Christian van der Steeg

Pallenberg alias Schwejk: Ikonografie der Satire, 1918–1933

Abstract: Dieser Beitrag analysiert ausgehend von einer Fotografie des österreichischen Bühnenstars Max Pallenberg die publizistische und literarische Rezeption der vom Piscator-Kollektiv 1928 uraufgeführten Bühnenadaption von Jaroslav Hašek's Romansatire *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (dt. 1926). Der Beitrag beleuchtet sowohl ein Stück Weimarer Kulturgeschichte als auch die impulsgebende Funktion der Satire für die Formengenese der literarischen Moderne im Zeitraum von 1918 bis 1933.

Keywords: Satire; literarische Moderne; Weimarer Republik; episches Theater; Piscator; *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*; Pallenberg

Einleitung: Satire als Avantgarde

Keine Epoche der deutschsprachigen Literatur- und Kulturgeschichte war bisher, sieht man von der Aufklärung ab, von der Satire grundlegender geprägt als der Zeitraum zwischen dem Ersten Weltkrieg und der Machtübernahme der Nationalsozialisten (1918–1933). (Vgl. Brummack 2003, 611–613; Meyer-Sickendiek 2005; Hanuschek 2009) Dabei hatten satirische Formen in den 1920er und frühen 1930er Jahren nicht nur, wie bekannt ist, in den Genres der U-Kultur und der politischen Publizistik, also in Revue, Kabarett, Essay, Feuilleton oder Zeitgedicht, Hochkonjunktur (vgl. dazu Haarmann und Klein 1999), sondern sie strukturierten auch systematisch die für die Signatur der Epoche bedeutsamen künstlerischen Errungenschaften im progressiven E-Bereich: das epische Theater, den modernen Roman, die neusachliche Reportage, den neusachlichen Zeitroman, die Gebrauchsliteratur sowie die materialistische Ästhetik. (Diesbezügliche Hinweise v. a. bei Arntzen 1964)

Wichtige Ursache für dieses starke Interesse an der Satire in verschiedenen Sektoren des literarischen Feldes der Weimarer Republik und zumal von den zentralen Akteurinnen und Akteuren der sogenannten „reflektierten literarischen Moderne“ (Kiesel 2004, 301 f.) war die im Ersten Weltkrieg akut gewordene Krise der bürgerlichen Kunst- und Weltanschauung. Die Satire profitierte auf der pragmatischen Ebene vom Funktionswandel des kontemplativen Dichters zum engagierten Schriftsteller, von der durch den Krieg geschärften Wahrnehmung politischer und faktischer Zusammenhänge sowie von der Flut politischer Text-

gattungen in der Nachkriegsphase (vgl. Kaes 1983, XIX; Weyergraf 1995, 10) – allesamt Voraussetzungen, die sowohl dem Autorenprofil des Satirikers bzw. der Satirikerin als auch der Satire als Gattung bzw. Schreibart zuarbeiteten. Fast mehr noch zog die Satire auf der Ebene der Episteme symbolischen Gewinn aus dem Ersten Weltkrieg, insofern die satirischen Formen aufgrund ihrer Inkompatibilität mit der bürgerlichen Kunstanschauung im 19. Jahrhundert – verstärkt nach 1848 – schlecht kultiviert und auf dem Tableau der Gattungen bzw. Schreibarten marginalisiert worden waren (vgl. Baum 1959; Brummack 2003, 611–613; Meyer-Sickendiek 2005, 396–402; Hanuschek 2009): Mit dem Kreditverlust der bürgerlichen Kunstnormen, der unter anderem aus der Propagandatätigkeit zahlreicher bürgerlicher Autoren resultierte, waren um 1918 mithin nicht nur die den satirischen Formen im literarischen Feld bis dato auferlegten sektoralen Restriktionen hinfällig geworden; vielmehr stand die Satire als valable Anwärtlerin für die Neuorganisation des Tableaus der literarischen Formen geradezu in den Startblöcken.

Dementsprechend entdeckten während des Ersten Weltkriegs und in der Nachkriegsphase auffällig viele Autoren die zeitgenössische Satire und die satirische Tradition als elaboriertes, verhältnismäßig unverbrauchtes künstlerisches Agitations- und/oder Ausdrucksmittel, das zudem, historisch bedingt, eine anti-bürgerliche Tendenz aufwies und dank der pazifistischen und sozialkritischen Interventionen – hauptsächlich von Karl Kraus' *Fackel*, Franz Pfemferts *Aktion* und Heinrich Manns *Der Untertan* (1919) – ideologisch und moralisch unbelastet war. Mit der verstärkten Bearbeitung satirischer Formen reagierten die innovativen Akteure und Akteurinnen des deutschsprachigen literarischen Feldes in den Jahren 1918–1933 also auf den „Raum der aus den früheren Kämpfen überkommenen Möglichkeiten“ (Bourdieu 1998, 65) und trieben homolog zu den Umwälzungen im politischen Feld um 1918 die „permanente[] Revolution“ (Bourdieu 2001, 379) und mithin die Evolution des literarischen Feldes voran. Auf diese Weise fungierten die satirischen Formen als Avantgarde – ähnlich den sogenannten historischen Avantgarden Surrealismus, Futurismus und Dadaismus (vgl. Bürger 2017; Kiesel 2004, 233–297) oder der Karikatur in der modernen Malerei (Hofmann 2007, 81–89) – und schrieben sich infolgedessen matrixähnlich in die für die literarische Moderne von 1918–1933 repräsentativen Texte ein.

