

Kurt Tucholsky
Joseph Roth
Walter Mehring

Beiträge zu Politik und Kultur
zwischen den Weltkriegen

Dieter Mayer

Vorwort

Am Beginn des Ersten Weltkrieges setzte in Europa eine deutliche Politisierung der Künste ein, die sich nach 1918, in der Weimarer Republik, noch intensivierte. Die einschneidenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen, die unter anderem durch die Ablösung der Kaiserreiche in Deutschland, Russland und Österreich durch neue politische Ordnungen bewirkt wurden, führten in einer Reihe mitteleuropäischer Staaten zu einer Neuorientierung am parlamentarischen Gesellschaftsmodell Westeuropas und der USA. Hierbei wurde in Deutschland das preußische Dreiklassenwahlrecht beseitigt, das Frauenwahlrecht in der Weimarer Verfassung verankert, und in einigen Ländern des Reiches die dort noch existierende kirchliche Schulaufsicht beseitigt. Dies und die Tatsache, dass die Arbeiterschaft im größten Industriestaat Europas nun ein bedeutender politischer Machtfaktor geworden war und vorzugsweise in der Sozialdemokratie ihre politische Vertretung sah, machte auch in den Bildenden Künsten, in der Musik und der Literatur Überlegungen dahingehend dringlich, welche neuen Aufgaben, Ausdrucksmöglichkeiten und Darstellungsformen ihnen angesichts der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse abverlangt wurden. Hierdurch wurden einige seit langem unbezweifelte kunstphilosophische Positionen in Frage gestellt. So wurden die bisher allgemein akzeptierten Grenzziehungen zwischen den Künsten bereits in einer Reihe von theoretischen Überlegungen des Expressionismus, vor allem aus der Perspektive der Malerei, als obsolet erachtet; man forderte eine Konvergenz der Künste, in der, vor allem nach 1918, auch Film und Rundfunk eine wichtige Rolle spielen sollten.¹ Kandinsky, ausgehend von der bislang produktionsorientierten Unterscheidung der Künste nach ihren jeweiligen Mitteln, bezog bereits vor dem Ersten Weltkrieg eine wirkungsästhetische Gegenposition, indem er auf das Erleben des Rezipienten hinwies:

Jede Kunst hat eine eigene Sprache, d. h. die nur ihr eigenen Mittel.
So ist jede Kunst etwas in sich Geschlossenes. Jede Kunst ist ein eigenes Leben. Sie ist ein, Reich für sich.
Deswegen sind die Mittel der verschiedenen Künste äußerlich vollkommen verschieden. Klang, Farbe, Wort!...

Im letzten innerlichen Grunde sind diese Mittel vollkommen gleich: das letzte Ziel löscht die äußeren Verschiedenheiten und entblößt die innere Identität.²

Im Bereich der Literatur wurden nach dem Ersten Weltkrieg die in der Diskussion zwischen Goethe und Schiller diskutierten und fixierten Differenzen zwischen ‚Naturwahrheit‘ und ‚Kunstwahrheit‘, sowie die im Bemühen um die ‚Weimarerische Dramaturgie‘ gezogenen Grenzen zwischen dem Dramatischen, Epischen und auch Lyrischen schrittweise aufgeweicht.³ Deren Normen waren zwar in der Romantik bereits kritisch befragt worden, blieben aber doch bis an die Grenze des 20. Jahrhunderts grundsätzlich akzeptiert. Nun jedoch forderte Feuchtwanger den ‚dramatischen Roman‘, Brecht das ‚epische Theater‘, aber auch eine reimlose Lyrik, die sich einiger Mittel des Epischen bediente, und in der Kabarettsszene Berlins etablierte sich – etwa mit Ringelnatz, Mehring, Tucholsky und Kästner – eine Vortragslyrik, welche die Formenwelt und das Repertoire der älteren Volksdichtung ebenso aufgriff wie die der Chansons und Couplets im Pariser Cabaret oder der Songs aus der amerikanisierten Kulturindustrie. Yvan Goll ermunterte in der 1925 gegründeten Zeitschrift *Die literarische Welt* seine Lyrikerkollegen dazu, sich auf das Publikum der Nachkriegszeit besser als bisher einzustellen:

