

Kurt Tucholsky, the «Ohrenmensch» Traces of an Unexplored Soundscape

Anna Antonello

(Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara)

In the 1920s, a large group of authors attempted to rewrite the boundaries between literature and music. Like Brecht, Kurt Tucholsky differentiates his production by writing for both the eye and the ear. On the basis of numerous textual examples from his novels, poems and essays, the following study on the one hand examines how Tucholsky relates to the soundscape of the time and, on the other, analyses his literary reworking of music. In doing so, the writer draws on a rich tradition of songs dating back as far as the Vormärz and also experiments with the expressive possibilities of Verbal Music.

Negli anni Venti, un nutrito gruppo di autori cerca di riscrivere i confini tra letteratura e musica. Come Brecht, Kurt Tucholsky differenzia la sua produzione scrivendo sia per l'occhio che per l'orecchio. Sulla base di numerosi esempi testuali tratti dai suoi romanzi, poesie e saggi, il seguente studio esamina da un lato il modo in cui Tucholsky si rapporta al paesaggio sonoro dell'epoca e, dall'altro, analizza la sua rielaborazione letteraria della musica. In questa, lo scrittore attinge a una ricca tradizione di canzoni che risale fino al *Vormärz* e sperimenta anche le possibilità espressive della musica verbale.

KEYWORDS: *Kurt Tucholsky, letteratura e musica, letteratura tedesca, soundscape, verbal music*

Anna Antonello, *Kurt Tucholsky, der «Ohrenmensch». Spuren einer unerforschten Klanglandschaft*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 113-135

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2024.26.05



Open Access



Kurt Tucholsky, der «Ohrenmensch» Spuren einer unerforschten Klanglandschaft

Anna Antonello

(Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara)

Jeder hat im Leben / eine Melodie.
Kurt Tucholsky, *Warte nicht!* (1928)¹

Und wir gingen in das Schloss. Viele schöne Gemälde hingen da. Mir sagten sie nichts. Ich kann nicht sehen. Es gibt Augenmenschen, und es gibt Ohrenmenschen, ich kann nur hören. Eine Achterschwingung im Ton einer Unterhaltung: Das weiß ich noch nach vier Jahren. Ein Gemälde? Das ist bunt. [...] Wir besichtigten die Zimmer. Sie waren groß und schön; alte Einrichtungsstücke des Schlosses standen darin, in einem schweren, behaglichen Stil; ich sah keine Einzelheiten mit meinen blinden Augen – aber es sprach zu mir. Und es sagte: Ja².

Diese Worte, die Kurt Tucholsky (1890-1935) seinem Alter Ego Wolfgang im Roman *Schloss Gripsholm* (1912) anvertraut, enthalten ein wesentliches Bekenntnis, das der Autor an manch anderer Stelle seiner Produktion erneut hervorgehoben hat: Seine Wahrnehmung der Wirklichkeit verläuft primär über das Gehör³. Es handelt sich um eine Feststellung, welche die Leserschaft dazu aufzufordern scheint, besondere Aufmerksamkeit auf all jene Elemente seiner Werke zu richten, die diesen besonderen Grundzug seines Wesens widerspiegeln.

Wenn man von diesem Anhaltspunkt ausgeht, so ergeben sich verschiedene Forschungslinien. Das Ohr stellt ein Organ dar, das im

1 Kurt Tucholsky, *Warte nicht!* (1928), in ders., *Gedichte in einem Band*, hrsg. v. Ute Maack – Andreas Spingler, Insel Verlag, Frankfurt a.M.-Leipzig 2006, S. 757-759: 758 (2. Strophe, Vers 5-6).

2 Kurt Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, in ders., *Gesammelte Werke*, Anaconda Verlag, Köln 2018, S. 55-166: 79-80.

3 In einem Brief an den Schauspieler Gustav von Wangenheim aus dem schwedischen Exil schreibt Kurt Tucholsky: «Ich höre die Dinge. Was ich in meinem Leben geschrieben habe, war gehört, abgehört dem Leben»; zit. in Helga Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, Lied der Zeit Musikverlag, Berlin 1989, S. 169.

Gegensatz zu den Augen über keine «Ohrenlider»⁴ verfügt. Der Lärm und die Geräusche seiner Umwelt verwandelten sich für ihn *volens volens* in Inspirationsquellen, ebenso wie die zeitgenössische Musik. Der Autor selbst wurde zum Liedermacher und Komponisten, als er zum wichtigen Schluss kam, dass Verse, die für die Augen gedacht sind, anders formuliert werden müssen als jene, die sich ans Ohr wenden. Damit verbunden sind seine theoretischen Überlegungen zur korrekten Rezitation politischer Lyrik, zum Beispiel bei öffentlichen Kundgebungen, und zur Rhetorik im Allgemeinen. Er geht davon aus, dass das Ohr eine mächtige Gedächtnisstütze darstellt, auf die man bei Bedarf beliebig zurückgreifen kann.

Tucholsky als «Ohrenmensch» stellt in der damaligen literarischen Szene keinen isolierten Einzelfall dar. Gerade bezüglich der Verbindung zwischen Musik und Literatur zeichneten sich ab den zwanziger Jahren langsam neue Wege ab (man denke nur an die *Songs* von Bertolt Brecht, Kurt Weill und Hanns Eisler), die aber an eine äußerst lebhafte und langlebige Tradition anknüpften. Politisch-satirische Lieder von Autoren wie Roda Roda, Klabund, Otto Reuter und Walter Mehring waren durchaus aktuell⁵. Die starke Musikbezogenheit vieler ihrer Werke wirft grundsätzlich die Frage auf, inwiefern eine Rezeption, die sich ausschließlich auf das Wort konzentriert, der Produktion all dieser Autoren gerecht werden kann⁶.

Es handelt sich hierbei um ein immenses Forschungsfeld, das man anhand verschiedener Beispiele aus Tucholskys Texte, ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit, zu umreißen gedenkt. Ziel des Artikels ist es, einerseits den Niederschlag dieser besonderen Einstellung zur Wirklichkeit so umfassend wie möglich zu untersuchen, indem jene narrativen Elemente aufgezeigt werden, die der Lautsphäre des Autors ihre charakteristischen Züge verleihen, und andererseits auf die

4 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 100.

5 Weitere Vorbilder stellten für Tucholsky Adolf Glaßbrenner, Oskar Panizza, Arno Holz, Frank Wedekind, Otto Julius Bierbaum, Ludwig Thoma, Hans Hyan, Christian Morgenstern, Joachim Ringelnatz und Hans Reimann dar.

6 Bezüglich Brecht stellt Lucchesi in seiner Studie fest: «Die Beschreibung von Brechts früher Lyrik als eine mit und für Musik entstandene ist in ihrer Konsequenz bisher kaum wahrgenommen worden. Denn ein für den Wortgebrauch konzipiertes Gedicht ist etwas anderes als ein mit oder zur Musik entstandenes. Wenn so zu unterscheiden ist, dann wäre dies folgenreich bis in die Editionspraxis hinein», Joachim Lucchesi, *Bertolt Brecht und die Musik*, in *Handbuch Literatur und Musik*, hrsg. v. Nicola Gess – Alexander Honold, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, S. 482-494: 484. Auf dasselbe Problem habe ich bezüglich Tucholsky bereits hingewiesen; Anna Antonello, *Kurt Tucholsky, tra poesia e musica (parte prima)*, in «Comparatistica», 1 (2023), S. 195-211: 210-211.

Weitläufigkeit eines Phänomens hinzuweisen – die Musikalität einer gewissen Art von Literatur bzw. die direkte Verbindung von Musik und Literatur bei zahlreichen Autoren der zwanziger und dreißiger Jahre –, die häufig nicht gebührende Beachtung findet⁷.

1. ZUR BERLINER *SOUNDSCAPE* ODER LÄRM UND STILLE

Um Tucholskys anfangs zitierte Äußerung besser zu verstehen, sollte man sich vor Augen führen, welche neuen Klangerlebnisse am Anfang des 20. Jahrhunderts mit der elektromechanischen Revolution (als Folge der industriellen Revolution) direkt in das Alltagsleben der Großstadtmenschen – in diesem Fall der BerlinerInnen – einfließen und die sogenannte *Soundscape* (Lautsphäre), so wie sie von Raymond Murray Schafer definiert wurde⁸, verändern. Zum Tippen der Schreibmaschine, dem Läuten des Telefons, der Musik des Phonographen (Vorläufer des Grammophons) und den Sendungen des Radios, kommt 1929-1930 noch der «für viele überraschende Siegeszug»⁹ des Tonfilms hinzu. Die menschliche Stimme kann nun auch fern vom Individuum und in seiner Abwesenheit weiterleben.