Diese für den vorliegenden Beitrag basale These der satirischen Impulsgeberfunktion und der daraus resultierenden satirischen Strukturierung der modernen Literatur im Zeitraum 1918–1933 soll im Folgenden anhand von Erwin Piscators Episierung des Theaters (1.) sowie der kontextbedingten semantischen Aufladung einer Reihe von hauptsächlich in den zeitgenössischen Printmedien zirkulierenden Fotografien und Karikaturen vorgestellt werden (2.). Die Abbildungen zeigen den österreichischen Bühnenstar Max Pallenberg in der Hauptrolle der von Pis-

cator, Bertolt Brecht, Felix Gasbarra, Leo Lania und George Grosz 1928 dramatisierten Romansatire *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (dt. 1926) von Jaroslav Hašek. Mit der Ausleuchtung dieser Konstellation möchte der Beitrag erstens die *Schwejk*-Inszenierung des Piscator-Kollektivs, die als Meilenstein des epischen Theaters gilt (vgl. Piscator 1968a, 57; Willett 1982, 65–69; Bryant-Bertail 2000, 33–61), im Prozess der von der Satire beeinflussten Formengenesen der literarischen Moderne situieren. Zweitens möchte der Beitrag zeigen, wie sich die satirisch geprägte moderne Theaterästhetik im publizistischen Bereich in strategischen kunst- und weltanschaulichen Distinktionsmanövern widerspiegelt, mit denen sich die Akteure und Akteurinnen im literarischen Feld damals positionierten. Vor diesem Hintergrund erscheint die Bilderreihe von Pallenberg alias Schwejk als Ikonografie der systematischen satirischen Strukturierung der modernen literarischen Formen im Zeitraum 1918–1933.

1 Piscators episches Theater: Von der Kunst zur Politik zur Satire

Piscator, Sprössling einer hessischen Protestantenfamilie, gehört nicht zu jenen zahlreichen Künstlern und Intellektuellen, die mit Begeisterung in den Ersten Weltkrieg zogen. (Zur geistigen Mobilmachung vgl. Sauermann 2000; Mayer 2010; Anz und Vogl 2014; Honold 2015) Gleichwohl war der Erste Weltkrieg für den an der Westfront stationierten und in Kampfhandlungen involvierten Soldaten in künstlerischer Hinsicht ein Erweckungserlebnis. In seinem Buch *Das Politische Theater* (1929), das die Entwicklungsgeschichte seiner nach Kriegsende einsetzenden Regietätigkeit aufrollt, schildert Piscator anekdotisch, wie ihm, hilflos unter Granatenbeschuss liegend, plötzlich der weltfremde Luxus des von ihm ergriffenen Berufs des Schauspielers bewusst geworden war und er beschlossen hatte, in Zukunft dem Theater eine stärkere gesellschaftliche Relevanz zu verschaffen. (Vgl. Piscator 1968a, 14 f.)

In diesem Ursprungsmythos seiner Bühnenprojekte artikuliert sich die für die Literaturepoche 1918–1933 charakteristische Politisierung der Kunst, wobei deutlicher als anderswo die vom Bürgertum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts kultivierte Autonomieästhetik als Reibungsfläche erkennbar ist. Betrachtete beispielsweise der letzte große bürgerliche Kunsttheoretiker, der von Walter Benjamin als „Papst der Ästhetik“ (Benjamin 1991, I/3, 880) angefeindete Johannes Volkelt, die „Entlastung“ von der Realität als die primäre soziale Funktion der Kunst (Volkelt 1927, 426), und bedeutete dementsprechend für ihn das Satirische als „Mischgebilde von Kunst und Lebensprosa“ ein „Herausfallen aus dem Rein-

Künstlerischen“ (Volckelt 1925, 476 f.), so bewogen Piscator stattdessen die auf dem Schlachtfeld gemachten Erfahrungen dazu, in öffentlichen Stellungnahmen und in seinen Regiearbeiten jeweils den Vorrang der Politik vor der Kunst zu betonen: „Während auf den meisten Theatern die Politik von der Peripherie her eindringt, ist bei uns die Politik das schöpferische Zentrum unserer Arbeit“. (Piscator 1968b, 28) Diese Sichtweise hatte weitreichende Konsequenzen für Piscators ästhetische Maximen:

Der Angriff gegen die bürgerliche Gesellschaft (die politische Aufgabe des Theaters) war zugleich ein Kampf gegen ihre Kunst, ein Kampf gegen Formen und Inhalte des stagnierenden bürgerlichen Theaters [...].