(...) und die Dichter müssen die Instrumente der Zeit zu Hilfe nehmen und nicht trotzen! Wie seit der Entdeckung der Elektrizität und des Telephons sämtliche Produktionsbetriebe umgeformt und umgebaut wurden, so soll es auch die Dichtung. Es ist geradezu ein Nonsens, von einem Menschen mit heutigen Nerven zu verlangen, daß er von regelrecht skandierten und gereimten Versen, die breit und behäbig und schwer hinfließen, irgendeine tiefere Wirkung, ein inneres Beben, ein Staunen verspüre. Sein Ohr hat ein anderes Tempo⁴

Wenige Monate später schob Brecht an gleicher Stelle „einen Haufen jüngerer Lyrik“ als unbrauchbar beiseite und wählte als Juror eines Wettbewerbs der Zeitschrift einen Sechstage-Song für den ausgeschriebenen Preis.⁵ Film und Rundfunk trugen wesentlich zur raschen Verbreitung dieser zunächst im kulturellen Leben der Großstädte etablierten neuen Kunstformen bei, so dass im Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg die lange Zeit fest gefügten Grenzen zwischen der Hoch- und der Gebrauchs-Kunst immer häufiger durchbrochen wurden, sehr zum Unwillen der dem Antimo-

dernismus verpflichteten konservativen Kunsttheoretiker und –kritiker, die einen allgemeinen Verfall der deutschen Kultur zu beobachten glaubten.

Die in diesem Band versammelten Texte – teils Arbeiten für literaturwissenschaftliche Bücher und Zeitschriften, teils Vortragsmanuskripte – blicken auf die journalistische Arbeit dreier bedeutender Autoren im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. Joseph Roth, Kurt Tucholsky und Walter Mehring hat das Bemühen geeint, in ihren Beiträgen für angesehenere Tageszeitungen und kulturpolitische Zeitschriften der Weimarer Republik die damalige politische und gesellschaftliche Situation kritisch zu beobachten, die Konstruktionsfehler der jungen Republik, sowie die wachsende Aushöhlung demokratischer Strukturen, vor allem seit der Wahl Hindenburgs zum Reichspräsidenten, zu erkennen und zu benennen. Alle drei betätigten sich als Journalisten wie auch als Autoren poetischer Texte. Vor allem ihre ausgedehnte journalistische Tätigkeit wies sie als wichtige Vertreter eines operativen Denkens aus, für das vermehrt literarische und nichtliterarische Darstellungsmittel eingesetzt wurden, weil sie diese für ihre Wirkungsabsichten als gleichwertig begriffen. In ihren Erzählungen und Romanen vermieden sie allerdings in der Regel den Einsatz journalistischer Schreibtechniken; sie unterschieden sich darin deutlich von jenen Autoren um 1930 (etwa Bredel und Ottwalt), die sich in der neusachlichen Form des Reportageromans versuchten.

In diesem Zusammenhang sei an die leidenschaftliche Debatte um die Benennung der 1926 durch das preußische Kultusministerium gegründeten Abteilung für Literatur in der Preußischen Akademie der Künste erinnert. Die linksbürgerlich-demokratisch denkenden Mitglieder (vor allem Döblin, Heinrich und Thomas Mann, Wassermann) protestierten gegen den von der traditionalistisch gesonnenen Mehrheit beschlossenen Namen „Sektion für Dichtkunst“ und legten Gegenvorschläge vor, die allerdings keine Mehrheit fanden.⁶ Döblin forderte wiederholt eine Umbenennung, wie etwa ein Sitzungsprotokoll vom Januar 1930 belegt:

Döblin wendet sich vor allem gegen die romantische Auffassung der Figur des Dichters. Der Ausdruck ‚Dichtkunst‘ sei nicht nur als Wort peinlich, sondern auch als Begriffsbestimmung⁷