Mit Telefon und Radio war der Schall nicht mehr an seinen ursprünglichen Ort im Raum gebunden; mit dem Phonographen war er auch frei von seinem ursprünglichen Ort in der Zeit. Die Beseitigung dieser Beschrän-

7 Die aktuellste Studie, die sich mit Tucholskys vielseitigen Begabungen auseinandersetzt, ist der Band von Francesca Pistocchi, *Intermedialität im Werk Kurt Tucholskys. Wort – Bild – Musik*, Ergon Verlag, Baden-Baden 2024. Was den musikalischen Teil anbelangt, so beschränkt sich die Autorin auf die Analyse einiger *Chansons*-Texte und auf die Untersuchung von Tucholskys Verhältnis zum Berliner Cabaret, ohne näher auf den Ursprung, die und die verschiedenartigen Ausarbeitungen seiner klanglichen Leidenschaft einzugehen.

8 Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World* (1976), dt. Übers. v. Kurt Simon – Eberhard Rathgeb, hrsg. v. Heiner Boehnke, *Klang und Krach*, Athenäum Verlag, Frankfurt a.M. 1988. In der neuen deutschen Ausgabe von 2010 (*Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, dt. Übers. und hrsg. v. Sabine Breitsameter, Schott Music, Mainz 2010) schreibt die Herausgeberin in ihrem einführenden Essay: «Soundscape bezeichnet insbesondere die akustische Hülle, die den Menschen umgibt, im räumlichen wie im klangästhetischen Sinn»; Sabine Breitsameter, *Hörergestalt und Denkfigur. Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers Die Ordnung der Klänge*, in *Die Ordnung der Klänge*, a.a.O., S. 7-28: 10.

9 Sascha Kiefer, *Der Klang der Neuen Sachlichkeit. Stimmen, Musik und Maschinen in Texten von Irmgard Keun, Kurt Tucholsky und Erich Kästner*, in *Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Marcel Krings, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, S. 219-228: 221.

kungen hat dem modernen Menschen eine erregende neue Macht verliehen, welche die moderne Technik ständig wirksamer zu machen versucht hat¹⁰.

Ganz zu schweigen vom Fahrverkehr, der in wenigen Jahren stark zunimmt und, spätestens seit *Berlin Alexanderplatz* von Döblin (1929), einen fixen Bestandteil des Stadtbilds darstellt:

Zwischen 1924 und 1932 vervierfachte sich der Pkw-Bestand im Deutschen Reich fast (von rund 132.000 auf über 497.000). Im selben Zeitraum vervünfachte sich die Anzahl der Lkws (von 30.000 auf über 150.000). Und die Zahl von Motorrädern wuchs innerhalb von zehn Jahren, von 1921 bis 1931, sogar um das Dreißigfache auf 800.000. Während auf dem Land vorwiegend Pferdefuhrwerke über die Alleen zogen, die Stille selten durch Automobile unterbrochen wurde, war in den Städten unablässig das explodierende Benzin zu hören, stieß das Röhren der Auspuffrohre lärmempfindliche Menschen in Verzweiflung: «Vierhundertpfündige Kraftbolzen rülpsen roh daher im tiefsten Tone der Übersättigung. Schrille Pfeifentöne gellen darein. Riesenautos, Achtehundertpfünder, die 'jeden Rekord nehmen', stöhnen, ächzen, quietschen, hippen und huppen. Motorräder fauchen und schnauben durch die stille Nacht.» – So der Philosoph Theodor Lessing, der ein um Rücksicht flehendes Pamphlet herausgebracht hatte: *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens* erschienen schon 1908. Ein Ende des Wachstums war nicht abzusehen¹¹.

In einer lapidaren Aufzählung all dessen, was er liebt und hasst, führt Kurt Tucholsky zu Neujahr 1928 in der «Vossischen Zeitung» «Lärm und Geräusch» an¹². Zwei Wochen später erscheint in demselben Periodikum der Artikel *Schutz vor Schall*, der im Sinne der Untersuchungen von Schafer als Vorläufer einer Studie zur Akustikökologie gesehen werden kann. Diese setzt sich die Analyse «von Lauten in ihrer Beziehung zum Leben und zur Gesellschaft» zum primären Forschungsziel¹³. Der Autor geht dabei von einem Gedanken aus, den er schon im Reisebericht *Ein Pyrenäenbuch* im Jahr zuvor zum Ausdruck gebracht hatte: «Das Auge bekommt ein Hotelzimmer für eine Person allein zu mieten – das Ohr nicht»¹⁴. Seine Überlegung führt er nun allerdings weiter aus:

10 Schafer, *Klang und Krach*, a.a.O., S. 120.

11 Harald Jähner, *Höhenrausch. Das kurze Leben zwischen den Kriegen*, Rowohlt – Berlin Verlag, Berlin 2022, S. 193-194.

12 Kurt Tucholsky, *K.T. haßt/liebt*, in «Vossische Zeitung», 1. Januar 1928.

13 Schafer, *Klang und Krach*, a.a.O., S. 249. Schafer geht u.a. davon aus, dass die globale Lautsphäre, d.h. die Klanglandschaft in der wir konstant versunken sind, «sich rings um uns unaufhörlich entfaltet. Wir sind gleichzeitig ihre Zuhörer, ihre Spieler und ihre Komponisten», *ebd.*

14 Kurt Tucholsky, *Ein Pyrenäenbuch*, Die Schmiede, Berlin 1927, S. 135.

Unsere Häuser sind fürs Auge gebaut. Da sind zwei, drei, vier Zimmer – aber es ist gar nicht wahr – sie sind nur für das Auge da. Das Ohr wohnt in einem einzigen Raum: nämlich in einem Haus, dessen gesamte Geräusche es in sich aufsaugen muß. Dagegen kann man keinen ‘Anti-Lärm-Verband’ gründen – hier ist etwas anderes am Werk. Es soll nicht davon gesprochen werden, daß es Mieter gibt, die die Geduld ihrer Mitmieter auf eine harte Probe stellen: Rücksichtslose, die kein Gefühl dafür haben, daß es nicht so sehr lustig ist, stundenlange Grammophonmusik, Hundegebell und Fußetrampeln zu ertragen¹⁵. Aber schließlich kann man Menschen nicht verbieten, zu *leben* – und Leben ist Lärm. Daß es vermeidbaren Lärm gibt, ist sicher – wie aber schützen wir uns gegen den unvermeidlichen?¹⁶

Konkrete Lösungen zur Bekämpfung des Lärms findet Tucholsky keine, allerdings scheint es ihm, dass die Schuld primär bei den Architekten liegt, die – im Gegensatz zu ihren Kollegen des vorherigen Jahrhunderts – Wände «aus Karton, aus Pappe, aus gar nichts» bauen, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, dass «die Empfindlichkeit der Menschen gewachsen ist – sie sind nicht ‘nervöser’ geworden, sondern hellhöriger, schneller in der sinnlichen Auffassung; der Aufnahmeapparat des Organismus ist differenzierter, was das äußere Leben angeht; er wird mehr in Anspruch genommen, ist also früher abgenutzt, häufig überanstrengt»¹⁷. Jeder Durchschnittsbürger ist geradezu gezwungen auf akustischer Ebene das Leben seiner Nachbarn mitzuleben¹⁸:

Er muß mit ihnen aufwachen und mit ihnen zu Bett gehen; er muß hören (also einen Teil seiner Energie und Nervenkraft draufgeben), wenn sie ihre

15 Schon im Gedicht *Die fünf Sinne* von 1925 hatte er bezüglich seines Gehörs festgehalten: «Was hörst du, Walt Wrobel – ? / [...] ich höre, wie über mir die Hausfrau, die Megäre, trampelt, sie macht die Wohnung rein und sich schmutzig, sie führt Krieg mit den Polstern; [...]»; Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 3, 15. September 1925, S. 420-22, 3. Strophe, Vers 1 und 7.

16 Peter Panter, *Schutz vor Schall*, in «Vossische Zeitung», 15. Januar 1928.

17 *Ebd.*

18 Es erscheint demnach nachvollziehbar, dass *Häuser* in seiner Lyrik menschliche Züge erhalten: «Mittleres Haus in der Köpenicker Straße, in der Avenue des Ternes, am Harvestehuderweg – / du bist vollgelebt. // Hinter deinen Tapeten hat sich Angelebtes versammelt, / nachts knistert es, / tagsüber dünnen dort hundert Leben aus, / mittleres Haus. // Kotdurchrieselt stehst du, / von Drähten durchzuckt, / ein lebendiger Leib; / oben fassen die Gabeln deiner Antennen in die Luft und ziehen die Musik heran, die Helferin der Gemeinheit; / mit Recht spannen sich die Radiotrapeze, auf denen die Ätherwellen turnen, auf dem Dach aus, / neben den Hypotheken – / denn wer könnte Hypotheken handeln, / ohne die abendliche Hilfe Beethovens! //»; Kurt Tucholsky, *Häuser* (1927), in ders., *Gedichte in einem Band*, a.a.O., S. 686-689. Vgl. Kaspar Hauser, *Die Häuser*, in «Die Weltbühne», 49 (2. Dezember 1930), S. 831.

