern gehörten zudem Rudolf Schlichter, Herwarth Walden, Else Lasker-Schüler, Kurt Tucholsky, George Grosz, Bertolt Brecht oder Alfred Polgar, der zwar die Buntheit, die artistische Leichtigkeit und den parodistischen Witz des Programms lobte, es politisch freilich als »um ein paar Grade zu harmlos« empfand. Siehe Polgar, Der blaue Vogel, in: Die Weltbühne, 2/1923, S. 44 f.

208 Musil, MoE I, Kap. 28 und 68.

209 Ebd., S. 361 f.

Wie auch in diesem Fall vermitteln Digressionen im *Mann ohne Eigenschaften* generell Kunst mit Philosophie. Die narrativen Umwege spiegeln Ulrichs kontingente Weltanschauung wider, die er, genretypisch digressierend, Stumm von Bordwehr erklärt: »Aber hier müssen Sie mir eine Abschweifung gestatten. […] Die Welt könnte ja in jedem Augenblick auch nach allen Richtungen verändert werden […].«[210] Handkehrum leitet sich die weltanschauliche Kontingenz regelmäßig als Pointe aus der Destruktion der bürgerlichen Hochepik ab. Evident belegt dieses Phänomen *Ein Kapitel, das jeder überschlagen kann, der von der Beschäftigung mit Gedanken keine besondere Meinung hat.* Im Gegensatz zu den hier pauschal attackierten »Schriftsteller[n]«, für die »offenbar das Denken eine solche Verlegenheit […] [ist], daß sie es gern vermeiden«, denkt Ulrich »nun einmal nach«.[211] Musil verwendet dazu nicht den inneren Monolog (wie Proust) oder den Stream of Consciousness (wie Joyce), sondern als »konstruktiv[e]« Antwort auf die »alte Naivität des Erzählens« eine Kombination von Narration und Auflösung.[212] Ulrich notiert sich daher zu Hause die Zustandsgleichung des Wassers, als seine »Gedanken […] wohl schon vor einer Weile abgeschweift [waren]. [/] ›Habe ich nicht Clarisse etwas vom Wasser erzählt?‹, fragte er sich, vermochte jedoch nicht, sich deutlich zu erinnern.«[213] Darauf klinkt sich der Erzähler aus der Handlung aus, indem er die Schwierigkeiten der Fiktionalisierung von Denkvorgängen, deren Funktionsweisen und historische Semantiken erörtert. Als er sich dann Ulrich erneut zuwendet, zeigt sich, dass der Protagonist während dieser erzählerischen Digression weiterüberlegt hat, dass ihm indes »durchaus nichts Wichtiges eingefallen [war].«[214] Trotzdem trägt der Erzähler Ulrichs Gedanken jetzt nicht nur nach, vielmehr beschreibt er, was Ulrich gleichfalls hätte denken können, weil er es »irgendwo im Bewußtsein

210 Ebd., S. 273.
211 Ebd., S. 112.
212 Vgl. ders., Br I, S. 504; Brief von Musil an Johannes von Allesch vom 15. März 1931: »Der Roman unserer Generation (Th. Mann, Joyce, Proust usw.) hat sich allgemein vor der Schwierigkeit gefunden, daß die alte Naivität des Erzählens der Entwicklung der Intelligenz gegenüber nicht mehr ausreicht. Den *Zauberberg* halte ich in dieser Hinsicht für einen ganz mißglückten Versuch; in seinen ›geistigen‹ Partien ist er wie ein Haifischmagen. Proust und Joyce geben, soviel ich davon gesehen habe, einfach der Auflösung nach, durch einen assoziierenden Stil mit verschwimmenden Grenzen. Dagegen wäre mein Versuch eher konstruktiv und synthetisch zu nennen. Sie schildern etwas Aufgelöstes, aber sie schildern eigentlich gerade so wie früher, wo man an die festen Konturen der Dinge geglaubt hat.«
213 Ders., MoE I, S. 111.
214 Ebd., S. 112.

[hatte]«.[215] Anhand einer Kulturgeschichte des Wassers, die derart scheinbar zufällig exponiert wird, beweist der Erzähler die Multiperspektivität (»es gibt auf der weiten Welt nur einige Dutzend Menschen, die selbst von einem so einfachen Ding, wie es Wasser ist, das gleiche denken«) sowie eine basale anarchistische Tendenz des Denkens (»Man muß also sagen, daß ein Mensch, wenn er nur ein bißchen nachdenkt, gewissermaßen in recht unordentliche Gesellschaft gerät!«). Überraschend stellt sich heraus, dass diese Erkenntnis, also Abschweifung im konstativen und performativen Sinn, genau dasjenige ist, was Ulrich zuvor Clarisse mitgeteilt hat: »Und nun erinnerte sich Ulrich auch, daß er alles das wirklich Clarisse erzählt hatte.«[216] Damit ist das Kapitel so gut wie zu Ende.

Weil diese Inhalte für den weiteren Romanverlauf kontingent sind, tritt der Plot auch hier auf der Stelle und bietet jenem »bewußte[n] menschliche[n] Essayismus«[217] Raum, den Ulrich als moderne Haltung vorschlägt und der zur stilistischen Marke des *Mann ohne Eigenschaften* sowie des deutschsprachigen modernen Romans geworden ist. *Ein Kapitel, das jeder überschlagen kann, der von der Beschäftigung mit Gedanken keine besondere Meinung hat* begründet diesen Essayismus paradigmatisch aus der satirischen Erzählungstechnik und dem satirisch-epischen Formenfundus.[218] Das Stilprinzip des *Mann ohne Eigenschaften* beruht demnach auf derselben antibürgerlichen Aleatorik, die in Hašeks *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* sowie in der *Schwejk*-Inszenierung des Piscator-Kollektivs den pikaresken Antihelden auf seiner Anabasis in Südböhmen umherdirigiert. Dass Schwejk auf dem Weg an die Ostfront fehlgeht, während sich Ulrich vor dem Ersten Weltkrieg auf dem Nachhauseweg in urbaner Umgebung verläuft – ist mit Blick auf das Romantelos des *Mann ohne Eigenschaften* sowie auf die satirische Ästhetik der literarischen Moderne, 1918–1933, zwar amüsant, aber unwesentlich.

215 Ebd., S. 113.
216 Ebd.
217 Ebd., S. 251.
218 Exemplarisch für die essayistische Lesart inklusive Forschungsüberblick siehe Nübel, Robert Musil, bes. S. 13–40. Auf einen Zusammenhang zwischen Essayismus und Satire weist Mülder-Bach, Robert Musil, S. 103, hin: »Für die Bindung an diese Angelegenheit wird der Romancier sich an seiner Muse rächen und dadurch zugleich sich selbst bestrafen. Er wird das ›Leichtgemachte‹ maximal beschweren […]. Im Medium eines im etymologischen Sinn satirischen, nämlich mit Vermischtem überfüllten Textkörpers wird er die Dichtung selbst damit aufs äußerste profanieren.«

Essayismus, Digression und Montage – zentrale Stilmerkmale, mit denen der moderne Roman traditionelle Erzählmuster stört – besitzen infolgedessen einen satirischen Kern. Indem die satirischen Erzählungstechniken bei Musil die Gelenke des Bildungsromans lockerten, wies der Roman in den 1920er und frühen 1930er Jahren wieder jene formale Offenheit auf, wie er sie im deutschen Sprachraum zuletzt im 18. Jahrhundert besessen hatte. Damals war die Satire als Gattung konturiert gewesen und hatte im Kontext der politisch-pädagogischen Ästhetik der Aufklärung über das größere Prestige verfügt als die noch junge, aufstrebende Romanform.[219] Synergien hatten sich angeboten: Satiren erhöhten ihre Wirkung durch epische Mittel wie großflächige Fiktionalisierung; der Roman legitimierte umgekehrt mit satirischen Formen seine gesellschaftskritische Intention.[220] Man ließ sich von den Kurzprosasatiren von Gottlieb W. Rabener, Christian L. Liscow, Friedrich Nicolai und Georg C. Lichtenberg anregen; von den ausländischen Satirikern Swift, Sterne, Fielding, Cervantes, Montesquieu oder Voltaire; zudem von antiken Vorbildern wie Lukian; weniger vom deutschsprachigen Barockroman.[221] Wie die satirischen Romane von Christoph M. Wieland, Adolph Freiherr von Knigge, Gottfried A. Bürger bis und mit Jean Paul zeigen, ist die frühe Entwicklungsphase des deutschsprachigen Romans nicht ohne die satirischen Formen zu erklären. Spätestens mit Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1797) verloren sie indes ihre evolutionäre Funktion.[222]

Indem *Der Mann ohne Eigenschaften* unter modernen Bedingungen die satirischen Formen revitalisierte, drehte Musil sozusagen das literaturhistorische Rad der bürgerlichen Epik an seinen deutschsprachigen Ausgangspunkt zurück. Neben Thackeray und Sterne orientierte sich Musil dazu mit Montesquieus *Lettres persanes* an einer weiteren klassischen Romansatire (der Aufklärungsperiode), und zwar weil ihm Montesquieus Roman gemäß den Notizen zur satirischen Erzählungstechnik zur »Lockerung des habituellen Zwangsaspekts« bzw. von gewohnten »Kausal- u[nd] Schicksalszusammenhänge[n]« als überaus geeignet erschien.[223] Musil dürfte insbesondere daran Gefallen gefunden haben, dass

219 Schönert, Roman und Satire im 18. Jahrhundert, S. 104.
220 Ebd., Kap. 5.4.
221 Ebd., Kap. 3.3, 7.1; Jacobs, Prosa der Aufklärung, S. 63–70.
222 Selbmann, Der deutsche Bildungsroman, Kap. 4–6.
223 Musil, TB I, S. 584.

die additive Struktur des (satirischen) Briefromans, dessen Gattung die *Lettres persanes* mitbegründet haben,[224] im Gegensatz zu »gewöhnlichen Romanen« der abschweifenden Reflexion zuarbeitet, wie Montesquieu selbst im Vorwort von 1754 feststellt: »[D]er Verfasser hat daher die Freiheit, philosophische, politische und moralische Gedanken in einen Roman einzufügen und das Ganze durch eine geheime und gewissermaßen unbekannte Kette zu verbinden.«[225] Die *Lettres persanes* enthalten mithin einen weiteren satirischen Bauplan, anhand dessen Musil seinen modernen Essayismus entwickeln konnte.

Montesquieus Briefroman eignete sich aber nicht nur hervorragend, um Essayismus, Digression und Montage zu studieren. Mit den *Lettres persanes* übte Musil gleichfalls den für die menippeische Satire (und den pikaresken Roman) typischen *anderen Blick* ein: »In den *lettres persannes* [sic!] […] werden französ[ische] Zustände unter persische[m] Namen vorgeführt. Das genügt.«[226] Von den 14 Gattungsmerkmalen der menippeischen Satire, die Bachtin in den 1960er Jahren eruiert hat, erfüllt *Der Mann ohne Eigenschaften*, berücksichtigt man den Kontext der 1920er und frühen 1930er Jahre, die überwiegende Mehrheit:[227] Es fehlen lediglich *Naturalismus der Elendsviertel* (4), *scharfe Kontraste* (10), *Schwellendialoge* (6) sowie, bei strenger Lesart, *Stilpluralismus* (13); die karikierten Soziotypen der Parallelaktion bilden indes das *Element des Lachens* (1); der Essayismus sorgt für die *Gattungsmixtur* (12); mit der Aufarbeitung des Ersten Weltkriegs ist ein *enzyklopädischer Aktualitätsbezug* (14) vorhanden; mit der Thematik des ›anderen Zustands‹ ein *utopisches Moment* (11); Ulrichs »Urlaub von seinem Leben«,[228] aber auch die Parallelaktion verkörpern das zentrale Merkmal der menippeischen Satire, indem sie (phantastische) *Ausnahmesituationen* zur *Prüfung philosophischer Ideen, Begriffe oder Wahrheiten* (3) erzeugen, d. h. *Der Mann ohne Eigenschaften* ist ein regelrechtes »Abenteuer der *Idee*«;[229] zudem bedient Musil den für die »Gattung der ›letzten Fragen‹«[230] charakteristischen *philosophischen Universalismus* (5), also die »bis zum äußersten betriebene[] Reflexion über die Welt«; die Verbrecher-Thematik (Geschwister-Inzest,

224 Stiening/Vellusig, Poetik des Briefromans, S. 3 f.
225 Montesquieu, Persische Briefe, S. 5.
226 Musil, TB I, S. 584. Zum ›anderen‹ Blick als Stilmerkmal der menippeischen Satire siehe von Koppenfels, Der Andere Blick, bes. S. 27–29.
227 Bachtin, Probleme der Poetik Dostojewskijs, S. 127–133. Zu Bachtins Interesse an der menippeischen Satire siehe Lachmann, Bachtins Konzept der Menippeischen Satire und das Phantastische, S. 19–39.
228 Musil, MoE I, S. 47.
229 Bachtin, Probleme der Poetik Dostojewskijs, S. 128.
230 Ebd., S. 129.

Clarisses Wahnsinn, Fall Moosbrugger) *erschüttert* sowohl *soziale Normen durch unangepasstes Verhalten* (9), als sie auch *mit anormalen moralisch-psychologischen Zuständen experimentiert* (8), um die »Möglichkeiten eines anderen Menschen und eines anderen Lebens«[231] aufzuzeigen; schließlich schreibt der trichterförmige Romanbeginn exemplarisch an der *(experimentellen) Phantastik* fort (2) und *beobachtet aus ungewohnter Perspektive* (7): Genretypisch blickt Musil also aus großer Höhe auf eine (Groß-)Stadt nieder und entlarvt so Menschen als Wilde und Tiere – als »Horden[]«, »Bienen« und »[A]meisen[]«.[232]

Speziell dieses menippeisch-satirische Erbmaterial kontextualisiert den *Mann ohne Eigenschaften* in der Neuen Sachlichkeit.[233] Implizit verfolgte Musil eine ganze Reihe neusachlicher Grundsätze: Wie die progressiven Exponentinnen und Exponenten der Neuen Sachlichkeit kritisierte er Expressionismus und bürgerliche Gefühlsästhetik; forderte er exakte Beobachtung (»monsieur le vivisecteur«); distanzierte er sich von der standpunktvergessenen Objekt-Fetischisierung des neusachlichen Mainstreams; verlangte er die Verwissenschaftlichung und Rationalisierung der Dichtung; und forderte er die soziale Typisierung der Figuren.[234] So entlarvt *Der Mann ohne Eigenschaften* gleich Kracauers *Georg* soziale und geistige Habitusformen – nur verlacht Musils Roman nicht die Angestellten der Weimarer Republik, sondern das Bürgertum und die Aristokratie der Habsburgermonarchie. Ergänzend zu den Heft-Einträgen im Ersten Weltkrieg notierte sich Musil hierfür Anfang der 1920er Jahre Beobachtungen, deckte sich mit statistischem Material über die Vorkriegsepoche ein und studierte zur wissenschaftlichen Fundierung seines Romans ethnografische und soziologische Schriften.[235] Dass im *Mann ohne Eigenschaften* menippeisch-satirische Elemente neusachliche Elemente absorbieren, ist durchaus im Sinne jener Wechselwirkung von Phantasie und Exaktheit, aus der Ulrich die Utopie

231 Ebd., S. 130.

232 Musil, MoE I, S. 9, 10, 13. Allgemein zur satirischen Teleskopie siehe von Koppenfels, Der Andere Blick, Kap. 2; Wölfel, Epische Welt und satirische Welt, S. 300.

233 Vgl. Becker, Von der »Trunksucht am Tatsächlichen«, S. 140–160. Becker hält zwar Musils Affinität zu den Theoremen der Neuen Sachlichkeit fest, betrachtet indes, da sie primär Döblins *Berlin Alexanderplatz* als Vergleichsgröße heranzieht und zudem weder satirische noch ironische Aspekte reflektiert, den *Mann ohne Eigenschaften* als einen Roman, der stilistisch dem 19. Jahrhundert verpflichtet ist. Dagegen betont Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, S. 1130–1151, bes. S. 1134, zu Recht die stilistische Modernität des *Mann ohne Eigenschaften*.

234 Exemplarische Belege: Musil, GW II, S. 1207–1211; ders., TB I, S. 1, 356. Vgl. Becker, Von der »Trunksucht am Tatsächlichen«, S. 140–160.

235 Musil, TB I, S. 532–539. Vgl. Gess, Primitives Denken, S. 215–221.

des Essayismus ableitet,[236] sowie im Sinne jenes »Typus der [nicht vollständig] *freien* Phantasie«, die Ernst Mach in *Erkenntnis und Irrtum* (1906) anhand von Lukians *Wahren Geschichten* (2. Jh. n. C.) erläutert.[237] Die Romansatire *Stern Ed/Südpol*, die Musil im zeitlichen Umfeld seiner Dissertation *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* (1908) zu entwerfen begonnen hat, rekurriert unmittelbar auf die auf Lukian zurückgehende Gattung der menippeisch-satirischen Mondreise.[238] Vorausschauend bezeichnete Musil die satirische Erzählungstechnik als »geistig sachlich«.[239]

Gemessen am dokumentarischen Realismus der Neuen Sachlichkeit wirkt *Der Mann ohne Eigenschaften* mithin zwar tendenziell phantastischer im Sinne des Merkmals 2, das Bachtin an der menippeischen Satire beobachtet hat. Hauptverantwortlich für den Zugewinn an Fiktionalität ist jedoch die mythisierende Verfremdung der Habsburgermonarchie zum Karikaturenraum *Kakanien*. Das nach ihm benannte achte Kapitel stellt »Kakanien« als »de[n] fortschrittlichsten Staat« vor, in dem man »negativ frei« gewesen sei, weil nichts ernst und vieles möglich gewesen sei und weil man den Fortschritt gemächlich angegangen habe:

> Natürlich rollten auf diesen Straßen auch Automobile; aber nicht zuviel Automobile! Man bereitete die Eroberung der Luft vor, auch hier; aber nicht

236 Musil, MoE I, Kap. 62.

237 Mach, Erkenntnis und Irrtum, S. 47; Hervorhebungen E. M.: »*Lucians* köstliche Münchhauseniade entspricht nicht mehr ganz dem Typus der *freien* Phantasie. Dieser geistreichste Feuilletonist der antiken Welt hält hier aus *Prinzip* nur die abenteuerlichsten und unwahrscheinlichsten seiner Einfälle fest. Er erfindet kolossale Spinnen, die den Raum zwischen Mond und Morgenstern mit einem gangbaren Gewebe durchziehen, weist spielend den Mondbewohnern flüssige Luft als Getränk an, 1770 Jahre vor deren wirklicher Darstellung. Ein Reiseplan ist es, an dem er als leitenden Faden seine Phantasien aufreiht. Diese Reise führt ihn auch auf die Insel der Träume, deren unbestimmtes widerspruchsvolles Wesen er wunderbar dadurch charakterisiert, dass sie desto mehr zurückweicht, je mehr der Reisende sich ihr nähert. Trotz dieser überreich wuchernden Phantasie lassen sich die Fäden der Assoziationen doch auffinden, wo dieselben etwa nicht absichtlich verborgen wurden. […] An dieser Stelle ist ja der Faden der Assoziationen zu einem recht tragfähigen Strick angeschwollen. An anderen Stellen hat der Autor Triebe und Blüten seiner Phantasie, welche dem ästhetischen und satirischen Zweck nicht entsprachen, eben weggeschnitten.« Musil bezieht sich nur indirekt auf Lukian, und zwar im Kontext von Exzerpten aus Goethes *Dichtung und Wahrheit*. Siehe Musil, TB I, S. 848.

238 Lukian, Werke, Bd. 2, S. 301–325; zum *Stern Ed/Südpol* siehe Hönig, Musils Pläne für einen satirisch-utopischen Experimentalroman *Land über dem Südpol* oder *Der Stern Ed*, S. 293–324.

239 Musil, TB I, S. 585.

zu intensiv! Man ließ hie und da ein Schiff nach Südamerika oder Ostasien fahren; aber nicht zu oft.[240]

Am Beginn des Kapitels imaginiert Musil eine futuristische, »überamerikanische Stadt, wo alles mit der Stoppuhr in der Hand eilt oder stillsteht. Luft und Erde bilden einen Ameisenbau, von den Stockwerken der Verkehrsstraßen durchzogen.«[241] Aus dieser Beschreibung spricht die typische sarkastische Melancholie, mit der die österreichische Literatur in den 1920er und frühen 1930er Jahren mit dem Kaiserreich abgerechnet hat.[242] Das Kapitel verschmilzt aber auch Technikutopie mit Satire.[243] Indem Kakanien einen von zwei »Reiseträumen« auf der Zeitachse darstellt, wobei man, um hierhin zu gelangen, »den Zug der Zeit verlassen« muss,[244] erhält die Habsburgermonarchie ihren exotischen Touch im Stil von Montesquieus *Lettres persanes* oder Swifts *Gulliver's Travels*. Der *andere Blick* der menippeischen Satire ist somit als Wahrnehmungsmodus der Parallelaktion eingerichtet.

Dass *Der Mann ohne Eigenschaften* wegen seines höheren Phantasie-Anteils universelle Missstände kritisiert, erweist sich daher als ahistorische Interpretation.[245] Stattdessen leuchtete der Roman, als 1930/2 die ersten zwei Bände auf dem Buchmarkt zu kaufen waren, eine Gesellschaft aus, die die Roaring Twenties allzu rasch ferngerückt – und derart zusätzlich exotisiert hatten. Um die geistigen und materiellen Habitusformen der vergangenen Habsburgermonarchie zu karikieren, beschränkt sich Musil dabei nicht auf die Stadtansichten und Salongespräche. Während der Ausfahrten, die Ulrich mit Diotima unternimmt, um die Parallelaktion in der Umgebung Wiens zu bewerben, verurteilt Musils Satire ebenfalls Landadel und Landbürgertum. Von einer quasiethnografischen Warte aus wird über die Lebenshaltung einer dem Untergang geweihten aristokratischen »Herrscherkaste« aufgeklärt, die sich »noch auf den Händen ihrer Diener durch die Welt tragen ließ[]«; die in Barockschlössern »ohne fließendes Wasser« wohnt, wo »abscheulich neue Möbel […] unbekümmert zwischen wundervollen alten Stücken standen«; die das »Obst nicht

240 Ders., MoE I, S. 35, 33.
241 Ebd., S. 31.
242 Magris, Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, bes. S. 349.
243 Vgl. Arntzen, Satirischer Stil, bes. S. 202–205; ders., Nachricht von der Satire, S. 17.
244 Musil, MoE I, S. 32.
245 Dagegen Arntzen, Satirischer Stil, S. 94–96. Arntzens Nobilitierungsversuch der Satire basiert folglich auf dem Axiom der Universalisierung, wie es für die bürgerliche Kunstanschauung charakteristisch ist.

selten ungeschält aus der Hand« isst; während die großbürgerliche »Klasse der Emporgekommenen« ihre dem Adel abgekauften Wohnsitze mit modernen Bequemlichkeiten versieht »wie ein Familienstück von Kronleuchter, durch das man elektrische Drähte gezogen hat«; die mit der Hilfe von Sachverständigen »in der Einrichtung weniger Schönes ausgeschieden und Wertvolles dazu gesammelt« hat; und in der »das Zeremoniell von Messer und Gabel strenge gewahrt wurde«.[246] Bei den Ausfahrten registriert Diotima jeweils lediglich Naturschönheiten. Ulrich analysiert hingegen akribisch ökonomische Ursachen:

> So war es einmal bei einer Ausfahrt über Land vorgekommen, daß der Wagen an entzückenden Tälern vorbeirollte, zwischen denen von dunklen Fichtenwäldern bedeckte Berghänge nahe an die Straße herantraten, und Diotima mit den Versen »Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben …?« darauf hindeutete […]. Aber Ulrich erwiderte: »Die Niederösterreichische Bodenbank. Das wissen Sie nicht, Kusine, daß alle Wälder hier der Bodenbank gehören? Und der Meister, den Sie loben wollen, ist ein bei ihr angestellter Forstmeister. Die Natur hier ist ein planmäßiges Produkt der Forstindustrie, ein reihenweise gesetzter Speicher der Zellulosefabrikation, was man ihr auch ohne weiteres ansehen kann.« Von dieser Art waren sehr oft seine Antworten. Wenn sie von Schönheit sprach, sprach er von einem Fettgewebe, das die Haut stützt. Wenn sie von Liebe sprach, sprach er von der Jahreskurve, die das automatische Steigen und Sinken der Geburtenziffer anzeigt. Wenn sie von den großen Gestalten der Kunst sprach, fing er mit der Kette der Entlehnungen an, die diese Gestalten untereinander verbindet. Es kam eigentlich immer so, daß Diotima zu sprechen begann, als ob Gott den Menschen am siebenten Tag als Perle in die Weltmuschel hineingesetzt hätte, worauf er daran erinnerte, daß der Mensch ein Häuflein von Pünktchen auf der äußersten Rinde eines Zwergglobus sei. Es war nicht ganz einfach zu durchschauen, was Ulrich damit wollte; offenbar galt es jener *Sphäre des Großen*, der sie sich verbunden fühlte, und Diotima empfand es vor allem als kränkende Besserwisserei. Sie konnte nicht vertragen, daß ihr Vetter, der nun einmal für sie ein Schreckenskind war, etwas besser wissen wolle als sie, und seine *materialistischen Einwände*, von denen sie nichts verstand, weil er sie aus der niederen Zivilisation des Rechnens und der Genauigkeit holte, ärgerten sie gröblich.[247]

246 Musil, MoE I, S. 277 f.
247 Ebd., S. 280; Hervorhebung C. v. d. S.

Diotimas Sichtweise idealisiert folglich Kakanien analog zur bürgerlichen Kunst- und Weltanschauung. Ulrich profaniert hingegen den habsburgischen Sozialverband entlang der materialistisch-satirischen Logik der literarischen Moderne, 1918–1933. Alles andere als zufällig besitzt seine Perspektive dieselbe Blickrichtung wie die des auktorialen Erzählers, der anhand der Schilderung feiner Unterschiede den Einwohnerinnen und Einwohnern Kakaniens – und also einer realistischen habsburgischen Klassensoziologie – die Hausdächer von ihren Köpfen hebt, wie dies der Teufel in Alain René Lesages *Le Diable boiteux* (1707) tut.[248]

Ulrichs gattungsästhetische Eigenschaften: Ein moderner Schelm?

Die Ästhetik der *satirischen Moderne*, 1918–1933, wäre im *Mann ohne Eigenschaften* nicht vollständig durchgeführt, gestaltete der Roman nicht auch die Krise des bürgerlichen Subjekts. In der Rede *Der Dichter in dieser Zeit* von 1934 betrachtete Musil die wirtschaftliche und berufliche Verflechtung des Individuums in übergreifende Strukturen als deren Hauptursache; diese sei viel stärker als noch zur Biedermeierzeit, zudem hätte der Erste Weltkrieg klargemacht, dass es auf den einzelnen Menschen gar nicht mehr ankomme.[249] Ein Essay-Entwurf aus dem Jahr 1926 zeichnete dementsprechend stichwortartig ein rasantes Ableben der bürgerlichen Figurentechnik nach: Um 1900 waren nach Musil noch die heroisch-bürgerlichen Charaktere Standard, modelliert nach der Sittlichkeitsidee von Goethe und Schiller; zum bürgerlichen Figurenarsenal gehörten aber auch die dagegen rebellierenden Figuren Shakespeares, die »Charaktertypen« des englischen Romans, die ausgedünnten Figuren des Kitschromans sowie Ibsens »Zwischencharakter[e]« und Dostojewskijs Bösewichte als Krisengestalten des absterbenden (bürgerlichen) Paradigmas.[250] Diskurstypisch resultierte auch bei Musil aus der epochalen Verunsicherung die soziale Typisierung der Figur. Anders als bei Brecht und Piscator entband diese jedoch nicht davon, dass sich die moderne Literatur mit der Existenz des einzelnen Menschen auseinandersetzte: »Das Typische eines Ereignisses hindert das Einmalige nicht, beides ist an ihm.«[251] Namentlich die empirischen »Charaktertypen« des viktorianischen Romans verfügten daher über Zukunft: Die

248 Lesage, Der hinkende Teufel, bes. Kap. 3.
249 Musil, GW II, S. 1246.
250 Ebd., S. 1403 f.
251 Ebd., S. 1404.

Romanfiguren von Thackeray oder Dickens besäßen zwar, wie Musil bemerkte, keine unmittelbare gesellschaftliche Relevanz mehr, seien indes »heute noch mit Gattungskräften geladen«.[252]

Damit kartografierte Musil eine weitere genealogische Linie der modernen Figurenästhetik: Sie führte weg vom bürgerlichen Individuum über die satirischen »Charaktertypen« (der englischen Romane) hin zu den universell- oder sozial-typisierten Figuren zurück bzw. vorwärts, welche die satirische Epik traditionell gestaltet und welche die literarische Moderne, 1918–1933, revitalisierte. Heinrich Manns *Der Untertan* war allerdings keine empfehlenswerte Inspirationsquelle:

> Betrachten wir einen aus dem guten Durchschnitt geholten Deutschen. Er soll weder dumm, noch ein /»Untertan«/charakterlos sein. Unsre Satiriker haben es sich bisher zu leicht gemacht. Satiram non scribere ist erst difficile, weil es zwingt, im Geschmähten sich selbst zu spiegeln.[253]

Die Karikatur Diederich Heßling erschien Musil als zu unterkomplex, nicht nur weil sie einen offenkundig verachtenswerten Soziotypus attackierte, sondern auch weil sie den (relativen) Standpunkt des Satirikers nicht mitreflektierte. Die Karikaturen des *Mann ohne Eigenschaften* versuchten dementsprechend, differenzierter zu verfahren, indem der karikierte Soziotypus in der Regel eine liebenswürdige Seite besitzen und dadurch auf eine persönliche Einzigartigkeit hin geöffnet werden sollte. Den Einwand gegen Heinrich Mann erhob Musil 1923 im Kontext von *Der deutsche Mensch als Symptom* und dem darin formulierten Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit: »Der Mensch«, lautete dessen Kernbotschaft, »existiert nur in Formen, die ihm von außen geliefert werden […]. Die gesellschaftliche Organisation gibt dem Einzelnen überhaupt erst die Form des Ausdrucks.«[254] Analog zur Karikaturen-Theorie Simmels besaß das satirische Porträt bei Musil mithin existenzielle Bedeutung.[255] Es eignete sich hervorragend, um strukturell eine Epoche abzubilden, in der sich die Erkenntnis durchzusetzen anfing, dass Diskurse, Habitusformen und Institutionen eine Persönlichkeit stärker prägen als individuelle Wesenszüge.