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. (Piscator 1968b, 50)

Piscator, selber KPD-Mitglied, stellte damit, ähnlich wie dies bereits der satire-affine Kritiker des Bürgertums, Karl Marx (vgl. Neubert 1966, 22–33), in *Das Kapital* (1867) mit den idealistischen Epistemen getan hatte, die bürgerlichen Kunstnormen „vom Kopf auf die Füße“. (Marx 2001, 27)

Piscator formulierte hier die theoretischen Axiome einer modernen Theaterästhetik, wie er und Brecht sie, teilweise in Zusammenarbeit, in den 1920er und frühen 1930er Jahren entwickelten. Gemeinsames Feindbild war insbesondere die bürgerliche Dramatik, die sich um 1900 auf die hochartifizielle, in die Illusion der Guckkastenbühne gebannte Auslotungen der individuellen Psyche spezialisiert hatte. (Brecht 1988–2000, 21/270–275; dazu Szondi 1965; Mayer 1986) Positiv bezog man sich hinwiederum auf die zeitgenössische, von der bürgerlichen Kunstanschauung disqualifizierte satirische Dramatik, deren Stilistik Piscators Axiome keineswegs zufällig relativ präzise umschreiben. So bemühte sich der Regisseur in den 1920er Jahren nicht nur um die Aufführungsrechte von Kraus' Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit* (1922), sondern auf dem Wunschzettel Piscators standen ebenfalls Kurt Tucholskys Wendriner-Geschichten (vgl. Tucholsky 1996–2011, 21/293) oder Ödön von Horváths Volksstück *Die Bergbahn* (1927) (vgl. Horváth 2001, 1/289). Dass diese Projekte nicht zustande kamen, wobei Kraus mit der Begründung ablehnte, Piscators opulente Bühnentechnik verunstalte das dichterische Wort (vgl. Kraus 1927, 68 f.), spricht mitnichten gegen die Synergie von (zeitgenössischer) Satire und moderner Theaterästhetik. Das zeigt besonders die Kollaboration von Kraus und Brecht gegen Ende der 1920er Jahre (vgl. Krolow 1987, 252–303) sowie die vielfältige Beschäftigung Brechts mit der satirischen Tradition. (Vgl. bspw. Knopf 1983, 41–78)

Brechts und Piscators Interesse an den satirischen Formen, aber auch das allgemeine Interesse des Weimarer Theaterbetriebs daran (vgl. Schürer 1974) war in der Logik der Sache begründet. Um neben den bereits erwähnten Ursachen die wichtigsten Punkte zu nennen: 1. war der Einsatz satirischer Techniken als traditionell politisch-literarischer Stilmittel für ein gesellschaftskritisches Theater nichts anderes als zweckmäßig; 2. bedeutete die Forcierung einer marginalisierten Gattung bzw. Schreibweise des bürgerlichen Kunstformentableaus einen gezielten Affront gegen die bürgerliche Kunstanschauung; 3. waren die generischen Merkmale der Satire bzw. des Satirischen (Sozialtypik, Montage, Additionsprinzip, Rationalität, Didaktik, Faktennähe, Engagement) den oben zitierten Axiomen von Piscators antibürgerlicher Dramatik analog.

Dementsprechend lässt sich nicht nur in Brechts Œuvre, sondern auch im Fall von Piscators Theaterästhetik im Verlauf der 1920er und frühen 1930er Jahre eine sich konstant intensivierende Auseinandersetzung mit den satirischen Formen nachverfolgen. Davon zeugt nicht nur das bereits erwähnte Interesse an der zeitgenössischen satirischen Dramatik. So bewegte sich Piscator 1919 auch im Umfeld des Berliner Dadaismus, wo Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Raoul Hausmann und Richard Huelsenbeck gezielt an satirische Illustrations-, Darstellungs- und Schreibtechniken sowie mit ihren Zeitschriftengründungen (*Der blutige Ernst*, *Die Pleite*, *Der Gegner*) an satirische Publikationsformate anknüpften. (Vgl. Willett 1982, 12f.; Riha 1992, 169–182; Korte 1996) Zudem war Piscator anfangs der 1920er Jahre mit dem von ihm und Hermann Schüller gegründeten Proletarischen Theater im satireaffinen kommunistischen Theatersektor unterwegs (vgl. Trommler 1974) und entwickelte hier zur Inszenierung von Lajos Bartas satirischem Einakter *Rußlands Tag* (1920) erste Ansätze des epischen Theaters. (Vgl. Piscator 1968a, 40; vgl. Barta 1988) Schließlich produzierte Piscator in der zweiten Epochenhälfte mehrere satirische Vorlagen wie die wahrscheinlich von den *Letzten Tagen der Menschheit* inspirierte Revue *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand* (urauf. 1927), die Dramatisierung von Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (urauf. 1928) oder Walter Mehrings Komödie *Der Kaufmann von Berlin* (urauf. 1929). (Vgl. Willett 1982, 48–59)

Kulminationspunkt dieser Entwicklung von der Kunst zur Politik zur Satire war zweifelsohne die mit Brecht, Lania, Gasbarra und Grosz realisierte Inszenierung der *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, die Piscator vom 23. Januar bis 12. April 1928 am Theater am Nollendorfplatz aufführte. Was das Piscator-Kollektiv an Hašeks Romansatire speziell interessierte, war nebst ihrer stofflichen Aktualität – zeitgleich hatten Kriegsdramen und -romane Hochkonjunktur (vgl. Kiesel 2017, 770–807) – ihre dem epischen Theater verwandte Form. Die vom Kollektiv angestrebte, möglichst direkte Übertragung der Romansatire auf die Theaterbühne (vgl. Knust 1974, 9–122) unterlief nicht nur automatisch die