Wohnung säubern; er muß mit ihnen singen, mit ihnen Klavier spielen, mit andern weinen und jauchzen... Fremder Rhythmus zieht unfehlbar mit – auch dann, wenn man es gar nicht empfindet. »Ich höre das nicht mehr«, ist ein schiefer Satz – mit den Ohren vielleicht nicht. Lärm frißt¹⁹.

Tucholsky plädiert für neue Architekten, die jedem einen gewissen Schutz vor Schall garantieren, denn das Recht auf Ruhe dürfe niemandem vorenthalten werden²⁰.

Es wäre aber nicht korrekt anzunehmen, dass sich Tucholskys Kritik generell gegen die Lautsphäre der Moderne richtet, in der u.a. das Telefon und die Schreibmaschine einen wichtigen Platz einnehmen. Ersteres wird von ihm vor allem als Kommunikationsmittel mit einem humoristischen Potential wahrgenommen, das den Austausch von Informationen und eine ergiebige Konversation eher zu hemmen als zu fördern scheint²¹, während im zweiten Fall die Nützlichkeit und die Musikalität des Objekts an sich im Mittelpunkt stehen. So heißt es in den letzten Versen des Gedichts *Hände an der Schreibmaschine*, in dem der «Hebel rauscht, und Glöckchen klingt, / und die Schreibmaschine singt»:

Alles weißt du, Maschine, immer stehst du startbereit!
In dir ist unser Beruf, unser Leben und unsre ganze Zeit.
Sogar auf Reisen kommst du mit, praktisch und gut verpackt,
bis eines Tages zum letzten Male dein Hebel knackt.

Millionen Konzerte steigen täglich auf aus Stahl und Papier.
Was wären wir ohne dich, du Geschäftsklavier –!²²

19 Panter, *Schutz vor Schall*, a.a.O.

20 Vgl. auch Peter Panter, *Was machen die Leute da oben eigentlich?*, in «Uhu», 9, 1. Juni 1930, S. 89. Es scheint ein wenig befremdlich, dass Tucholsky in diesem Kontext die chronische Wohnungsnot Berlins und das Chaos der Mietskasernen mit keinem Wort erwähnt, vgl. Jähner, *Höhenrausch*, a.a.O., S. 123-134.

21 Vgl. das Gedicht *In aller Eile*, in dem sich das lyrische Ich auf die Menschen konzentriert, die um die «Zelle» an der Post herumstehen, und den Gegenstand des Gesprächs dabei ignoriert, Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 31, 30. Juli 1929, S. 180; und ebenso den Text *Die Zeit schreit nach Satire* (Peter Panter in «Vossische Zeitung», 9. Juni 1929), in welchem der Chef der Theaterabteilung des Deutschen Literatur-Betriebs seine Machtstellung gegenüber dem Autor, den er zu engagieren gedenkt, auch dadurch ausdrückt, dass die Unterredung regelmäßig durch seine auch dreiviertelstündigen Telefongespräche unterbrochen wird.

22 Theobald Tiger, *Hände auf der Schreibmaschine*, in «Uhu», 8, 1. Mai 1928, S. 40. Vgl. *Die Schreibmaschinendame* (Artikelserie *Bilder aus dem Geschäftsleben*), veröffentlicht in der Zeitschrift «Uhu» im November 1924 und von Gabriele Sander in ihrer Studie analysiert; *Neusachliche Angestellte von Tucholsky, Kästner und Kaléko*, in «Recherches germaniques», 14 (2019), S. 189-213: 190-194. In diesem Fall wird besonders die

Was Lärm und Stille auf einer fiktiven Ebene anbelangt, so schafft sich Tucholsky konsequenterweise in seinen beiden Romanen jene ideale akustische Umgebung, die er in seiner Heimatstadt Berlin vermisst. So heißt es bereits 1912 in *Rheinsberg. Ein Bilderbuch für Verliebte*, das vom kurzen Urlaub auf dem Land des jungen Liebespaars Claire und Wolfgang erzählt:

Noch brausten und dröhnten in ihnen die Geräusche der großen Stadt, der Straßenbahnen, Gespräche waren noch nicht verhallt, der Lärm der Herfahrt... der Lärm ihres täglichen Lebens, den sie nicht mehr hörten, den die Nerven aber doch zu überwinden hatten, der eine bestimmte Menge Lebensenergie wegnahm, ohne daß man es merkte... Aber hier war es nun **still**, die Ruhe wirkte lähmend, wie wenn ein regelmäßiges, langgewohntes Geräusch plötzlich abgestellt wird. Lange sprachen sie nicht, ließen sich beruhigen von den schattigen Wegen, der **stillen** Fläche des Sees, den Bäumen... Wie alle Großstädter bewunderten sie maßlos einen einfachen Strauch, überschätzten seine Schönheit und ohne das Praktische aller sie umgebenden ländlichen Verhältnisse zu ahnen, sahen sie die Dinge vielleicht ebenso einseitig an, wie der Bauer – nur von der andern Seite. Nun, hier in Rheinsberg erforderten die Gegenstände nicht allzuviel praktische Kenntnis, man war ja nicht auf einem Gut, das bewirtschaftet werden sollte. – Sie kamen an den Rand eines zweiten Sees, an eine Bank, **Stille**... [...] Wieder war es sehr **still**²³.

Die Erinnerung an den Lärm, der Körper und Seele anstrengt und belastet, taucht hier wieder auf, und zwar im Kontrast zu seinem Gegenteil, der Stille, die in diesem kurzen Abschnitt viermal direkt genannt wird.

In seinem zweiten Roman, *Schloss Gripsholm. Eine Sommergeschichte* (1931), nehmen die Eindrücke über die akustische Umwelt deutlich zu. Auch die erste Begegnung der Hauptdarstellerin mit dem Publikum verläuft über den Gehörsinn anstatt über den Sehsinn; sie wird von Anbeginn hauptsächlich durch ihre Stimme charakterisiert. Das Incipit lautet: «Sie hatte eine Altstimme und hieß Lydia»²⁴. Die Handlung dreht sich wiederum um den Urlaub eines Liebespaars, diesmal in Schweden. Die Hauptpersonen sind Lydia (auch Prinzessin genannt), eine selbstsichere Medizinstudentin, und ihr Freund

Verbindung zwischen der weiblichen Bürohilfskraft und ihrem Arbeitsinstrument hervorgehoben.

23 Kurt Tucholsky, *Rheinsberg. Ein Bilderbuch für Verliebte* (1912), in ders., *Gesammelte Werke*, a.a.O., S. 7-54: 24. Die hervorgehobenen Stellen stammen von mir.

24 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 62. Auch in *Rheinsberg* ist übrigens von «eine[r] überlaute[n] Frauenstimme im Alt» (S. 31) die Rede. Lydia redet im Roman häufig in einer Privatsprache, genannt Missingsch, die ihrer Ausdrucksweise eine exklusive individuelle Note verleiht.

Peter-Daddy-Fritz. Tucholsky liefert seiner Leserschaft in diesem Fall die literarische Überarbeitung einer Reise, die er im April 1929 mit seiner damaligen Freundin Lisa Matthias mit dem Automobil unternommen hatte. Schweden, genauer gesagt Hindås bei Göteborg, sollte ab diesem Zeitpunkt und bis zu seinem Tode der neue Wohnsitz des Schriftstellers werden. Die Geschichte spielt sich am Schloss Gripsholm am Malärsee ab, und tatsächlich verbrachten die beiden Verliebten die Sommermonate in einer möblierten Villa in nächster Nähe. Das Buch entpuppte sich als ein großer Erfolg; 1932, ein Jahr nach seiner Erscheinung, erreichte es in der vierten Auflage bereits 50.000 LeserInnen²⁵.

In diesem Werk herrscht die Stille eindeutig vor und es lassen sich mehrere Stellen belegen, an denen sie, wie in der folgenden, in den Mittelpunkt der Überlegungen des Protagonisten dringt:

Zehn schlug es von dem alten Kirchturm – zehn Uhr. Die Luft stand **still**; [...]. «So **still** wie es jetzt ist, so sollte es überall und immer sein, Lydia – warum ist es so laut im menschlichen Leben?» – «Meinen lieben Dschung, das findest du heute nicht mehr – ich weiß schon, was du meinst. Nein, das ische wolle ein für allemal verlöscht...» – «Warum gibt es das nicht», beharrte ich. «Immer ist etwas. Immer klopfen sie, oder sie machen Musik, immer bellt ein Hund, marschierst dir jemand über deiner Wohnung auf dem Kopf herum, klappen Fenster, schrillt ein Telefon – Gott schenke uns Ohrenlider. Wir sind unzweckmäßig eingerichtet.» – «Schwatz nicht», sagte die Prinzessin. «Hör lieber auf die **Stille!**» Es war so **still**, dass man die Kohlensäure in den Gläsern singen hörte. [...] Weit in der Ferne läutete eine Glocke, wie aus dem Schlaf geschreckt, dann war alles wieder **still**. [...] Die **Stille** wölbte sich über uns wie eine unendliche Kugel. [...] **Still**, sagte ich, **still!** [...] dann sangen wieder die Gläser, ganz, ganz leise, wie wenn eine Mücke summt. [...] Leise legte ich meine Hand auf die ihre²⁶.