252 Ebd., S. 1403. Dazu Jauß, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, S. 125–132.
253 Vgl. Musil, TB I, S. 668: »Untertan« durchgestrichen und von Musil durch »charakterlos« ersetzt.
254 Ders., GW II, S. 1370.
255 Vgl. Simmel, Jenseits der Schönheit, S. 275–281.

Im *Mann ohne Eigenschaften* ist die Verarbeitung sozialtypisierter Karikaturen im Fall der »Denksysteme[] karikieren[den]«[256] Figuren der Parallelaktion evident. Aber auch der Protagonist Ulrich, der wie keine zweite literarische Figur die Krise des Subjekts verkörpert,[257] ist substanziell satirisch strukturiert. Indem Ulrich als »Mann ohne Eigenschaften«[258] in einer »Welt von Eigenschaften ohne Mann«, in der die »Verantwortung ihren Schwerpunkt nicht im Menschen, sondern in den Sachzusammenhängen« hat, »ein[en] Charakter […], […] ohne einen zu haben«, darstellt,[259] satirisiert die Figur wie Kracauers Ginster den Protagonisten des Bildungsromans. Der Wunsch, im Rahmen der bürgerlichen Karriereoptionen »ein bedeutender Mann zu werden«, hat so zur Folge, dass Ulrich sein Glück zuerst beim Militär versucht: in der später desillusionierten Annahme, sich dort auf der »Bühne welterschütternder Abenteuer zu befinden, deren Held er sein werde«.[260] Danach studiert er Ingenieurwissenschaften, wobei ihn freilich die Diskrepanz zwischen geistiger Kühnheit und spießigem Habitus der Berufsvertreter stört. Schließlich wendet er sich der Mathematik zu, und zwar weniger aus inhaltlichem Interesse als vielmehr, weil die Bevölkerung Kakaniens dieses Fach nicht schätzt.[261] Zudem sind in der Mathematik nicht nur »Umstürze« an der Tagesordnung, sondern die Werke der Mathematiker übertreffen sogar »an Mut und Umsturzkraft […] die größten Taten der Geschichte«, da ein Mathematiker »anders […] als gewöhnliche Menschen [denkt]« und daher auch »anders leb[t]«.[262] Die Ingenieurwissenschaften kommen Ulrich hinwiederum entgegen, da deren »technische[r] Standpunkt« soziale Semantiken bzw. Werte relativiert; »die Welt ist einfach komisch, wenn man sie vom technischen Standpunkt ansieht«.[263] Und das Militär befriedigt Ulrichs »natürliche Bewunderung […] für das Verbrecherische«, wie sie bereits in der Schulzeit durch die regimetreuen Hinweise der Lehrer auf Napoleon genährt wird, der als »Tyrann[] […] Europa auf den Kopf zu stellen versuchte«.[264] Mit den Sympathien für den kaiserlichen Erben der Französischen Revolution rebelliert Ulrich sowohl gegen die Vaterimago des kakanischen Staates als auch gegen die seines leiblichen Erzeugers, der als »Vater mit Eigenschaften« das

256 Musil, TB II, S. 1068.
257 Hogen, Die Modernisierung des Ich, S. 89–121.
258 Musil, MoE I, S. 18.
259 Ebd., S. 150.
260 Ebd., S. 35 f.
261 Ebd., S. 38, 40.
262 Ebd., S. 40 f.
263 Ebd., S. 37.
264 Ebd., S. 35.

bürgerliche Individuum und, klassenhistorisch bzw. -soziologisch betrachtet, den »Geist des aufstrebenden Bürgertums« verkörpert, das, sich unterordnend, einen restaurativen Burgfrieden mit der kakanischen Aristokratie geschlossen hat. Das Schlösschen, das Ulrich bewohnt, ist aus Sicht des Vaters somit ein provokativer Standesverstoß.[265]

In Ulrichs Biografie manifestiert sich auf diese Art und Weise eine gehörige Portion gesellschaftskritischer Energie. Es verwundert daher nicht, dass viele Attribute, die Ulrich als Antiindividuum umschreiben, mit denen des Satirikers identisch sind. So integriert der krumme Bildungsweg, der parodistisch lediglich kursorisch in *Eine Art Einleitung* dargestellt wird, Ulrich nicht in die Gesellschaft, sondern konsolidiert das in der Figur grundsätzlich angelegte Außenseitertum. Zu den Eigenschaften des Mannes ohne Eigenschaften zählen zudem eine grundsätzliche »Angriffslust«, die »Bereitschaft zur Verneinung«, ein Hass auf »alles, was so tut, als stünde es ein für allemal fest«, die »schonungslose Leidenschaftlichkeit«, mit den »wirklichkeitsfeindlichen Fassungen« seiner Gedanken auf »die Wirklichkeit […] einwirken« zu wollen, sowie ein subversiver, »sich über die gegebenen Grenzen hinweg[setzender]« »Witz«.[266] Leinsdorf nennt Ulrich deshalb »[e]in[en] gefährliche[n] Mensch[en], mit seiner infantilen moralischen Exotik«; Leo Fischel bezeichnet Ulrich als »Zyniker«; Gerda sieht in ihm einen »Parodist[en]«; und Arnheim tituliert ihn indirekt als Satiriker: »[A]ber Sie haben soeben, trotz der vermeintlichen Satire, mit der ungezogenen Aufrichtigkeit eines Schuljungen darüber gesprochen.«[267] Der Großindustrielle und Großschriftsteller bezieht damit gemäß der bürgerlichen Kunst- und Weltanschauung die Gegenposition zu Ulrich, dessen Figur den modernen Künstler-Habitus antizipiert. Weil beides für Arnheim rebellisch und niederklassig konnotiert ist, hat er dagegen

> Zeit seines Lebens […] eine fast krankhaft empfindliche Abneigung gegen Witz und Ironie besessen, die wahrscheinlich von einer nicht gerade geringen geerbten Anlage zu beiden herrührte. Er hatte sie unterdrückt, weil sie ihm immer für den Inbegriff des Unadeligen und pöbelhaft Intellektuellen gegolten hatte […].[268]

265 Ebd., S. 13–15.
266 Ebd., S. 151, 154, 592, 541.
267 Ebd., S. 324, 135, 560, 643.
268 Ebd., S. 546.

Arnheim liest daher – ein Sublimierer wie Thomas Mann – verstohlen Heine, lebt aber offiziell nach der Devise einer »Goetheschen« »Ironie, des ernsten Sich-in-die-Umstände-Bequemens, mit handelndem Humor«.[269] Arnheim reist aus Berlin an, während Ulrich in Wien lebt.

Es greift somit zu kurz, den *Mann ohne Eigenschaften* als negative Umschrift des »historische[n] Roman[s]«, Desillusionsromans (»*Éducation sentimentale*«), »Zeitroman[s]«, »Gesellschaftsroman[s]« oder »Bildungsroman[s]« als »›Roman ohne Eigenschaften‹« generisch zu bestimmen.[270] Vielmehr hat Musil im *Mann ohne Eigenschaften* mannigfaltig die *produktive Positivität* der satirischen Formen genutzt, um den großformatigen modernen Roman deutscher Provenienz zu *kreieren*. Zusätzlich zu den Inspirationsquellen Thackeray, Sterne und Montesquieu ist (wie für Döblins *Berlin Alexanderplatz*)[271] der Rückgriff auf pikareske Elemente festzuhalten: der mentale Solitär Ulrich, dessen kritischer Materialismus den Idealismus Diotimas und Arnheims aushebelt; das Gesellschaftspanorama der Parallelaktion; die Darstellung aller soziologischen Klassen Kakaniens vom demonstrierenden Volk bis zum Kaiser; das Revueprinzip; das biografische Verlaufsmuster; der Essayismus als rationaler und digressiver Erzählmodus; Ulrich als satirischer Reflektor Kakaniens bzw. der Habsburgermonarchie.[272] Indem Musil den Nullpunkt von Kraus' einfachem Mann mit dem bürgerlichen Intellektuellen Ulrich besetzte, kletterte Hašeks anarchistischer Proletarier Schwejk via Kracauers kleinbürgerlichen Angestellten sozusagen die figurenästhetische Karriereleiter der literarischen Moderne, 1918–1933, eine letzte Stufe in die Sphäre der modernen E-Kultur empor. Ulrich ist der »moderne ›Schelm‹«, den Musil auch im *Stern Ed-/Südpol*-Roman zu gestalten plante.[273] *Der Mann ohne Eigenschaften* – das ist der pikareske Roman im Frack. Bernhard Guillemin riet Musil daher aus »ganz unpolitischen, realhistorischen und künstlerischen Gründen«, Ulrich solle sich im Verlauf des Romans zum Kommunisten wandeln.[274]

269 Ebd., S. 434.
270 Mülder-Bach, Robert Musil, S. 120.
271 Mahlendorf, Schelm und Verbrecher, S. 77–108.
272 Allgemein zur Gattungsphysiognomie siehe Bauer, Der Schelmenroman, S. 10–13; Jacobs, Der deutsche Schelmenroman, S. 25–37; Bachtin, Chronotopos, S. 87–95.
273 Musil, TB I, S. 842: »20. Jänner 1931. *Ed*: Der moderne ›Schelm‹, der Millionäre zur Psychoanalytikerin schleppt. Dabei selbst daran glaubt. Nachdem er reichen Kreisen Kunstführungen gehalten hat u[nd] Gelegenheitshandel mit Antiquitäten oder Bildern treibt. Verbesserung des Geschäfts.«
274 Zit. nach: Corino, Robert Musil, S. 1069.

6.3 Atmosphäre oder charakteristische Möglichkeit? Ironie/Satire bei Musil und Lukács

Thomas Mann als Referenzgröße: Pressestimmen zum Mann ohne Eigenschaften

Handelt es sich bei den satirischen Formen um extrem kontextbedingte literarische Formen, so entscheidet, ob ein Text als Satire verstanden wird oder nicht, letztlich das Publikum.[275] Ob Ironie als rhetorische Form satirisch auf die reale Welt zugreift oder spielerisch in der künstlerischen Welt verbleibt, ist Sache der Rezipierenden. Umso stärker, sobald Texte nicht in ihren ursprünglichen generischen Zusammenhang – den satirischen Intertext – eingebettet werden. Aktuell liest man die satirischen Formen im *Mann ohne Eigenschaften* daher in der Regel als Formen einer »konstruktive[n] Ironie«.[276] Die wichtigste Quelle, die diesen Interpretationsansatz stützt, ist eine Aussage, die Musil 1932 formulierte, als der zweite Band seines Romans gerade im Erscheinen begriffen war:

> Ironie ist: einen Klerikalen so darstellen, daß neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist. Einen Trottel so darstellen, daß der Autor plötzlich fühlt: das bin ich ja zum Teil selbst. Diese Art Ironie *die konstruktive Ironie* ist im heutigen Dtschld. ziemlich unbekannt. Es ist der Zusammenhang der Dinge, aus dem sie nackt hervorgeht. Man hält Ironie für Spott u. Bespötteln.[277]

Diese Äußerung bestimmt »konstruktive Ironie« nicht nur als ideologiekritisches, sondern auch als ideologiedifferenzierendes und -reflektierendes Instrument – also als ein Instrument, wofür *Ansätze zu neuer Ästhetik* noch die satirischen Formen funktionalisiert hatte. Klar erkennbar ist zudem Musils Intention, sich mit einem positiv konnotierten modernen Literaturverfahren von einer lediglich destruktiven Ironie (»Ironie für Spott u. Bespötteln«) ab-

275 Bspw. Weiss, Probleme der Satireforschung, S. 14–16.

276 Exemplarisch: Allemann, Ironie und Dichtung, S. 177–220; Alt, Ironie und Krise, Kap. 5–9; Hönig, Die Dialektik von Ironie und Utopie und ihre Entwicklung in Robert Musils Reflexionen, Kap. 4; Honnef-Becker, »Ulrich lächelte«, Kap. 4; Fanta, Die Entstehungsgeschichte des *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, S. 219 f., 374–378; Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, S. 1130–1151; Midgley, Looking beyond Satire, S. 96–111. Problematisierung bei: Huber, Satire and Irony in Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 99–116.

277 Musil, MoE II, S. 1939; Hervorhebung C. v. d. S.

zugrenzen – d. h. von der rhetorischen Ironie der modischen Satire – und sich derart im literarischen Feld eine künstlerische Nische zu suchen.

Musils Begriffswahl war auch das Echo zeitgenössischer Leser- und Leserinnenstimmen. Denn als 1930 der erste Band des *Mann ohne Eigenschaften* veröffentlicht wurde, wiesen gleich mehrere Rezensierende auf das ironische Element des Romans hin. Neben den internationalen Vergleichsgrößen der Gegenwartsdichtung wie Joyces *Ulysses* (1922), Prousts *À la Recherche du Temps perdu* (1913–1927) sowie Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) wurde als deutschsprachige Referenz hauptsächlich Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) herangezogen. Der Rekurs erscheint aus heutiger Sicht evident aufgrund inhaltlicher Ähnlichkeiten (Telos des Ersten Weltkriegs) sowie formaler Verwandtschaften (Kontraktionstechnik von Sanatorium bzw. Parallelaktion, philosophische Dialogizität bzw. Essayismus, ironischer bzw. satirischer Ton). Zusätzlich, weil es sich beim *Zauberberg* um den rezenten großformatigen Roman des seinerzeit feldbeherrschenden modernen Epikers deutscher Zunge handelte, dessen »ironische[r] Konservativismus« den Blick für ironische Aspekte geschärft hatte.[278] Auch Musil hatte sich Anfang der 1920er Jahre Exzerpte aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* angefertigt, die zu diesem Zeitpunkt nota bene noch zuungunsten Thomas Manns ausgefallen waren.[279]

Den Begriff ›Ironie‹ verwendeten die Buch-Rezensionen dabei höchst unterschiedlich: Es war die Rede von einer »ungewöhnlich amüsanten Ironie, die durch ihre österreichische Anmut, durch ihre Dämpfung und Sauberkeit sympathisch berührt«; von einer »hintergründige[n] diskrete[n]«, »blitzenden«, »überlegene[n]«, »geistvolle[n]«, »merkwürdig opalisierenden«, »zarte[n]«, »formal zurückhaltende[n], aber unerbittliche[n]« Ironie; von einem »vornehm-ironische[n]«, »ironisch-sachliche[n]« oder »ironisch-kritische[n]« Stil; von einer »ungeheuren, filigranfeinen Ironie«, die bislang allenfalls bei Heine oder Nietzsche vorzufinden gewesen sei, oder von der »scharfen Waffe der weltbürgerlichen Ironie« und einer »ironischen Darstellung«, die man lediglich mit Swifts *Gulliver's Travels* vergleichen könne.[280] Der Begriff variierte demnach von der Ironie als österreichischer Weltanschauung über die Ironie als Weltanschau-

278 T. Mann, GKFA, Bd. 13.1, S. 634 [Betrachtungen eines Unpolitischen].

279 Musil, TB I, S. 475–484.

280 Ders., KA, Kommentare & Apparate/Kontexte/Zeitgenössische Rezensionen: Werner/Deutsche Allgemeine Zeitung, Alker/Das Deutsche Buch, Anonym/Sport im Bild, L. W./Bohemia, Anonym/Schweizer Allgemeine Volkszeitung, Strecker/Velhagen & Klasings Monatshefte, Schmutzer/Neue Freie Presse, Güntzburger/Saarbrücker Zeitung, Dr. K./Barmer Zeitung, H. M./Vossische Zeitung, Sauer/Der Mittag, Matthey/Amerikanische Turnzeitung, Sk./Mühlheimer Zeitung.

ung im Stile Thomas Manns – der persönlich Musils *Mann ohne Eigenschaften* mit den Romanen Jean Pauls assoziierte –[281] bis hin zur Ironie als rhetorischer Figur bzw. als satirischem Mittel im Stile Heines, Nietzsches oder Swifts.

Dass *Der Mann ohne Eigenschaften* unter dem Label ›Ironie‹ folglich implizit in die satirische Epik eingebettet wurde, bestätigt dann jene – auch nicht gerade kleine – Gruppe von Rezensierenden, die Musils Opus magnum explizit als satirischen Roman auffasste. Wie üblich war die Einordnung in den satirischen Kontext von Misstönen begleitet, wobei weniger die Satire per se angeklagt wurde als vielmehr die durch sie bewirkte Desorganisierung des Bildungsromans. Indirekt traf also der promovierte Germanist Ernst Sander die Sachlage bzw. den Nagel auf den Kopf, wenn Musils Roman für ihn den »Tod der Kunst« bedeutete; »[d]ie Fabel« sei »von extremer Magerheit; sie reichte hin, um einer von Roda Rodas österreichischen Anekdoten als Basis zu dienen«.[282] Und der Rezensent des *Pester Lloyd* protestierte: »Der Roman erfordert vor allem interessante Ereignisse, spannende Begebenheiten, Kämpfe nach außen und nach innen, reale und auch satirische, aber stets poetische Lebensbilder.« Er verlangte, dass Musil zum Wohl der Kunst die »vielen scharf satirischen Stellen über Österreich-Ungarn« streicht, »denn sie passen weder in seinen ›Roman‹ und am allerwenigsten in das Buch eines ernsthaften, wahrheitsliebenden Patrioten«, und brachte Musil mit jenen »Wiener Schriftsteller[n]« in Verbindung, »die nach Berlin verschlagen wurden und dort ihren Spott über die alte Monarchie der Habsburger ausschütteten«.[283]

Weitere Rezensionen bezeichneten Musil als »Kulturkritiker« oder »Moralist[en]«, erkannten »Sarkasmen«, »Haß«, »Schadenfreude«, »beißende[n] Spott«, betonten die Tagesaktualität des Romans und taxierten ihn als »Gesellschaftssatire«, »politische Satire« oder »lächelnde[] Satyre«.[284] Diskurstypisch für die linke Satire-Affinität war Ernst Fischer in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* vom

281 Ebd., T. Mann/Das Tage-Buch; vgl. ebd., Lesetexte, Bd. 19, Wiener und Berliner Korrespondenz 1919–1938, Thomas Mann an Bernhard Guillemin, 4. November 1932. Thomas Mann kontextualisiert damit indirekt den *Mann ohne Eigenschaften* im Umkreis des satirischen Romans. Vgl. Grötzebach, Humor und Satire bei Jean Paul, bes. Kap. 5–7; zudem die Beiträge des Satireworkshops in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, Bd. 45, S. 3–120. Aber auch im Kontext der bei ihm positiv besetzten romantischen Ironie. Siehe Thomas Mann, GKFA, Bd. 13.1, S. 24 f., 449 f., 587 [Betrachtungen eines Unpolitischen].

282 Musil, KA, Kommentare & Apparate/Kontexte/Zeitgenössische Rezensionen, Sander/Hamburger Nachrichten.

283 Ebd., X. Y. Z./Pester Lloyd.

284 Ebd., Prosper/Vorstoß, Dinggräve/Tägliche Rundschau, C. A. W./Hannoverscher Anzeiger, Schweinberger/Literarische Monatshefte, Richter/Neue Leipziger Zei-

Roman überaus angetan und verglich den *Mann ohne Eigenschaften* mit Döblins *Berlin Alexanderplatz*: »Wie im ›Alexanderplatz‹ das ungeheure Lebewesen Berlin, ist [in] Musils Roman das geisterhafte Monstrum Österreich-Ungarn das Kollektiv, in dem die Menschen kreisen wie Himmelskörper in einem Sonnensystem«; Musil sei »sein Historiker, sein Satiriker«, der dessen »innerstes Wesen mit solcher Intensität durchleuchtet«, dass *Der Mann ohne Eigenschaften* die »phantastische Sachlichkeit einer Röntgenphotographie« besitze.[285] Fischer betonte mithin die Verwandtschaft zum modernen Roman, aber auch zur Neuen Sachlichkeit sowie zur menippeischen Tradition. Andere zogen hinwiederum die satirischen Klassiker Swift, Sterne und häufig Voltaire als Referenzgrößen heran.[286] Guillemin rezensierte etwa den *Mann ohne Eigenschaften* als »geschichtsphilosophischen Versuch und Roman der weltanschaulichen Kritik: seit Voltaires *Candide* wohl der beträchtlichste in epischer Form und den *Candide* noch übertreffend«.[287] Max Hochdorf titulierte Ulrich in den Berliner *Sozialistischen Monatsheften* als »österreichischen Candide unserer Tage«.[288]

Voltaire als Referenzgröße: Möglichkeits- und Wirklichkeitssinn

Dass *Der Mann ohne Eigenschaften* die zeitgenössische Literaturkritik an Voltaires *Candide ou L'Optimisme* (1759) und folglich an eine kanonische Satire der Aufklärungsepoche erinnerte, lässt sich sowohl durch eine generische Verwandtschaft – so komprimiert Voltaires Roman pikareske Formen bis zur Persiflage –[289] als auch durch inhaltliche Parallelen erklären. Beide Texte karikieren die barocke Philosophie von Gottfried Wilhelm Leibniz und solcherart die für sie zentrale Kategorie der Möglichkeit. Indem der Protagonist in *Candide ou L'Optimisme* im Verlauf seiner Reise auf dem Globus von einem Unglück ins nächste gerät, führt Voltaire Leibniz' Theodizee ad absurdum, »daß es unendlich viele mögliche Welten gibt, von denen Gott die beste gewählt haben muß,

tung, V. E./Allensteiner Zeitung, Fontana/Berliner Börsen-Courier, R. H./Wiener Zeitung, Otten/Kölnische Zeitung, Conzen/Gral.

285 Ebd., Fischer/Arbeiter-Zeitung.

286 Ebd., Pfeiffer-Belli/Ostmarken-Rundfunk, S. K./Mühlheimer Zeitung, Guillemin/Magdeburgische Zeitung, ders./Luginsland, ders./Prager Presse, Hochdorf/Sozialistische Monatshefte, Blanck/Weltstimmen, Bestaux/Latinié, Brües/Stadtanzeiger.

287 Ebd., Guillemin/Magdeburgische Zeitung, ders./Luginsland, ders./Prager Presse.

288 Ebd., Hochdorf/Sozialistische Monatshefte.

289 Starobinski, Über den philosophischen Stil in Voltaires *Candide*, bes. S. 777.

da er nichts tut, ohne der höchsten Vernunft gemäß zu handeln«.[290] Im *Mann ohne Eigenschaften* verstört der junge Ulrich das konservierende Weltbild des habsburgischen Lehrkörpers, indem einer seiner subversiven Schulaufsätze die antileibnizianische These verficht, »daß wahrscheinlich auch Gott von seiner Welt am liebsten im Conjunctivus potentialis spreche […], denn Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebenso gut anders sein«.[291] Diesen Gedanken ausreifend, destabilisiert Ulrich später als Erwachsener das bürgerliche Weltbild, indem er im Rahmen seiner Theorie »PDUG« (»Prinzip des unzureichenden Grundes«) den bürgerlichen »Wirklichkeitssinn« mit einem explizit utopischen, implizit jedoch satirischen »Möglichkeitssinn« verrechnet.[292]

Die Karikatur von Leibniz' Theodizee machte sich dabei über den »Stammvater der Philosophie in Österreich« sowie die offizielle österreichische Philosophiegeschichte lustig.[293] *Der Mann ohne Eigenschaften* satirisierte so die Habsburgermonarchie in der unmittelbaren Vorkriegsphase und gewann zum Publikationszeitpunkt zusätzliche satirische Wucht dadurch, dass sich die Habsburgermonarchie im Ersten Weltkrieg als alles andere als ein alternativloses Staatsgebilde, geschweige denn als die beste aller Welten entpuppt hatte. Die Leibniz-Karikatur reagierte folglich auf die Epochenzäsur 1917/8, insofern Erster Weltkrieg, Oktober- sowie Novemberrevolution die politischen, kulturellen und epistemischen Ordnungen der bürgerlichen Lebenswelt als Wirklichkeiten unter vielen respektive als kontingente Möglichkeiten relativiert – und also entlarvt hatten. Andererseits reagierte der Roman darauf, dass in den 1920er und frühen 1930er Jahren Lebensentwürfe und Staatsideen realisierbar waren, die noch vor dem Ersten Weltkrieg als utopisch gegolten hatten und in den Bereich der Fabeln und Hirngespinste verbannt, – wie die satirischen For-

290 Vgl. Leibniz, Philosophische Schriften, Bd. 2.1, S. 221 (§ 8). Vgl. Voltaire, Erzählungen, Dialoge, Streitschriften, Bd. 1, S. 172.

291 Musil, MoE I, S. 19; vgl. die Korrekturnotizen in: ders., KA, Mappe I/2/10, V/5/95.

292 Ders., MoE I, S. 16–18, 133–135. Dazu siehe Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, Kap. 3.2; zu Voltaire hier S. 205–207. Dass Musil konkret an Voltaire gedacht hat, zeigen mehrere Einträge in den Arbeitsheften; unter anderem bezeichnet Musil die Schweiz als »Die beste aller Welten!«. Siehe Musil, TB I, S. 811; auch ebd., S. 805: »Ein Pangloss könnte sagen: Gott hilft nicht den Guten, damit in der besten der Welten die Guten selbst das Böse ausrotten. Es ist lästig, daß sich alle Menschen auf ihn verlassen«; zudem ebd., S. 772: »Der Mensch ist gut: Rousseau. Er ist von Natur eine Bestie: Voltaire.«

293 Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, S. 279–319, bes. S. 279; Hinweis bei: Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion, Kap. 3.2; zu Voltaire ebd., S. 205 f.

men – marginalisiert worden waren.[294] Musils Gelehrtensatire kritisierte mithin die willkürliche Wirklichkeit vor 1918 ebenso, wie sie die staatspolitischen Ideen seiner Zeit widerspiegelte: »Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt« – Möglichkeiten sind »noch nicht geborene Wirklichkeiten«.[295]

Den Menschen mit Möglichkeitssinn, detailliert vorgestellt in einer Passage des *Mann ohne Eigenschaften*, sind daher nicht zufällig die satirischen Formen eingeschrieben:

> So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist. *Man sieht, daß die Folgen solcher schöpferischen Anlage bemerkenswert sein können, und bedauerlicherweise lassen sie nicht selten das, was die Menschen bewundern, falsch erscheinen und das, was sie verbieten, als erlaubt oder wohl auch beides als gleichgültig.* Solche Möglichkeitsmenschen leben, wie man sagt, in einem feineren Gespinst, in einem Gespinst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunktiven; Kindern, die diesen Hang haben, treibt man ihn nachdrücklich aus und nennt solche Menschen vor ihnen Phantasten, Träumer, Schwächlinge und Besserwisser oder *Krittler*.[296]

Wie »Phantasten, Träumer, Schwächlinge und Besserwisser« desillusionieren »Krittler« und klären über die Möglichkeit der Wirklichkeit auf. Typisch für Musils *bürgerlich-progressive* Aufwertungsstrategie der satirischen Formen hält diese Passage sowohl die (bürgerliche) Aversion gegen dieses Talent fest (»Kindern, die diesen Hang haben, treibt man ihn nachdrücklich aus«), als sie auch die außerordentliche Kreativität der Menschen mit Möglichkeitssinn hervorhebt (»schöpferische Anlage«). Im Unterschied zu Ulrichs Schulaufsatz *destruiert* ihr »Gespinst von […] Konjunktiven« nicht lediglich das leibnizianisch-habsburgische Weltbild, vielmehr handelt es sich dabei zusätzlich um eine *konstruktiv-utopische Suchbewegung*: »[D]as Mögliche umfaßt […] nicht nur die Träume nervenschwacher Personen, sondern auch die noch nicht erwachten Absichten Gottes«; sie haben »einen Flug, einen Bauwillen und bewußten

294 Zur Aktualität der Kategorie ›Möglichkeit‹ Anfang des 20. Jahrhunderts siehe Jakob, »Möglichkeitssinn« und die Philosophie der Möglichkeit, S. 13–24; zudem Makropoulos, Kontingenz – Technisierung – »Möglichkeitssinn«, S. 279–299; Krüger, Der Erste Weltkrieg als Epochenschwelle, S. 70–91.