bürgerlichen Dramenkonventionen, sondern der Gattungs- und Medienwechsel provozierte zusätzlich die Suche nach neuartigen künstlerischen Lösungen und förderte dadurch die Entwicklung spezifischer epischer Theatertechniken: beispielsweise die von Laufbändern und Marionetten (vgl. Piscator 1968a, 193 f.), wie beides Brecht anschließend in den Inszenierungen von *Mann ist Mann* (1926/1931) oder *Mutter Courage* (1938/1939) einsetzte. Eine Dramatisierung der Romansatire, die sich an der dreiaktigen Gattungsvorlage der bürgerlichen Komödie à la Carl Sternheim, Hugo von Hofmannsthal, Carl Rössler oder Roda Roda orientierte wie jene, die Max Brod und Hans Reimann Piscator angeboten hatten (vgl. Knust 1974, 21 f.), widersprach hingegen der künstlerisch-politischen Intention des Regisseurs sowie des konzeptuell stark involvierten Brecht, der später behauptete, er habe die „reine Montage aus dem Roman“ ganz alleine gemacht. (Brecht 1988–2000, 27/152; ders. 1967, 16/598) Brechts Vereinnahmung zeugt von der Bedeutung der *Schwejk*-Inszenierung für sein eigenes Œuvre (vgl. Knust 1974, 21 f.) und damit auch von der satirischen Prägung der modernen Theaterästhetik. Piscator sprach seinerseits im Kontext der Weimarer Republik von der Produktion der *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* als dem „erste[n] bewusst epische[n] Drama“. (Piscator 1968a, 57)

Mit Blick auf die satirische Formengenese der literarischen Moderne ist dabei besonders hervorzuheben, dass das Piscator-Kollektiv nicht auf irgendeine Romangattung sondern mit den *Abenteuern des braven Soldaten Schwejk* nachgerade auf einen pikaresken Roman zurückgriff. (Vgl. Schamschula 1989, 291) Das Kollektiv bearbeitete mithin eine Gattung, die traditionell satirische Elemente aufweist und folglich im deutschen Sprachraum ein Jahrhundert lang ebenfalls keine künstlerische Relevanz besessen hatte. (Vgl. Jacobs 1983, 85) Die *Schwejk*-Inszenierung subvertierte demnach gleich auf verschiedenen Ebenen die bürgerliche Kunstanschauung: Erstens sprengte die Inszenierung die bürgerlichen Bühnenkonventionen, indem sie die aristotelische Einheit des Orts durch Schwejks berühmten, digressiven Fußmarsch nach Budweis aushebelte, statt der Schicksals- oder Heiratsmechanik die Episodenstruktur zum Prinzip machte, statt Individuen soziale Typen verwendete und statt auf Seelenschau auf Gesellschaftsanalyse setzte. (Vgl. Knust 1974, II.3) Zweitens rebellierte das Kollektiv mit der Dramatisierung eines pikaresken Romans gegen die bürgerliche Kunstanschauung ganz grundsätzlich durch die Verwendung einer von ihr marginalisierten satirischen Gattung. Zwischen den spezifischen Gattungsmerkmalen des pikaresken Romans (satirische Figurenperspektive, realistisch-reflexive Erzählhaltung, Vorrang des Materiellen, Schurkenpanorama, horizontale Bewegung des Helden durch den Raum, vertikale durch die Gesellschaftsschichten und diskontinuierliche Machart (vgl. Guillén 1969, 375–396)) und Piscators epischer Theaterästhetik bestand folgerichtig ebenfalls eine starke strukturelle Synergie.

Deren theatralische Umsetzung in der *Schwejk*-Inszenierung trug wesentlich dazu bei, die satirischen Formen matrixähnlich in die literarische Moderne der 1920er und 1930er Jahre einzuschreiben.

2 Die mediale Rezeption der *Schwejk*-Inszenierung: Unkunst, moderner Habitus, Klassenkampf, Kulturindustrie, Hitler

Die Inszenierung der *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* war der künstlerische, aber auch finanzielle Höhepunkt von Piscators theaterästhetischen Experimenten der 1920er Jahre. Die Produktion wurde in der Öffentlichkeit breit wahrgenommen. Ursachen für diese außergewöhnliche Resonanz waren Piscators Aufsehen erregende Bühneninstallation sowie das in der Weimarer Republik allgemein beobachtbare Interesse an satirischen Formen. Eine wichtige Ursache dürfte zudem der österreichische Hauptdarsteller Max Pallenberg gewesen sein, dem als Starkomödiant der Weimarer Kulturindustrie die mediale Aufmerksamkeit gewiss war. (Zu Pallenberg vgl. Ahrens 1972)

Pallenberg, 1877 in Wien geboren, war aber auch aus künstlerischer Perspektive die ideale Besetzung für die Rolle des braven Soldaten Schwejk, weil er die begrifflich kaum zu fassende, subversive Ironie des pikaresken und hanswurstähnlichen Protagonisten nicht nur kongenial verkörperte, sondern weil auch seine an der satirischen Tradition der Altwiener Komödie geschulte Stilistik, die sich durch Objekt- und Körperklamauk, Wortspielereien und digressive, kritisch-tageaktuelle Referenzen auszeichnete, die von Piscator und auch Brecht angestrebte gestische Spielweise antizipierte. (Vgl. Piscator 1968a, 82f., 152f.; 1968b, 158–166; vgl. Brecht 1988–2000, 21/388–396) Die Avantgardefunktion der satirischen Formen lässt sich also bis in den Bereich der Schauspieltechnik verfolgen.