Dieser Schriftsteller bewies auch als Romanautor mit seinem bedeutenden Großstadtroman „Berlin Alexanderplatz“, in dem er unter anderem All-

tagsprosa, Zeitungstexte und Statistiken mit poetischen Passagen verwob, dass für ihn die traditionelle Trennung von ‚Dichter‘ und ‚Schriftsteller‘ nicht mehr zeitgemäß war. Auch Tucholsky arbeitete auf seine Weise an der Entheiligung eines romantisierenden Dichterverständnisses, und zwar in der Lyrik, jenem Bereich der Dichtung also, den viele Autoren und Rezipienten als die am weitesten von der ‚Prosa der Verhältnisse‘ entfernte Gattung ansahen. In einigen Aufsätzen und auch in poetologischen lyrischen Texten formulierte er Ansätze seiner Poetik des Gedichts (S. 13ff. in diesem Band), in der er sich für die Bedeutung der ‚Gebrauchslyrik‘ aussprach, und er lieferte dafür in den Text-Bild-Zusammenstellungen für die sozialistische *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* eine Reihe von literarischen Beispielen (S. 99ff.). Ein Beitrag im vorliegenden Band analysiert an Tucholsky-Texten die unterschiedlichen Kommunikationsstrategien dieses Autors, die er für seine pazifistischen Wirkungsabsichten einsetzte (S. 135ff.). Ein weiterer Aufsatz informiert die Leser darüber, welche hohe Bedeutung Tucholsky den Bildmedien, insbesondere der Fotografie, bei der Information und auch der Meinungsbildung der Leser zuerkannte (S. 71ff.).

Ein Zweites verband die drei Schriftstellerkollegen: Sie lebten viele Jahre in Berlin – Mehring war dort geboren, Tucholsky verbrachte hier seine Kindheit und Schulzeit, Roth war 1920 aus Wien zugezogen –; er und Tucholsky setzten sich in den frühen Jahren der Republik intensiv mit dem politischen, sozialen und künstlerischen Leben der Reichshauptstadt auseinander (S. 217ff., S. 239ff.). Später aber verließen sie aus freien Stücken für längere Zeit Berlin und arbeiteten als Korrespondenten für Zeitungen und Zeitschriften in Paris, um aus der Distanz die politische, gesellschaftliche und kulturelle Lage in Deutschland zu beobachten und zu kommentieren: Mehring von 1922 bis 1928, Tucholsky von 1924 bis 1928, Roth von 1925 bis zu seinem Tode im Jahr 1939. Die Zeitungen, für die sie vor allem schrieben (*Vossische Zeitung*, *Frankfurter Zeitung*), und noch intensiver die kultur- und wirtschaftspolitischen Wochenschriften *Die Weltbühne* und *Das Tage-Buch* sahen eine wichtige Aufgabe in einer differenzierten und authentischen Auslandsberichterstattung, durch die tief sitzende Klischees in der deutschen Sicht auf die Gegner im Ersten Weltkrieg beiseite geräumt werden sollten. Tucholsky vor allem unterstützte diese Bemühungen nicht nur in einer großen Zahl von Artikeln und bei seiner Arbeit in der Liga für Menschenrechte, sondern er formulierte mehrfach grundlegende