295 Musil, MoE I, S. 17.

296 Ebd., S. 16; Hervorhebungen C. v. d. S.

Utopismus, der die Wirklichkeit nicht scheut«.[297] Im Sinne von Bachtins satirischer Volkskultur werden diese Menschen mit Möglichkeitssinn im *Mann ohne Eigenschaften* als »Narren« bezeichnet; erst vor diesem Hintergrund (nicht Schillers!) leuchtet die Dialektik von Satire und Utopie in der Moderne ein.[298]

Folglich sind die Menschen mit Möglichkeitssinn im *Mann ohne Eigenschaften* ebenfalls Nachkommen der Satyrn aus *Tempora Maier* und enthält ihr literarisches Erbgut Musils frühe Satirepoetologie. Wie Kraus in der Vorrede zu den *Unüberwindlichen* bestätigt, bedingt der Möglichkeitssinn jede satirische Schreibregel, zumal sie nur dank ihm einen alternativen Standpunkt einnimmt, von welchem aus sie die dokumentierte Wirklichkeit zu entlarven vermag:

> Die äußeren Voraussetzungen des Schlußaktes […] waren bis zu der Stunde, in der das Drama beendet wurde, in der Wirklichkeit nicht gegeben. Sie dürften von ihr bald nachgeholt sein. […] Von einer Realität, die stündlich die Satire einholt, wird dieser bloß ein Vorsprung gewährt. *Nicht die Wirklichkeit, sondern die Möglichkeit ist der Spielraum der dramatischen Handlung, welche die Phantastik des Lebens niemals übertreffen könnte* […]. Das Ergebnis erscheint in allen Akten als der Ausdruck einer wahreren und nun erst erkennbaren Wirklichkeit, als die sich die vorhandene durch den eigenen Mund entlarvt, durch den verläßlichsten Verräter: die Sprache. Wieder, wie in den *Letzten Tagen der Menschheit* […] ist das Dokument Figur geworden, erstanden Berichte als Gestalten, steht die Phrase auf zwei Beinen […].[299]

Diskurstypisch satirisiert Kraus die bürgerliche Kunstanschauung und beschreibt die soziale Funktion der Satire: a) den Illusionscharakter der Wirklichkeit nachzuweisen (Fiktionalisierung der Faktizität), indem sie b) das reale Konfliktpotential im Rahmen der Fiktion herausarbeitet (Faktifizierung der Fiktionalität).[300] Kein zeitgenössisches Zeugnis pointiert diesen Augenblick satirischer Evidenz besser als der Ausruf »Unmöglich!!«, den Zuckmayer in seinem satirischen Kassenschlager *Der Hauptmann von Köpenick* (1930) Wilhelm Voigt in den Mund legt, während sich der Arbeitslose in Offiziersuniform im Spiegel bestaunt.[301] Beeinflusst durch Musil, sinnieren die Möglichkeitsmen-

297 Ebd.
298 Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 56. Vgl. dagegen die universelle Satiredefinition in: Arntzen, Nachricht von der Satire, S. 17.
299 Kraus, Schriften, Bd. 11, S. 225; Hervorhebung C. v. d. S. [Dramen].
300 Mahler, Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire, Kap. 2.2.3.3.
301 Zuckmayer, Der Hauptmann von Köpenick, S. 150.

schen in der Psychiatrie von Canettis *Die Blendung* über die Möglichkeiten *der* Wirklichkeiten bzw. die Wirklichkeiten *der* Möglichkeiten: »[S]prühende[] Satiriker«, »begabter als alle Dichter« – »ihre Einfälle wurden nie zu Papier, sie kamen aus einem Herzen, das außerhalb der Dinge schlug, und fielen über sie her wie fremde Eroberer. Beutelüsterne sind die besten Wegweiser nach den Reichtümern unserer Welt.«[302] Nicht nur als Picaro im Frack, sondern auch als ›österreichischer Candide‹ verkörpert der Möglichkeitsmensch Ulrich den modernen Satiriker.[303]

Lukács I: Zur Frage der Satire

In Lukács' kunsttheoretischem Essay *Zur Frage der Satire* war die Kategorie der Möglichkeit ebenfalls Dreh- und Angelpunkt einer Ästhetik der satirischen Formen. Publiziert wurde der Aufsatz 1932 in der von Johannes R. Becher in Moskau herausgegebenen Zeitschrift *Internationale Literatur*, die den satireaffinen Autorinnen und Autoren der Weimarer Republik ein Forum bot, nachdem sie 1933 ins Exil geflohen waren (u. a. Heinrich Mann, Feuchtwanger, Piscator, Weinert).[304] *Zur Frage der Satire* gehört zu einer umfangreichen Reihe von Texten, in denen Lukács in den 1930er und 1940er Jahren den Grund einer marxistischen Ästhetik auslotete, die sich gegen Kants Postulat der Kunst als ›Zweckmäßigkeit ohne Zweck‹ und also das bürgerliche Entlastungsprogramm richten sollte.[305] Wesentliche Denkanstöße für seinen Essay empfing Lukács dabei, als er nach seiner Ausweisung aus Österreich im Jahr 1930 in Moskau am Marx-Engels-Lenin-Institut die Frühschriften von Marx studierte, die soeben ediert worden waren (*Ökonomisch-philosophische Manuskripte* [1844/1932]). Zudem lernte er dort Michail Lifschitz kennen, der zu diesem Zeitpunkt eine Sammelausgabe der kunsttheoretischen Texte von Marx und Engels betreute.[306]

302 Canetti, Die Blendung, S. 435. Canetti nahm sich in jungen Jahren Kraus zum Vorbild und orientierte sich danach an Musil. Siehe dazu Gödicke, Musil et Kraus, S. 162–168.

303 Inspiriert durch Simmel ist die Kategorie der Möglichkeit auch für Kracauer wegleitend. Siehe bspw. Kracauer, Werke, Bd. 9.2, S. 139–280; vgl. die Kategorie der Möglichkeit bei: Simmel, Philosophie des Geldes, S. 176.

304 Maas, Handbuch der deutschen Exilpresse, Bd. 4, S. 206–214.

305 Lukács' marxistische Ästhetik der 1930er und 1940er Jahre skizziert Jung, Georg Lukács, S. 107–127. Zur Abstoßbewegung von Kant siehe bspw. Lukács, Werke, Bd. 4, S. 26 f.

306 Ebd., Bd. 18, S. 123 f.

Schließlich dürfte Lukács durch die sowjetische Satiredebatte angeregt worden sein, die sich später in Anatoli Lunatscharksis Abhandlung *Über die Satire* (1939) niedergeschlagen hat.[307]

Zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Zur Frage der Satire* hielt sich Lukács – wie Musil – freilich bereits wieder in Berlin auf. Dorthin hatte ihn im Sommer 1931 die Arbeitsgemeinschaft kommunistischer Schriftsteller entsandt, damit er für die Berliner Ortsgruppe des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands ein Programm entwarf; in Berlin blieb Lukács dann bis zur Machtergreifung 1933.[308] Gleichzeitig mit *Zur Frage der Satire* entstanden hier die ikonischen *Linkskurve*-Aufsätze *Tendenz oder Parteilichkeit?* (1932), *Reportage oder Gestaltung?* (1932), *Kritische Bemerkungen anläßlich eines Romans von Ottwalt* (1932) und *Aus der Not eine Tugend* (1932), in denen sich Lukács kritisch zur Neuen Sachlichkeit äußert. Als Referat wurde *Zur Frage der Satire* im August 1932 vor der Versammlung der Berliner Ortsgruppe des BPRS vorgetragen, zu Ehren des kommunistischen Satirikers Fritz Hampel (Slang), der vor Kurzem verstorben war. Die Trauerrede hielt bei diesem Anlass Weinert, der einen Satiriker würdigte, der seine schriftstellerische Karriere 1919 in Reimanns *Drache* begonnen hatte und, seit er 1922 in die KPD übergetreten war, *Die Rote Fahne* mit satirischen Texten versorgte.[309] Wie gefährlich das Leben eines Satirikers in der Weimarer Republik war – davon zeugt auch das Schicksal Hampels, insofern Hampel 1929 wegen »übler Nachrede«, »versuchten Landesverrats« und »literarischen Hochverrats« zu zweieinhalb Jahren Gefängnis verurteilt worden war.[310]

Dass die Sondierungsarbeiten für eine marxistische Ästhetik die satirischen Formen berücksichtigten, lag aufgrund ihrer politischen Komponente sowie aufgrund ihrer Marginalisierung durch die bürgerliche Kunstanschauung nahe: Als »offen kämpferische literarische Ausdrucksweise« lässt für Lukács in *Zur Frage der Satire* die »Satire die Schranken der bürgerlichen Ästhetik so schroff hervortreten […], viel schroffer, als dies bei den meisten anderen Literaturfragen der Fall ist«.[311] Diese Schranken bestehen darin, dass das gesellschaftliche Leben von der bürgerlichen Kunst »in den luftleeren Raum der rein ästheti-

307 Mai, Satire im Sowjetsozialismus, S. 43.
308 Jung, Georg Lukács, S. 111.
309 Zum Kontext siehe Klein, Georg Lukács in Berlin, bes. S. 66; Richter, Die Plakette, S. 30–32.
310 Hampel, Panoptikum von vorgestern, S. 261–268 [Apparat].
311 Lukács, Zur Frage der Satire, S. 429; auch abgedruckt in: ders., Werke, Bd. 4, S. 83–107.

schen, der abstrakt-formellen, bloß kategoriellen Beziehungen erhoben«, also auf geistige Problemstellungen der (bürgerlichen) Vernunft zurückgebunden wird, während es nach Lukács die Aufgabe jeder literarischen Form sein muss, die »unmittelbare Welt und Umwelt der Menschen in ihrer Wechselwirkung […] mit den wirklichen treibenden Kräften«, also die ökonomischen und klassensoziologischen Gesetzmäßigkeiten darzustellen.[312] Um die bürgerliche Aversion gegen eine solche »Konkretisierung« zu belegen, zeigt Lukács, dass Schiller, Hegel und Vischer die satirischen Formen als »Stiefkind« ihrer Kunsttheorien behandeln.[313] Wie Marx in *Das Kapital* (1867/85/94) die idealistische Philosophie »umstülp[t]«, »um den rationellen Kern in der mystischen Hülle zu entdecken«,[314] will Lukács das »idealistische[] ›Auf-den-Kopf-Stellen‹«[315] der bürgerlichen Kunstanschauung revidieren. Sein Axiom einer engagierten Kunst hebelt dazu zunächst die Gattungsunterschiede aus: »Es scheint aber, daß wir damit bloß die Literatur im allgemeinen charakterisiert und die spezifische Unterscheidung der Satire von der übrigen Literatur verwischt hätten.«[316] Tritt der *Linkskurve*-Aufsatz *Tendenz und Parteilichkeit?* eher abstrakt für die Politisierung der Kunst ein, so schlägt *Zur Frage der Satire* konkret die satirische Tradition als Formenbasis der marxistischen Ästhetik vor.[317]

Allein, worin bestand dann im vorliegenden Fall die literarische Spezifik der Satire? Lukács löste das Problem, indem er die Satire als »schöpferische[] Methode« definierte, der »der *unmittelbare* Gegensatz von Wesen und Erscheinung zugrunde [liegt]«.[318] Er schloß damit an die Definitionen von Schiller und Hegel an, legte jedoch, nachgerade um die Satire als Kunstform zu würdigen, viel stärker Wert auf die Unmittelbarkeit der satirischen Katharsis. So manifestiere sich die Satire zufällig in der realen Lebenswelt, wie Juvenal oder aktuelle Ereignisse wie der Hochstapler Harry Domela, der Tycoon Ivar Kreuger oder Wilhelm Voigt bewiesen, wobei Letzteres die Stoffgrundlage von Zuckmayers satirischer Komödie *Der Hauptmann von Köpenick* darstelle. Der satirische Effekt resultiere daraus, dass sich in den Vorkommnissen

312 Ebd., S. 431.
313 Ebd., Kap. 1, bes. S. 425, 431.
314 Marx/Engels, Werke, Bd. 23, S. 27 [Das Kapital].
315 Lukács, Zur Frage der Satire, S. 430.
316 Ebd., S. 432.
317 Vgl. ders., Werke, Bd. 4, S. 23–34.
318 Ders., Zur Frage der Satire, S. 432; Hervorhebung G. L.

> eine für die betreffende Gesellschaft besonders charakteristische *Möglichkeit* […] mit vehementer Plötzlichkeit *verwirklicht*. Die satirische Wirkung der Wirklichkeit beruht darauf, daß wir den betreffenden Gesellschaftszustand, das betreffende System, Klasse etc. dadurch als *charakterisiert* ansehen, *daß in ihr so etwas überhaupt möglich ist*.[319]

Die Aufgabe des Satirikers (und der Satirikerin) besteht somit nach Lukács darin, 1. die »›naturwüchsigen Voraussetzungen‹« der Satire zu erkennen, d. h. sie »weltanschaulich *bewusst*« zu machen, sowie 2. diese »*sinnlich-schlagend*« darzustellen.[320] Dazu muss sich der Satiriker jedoch nicht um »photographische[] Richtigkeit«[321] bemühen. Vielmehr erzeugt die Satire automatisch einen Realitätseffekt, sobald die von ihr gezeichnete Möglichkeit faktisch zutrifft. Um Gesellschaftsdiagnosen in satirische Situationen zu transformieren, bedarf der Satiriker daher sogar einer ausgeprägten »sinnlichen Erfindungsgabe«, die bis in die Phantastik hineinarbeitet.[322]

Es kennzeichnet Lukács' Aufwertungsstrategie folglich nicht nur, dass sie dem Fiktionsbedürfnis der bürgerlichen Kunstanschauung entgegenkommt, indem die phantasierende und phantastische Dimension der satirischen Formen betont wird. Es kennzeichnet sie auch, dass sie den destruktiven Impuls umwertet, den die bürgerliche Kunsttheorie für gewöhnlich der Satire ankreidet. Anstatt hierfür jedoch wie Tucholsky und andere eine Dialektik von Hass und Liebe zu funktionalisieren,[323] argumentiert *Zur Frage der Satire* für einen kreativen »heilige[n] Haß« des satirischen Künstlers »gegen einen mit Recht zum Untergang verdammten Gesellschaftszustand«, einen »*revolutionären Klassenhass*[]«, dessen »positive Bedeutung« und »künstlerisch fruchtbare Rolle« die bürgerlichen »Theoretiker« bislang nicht anerkannt hätten.[324] Die Satire ist bei Lukács auf diese Art und Weise sowohl eine kreative als auch eine revolutionäre, an die unterdrückte(n) Klasse(n) gekoppelte Kunstform und ist mithin substanziell vom weltanschaulichen Standpunkt des Satirikers abhängig. Nachvollziehbarerweise gehört die historische Wahrheit bei Lukács der marxistischen Satire:

319 Ebd., S. 434 f.; Hervorhebungen G. L.
320 Ebd.; Hervorhebungen G. L.
321 Ebd., S. 437.
322 Ebd., S. 439.
323 Exemplarisch: Tucholsky, Gesamtausgabe, Bd. 3, Nr. 37, S. 92 [*Untertan*-Rezension].
324 Lukács, Zur Frage der Satire, S. 442, 444 f.; Hervorhebung G. L.

> Die objektive Wirklichkeit des verfaulenden Kapitalismus produziert täglich, stündlich, massenhaft die Gegenstände der Satire. Der wachsende Haß, die steigende Empörung und Verachtung des Proletariats, der Werktätigen für diese Gesellschaft läßt ihre subjektiven Bedingungen immer stärker werden. Es kommt auf die proletarisch-revolutionären Schriftsteller an, daß Subjekt und Objekt der heute möglichen großen Satire einander finden.[325]

Wie Lukács zugibt, existiert die »große[] Satire« bei kommunistischen Autorinnen und Autoren lediglich ansatzweise. Auch die bürgerliche Satire jüngeren Datums betrachtet er als oberflächliche »Kulturkritik« oder abstrakten Ausdruck der Verzweiflung über die Menschheit, zumal diese Satire die ökonomischen Bedingungen zu wenig reflektiert.[326] Die Meister ihres Fachs sind hingegen Cervantes, Swift, Voltaire, Lesage, Gogol (und Lenin) – also die schon etwas in die Jahre gekommenen Klassiker der satirischen Barock- und Aufklärungsepik sowie zwei russische Exponenten –, habe doch die Satire im Kontext der Französischen Revolution dem aufstrebenden Bürgertum als Kampfmittel gedient. Von der modernen Satire in Döblins *Berlin Alexanderplatz* und in Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* distanziert sich Lukács hinwiederum: Bei Döblin sei die Satire künstlerisch, im Fall von Kraus weltanschaulich missraten.[327] Dass die zeitgenössische bürgerliche Kunstanschauung die Satire der Aufklärungsepoche nicht mehr zu schätzen wisse, ist für Lukács ein Symptom davon, dass seit dem 19. Jahrhundert die revolutionäre Energie der bürgerlichen Klasse erloschen sei.[328]

Lukács' marxistische Ästhetik versuchte so, den satirischen Formen neue kunsttheoretische Bedeutung zu verleihen. Diese Aufwertung flankierte eine grundlegende Strategie: Marginalisiert die bürgerliche Kunstphilosophie die satirischen Formen, indem sie die Satire als Gattung zurichtet und derart an die Peripherie des bürgerlichen Formentableaus bannt, dann plädiert *Zur Frage der Satire* stattdessen dafür, Satire als »schöpferische Methode« – als Schreibart – aufzufassen. Den heutigen Forschungskonsens formulierte Lukács folgendermaßen:

> Die Satire ist – das haben diese Erörterungen, wie wir hoffen, gezeigt – keine Literaturgattung, sondern eine *schöpferische Methode*. Von der Glosse und

325 Ebd., S. 449.
326 Ebd., S. 447–449.
327 Ebd., S. 437, 447 f.; vgl. Lukács' Einwand gegen Ilja Ehrenburgs Romane in der *Moskauer Rundschau*, abgedruckt in: Klein, Georg Lukács in Berlin, S. 216–222.
328 Lukács, Zur Frage der Satire, S. 428.

> den Agitationsverschen angefangen bis zum großen Roman und zur großen Komödie, dehnt sich ihr Bereich aus.[329]

Indem *Zur Frage der Satire* die satirischen Formen als »schöpferische Methode« definierte, öffnete Lukács' marxistische Ästhetik die Kunstformen integral für satirische Zeitkritik und satirische Formen. Jede Gattung war nun nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch legitimiert, ja sogar verpflichtet, mit den satirischen Formen die charakteristischen Möglichkeiten der kapitalistischen Wirklichkeit darzustellen.

Lukács II: Re-Marginalisierung in der UdSSR

Zur Frage der Satire zog am Ende der Weimarer Republik ähnlich gewichtige Konsequenzen aus der Situation im literarischen Feld wie Benjamins *Karl Kraus*-Essay. Dass Lukács den *Karl Kraus*-Essay unter Umständen gekannt hat, ist nicht auszuschließen; via Bloch bestand eine Verbindung zum Denkkollektiv Bloch-Kracauer-Benjamin-Adorno; gegenüber Bloch soll Lukács zudem eingeräumt haben, dass der geschichtsphilosophische Ansatz der Gruppe um Kracauer an der Zeit gewesen sei.[330] Während Benjamin im *Karl Kraus*-Essay aus den Formen der zeitgenössischen Satire die Axiome für eine antibürgerliche Ästhetik bzw. für die Ästhetik der literarischen Moderne, 1918–1933, ableitete, abstrahierte Lukács in *Zur Frage der Satire* die Formen der satirischen Klassiker, um sie auf dem Tableau der bürgerlichen Gattungen gleichsam zu versamen. Der Satire als ›schöpferischer Methode‹ kam dabei entgegen, dass die satirischen Formen – sieht man wieder vom Witz ab – mit den Postulaten des sozialistischen Realismus kongruent sind: Wirklichkeitskomponente, weltanschaulicher bzw. politischer Standpunkt sowie Gesellschaftskritik von unten spielten Lukács' marxistisch-satirischer Poetik ebenso in die Karten wie die historische Affinität von Satire und Volkskunst.[331]

329 Ebd., S. 449; Hervorhebung C. v. d. S.

330 Bloch, Briefe, Bd. 1, S. 320; Brief von Bloch an Kracauer vom 6. Dezember 1929: »Gestern habe ich mich mit Lukács getroffen; heute abend bin ich bei ihm draußen. Seine formelle Starrheit ist etwas gesprungen. Er gab zu, daß das, was Sie, Benjamin und ich machen, geschichtsphilosophisch fällig ist«; zudem ebd., S. 322–328; Brief von Bloch an Kracauer vom 11. Dezember 1929.

331 Lukács, Moskauer Schriften, S. 32 f.

Zur Frage der Satire befand sich damit im Einklang mit dem *Entwurf zu einem Programm des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands* aus dem Winter 1931/2, das – mangels deutschsprachiger Vorbilder und im Sinne der Präferenzen von Marx und Lenin – die Werke »von Swift bis Dickens in England, von Rabelais bis Zola in Frankreich, von Gogol bis Tolstoi in Russland« als Mustertexte des sozialistischen Realismus empfahl – also gleich mehrere satirische Klassiker.[332] Dementsprechend besetzten satirische Texte jeweils Schlüsselpositionen, wenn Lukács die Geschichte der marxistischen Literatur aufrollte. Bei den Romansatiren von Cervantes, Rabelais, Swift und Lesage handelte es sich demnach um kanonische Werke der Ur- und Frühgeschichte des sozialistisch-realistischen Romans.[333] Mit Rabener, E. T. A. Hoffmann, Heine und Gottfried Keller zerrte Lukács zudem weitere satirische oder satireaffine Autoren aus dem Dunkel des deutschsprachigen Literaturkanons ans Tageslicht.[334] Insbesondere Heine ist bei ihm ein überaus positiv besetzter Akteur, zumal Heine die romantische Ironie – von Lukács in diesem Kontext nunmehr beargwöhnt – als »rein artistische[] Spielerei« zur »kritischen und künstlerischen Bewältigung der modernen Wirklichkeit«, also zur Satire, weiterentwickelt habe.[335] Mit Lion Feuchtwanger, Heinrich und Thomas Mann sind auch jene zeitgenössischen Schriftsteller, die Lukács in der Regel als Vorbilder adressiert, satirisch getaktet.[336]

Konnten die strukturellen Analogien von satirischen Formen und sozialistischem Realismus zu Beginn der 1930er Jahre noch offen artikuliert werden, so änderte sich dies im August 1934 nach dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, zu dem auch zahlreiche deutschsprachige Autoren eingeladen worden waren.[337] Unterdessen hatten die satirischen Formen bei vielen Kommunistinnen und Kommunisten einen massiven Prestigeverlust erlitten; unter anderem, weil Kraus bei der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Klausur gegangen war, im Oktober 1933 lediglich ein dünnes *Fackel*-Heft mit dem Gedicht *Man frage nicht* veröffentlicht und sich soeben, im Juli 1934, mit

332 Neubert, Die Wandlung des Juvenal, S. 23; Klein, Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur, Bd. 1, S. 436 f.

333 Lukács, Moskauer Schriften, S. 32–40.

334 Ders., Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur, S. 18 f., 71 f., 77, 117–119.

335 Ders., Schriften zur Literatursoziologie, S. 362: »Auch Heine ist sich über diesen apologetischen Charakter der bloß formalen, der artistisch-spielerischen Ironie im klaren und richtet gegen diese Art der Ironie stets die heftigsten satirischen Angriffe.«

336 Ders., Werke, Bd. 4, S. 573; vgl. ebd., S. 340.

337 Braese/Peringer, »Wir werden uns gegenseitig anschreien müssen«, S. 601–607.

dem Austrofaschismus statt der KPÖ solidarisiert hatte.[338] Albert Ehrenstein, ebenfalls nach Moskau gereist, rekurrierte darauf vor dem Plenum: »Jetzt murmelt Karl Kraus nur noch wie eine alte zahnlose Hexe.«[339] Ehrenstein bewegte sich damit auf der offiziellen Linie des Kongresses, auf dem Andrei Shdanow und Maxim Gorki den sozialistischen Realismus proklamierten und Karl Radek den Bann über die westliche Moderne verhängte. Man beabsichtigte damit nicht zuletzt, sich die Satire als gefährliches Reflexionsinstrument vom Hals zu schaffen. Nicht einmal das Plädoyer von Stalins »Journalist Nr. 1«, Michail Kolzow, der als Deutschland-Korrespondent für die *Prawda* schrieb und mehrere sowjetische Satiremagazine gegründet hatte, vermochte diese Ächtung zu verhindern.[340] Die Restriktionen, die in der publizistischen Praxis bereits zu beobachten waren, verstärkte der Kongress. Folglich fehlte in Radeks Überblick der modernen Weltliteratur Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Den neusachlichen Exponenten Theodor Plivier, der seit 1931 mit Piscators Ex-Frau Hildegard Piscator/Plivier liiert war, veranlasste dies zu einer empörten Gegendarstellung. Ohne dass er damit am Schicksal der satirischen Formen in der Sowjetunion Entscheidendes verändert hätte.[341]

1932, zum Zeitpunkt, als Lukács *Zur Frage der Satire* abfasste, herrschten – zumal im Berliner Umfeld – noch die allerbesten Bedingungen dafür, dass die satirischen Formen die marxistische Literatur, Literaturtheorie und -geschichte in andere Bahnen hätten lenken können. Wäre Lukács in den 1930er Jahren nicht von der sozialistisch-realistischen Doktrin gegängelt worden, vielleicht hätte er seine marxistische Ästhetik in der Auseinandersetzung mit den satirischen Formen komplexer durchdacht. So aber befasste er sich nach 1934 öffentlich nurmehr auf Schleichwegen mit den satirischen Formen.[342]

338 Frei, Karl Kraus und das Jahr 1934, S. 303–319.
339 Schmitt/Schramm, Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 357.
340 Šentalinskij, Das auferstandene Wort, S. 85. Übersetzung und Analyse von Kolzows Rede in: Braese/Peringer, »Wir werden uns gegenseitig anschreien müssen«, S. 601–607.
341 Schmitt/Schramm, Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 259–264.
342 Auch Klein, Georg Lukács in Berlin, S. 63, 134 f.

Lukács III:
Frühposition: Von der romantischen zur satirischen Ironie

Lukács war jedoch keineswegs von Beginn an ein Freund der satirischen Formen gewesen. Als vormarxistischer Literaturphilosoph, den nota bene Adorno schätzte, hatte er noch in *Die Seele und die Formen* (1911), sich auf Kerr berufend, Sternes *Tristram Shandy* im Zeichen der romantischen Ironie gelesen und ihr in *Die Theorie des Romans* (1920), verfasst im ersten Kriegsjahr, strategische Bedeutung verliehen. Ironie erscheint hier als Signum der modernen Kunst, wobei Lukács die Totalität der Ironie nachgerade gegenüber der »kalte[n] und abstrakte[n] Überlegenheit« der Satire vorzieht.[343] Selbst die literarische Sozialisation im satireaffinen Habsburgerreich um 1900 hatte diese Einstellung nicht verhindert. Lukács, adeliger Sohn eines jüdischen Bankiers, aufgewachsen in Budapest, schrieb im August 1911 an seinen kurz darauf verstorbenen Freund Leo Popper, der sich bemüht hatte, *Die Fackel* in Ungarn zu verbreiten:[344]

> Was sagst Du zum Ringen Kraus contra Kerr? Bestätigt es nicht meine Meinung über die beiden? Daß sie beide – was das Wesen der Dinge anbelangt – oberflächliche Trottel, als Denker Kitscher, als moralische Inhalte Nullen sind (die nur stilistische Werte haben – und Humor). Bei Kraus macht es mich schon nervös, wie nervös er über die nichtigen Dinge des Lebens sein kann. Wem ein ungefegter Hof ein so mächtiges Pathos entlockt, der wird nie Ordnung im Allerheiligsten schaffen. Pathos ist nur berechtigt, wenn es hilft, ins ganz Tiefe und Innere einzudringen. Auch in Hegels Rechtsphilosophie kommen Polizeileute usw. vor, jedoch nur in verstreuten Bemerkungen – und außerdem hat er zuvor das Verhältnis Gottes zur Welt beschrieben. Ich sage das, weil ihr in jenem Herrn einen Denker erblickt und nicht einen häufig geistreichen, noch öfters unangenehmen Journalisten mit geschicktem (wenngleich manieriertem) Stil. Er mag klüger, weiter, amüsanter sein als Kerr – aber keineswegs wertvoller.[345]

343 Lukács, Die Seele und die Formen, S. 172–205, bes. S. 190, 196–199; ders., Die Theorie des Romans, S. 64 f.

344 Born, Budapest und die Entwicklung des sozialgeschichtlichen Ansatzes in der Kunstgeschichte, S. 102.

345 Lukács, Briefwechsel, Nr. 137; Brief von Lukács an Popper vom 27. August 1911. Popper starb am 22. Oktober 1911.

Der Rekurs auf Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821) und die Taxierung als »Journalist[]« sprechen Bände: Mit beidem manövrierte Lukács vor dem Ersten Weltkrieg den Satiriker Kraus noch mitsamt den satirischen Formen exakt in jene marginale Position, wie er dies Anfang der 1930er Jahre in *Zur Frage der Satire* der bürgerlichen Kunstanschauung ankreiden sollte.

Dass Kraus dabei vor dem Ersten Weltkrieg schlecht, aber immerhin besser als Kerr wegkam, ist überaus bemerkenswert, handelte es sich doch bei Kerr um eines der stilistischen Vorbilder des jungen Lukács. Die satirischen Formen waren dann wohl auch nicht ganz unschuldig daran, dass sich Lukács allmählich von Kerr entfremdete. Lukács erinnerte sich an die prägende Erfahrung aus seiner Studienzeit, dass József Bánóczi, der Vater von Lászlo Bánóczi, dem mit Lukács befreundeten Dramaturgen, »in der Art von Anatole France jeden Dilettantismus mit epikureischer Ironie behandelte« und auf diese Art und Weise eines Tages bei ihm, also Lukács, die – mit Kraus geteilte – Einsicht hervorgerufen habe, »daß […] dieser ganze Kerrsche Impressionismus eine Seifenblase war«. Gleichzeitig bewirkte offenkundig Bánóczis epikureische Ironie bzw. die Satire Frances, dass sich Lukács vertieft mit den Philosophien Kants, Diltheys sowie Simmels zu beschäftigen begann.[346]

Ein erster Schritt war damit gemacht. Trotzdem scheint sich auch im Fall von Lukács die Bewertung der Satire erst im Verlauf des Ersten Weltkriegs parallel zu einer Phase der philosophischen Umorientierung grundlegend verändert zu haben.[347] Einiges deutet darauf hin, dass Lukács 1914 ein – öffentlich allerdings stummer – Kriegsgegner gewesen war,[348] der dann im Krieg typischerweise politisiert wurde. 1918 trat er in die KPU ein und amtete unter Béla Kun als Volkskommissar für das Unterrichtswesen, bis er 1919 nach Österreich fliehen musste, als Horthy die Rätediktatur stürzte. Bevor Lukács 1928 aus Österreich ausgewiesen wurde und über Moskau nach Berlin ging, arbeitete er neun Jahre in Wien als Funktionär der emigrierten KPU und verfasste *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) sowie zahlreiche politische Aufsätze, etwa die berüchtigten *Blum-Thesen* (1928). Dass Lukács allerspätestens in Wien die satirischen Formen für sich entdeckte, dafür spricht insbesondere die Beliebtheit der Satire als Kampfmittel in lokalen linken Politkreisen (Kunst-ist-Waffe!-Devise); zudem, dass Kraus im Wiener Arbeiter-Milieu ein populärer Akteur war.[349] Später

346 Ders., Werke, Bd. 18, S. 58.
347 Weißer, Georg Lukács' Heidelberger Kunstphilosophie, bes. S. 193.
348 Lukács, Werke, Bd. 18, S. 73.
349 Pfabigan, Karl Kraus und der Sozialismus, S. 231 f.; ders., Karl Kraus als Kritiker des Austromarxismus, S. 235–254; Früh, Karl Kraus und der Kommunismus, S. 25–52.

rangierte bei Lukács im »Großstadt«-Ranking dann Wien klar vor Berlin, weil dort Nestroys Volkstümlichkeit gewachsen sei, während man in der deutschen Metropole lediglich eine provinzielle Volkstümlichkeit kultiviert habe.[350] Ähnlich wie Benjamin stilisierte Lukács Wien so zum Ursprungsort einer satirisch-marxistischen Ästhetik.