Anlässlich der Premiere zirkulierten in den Printmedien eine Reihe von Abbildungen, die Pallenberg in der Rolle Schwejks zeigen. Die großflächige Distribution belegt zum einen das lebensweltliche Interesse der zeitgenössischen Öffentlichkeit an den satirischen Kunstformen; ihr Nachweis ist ein Stück Weimarer Kulturgeschichte.¹ Die unterschiedliche Kontextualisierung der Abbildungen

¹ Abgesehen von den hier vorgestellten Abbildungen erschienen Fotografien von Pallenberg alias Schwejk außerdem in *Das illustrierte Blatt* (1928, Nr. 5, 128), der *Berliner Illustrierten Zeitung* (1928, Nr. 8, 284) sowie im *Querschnitt* (1928, Nr. 3, o. S.). (Vgl. Hammers 2014, 163f.)

Abb. 1: Pallenberg alias Schwejk in *Westermanns Monatsheften*

ist zugleich ein Indikator für die systematische Einschreibung der satirischen Formen in die literarische Moderne, insofern diese Abbildungen in den jeweiligen Kontexten die Artikulation der die literarische Epoche 1918–1933 kennzeichnenden kunst- und weltanschaulichen Differenzen provozierten.

a) *Westermanns Monatshefte* wurden 1859 gegründet und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Vorabdruck bedeutender Werke des poetischen Realismus bekannt. (Zu *Westermanns Monatsheften* vgl. Schmidt 1981, bes. 68–103) Gemäß ihrer bürgerlich-konservativen Ausrichtung zeigt die Zeitschrift in ihrer Rubrik ‚Dramatische Rundschau‘, die im März 1928 im Heft 859 erschien, wenig Verständnis für Piscators den Grundsätzen der bürgerlichen Dramatik zuwiderlaufende *Schwejk*-Inszenierung und ließ zudem deutliche Vorbehalte gegenüber der Karikierung des Militärs durchblicken. (Vgl. *Westermanns Monatshefte* 1928, 99–105) Dieselbe Kritik ging in derselben Ausgabe an die Adresse von Brechts

Lustspiel *Mann ist Mann*, das zeitgleich an der Berliner Volksbühne inszeniert worden war. Beide Theaterstücke stellen aus heutiger Sicht bedeutsame Ereignisse der literarischen Moderne von 1918–1933 dar, wurden jedoch vom Chefredaktor Friedrich Düsel persönlich als Zerfallserscheinungen des Berliner Theaterbetriebs betrachtet. Die Kombination von auf Kriegsverdrängung, Uniformfetischismus, Nationalismus und Großstadtfeindlichkeit basierender Ablehnung und konservativer Kunstvorstellung war typisch für die damals auch in den zeitgenössischen Literaturgeschichten vielfach anzutreffende, bis ins nationalsozialistische Lager reichende reaktionäre Diskursposition, die in den 1920er und frühen 1930er Jahren die Kunst von der Politik reinzuhalten versuchte und folglich die Satire allenfalls dann als Kunstform akzeptierte, wenn sie nicht konkrete, sondern bloß überzeitliche Missstände angriff. (Vgl. Merziger 2010, bes. 41–50) Verwandte Einwände wie gegenüber der *Schwejk*-Inszenierung wurden damals aufgrund seiner Sonderstellung im literarischen Feld insbesondere am Œuvre von Kraus austariert. (Vgl. Van der Steeg 2013/2014) In *Westermanns Monatsheften* wurden sie illustriert von der Fotografie von Pallenberg alias Schwejk geäußert. Die Abbildung stammt vom mit Piscator und Benjamin persönlich bekannten bzw. befreundeten Fotografen Sasha Stone (1895–1940) und zeigt Pallenberg alias Schwejk, wie er, gekleidet in ein einfaches Soldatengewand, mit einem zwischen Dummlichkeit und ironischer Subversion changierenden Gesichtsausdruck, die Hand an der Mütze, salutiert. (Zu Stone vgl. Hammers 2014, 159–182) Die Fotografie repräsentiert dabei für Düsel den einzigen Pluspunkt der *Schwejk*-Inszenierung, nämlich die schauspielerische Leistung des Starkomödianten, und zwar nachgerade deshalb, weil dessen volkstümliche Darstellungsart die von Piscator avisierte linkspolitische, satirische Theaterästhetik in einen allgemeinmenschlichen, also gesellschaftspolitisch unverbindlichen Humor abmilderte, wie er – auf Kosten der satirischen Formen – das Lachparadigma der bürgerlichen Kunstanschauung dargestellt hatte (vgl. Preisendanz 1985):

Auf der mit Rollbändern, Filmstreifen, beweglichen Pappfiguren und zeichnerischen Randglossen (von George Groß) mißhandelten Bühne ist davon [von der allgemein menschlichen Symbolkraft] nicht mehr geblieben, als was Max Pallenberg, der Darsteller des Schwejk, durch selbstherrlichen Witz und Humor in der *Familie Schimek* ungefähr auch zu retten weiß. (*Westermanns Monatshefte* 1928, 103)

b) Die *Zeitbilder*, die illustrierte Beilage der *Vossischen Zeitung*, die zum Ullstein-Verlag gehörte und eine der wichtigsten Zeitungen der Weimarer Republik war, brachten gemeinsam mit anderen Fotografien der *Schwejk*-Inszenierung auf dem Frontcover der Ausgabe vom 29. Januar 1928 eine körperumfassende Fotografie von Pallenberg alias Schwejk. Zusammen mit den anderen Fotografien wies sie

Nummer
5
29. Januar 1928

Zeitbilder

Beilage zur
Vossischen
Zeitung

Anton Edhofer als Ober-
leutnant Kulsch.