25 Kurt Tucholsky, *Schloss Gripsholm. Text und Kommentar*, komm. v. Karl Hotz – Gerhard C. Krischker, C.C. Buchners Verlag, Bamberg 2009, S. 127.

26 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 100-101. Die hervorgehobenen Stellen stammen von mir. Weitere Stellen: «Es war so still – man hörte vierzig kleine Mädchen atmen» (S. 86); «Da stand ich in meiner Dunkelheit. Mucksmäuschenstill» (S. 93); «Stille; Essen; Trinken; Schlaf; Ruhe – Urlaub» (S. 105); «'Ja', sagte die Prinzessin, 'heute wollen wir einen ganz stillen Abend abziehen...'» (S. 107); «Was Karlchen anging, so war das ein Stiller» (S. 108); «Das Schloss schlief dick und still» (S. 112); «Als wir das Haus widersahen, waren wir wie auf Kommando still. [...] Das Haus lag still, ganz still. [...] Still war alles» (S. 126); «[...] – aber es ist doch so schön still und friedlich» (S. 133); «'Sei still!', rief die Prinzessin in ein Fenster hinein, an dem ein Papagei in seinem Käfig krächzte, 'sei still! Sonst wirst du ausgestopft!'» (S. 137); «Es war ganz still; wir waren die einzigen die die Toten heute Nachmittag besuchten [...]» (S. 143); «Es war ganz still» (S. 151); «Die Prinzessin lag neben ihr, so still. Zu jeder ging ich, und jede küsste ich leise auf den Mund. 'Wie ist denn das alles so plötzlich gekommen?'»

Es ist vor allem die beruhigende, positive Ruhe der Natur, die hier hervorgehoben wird; aber auch ein Schweigen, welches der Liebe, der Komplizenschaft des Paares sowie einer zarten Erotik Raum lässt. Kontrastiv dazu wird jegliche Art von Lärm als negativ bewertet. Dies zeigt sich besonders am Beispiel der Frau Adriani, Direktorin eines Kinderheims, in dem die Gäste völlig den sadistischen Launen der tyrannischen Leiterin ausgesetzt sind. Ihre Ausdrucksart wird von Schreien und Brüllen beherrscht, auf das die kleinen Mädchen mit viel Weinen und Flüstern reagieren. Dem Befreiungsmanöver des «Kindes» durch Lydia und Peter widersetzt sich die von Natur aus laute Adriani mit noch lauterem Unmut.

Sie hatte gerade die Tür des Schlafzimmers aufgemacht, in dem die andern schon standen und ihre Badesachen zusammensuchten, als man die schrille Stimme der Frau Adriani aus dem untern Stockwerk vernahm – wie laut musste sie sprechen, dass man das so deutlich hören konnte! Die Mädchen standen wie die Wachspuppen. (S. 116)

Fortissimo: «Alle runter kommen! In den Ess-Saal!» (S. 117)

«[...] Wo bist du hingelaufen, du Teufelsbraten!», schrie sie das Kind an [...]. [...] «Das geht Sie gar nichts an!», schrie Frau Adriani. (S. 157)

«Waaas –?» brüllte sie und stemmte die Arme in die Seite. (S. 158)
«Das ist der Dank!», schrie sie. (S. 159)

Wie viele Stimmlagen hatte diese Frau! Nun legte sie die letzte Platte auf. (S. 160)

In zahlreichen Gedichten Tucholskys werden die Geräusche aus den Nebenräumen hingegen zur direkten Inspirationsquelle. Sie verleiten das lyrische Ich dazu in Phantasien zu schwelgen, die oft einen erotischen Unterton annehmen. So heißt es zum Beispiel in *Schwere Zeit*:

Die Jungfrau in der Nebenküche –
ich frage mich, was tut sie nur?
Ich hör die Stimme eines Buben –
so spät am Abend? Um elf Uhr?

Wie er mutiert! Und ihre Stimmen

sagte die Prinzessin leise» (S. 152); «Wir tranken still; wenn es wild zugeht, soll man immer erst einmal bis hundert zählen oder einen Kaffee trinken» (S. 155).

verklingen sacht – sie murmeln leis.
 Bin ich der Zeuge einer schlimmen
 Verbrechenstat? Wer weiß! wer weiß!²⁷

In der Tat erklärt die Dame mit dem «liebliche[n] Sopran» ihrem Nachbarn in der Folge, dass sie die Küsse den «geistigen Genüssen» definitiv vorziehe. Ähnlich mutet anfangs auch die Situation in *Neben-an* an:

Es raschelt so im Nebenzimmer
 im zweiten Stock, 310 –
 ich seh einen gelben Schimmer,
 ich höre, doch ich kann nichts sehn.
 Lacht eine Frau? spricht da ein Mann?
 ich halte meinen Atem an –
 Sind das da zwei? was die wohl sagen?
 ich spüre Uhrgetick und Pulse schlagen...
 Ohr an die Wand. Was hör ich dann
 Von nebenan –?

Knackt da ein Bett? Rauscht da ein Kissen?
 Ist das mein Atem oder der
 von jenen... alles will ich wissen!
 Gib, Gott, den Lautverstärker her –!
 Ein Stöhnen; hab ichs nicht gewußt...
 Ich zecke an der fremden Lust;
 ich will sie voller Graun beneiden
 um jenes Dritte, über beiden,
 das weder sie noch er empfinden kann...
 «Marie –!»
 Zerplatzt.
 Ein Stubenmädchen war nur nebenan²⁸.

In diesem Fall erweist sich die Liebesphantasie des unerwünschten Zuhörers als völlig unbegründet, während sich Tucholsky im Gedicht *Es ist* das physische Zusammentreffen einsamer Hotelgäste konkret vorstellt, die sich alleine in einer Welt befinden, welche vor allem von Lauten dominiert zu sein scheint.

Es ist eine Einsamkeit, umflossen
 von den Strömen des städtischen Gases,

²⁷ Kaspar Hauser in «Die Weltbühne», 14, 27. März 1919, S. 360 (1. und 2. Strophe).

²⁸ Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 3, 17. Januar 1928, S. 104.

des elektrischen Stromes, für alle gemacht,
 einer Zentralheizung, eines Zentralessens, einer Zentralzeitung...
 aber ein kleiner Fleck ist noch da,
 auf dem sind wir allein²⁹.

Sein Fazit «Leben ist Lärm» wird in diesen Beispielen aus verschiedenen Perspektiven aufgegriffen und literarisch fruchtbar gemacht. So wie die Stille können auch die Geräusche um ihn herum sowohl eine positive als auch eine negative Konnotation annehmen. Das angenehme Gefühl seelischer Ruhe und Naturverbundenheit kann unvermutet in tiefste Einsamkeit umschlagen, während Lärm oftmals zwar als störend empfunden wird, gleichzeitig aber ein wesentliches Merkmal des Teilhabens des Einzelnen an der menschlichen Gesellschaft darstellt.

2. KOMPONIST EINER NEUEN KLANGLANDSCHAFT

Die logische Konsequenz einer solchen aktiven Auseinandersetzung mit der auditiven Umwelt muss fast notwendigerweise eine intensive Beschäftigung mit Musik sein. Die Vorlieben Tucholskys lassen sich folgendermaßen benennen:

Eine Erinnerung an Mozart; ein Stück Symphonie, die aus irgendeinem Grunde dem Freundeskreis ans Herz gewachsen ist, Erinnerung auch sie; ein altes spanisches Volkslied, auf einer Reise gehört; einen dummen Schläger, in Moll und in Dur, als Boston und als Charleston; ein paar Töne aus malayischen Tempelgesängen – und noch ein Häppchen Mozart. Und eine Arie. Und einen alten dunkelgebeizten Walzer von Chopin. Das befriedigte unsern musikalischen Appetit. Das wäre erst Musik [...] ³⁰.

Auf eine erste Phase, in der er die neue Cabaret-Szene Berlins als Kritiker erkundet³¹, folgt eine zweite der aktiven Mitarbeit. Sein Debüt ist eng mit dem bekannten Cabaret Schall und Rauch verbunden, das 1919 auf Initiative des Regisseurs Max Reinhardt gegründet wird³². Zusammen mit Tucholsky, der für 800 Mark im

29 Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 41, 9. Oktober 1928, S. 560 (2. Strophe).

30 Kaspar Hauser in «Die Weltbühne», 36, 6. September 1927, S. 386.

31 Vgl. Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O.; Anna Antonello, *Kurt Tucholsky, tra poesia e musica (parte seconda)*, in «Comparatistica», 2 (2023), S. 113-126: 113-115.