Bedenkt man, dass Lukács aufgrund seiner politischen Tätigkeiten in den 1920er Jahren nur wenige literaturkritische Texte verfasst hat,[351] dann sticht als Zeugnis für sein rezentes Interesse an den satirischen Formen seine Rezension der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* umso stärker hervor. Die Rezension, publiziert 1923 in der *Roten Fahne*, lässt die *Fackel*-Lektüre erkennen und ist beinah des Lobes voll für Kraus' Drama: Es sei »die beste Propagandaschrift gegen den kommenden imperialistischen Krieg«.[352] An den *Letzten Tagen der Menschheit* würdigt Lukács speziell die »photographisch und phonographisch treue[n] Abbild[er]«, die die Satire von der kriegstreibenden – bürgerlichen – Klasse entwerfe: »Ohne ihre Naturwahrheit einzubüßen, lösen sie sich immer mehr vom Boden der bloßen Nachahmung der Wirklichkeit ab: sie werden zu symbolischen Zusammenhängen dessen, was das wirkliche Wesen dieses Krieges gewesen ist.« Lukács interpretiert damit die dokumentarischen Elemente zwar noch im Rahmen der bürgerlichen Kunstanschauung, antizipiert jedoch bereits die spätere Idee der Satire als charakteristische Möglichkeit. Weniger Anklang findet der Nörgler, dessen – bürgerliche – Kommentare nicht nur die Unmittelbarkeit der Satire beeinträchtigten, sondern auch »niemals imstande [seien], sich auf die theoretische Höhe zu schwingen, die der großartigen Naturwahrheit der Darstellung selbst entsprechen würde«. Die Rezension äußert schließlich die »unbeschränkte Zustimmung« für »die Leistung des *Künstlers* Karl Kraus«, bemängelt aber dessen ideologischen, d. h. nicht-marxistischen Standpunkt. Es fehle infolgedessen »der Kriegsdarstellung von Karl Kraus […] eine Farbe: die der tatkräftigen Empörung; *die Stimme des revolutionären Proletariats*«.[353] Damit schätzte Lukács die Satire zwar als Kunstform wert, zugleich

350 Lukács, Brief an Cesare Cases, S. 310.

351 Die Texte sind abgedruckt in: Brauneck, Die Rote Fahne, S. 143–146 [Der Nachruhm Balzacs]; 154–157 [Über Hauptmanns Entwicklung]; 157–160 [Zum zehnten Todestag August Strindbergs]; 177–181 [Marxismus und Literaturgeschichte]; 187–191 [Kraus: Die letzten Tage der Menschheit/Eine Kampfschrift gegen den Krieg der Bourgeoisie]. 1926 erschien zudem in der Zeitschrift *Die Tat* der Essay *L'art pour l'art und proletarische Dichtung*, abgedruckt in: Klein, Georg Lukács in Berlin, S. 195–200.

352 Lukács, Eine Kampfschrift gegen den Krieg der Bourgeoisie, S. 190.

353 Ebd., S. 189 f.; Hervorhebungen G. L.

aber diagnostizierte er das unvollständige moderne Figurendispositiv, das erst die *Schwejk*-Inszenierung des Piscator-Kollektivs komplettierte.

Lukács IV: Totentanz der Weltanschauungen

Dass Lukács in Wien die satirischen Formen für sich entdeckte, davon zeugt auch seine Bekanntschaft mit Musil, den ihm Béla Balázs Anfang der 1920er Jahre vorgestellt haben soll. Erinnert sich Soma Morgenstern korrekt, erörterte man bei der ersten Begegnung die soziale Funktion der Literatur. Sehr zur Verwunderung Musils trat Lukács angeblich für einen äußerst pragmatischen Umgang mit Poesie ein: In Russland seien die Wandzeitungen in den Fabriken weitaus wertvoller als die Literatur.[354] Wahrscheinlich ist, dass Musils essayistisches Schreiben und somit auch *Der Mann ohne Eigenschaften* von Lukács' früher Essay-Sammlung *Die Seele und die Formen* sowie von dessen *Theorie des Romans* profitiert hat.[355] Umgekehrt behielt Lukács Musil im Auge und entwarf 1933 einen umfangreichen Essay *Grand Hotel »Abgrund«*, der vor dem Hintergrund der jüngsten politischen Ereignisse der Frage nachging, warum es der intellektuellen Elite in der Weimarer Republik nicht gelungen war, den Erfolg des Faschismus zu verhindern. Als repräsentative Fallstudie leuchtete der Essay die ersten zwei Bände des *Mann ohne Eigenschaften* aus.

Dass *Grand Hotel »Abgrund«* für zeitdiagnostische Zwecke auf Musils Roman – und nicht etwa auf Thomas Manns *Der Zauberberg* – zurückgriff, begründete Lukács dabei mit dem Argument, dass *Der Mann ohne Eigenschaften* radikal Weltanschauungen zertrümmere: also auch die bürgerliche Ideologie.[356] Eine detaillierte Romananalyse arbeitet im Essayabschnitt *Totentanz der Weltanschauungen* heraus, dass eine politische Katastrophe nicht aufgehalten werden kann, wenn selbst ein hochgradig intellektueller Kopf wie Musil die grundlegenden Fragen nicht stellt: So habe es Musil leider unterlassen, den Niedergang der Habsburgermonarchie auch durch historisch-materialistische Gesetze zu erklären. *Der Mann ohne Eigenschaften* kritisiert folglich nach Lukács zwar die Zerfallssymptome der bürgerlichen Gesellschaft, jedoch nicht das kapitalistische System an sich, das den Zerfall verursacht. Musils Sozialkritik im *Mann ohne Eigenschaften* gleiche daher dem »Sturm der kleinen Kaufleute

354 Morgenstern, Kritiken · Berichte · Tagebücher, S. 552.
355 Nübel, Robert Musil, S. 130–145.
356 Lukács, Totentanz der Weltanschauungen, S. 305–307.

auf die Warenhäuser«.[357] Von jenen Intellektuellen, welche die Sinnkrise der Religion oder dem Faschismus in die Arme getrieben habe, unterscheide sich Musil somit einerseits vorteilhaft, insofern sein Roman eine korrekte – wenn auch zu kurz geratene – Krisendiagnose anbiete. Andererseits sei Musil blind für die Tatsache, dass die objektive Stunde des Marxismus schon vor geraumer Zeit geschlagen habe.[358]

Dieses Verdikt wendet ein, was kommunistische Akteurinnen und Akteure seinerzeit stereotyp an nicht-marxistischer Literatur ausgesetzt haben: die parteifremde Weltanschauung; das Gleiche kritisiert Lukács an den *Letzten Tagen der Menschheit*. Darüber hinaus folgt der Essay dem zeitgenössischen Diskurs, wenn er politische Standpunktdifferenzen mittels der Hierarchisierung Ironie/Satire austrägt. Im Gegensatz zu seinen Vorkriegspräferenzen – allerdings im besten Einklang mit seiner kurz zuvor publizierten Satiretheorie – schätzt Lukács am *Mann ohne Eigenschaften* nachgerade Musils »kämpferische, […] satirische Skepsis« gegenüber dem »modernen Intellektuellen« und sieht »im tiefsten Haß« dieser Gelehrtensatire sogar eine »unbewusst antikapitalistische Gesinnung« am Werk.[359] Die Karikaturen der Sinnofferten, welche die Parallelaktion gleich einem »Totentanz der modernen bürgerlichen Weltanschauungen«[360] ausstellt, findet Lukács demnach gleichermaßen großartig. Besonders lobt er die Rathenau-Karikatur Arnheim, wobei er bedauert, dass dessen kapitalistische Projekte nur mild attackiert würden: Musil »haßt nicht den Ausbeuter, den Apologeten des Kapitalismus, er verachtet bloß seine Gedanken- und Gefühlsverworrenheit«.[361] Weil sich der Roman jedoch grundsätzlich weigert, einen marxistischen Standpunkt zu vertreten, dreht Lukács der Satire im *Mann ohne Eigenschaften* schließlich den Strick:

> So weit wäre die gesellschafts- und weltanschauungskritische Satire Musils interessant, mutig und schön. Aber jene unsichtbare Grenze, von der wir früher eingehend gesprochen haben, zeigt sich überall und bricht jedem satirischen Anlauf gerade die entscheidende Spitze ab.[362]

357 Ebd., S. 298.
358 Ebd., S. 299.
359 Ebd.
360 Ebd., S. 301.
361 Ebd., S. 300.
362 Ebd., S. 301.

Und weil der Satire das marxistische Fundament fehlt, gerät sie auf die schiefe – bürgerliche – Bahn und schlägt in Ironie um:

> Es ist ein tragikomisches Schicksal für Musil, daß er, der die Gefühlsschwelgerei der zersetzten Intelligenz so haßt, der während seiner ganzen schriftstellerischen Tätigkeit sich heftig dagegen gewehrt hat, für Müßiggänger intellektuelle Kurzweil zu bieten, doch objektiv nichts anderes bietet als Amusement für Parasiten. Er meint den von ihm gestalteten Totentanz der modernen Weltanschauungen bitter ernst und bitter tragisch. Es ist nicht sein individueller Fehler, daß das, was er als große »kosmische Tragödie« der Gegenwart entworfen hat, objektiv zu einem [sic!] intellektuellen Jazz-Band des Grand Hotel »Abgrund« geworden ist […]. Aber der Parasitismus äußert sich gerade darin, daß die Selbstkritik der Zersetzung, der Unglaube an die Ideologie der eigenen Klasse, die Abneigung und Verachtung für ihre Gesellschaftsform an Heftigkeit und Pathos verliert, *daß sie sich mit selbstgefälliger Ironie in das von ihr verachtete System einfügt,* und eine Ideologie erfindet, die ihr bei aller Verachtung der eigenen Klasse die ruhigere Tolerierung der Weiterexistenz ihrer Herrschaft und der Verfaulung, die dieses Weiterbestehen mit sich bringt, gestattet. Man salviert sein intellektuelles und moralisches Gewissen durch eine radikal *ironische* Kritik, bleibt aber bei dieser *Ironie* stehen.[363]

Ökonomie III: Positiv-konstruktive Satire

In *Totentanz der Weltanschauungen* erscheint *Der Mann ohne Eigenschaften* auf diese Art und Weise beinahe als gescheiterter Roman im Sinne jener marxistischen Ästhetik, wie sie Lukács zu Beginn der 1930er Jahre in *Zur Frage der Satire* entwirft: Wie Kraus in den *Letzten Tagen der Menschheit* den formalästhetischen Nullpunkt freischrieb, räumte *Der Mann ohne Eigenschaften* den ideologischen Nullpunkt der Epoche frei und verpasste es lediglich, dieses Sinnvakuum mit der marxistischen Lehre *produktiv-positiv* zu besetzen. Wäre Musil nach Lukács' Logik konsequent gewesen und hätte er seinem Totentanz der Ideologien kommunistische Lebenskraft eingehaucht, dann hätte der Roman die satirische Attacke gegen den bürgerlichen Kapitalismus stringent durchgeführt: etwa indem der Romanheld, wie es Guillemin Musil empfahl, mit einer marxistischen

363 Ebd., S. 305 f.; Hervorhebungen C. v. d. S.

Weltanschauung ausgestattet worden wäre.[364] Nicht von ungefähr hebt *Totentanz der Weltanschauungen* hervor, dass Musils Stilistik an den Klassikern geschult worden ist.[365] Vieles deutet darauf hin, dass Lukács dabei an die großen Klassiker der satirischen Epik dachte. Er hätte damit richtiggelegen.

In Lukács' marxistischer Ästhetik ist somit Anfang der 1930er Jahre die Satire der priorisierte Begriff; Ironie stellt hingegen deren Vorstufe dar. Unter dem Einfluss von Adornos *Ästhetischer Theorie* sowie der kunsttheoretisch eher unbeholfenen Dekonstruktion betrachtet man heute umgekehrt in der Regel die Satire als Vorstufe der Ironie und die Ironie als Leitbegriff der literarischen Moderne, 1918–1933. Dieser Perspektive schließt sich die Musil-Forschung an, wenn sie (etwa trotz der zugegebenermaßen revisionsbedürftigen Untersuchung von Arntzen) die finale Form des *Mann ohne Eigenschaften*, sich auf Musil berufend, als »konstruktive Ironie« beschreibt.[366] Man stützt sich dazu primär auf Romanpassagen, zudem auf Notizen aus den 1930er und 1940er Jahren: »Während der rund 10 ersten Manuskripte zu den ersten 200 Seiten des M. o. E.: Die bedeutungsvolle Selbsterkenntnis, daß die mir gemäße Schreibweise die der Ironie sei«,[367] bemerkte Musil im Frühjahr 1938 zu einer von ihm geplanten Autobiografie. Kurz vor seinem Tod erwog er ein Nachwort als Romanende: »Ins Lot zu rücken: die romantische oder gar Pirandellosche Ironie des: die Figur über den Autor«.[368] Oft zitiert werden die Überlegungen von 1932, die ein Echo der zeitgenössischen Literaturkritik sind: »Diese Art Ironie *die konstruktive Ironie* ist im heutigen Dtschld. ziemlich unbekannt.«[369]

Folgt die aktuelle Präferenz für die Begriffsfügung »konstruktive Ironie« einerseits postmodernen Narrativen, verlässt man sich andererseits auf die Selbstreflexion eines offenkundig begrifflich verunsicherten – von der Eigenschaftslosigkeit ebenfalls in Bezug auf die Gattungsästhetik angesteckten – Autors. Denn als Berufsbezeichnung prüfte Musil Ende der 1930er Jahre neben dem Ironiker auch den Satiriker, ja sogar den Humoristen. So lauten Titelvorschläge für das Arbeitsheft 32, in das Musil im August 1938 Ideen zu fixieren anfing: »Schwierigkeiten eines Satirikers«, »Das zerrissene Gemüt eines S[ati-

364 Corino, Robert Musil, S. 1069. Vgl. Lukács, Totentanz der Weltanschauungen, S. 302.
365 Ebd., S. 297.
366 Musil, MoE II, S. 1939. Siehe die Forschungsbelege hier am Beginn von Kap. 6.3.
367 Musil, TB I, S. 928.
368 Ders., MoE II, S. 1943. Vgl. Luigi Pirandellos Drama *Sechs Personen suchen einen Autor* (urauf. 1921).
369 Ebd., S. 1939; Hervorhebung C. v. d. S.; auch ders., KA, M VIII/3/36; M VIII/3/50; M II/1/65; Vortrag/71; Vortrag/72.

rikers]«, »Schwierigkeiten eines Humoristen in der Gegenwart«; in demselben Heft heißt es zudem: »was ich ungefähr vor der inneren Entscheidung über Bd I des M. o E gefühlt habe, u. wieder gefühlt habe, als ich Österreich aus Ärger über die Trauer um Wildgans verließ: daß ich ein Ironiker, ein Satiriker odgl. zu sein habe.«[370] Diese und andere Heft-Einträge zeigen, dass Musil seine Selbstcharakterisierung als Satiriker Ende der 1930er Jahre keinesfalls ad acta legte. Sie lassen indes auch erkennen, dass das Bekenntnis zu den satirischen Formen nicht mehr mit der gleichen Emphase vorgetragen wurde, wie dies noch am Beginn der 1920er Jahre in den Notizen zur satirischen Erzählungstechnik der Fall gewesen war.

Dafür gibt es verschiedene Gründe. 1930 stellte Musil nunmehr einen Konflikt zwischen den satirischen Formen und dem ›anderen Zustand‹ fest, der im zweiten Band des *Mann ohne Eigenschaften* thematisch mehr Raum einnimmt:

> So bin ich zu dem Gedanken gekommen, daß alles, was man liebt, in der Kunst schön wird. Schönheit ist gar nichts anderes als der Ausdruck davon, daß etwas geliebt worden ist. Nur so wäre sie zu definieren. Darum wäre dann auch das Wachsen satirischer Gesinnung sehr gefährlich. Und Schönheit hinge mit dem a[nderen] Z[ustand] zusammen, wenn es auch eine bloß zivilisierte Liebe ist, die sie voraussetzt.[371]

Zudem bewog wahrscheinlich das Standpunktproblem Musil zeitgleich dazu, auf der terminologischen Ebene den Gebrauch des Begriffs ›Satire‹ herunterzufahren. Die Formulierung von 1932 – »einen Klerikalen so darstellen, dass neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist. Einen Trottel so darstellen, dass der Autor plötzlich fühlt: das bin ich ja zum Teil selbst« – lässt vermuten, dass Musil eine ironische, den eigenen Standpunkt mitkritisierende Darstellungstechnik zu diesem Zeitpunkt angemessener dünkte als die satirische, weltanschaulich stabilere Sprecherposition.[372] Musils Selbstzweifel bestätigen somit indirekt Lukács' Interpretation des *Mann ohne Eigenschaften*.

370 Ders., TB I, S. 967, 972; zur Datierung siehe den Kommentar in: ders., KA.

371 Ders., TB I, S. 698.

372 Ders., MoE II, S. 1939; vgl. auch ders., TB I, S. 747: »Ist für jede Art von Darstellung nicht das beste, die Haltung wohlwollender Ironie einzunehmen, ähnlich wie zu den Gedanken des G[e]n[erals Stumm von Bordwehr]? Es steckt ja in allem etwas Richtiges.« Schönert, Roman und Satire im 18. Jahrhundert, S. 18 f., bestätigt für die Aufklärungsepoche gewissermaßen Musils These. Im Unterschied zu Musils und Lukács' Annahme setzt die Satire indes nach aktuellem Forschungsstand keine

Weder die erwähnte Kritik an Heinrich Manns *Der Untertan* noch die Notizen zur satirischen Erzählungstechnik hatten freilich Anfang der 1920er Jahre einen Konflikt zwischen Satire und Liebe bzw. ›anderem Zustand‹ gescheut. Des Standpunktproblems war sich Musil dazumal ebenfalls sehr wohl bewusst gewesen: »Satyr. Technik. Man muß auch das, was man liebt, so durchdenken und beherrschen, daß es satyr[isch] erscheint«; »[u]nsre Satiriker haben es sich bisher zu leicht gemacht. Satiram non scribere ist erst difficile, weil es zwingt, im Geschmähten sich selbst zu spiegeln.«[373] Schließlich waren die formalreflexiven Aspekte, die Musil gegen Lebensende als »romantische« oder »Pirandellosche Ironie« zu beschreiben versuchte, am Beginn der Epoche noch als satirische Stilmittel betrachtet worden: »*Satyr*: Die Zierhut-Satyre auch gegen die Art des Erzählens, die Technik richten.«[374] Erfasst von der allgemeinen Euphorie, die die Frontstellung gegen die bürgerliche Kunstanschauung im literarischen Feld generierte, strebte Musil im Gegenteil in der ersten Hälfte der 1920er Jahre danach, dieselben theoretischen Spannungen, die er später als zu gravierend empfinden sollte, sowohl für eine moderne Kunsttheorie als auch für die satirischen Formen produktiv zu machen, indem er beispielsweise die satirischen Formen via Satyrn in *Tempora Maier* in den Naturzustand oder in *Ansätze zu neuer Ästhetik* strukturell in den ›anderen Zustand‹ einschrieb.

Im Kontext von *Ansätze zu neuer Ästhetik* begann dann Musil wohl nicht zufällig, eine neue Idee der satirischen Formen zu entwickeln. Als er die Inszenierung von Jules Romains' Lustspiel *Knock ou Le Triomphe de la Médecine* (1923) am Wiener Volkstheater rezensierte, differenzierte er – wie üblich begrifflich unscharf – »zwei[] Humore« bzw. zwei »Art[en] Satire«.[375] Bei der ersten und älteren Variante handelte es sich, wie Musil mithilfe von Molières *Le Malade imaginaire* (1673) und Thackerays *Jahrmarkt der Eitelkeit* illustriert, um eine »der ganzen Gesellschaft geltende Satire«, die voraussetzt, »daß den geschilderten Verdrehtheiten irgendwo eine bloß vorübergehend verlassene Normallage entspricht«. Davon unterschied er die zweite und aktuellere Variante, der »der feste Punkt [fehlt], von dem aus sich die Satire gegen den Gegenstand richten kann«.[376] Mit dieser Gegenüberstellung definierte Musil also die Satire im gebräuchlichen Verständnis als eine Literaturgattung, die Verstöße gegen einen

Normfixierung voraus. Siehe v. a. Preisendanz, Negativität und Positivität im Satirischen, S. 413–416.

373 Musil, TB I, S. 585, 668.

374 Ebd., S. 585.

375 Ders., GW II, S. 1645 f.

376 Ebd., S. 1646.

Normenkatalog sanktioniert, der indes im Zeichen der modernen Sinn- und Wertekrise der dazu notwendige Standpunkt fehlt. Ihre strafende Komponente war damit sekundär: Romains habe wahrscheinlich die Autosuggestion der zweiten Schule von Nancy »verulken« wollen, »aber da Einbildung […] die Grundlage […] unserer Welt ist, geriet seine [d. h. rhetorische] Ironie in einen weiteren Bereich«.[377] Die zweite Art verflüchtigte daher den realen satirischen Anlass zur abstrakten satirischen Form: Sie wird »zum *atmosphärischen Medium*, in dem sich alle Vorgänge lächerlich verknüpfen« – sozusagen zur Satire ohne Satire.[378] Die Rezension wies darauf hin, dass Musil eher eigenständige Ideen formulierte bzw. dass er in Romains' Lustspiel allenfalls Anflüge zu dieser zweiten Art entdeckt hatte. Als atmosphärisches Medium sei die Satire aber international verbreitet und präge aktuell in Deutschland die Stilistik der Theaterbühne.

Dass sich Musils Satire-Auffassung im Verlauf der 1920er und frühen 1930er Jahre veränderte, zeigt insbesondere die Korrespondenz zur Posse *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*, die Viertel 1923 am Berliner Lustspielhaus erfolgreich inszenierte. In einem Brief vom 8. August 1923, adressiert an Kerr, beharrte Musil darauf, dass es sich bei diesem Lustspiel nicht um »Zeitsatyre« – worauf wahrscheinlich Viertel insistiert hatte –, sondern um »Zeitulk« handelte:

> Die Laune […], in der ich diesen Spaß schrieb, war die des doppelten Nichternstnehmens, weder der Welt, viel weniger noch des Theaters. Es sollte der Blödsinn, das Unmotivierte, Dadaidelnde einer Posse werden; mit Durchblicken; und einer juckenden Dialoghaut. Eine Figur hineingezeichnet, den Vinzenz; nachdem mir die zweite der Alpha nicht recht gelang. Am Schluß landesübliches Finale als Mißtrauensvotum gegen die Gattung. Zwischendurch mitnehmen, was sich an Verulkung unsrer Geisteswelt gerade erreichen ließ; ohne daß ich auf Gründlichkeit darin aus war. […] so sehr war ich in der Einstellung auf das Paralogische, Heruntergeschnurrte, heiter Gelallte, daß ich das Einzelne in gar keinem Verhältnis zur Wirklichkeit sah, eben

377 Ebd., S. 1645. Dass Musil ›Ironie‹ fallweise auch als rhetorisches Instrument einer sozialkritisch-engagierten Satire verstanden hat, belegt zur Epochenmitte eine Äußerung gegenüber Oskar Maurus Fontana, dass die im *Mann ohne Eigenschaften* eingesetzte »Ironie nicht eine Geste der Überlegenheit […], sondern eine Form des Kampfes« sei. Siehe ebd., S. 941.

378 Ebd., S. 1646; Hervorhebung C. v. d. S. Vgl. Spies, »Da die erhabene Hohlheit die gewöhnliche nur vergrößert …«, S. 209–211.

weil das Ganze ein solches ausdrückt. Es wird mir heute noch bang, wenn ich auf *Zeitsatyre* festgehalten werden soll; nur ein *Zeitulk*.[379]

»Zeitulk« stand in diesem Kontext für spielerische satirische Formen ohne seriöse sozialkritische oder gar politische Ambitionen, also für die satirische Atmosphäre; für das Vorwort der Buchausgabe der Posse von 1924 wollte Musil dementsprechend die Überlegungen der Romains-Rezension berücksichtigen.[380] Und obzwar *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* wie die älteren satirischen Theaterfragmente (*Panama*, *Tempora Maier*) auf dem Bauplan der Vorkriegskomödie basiert, störte sich Musil hier daran, dass die Presse sein Lustspiel mit den sozialkritischen Komödien Wedekinds, Sternheims oder Kaisers in einen Topf geworfen hatte. Stattdessen situierte er sein Theaterstück auf einer spielerisch-satirischen »Linie über Morgenstern, Da-Da, bis Ringelnatz u. in gewissem Sinn die Lausbübereien von Brecht u Bronnen«.[381] Die satirische Atmosphäre von *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* war dabei auch marktstrategisches Kalkül. Sie sollte das Interesse der Theater wecken: »[A]ls mir wahrscheinlich auch gelungen ist, was ich wollte: den Weg für die *Schwärmer* freizumachen.«[382]

Auch andere Äußerungen belegen, dass Musil auf satirische Schreibtechniken setzte, um seine Marktchancen und/oder -reichweite zu vergrößern. Um sich gegen die Theaterkritiken der *Frankfurter Zeitung* zu behaupten, formulierte er anderswo »die Notwendigkeit einer witzigen oder wirkungsvollen ›Aufmachung‹ der Theateraufsätze«.[383] Gegen Ende seines Lebens hielt er fest, rückblickend auf den Beginn der Schreibarbeiten am *Mann ohne Eigenschaften*: »Mit meinem Ernst, mit der ersten Gruppe meiner Bücher dringe ich nicht durch. […] Damals habe ich mich also für Ironie entschieden«[384] – wobei er sich, wie gezeigt, tatsächlich für die satirischen Formen, d. h. allenfalls für die rhetorische Ironie, entschieden hat. So handelt es sich im Fall von Musil wie im Fall von Benjamin oder Lukács bei der Differenzierung Ironie/Satire letztlich (berücksichtigt man die terminologischen Unschärfen) in erster Linie um eine ästhetische, soziologische und ökonomische Distinktion, deren diskursiver

379 Musil, Br I, S. 325 f.; Brief von Musil an Kerr vom 8. Dezember 1923; Hervorhebung C. v. d. S.
380 Ders., TB I, S. 631.
381 Ebd.
382 Ders., Br I, S. 326; Brief von Musil an Kerr vom 8. Dezember 1923.
383 Ders., TB I, S. 817.
384 Ebd., S. 972 f.

Gebrauch strategisch im literarischen Feld erfolgt ist, stets an der *satirischen Moderne* mitschreibend, sie kreierend, interpretierend oder verdrängend. Zu Beginn der 1930er Jahre wollte Musil denn auch nach wie vor als Satiriker wahrgenommen werden: »Denke daran, daß die Zuhörer im Volksbildungshaus die Satire gar nicht gemerkt haben bzw. um 180° verkehrt verstanden haben«, notierte er sich als Arbeitshinweis,[385] nachdem er im Januar 1930 aus dem Manuskript des *Mann ohne Eigenschaften* vorgelesen und es zuvor versäumt hatte, das konservative und an das »runde Erzählen« Werfels gewöhnte Wiener Publikum »auf die Mischung von Ironie und Ernst« vorzubereiten.[386]

Die Selbstanzeige, die Musil anschließend im Herbst desselben Jahres skizzierte, versuchte dementsprechend, die Rezeption des Romans präziser zu steuern. Musil fixierte die Schreibweise des *Mann ohne Eigenschaften* hier mittels eines paradoxalen Chiasmus: »Es ist keine Satire, sondern eine positive Konstruktion. [/] Es ist kein Bekenntnis, sondern eine Satire.«[387] Diese Selbstanzeige relativiert nicht nur Musils Selbsterkenntnis aus den späten 1930er Jahren, dass er während des Schreibens der ersten Seiten des *Mann ohne Eigenschaften* die (rhetorische) Ironie als die ihm gemäße Schreibweise entdeckt habe. Vielmehr antizipiert der ausdividierte Chiasmus die Begriffsfügung »konstruktive Ironie« aus anderer Perspektive: Zwar ist der Roman weder Satire noch Bekenntnis; freilich ist er auch »Satire« und »positive Konstruktion«; ergo: eine *positiv-konstruktive Satire*. Dieser originäre Terminus möchte zwischen den progressiven und konservativen Lagern im literarischen Feld eine Brücke schlagen, indem ›Satire‹ und ›Konstruktion‹ einerseits moderne Label adressieren; andererseits streichen ›Konstruktion‹ und ›Positivität‹ anstelle der viel beargwöhnten satirischen *Destruktion* die künstlerische Kreativität heraus und versprechen der Kundschaft eine optimistische Lektüre.[388] Musil reflektierte so ähnlich wie Lukács' ›schöpferische Methode‹ die *produktive Positivität* der satirischen Formen. Er entschärfte aber auch wie die Weimarer Kulturindustrie deren politische Stoßkraft und verhielt sich diplomatisch zur bürgerlichen Kunstanschauung. Es scheint fast so, als hätte es sich Musil mittels des Konzepts der satirischen Atmosphäre – oder vielleicht eher aufgrund der von ihm diagnostizierten sa-

385 Ders., KA, Transkriptionen/Mappe/I/2/2. Ähnliche Arbeitshinweise auch für den Clarisse-Komplex: Mappe/I/5/80, Mappe/I/5/104, Mappe/I/5/131.

386 Ders., TB I, S. 696 f.

387 Ders., MoE II, S. 1939.

388 Analog grenzt Musil den *Mann ohne Eigenschaften* als »konstruktiv« und »synthetisch« gegenüber den »etwas Aufgelöstes« schildernden Romanen von Proust und Joyce ab. Siehe ders., Br I, S. 504; Brief von Musil an Johannes von Allesch vom 15. März 1931.

tirischen Atmosphäre, 1918–1933 – mit keinem Publikumssegment verscherzen wollen.

Von der *satirischen Atmosphäre* und der *positiv-konstruktiven Satire* war es lediglich ein kleiner Schritt zur Begriffsfügung ›konstruktive Ironie‹. Insbesondere im Exil, als Musil verzweifelt nach einer internationalen Leserschaft suchte, bot sie sich als Marketinginstrument an. Auf die weitaus glücklichere Lebenshaltung Thomas Manns schielend, notierte sich Musil 1938 im unmittelbaren Kontext der Feststellung, »daß ich ein Ironiker und Satiriker odgl. zu sein habe«: »Verbot des MoE, Zerstörungen der Verhandlungen mit Claasen oder Schweizer Verlag, Versagen TM's. u. aller anderen, Überhäufung TM's mit Vorteilen in Amerika, während ich dort wie unbekannt erscheine.«[389] Eine charakteristische Möglichkeit der Epoche war es, dass Satiren auf Großschriftsteller (wie Arnheim im *Mann ohne Eigenschaften*) die künstlerische Existenz gefährden konnten. 1930 warf Musil in die Waagschale:

> Ich trage also nach, daß wir den Sylvesterabend bis gegen zwei Uhr morgens bei Fodors verbracht haben. [Marcel Wilhelm] Fodor ist Journalist, der Herkunft nach ungarischer Jude und Montaningenieur, Vertreter des Manchester Guardian und eines amerikanischen Blatts. Ich bin an seiner Stellung zweifellos nicht direkt, aber irgendwie »für alle Fälle« interessiert; müßte also eigentlich mit der Satire über »Großschriftsteller« etwas zurückhaltender sein, als ich es bin.[390]

Demnach rückte auch die Nähe zu den »›Großschriftsteller[n]‹«, mit und ohne Anführungszeichen, die Musil aus finanziellen Gründen suchte, die Satire in der literarischen Moderne, 1918–1933, aus dem germanistischen Fokus. Die Ironie Thomas Manns ist indessen Spiegelfechterei. Ganz im Unterschied zur Satire von Heinrich Mann, Karl Kraus und zahlreichen anderen. Sie ist die literaturhistorische Realität jener zwanziger Jahre.