Hugo Werner-Rabe als
Freiwiliger Kallala.

Edgar Gaisel als Kneipwirt.

Rechts: Ulla Holmboe als
alte Frau.

Max Pallenberg als Schwejk.
Aufnahmen: Stumm.

GESTALTEN im „BRAVEN SOLDATEN SCHWEJK“

Aufführung der Piscatorbühne, Berlin

0

Abb. 2: Schwejk alias Pallenberg in Zeitbilder

auf die Premiere hin, die vor wenigen Tagen, am 23. Januar 1928, stattgefunden hatte. Sie zeigt den Schauspieler in dasselbe einfache Soldatengewand gekleidet; dieses Mal jedoch zusätzlich in einen Mantel gehüllt, stehend und mit Gemütsruhe Pfeife rauchend. (*Zeitbilder* 1928b, Front) Die Aufnahme, die wie auch die anderen Fotografien wiederum von Stone stammen, erschien im Zusammenhang von Abbildungen wie architektonischen Entwürfen für die Erweiterung des Reichtags, Fotografien der Pariser Autoren Jules Romains, André Gide und Henry Bernstein, die soeben Berlin besuchten, Standbildern afrikanischer Darsteller in einem Spielfilm sowie Fotografien deutscher Schwimmsportler sowie einer englischen Jagdgesellschaft. Wie dieser Kontext deutlich macht, war die Satire hier über die kunstinterne Angelegenheit hinaus ein Ereignis von allgemeiner gesellschaftlicher Relevanz, das in einer ‚Revue‘ der Zeit nicht fehlen durfte. Diese lebensweltliche Bedeutung der Satire in der Weimarer Republik beweisen auch die anfangs desselben Monats publizierten Fotografien von Satirikern (vgl. *Zeitbilder* 1928a, 2f.), die in Steckbriefen ihren Beruf beschreiben. Unter ihnen befinden sich in der Mehrheit Schriftsteller wie Reimann, Roda Roda oder Alfred Polgar, deren Satiren eher spielerischen Charakter aufweisen. Ebenso ist Tucholsky abgelichtet, der in der *Vossischen Zeitung* satirische Texte publizierte, die allerdings aufgrund der Direktive des Ullstein-Verlags im Vergleich mit seinen Texten in der *Weltbühne* oder in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung aller Länder* politisch eher handzahn waren. (Vgl. Hepp 2013, 115f.) Die Satire war also nur so lange ein Bestandteil der bürgerlich-liberalen Lebenswelt der Weimarer Republik, als ihr politisches Engagement dosiert wurde. Dann war satirische Gesellschaftskritik reizvoll wie die jüngste Kleidermode. Benjamin, Tucholsky, Robert Musil, Myona oder Kraus attackierten diese Haltung. (Vgl. bspw. Benjamin 1991, III, 279–283) Im Unterschied zu *Westermanns Monatsheften* war Piscators *Schwejk*-Inszenierung in den *Zeitbildern* mithin ein willkommenes Theaterereignis, insofern die Bühneneinrichtung spektakulär war, die Satire für angenehmen Nervenkitzel sorgte und der auf der Fotografie abgebildete Starschauspieler das Bedürfnis nach Klatsch und Tratsch ansprach. Die Kontextualisierung der Fotografien belegt derart zum einem die für die 1920er und frühen 1930er Jahre typische Kompatibilität der satirischen Formen mit einem modernen/neusachlichen Habitus und insofern ebenfalls ihre künstlerische Attraktivität für die Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne. Zum anderen lässt sich an der Präsentation in den *Zeitbildern* bereits die Tendenz zur Formalisierung und mithin sekundären Autonomisierung des satirischen Zugriffs ablesen, wie beides insbesondere auch anhand der Werkgenese von Musils *Mann ohne Eigenschaften* (1930/1932/1943) erkennbar ist. (Vgl. Arntzen 1960; Fanta 2000, Häusler 2015)

Abb. 3: Schwejk alias Pallenberg in *Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder*

c) *Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder* brachte dieselbe Fotografie von Pallenberg alias Schwejk wie *Westermanns Monatshefte* als Deckblatt der Ausgabe vom 24. Januar 1928. (Vgl. A-I-Z 1928a, Front) Da die Premiere am Vortag stattgefunden hatte, konnte diese Ausgabe inhaltlich nicht auf Piscators *Schwejk*-Inszenierung eingehen. Die Rezension wurde drei Ausgaben später nachgeholt. In dieser reproduzierte man wie in der *Vossischen Zeitung* Fotografien der Uraufführung sowie einen längeren Auszug aus dem Programmheft der Piscator-Bühne. (Vgl. A-I-Z 1928b, 13) Die prominente Präsentation der Fotografie von Pallenberg alias Schwejk auf dem Deckblatt der Ausgabe vom 24. Januar 1928 sagt viel über die Relevanz von Piscators Politischem Theater, aber auch über die der Figur des braven Soldaten Schwejk für die Arbeiterbewegung aus. Die Abbildung eröffnete ein Heft, das zunächst unter der Rubrik ‚Bilder der Woche‘ mittels Fotografien tagespolitische Ereignisse dokumentiert, danach, ausgehend von der Beschlagnahme von Johannes R. Bechers Roman *Levisite* (1926), einen Beitrag über Zensurmaßnahmen enthält, gefolgt von Artikeln über die sozialen