32 Vgl. Lisa Appignani, *The Cabaret* (1975), dt. Übers. v. Gerd Betz, *Das Kaba-*

Monat engagiert wird, um Lieder zu liefern³³, werden die Schauspieler Paul Graetz und Gussy Holl, die Dichter Klabund und Walter Mehring sowie der Pianist Friedrich Hollaender unter Vertrag genommen. Seinen ersten großen Erfolg stellt das Kabarett-Solo *Wenn der alte Motor wieder tackt* dar, das bereits im darauffolgenden Jahr als Schallplatte vermarktet wird³⁴. Es handelt sich um Arbeitsaufträge, die Tucholsky aus mindestens zwei praktischen Gründen sehr willkommen sind: Sie sind gut bezahlt und erlauben ihm in kurzer Zeit seinen Publikumserfolg beträchtlich zu steigern. Allerdings toleriert er nicht, dass seine Texte immer mehr zum Gemeingut werden, auf das jeder Kabarettist frei zugreifen kann, ohne dabei jegliche Rücksicht auf ihre eigentliche Natur zu nehmen.

Sie fragen nicht einmal, ob ich mit der Art der Rezitation einverstanden bin, und so erleben wir denn, daß da oben Verse aufgesagt werden, die niemals für den Vortrag geschrieben sind, also nicht für das Ohr, sondern für das Auge – und das ist ein himmelweiter Unterschied. Davon wissen die meisten Schauspieler nichts. Sie sagen munter auf, was ihnen grade, beim Lesen, gefallen hat – und dann wundern sie sich, wenn kein Mensch lacht, und wenn das nicht gefällt. Und der Autor ist der Dumme. [...] O Zuhörer. Wahrlich, ich sage dir: wenn du ein Gedicht von mir in einem Cabaret hörst, ein Chanson oder sonst etwas: meist kann ich nichts dafür³⁵.

Hier klingt nochmal die wesentliche Differenzierung an, die Tucholskys Schaffen bestimmt: Er unterscheidet jene Verse, die für die Rezitation bestimmt sind bzw. vertont werden sollen, von denen, die nur für die Lektüre gedacht sind. Sein Motto lautet «Eine Sage ist keine Schreibe»³⁶. Daraus ergibt sich eine intensive Auseinandersetzung mit all jenen Strategien, die ihm helfen durch das Ohr bzw. das Gehör das Bewusstsein seines Publikums gezielt zu erreichen. Ausgehend von der Tatsache, dass die Menschen kaum imstande

rett, Belser Verlag, Stuttgart 1976; Klaus Budzinski, *Das Kabarett*, ECON, Düsseldorf 1985; Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1996.

33 Rolf Hosfeld, *Tucholsky. Ein deutsches Leben*, Siedler Verlag, München 2012, S. 103.

34 Vgl. Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S. 49-52, 115-116; Walther Fähnders, *Tucholskys Lyrik – Ästhetisches Programm und politische Rhetorik*, in *Tucholsky und die Sprache*, hrsg. v. Friedhelm Greis – Ian King im Auftrag der Kurt Tucholsky-Gesellschaft, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2012, S. 61-80: 62-64.

35 Kurt Tucholsky, *Theobald Tiger spricht*, in «Die Weltbühne», 19, 12. Mai 1931, S. 708.

36 Vgl. Kurt Tucholsky, *Otto Reutter*, in «Die Weltbühne», 7, 16. Februar 1932, S. 254.

sind sich gegenseitig zuzuhören³⁷, stellt er verschiedene Hypothesen für eine effiziente Kommunikation (durchs Ohr) auf, die sich sowohl an den Redner als auch an den Autor und Liedermacher richten. Das Fazit ist folgendes:

Hauptsätze, Hauptsätze. Hauptsätze. Klare Disposition im Kopf – möglichst wenig auf dem Papier. Tatsachen, oder Appell an das Gefühl. Schleuder oder Harfe. Ein Redner sei kein Lexikon. Das haben die Leute zu Hause. Der Ton der einzelnen Sprechstimme ermüdet; sprich nie länger als vierzig Minuten. Suche keine Effekte zu erzielen, die nicht in deinem Wesen liegen. Ein Podium ist eine unbarmherzige Sache – da steht der Mensch nackter als im Sonnenbad. Merk Otto Brahms Spruch: Wat jestrichen is, kann nicht durchfalln³⁸.

Eine eindeutige Einteilung seiner Werke in diesem Sinne ist jedoch gerade deshalb, weil sie häufig umgearbeitet und in einer neuen Fassung aufgeführt werden, problematisch. Gedichte, die Tucholsky an «Die Weltbühne» oder an andere Zeitungen und Zeitschriften liefert, also solche zum Lesen, verwandeln sich oft ohne sein Einverständnis in Lieder, die im Cabaret aufgeführt werden. Gelegentlich widmet er selbst seinen Lieblingsinterpreten *Chansons*, die zum Teil auch ohne Musikbegleitung erscheinen. Die Notenpartituren für Käthe Erhlolz, Gussy Holl, Paul Graetz, Rosa Valetti, Trude Hesterberg, Claire Waldoff und Kate Kühl stammen zum Teil von ihm und zum Teil von anderen Komponisten (u.a. von Rudolf Nelson, Friedrich Hollaender, Hans Bund, Claus Clauberg und Hanns Eisler)³⁹. Erfolgreich ist Tucholsky darüber hinaus mit Gedichten, die, mehr als für den Gesang, für die Rezitation gedacht sind, so zum Beispiel *Drei Minuten Gehör*, das am 29. Juli 1922 in der «Republikanischen Presse» erscheint und am folgenden Tag als Prolog der massiven Antikriegsdemonstrationen ‘Nie-wieder-Krieg!’ im ganzen Reich vorgetragen wird.

37 Vgl. Peter Panter, *Die Herren Zuhörer*, in «Vossische Zeitung», 21. August 1930. Das fiktive Zitat am Anfang des Artikels fasst dessen Botschaft zusammen: «Da möchte man weit kommen, wenn man möchte zuhören, was der andere sagt». Vgl. auch «Yousana-wo-bi-räbidäbi-dé?», ein Text über Fremdsprachen, in dem Tucholsky dasselbe Zitat benützt und nochmal unterstreicht: «Denn wie sprechen Menschen mit Menschen –? Aneinander vorbei»; Peter Panter in «Vossische Zeitung», 25. November 1928.

38 Peter Panter, *Ratschläge für einen schlechten Redner*, in «Vossische Zeitung», 16. November 1930.

39 Vgl. Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S. 177-196 (Chanson- und Notenteil); *Das Kurt-Tucholsky Chanson-Buch. Texte und Noten*, hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky – Hans Georg Heepe, Rowohlt, Reinbek b.H. 1983.

2.1 *Lieder und Musik ohne Ton?*

Seine Faszination für die Tonkunst erwächst primär aus ihrem emotionalen Potential, d.h. aus der Ausschöpfung der Möglichkeit durch bestimmte Laute gewisse Gefühle bzw. Erlebnisse oder Wahrnehmungen aus der Vergangenheit wieder in greifbare Nähe zu rücken. Eine klare Trennung zwischen Lesetexten und solchen, die allein für Gesang und Rezitation geeignet sind, hat sich wohl gerade aus diesem Grund – und entgegen seiner Bemühungen – nur vereinzelt durchgesetzt zu haben: Auch wenn er scheinbar verschiedene Sprachen benützt, um mit seinem Publikum zu kommunizieren, so weisen die Mehrzahl seiner Werke eine raffinierte Kombination narrativer und klanglicher Elemente auf.

Sein Festhalten an einer Tradition, die davon ausgeht, dass Literatur und Musik gleichermaßen auditive (oder auditorische) Künste sind⁴⁰, erschließt sich unter anderem aus der Tatsache, dass das lyrische Ich in zahlreichen Gedichten als Sänger auftritt, jedoch nicht als Musiker im klassischen Sinne, sondern als Dichter, «der, zu seiner Kithara, Harfe oder Laute greifend, seine Dichtung singend hervorbringt und auch vorträgt»⁴¹. Einige Beispiele können diese Vorliebe belegen⁴²:

An Peter Panter (1. und 4. Strophe)
Peter Panter, Mitarbeiter!

40 «Ursprung und Wirkung des Literarischen liegt im Auditiven: Erzählung heißt, dass da eine Stimme ist, die erzählt. Apollo war Gott der Musik und Poesie, während Homer, als blinder Sänger, den Punkt des Übergangs von oraler zu schriftlicher Tradition bildet, wobei die auditiven und visuellen Dimensionen dieser unterschiedlichen Traditionstechniken gleichwohl form-, wirkungs- und mediengeschichtlich untrennbar im Literarischen erhalten bleiben. [...] Literatur ist, entgegen seines aus dem Buchstäblichen herstammenden Begriffes nicht auf den Buchstaben zu reduzieren, sondern lebt als sprachliches Kunstwerk von den musikalischen Qualitäten Stimme, Klang, Rhythmus, Melodie und das nicht nur in übertragener Bedeutung»; Pascal Nicklas, *Einleitung – Modellbildung und Methoden des Kunstvergleichs: Literatur und Musik*, in *Literatur und Musik im Kunstvergleich*, hrsg. v. Pascal Nicklas, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, S. 1-16: 1-2.