389 Ders., TB I, S. 972.
390 Ebd., S. 693.

7 Kaléko: »Ich setz' mich mutig an die Schreibmaschine«: Schlussbetrachtungen

> Teilweise liegt es daran, dass ich immer »dazugehören«, mitten im Geschehen sein möchte. Dass ich mit meinen Kollegen Schritt halten möchte, unter denen ich so viele Freunde habe. *Und dass ich die Atmosphäre in der Redaktion liebe*, den Geruch des Raumes, in dem etwas entsteht – die Hast, die Aufregung, die ständige Spannung. Ich mag die Photographienstapel auf meinem Schreibtisch; das neue Material, das täglich durch meine Hände geht; die interessanten Besucher, die in mein Büro kommen; *die klugen, geistreichen, zynischen Gespräche bei den Redaktionssitzungen. Ich liebe unsere Atmosphäre, unseren Jargon und unsere Arbeit.*[1]

Symptomatisch für die Formalisierung und die sekundäre Autonomisierung der satirischen Formen im Verlauf der Literaturperiode 1918–1933 scheint bei Musil der Begriff der ›Ironie‹ dem der ›Satire‹ ab 1930 tendenziell den Rang abgelaufen zu haben. Im Kontext der Großschriftsteller und der Romane Thomas Manns war »konstruktive Ironie« alles andere als ein schlecht gewähltes Textsortenlabel, um den *Mann ohne Eigenschaften* publikumswirksam zu beschreiben, zumal der Roman aufgrund der nicht-satirischen Geschwister-Handlung ohnehin allmählich zum gattungsästhetischen Solitär mutiert war. Freilich hat diese Formulierung mitgeholfen, die evolutionäre Kraft abzublenden, die die satirischen Formen für den modernen Roman und die literarische Moderne, 1918–1933, ausgeübt haben. Dass Musil auch gegen Ende der Epoche noch auf der Basis der satirischen Matrix operierte, belegt eine Umfrage, die die sowjetische Literaturzeitschrift *Nowy Mir* 1930 bei verschiedenen Schriftstellern in Westeuropa durchführte. Auf die Frage »Worüber arbeiten Sie augenblicklich?« gab Musil seinerzeit an:

1 Baum, Makkaroni in der Dämmerung, S. 248; Hervorhebungen C. v. d. S.

> Gegenwärtig beende ich einen Roman, der die Ereignisse der Jahre 1913 und 1914 schildert. In ihm will ich bekannte Fehler der europäischen Ideologie bloßlegen, Fehler, die bisher nicht behoben sind. Ausgehend von dem Prinzip, wonach zwar die Ideen die Geschichte bestimmen, aber neue Ideen den Leuten nicht einfallen wollen, tragen Fabel und *Stil dieses Romans ironisch-phantastischen Charakter*. Außerdem versuche ich die Abenteuer eines Individuums zu beschreiben, das die Vorzüge des wissenschaftlichen Denkens dermaßen fesselt, daß es auf dieses Denken nicht verzichtet, obwohl es sittlich dazu verpflichtet ist. Je abstrakter seine Ideen letzten Endes werden, desto ungewöhnlicher wird es selbst.
>
> Meine nächste größere Arbeit wird, wahrscheinlich, eine *satirisch-utopische* Schilderung der modernen abendländischen Kultur sein.[2]

Die Antwort lässt keinesfalls auf ein rückläufiges Interesse an den satirischen Formen schließen, im Gegenteil zeugt sie von der vertieften Beschäftigung mit dem menippeisch-satirischen Erzählmodell. Allein, indem Musil erklärte, den »satirisch-utopische[n]« Roman *Der Stern Ed* auszuarbeiten, für den er zum Zeitpunkt des Interviews gerade wieder einmal Ideen sammelte,[3] erhöhte er den Fiktionsgrad seines satirischen Schreibens, siedelte doch dieses Romanprojekt die Karikaturen auf einem unentdeckten Planeten im Orbit oder auf einem weißen Flecken der Weltkarte an.[4] Mit dem *Stern Ed* blieb Musil also der *satirischen Atmosphäre* treu, er reduzierte indes gemessen am *Mann ohne Eigenschaften* – nicht ohne reaktionären Beigeschmack – die dokumentarisch-realistische Komponente, die den modernen Roman und die *satirische Moderne*, 1918–1933, kennzeichnet.

Was war geschehen? – Mittlerweile war nicht nur die Unvereinbarkeit von ›anderem Zustand‹ und Satire zum Problem geworden, sondern Musil störte sich auch an der »Überladenheit« des *Mann ohne Eigenschaften* »mit Essayistischem«, empfand sich als »zu abstrakt« und versuchte, sich »zum Erzählen zurück[zu]erziehen«.[5] Darüber hinaus waren mit den Nationalsozialisten neue satirische Objekte auf den Plan getreten: »*Ein satir. Ansatzpunkt:* Der Mitläufer […]; *Ebenso:* Den Zusammenbruch der demokratischen Kultur noch einmal erklären«, notierte sich Musil nach dem Reichstagsbrand im März 1933; gleich-

2 Musil, GW II, S. 1728; Hervorhebungen C. v. d. S.
3 Ders., TB I, Heft 31 und 34.
4 Rekonstruktion bei: Hönig, Musils Pläne für einen satirisch-utopischen Experimentalroman *Land über dem Südpol* oder *Der Stern Ed*, S. 293–324.
5 Musil, TB I, S. 816, 692 f.

zeitig erschienen ihm die Karikaturen des *Mann ohne Eigenschaften* überholt: »Wie unmodern ist schon mein Vorkriegsgeneral!«[6] Musil bemühte sich, der politischen Situation innerhalb der Parallelaktion Rechnung zu tragen, indem er die Ereignisse von 1933 in denjenigen von 1914 spiegelte, Kakanien zur Utopie verbrämte oder die Figur des jüdischen, Werfel karikierenden Dichterpazifisten Friedel Feuermaul, den soeben die letzten Kapitel des zweiten Teilbandes eingeführt und auf das Heftigste attackiert hatten, wieder aus dem Roman zu entfernen trachtete.[7] Angesichts der Rassenideologie der Nationalsozialisten war diese Karikatur ebenso ein No-Go wie das Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit, dessen unheimliche Richtigkeit die politischen Ereignisse gerade bewiesen.[8] Mittendrin im Schlamassel steckte zudem die Kategorie der Möglichkeit: »Moral war für ihn [Ulrich] weder Botmäßigkeit, noch Gedankenweisheit, sondern das unendliche Ganze der Möglichkeiten zu leben.«[9] Das Plädoyer für alternative Lebensentwürfe, das sich ursprünglich gegen die bürgerlichen Habitusformen gerichtet hatte, legitimierte nun plötzlich das Hitler-Regime. Hinzu kam, dass Musil nur sehr langsam schrieb, sich mit der Zeitsatire aber auf eine literarische Form eingelassen hatte, die extrem durch den unmittelbaren realen Kontext bedingt ist. Nach der Machtergreifung der NSDAP kollidierten nun die charakteristischen Möglichkeiten von 1933 mit denjenigen von 1914, sodass schließlich die ursprüngliche satirische Intention des *Mann ohne Eigenschaften* kollabierte. Diese Widersprüche, in die sich Musil spätestens ab 1933 verstrickt sah, stellten letztlich eine zu große Hypothek dar: *Der Mann ohne Eigenschaften* blieb Torso.[10]

Das Hitler-Regime, das die überwiegende Mehrheit der modernen Kunstschaffenden in die Emigration zwang, (zer-)störte denn auch die satirische Evolution der literarischen Moderne, 1918–1933, effektiv. Zwar entfaltete auch nach 1933 noch die *produktive Positivität* der satirischen Formen ihre Kraft: Kraus publizierte *Die Fackel* und schrieb an der *Dritten Walpurgisnacht* (1952); Brecht verfasste *Schweyk im zweiten Weltkrieg* (1943); Heinrich Mann experimentierte in *Lidice* (1943) mit der Schwejk-Figur; Piscator rückte Brecht notorisch für einen Schwejk-Film auf die Pelle; Kracauer veröffentlichte *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937); Benjamin formulierte den Essay *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937) und bewarb, als der *Dreigroschenroman*

6 Ebd., S. 726, 841.
7 Fanta, Krieg. Wahn. Sex. Liebe, S. 34 f., 129–138, 93–100.
8 Ebd., S. 129–147.
9 Musil, MoE I, S. 1028.
10 Fanta, Krieg. Wahn. Sex. Liebe, S. 129–147.

erschien, Brecht als marxistischen Satiriker. Zu nennen wären außerdem etwa Döblins *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934), Mehrings *Müller. Chronik einer deutschen Sippe von Tacitus bis Hitler* (1935), Oskar Maria Grafs *Anton Sittinger* (1937) oder Klaus Manns *Mephisto* (1936), angestiftet von Kesten.[11]

Trotz dieser illustren Reihe satirischer Zeugnisse flaute die Konjunktur der satirischen Formen eindeutig ab. Lediglich die symptomatischsten Fälle: *Die Fackel* serbelte dahin und Kraus verlegte sich stärker auf das Theater der Dichtung; Kästner stellte im Dritten Reich auf Humor um; Döblin imaginierte in der *Amazonas*-Trilogie (1937/8) Südamerika; Thomas Mann zog es mit *Joseph und seine Brüder* (1933/4/6/43) in alttestamentliche Gefilde; Tucholsky beging im schwedischen Exil Selbstmord. Indem die NSDAP den deutschen Literaturmarkt regulierte, entzog nicht nur im Fall von Musil die erzwungene zeitliche und/oder räumliche Distanz der Satire das reale Substrat, fehlte nicht nur Musil ein verstehendes und/oder zahlendes, nicht selten jüdisches Publikum, das bald darauf die Schoah ausmerzte. 1933 wurde ein künstlerisches Milieu zerschlagen, in welchem die Satire zuerst den progressiven und dann den modischen Takt angegeben hatte – *die Avantgarde der satirischen Formen zur satirischen Atmosphäre umfunktioniert* und damit allmählich erschöpft worden war. Sukzessive suchte sich danach die literarische Kreativität im Exil neue Stoffe und Formen, allen voran den Historienroman. Nach 1933 waren ihrerseits die satirischen Formen in der Krise, wenn auch nicht so, wie dies Adorno in *Juvenals Irrtum* argumentiert.

Die Umwälzungen im literarischen Feld ab 1933 lassen sich eindrücklich anhand einer Gruppe meist jüngerer Autorinnen skizzieren, die in der späten Weimarer Republik mit satirischen Texten für Furore gesorgt hat: Satirikerinnen ihrem Selbstverständnis nach – nicht Ironikerinnen! –, die mit den satirischen Formen das passende Kunstaccessoire zum neusachlichen Habitus der Neuen Frau entdeckt hatten.[12] Am längsten blieb Irmgard Keun der Satire ver-

11 Zur Satire von 1933–1945 siehe Braese, Das teure Experiment; zudem Tauscher, Literarische Satire des Exils gegen Nationalsozialismus und Hitlerdeutschland; Naumann, Zwischen Tränen und Gelächter. Zur Satire im Dritten Reich siehe Merziger, Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor«.

12 Tergit, Etwas Seltenes überhaupt, S. 118; Keun, Das Werk, Bd. 3, S. 7; Kaléko, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1, S. 223. Baum, Es war alles ganz anders, S. 433, reiht sich selbst sowohl in die satirische (Kraus) als auch in die ironische Ahnengalerie (Thomas Mann) ein, beschwört aber als literarische Heimat immer wieder die Ullstein-Redaktion, wo »all diese[] gescheiten, witzigen, aufgeweckten Menschen, die die Köpfe zur Tür hereinsteckten und den neusten Witz von morgen in Umlauf setzten, sich über jeden lustig machten, auch über sich selber, und jede gespreizte

pflichtet. So erschien bei Querido die Nazi-Satire *Nach Mitternacht* (1937), in *D-Zug dritter Klasse* (1938) traten die satirischen Formen deutlich zurück und in *Kind aller Länder* (1938) waren sie gänzlich verschwunden; ab 1936 war Keun übrigens mit Roth liiert, der sich von der satirischen Matrix bereits gegen Ende der Weimarer Republik verabschiedet hatte. Erika Mann, die 1933 mit ihrem Kabarett Die Pfeffermühle nach Zürich ausgewichen war, musste ihr Bühnenprogramm fortwährend entpolitisieren, um in der Schweiz und international auftreten zu können: »Alles, was wir sagen wollten, mußte allgemein verständlich gesagt sein, einem jeden zugänglich. […] Es sollte für Zürich ebenso möglich sein wie für Bratislava, so sehr wie für Amsterdam.«[13] Vom beißenden Witz der Kulturbetriebssatire *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* (1931) rettete Gabriele Tergits spektakulärer Gesellschaftsroman *Effingers* (1951), formuliert ab 1933 in diversen Hotelzimmern, lediglich die diagnostische Präzision. Vicki Baum, die, eine Generation älter, den satirischen Ton aus Wien mitimportiert hatte, schrieb *Hotel Shanghai* (1939) auf der Basis derselben Kontraktionstechnik, die sie für ihren Weimarer Bestseller *Menschen im Hotel* (1929) genutzt hatte; *Hotel Shanghai* verzichtete jedoch komplett auf satirische Formen. Und in Mascha Kalékos Gedicht- und Prosaband *Kleines Lesebuch für Große* (1934) dominierte klar das melancholische Element, während im ersten Gedichtband der jungen Autorin, *Das lyrische Stenogrammheft*, erschienen im Januar 1933, sozusagen kurz vor Torschluss, die Satire noch der Melancholie die Waage gehalten hatte.[14]

Gewissermaßen ein Herbstgedicht aus dem *Lyrischen Stenogrammheft* versinnbildlicht auf engstem Raum die Lage der satirischen Formen um und nach 1933 wie wohl kein zweiter Text der literarischen Moderne, 1918–1933. 1931 war

Würde durch ihr Lachen töteten. Wie es nicht anders sein kann, waren wir ausgesprochene Zyniker […].« Erika Mann umschreibt implizit diesen »neuen Typ Schriftstellerin« als »die Frau, die Reportage macht« und »Humor und Klugheit« besitzt. Siehe E. Mann, Blitze überm Ozean, S. 85. Ihr Kabarett Die Pfeffermühle stellt sie in die Tradition von Wedekind bis Tucholsky, wobei das erste Programm, das am 1. Januar 1933 in München uraufgeführt worden ist, »den Versuch machte[], die Dinge als lächerlich hinzustellen, die uns lächerlich vorkamen, und für die zu werben, um die es uns zu tun war«. Siehe ebd., S. 113. Zur Neuen Frau siehe das Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, Bd. 5; Flemming, »Neue Frau«?, S. 55–70.

13 E. Mann, Blitze überm Ozean, S. 114.

14 Nach dem Zweiten Weltkrieg berücksichtigte Kaléko die satirischen Formen wieder stärker, v. a. in *Verse für Zeitgenossen* (1958). Als *Das lyrische Stenogrammheft* nach dem Zweiten Weltkrieg erneut aufgelegt wurde, integriert in *Kleines Lesebuch für Große*, ersetzte man den karikaturistischen Umschlag der Erstausgabe durch ein poetisierendes Design. Auch so vergaß man die *satirische Moderne*, 1918–1933. Vgl. die Umschlagabbildungen in: Kaléko, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1, S. 5, 215.

das Gedicht im *Berliner Tageblatt* vorabgedruckt worden. Die Zeitschriften-Fassung besitzt acht Strophen, von denen die ersten vier ein tristes Bild der ökonomischen Situation des lyrischen Ichs zeichnen: »Der Sommer«, d. h. die Zeit ohne Existenzsorgen, »ist schon lange fortgezogen«, »der Geldbriefträger« ging »auch vorbei«, »der Hauswirt wird allmählich ungeduldig«, weil die Miete überfällig ist, »meine Winterjacke ist leicht defekt«. Beim lyrischen Ich handelt es sich tendenziell um eine Autorin, die »ganz allein« wohnt, auf »Kino«-Besuche und, im Unterschied zum »reichen Mann«, auf »Bücher«-Lektüre verzichten muss und die sich weder Essen noch Brennmaterial für ihren »Herd« leisten kann. Die Situation wirkt ausweglos, irgendwo ist die Autorin »auf tote[] Nebengleise[]« geraten, während Privilegiertere im »Expreßzug« in den Süden reisen – vielleicht nach Italien, wo seit Goethe Zitronen und Poesie blühen. Unter diesen prekären Umständen fällt der Autorin das »lyrische[]« Dichten schwer, denn entgegen der landläufigen Meinung fördert materielle »Armut« nicht die Phantasie. Trotzdem nimmt die Autorin ihren Mut zusammen und tippt auf der »Schreibmaschine« – immerhin – ein »Feuilleton«. Und weil ein klassisches Natur- bzw. »*Herbstgedicht*« »bei leergebranntem Herd und dito Magen« ja nicht kreiert werden kann, stellt das Gedicht, wie es im *Berliner Tageblatt* abgedruckt worden ist, selbst eine Satire dar, die sich a) über zwei bürgerliche Klischees lustig macht – Kunst benötige kein Geld, sie mache aber reich – sowie b) über die Honorarvorstellungen der Verlage, indem die redaktionelle Klammerbemerkung die erste Pointe pseudosolidarisch bekräftigt:

[…]
Ich könnte, wenn ich könnte, manches sagen,
Doch Armut ist der Güter höchstes nicht;
Bei leergebranntem Herd und dito Magen
Schreibt man nicht mal ein lyrisches Gedicht.

Ich setz' mich mutig an die Schreibmaschine
Und hoffe auf ein kleines Feuilleton.
Die Leser glauben, dass man gut verdiene
Am Kuss der Muse. (Falsch! – Die Redaktion.)

– Im Kino bin ich lange nicht gewesen,
Und Bücher kaufen ziemt dem reichen Mann.
Ich darf noch höchstens eigne Werke lesen.
Was man wohl kaum Vergnügen nennen kann.

Es soll ja irgendwo noch Leute geben,
Die im Expreßzug nach dem Süden reisen.
– Mein Schicksal rollt auf toten Nebengleisen
Und Zugverspätung hat dies bißchen Leben …[15]

Gewissermaßen ein Herbstgedicht stellt in der Zeitschriften-Fassung einen typischen Text der literarischen Moderne, 1918–1933, dar. Das Gedicht ruft mit Schreibmaschine, Feuilleton, Kino, (Fern-)Verkehr, Ökonomie und Neuer Frau neusachliche Topoi auf. Es ist aus satirischen Jamben gebaut und parodiert die bürgerliche Naturpoesie (»*Gewissermaßen*«); montiert Phrasen wie die Klammerbemerkung der Redaktion; engagiert sich sozial, obzwar tendenziell auf der Formebene. (Kaléko hat mit ihren satirischen Texten in der Weimarer Republik denn auch gutes Geld verdient.)[16] Allein, indem für die Buch-Fassung die drittletzte Strophe gestrichen wurde, verändert sich das Gedicht grundlegend. Denn nun setzt sich die Autorin nicht mehr mutig an ihre Schreibmaschine, verfasst kein Feuilleton, um es bei einer Redaktion einzureichen, die es allenfalls schlecht, dafür witzig bezahlt. Stattdessen klagt im *Lyrischen Stenogrammheft* jetzt eine Künstlerin ihre Existenzsorgen. Einsam in ihren vier Wänden droht sie zu verstummen, weil sich kein »lyrisches Gedicht« erschaffen lässt, ohne dass auch hierfür die materiellen Bedingungen gewährleistet sind. In diese trostlose Lage gerät die Autorin – die mithin den modernen Künstlerinnen-Habitus des Exils andeutet – erst, nachdem Kaléko sie von der *satirischen Atmosphäre* in der Redaktion isoliert hat. Kaléko entnimmt die Autorin damit auch der *satirischen Atmosphäre* im Romanischen Café, in dessen Künstlerszene Kaléko selbst verkehrte,[17] und entfremdet sie dem literarischen Feld der *satirischen Moderne*, 1918–1933: die Lyrik dem satirischen Stenogramm.

Die Satirikerinnen der Weimarer Republik sind erst noch genauer zu untersuchen. Vermisst man die Satire in ihren literatursoziologischen und gattungsästhetischen Zusammenhängen, wartet in allen Zeiträumen viel Forschungsarbeit.

15 Ebd., S. 19; Bd. 4, S. 14 [Rekonstruktion C. v. d. S.].
16 Rosenkranz, Mascha Kaléko, S. 36, 40, 47.
17 Ebd., S. 31–33; auch E. Mann, Blitze überm Ozean, S. 84 f.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1997.

–; Kracauer, Siegfried: Briefwechsel, 1923–1966, hg. von Wolfgang Schorpf, Frankfurt am Main 2008.

Andersch, Alfred: Lesebuch, hg. von Alfred Andersch und Gerd Haffmans, Zürich 1979.

Barta, Lajos: Rußlands Tag. Aktuelles Spiel in einem Akt, in: Einakter und kleine Dramen der zwanziger Jahre, hg. von Klaus Siebenhaar, Stuttgart 1988, S. 35–49.

Bartels, Adolf: Die deutsche Dichtung der Gegenwart, Leipzig 1921.

Baum, Vicki: Es war alles ganz anders. Erinnerungen, Köln 2018.

–: Makkaroni in der Dämmerung, hg. von Veronika Hofeneder, Wien 2018.

Becher, Johannes R.: Gesammelte Werke, hg. vom Johannes R. Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1966–1981.

Benjamin, Walter: Briefe an Siegfried Kracauer. Mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin, hg. vom Theodor W. Adorno-Archiv, Marbach am Neckar 1987.

–: Gesammelte Briefe, hg. vom Theodor W. Adorno-Archiv, Frankfurt am Main 1995–2000.

–: Gesammelte Schriften, hg. unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991.

Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Hamburg 2011.

Biese, Alfred: Deutsche Literaturgeschichte, München 1930.

Bloch, Ernst: Briefe, 1903–1975, 2 Bde., hg. von Karola Bloch et al., Frankfurt am Main 1985.

–: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main 1985 (Gesamtausgabe, Bd. 4).

–: Geist der Utopie. Erste Fassung. Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt am Main 1985.

Brand, Guido K.: Werden und Wandlung. Eine Geschichte der deutschen Literatur von 1880 bis heute, Berlin 1933.

Brauneck, Manfred (Hg.): Die Rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton, 1918–1933, München 1973.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht et al., Berlin, Frankfurt am Main 1988–2000.
Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main 2001.
Brod, Max: Eine Haschek-Biographie, in: Prager Tagblatt 53, 22. 6. 1928, S. 3 f.
–: Max Brod zur *Schwejk*-Aufführung in Prag, in: Prager Tagblatt 211, 10. 9. 1931, S. 6.
–: Prager Sternenhimmel. Musik- und Theatererlebnisse der zwanziger Jahre, Wien 1966.
–: Streitbares Leben. Autobiographie, München 1960.
–: Über die Schönheit häßlicher Bilder. Essays zu Kunst und Ästhetik, hg. von Hans-Gerd Koch und Hans Dieter Zimmermann, Göttingen 2014.
–: Zwei Prager Volkstypen. Szenen von E. E. Kisch und J. Hašek im Kleinen Theater Adria, in: Prager Abendblatt, 7. 11. 1921, S. 6.
–; Reimann, Hans: Der brave Soldat Schwejk. Seine Abenteuer in 14 Bildern nach Jaroslav Haschek, Berlin 1927 (Mikrofiche-Ausgabe der Universitätsbibliothek Kiel).
Canetti, Elias: Das Augenspiel. Lebensgeschichte, 1931–1937, Frankfurt am Main 1988.
–: Das Gewissen der Worte. Essays, Frankfurt am Main 1981.
–: Die Blendung. Roman, Frankfurt am Main 1965.
–: *Die Fackel* im Ohr. Lebensgeschichte, 1921–1931, Frankfurt am Main 1982.
–: Masse und Macht, Frankfurt am Main 1980.
Carnap, Rudolf: Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache, Stuttgart 2022.
Chaplin, Charlie: Die Geschichte meines Lebens, Frankfurt am Main 2016.
Dallago, Carl: Karl Kraus – der Mensch, in: Der Sturm 3, Juni 1912, S. 77–79.
Das Stachelschwein, hg. von Hans Reimann, Berlin 1924–1929.
Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden, Leipzig 1931.
Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder, gegründet und hg. von Willi Münzenberg, Berlin 1921–1938 [A-I-Z].
Die Schaubühne, Königstein im Taunus 1979 [Reprint].
Die Weltbühne, Königstein im Taunus 1978 [Reprint].
Dilthey, Wilhelm: Gesammelte Schriften, Göttingen 1914–2006.
Döblin, Alfred: Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen, in: Der Deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern!, Olten u. a. 1972, S. 125–266.
–: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, München 1994.
–: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, Frankfurt am Main 2013.
Ehrenstein, Albert: Werke, hg. von Hanni Mittelmann, München 1989–2004.
Eisler, Hanns: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht, Leipzig 1975.
Fechter, Paul: Deutsche Dichtung der Gegenwart. Versuch einer Übersicht, Leipzig 1929.

Ficker, Ludwig: Rundfrage über Karl Kraus, Innsbruck 1917.
Flögel, Karl Friedrich: Geschichte der Komischen Litteratur. Vier Bände in zwei Bänden, Hildesheim, New York 1976.
Freud, Sigmund: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000.
Friedlaender, Salomo/Mynona: Gesammelte Schriften, hg. von Hartmut Geerken und Detlef Thiel, Herrsching 2005 ff.
Friedrich, Ernst: Krieg dem Kriege, hg. vom Anti-Kriegs-Museum Berlin, Berlin 2015.
Goll, Yvan: Apologie des Charlot, in: Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne, hg. von Dorothee Kimmich, Frankfurt am Main 2003, S. 207–209.
–: Methusalem oder Der ewige Bürger. Ein satirisches Drama, hg. von Reinhold Grimm, Berlin 1966.
Grosz, George: Ein kleines JA und ein großes NEIN. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Frankfurt am Main 2009.
Haas, Willy: Sancho Pansa ohne Don Quijote, in: Die literarische Welt, 12. 11. 1926, S. 6.
Habermas, Jürgen: Kleine Politische Schriften I–IV, Frankfurt am Main 2021.
Hampel, Fritz (Slang): Panoptikum von vorgestern. Satiren, Humoresken und Feuilletons, hg. von Wolfgang U. Schütte, Berlin 1980.
Hänsel, Ludwig: Begegnungen und Auseinandersetzungen mit Denkern und Dichtern der Neuzeit, Wien, München 1960.
Hašek, Jaroslav: *Der Urschwejk* und anderes aus dem alten Europa und dem neuen Rußland, aus dem Tschechischen von Grete Reiner, Stuttgart 1999.
–: Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, aus dem Tschechischen von Grete Reiner, Berlin 2004.
–: Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges, aus dem Tschechischen übertragen von Grete Reiner, illustriert von Josef Lada, Prag 1926–1927 [3. Auflage].
–: Die Partei des maßvollen Fortschritts in den Grenzen der Gesetze, Frankfurt am Main 1971.
–: Jaroslav Hašek in Briefen, Bildern und Erinnerungen, hg. von Radko Pytlik, Berlin u. a. 1983.
–: Schwejk im Arsenal, in: Frankfurter Zeitung, Jg. 72, Nr. 115, 12. 2. 1928, Erstes Morgenblatt, S. 1.
Hauser, Heinrich: Schwarzes Revier, hg. von Barbara Weidle, Bonn 2010.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in zwanzig Bänden, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986.
Hegemann, Werner: Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietkasernenstadt der Welt, Berlin 1930.

Heilborn, Ernst: »Wer will unter die Soldaten«. Zu Piscators *Schwejk*, in: Frankfurter Zeitung, Jg. 72, Nr. 68, 26. 1. 1928, Erstes Morgenblatt, S. 2 f.

Herder, Johann Gottfried von: Werke in zehn Bänden, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt am Main 1985–2000.

Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1979–1980.

Holitscher, Arthur: Gullivers Reise zu den Bläharіern, in: Neue Deutsche Blätter 1, 1933, S. 29–34.

Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, hg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Frankfurt am Main 2001.

Hrabal, Bohumil: *Allzu laute Einsamkeit* und andere Texte, übersetzt von Peter Sacher, Stuttgart 2004.

Huelsenbeck, Richard: Doctor Billig am Ende, Hofheim 1992.

–: Dada-Logik, 1913–1972, hg. von Herbert Kapfer, München 2012.

Ihering, Herbert: Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert. Gesammelte Kritiken zum Theater Brechts, München 1980.

–: Der Kampf ums Theater, in: Die zwanziger Jahre, Berlin 1948, S. 7–64.

–: Die zwanziger Jahre, Berlin 1948.

Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, München 1960–1985.

Juvenal: Satiren, hg. und übersetzt von Joachim Adamietz, Berlin 2017.

Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918–1933, Stuttgart 1983.

Kaléko, Mascha: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Jutta Rosenkranz, München 2013.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 2004.

Kästner, Erich: Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der *Neuen Leipziger Zeitung*, 1923–1933, Zürich 1989.

–: Werke, hg. von Beate Pinkerneil, München 1998.

Kerényi, Karl: Satire und Satura. Zum religionsgeschichtlichen Hintergrund einer literarischen Gattung, in: Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire, hg. von Bernhard Fabian, Hildesheim 1975, S. 38–66.

–: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens, Stuttgart 1994.

Kerr, Alfred: Quer durch die Zeitsatire, in: »Pleite glotzt euch an. Restlos«, hg. von Hermann Haarmann, Opladen, Wiesbaden 1999, S. 208–212.

Kesten, Hermann: Der Scharlatan. Roman, Wien, München, Basel 1965.

–: Ein ausschweifender Mensch. Das Leben eines Tölpels, Göttingen 2000.

–: Filialen des Parnass. 31 Essays, München 1961.