Folgen des modernen Straßenbaus, über die feinen Unterschiede von Geschirr sowie über die Gesellschaftsstruktur in Island; unter der Rubrik ‚Satire‘ wurde zudem Brechts *Mann ist Mann* rezensiert. Ähnlich wie in den *Zeitbildern* war die Satire in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung aller Länder* demnach nicht nur eine kunstinterne Angelegenheit wie in *Westermanns Monatsheften*, sondern auch Teil der – proletarischen – Lebenswelt. Im Unterschied zu den *Zeitbildern* besaßen die Fotografien hier allerdings eine offenkundige politische Komponente. Zwischen Kultur, Kunst und Politik machte die Zeitschrift keinen Unterschied. Piscators und Brechts antibürgerliche Theaterästhetik wird folglich von der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung aller Länder* begrüßt, und zwar nicht als Kunst- und Prominentenspektakel, also als primär kulturelles Ereignis, sondern aufgrund ihrer politischen Tendenz. Anders als die *Zeitbilder* verlangte *Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder* entsprechend keine Dämpfung des gesellschaftskritischen Moments der Satire. Vielmehr funktionalisierte sie dieses gerade als künstlerisches Instrument des Klassenkampfes. Der auf dem Deckblatt abgelichtete Pallenberg alias Schwejk war aus diesem Grund nicht Sinnbild des Humoristen oder des Starschauspielers. Stattdessen lag der Fokus auf einer literarischen Figur, die bereits bei Hašek und deutlicher bei Piscator Merkmale des marxistischen Revolutionärs aufwies (vgl. Hašek 2004, 5; Piscator 1968a, 187–203): Die Fotografie des vorschriftsmäßig grüßenden, in das schlichte Gewand des Offiziersdieners gekleideten Pallenberg alias Schwejk repräsentiert hier den klassenbewussten Proletarier, der mittels der List der Satire die Geschichte auf ihr materialistisches Telos hinsteuert. Die semantische Aufladung der Fotografien in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung aller Länder* entspricht damit einer materialistischen Kunstlogik, wie sie parallel zu Piscator und Brecht auch andere namhafte Repräsentanten der literarischen Moderne mit ihren Texten verfolgt haben. Zu nennen sind an erster Stelle Benjamins satirebasierte materialistische Ästhetik in *Karl Kraus* (1931) sowie Siegfried Kracauers satirisch-neusachliche Zeitromane *Ginster* (1928) und *Georg* (fertiggestellt 1934), deren Protagonisten an Hašeks Schwejk-Figur anknüpfen (vgl. Adorno 1997, 11/401; Kracauer 2004–2012, 7/603f.), indem sie die satirisch-pikareske Perspektive des Proletariats aber auf die des Angestellten transponieren.

d) Pünktlich zur Premiere von Piscators *Schwejk*-Inszenierung war am 23. Januar 1928 in der altherwürdigen, mittlerweile sozialpolitisch eher lahmen, tendenziell verbürgerlichten Münchner Satirezeitschrift *Simplicissimus* (vgl. Schulz-Hofmann 1977/1978, 107) eine von Karl Arnold gezeichnete Karikatur erschienen. (Vgl. *Simplicissimus* 1928, 589) Sie zeigt ebenfalls Pallenberg alias Schwejk, und zwar wie er mit Tilla Durieux und Paul Wegener – beide Schauspieler in die Kostüme einer älteren Produktion Piscators gekleidet – mit erhobenen Händen vor einem mit zahlreichen Lichtern und einem Lautsprecher ausgerüsteten Thepiskarren ein-

Abb. 4: Schwejk alias Pallenberg im *Simplicissimus*

hergeht. Auf dem Gefährt sitzt Piscator und bedroht die Schauspieler mit einer Pistole, seinen Oberarm umfasst eine Binde mit kommunistischen Emblemen, sein Gesicht ist eine Fotokamera. Die Karikatur verspottet entsprechend der eher von der literarischen Moderne um die Jahrhundertwende geprägten Kunstanschauung des *Simplicissimus* (vgl. Schulz-Hofmann 1977/1978, 121 f.) die Theatermaschinerie, die Piscator ursprünglich aus pädagogischen und kunsttheoretischen Überlegungen entwickelt hatte, die unterdessen freilich, wie es den Anschein machte, nicht mehr in erster Linie zur Erziehung des Proletariats eingesetzt wurde, sondern künstlerischer Selbstzweck und vor allem ein Markenzeichen geworden war, in das Piscator kräftig investierte, um auf dem hart umkämpften Berliner Theatermarkt zu bestehen. (Vgl. Willett 1982, 33–45) Tatsächlich sah sich Piscator umso mehr zu einer opulenten Bühnentechnik gezwungen, weil das adressierte proletarische Publikum die Eintrittskarten zu ermäßigten Preisen bezog und Piscator auf das spektakelhungrige, zahlkräftige bürgerliche Publikum