41 «Das Wort *Sänger* wird in zwei verschiedenen Zusammenhängen verwendet: Sänger als Musiker, der singt, wie der Geiger, der Musiker, der Geige spielt; und 'Sänger' als Dichter, lyrischer oder epischer Dichter, der, zu seiner Kithara, Harfe oder Laute greifend, seine Dichtung singend hervorbringt und auch vorträgt. Die Rhapsoden, die Minnesänger, Homer, Petrarca, Shakespeares Narrengestalten, Ossian, Goethes Harfner in *Wilhelm Meister* sind 'Sänger' in diesem zweiten Sinn»; Thrasybulos G. Georgiades, *Goethes Freudvoll und leidvoll in den Vertonungen von Beethoven und Schubert*, in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hrsg. v. Steven Paul Scher, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1984, S. 244-257: 244.

42 Weitere Beispiele werden in meinem bereits zitierten Artikel angeführt: *Kurt Tucholsky, tra poesia e musica (parte seconda)*, a.a.O., S. 123-124.

Steig doch auf die hohe Leiter!
 Singe doch von aktuellen
 Zeitgenossenzwischenfällen!
 [...]

 Sieh mich an! Fast jede Woche
 pfeif ich auf dem Flötenloche:
 Reichstag, Wahlrecht, Osten, Westen,
 Presse, Orden, Schweinemästen –!⁴³

Der erste Mai (1. Strophe)
 Ich falle lyrisch in die Saiten,
 klim plum – es sprießt im Blumentopf.
 Der Lenz rumort in diesen Zeiten
 auch in dem ernsten Denkerkopf.
 Ists recht, wenn ich ein Liedlein quarre?
 So komm, du Trösterin, herbei,
 du buntbewimpelte Gitarre –
 am ersten Mai!⁴⁴

Komplementär zum Begriff des Sängers wird der des Liedes verwendet, oftmals ohne jegliche reale Verbindung zu einer Melodie. Darüber hinaus überarbeitet Tucholsky häufig Gedichte, die ihrer Rezeptionsgeschichte nach besonders als Lieder bekannt geworden sind. Es folgt daraus, dass das Lied für ihn in erster Linie eher gewisse inhaltliche als formale Merkmale voraussetzt, die bereits die Verfasser der ersten deutschen politischen Lieder (geschrieben zwischen 1830 und 1848) als wesentlich erachteten⁴⁵. Es handelt sich hierbei um eine Sammeldefinition, die im erweiterten Sinne für «politisch engagierte Lyrik» eingesetzt wird⁴⁶.

43 Theobald Tiger, *An Peter Panter*, in «Die Weltbühne», 28 (11. Juli 1918), S. 42.

44 Kurt Tucholsky, *Der erste Mai*, in ders., *Gedichte in einem Band*, a.a.O., S. 189-190. Vgl. Kaspar Hauser in *Preußische Presse*: «Und ehe wir wieder mit bunten Aurikeln / die Harfe umschlingen / und leise singen –»; «Die Weltbühne», 24 (5. Juni 1919), S. 647, 1. Strophe, V. 3-5. Ebenso wie Kurt Tucholsky in *Nieder, bzw. Hoch die Frauen*: «Heute wollen wir ein Liedlein singen, / denn es muß einmal gesungen sein», in ders., *Gedichte in einem Band*, a.a.O., S. 159-160: 159, 1. Strophe, V. 1-2.

45 Helga Bemann hebt in ihrer Studie hervor: «Die Tucholsky-Lieder der letzten Jahre lassen sich im Hinblick auf Thema, Form und künstlerischen Gebrauchswert den gleichen Gruppen zuordnen, die im wesentlichen seit 1912 für sein Schaffen bestimmend sind: Politische Spottlieder im Parodieverfahren, Zeitsatiren im Liedstil, Lieder im Bänkeli- und Hofsängerstil, Lieder für Aufführungen, Vortragschansons für bestimmte Interpreten»; Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S. 152.

46 Vgl. Heinrich Hoffmann von Fallersleben, *Unpolitische Lieder*, Hoffmann & Campe, Hamburg 1840; ders., *Deutsche Lieder aus der Schweiz*, Verlag des literarischen Comptoirs, Zürich-Winterthur 1843; Karl Heinrich Schnauffer, *Neue Lieder für das*

2.1.1 *Ein Liedstil*

Der radikaldemokratische Revolutionär Friedrich Hecker sah in diesem neuen Genre «ein ideales Medium der politischen Aufklärung der breiten Bevölkerung», welches durch das «emotionale Potential der musikalischen Seite» und durch «die Praxis der steten Wiederholung» ihre Wirkung erzielen sollte⁴⁷. Dazu kommt ein weiterer Vorteil, der sowohl damals als auch in den zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre starke Berücksichtigung fand: Lieder oder jene, die als solche ausgegeben wurden, waren normalerweise einer weniger strengen Zensurkontrolle unterworfen als Gedichte und boten außerdem bessere Verbreitungsmöglichkeiten⁴⁸. Die Strategie, ernste (politische) Themen in einer leichten, amüsanten und unangreifbaren Form zu verpacken stellte dabei teilweise ebenso eine Notwendigkeit dar um «der Zensur weniger Angriffsfläche zu bieten»⁴⁹.

Doch wie konnten sich die Gedichte populärer Schriftsteller wie Heinrich Hoffmann von Fallersleben oder Ferdinand Freiligrath, den Tucholsky mit Brecht vergleicht⁵⁰, oder Jahrzehnte später jene von Walter Mehring oder Klabund⁵¹, in weitverbreitete Lieder verwandeln? Primär durch eine Praxis, die bereits in der Vormärz-Zeit beliebt war, und auf der Aneignung fremder, bereits bekannter Melodien beruht. Diese einst völlig natürlichen Verbindungen lösen sich allerdings häufig im Laufe der Zeit wieder auf, sodass sich das Lied für die Nachwelt wieder in einen reinen Text zurückverwandelt oder neue Klangverbindungen eingeht.

So imitierte Tucholsky, als er 1919 das Gedicht *Schwarzrotgold* in der satirischen Zeitschrift «Ulz» veröffentlichte⁵², explizit das Revolutionslied *Schwarz-Rot-Gold* von Ferdinand Freiligrath (1848), der in der letzten Strophe seine Leserschaft, mit großem Erfolg, dazu aufforderte, seinen Text zu vertonen («Und der das Lied für euch erfand /

Teutsche Völk, Vorwort v. Friedrich Hecker, F. Hollinger, Rheinfelden 1848.

47 Eckhard John, *Die Formierung des «politischen Liedes» zwischen 1830 und 1848*, in *Lied und populäre Kultur. Song and Popular Culture*, in «Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik», hrsg. v. Knut Holsträter – Tobias Widmaier, Waxmann Verlag, Münster 2020, S. 55-78: 61. Bezüglich der Wichtigkeit der Wiederholung durch den Refrain bzw. Kehrreim bei Tucholsky vgl. Antonello, *Kurt Tucholsky, tra poesia e musica (parte seconda)*, a.a.O., S. 201-203.

48 Vgl. John, *Die Formierung des «politischen Liedes» zwischen 1830 und 1848*, a.a.O., S. 74.

49 *Ebd.*, S. 70.

50 Vgl. Peter Panter, *Bert Brechts Hauspostille*, in «Die Weltbühne», 9 (28. Februar 1928, S. 334.

51 Bezüglich der Gedichtsammlung *Die Harfenjule* von Klabund heißt es: «Die meisten [Gedichte] freilich sind Notentexte; sie pfeifen, schreien und orgeln nach Musik»; Peter Panter, *Harfenjule Klabund*, in «Die Weltbühne», 28, 12. Juli 1927, S. 73.

52 Theobald Tiger in «Ulz», 17, 25. April 1919, S. 58.

in einer dieser Nächte / der wollte, daß ein Musikant / es bald in Noten brächte!⁵³»). Es kam im selben Jahr zu sechs Vertonungen; jene von Robert Schumann setzte sich am meisten durch.

Schwarz – Roth – Gold (Ferdinand von Freiligrath, 1848) (1. Strophe)	Schwarzrotgold (Theobald Tiger, 1919) (1. Strophe)
In Kümmerniß und Dunkelheit, Da mußten wir sie bergen! Nun haben wir sie doch befreit, Befreit aus ihren Särgen! Ei, wie das blitzt und rauscht und rollt! Hurrah, du Schwarz, du Roth, du Gold! Pulver ist schwarz, Blut ist roth, Golden flackert die Flamme!	Das war damals, als Freiligrath sang in die deutschen Ohren: Was auch ein König für euch tat, Toren bleibt ihr, Toren! Sitzt so getreu in der Obrigkeit Hut, artig, ein Kind bei der Amme – Schwarz ist der Stahl, rot ist das Blut. Golden flackert die Flamme!