–: Lauter Literaten. Porträts – Erinnerungen, München u. a. 1963.
– (Hg.): 24 neue deutsche Erzähler, Berlin 1929.
Keun, Irmgard: Das Werk, hg. von Heinrich Detering und Beate Kennedy, Göttingen 2017.
Kisch, Egon Erwin: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch, Berlin 1977 ff.
Klabund: Literaturgeschichte. Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2012.
Klein, Alfred: Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32, Berlin 1990.
Kortner, Fritz: Aller Tage Abend, Berlin 2005.
Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse, mit einem Nachwort von Karsten Witte. Essays, Frankfurt am Main 1977.
–: Straßen in Berlin und anderswo, erweiterte Ausgabe mit einem Nachwort von Reimar Klein, Frankfurt am Main 2013.
–: Werke, hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Frankfurt am Main 2004–2012.
Kraft, Werner: Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes, Salzburg 1956.
–: Spiegelung der Jugend, Frankfurt am Main 1996.
Kraus, Karl: Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin, 1913–1936, hg. von Friedrich Pfäfflin, Göttingen 2005.
–: Die Fackel, München 1968–1976 [Reprint].
–: Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung des Autors, hg. von Eckart Früh, Frankfurt am Main 2005.
–: Frühe Schriften, 1892–1900, hg. von Joh. J. Braakenburg, München 1979–1988.
–: Sammlung Prozessakten, Oskar Samek – Karl Kraus, Archivbox 6, Prozessakten 75–99, Fall 97.
–: Schriften, hg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1986–1994.
–; Wolff, Kurt: Briefwechsel, 1912–1921. Zwischen Jüngstem Tag und Weltgericht, hg. von Friedrich Pfäfflin, Göttingen 2007.
Kubin, Alfred: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, Reinbek bei Hamburg 2014.
Kuh, Anton: Werke, hg. von Walter Schübler, Göttingen 2016.
Lania, Leo: Reportage als soziale Funktion, in: Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918–1933, hg. von Anton Kaes, Stuttgart 1983, S. 322–325.
Leibniz, Gottfried Wilhelm: Philosophische Schriften, hg. und übersetzt von Herbert Herring, Frankfurt am Main 1996.
Lesage, Alain René: Der hinkende Teufel, hg. von Otto Flake und übersetzt von G. Fink, o. O. und o. J.

Liegler, Leopold: Karl Kraus und sein Werk, Wien 1920.
–: Meine Erinnerungen an Karl Kraus, in: Kraus-Heft 25, 1983, S. 1–20.
Loos, Adolf: Trotzdem, 1900–1930, hg. von Adolf Opel, Wien 1997.
Löwenthal, Leo; Kracauer, Siegfried: Briefwechsel, 1921–1966. In steter Freundschaft, hg. von Peter-Erwin Jansen und Christian Schmidt, Springe 2003.
Lukács, Georg: Autobiographische Texte und Gespräche, hg. von Frank Benseler und Werner Jung, Bielefeld 2005 (Werke, Bd. 18).
–: Brief an Cesare Cases, in: Literatur und Literaturgeschichte in Österreich, hg. von Ilona T. Erdélyi, Wien 1979 (Helikon, Sondernummer), S. 310.
–: Briefwechsel, 1902–1917, hg. von Éva Karádi und Éva Fekete, Stuttgart 1982.
–: Die Seele und die Formen. Essays, hg. von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann, Bielefeld 2011 (Werkausgabe in Einzelbänden, Bd. 1).
–: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, München 1994.
–: Eine Kampfschrift gegen den Krieg der Bourgeoisie. Rezension zu *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus, in: Die Rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton, 1918–1933, hg. von Manfred Brauneck, München 1973, S. 187–191.
–: Probleme des Realismus, 3 Bde., Neuwied 1971 (Werke, Bd. 4–6).
–: Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur, Berlin 1947.
–: Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik, 1934–1940, hg. von Frank Benseler, Frankfurt am Main 1981.
–: Schriften zur Literatursoziologie, ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz, Neuwied 1963.
–: Totentanz der Weltanschauungen, in: Literatur und Literaturgeschichte in Österreich, hg. von Ilona T. Erdélyi, Wien 1979 (Helikon, Sondernummer), S. 297–307.
–: Zur Frage der Satire, in: Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire, hg. von Bernhard Fabian, Hildesheim 1975, S. 425–449.
Lukian: Werke in drei Bänden, aus dem Griechischen übersetzt von Christoph Martin Wieland, Berlin 1981.
Mach, Ernst: Erkenntnis und Irrtum, Berlin 2011.
Mahrholz, Werner: Deutsche Literatur der Gegenwart. Probleme, Ergebnisse, Gestalten, Berlin 1930.
Mann, Erika: Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen, Reinbek bei Hamburg 2000.
Mann, Heinrich: Der Untertan, mit einem Nachwort und Materialienanhang von Peter-Paul Schneider, Frankfurt am Main 2004.
–: Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe in zehn Bänden, hg. von Wolfgang Klein, Anne Flierl und Volker Riedel, Bielefeld 2009 ff.

–: Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten, mit einem Nachwort von Wilfried F. Schoeller und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider, Frankfurt am Main 2006.
–: Macht und Mensch. Essays, mit einem Nachwort von Renate Werner und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider, Frankfurt am Main 2005.
–: Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge. Essays, mit einem Nachwort von Hans Wisskirchen und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider, Frankfurt am Main 1994.
Mann, Thomas: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher, hg. von Heinrich Detering et al., Frankfurt am Main 2002 ff. [GKFA].
–: Notizbücher. Edition in zwei Bänden, hg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt am Main 1991–1992.
–: Tagebücher, hg. von Peter de Mendelssohn und Inge Jens, Frankfurt am Main 1977–1995.
–; Mann, Heinrich: Briefwechsel, 1900–1949, hg. von Hans Wysling, Frankfurt am Main 2005.
Martens, Kurt: Die deutsche Literatur unserer Zeit, Berlin 1927.
–: Die deutsche Literatur unserer Zeit. In Charakteristiken und Proben, Berlin 1933.
Marx, Karl; Engels, Friedrich: Werke, Berlin 1961–1989.
Meyers Lexikon, Leipzig 1927.
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de: Persische Briefe, hg. und übersetzt von Peter Schunck, Stuttgart 2007.
Morgenstern, Soma: Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe, hg. von Ingolf Schulte, Lüneburg 1995.
–: Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen, hg. von Ingolf Schulte, Lüneburg 1994.
–: Kritiken · Berichte · Tagebücher, hg. von Ingolf Schulte, Lüneburg 2001.
Musil, Robert: Briefe, 1901–1942, hg. von Adolph Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981 [Br I/II].
–: Der Mann ohne Eigenschaften, hg. von Adolph Frisé, Reinbek bei Hamburg 2003 [MoE I/II].
–: Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften, hg. von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino, Update 2013, Klagenfurt 2013 [KA].
–: Prosa und Stücke, kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, hg. von Adolph Frisé, Reinbek bei Hamburg 2000 [GW II].
–: Tagebücher, hg. von Adolph Frisé, Reinbek bei Hamburg 1983 [TB I/II].
Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1923–1928.

Nagl, Johann Willibald; Zeidler, Jakob; Castle, Eduard: Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn, Wien 1898–1937.

Naumann, Hans: Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1885–1933, Stuttgart 1933.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999 [KSA].

Piscator, Erwin: Die Briefe. Berliner Ausgabe, hg. von Peter Diezel, Berlin 2005.

–: Schriften, 2 Bde., hg. von Ludwig Hoffmann, Berlin 1968.

–: Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften, hg. von Ludwig Hoffmann, Berlin 1980.

Polgar, Alfred: Kleine Schriften, hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, Reinbek bei Hamburg 1982–1986.

Reger, Erik: Das wachsame Hähnchen. Polemischer Roman, Berlin 1932.

Rabelais, François: Gargantua und Pantagruel, hg. und übersetzt von Horst und Edith Heintze, Frankfurt am Main 2003.

Reimann, Hans: Mein blaues Wunder. Lebensmosaik eines Humoristen, München 1959.

–: »… wie Brausepulver im Nachtgeschirr«. Ein Porträt der vorwiegend ungemütlichen Wochenschrift *Der Drache*, 1919 bis 1925, hg. von Monica und Wolfgang U. Schütte, Leipzig 2002.

Roda Roda, Alexander: Roda Rodas Roman, Wien 1950.

–: Welthumor in sechs Bänden, München 1925.

–; Rößler, Carl: Der Feldherrnhügel. Schnurre in drei Akten, in: Wiener Volksstücke, hg. von Bartel F. Sinhuber, München 1971, S. 104–185.

Rode, Walther: Werkausgabe, hg. von Gert Baumgartner, Wien 2007.

Roth, Joseph: Briefe, 1911–1939, hg. von Hermann Kesten, Köln 1970.

–: Werke, hg. von Fritz Hackert, Köln 1989–1991.

Rychner, Max: Karl Kraus. Zum fünfundzwanzigsten Jahrestag des Erscheinens der *Fackel*, Wien 1924.

Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur?, Reinbek bei Hamburg 1981.

Scheerbart, Paul: 70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen, 1889–1915, hg. von Mechthild Rausch, Berlin 1991.

Scheler, Max: Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg, Leipzig 1915.

Scheu, Robert: Karl Kraus, geschrieben zum zehnten Jahrestag des Erscheinens der *Fackel*, Wien 1909.

Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt am Main 1988–2002.

Scholem, Gershom: Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft, Frankfurt am Main 1975.

Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke, hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt am Main 1986.
Schulter an Schulter. Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, o. O. und o. J. (Blätter der Piscatorbühne).
Schütte, Wolfgang U. (Hg.): Signale der Zeit. Streifzug durch satirische Zeitschriften der Weimarer Republik, Berlin 1977.
Serner, Walter: Gesammelte Werke in zehn Bänden, hg. von Thomas Milch, München 1988.
Simmel, Georg: Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie, Frankfurt 2008.
–: Philosophie des Geldes, Frankfurt am Main 2014.
Simplicissimus, gegründet von Albert Langen, München 1896–1944.
Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren, in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. von Jurij Striedter, München 1994, S. 3–35.
–: Sentimentale Reise, Frankfurt am Main 1974.
–: Theorie der Prosa, Frankfurt am Main 1966.
Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, Leipzig 1925–1934.
Strauß, Richard; Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel. Gesamtausgabe, hg. von Franz Strauß und Alice Strauß, Zürich 1964.
Stuckenschmidt, Hans Heinz: Lob der Revue, in: Anbruch 8, 1926, S. 153–155.
Swift, Jonathan: Ausgewählte Werke, aus dem Englischen übersetzt von Gottfried Graustein und Otto Wick, bearbeitet von Horst Höhne, Berlin, Weimar 1967.
Tergit, Gabriele: Effingers, hg. von Nicole Henneberg, Frankfurt am Main 2019.
–: Etwas Seltenes überhaupt. Erinnerungen, hg. von Nicole Henneberg, Frankfurt am Main 2018.
–: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, hg. von Nicole Henneberg, Frankfurt am Main 2016.
The Encyclopaedia Britannica, London, New York 1922.
Toller, Ernst: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, hg. von Dieter Distl et al., Göttingen 2015.
Tucholsky, Kurt: Gesamtausgabe. Texte und Briefe, hg. von Antje Bonitz et al., Reinbek bei Hamburg 1996–2011.
–: Unser ungelebtes Leben. Briefe an Mary, hg. von Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1982.
UHU, Das neue Ullstein-Magazin, Berlin 1924–1934.
Viertel, Berthold: Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit, Dresden 1921.

–: Kindheit eines Cherub. Autobiographische Fragmente, Wien 1991.
–: Karl Kraus zum fünfzigsten Geburtstag. Rede, gesprochen bei der Erstaufführung von *Traumtheater* und *Traumstück* am 29. April 1924 in der Neuen Wiener Bühne, Wien 1924.
Viertel, Salka: Das unbelehrbare Herz. Erinnerungen an ein Leben mit Künstlern des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2011.
Vischer, Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen, Reutlingen 1846–1857.
Volkelt, Johannes: Mein philosophischer Entwicklungsgang, in: Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen, hg. von Raymund Schmidt, Leipzig 1923, S. 215–243.
–: System der Ästhetik, 3 Bde., München 1925, 1927.
Voltaire: Candide oder der Optimismus, hg. und aus dem Französischen übersetzt von Wolfgang Tschöke, München 2009.
–: Erzählungen, Dialoge, Streitschriften, 3 Bde., hg. von Martin Fontius, Berlin 1981.
Vossische Zeitung, Berlin 1914–1934.
Walzel, Oskar: Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart, Wildpark-Potsdam 1927–1930.
Wiegler, Paul: Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 1930.
Wolff, Kurt: Briefwechsel eines Verlegers, 1911–1963, Frankfurt am Main 1980.
Zuckmayer, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft, Frankfurt am Main 2006.
–: Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten, Frankfurt am Main 2011.

8.2 Sekundärliteratur

Achleitner, Friedrich: Grimm, Satire und Sarkasmus bei Adolf Loos, in: Écritures et langages satiriques en Autriche, 1914–1938. Satiren in Österreich, 1914–1938, hg. von Jeanne Benay und Gilbert Ravy, Bern u. a. 1999, S. 249–262.
Ahrens, Ursula: Max Pallenberg, 1877–1934. Untersuchungen zu seinem Bühnenstil, Berlin 1972.
Allemann, Beda: Ironie und Dichtung, Pfullingen 1969.
Alonso, Amado: Das Pikareske des Schelmenromans, in: Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman, hg. von Helmut Heidenreich, Darmstadt 1969, S. 79–100.
Alt, Peter-André: Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns *Der Zauberberg* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, Frankfurt am Main u. a. 1989.

Altenheim, Hans: Guido K. Brand. Wechselfälle der schriftstellerischen Existenz im 20. Jahrhundert, in: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge XX, hg. von Ute Schneider, Mainz 2007, S. 297–308.

Alter, Reinhard: Gerhart Hauptmann, das deutsche Kaiserreich und der Erste Weltkrieg, in: Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft, hg. von Bernd Hüppauf, Königstein im Taunus 1984, S. 184–204.

Amann, Klaus: Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1918, Wien 1992.

–: Robert Musil. Literatur und Politik. Mit einer Neuedition ausgewählter politischer Schriften aus dem Nachlass, Reinbek bei Hamburg 2007.

–; Lengauer, Hubert (Hg.): Österreich und der Große Krieg, 1914–1918. Die andere Seite der Geschichte, Wien 1989.

Anz, Thomas; Vogl, Joseph (Hg.): Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik, 1914–1918, Stuttgart 2014.

Arburg, Hans-Georg von: Totenornamente. Siegfried Kracauer und der Kriegsgefallenenkult in der Weimarer Republik, in: Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg, hg. von Karl Wagner, Stephan Baumgartner und Michael Gamper, Zürich 2014, S. 301–321.

–: »Zweck-Architekturen der Verwesung«. Siegfried Kracauers Roman *Ginster* im Kontext von Friedhofsreform, Denkmalstreit und Neuem Bauen in der Weimarer Republik, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 6, 2001, S. 73–105.

Arendt, Dieter: Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums. Vorarbeiten zu einer literatur-soziologischen Analyse der Schelmenliteratur, Stuttgart 1974.

Arntzen, Helmut: Der Schwierige und der Nörgler. Sprechphysiognomien und Sprechreflexion in Hofmannsthals Nachkriegslustspiel und Karl Kraus' Weltkriegstragödie, in: Karl Kraus. Beiträge, 1980–2010, hg. von Helmut Arntzen, Frankfurt am Main 2011, S. 71–82.

–: Der Ursprung der modernen Satire. Zur Satiretheorie der Aufklärung, in: Zur Sprache kommen. Studien zur Literatur- und Sprachreflexion, zur deutschen Literatur und zum öffentlichen Sprachgebrauch, hg. von Helmut Arntzen, Münster 1983, S. 281–298.

–: Deutsche Satire im 20. Jahrhundert, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten, hg. von Hermann Friedmann, Heidelberg 1961, S. 222–255.

–: Einige Dialogstrukturen in Kraus' Drama *Die letzten Tage der Menschheit*, in: Karl Kraus. Beiträge, 1980–2010, hg. von Helmut Arntzen, Frankfurt am Main 2011, S. 59–71.

– (Hg.): Gegen-Zeitung. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1964.

– (Hg.): Karl Kraus. Beiträge 1980–2010, Frankfurt am Main 2011.

–: Karl Kraus: *Nestroy und die Nachwelt*. Skizze zu einem Kommentar, in: Karl Kraus. Beiträge 1980–2010, hg. von Helmut Arntzen, Frankfurt am Main 2011, S. 104–115.

–: Karl Kraus oder Satire aus Sprache, in: Literatur im Zeitalter der Information. Aufsätze, Essays, Glossen, hg. von Helmut Arntzen, Frankfurt am Main 1971, S. 203–216.
–: Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal, in: Literatur im Zeitalter der Information. Aufsätze, Essays, Glossen, hg. von Helmut Arntzen, Frankfurt am Main 1971, S. 221–245.
–: Komödie und episches Theater, in: Literatur im Zeitalter der Information. Aufsätze, Essays, Glossen, hg. von Helmut Arntzen, Frankfurt am Main 1971, S. 269–280.
–: Nachricht von der Satire, in: Gegen-Zeitung. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts, hg. von Helmut Arntzen, Heidelberg 1964, S. 6–17.
–: Robert Musil und Karl Kraus, in: Zur Sprache kommen. Studien zur Literatur- und Sprachreflexion, zur deutschen Literatur und zum öffentlichen Sprachgebrauch, Münster 1983, S. 246–256.
–: Satire, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart 2000–2005, Bd. 5, S. 345–364.
–: Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Bd. 1: Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert, Darmstadt 1989.
–: Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im *Mann ohne Eigenschaften*, Bonn 1960.
–: Zur Sprache kommen. Studien zur Literatur- und Sprachreflexion, zur deutschen Literatur und zum öffentlichen Sprachgebrauch, Münster 1983.
Aust, Hugo et al.: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, München 1989.
Avery, George C.: Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus – Herwarth Walden. Briefwechsel, 1909–1912, Göttingen 2002.
Baar, Fabian: Literatur und Literaturbetrieb im dritten Jahrzehnt, in: Die Kultur der Zwanziger Jahre, hg. von Werner Faulstich, Paderborn 2008, S. 161–173.
Bachtin, Michail M.: Chronotopos, Frankfurt am Main 2008.
–: Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt am Main 1979.
–: Probleme der Poetik Dostojewskijs, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985.
–: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt am Main 1995.
Band, Henri: Siegfried Kracauers Expedition in die Alltagswelt der Berliner Angestellten, in: Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen, hg. von Andreas Volk, Zürich 1996, S. 213–231.
Bartetzko, Wolfgang; Schenkluhn, Wolfgang: Poelzigs Großes Schauspielhaus – ein Denkmal gescheiterter Hoffnung? Zum drohenden Abriss eines der Hauptwerke expressionistischer Architektur, in: Kritische Berichte 11, 1983, S. 25–41.
Bartl, Andrea: »Der ewige Spießer …«. Satirische Zeitkritik jenseits epochaler und medialer Grenzen in den Werken der Brüder Lajos und Ödön von Horváth. Mit einem Seitenblick auf das literarische und zeichnerische Werk Heinrich Manns, in: Modern

Times? German Literature and Arts beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur, 1925–1955, hg. von Gustav Frank, Rachel Palfreyman und Stefan Scherer, Bielefeld 2005, S. 293–312.

Baßler, Moritz et al. (Hg.): Historismus und literarische Moderne, Tübingen 1996.

–; Knaap, Ewout van der (Hg.): Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzeptes, Würzburg 2004.

Bauer, Matthias: Der Schelmenroman, Stuttgart 1994.

Baum, Georgina: Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters, Berlin 1959.

Baumann, Winfried: Švejk und die Frage der nationalen Stereotypen, in: Jaroslav Hašek, 1883–1983. Proceedings of the International Hašek Symposium, Bamberg, June 24–27, 1983, hg. von Walter Schamschula, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 222–233.

Baumgartner, Michael; Lawicki, Rainer: Satire – Ironie – Groteske. Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin, Bielefeld, Berlin 2013.

Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit, 2 Bde., Köln 2000.

–: Topografien der Moderne. Berlin und Wien in den 1920er Jahren, in: »Baustelle Kultur«. Diskurslagen in der österreichischen Literatur, 1918–1933/38, hg. von Primus-Heinz Kucher, Bielefeld 2011, S. 29–45.

–: Von der »Trunksucht am Tatsächlichen«. Robert Musil und die neusachliche Moderne, in: Musil-Forum 29, 2005/2006, S. 140–160.

–; Kiesel, Helmuth (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, Berlin 2007.

Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne, Paderborn u. a. 1997.

Belke, Ingrid: Siegfried Kracauer als Beobachter der jungen Sowjetunion, in: Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, hg. von Michael Kessler und Thomas Y. Levin, Tübingen 1990, S. 17–33.

–; Renz, Irina: Siegfried Kracauer, 1889–1966, Marbach am Neckar 1989 (Marbacher Magazin, Bd. 47).

Benay, Jeanne; Stieg, Gerald (Hg.): Österreich, 1945–2000. Das Land der Satire, Bern 2002.

–; Pfabigan, Albert; Saint Sauveur, Anne (Hg.): Österreichische Satire, 1933–2000. Exil – Remigration – Assimilation, Bern 2003.

–; Ravy, Gilbert (Hg.): Écritures et langages satiriques en Autriche, 1914–1938. Satiren in Österreich, 1914–1938, Bern u. a. 1999.

Bender, Niklas: Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2017.

Berger, Albert: Zur Satire in Robert Musils *Unfreundlichen Betrachtungen*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 89, 1970, S. 560–576.

Betz, Frederick: Heinrich Mann. *Der Untertan*, Stuttgart 1993.

Beyme, Klaus von: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905–1955, München 2005.

Bienert, Michael; Buchholz, Elke Linda: Die Zwanziger Jahre in Berlin. Ein Wegweiser durch die Stadt, Berlin 2015.

Bilke, Martina: Zeitgenossen der *Fackel*, Wien 1981.

Binder, Hartmut: »… das Theater menschlicher Zustände und Regungen öffnen«. Der Erzähler, Essayist und Übersetzer Paul Wiegler, in: Brennpunkt Berlin. Prager Schriftsteller in der deutschen Metropole, hg. von Hartmut Binder, Bonn 1995, S. 177–290.

Boeser, Knut; Vatková, Renata: Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie, 2 Bde., Berlin 1986.

Born, Robert: Budapest und die Entwicklung des sozialgeschichtlichen Ansatzes in der Kunstgeschichte, in: Überbringen – Überformen – Überblenden. Theorietransfer im 20. Jahrhundert, hg. von Dietlind Hüchtker, Köln 2011, S. 93–123.

Boss, Ulrich: Männlichkeit als Eigenschaft. Geschlechterkonstellationen in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin 2013.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt am Main 2001.

–: Homo academicus. Frankfurt am Main 1992.

–: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt am Main 1998.

Braese, Stephan: Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus, Opladen 1996.

–; Peringer, P. Gerhard: »Wir werden uns gegenseitig anschreien müssen«. Michail Kolzows Plädoyer für die Satire – eine Intervention gegen die stalinistische Literaturpolitik, in: Weimarer Beiträge 40, 1994, S. 601–607.

Brandt, Helmut: Der Held ist kein Held. Siegfried Kracauers Roman *Ginster*, in: Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur, hg. von Gerhard R. Kaiser, Heidelberg 1998, S. 199–230.

Braulich, Heinrich: Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung, Berlin 1976.

Brauneck, Manfred (Hg.): Die Rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton, 1918–1933, München 1973.

Brodersen, Momme: Siegfried Kracauer, Reinbek bei Hamburg 2001.

Bronsen, David: Joseph Roth. Eine Biographie, Köln 2018.

Brude-Firnau, Gisela: Die literarische Deutung Kaiser Wilhelms II. zwischen 1889 und 1989, Heidelberg 1997.

Bruendel, Steffen: Zwei Strategien intellektueller Einmischung. Heinrich und Thomas Mann im Ersten Weltkrieg, in: Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert, hg. von Ingrid Gilcher-Holtey, Berlin 2006, S. 87–115.

Brummack, Jürgen: Satire, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Paul Merker, Wolfgang Stammler und Werner Kohlschmidt, Berlin 1958–1988, Bd. 3, S. 601–614.
–: Satirische Dichtung. Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine, München 1979.
–: Zu Begriff und Theorie der Satire, in: DVjS 45, 1971, S. 275–377.
Bryant-Bertail, Sarah: Space and Time in Epic Theater. The Brechtian Legacy, Rochester, New York 2000.
Buck, Theo: Vorschein der Apokalypse. Das Thema des Ersten Weltkriegs bei Georg Trakl, Robert Musil und Karl Kraus, Tübingen 2001.
Buehler, George: Bertolt Brecht – Erwin Piscator. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften, Bonn 1978.
Bürger, Peter: Prosa der Moderne, Frankfurt am Main 1988.
–: Theorie der Avantgarde, Göttingen 2017.
Carr, Gilbert J.: Karl Kraus, Heinrich Mann und die Folgen, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 31, 2013, S. 131–158.
–: Karl Kraus und die literarische Moderne, in: Die literarische Moderne in Europa, hg. von Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann, Opladen 1994, Bd. 1, S. 503–517.
–: Kraus' Reception of Satire in his Early Career, in: Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. Karl Kraus in a New Perspective. London Kraus Symposium, hg. von Sigurd Paul Scheichl und Edward Timms, München 1986 (Sonderband der Kraus-Hefte), S. 109–127.
–: The ›Habsburg Myth‹. Ornament and Metaphor. Adolf Loos, Karl Kraus and Robert Musil, in: Austrian Studies 15, 2007, S. 65–79.
Claßen, Ludger: Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert. Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Martin Walser, F. C. Delius, München 1985.
Cohen, Robert: Ein Brief Rosa Luxemburgs und die Folgen oder die Linie Luxemburg – Kraus – Benjamin, in: Das Argument 213, 1996, S. 94–108.
Corino, Karl: Robert Musil. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2003.
Danielczyk, Sandra: Diseusen in der Weimarer Republik, Bielefeld 2017.
Debrunner, Albert M.: »Zu Hause im 20. Jahrhundert«. Hermann Kesten. Biographie, Wädenswil am Zürichsee 2017.
Deese, Teut Augustin: Neue Sachlichkeit zwischen Satire und Sentimentalität, Los Angeles 2006.
Deiritz, Karl: Geschichtsbewusstsein, Satire, Zensur. Eine Studie zu Carl Sternheim, Hamburg, Königstein im Taunus 1979.
Delabar, Walter: Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur, 1918–1933, Berlin 2009.

Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992.
–: Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«, Frankfurt am Main 1991.
Detering, Nicolas; Franzen, Johannes; Meid, Christopher (Hg.): Herrschaftserzählungen. Wilhelm II. in der Kulturgeschichte, 1888–1933, Würzburg 2016.
Deupmann, Christoph: »Furor satiricus«. Verhandlungen über literarische Aggression im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2002.
Dietrich, Ronald: Der Gelehrte in der Literatur. Literarische Perspektiven zur Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems, Würzburg 2003.
Disch, Andreas: Das gestaltete Wort. Die Idee der Dichtung im Werk von Karl Kraus, Basel 1969.
Djassemy, Irina: Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno, Würzburg 2002.
Doležal, Lubomír: Der Weg der Geschichte und die Umwege des braven Soldaten, in: Jaroslav Hašek, 1883–1983. Proceedings of the International Hašek Symposium, Bamberg, June 24–27, 1983, hg. von Walter Schamschula, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 166–179.
Doll, Jürgen: Theater im roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers, Wien u. a. 1997.
Ebert, Sophia: Theater als moralische Versuchsanstalt. Die Boulevardkomödie der Weimarer Republik, in: Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde, 1919–1933, hg. von Jessica Nitsche, München 2012, S. 251–269.
Ehrenpreis, Irvin: Personae, in: Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire, hg. von Bernhard Fabian, Hildesheim 1975, S. 308–320.
Eisenberg, Ludwig: Großes Biografisches Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert, Leipzig 1903.
Elliott, Robert C.: The Power of Satire. Magic, Ritual, Art, Princeton 1972.
Engel, Manfred: Wir basteln uns eine Großepoche. Die literarische Moderne, in: Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken, hg. von Matthias Buschmeier, Walter Erhart und Kai Kauffmann, Berlin 2014, S. 246–264.
Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne, 1890–1933. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart 2010.
–: »Linkskunst« oder »reaktionäre« Angelegenheit? Zur Tatsachenpoetik der Neuen Sachlichkeit, in: Literatur und Kultur im Österreich der zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil, hg. von Primus-Heinz Kucher, Bielefeld 2007, S. 83–102.
Fanta, Walter: Aus dem apokryphen Finale des *Mann ohne Eigenschaften*. Die Totalinversion der Nebenfiguren, in: Musil an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Internationales Kolloquium Saarbrücken 2001, hg. von Marie-Louise Roth, Bern 2005, S. 225–250.
–: Die Entstehungsgeschichte des *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, Wien 2000.

–: Krieg. Wahn. Sex. Liebe. Das Finale des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, Klagenfurt 2015.
–: Musils bleibende Bedeutung als Militärkritiker und Anti-Bellizist, in: Musil-Forum 34, 2015/2016, S. 129–156.
Felten, Georges: Diskrete Dissonanzen. Poesie und Prosa im deutschsprachigen Realismus, 1850–1900, Göttingen 2022.
Fischer, Heinz-Dietrich: Pressekonzentration und Zensurpraxis im Ersten Weltkrieg. Texte und Quellen, Berlin 1973.
Fischer, Jens Malte: Karl Kraus, Stuttgart 1974.
–: Karl Kraus. Der Widersprecher. Biografie, Wien 2020.
–: Karl Kraus. Studien zum »Theater der Dichtung« und Kulturkonservatismus, Kronberg im Taunus 1973.
Flemming, Jens: »Neue Frau«? Bilder, Projektionen, Realitäten, in: Die Kultur der Zwanziger Jahre, hg. von Werner Faulstich, München 2008, S. 55–70.
Flick, Caroline: Werner Hegemann, 1881–1936. Stadtplanung, Architektur, Politik – ein Arbeitsleben in Europa und den USA, Berlin 2005.
Flügge, Manfred: Heinrich Mann. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2006.
–: Traumland und Zuflucht. Heinrich Mann und Frankreich, Berlin 2013.
Forster, E. M.: Aspects of the Novel, Cambridge 2005.
Foucault, Michel: Die Heterotopien. Zwei Radiovorträge, Frankfurt am Main 2005.
–: Schriften, 4 Bde., Frankfurt am Main 2001–2005.
Frank, Gustav; Palfreyman, Rachel; Scherer, Stefan (Hg.): Modern Times? German Literature and Arts beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur, 1925–1955, Bielefeld 2005.
Frei, Norbert: Karl Kraus und das Jahr 1934, in: Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien, hg. von Klaus Amann, Wien 1985, S. 303–319.
Frick, Werner; Schnitzler, Günter: Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste, Freiburg im Breisgau u. a. 2017.
Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Rheda-Wiedenbrück 1989.
Früh, Eckart: Das volkstümliche Wort bei Karl Kraus. Ein interpretativer und lexikalischer Beitrag zum Verständnis des Dramas *Die letzten Tage der Menschheit*, Wien 1973.
–: Karl Kraus und der Kommunismus, in: Karl Kraus et son Temps, hg. von Gilbert Krebs und Gerald Stieg, Asnières 1989, S. 25–52.
Frye, Northrop: Analyse der Literaturkritik, Stuttgart 1964.
Funk-Hennigs, Erika: Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik, in: Beiträge zur Popularmusikforschung 15/16, 1995, S. 82–117.