Thesen für einen qualifizierten Auslandsjournalismus.⁸ In Walter Mehring und Joseph Roth fand er vor 1933 einflussreiche Mitstreiter bei seinen Bemühungen. Sie alle liebten, allerdings aus unterschiedlichen Gründen, die französische Metropole und die Lebensart ihrer Bewohner, und sie verglichen, vorzugsweise in der Frühzeit ihres Auslandsaufenthalts, in ihren Beiträgen für die Leser in Deutschland immer wieder die französische Politik und die dortigen Lebensverhältnisse mit der Situation in Deutschland. Joseph Roth und in abgemilderter Form auch Tucholsky wurde dabei ihr früherer Wohnort Berlin zunehmend fremd, ja sogar unerträglich, so dass ihnen eine Rückkehr dorthin in den späten Jahren der Weimarer Republik nicht mehr möglich erschien. Tucholsky schloss seine intensive Auseinandersetzung mit den Mängeln der Weimarer Verfassung, der politischen Praxis nach 1918 und den Fehlern der verschiedenen Regierungen nach einem Jahrzehnt mit seinem Text-Bild-Band *Deutschland Deutschland über alles* ab, einem pessimistischen Resümee seiner Bemühungen um eine Demokratisierung und Entmilitarisierung des Reichs (S. 173ff.). Von 1933 an weigerte er sich konsequent, in der Exilpresse den Kampf gegen das Nazi-Regime fortzusetzen. Er, dessen Blick stets auf die Geburtsfehler der Republik und auf die sich hieraus ergebenden verhängnisvollen Folgen gerichtet gewesen war, sah nun keinen Sinn mehr darin, gegen ein System anzuschreiben, das von der Mehrheit der Deutschen begrüßt wurde. Roth veröffentlichte zwar auch nach 1933 eine Reihe von Kommentaren zu den deutschen Verhältnissen, doch wurde er zunehmend blind für die politische Situation in Deutschland und verstieg sich schließlich in eine pseudoreligiös argumentierende negative Mythisierung eines Systems im Nachbarland, das er als Ausgeburt teuflischer Kräfte in Preußen ansah, dessen historischen Urgrund er in der durch die Reformation ausgelösten Glaubensspaltung zu finden glaubte (S. 287ff.). Mehring dagegen, der sich nach der Ankunft in Paris nicht wie seine Kollegen zu überschwänglichen Lobeshymnen über Frankreich und seine Menschen hatte hinreißen lassen, behielt stets klaren Kopf, kehrte 1928 nach Berlin zurück und warnte bis zur überstürzten Flucht am 27. Februar 1933 seine Landsleute vor dem Nationalsozialismus (S. 335ff.). Stärker in die politische Zukunft Europas blickend, setzte er nach seiner Flucht, die ihn erneut nach Frankreich und dann zwischen 1934 und 1938 nach Österreich führte, in der bedeutendsten Exilzeitschrift, dem *Neuen Tage-Buch*, seine Aufklärungsarbeit über die Verbrechen der Nationalsozialisten in der gewohnten Schärfe fort, bis

ihm dies durch den Einmarsch des deutschen Heers in Paris unmöglich gemacht wurde(S. 365ff.)

In einer Reihe von Einzelstudien, die zwischen 1998 und 2010 entstanden und in der Mehrzahl in unterschiedlichen Publikationen erschienen sind, habe ich versucht, die Bedeutung der journalistischen Arbeit der genannten drei Schriftsteller der zwanziger und dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts zu dokumentieren und zu beurteilen. Wenn diese nun, nebeneinander stehend, erneut veröffentlicht werden, dann deswegen, weil ich hoffe, dass hierdurch den Lesern ein Vergleich und die Beurteilung der jeweiligen Leistung dieser bedeutenden Autoren der Weimarer Republik erleichtert werden soll.

Dieter Mayer

Anmerkungen

- 1 Vgl. Wassily Kandinsky: Die neue Formfrage. In: Der blaue Reiter. München 1912, S. 74 – 102
- 2 Wassily Kandinsky: Über Bühnenkomposition. Ebd., S. 103 –113, hier S. 103
- 3 Vgl. hierzu: Rüdiger Safranski: Goethe & Schiller. Geschichte einer Freundschaft. München 2009, S. 237ff.
- 4 Yvan Goll: Hai-Kai. In: Die literarische Welt vom 12. 11. 1926, S. 3
- 5 Bertolt Brecht: Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker. In: Die literarische Welt vom 4. 2. 1927, S. 1
- 6 Vgl. Inge Jens: Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste. München 1971, S. 93ff.
- 7 Sitzungsprotokoll vom 10. 1. 1930. Zitiert nach Jens:, S. 111
- 8 Vgl. Kurt Tucholsky: Horizontaler und vertikaler Journalismus. In.: Die Weltbühne vom 13. 1. 1925, S.49; Kurt Tucholsky: Auslandsberichte. In: Die Weltbühne vom 12. 5. 1925, S. 694