Tab. 1

Ein anderes Beispiel, in dem sich Tucholsky eines bereits bekannten und von zahlreichen Komponisten vertonten Liedes bedient, ist seine Fassung von *Guter Mond, du gehst so stille*, die am 18. April 1920 als Parodie unter dem Titel *An den deutschen Mond* in der «Berliner Volkszeitung» veröffentlicht wurde. Es handelt sich dabei um eine der zahlreichen Editionen desselben Werkes, die zwischen 1808 und 1920 vom Liebeslied zum Kinderlied über die Moritat reichen⁵⁴.

In beiden Fällen zieht es Tucholsky vor, sich an eine musikalische Tradition zu knüpfen, die wohl der Mehrzahl seiner LeserInnen geläufig war⁵⁵. Was er anstrebt ist, sozusagen, eine Art emotionaler Transfer von einer Epoche zur nächsten, von einem Text zum anderen. Die

53 John, *Die Formierung des «politischen Liedes» zwischen 1830 und 1848*, a.a.O., S. 74. Für eine äußerst detaillierte Geschichte des Liedes (einzelne Editionen und Vertonungen) verweist man auf den dementsprechenden Beitrag auf der Webseite des Historisch-Kritischen Liederlexikons, hrsg. v. Eckhard John und Tobias Widmaier; <https://www.liederlexikon.de/lieder/in_kuemmernis_und_dunkelheit> (letzter Zugang: 25. Januar 2024).

54 Vgl. <https://www.liederlexikon.de/lieder/guter_mond_du_gehst_so_stille> (letzter Zugang: 25. Januar 2024).

55 Anders verhält es sich mit dem Text *Altes Lied 1794*, das als *Lied aus der Ferne* von Johann Matthison seit dem 18. Jahrhundert bekannt war und sich vor allem mit der musikalischen Begleitung von Franz Schubert durchsetzte. Tucholsky verwandelt es 1932 in eine Parodie auf Hitler und Goebbels, für die er selbst eine neue Musikbegleitung schafft. Vgl. Theobald Tiger, *Altes Lied 1794*, in «Die Weltbühne», 18, 3. Mai 1932, S. 680; Bemann, *In mein' Verein bin ich hineingetreten. Kurt Tucholsky als Chanson- und Liederdichter*, a.a.O., S. 152-153, 196.

Musik erfüllt dabei eine wichtige Rolle, auch wenn sie nur für jene hörbar ist, welche das Gedicht als Lied bereits kennen.

2.1.2 *Musikbeschreibungen oder Verbal Music*

Es gibt noch eine andere Art von Musik ohne Ton, von der man in Tucholskys Werken erhebliche Spuren findet. Steven Paul Scher definiert sie als *Verbal Music*, d.h. als literarische Beschreibungen, die dem lesenden Publikum ein akustisches Erlebnis bescheren sollen⁵⁶. So zum Beispiel im Essay *Ouvertüre*, in dem der Autor mit großer Begeisterung ein nicht näher identifizierbares Musikstück⁵⁷ so mitreißend wie möglich nacherzählt:

Das Haus hatte sich verdunkelt. Lautlose Stille; bis in die entferntesten Winkel hörte man das Anschlagen des Kapellmeisterstabes. Nun setzten die Geigen ein – vierstimmig schleuderten sie übermütig die lustige Anfangsfanfare in den Saal. Lang hielten sie sie aus; dann kam das Fagott und streifte schelmisch undeutlich, als wüßte es nicht, wie man ihn tanzen könnte, den Walzer. Ein Kranz von Tönen löste ihn ab: alle aber hatten die süße Heiterkeit und die große Kraft. Die Hörer saßen unruhig auf ihren Sitzen [...]⁵⁸.

Auch in *Rheinsberg* (1912) übt sich Tucholsky in der lebhaften Evokation einer musikalischen Aufführung, der Wolfgang und Claire durch Zufall und als ungeladene Zuhörer beiwohnen. Dieses Ereignis markiert einen narrativen Höhepunkt, in dem die heitere Verliebtheit des Paares ihren Widerhall in der fröhlichen Musik findet.

In der Höhe glänzten helle Fenster einer Villa. Töne?... Da oben gab es Musik. [...] War es ein Ball? – Ein Walzer kam. – Die Geigen – es musste eine stark besetzte Kapelle sein – zog süß dahin, sie sangen das Thema, ein einfaches, liebliches, in langen Bogenstrichen. Verstummten. Aber nun

56 Ergiebig ist auch die Analyse, auf die man hier nicht näher eingehen kann, der sogenannten Wortmusik («[...] exclusively an attempt at literary imitation of sound», Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, Yale University Press, New Haven-London 1968, S. 8), die Tucholsky besonders zur Herausarbeitung gewisser Themen (z.B. Krieg oder das Fremde und Andersartige) verwendet.

57 «Die Identifikation dieser Ouvertüre scheint auf dem ersten Blick einfach, denn die Eingangsworte des Librettos werden ebenso genannt wie zwei der Protagonisten und der Ort der Handlung [...]. Jedoch konnte allen bisherigen Prüfungen zum Trotz keine Oper ausgemacht werden, auf die die hier genannten Angaben zutreffen. Der Leser muss offenbar doch auf eine Bezugs-Vorlage verzichten, die Klang-Assoziationen bleiben allein seiner Fantasie überlassen», Christoph Vratz, *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, S. 270.

58 Kurt Tucholsky, *Ouvertüre*, in «Die Schaubühne», 4, 23. Januar 1913, S. 120.

nahmen es alle Instrumente auf, forte, und es war, wie wenn zarte Heimglichkeiten ans Licht gezogen würden. Mit Wehmut dachte man an die Pianopassagen. Aber auch so machte es einen schweben, und der Rhythmus, dieser wiegende, schleifende Rhythmus zuckte und warb. Sie standen unruhig, hatten sich bei den Händen gefasst, reckten sich... Und da brach die Lustigkeit prasselnd durch: in tausend kleinen Achteln, die klirrten, wie wenn glitzernde Glasstückchen auf Metall fielen, brach sie durch, die Geigen jubelten und kicherten, die Bässe rummelten fett und amüsiert in der Tiefe, und auch der Zinkenist machte kein Hehl daraus, dass ihn das Ganze aufs Höchste erfreute. Der Teil wiederholte sich, wieder kletterten die Geigen in die schwindelnde Höhe, guckten von ihrem hohen Sopran in die Welt, und schließlich lösten sich die Töne auf zierliche, spielerische Weise in nichts auf. Dröhnen nicht drei Paukenschläge? – Ein Dominantakkord erklang: ein Lauf, von der Flöte gepfiffen, machte neugierig, gespannt... Und wieder ein Lauf, die Geigen folgten, die Melodie blieb auf einem Dominantakkord stehen... Pause... Und das alte, süße Thema kehrte in den Geigen wieder, hier war Erinnerung, heimliche Freuden und alles verliebte Flüstern der Welt! – Und da packte es die zwei, und sie drehten sich langsam, schwebend, und sie tanzten auf dem struppigen Rasen, schweigend, ruhig anfangs, dann schneller und schneller... Noch einmal bliesen Fanfaren königlich und stolz, kaum wiederzuerkennen, das Thema, dann wirbelten die beiden tanzend den Abhang herunter⁵⁹.

In *Schloss Gripsholm* wendet der Autor, der zum Zeitpunkt der Publikation seines zweiten Romans (1931) auch als Liedermacher auf einen beachtlichen Bekanntheitsgrad zählen kann, eine neue Strategie an. Die musischen Einlagen, die Tucholsky explizit als solche benennt und in die Handlung einbaut, können von einem aufmerksamen Leser leicht als *Chansons* desselben Schriftstellers und als populäre Volks- und Kinderlieder⁶⁰ erkannt werden. Auch in diesem Fall tragen die Musik bzw. die Liedertexte, die oftmals von den Hauptpersonen gesungen, am Klavier gespielt oder direkt am Grammophon abgespielt werden, dazu bei, die Ausgelassenheit, die entspannte Trägheit und,

59 Kurt Tucholsky, *Rheinsberg*, a.a.O., S. 53.

60 Weitere Kinderlieder tauchen in verschiedenen Gedichten auf; so lautet zum Beispiel der Refrain in *Deutsches Lied* von 1923 in Tucholsky, *Gedichte in einem Band*, a.a.O., S. 506-507: «Kaserne! Kaserne! / Sonne, Mond und Sterne!» (jeweils Vers 9-10 der 1., 2. und 3. Strophe); in *Subkutan* von 1927 (*ebd.*, S. 654-655) heißt es «Da gibt es im Märchen einen Zwerg, / der glaubt sich mit allem längst über den Berg; / an einem unbewachten Ort / sagt das Dummchen sein Zauberwort / und tanzt dazu auf einem Bein / und steht nicht an, vor sich hin zu schreien: 'Ach, wie schön, daß niemand weiß, / daß ich Rumpelstilzchen heiß -!'» (3. Strophe); und in *Beschlagnahmefreies Gedicht* von 1932: «Ein Richter steht im Walde, / so still und stumm. / Er war republikanisch bis zuletzt, / drum haben sie ihn in den Wald versetzt, / und da steht nun der Richter, / auf seinem linken Bein, / ganz allein», *ebd.*, S. 968-969, Vers 18-24.

generell, die milde Urlaubsstimmung zu unterstreichen und – durch das Ohr – zu vervollständigen. Außerdem greift der Autor auf ein gemeinsames Kulturgut zurück, das er um seine eigenen Werke erweitert: Der Leser wird einerseits dazu ermutigt, seine Erinnerungen wachzurufen, und andererseits sanft gezwungen, die Verbindung zur Gegenwart aufrecht zu erhalten.