Fürnkäs: Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin, in: Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte, hg. von Jacques Rider, Tübingen 1987, S. 209–225.

Gaier, Ulrich: Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart, Tübingen 1967.

Gaifman, Hanna Ariè: Problems and Issues in Hašek's *The Adventures of the Good Soldier Švejk*, in: Jaroslav Hašek, 1883–1983. Proceedings of the International Hašek Symposium, Bamberg, June 24–27, 1983, hg. von Walter Schamschula, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 305–330.

Gallus, Alexander: Heimat *Weltbühne*. Eine Intellektuellengeschichte im 20. Jahrhundert, Göttingen 2012.

Gerber, Georg et al. (Hg.): Gelehrte in der deutschsprachigen Literatur. Physiognomien, Gattungen, Kontexte, Wien, Hamburg 2019.

Gerigk, Anja: Literarische Hochkomik in der Moderne. Theorie und Interpretationen, Tübingen 2008.

Gess, Nicola: Primitives Denken. Wilde Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München 2013.

Glatzer, Ruth: Berlin zur Weimarer Zeit. Panorama einer Metropole, 1919–1933, Berlin 2000.

Göbel, Wolfram: Der Kurt Wolff-Verlag, 1910–1930, in: Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman, hg. von Barbara Weidle, Bonn 2007, S. 11–42.

Gödicke, Stéphane: Ironie und Satire bei Musil und Kraus, in: Robert Musil – Ironie, Satire, falsche Gefühle, hg. von Kevin Mulligan und Armin Westerhoff, Paderborn 2009, S. 225–238.

–: Musil et Kraus, in: Austriaca 25, 2004, S. 135–164.

Goertz, Heinrich: Erwin Piscator. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1981.

Goltschnigg, Dietmar (Hg.): Karl Kraus im Urteil literarischer und publizistischer Kritik. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare, Bd. 1, Berlin 2015.

–: Parodie und Satire bei Karl Kraus und Johann Nestroy, in: literatur für leser, 2002, S. 129–142.

Grafl, Franz: Imaginiertes Österreich. Erzählung und Diskurs im internationalen Film, Wien u. a. 2017.

Grell, Hans-Jörg: Erwin Piscator, 1893–1963, in: »Leben – ist immer ein Anfang!« Erwin Piscator, 1893–1966. Der Regisseur des politischen Theaters, hg. von Ullrich Amlung, Marburg 1993, S. 11–33.

Grimm, Gunter E.: Letternkultur. Wissenschaftskritik und antigelehrtes Dichten in Deutschland von der Renaissance bis zum Sturm und Drang, Tübingen 1998.

–: Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung, Tübingen 1983.

Grimm, Reinhold: Kapriolen des Komischen. Zur Rezeptionsgeschichte seiner Theorie seit Hegel, Marx und Vischer, in: Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie, hg. von Reinhold Grimm und Walter Hinck, Frankfurt am Main 1982, S. 20–125.

–; Hinck, Walter (Hg.): Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie, Frankfurt am Main 1982.

Grimminger, Rolf; Murašov, Jurij; Stückrath, Jörn (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1995.

Grimstad, Kari: Jacques Offenbach. Reflex und Reflexion eines Phänomens bei Karl Kraus und Siegfried Kracauer, in: Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, hg. von Michael Kessler und Thomas Y. Levin, Tübingen 1990, S. 59–76.

Grosch, Nils: »Bilder, Radio, Telephon«. Revue und Medien in der Weimarer Republik, in: Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik, hg. von Nils Grosch, Münster u. a. 2004, S. 159–174.

–: Zur medialen Dramaturgie des populären Musiktheaters in der Weimarer Republik, in: Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde, 1919–1933, hg. von Jessica Nitsche, München 2012, S. 239–250.

Grötzebach, Renate: Humor und Satire bei Jean Paul. Exemplarische Untersuchungen mit besonderer Berücksichtigung des Spätwerks, Berlin 1966.

Gruber, Gerold W.: Elemente des Ironischen und Satirischen in Werken von Schönberg, Berg, Eisler und Krenek in der Zeit von 1914–1938, in: Écritures et langages satiriques en Autriche, 1914–1938. Satiren in Österreich, 1914–1938, hg. von Jeanne Benay und Gilbert Ravy, Bern u. a. 1999, S. 85–103.

Gschwandtner, Harald: Dienst und Autorschaft im Krieg. Robert Musil als Redakteur der Zeitschrift *Heimat*, in: Musil-Forum 33, 2013/2014, S. 101–124.

–: In der Sperrgewalt der *Fackel*? Karl Kraus, Robert Musil und die *Tiroler Soldaten-Zeitung*, in: Musil-Forum 34, 2015/2016, S. 157–176.

–: Musil – Schnitzler – Kracauer. Neue Musil-Briefe im Deutschen Literaturarchiv Marbach, in: Musil-Forum 32, 2011/2012, S. 207–219.

Guillén, Claudio: Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken, in: Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman, hg. von Helmut Heidenreich, Darmstadt 1969, S. 375–396.

Günter, Manuela: Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein, Würzburg 1996.

Haarmann, Hermann: Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie. Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theatergeschichte, München 1991.

–; Klein, Andrea: »Pleite glotzt euch an. Restlos«. Satire in der Publizistik der Weimarer Republik. Ein Handbuch, Opladen 1999.

Hackermüller, Rotraut: Roda Roda. Einen Handkuss der Gnädigsten, Bildbiographie, Wien, München 1986.

Hahn, Manfred: »Von der Behauptung des Individualismus zur Verehrung der Demokratie«. Erfahrungen des jungen Heinrich Mann, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 7, 1989, S. 21–36.

Halborn, Peter: Paul Scheerbart. Ein komischer Ulkist, in: Über Paul Scheerbart II. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden. Bd. II: Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge, hg. von Michael M. Schardt und Hiltrud Steffen, Paderborn 1996, S. 364–378.

Hall, Murray G. et al. (Hg.): Die Muskete, Wien 1983.

Halliday, John D.: Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War. A Comparative Study of *Die Fackel* and *Die Aktion* between 1911 and 1928, Passau 1986.

Halm, Heinz J.: Satirische Parabeln. Robert Musils Tiergeschichten im *Nachlass zu Lebzeiten*: *Das Fliegenpapier*, *Die Affeninsel*, *Hasenkatastrophe*, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 6, 1975, S. 75–86.

Hammers, Birgit: »Sasha Stone sieht noch mehr«. Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz, Petersberg 2014.

Hanshew, Kenneth: Švejkiaden. Švejks Geschicke in der tschechischen, polnischen und deutschen Literatur, Frankfurt am Main 2009.

Hantsch, Ingrid: Semiotik des Erzählens. Studien zum satirischen Roman des 20. Jahrhunderts, München 1975.

Hanuschek, Sven: Satire, in: Handbuch der literarischen Gattungen, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart 2009, S. 652–661.

Hartung, Günter: *Furcht und Elend des Dritten Reiches* als Satire, in: Erworbene Tradition. Studien zu Werken der sozialistischen deutschen Literatur, hg. von Günter Hartung, Berlin 1977, S. 57–118.

Haug, Wolfgang Fritz: Bestimmte Negation. *Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk* und andere Aufsätze, Frankfurt am Main 1973.

Haupt, Jürgen: Heinrich Mann, Stuttgart 1980.

Häusler, Maximilian: Die Ethik des satirischen Schreibens. Karl Kraus, Hermann Broch und Robert Musil, Heidelberg 2015.

Hawig, Peter: Dokumentarstück, Operette, Welttheater. *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus in der literarischen Tradition, Essen 1984.

Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater, in: Brechts Theorie des Theaters, hg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main 1986, S. 45–90.

Heißerer, Dirk: Das »beste Witzblatt der Welt«. Thomas Mann und der *Simplicissimus*, Bad Schwartau 2005.

Hempfer, Klaus Willy: Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts, München 1972.

Hepp, Michael: Kurt Tucholsky, Reinbek bei Hamburg 2013.

Hermand, Jost: Die Toten schweigen nicht. Brecht-Aufsätze, Frankfurt am Main 2010.

–: Geschichte der Germanistik, Reinbek bei Hamburg 1994.

–; Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik. Mit 70 Fotos und 11 Textillustrationen, München 1978.

Hertling, Viktoria; Koepke, Wulf; Thunecke, Jörg (Hg.): Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus, Wuppertal 2005.

Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater, Tübingen 1997.

Heß, Tillmann: Zur Architektur in Kracauers Stadtbildern (mit einem Exkurs zu Le Corbusier), in: Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen, hg. von Andreas Volk, Zürich 1996, S. 111–129.

Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit, Stuttgart u. a. 1993.

Hinck, Walter: Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur, in: Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie, hg. von Reinhold Grimm und Walter Hinck, Frankfurt am Main 1982, S. 126–183.

Hindemith, Wilhelm: Die Tragödie des Nörglers. Studien zu Karl Kraus' moderner Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit*, Frankfurt am Main 1985.

Hodgart, Matthew John Caldwell: Die Satire, München 1969.

Hoffmann, Ludwig; Hoffmann-Ostwald, Daniel: Deutsches Arbeitertheater, 1918–1933, Berlin 1972.

Hoffmeister, Barbara: S. Fischer, der Verleger. Eine Lebensbeschreibung, Frankfurt am Main 2009.

Hogen, Hildegard: Die Modernisierung des Ich. Individualisierungskonzepte bei Siegfried Kracauer, Robert Musil und Elias Canetti, Würzburg 2000.

Holzer, Anton (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit*. Der Erste Weltkrieg in Bildern. Mit Texten von Karl Kraus, Darmstadt 2013.

Hönig, Christoph: Die Dialektik von Ironie und Utopie und ihre Entwicklung in Robert Musils Reflexionen. Ein Beitrag zur Deutung des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin 1970.

–: Musils Pläne für einen satirisch-utopischen Experimentalroman *Land über dem Südpol* oder *Der Stern Ed*, in: Vom *Törleß* zum *Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg, München 1973, S. 293–324.

Honnef-Becker, Irmgard: »Ulrich lächelte«. Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, Frankfurt am Main u. a. 1991.

Honneth, Axel: »Zur Kritik der Gewalt«, in: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Burkhardt Lindner, Stuttgart 2011, S. 193–210.

Honold, Alexander: Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte, Berlin 2000.

–: Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, München 1995.

–: Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs, Berlin 2015.

–: Hysteron proteron. Zur Verschränkung von Krieg und Roman im *Mann ohne Eigenschaften*, in: Musil-Forum 34, 2015/2016, S. 5–29.

–: Karl Kraus, in: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Burkhardt Lindner, Stuttgart 2011, S. 522–539.

Howald, Stefan: Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils, München 1984.

Huber, Lothar: Satire and Irony in Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: Musil in Focus. Papers from a Centenary Symposium, hg. von Lothar Huber, London 1982, S. 99–116.

Hüppauf, Bernd (Hg.): Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft, Königstein im Taunus 1984.

Ikelaar, Leo (Hg.): Paul Scheerbart und Bruno Taut. Zur Geschichte einer Bekanntschaft. Scheerbarts Briefe der Jahre 1913–1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden, Paderborn 1996.

Innerhofer, Roland; Strigl, Daniela (Hg.): Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur, Innsbruck 2016.

Innes, Christopher: Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama, London 1972.

Jacobs, Jürgen: Der deutsche Schelmenroman. Eine Einführung, München 1983.

–: Prosa der Aufklärung. Moralische Wochenschriften, Autobiographie, Satire, Roman. Kommentar zu einer Epoche, München 1976.

Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin, Helmut Pfotenhauer, Monika Schmitz-Emans und Ralf Simon, im Auftrag der Jean-Paul-Gesellschaft, Bd. 45, Berlin, New York 2010.

Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. Frauen in der Literatur der Weimarer Republik, hg. von Sabina Becker in Zusammenarbeit mit Robert Krause und Reiner Marx, Bd. 5, St. Ingbert 1999–2000.

Jakob, Michael: »Möglichkeitssinn« und die Philosophie der Möglichkeit, in: Robert Musil. Essayismus und Ironie, hg. von Gudrun Brokoph-Mauch, Tübingen 1992, S. 13–24.

Janik, Allan; Toulmin, Stephen: Wittgensteins Wien, Wien 1998.

Janouch, Gustav: Jaroslav Hašek. Der Vater des braven Soldaten Schwejk, Bern 1966.

Jansen, Wolfgang: Glanzrevuen der zwanziger Jahre, Berlin 1987.

Jasper, Willi: Thomas und Heinrich Mann – ein deutscher Bruderzwist, in: Thomas Mann, die Deutschen und die Politik, hg. von Heinrich Oberreuter und Ruprecht Wimmer, München 2008, S. 83–104.

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970.

–: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Das Komische, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), S. 103–132.

Jegorov, Oleg V.: Heinrich Manns Rezeption im zaristischen Rußland und in der UdSSR, in: Heinrich Mann. Sein Werk in der Weimarer Republik, hg. von Helmut Koopmann und Peter-Paul Schneider, Frankfurt am Main 1983, S. 295–305.

Jelavich, Peter: Berlin Cabaret, Cambridge, Massachusetts u. a. 1996.

Jenaczek, Friedrich: Zeittafeln zur *Fackel*. Themen, Ziele, Probleme, Gräfelfing bei München 1965.

Johnson, Julian: The Reception of Karl Kraus by Schönberg and his School, in: Karl Kraus und *Die Fackel*. Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte. Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of *Die Fackel*, hg. von Gilbert J. Carr, München 2001, S. 99–108.

Johnston, William M.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938, Wien 2006.

Jung, Peter: Erwin Piscator. Das Politische Theater, Berlin 1929. Ein Kommentar, Berlin 2007.

Jung, Werner: Georg Lukács, Stuttgart 1989.

Kaes, Anton: Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik, in: Literatur der Weimarer Republik, 1918–1933, hg. von Bernhard Weyergraf, München 1995, S. 38–64.

– (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1918–1933, Stuttgart 1983.

Kaiser, Konstantin: Die Karrieren des kleinen Mannes. Hirnschal, Seicherl, Schwejk und Bockerer im Zweiten Weltkrieg, in: Ohnmacht und Empörung. Schriften, 1982–2006, hg. von Primus-Heinz Kucher, Karl Müller und Peter Roessler im Auftrag der Theodor Kramer-Gesellschaft, Klagenfurt 2008, S. 196–214.

Kämmerer, Harald: Nur um Himmels willen keine Satyren. Deutsche Satire und Satiretheorie des 18. Jahrhunderts im Kontext von Anglophilie, Swift-Rezeption und ästhetischer Theorie, Heidelberg 1999.

–; Lindemann, Uwe: Satire. Text & Tendenz, Berlin 2004.

Kaszyński, Stefan H.; Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań, München 1989.

Kaufmann, Hans (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur, 1917 bis 1945, Bd. 10, Berlin 1973.

Keckeis, Paul: Lyrik und Nachdichtung, in: Karl Kraus-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Simon Ganahl und Katharina Prager, Stuttgart 2022, S. 183–196.

Kepser, Jutta: Utopie und Satire. Die Prosadichtung von Max Herrmann-Neisse, Würzburg 1996.

Kesting, Marianne: Die Groteske vom Verlust der Identität. Bertolt Brechts *Mann ist Mann*, in: Das deutsche Lustspiel, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1968–1969, S. 180–199.

Kiesel, Helmuth: Geschichte der deutschsprachigen Literatur, 1918 bis 1933, München 2017 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 10).

–: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München 2004.

–; Wiele, Jan: Klassische Moderne, 1890–1930, in: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von Matías Martínez, Stuttgart 2011, S. 258–272.

Kitzmantel, Raphaela: Eine Überfülle an Gegenwart. Soma Morgenstern, Biographie, Wien 2005.

Klausnitzer, Ralf: Autorschaft und Gattungswissen. Wie literarisch-soziale Regelkreise funktionieren, in: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hg. von Matthias Schaffrick und Marcus Willand, Berlin, Boston 2014, S. 197–234.

Klein, Alfred: Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32, Berlin 1990.

– (Hg.): Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Eine Auswahl von Dokumenten, 1926–1935, Bd. 1, Berlin 1979.

Kleinschmidt, Erich: Döblin-Studien, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 26, 1982, S. 383–472.

Klotz, Volker: Forcierte Prosa. Stilbeobachtungen an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit, in: Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festgabe für Josef Kunz, hg. von Rainer Schönhaar, Berlin 1973, S. 244–271.

–: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1975.

–: Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und -weisen, in: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, hg. von Norbert Miller, Berlin 1965, S. 11–36.

Klötzer, Sylvia: Satire und Macht. Film, Zeitung, Kabarett in der DDR, Köln 2006.

Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten, Biografie, München 2012.

–: Brecht-Journal, Frankfurt am Main 1983.

Knust, Herbert: George Grosz. Literature and Caricature, in: Montage, Satire and Cultism. Germany Between the Wars, hg. von Herbert Knust, Illinois 1975, S. 20–49.

–: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg*. Vorlagen (Bearbeitungen), Varianten, Fragmente, Skizzen, Brief- und Tagebuchnotizen, Frankfurt am Main 1974.

Kohn, Caroline: Karl Kraus als Lyriker, Paris 1968.

Köhn, Eckhardt: Die Konkretion des Intellekts. Zum Verhältnis von gesellschaftlicher Erfahrung und literarischer Darstellung in Kracauers Romanen, in: Siegfried Kracauer, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1980, S. 41–53.

König, Marcus: Agitation – Zensur – Propaganda. Der U-Boot-Krieg und die deutsche Öffentlichkeit im Ersten Weltkrieg, Stuttgart 2014.

Koopmann, Helmut: Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Stuttgart 1983.

–: Heinrich Mann und die politische Satire, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 12, 1994, S. 95–112.

–: Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder, München 2005.

Köpeczi, Béla: Georg Lukács über Robert Musil, in: Literatur und Literaturgeschichte in Österreich, hg. von Ilona T. Erdélyi, Wien 1979 (Helikon, Sondernummer), S. 295.

Koppenfels, Werner von: Der Andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur, München 2007.

Korte, Hermann: Ebert, Puffke und das »Kabarett zum Menschen«. Raoul Hausmanns Satiren, 1918–1921, in: Raoul Hausmann, hg. von Kurt Bartsch und Adelheid Koch, Graz u. a. 1996, S. 45–65.

Košenina, Alexander: Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung, Göttingen 2003.

Kosler, Hans Christian: Karl Kraus und die Wiener Moderne, in: Karl Kraus, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1975, S. 39–57.

Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien, 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen, Wilhelmshaven 1977.

Kouno, Eiji: Die Performativität der Satire bei Karl Kraus. Zu seiner »geschriebenen Schauspielkunst«, Berlin 2015.

Koziol, Klaus: Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Zur Methodologie Siegfried Kracauers, in: Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, hg. von Michael Kessler und Thomas Y. Levin, Tübingen 1990, S. 147–158.

Kraft, Stephan: Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends, Göttingen 2011.

Kraske, Bernd M.: Heinrich Mann als Herausgeber der Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert*, in: Das essayistische Werk, hg. von Rudolf Wolff, Bonn 1986, S. 7–24.

Kraus-Hefte, hg. von Sigurd Paul Scheichl und Christian Wagenknecht, Heft 1–71/72, München 1977–1994.

Kremer, Detlef: Prag in Jaroslav Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* und Franz Kafkas *Der Proceß*, in: Der Deutschunterricht 3, 2004, S. 6–14.

Krippendorff, Ekkehart: Politische Interpretationen. Shakespeare, Stendhal, Balzac, Wagner, Hašek, Kafka, Kraus, Frankfurt am Main 1990.

Krolop, Kurt: Reflexionen der *Fackel*. Neue Studien über Karl Kraus, Wien 1994.

–: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien, Berlin 1987.

Krüger, Peter: Der Erste Weltkrieg als Epochenschwelle, in: Wege in die Gewalt. Die modernen politischen Religionen, hg. von Hans Maier, Frankfurt am Main 2000, S. 70–91.

Kübler, Hans-Dieter: Wirtschaftskrisen und kulturelle Prosperität. Die Presse von 1920 bis 1930, in: Die Kultur der Zwanziger Jahre, hg. von Werner Faulstich, München 2008, S. 97–122.

Kucher, Primus-Heinz: Literarische Reflexionen auf die politische Wirklichkeit in Österreich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, in: Musil-Studien 11, 1983, S. 74–92.

Kugli, Ana: *Mann ist Mann*, in: Brecht-Handbuch, 5 Bde., hg. von Jan Knopf, Stuttgart 2001–2003, Bd. 1, S. 152–166.

Lachmann, Renate: Bachtins Konzept der Menippeischen Satire und das Phantastische, in: Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur, hg. von Nicola Hömke und Manuel Baumbach, Heidelberg 2006, S. 19–39.

–: Vorwort, in: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, verf. von Michail Bachtin, Frankfurt am Main 1995, S. 7–46.

Lämmle, Rebecca: Poetik des Satyrspiels, Heidelberg 2013.

Lau, Jörg: »Ginsterismus«. Komik der Ichlosigkeit. Über filmische Komik in Siegfried Kracauers erstem Roman *Ginster*, in: Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen, hg. von Andreas Volk, Zürich 1996, S. 13–33.

Lazarowicz, Klaus: Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire, Tübingen 1963.

Lensing, Leo A.: »Kinodramatisch«. Cinema in Karl Kraus' *Die Fackel* and *Die letzten Tage der Menschheit*, in: German Quarterly 55, 1982, S. 480–489.

–: »Photographischer Alpdruck« oder politische Photomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie, in: Karl Kraus et son Temps, hg. von Gilbert Krebs und Gerald Stieg, Asnières 1989, S. 173–187.

Lethen, Helmut: Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik, in: Literatur der Weimarer Republik, 1918–1933, hg. von Bernhard Weyergraf, München 1995, S. 371–445.

Levin, Thomas Y.: Der enthüllte Kracauer, in: Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, hg. von Michael Kessler und Thomas Y. Levin, Tübingen 1990, S. 229–247.

Loužil, Jaromír; Zdeněk, Šolle: Karl Kraus und die Tschechoslowakei, in: Kraus-Heft 15, 1980, S. 1–8.

Lunzer, Heinz; Lunzer-Talos, Victoria; Patka, Marcus G.: »Was wir umbringen«. *Die Fackel* von Karl Kraus, Wien 2006.

Lyon, James K.: Bertolt Brecht und Rudyard Kipling, Frankfurt am Main 1976.

Maas, Lieselotte: Handbuch der deutschen Exilpresse, 1933–1945, München 1976–1990.

Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, Wien 2000, S. 279–299.

Mahlendorf, Ursula R.: Schelm und Verbrecher. Döblins *Berlin Alexanderplatz*, in: Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen, hg. von Gerhart Hoffmeister, Amsterdam 1986, S. 77–108.

Mahler, Andreas: Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire. Texttheorie, Epistemologie, Gattungspoetik, München 1992.

Mai, Birgit: Satire im Sowjetsozialismus. Michail Soschtschenko, Michail Bulgakow, Ilja Ilf, Jewgeni Petrow, Bern u. a. 1993.

Makropoulos, Michael: Kontingenz – Technisierung – »Möglichkeitssinn«. Über ein Motiv bei Musil, in: Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs in der Zwischenkriegszeit, hg. von Hans Feger, Hans-Georg Pott und Norbert Christian Wolf, München 2009, S. 279–299.

Malina, Peter: Die gezeichnete Republik. Österreich, 1918–1938 in Karikaturen, o. O. 1988.

Mally, Lynn: Exporting Soviet Culture. The Case of Agitprop Theater, in: Slavic Review 62, 2003, S. 324–342.

Martens, Gunther: Rhetorik der Evidenz, Schreibweisen der Polemik, in: Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs in der Zwischenkriegszeit, hg. von Hans Feger, Hans-Georg Pott und Norbert Christian Wolf, München 2009, S. 43–64.

Martin, Ariane: Erotische Politik. Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk, Würzburg 1993.

–: Heinrich Mann und die politische Publizistik der wilhelminischen Zeit, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 12, 1994, S. 25–48.

–: Kultur der Oberfläche, Glanz der Moderne. Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* (1932), in: Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Berlin 2008, S. 349–367.

Matala de Mazza, Ethel: Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton, Frankfurt am Main 2018.

Matt, Peter von: Der Narr im Hinterland. Peter von Matt über Siegfried Kracauer: *Ginster. Von ihm selbst geschrieben* (1928), in: Romane von gestern – heute gelesen, hg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main 1989, S. 132–139.

Mayer, Dieter: Die Epoche der Weimarer Republik, in: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 3.1, 1918–1945, hg. von Viktor Žmegač, Königstein im Taunus 1984–1985, S. 1–185.

–: Linksbürgerliches Denken. Untersuchungen zur Kunsttheorie, Gesellschaftsauffassung und Kulturpolitik in der Weimarer Republik, 1918–1924, München 1981.

Mayer, Hans: Anti-Aristoteles, in: Brechts Theorie des Theaters, hg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main 1986, S. 32–42.

Mayer, Mathias: Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven, München 2010.
–; Werlitz, Julian (Hg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2016.
Mayerhöfer, Josef: Berthold Viertel. Regisseur und Dichter, 1885–1953, Wien 1975.
Melzer, Gerhard: Der Nörgler und die Anderen. Zur Anlage der Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus, Berlin 1972.
Merkel, Reinhard: Strafrecht und Satire im Werk von Karl Kraus, Frankfurt am Main 1998.
Merziger, Patrick: Nationalsozialistische Satire und »Deutscher Humor«. Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung, 1931–1945, Stuttgart 2010.
Meyer, Theo: Das naturalistische Drama, in: Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus, 1890–1918, hg. von York-Gothart Mix, München 2000 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 7), S. 64–76.
Meyer-Sickendiek, Burkhard: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen, Würzburg 2005.
–: Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne, München 2009.
Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950, Göttingen 2015.
Midgley, David: Looking beyond Satire in Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: Austrian Studies 15, 2007, S. 96–111.
Millner, Alexandra: Literatur und Theater, in: Karl Kraus-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Simon Ganahl und Katharina Prager, Stuttgart 2022, S. 270–288.
Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln, Frankfurt am Main 1987.
Möller, Horst: Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss, in: Weimarer Republik – Drittes Reich. Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil, 1918–1945, hg. von Alexander Bormann und Horst Albert Glaser, Reinbek bei Hamburg 1983 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 9), S. 14–30.
Mülder, Inka: Siegfried Kracauer. Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913–1933, Stuttgart 1985.
Mülder-Bach, Inka: Auf der Suche nach der verlorenen Öffentlichkeit. Siegfried Kracauers Kultursoziologie der *Angestellten*, in: Working Girls. Zur Ökonomie von Liebe und Arbeit, hg. von Sabine Biebl, Verena Mund und Heide Volkening, Berlin 2007, S. 126–137.
–: Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ein Versuch über den Roman, München 2013.
–: Schlupflöcher. Die Diskontinuität des Kontinuierlichen im Werk Siegfried Kracauers, in: Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, hg. von Michael Kessler und Thomas Y. Levin, Tübingen 1990, S. 249–266.

Müller, Burkhard: Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums, Stuttgart 1995.

Mulot-Déri, Sibylle: Sir Galahad. Porträt einer Verschollenen, Frankfurt am Main 1987.

Naumann, Michael: Der Abbau einer verkehrten Welt. Satire und politische Wirklichkeit im Werk von Karl Kraus, München 1969.

Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik, 1933 bis 1945, Köln 1983.

Neubert, Werner: Die Wandlung des Juvenal. Satire zwischen gestern und morgen, Berlin 1966.

Neugebauer, Rosamunde: George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphikfolgen *Gott mit uns*, *Ecce homo* und *Hintergrund*, Berlin 1993.

Nickel, Gunther: *Die Schaubühne – Die Weltbühne*. Siegfried Jacobsohns Wochenschrift und ihr ästhetisches Programm, Opladen 1996.

Niehues-Pröbsting, Heinrich: Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus, Frankfurt am Main 1988.

Nössig, Manfred; Rosenberg, Johanna; Schrader, Bärbel: Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens, 1918–1933, Berlin 1980.

Nübel, Birgit: Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne, Berlin 2006.

Oelmüller, Willi: Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik, Stuttgart 1959.

Olles, Helmut: Von der Anstrengung der Satire, in: Akzente 1, 1954, S. 154–163.

Oschmann, Dirk: Auszug aus der Innerlichkeit. Das literarische Werk Siegfried Kracauers, Heidelberg 1999.

Osterkamp, Ernst: Die Gegenwärtigkeit von Paul Scheerbarts Gegenwelten, in: Über Paul Scheerbart. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden. Bd. II: Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge, hg. von Michael M. Schardt und Hiltrud Steffen, Paderborn 1996, S. 236–259.

Palmier, Jean-Michel: Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin, Frankfurt am Main 2009.

Pankau, Johannes G.: Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit, Darmstadt 2010.

Parrott, Cecil: Jaroslav Hašek. A Study of *Švejk* and the Short Stories, Cambridge 1989, 2010.

Paschek, Carl: Zeitschriften und Verlage, in: Weimarer Republik – Drittes Reich. Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil, 1918–1945, hg. von Alexander Bormann und Horst Albert Glaser, Reinbek bei Hamburg 1983 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 9), S. 61–79.

Patka, Marcus G.: Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors, Wien u. a. 1997.

Pazi, Margarita: Hašeks *Švejk* und der Prager Kreis, in: Jaroslav Hašek, 1883–1983. Proceedings of the International Hašek Symposium, Bamberg, June 24–27, 1983, hg. von Walter Schamschula, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 21–42.

Peiter, Anne D.: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah, Köln 2007.

–: Satire und Kanonbildung im Wien der Zwischen- und Nachkriegszeit, in: Literarische Wertung und Kanonbildung, hg. von Nicholas Saul und Ricarda Schmidt, Würzburg 2007, S. 45–56.

Peters, Jochen-Ulrich: Russische Satire im 20. Jahrhundert. Eine Einführung, München 1984.

Petersdorff, Dirk von; Ewen, Jens (Hg.): Konjunkturen der Ironie – um 1800, um 2000, Heidelberg 2017.

Petersen, Jürgen H.: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung, Stuttgart 1991.

Petr, Pavel: Hašeks *Schwejk* in Deutschland, Berlin 1963.

Peukert, Detlev: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne, Darmstadt 1997.