1.

Ich hörte sie noch nach der Melodie von Tararabumdiä singen:
a hat das kleine Pferd
sich plötzlich umgekehrt
und hat mit seinem Stert
die Fliegen ab-ge-wehrt –⁶¹

2.

«Peter – spiel noch ein bisschen Klavier, bis das Essen fertig ist!» Und wir gingen ins Musikzimmer der Schlossfrau, das hatte sie uns erlaubt, und ich setzte mich an das kleine Klavier und ließ fromme Gesänge⁶² ertönen. Ich spielte hauptsächlich auf den schwarzen Tasten; man kann sich daran festhalten. Ich spielte:

Manchmal denke ich an dich,
das bekommt mir aber nich...
denn am nächsten Tag bin ich so müde –

und:

Wenn die Igel in der Abendstunde
still nach ihren Mäusen gehen,
hing auch ich an deinem Munde –⁶³

61 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 91. Es handelt sich um den populären Kinderreim *Das rote Pferd*.

62 *Fromme Gesänge* lautet der Titel der Gedichtsammlung, die Tucholsky 1919 veröffentlicht hatte (Felix Lehmann, Berlin-Charlottenburg) und in der schon im Titel auf die Doppelnatur der Verse hingewiesen wird. An einer anderen Stelle des Romans versucht Lydia ein Kreuzworträtsel zu lösen und tippt beim Hinweis «Orientalischer Männername» auf «Wendriner», dem fiktiven Hauptdarsteller einer Reihe von Anekdoten (*Geschichten des Herrn Wendriner*), die der eifrige Mitarbeiter zwischen 1922 und 1930 für «Die Weltbühne» schreibt.

63 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 99. Es handelt sich jeweils um den Anfang des Chanson *Sauflied, ganz allein* von 1931 (Theobald Tiger, in «Die Weltbühne», 19. 12. Mai 1931, S. 701, 1. Strophe, Vers 1-3) und um die ersten drei Verse des Chanson *Anna-Luise* von 1928 (Theobald Tiger, *Wenn die Igel in der Abendstunde*, in «Die Weltbühne», 36, 4. September 1928, S. 376).

3.

Und wir spielten ihm [dem Esel namens Joachim, Anm. d. Verf.] Gram-mofon vor... «Spiel mal büschen was aus Kaahmen →», sagte die Prinzessin. «Nein! Spiel mal das mit die kleinen Gnomens...!» Da war ein Musikstück, das hatte so einen kleinen, hüpfenden Marschrhythmus und die Prinzessin behauptete, dazu müsste eine Pantomime vonstatten gehen, in der kleine Zwerglein mit Laternlein über die Bühne huschten. Ich drehte die Platte mit den Gnomen an, der Apparat lief, der Esel fraß Gras, wir tranken Whisky [...]. Und dann sangen wir ihm [dem Esel Joachim] alles vor, was wir wussten, und das war eine ganze Menge⁶⁴.

Am letzten Beispiel zeichnet sich die Vorliebe ab, die der Kritiker Tucholsky im Laufe der Zeit für gewisse Schallplatten entwickelt, die er gerne wieder und wieder an seinem Grammophon abspielt⁶⁵. Er rechnet ihnen ein ebenso großes Erinnerungspotential zu, wie einer musikalischen Aufführung, bei der man persönlich anwesend ist. In den ersten Versen des Gedichts *Nola – oder Fotomontage des Lebens* (Unter-titel: Electrola EG 765) hält er fest: «Die schwarzen Platten tragen die Erinnerungen / und saugen auf, was sie mit uns erlebt...»⁶⁶.

3. SCHLUSS

Die Tatsache, dass Tucholsky von der heutigen Literaturforschung sowie von seiner Leserschaft, primär oder ausschließlich, als Schriftsteller und Essayist wahrgenommen wird, scheint auf mehreren Gründen zu beruhen. Obwohl sich das Grenzgebiet zwischen Literatur und Musik großer Beliebtheit erfreut, fällt es nach wie vor schwer interdisziplinäre Forschungsansätze zu finden⁶⁷. Aufgrund des Mangels an fachspezi-

64 Tucholsky, *Schloss Gripsholm*, a.a.O., S. 129-130.

65 Albrecht Dümmling, «*Meine kleine Nähmaschine*». Kurt Tucholskys Grammophon-Vorlieben, in *Tucholsky und die Medien. Dokumentation der Tagung 2005. «Wir leben in einer merkwürdigen Zeitung»*, hrsg. v. Friedhelm Greis – Ian King im Auftrag der Kurt Tucholsky-Gesellschaft, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2006, S. 83-102: 83.

66 Theobald Tiger in «Die Weltbühne», 50 (11. Dezember 1928), S. 887, 1. Strophe, Vers 1-2. In seiner Studie zu den Schallplattenkritiken von Tucholsky hebt Dümmling bezüglich *Nola* hervor: «Das US-amerikanische Vokalquartett The Revellers, die Vorbilder der deutschen Comedian Harmonists, gehörten zu Tucholskys Lieblingsinterpreten», *ebd.*, S. 91. Dasselbe Thema wird im Essay *Akustischer Kostümball* aufgegriffen, Peter Panter in «Vossische Zeitung», 30. November 1930.

67 Vgl. u.a. Nicola Gess – Alexander Honold, *Einleitung*, in *Handbuch Literatur und Musik*, a.a.O., S. 1-14: 3: «Konzeption und Anlage des Bandes erfolgen aus primär literaturwissenschaftlicher Sichtweise und sind im Rahmen der Reihe *Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie* hauptsächlich auf ein an literaturwissenschaftlicher

fischen Kompetenzen rückt der musikalische Teil bei literaturwissenschaftlichen Studien notwendigerweise in den Hintergrund. Dadurch, dass die Verse Tucholskys außerdem mittlerweile fast ausschließlich in Buchform verbreitet sind, werden der Rhythmus und die Melodie verkannt, die in der damaligen Zeit – gemeinsam mit ihrer oft bissigen Kritik – ihren besonderen Reiz ausmachten.

Der Versuch, den gemeinsamen Ursprung der rein literarischen oder wahrhaft musischen Liedertradition Tucholskys und vieler seiner Zeitgenossen nachzugehen, würde meiner Meinung nach helfen, einen bedeutenden Wesenszug ihres Schaffens aufzuzeigen, das eben nicht nur auf einer schriftlichen, sondern gleichermaßen auf einer oralen Tradition beruht. Auf diese Weise könnte man versuchen, neue Kriterien zu erarbeiten, um die Metamorphose vom Gedicht zum Lied, oder ihre perfekte Symbiose, kritisch zu bewerten. Eine thematisch ausgerichtete Untersuchung, wie sie in diesem Fall vorgenommen wurde, müsste durch eine formale Analyse abgerundet werden, um gemeinsame stilistische Merkmale näher zu definieren.

Fest steht, dass Tucholskys Klanglandschaft nicht nur von einer außergewöhnlichen akustischen Aufnahmefähigkeit, sondern auch von einer umfassenden musikalischen Bildung zeugt, die sein literarisches Wirken ergänzte und bereicherte. Um Zeitkritik zu üben und gleichzeitig zu unterhalten, brauchte er schließlich entsprechende Mittel. Nur gezwungenermaßen wählte er zuletzt die ewige Stille, nach dem Motto «Sprechen – Schreiben – Schweigen»⁶⁸.

Praxis interessiertes Publikum zugeschnitten. Insofern können die Wechselbeziehungen beider Künste nicht vollständig aus gleichberechtigt komplementärer Sicht von Musik- und Literaturwissenschaft behandelt werden».

68 Vgl. letzter Eintrag Tucholskys in seinem Notizbuch (Dezember 1935), graphisch als Treppe nach oben dargestellt; Kurt Tucholsky, *Sudelbuch*, Rowohlt, Reinbek b.H. 1993.