Pfabigan, Alfred: Karl Kraus als Kritiker des Austromarxismus, in: Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. Karl Kraus in a New Perspective. London Kraus Symposium, hg. von Sigurd Paul Scheichl und Edward Timms, München 1986 (Sonderband der Kraus-Hefte), S. 235–254.

–: Karl Kraus und der Sozialismus. Eine politische Biographie, Wien 1976.

–: Karl Kraus und die Republik. Der Antipolitiker in der österreichischen Revolution, in: Österreich, November 1918. Die Entstehung der Ersten Republik, hg. von Isabella Acker und Rudolf Neck, Wien 1986, S. 173–182.

Pfäfflin, Friedrich (Hg.): Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und Widersachern, Göttingen 2008.

–: Berthold Viertel, 1885–1953. Eine Dokumentation, München 1969.

–: Karl Kraus und Arnold Schönberg. Fragmente einer Beziehung, in: Karl Kraus, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1975, S. 127–144.

–: Kurt Wolff, 1887–1963, Ernst Rowohlt, 1887–1960, Marbach 1987.

–: Zwischen Jüngstem Tag und Weltgericht. Kurt Wolff und sein Autor Karl Kraus, 1912–1921, in: Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman, hg. von Barbara Weidle, Bonn 2007, S. 83–90.

–; Dambacher, Eva: Der *Fackel*-Lauf. Bibliographische Verzeichnisse, Marbach 1999.

Pfohlmann, Oliver: Eine »Reihe wundersamer Erlebnisse«. Robert Musil im Ersten Weltkrieg: Vom August 1914 über das ›Fliegerpfeil-Erlebnis‹ bis zur »österlichen Weltstimmung«, in: Musil-Forum 34, 2015/2016, S. 98–128.

Piechotta, Hans Joachim; Wuthenow, Ralph-Rainer; Rothemann, Sabine (Hg.): Die literarische Moderne in Europa, 3 Bde., Opladen 1994.

Pieper, Hans-Joachim: Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs, Würzburg 2002.

Pieper, Irene: Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler, Berlin 2000.

Pistorius, Agnes: »kolossal montiert«. Ein Lexikon zu Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Wien 2011.

Pizer, John David: Jean Pauls Einfluss auf Karl Kraus als Satiriker, in: Colloquia Germanica 37, 2004, S. 227–242.

Pollak, Michael: Aktionssoziologie im intellektuellen Feld. Die Kämpfe des Karl Kraus', in: Streifzüge durch das literarische Feld, hg. von Louis Pinto und Franz Schultheis, Konstanz 1997, S. 235–282.

Prager, Katharina: Berthold Viertel. Eine Biografie der Wiener Moderne, Wien, Köln, Weimar 2018.

Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, München 1976.

–: Negativität und Positivität im Satirischen, in: Das Komische, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), S. 413–416.

Quack, Josef: Die fragwürdige Identifikation. Studien zur Literatur, Würzburg 1991.

–: Über Elias Canettis Verhältnis zu Karl Kraus. Ein kritischer Vergleich, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 23, 2004, S. 118–141.

Raabe, Paul: Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts *Aktion*, 1911–1918, München 1964.

Rattner, Josef: Karl Kraus oder Revolte als Sprachkritik und Satire, in: Österreichische Literatur und Psychoanalyse. Literaturpsychologische Essays über Nestroy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti, hg. von Josef Rattner, Gerhard Danzer und Irmgard Fuchs, Würzburg 1997, S. 101–129.

Rauchensteiner, Manfried: Der Erste Weltkrieg und das Ende der Habsburgermonarchie, 1914–1918, Wien 2013.

Ravy, Gilbert; Benay, Jeanne (Hg.): Satire, Parodie, Pamphlet, Caricature en Autriche à l'Époque de François-Joseph, 1848–1914, Rouen 1999.

Reinhard, Nadja: Moral und Ironie bei Gottlieb Wilhelm Rabener. Paratext und Palimpsest in den *Satyrischen Schriften*, Göttingen 2013.

Ribeiro, António Sousa: *Die letzten Tage der Menschheit* und weitere Dramen, in: Karl Kraus-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Simon Ganahl und Katharina Prager, Stuttgart 2022, S. 163–182.

Richards, Donald Ray: The German Bestseller in the 20th Century. A Complete Bibliography and Analysis, 1915–1940, Bern 1968.

Richter, Trude: Die Plakette. Vom großen und vom kleinen Werden, Halle 1972.

Riedel, Volker: Konservatismus, Autorität, Diktatur. Der »geistige Adel« im Demokratieverständnis des Skeptikers Heinrich Mann, Bielefeld 2011.

Riegel, Stefan: Satire und Realismus, in: Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik, hg. von Sabine Kyora, Würzburg 2006, S. 89–98.

Riha, Karl (Hg.): Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen, Stuttgart 2016.

–: Kabarett, in: Weimarer Republik – Drittes Reich. Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil, 1918–1945, hg. von Alexander Bormann und Horst Albert Glaser, Reinbek bei Hamburg 1983 (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 9), S. 219–226.

–: Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze zu den Dunkelmännerbriefen, zu Lesage, Lichtenberg, Klassiker-Parodie, Daumier, Herwegh, Kürnberger, Holz, Kraus, Heinrich Mann, Tucholsky, Hausmann, Brecht, Valentin, Schwitters, Hitler-Parodie und Henscheid, Opladen 1992.

–: Raoul Hausmanns politische Satiren, in: Hurra! Hurra! Hurra! 12 politische Satiren, verf. von Raoul Hausmann, Gießen 1992, S. 51–61.

Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952.

Rösch, Gertrud Maria: »Die Scheere quietscht, ich schneide die Zeit aus«. Kriegssatire in den Zeitschriften *Die Aktion* und *Die Fackel*, in: Wortverbunden – zeitbedingt. Perspektiven der Zeitschriftenforschung, hg. von Wolfgang Hackl und Kurt Krolop, Innsbruck 2001, S. 155–161.

Rosenberg, Rainer: Epochen, in: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, hg. von Jörn Stückrath und Helmut Brackert, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 269–280.

Rosenkranz, Jutta: Mascha Kaléko. Biografie, München 2012.

Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende, Stuttgart 1975.

–: Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien, Wien 1992.

Rössler, Helmut: Karl Kraus und Nestroy. Kritik und Verarbeitung, Stuttgart 1981.

Rössler, Patrick: Zuschlagen, boxen, pfeifen, in die Herzen schießen. *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) von Kurt Tucholsky und John Heartfield, in: Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, hg. von Manfred Heiting und Roland Jaeger, Göttingen 2012–2014, S. 229–301.

Roessler, Peter: Berthold Viertel und das moderne Drama, in: Traum von der Realität. Berthold Viertel, hg. von der Theodor Kramer-Gesellschaft, Wien 1998, S. 76–98.

Rothe, Friedrich: Karl Kraus. Die Biographie, München, Zürich 2003.

Rothe, Wolfgang (Hg.): Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, Stuttgart 1974.

Rotthaler, Viktor (Hg.): Marcellus Schiffer. Heute nacht oder nie. Tagebücher, Erzählungen, Gedichte, Zeichnungen, Bonn 2003.

Rühle, Günther: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik, Frankfurt am Main 1988.

Ruske, Norbert: Szenische Realität und historische Wirklichkeit. Eine Untersuchung zu Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Frankfurt am Main 1981.

Rusterholz, Peter; Solbach, Andreas: Schweizer Literaturgeschichte, Stuttgart 2007.

Ruthner, Clemens: Traum(kolonial)reich. *Die andere Seite* als literarische Versuchsstation des k. u. k. Weltuntergangs, in: Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, hg. vom Museum Francisco-Carolinum, Wetzlar 2011, S. 78–103.

Saile-Haedicke, Ursula: Alfred Richard Meyer, Till aus Kneitlingen und ein Braunschweiger Eulenspiegel, in: Eulenspiegel-Jahrbuch 43, 2003, S. 73–98.

Sander, Emil: Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck. Über *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus, Königstein im Taunus 1979.

Sauermann, Eberhard: Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg, Wien 2000.

Schack, Ingeborg-Liane: Max Pallenberg. Ein großer Schauspieler von Gnaden der Natur, Frankfurt am Main 1980.

Schamschula, Walter: Dreimal Švejk. Zur Entwicklung seines Typus, in: Jaroslav Hašek, 1883–1983. Proceedings of the International Hašek Symposium, Bamberg, June 24–27, 1983, hg. von Walter Schamschula, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 288–304.

Schärf, Christian: Der Roman im 20. Jahrhundert, Stuttgart 2001.

Schebera, Jürgen: Damals im Romanischen Café. Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre, Berlin 2005.

Scheerbart, Paul; Rausch, Mechthild: 70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen, 1889–1915, Berlin 1991.

Scheichl, Sigurd Paul: »Aus Redaktion und Irrenhaus«. Literaturtheoretische und literaturkritische Aspekte einer Kraus'schen Polemik, in: Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań, hg. von Stefan H. Kaszyński und Sigurd Paul Scheichl, München 1989 (Sonderband der Kraus-Hefte), S. 83–102.

–: *Die Fackel* und der *Simplicissimus*. Zwei Konzeptionen der Satire im Wilhelminischen Zeitalter, in: *Simplicissimus*. Glanz und Elend der Satire in Deutschland, hg. von Gertrud Maria Rösch, Regensburg 1996, S. 17–31.

–: Die österreichische Literaturgeschichtsschreibung und Karl Kraus, in: Karl Kraus und *Die Fackel*. Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte. Reading Karl Kraus. Essays on the Reception of *Die Fackel*, hg. von Gilbert J. Carr, München 2001, S. 193–205.

–: Karl Kraus. *Die letzten Tage der Menschheit*, in: Dramen des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, S. 224–241.

–: Roda Roda in der *Fackel*. Ein durchschnittliches Objekt der Satire, in: Zagreber Germanistische Beiträge 4, 1996, S. 39–53.
–; Timms, Edward (Hg.): Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. Karl Kraus in a New Perspective. London Kraus Symposium, München 1986.
Schick, Paul: Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 2004.
Schiller-Lerg, Sabine: Die Rundfunkarbeiten, in: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Burkhardt Lindner, Stuttgart 2011, S. 406–420.
Schirmer, Lothar: Theater – Film – Theater – Technik – Theater. Die politischen Bühnenlandschaften des Erwin Piscator in den Zwanziger Jahren, in: »Leben – ist immer ein Anfang!« Erwin Piscator, 1893–1966. Der Regisseur des politischen Theaters, hg. von Ullrich Amlung, Marburg 1993, S. 35–46.
Schlaffer, Hannelore: Der engagierte Flaneur. Siegfried Kracauer, in: Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen, hg. von Andreas Volk, Zürich 1996, S. 42–56.
Schlenstedt, Dieter: Sichtbarkeit. Erinnerungen an verschollene Problembestände: Brecht und Kracauer, in: Cachaça. Fragmente zur Geschichte von Poesie und Imagination, hg. von Bernhard J. Dotzler und Helmar Schramm, Berlin 1996, S. 262–264.
Schlesier, Renate: Homerisches Gelächter an den Gewässern von Babylon. Heinrich Heine und Karl Marx, in: Neue Rundschau 104, 1993, S. 145–166.
Schmidt, Uwe: 125 Jahre *Westermanns Monatshefte*. »Unser Thema: die Kultur«. Eine Zeitschrift und ihre Zeit in sechs Stationen, Braunschweig 1981.
Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Erste Republik in der Literatur. Wiener Roman und Feuilleton, in: Literatur und Literaturgeschichte in Österreich, hg. von Ilona T. Erdélyi, Wien 1979 (Helikon, Sondernummer), S. 189–202.
–: Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit, Wien 2002.
Schmitt, Hans-Jürgen; Schramm, Godehard (Hg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, Frankfurt am Main 1974.
Schneider, Manfred: Die Angst und das Paradies des Nörglers. Versuch über Karl Kraus, Frankfurt am Main 1977.
–: Kritik der Paranoia. Elias Canetti und Karl Kraus, in: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis, hg. von Susanne Lüdemann, Freiburg im Breisgau 2008, S. 189–213.
Schonauer, Franz: Die Partei und die Schöne Literatur. Kommunistische Literaturpolitik in der Weimarer Republik, in: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, hg. von Wolfgang Rothe, Stuttgart 1974, S. 114–142.
Schöne, Albrecht: Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil, in: Robert Musil, hg. von Renate von Heydebrand, Darmstadt 1982, S. 19–53.

Schönert, Jörg: Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik, Stuttgart 1969.
–: Satirische Aufklärung. Konstellationen und Krise des satirischen Erzählens in der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, München 2010.
–: Theorie der (literarischen) Satire. Ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung, in: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 2, 2011, S. 1–42.
–: »Wir Negativen«. Das Rollenbewusstsein des Satirikers Kurt Tucholsky in der ersten Phase der Weimarer Republik, 1918–1924, in: Kurt Tucholsky. Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung, hg. von Irmgard Ackermann, München 1981, S. 46–88.
Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, Wien, Graz, Klagenfurt 2017.
Schröter, Klaus: Heinrich Mann. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 2007.
Schröter, Michael: Weltzerfall und Rekonstruktion. Zur Physiognomik Siegfried Kracauers, in: Siegfried Kracauer, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1980, S. 18–40.
Schulte, Christian: Krieger! Denk mal! Walter Benjamins erster Versuch über Karl Kraus, in: Germanic Review 71, 1996, S. 267–278.
–: Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus, Würzburg 2003.
Schulz-Hoffmann, Carla: *Simplicissimus*. Eine satirische Zeitschrift, München 1896–1944, München 1977.
Schürer, Ernst: Die nachexpressionistische Komödie, in: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, hg. von Wolfgang Rothe, Stuttgart 1974, S. 47–76.
Schwaiger, Michael: Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators, in: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre, hg. von Michael Schwaiger, Wien 2004, S. 9–15.
–: »Hinter der Fassade der Wirklichkeit«. Leben und Werk von Leo Lania, Wien 2017.
Seibert, Regine: Satirische Empirie. Literarische Struktur und geschichtlicher Wandel der Satire in der Spätaufklärung, Würzburg 1981.
Selbmann, Rolf: Der deutsche Bildungsroman, Stuttgart 1984.
Šentalinskij, Vitalij A.: Das auferstandene Wort. Verfolgte russische Schriftsteller in ihren letzten Briefen, Gedichten und Aufzeichnungen; aus den Archiven sowjetischer Geheimdienste, Bergisch Gladbach 1996.
Sicks, Kai-Marcel: Sollen Dichter boxen? Brechts Ästhetik und der Sport, in: Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne 12, 2004, S. 365–404.
Siebenhaar, Klaus: Profile und Episoden. Fehling – Piscator – Martin – Hilpert, in: Freie Volksbühne Berlin, 1890–1990. Beiträge zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin, hg. von Dietger Pforte, Berlin 1990, S. 87–106.

Siebert, Ralf: Heinrich Mann: *Im Schlaraffenland*, *Professor Unrat*, *Der Untertan*. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert, Siegen 1999.

Simonis, Annette: Ästhetizismus und Avantgarde. Genese, wirkungsgeschichtlicher und systematischer Zusammenhang, in: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, hg. von Sabina Becker und Helmuth Kiesel, Berlin 2007, S. 291–316.

Sinyard, Neil: Chaplin and Dickens. Some Reflections on the Influence of Charles Dickens on the Cinematic Artistry of Charlie Chaplin, http://neilsinyard.britishtelevisiondrama.org.uk/?p=234, 25. 6. 2018.

Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt am Main 1983.

Später, Jörg: Siegfried Kracauer. Eine Biographie, Berlin 2016.

Spieler, Reinhard: Max Beckmann, 1884–1950, Köln 2011.

Spies, Bernhard: »Da die erhabene Hohlheit die gewöhnliche nur vergrößert …«. Satire und Ästhetik in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, in: Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann, hg. von Bettina Gruber und Gerhard Plumpe, Würzburg 1999, S. 199–211.

Spoerhase, Carlos: Methodenskizze zur systematischen Rekonstruktion der literarischen Satire, in: Scientia Poetica 24, Heft 1, 2020, S. 307–320.

Sprengel, Peter: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne, Berlin 1993.

–; Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik, Wien 1998.

Stalder, Helmut: Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der *Frankfurter Zeitung* 1921–1933, Würzburg 2003.

Stark, Michael: Deutsche Intellektuelle, 1910–1933. Aufrufe, Pamphlete, Betrachtungen, Heidelberg 1984.

Starobinski, Jean: Über den philosophischen Stil in Voltaires *Candide*, in: Schweizer Monatshefte 58, 1978, S. 777–785.

Stefanek, Paul: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen, Wien 1992.

č und *Georg*, in: Gelehrte in der deutschsprachigen Literatur. Physiognomien, Gattungen, Kontexte, hg. von Georg Gerber et al., Wien, Hamburg 2019, S. 165–179.

–: 50 Jahre Karl Kraus. Robert Musils Differenzierung Dichtung/Satire, in: Musil-Forum 33, 2013/2014, S. 162–176.

–: Karl Kraus und der Wien-Topos in Kunsttheorien der literarischen Moderne, 1918–1933. Satire als Avantgarde bei Berthold Viertel, Leopold Liegler und Walter Benjamin, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 52, 2021, S. 23–45.

–: Pallenberg alias Schwejk. Ikonografie der Satire, 1918–1933, in: Dialogues between Media, hg. von Paul Ferstl, Berlin, Boston 2021, S. 517–538.

–: Untertan & Schwejk. Zum Figurensystem der Weimarer Republik, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 33, 2015, S. 181–199.
–: Verspätete Lektüre. Die Rezeption des *Untertan* in der *Weltbühne* nach 1918, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 32, 2014, S. 53–68.
Stein, Peter: Heinrich Mann, Stuttgart 2002.
Steiner, Uwe: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Burkhardt Lindner, Stuttgart 2011, S. 592–603.
Stern, Carola: Die Sache, die man Liebe nennt. Das Leben der Fritzi Massary, Berlin 1998.
Sternburg, Wilhelm von: Joseph Roth. Eine Biographie, Köln 2020.
Stieg, Gerald: *Die letzten Tage der Menschheit*. Eine negative Operette?, in: Österreich und der Große Krieg, 1914–1918. Die andere Seite der Geschichte, hg. von Klaus Amann und Hubert Lengauer, Wien 1989, S. 180–185.
–: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus, in: Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań, hg. von Stefan H. Kaszyński und Sigurd Paul Scheichl, München 1989 (Sonderband der Kraus-Hefte), S. 71–81.
–: Karl Kraus als Emblem in Elias Canettis Autobiographie, in: Autobiographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Internationales Symposium, Russe, Oktober 1992, hg. von Penka Angelova, St. Ingbert 1997, S. 169–186.
Stiening, Gideon; Vellusig, Robert: Poetik des Briefromans. Wissens- und mediengeschichtliche Studien, Berlin 2012.
Stollmann, Rainer: Groteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens, Stuttgart 1997.
Straub, Wolfgang: »Auch an Revolutionstagen elegant«. Der November 1918 in der österreichischen Literatur der zwanziger Jahre, in: »Baustelle Kultur«. Diskurslagen in der österreichischen Literatur, 1918–1933/38, hg. von Primus-Heinz Kucher, Bielefeld 2011, S. 67–84.
Streim, Gregor: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik, Darmstadt 2009.
–: Zwischen Weißem Rössl und Mickymaus. Wiener Feuilletonisten im Berlin der zwanziger Jahre, in: Wien – Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann, hg. von Bernhard Fetz und Hermann Schlösser, Wien 2001, S. 5–21.
Streitler-Kastberger, Nicole: Musil als Kritiker, Bern 2006.
Strelka, Joseph Peter (Hg.): Karl Kraus. Diener der Sprache, Meister des Ethos, Tübingen 1990.
Strobel, Ricarda: Moderne Menschen, Neue Sachlichkeit: Mode, Architektur und Design, in: Die Kultur der Zwanziger Jahre, hg. von Werner Faulstich, München 2008, S. 123–135.

Stuhlmann, Andreas: Die Literatur – das sind wir und unsere Feinde. Literarische Polemik bei Heinrich Heine und Karl Kraus, Würzburg 2010.

Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister, Frankfurt am Main 1973.

–: Theorie des modernen Dramas, 1880–1950, Frankfurt am Main 1963.

Tauscher, Rolf: Literarische Satire des Exils gegen Nationalsozialismus und Hitlerdeutschland. Von F. G. Alexan bis Paul Westheim, Hamburg 1992.

Thomson, Philip: Weltkrieg als tragische Satire. Karl Kraus und *Die letzten Tage der Menschheit*, in: Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft, hg. von Bernd Hüppauf, Königstein im Taunus 1984, S. 205–220.

Thums, Barbara: »… am liebsten zerrieselte ich«. Zum Verschwinden des Subjekts in Siegfried Kracauers Roman *Ginster*, in: Rhetoriken des Verschwindens, hg. von Tina-Karen Pusse, Würzburg 2008, S. 147–159.

Timms, Edward: Karl Kraus, Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika, New Haven 2005.

–: Karl Kraus, Berthold Viertel and *Die Unüberwindlichen* in Berlin, in: Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918–1933, hg. von John Warren, Oxford 2005, S. 51–64.

–: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk, 1874 bis 1918, Frankfurt am Main 1999.

–: »Rächer der Natur«. Zur Ästhetik der Satire bei Karl Kraus und Rosa Luxemburg, in: Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań, hg. von Stefan H. Kaszyński und Sigurd Paul Scheichl, München 1989 (Sonderband der Kraus-Hefte), S. 55–69.

Tode, Thomas: Wir sprengen die Guckkastenbühne! Erwin Piscator und der Film, in: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre, hg. von Michael Schwaiger, Wien 2004, S. 16–34.

Trageser, Martin: »Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit«. Die zwanziger Jahre im Spiegel des Werks von Marcellus Schiffer, 1892–1932, Berlin 2007.

Traupmann, Thomas: Fortschreibende Vertextung. Zur Poetik des Dramenprojektes *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus, Göttingen 2024.

Trommler, Frank: Das politisch-revolutionäre Theater, in: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, hg. von Wolfgang Rothe, Stuttgart 1974, S. 77–113.

Tronskaja, Maria Lazarevna: Die deutsche Prosasatire der Aufklärung, Berlin 1969.

Tschižewskij, Dimitrij: Satire oder Groteske, in: Das Komische, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), S. 269–278.

Tschörtner, Heinz Dieter: Karl Kraus liest Hauptmann, in: Zeitschrift für Germanistik 10, 1989, S. 567–577.

Uecker, Matthias: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik, Bern 2007.

Vassogne, Gaëlle: Max Brod in Prag. Identität und Vermittlung, Tübingen 2009.

Vatan, Florence: Beruf: Entzauberer? Robert Musil und Max Weber, in: Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs in der Zwischenkriegszeit, hg. von Hans Feger, Hans-Georg Pott und Norbert Christian Wolf, München 2009, S. 65–91.

Vietta, Silvio: Der europäische Roman der Moderne, Paderborn 2007.

–: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart 1992.

Vinçon, Hartmut: Einakter und kleine Dramen, in: Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus, 1890–1918, hg. von York-Gothart Mix, München 2000 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 7), S. 367–380.

Vismann, Cornelia: Karl Kraus. Die Stimme des Gesetzes, in: DVjS 74, 2000, S. 710–724.

Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg im Breisgau 2002.

–: Hofmannsthals und Schnitzlers Dramen, in: Die literarische Moderne in Europa, hg. von Hans Joachim Piechotta, Sabine Rothemann und Ralph-Rainer Wuthenow, Opladen 1994, Bd. 2, S. 283–303.

Vogl, Joseph: Krieg und expressionistische Literatur, in: Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus, 1890–1918, hg. von York-Gothart Mix, München 2000 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 7), S. 555–565.

Völker, Klaus: Berthold Viertels dramatische Opposition und sein Bemühen um ein Theater der Ensemblekunst im Berlin der Zwanziger Jahre, in: Traum von der Realität. Berthold Viertel, hg. von der Theodor Kramer-Gesellschaft, Wien 1998, S. 99–120.

–: Das politische Theater Piscators und das epische Theater Brechts, in: »Leben – ist immer ein Anfang!« Erwin Piscator, 1893–1966. Der Regisseur des politischen Theaters, hg. von Ullrich Amlung, Marburg 1993, S. 47–57.

–: Hašeks *Schwejk*-Roman auf der Bühne. Die Piscator-Inszenierung von 1928: Von Brod zu Brecht und die Folgen, in: Berlin und der Prager Kreis, hg. von Margarita Pazi und Hans Dieter Zimmermann, Würzburg 1991, S. 225–241.

Vondung, Klaus (Hg.): Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen, Göttingen 1980.

Voss, Dietmar: Schwejk und das schwarze Lachen des Maschinenhelden. Ein Antiheld zwischen Hermes, Harlekin und Rambo, in: KulturPoetik 14, Heft 2, 2014, S. 205–223.

Wagener, Hans: Gabriele Tergit. Gestohlene Jahre, Göttingen 2013.

Wagenknecht, Christian: Das Wortspiel bei Karl Kraus, Göttingen 1965.

–: Die ästhetische Wendung der *Fackel*, in: Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań, hg. von Stefan H. Kaszyński und Sigurd Paul Scheichl, München 1989 (Sonderband der Kraus-Hefte), S. 103–115.

–; Willms, Eva: Karl Kraus – Franz Werfel. Eine Dokumentation, Göttingen 2011.

Wagner, Hans: Die Renaissance des Schelms im modernen Drama, in: Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen, hg. von Gerhart Hoffmeister, Amsterdam 1986, S. 53–76.

Wagner, Karl: Fremd daheim, in: Die Presse, 4./5. 7. 2015, o. S.

–; Baumgartner, Stephan; Gamper, Michael (Hg.): Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg, Zürich 2014.

Wedel, Erwin: Einige Bemerkungen zur Text- insbesondere Raumstruktur von J. Hašeks *Švejk*, in: Jaroslav Hašek, 1883–1983. Proceedings of the International Hašek Symposium, Bamberg, June 24–27, 1983, hg. von Walter Schamschula, Frankfurt am Main u. a. 1989, S. 180–187.

Weidle, Barbara (Hg.): Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman, Bonn 2007.

Weigel, Hans: Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht. Versuch eines Motivenberichts zur Erhellung eines vielfachen Lebenswerks, München 1972.

–; Lukan, Walter; Peyfuss, Max (Hg.): Jeder Schuss ein Russ, jeder Stoß ein Franzos. Literarische und graphische Kriegspropaganda in Deutschland und Österreich 1914–1918, Wien 1983.

Weinzierl, Ulrich: Alfred Polgar. Eine Biographie, Wien 2005.

Weiss, Wolfgang (Hg.): Die englische Satire, Darmstadt 1982.

–: Probleme der Satireforschung und das heutige Verständnis der Satire, in: Die englische Satire, hg. von Wolfgang Weiss, Darmstadt 1982, S. 1–16.

–: Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts. Epoche, Werke, Wirkung, München 1992.

Weißer, Elisabeth: Georg Lukács' Heidelberger Kunstphilosophie, Bonn u. a. 1992.

Werner, Renate: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann, Düsseldorf 1972.

Westermann, Klaus: Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere, 1915–1939, Tübingen, Bonn 1987.

Weyergraf, Bernhard (Hg.): Literatur der Weimarer Republik, 1918–1933, München 1995.

Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik, Hannover 2013.

Wiggerhaus, Rolf: Ein abgrundtiefer Realist. Siegfried Kracauer, die Aktualisierung des Marxismus und das Institut für Sozialforschung, in: Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, hg. von Michael Kessler und Thomas Y. Levin, Tübingen 1990, S. 285–299.

Willett, John: Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater, Frankfurt am Main 1982.

Witte, Bernd: Walter Benjamin, Reinbek bei Hamburg 2012.

Witte, Karsten: Helle Trauer. Siegfried Kracauer als Literaturkritiker, in: Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, hg. von Michael Kessler und Thomas Y. Levin, Tübingen 1990, S. 307–324.

Witzler, Ralf: Bertolt Brechts *Mann ist Mann* oder von der Lust, die Identität zu verlieren, in: Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens, hg. von Helmut Gier, Würzburg 1996, S. 144–165.

Wizisla, Erdmut: Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft; mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts *Krise und Kritik*, Frankfurt am Main 2004.

Wolf, Norbert Christian: Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts, Wien 2011.

Wölfel, Kurt: Epische und satirische Welt. Zur Technik des satirischen Erzählens, in: Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire, hg. von Bernhard Fabian, Hildesheim 1975, S. 294–307.

Wunberg, Gotthart: Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik, 1887–1902, Tübingen 1976.

Zajac, Peter: Schwejk als leere Hülle für fremde Geschichten, in: Neohelicon 35, 2007, S. 199–216.

Zeller, Rosmarie: Von den Notizen im Krieg zum literarischen Text. Textgenetische Studien zu Musils Nachlass, in: Musil-Forum 34, 2015/2016, S. 59–78.

Zeman, Herbert (Hg.): Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg im Breisgau, Berlin 2014.

Zeyringer, Klaus; Gollner, Helmut: Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650, Innsbruck 2012.

Ziegler, Sabine: Verwaltung des Elends. Über die politische Widerständigkeit österreichischer Literatur der 1920er Jahre, in: »Baustelle Kultur«. Diskurslagen in der österreichischen Literatur, 1918–1933/38, hg. von Primus-Heinz Kucher, Bielefeld 2011, S. 85–102.

Zimmermann, Hans Dieter: Jaroslav Hašek. Leben und Legende, in: *Der Urschwejk* und anderes aus dem alten Europa und dem neuen Russland, aus dem Tschechischen von Grete Reiner, Stuttgart 1999, S. 359–386.

Žmegač, Viktor: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik, Tübingen 1990.

– (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 3.1, 1918–1945, Königstein im Taunus 1984–1985.

Zohlen, Gerwin: Schmugglerpfad. Siegfried Kracauer, Architekt und Schriftsteller, in: Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, hg. von Michael Kessler und Thomas Y. Levin, Tübingen 1990, S. 325–344.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.

Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

© Christian van der Steeg 2026
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2026
Wallstein Verlag GmbH | Geiststr. 11 | 37073 Göttingen
info@wallstein-verlag.de | www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Günter Karl Bose, Berlin
Umschlagabbildung: Max Pallenberg in der Titelrolle von *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, Inszenierung des Erwin-Piscator-Kollektivs, aufgeführt am 23. 1.–12. 4. 1928 am Theater am Nollendorfplatz in Berlin (Foto: Sasha Stone), in: A-I-Z. Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder, Jg. 7, Nr. 4, Front (24. 1. 1928), Österreichische Nationalbibliothek (Sign. 608.115-D.7 1928 Neu)

ISBN (Print) 978-3-8353-5972-7
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8149-0
DOI https://doi.org/10.46500/83535972