angewiesen war, um seine in aufwändige Bühnenexperimente verpackte kommunistische Botschaft überhaupt an die proletarische Zielgruppe bringen zu können. Die Karikatur macht also auf den selbstverschuldeten Widerspruch eines Theaters aufmerksam, das scheinbar oberflächlich klassenkämpferische Ziele verfolgte, selbst aber, angeblich um einer künstlerisch-innovativen Ausstattung willen, nach kapitalistischen Grundsätzen funktionierte: „Der neue Geist aus der Maschine [...] peitscht mit dem Donnerwort ‚Verdiene!‘ den revolutionären Geist“, lautet daher der Anfang der Bildunterschrift. (*Simplicissimus* 1928, 589) Zur Befriedigung seiner künstlerischen Eitelkeit instrumentalisierte dem *Simplicissimus* zufolge der Regisseur mit seiner Pistole sogar die Starschauspieler. Allein in Tat und Wahrheit hielten gerade diese Piscator fest in der Hand: Um nämlich die hohen Kosten für Mieten, Steuern sowie Bühnentechnik mit Sicherheit wieder einzuspielen, waren so gut wie alle Berliner Theater gezwungen, auf die Zugkraft von Stars wie Pallenberg zu setzen. Deren horrenden Gagen trieben wiederum die Kosten in die Höhe. (Vgl. Piscator 1968b, 61–69) Unter diesen Bedingungen politische Satire zu machen, war beinahe ein Ding der Unmöglichkeit. Obzwar die *Schwejk*-Inszenierung finanziell äußerst erfolgreich war, ging Piscators Theaterunternehmen wenig später in Konkurs.

e) Tucholskys und Heartfields Text-Fotoband *Deutschland, Deutschland über alles*, der 1929 im kommunistischen Neuen deutschen Verlag erschien, der wie *Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder* Willi Münzenberg gehörte, enthielt dieselbe Fotografie des salutierenden Pallenberg alias Schwejk, die im Jahr zuvor bereits in *Westermanns Monatsheften* sowie auf dem Deckblatt der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung aller Länder* abgedruckt worden war. (Vgl. Tucholsky 1996–2011, 12/220 f.) Als Teil einer von Tucholsky und Heartfield komponierten Text-Bild-Montage, die mit ihrer Mixtur aus politischem Engagement, neusachlicher Montage und satirischer Stilistik ein wichtiges Zeugnis für die satirische Matrix der literarischen Moderne der Weimarer Republik darstellt, trat hier indes der dokumentarische hinter den politisch-künstlerischen Gehalt der Abbildung zurück. *Deutschland, Deutschland über alles* verfolgte im Wesentlichen drei Themenstränge: die Kritik des reaktionären Bürgertums, das den Keimboden für die Nationalsozialisten abgab; die Objektivierung der menschenunwürdigen Lebensumstände der proletarischen Klasse; sowie die Darstellung der in der Weimarer Republik praktizierten Kunstformen – vom Heimatroman über die Revueproduktion bis zur Satire. Diese drei Themenstränge kulminierten gegen Ende des Buches auf einer Doppelseite, auf deren einem Blatt Pallenberg alias Schwejk abgedruckt ist und deren anderes Blatt den Weltkriegsgeneral Erich Ludendorff zeigt, wie er sich am Tag der Urteilsverkündung des Hitler-Putsches, am 1. Januar 1924, in Galauniform in München einem Fotografen präsentiert hatte. Die in der

Abb. 5: Schwejk alias Pallenberg in *Deutschland, Deutschland über alles*

Arbeiter-Illustrierten Zeitung aller Länder lediglich angedeutete Klassendialektik wurde durch die Komposition explizit gemacht, wobei der Bildband gezielt Ludendorff mit dem Protagonisten aus Heinrich Manns Romansatire *Der Untertan* (1918) assoziierte. (Vgl. Tucholsky 1996–2011, 12/67–76) Zugleich identifizierte die Montage das listige Salutieren Schwejks mit der von Tucholsky und Heartfield in *Deutschland, Deutschland über alles* selber verfolgten satirischen Strategie. (Vgl. Tucholsky 1996–2011, 12/99–107) Anders als in den *Zeitbildern* verlangte das Münzenberg-Konsortium keine Zählung der politischen Stoßkraft der Satire. Indem der Verlag allerdings das Buch mit Stones in *Deutschland, Deutschland über alles* abgedruckter Fotografie von Pallenberg alias Schwejk bewarb, wobei man dem salutierenden Schauspieler den Textbildband unter den Arm montierte,² wurde gleichfalls mit dem vom Kapitalismus generierten Starkult paktiert. Die Satire lief dadurch Gefahr, ihre im Krieg bewiesene ethische Integrität zu verlieren. Ihre politische Intention verpuffte gegen Ende der Epoche nicht nur in der Form,

² Die Verlagsanzeige stammt nicht, wie Kaufmann/Schiller 1973, 712 angegeben, aus der *neuen Bücherschau*, Heft 9, 1929, sondern aus der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung aller Länder* 1929, Nr. 44, 14. Für die Recherche und weiterführende Hinweise bedanke ich mich bei Dr. phil. Katja Leiskau von der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB). Zur Werbestrategie des Neuen deutschen Verlags für *Deutschland, Deutschland über alles* vgl. Rössler 2012.

sondern auch im Marketing. Wie sich anhand der Werke von Kracauer und Musil zeigen lässt bildet dieser Vorgang dann wesentlich die Basis für die heute gängige Uminterpretation der satirischen in eine ironische Strukturierung der literarischen Moderne im Zeitraum von 1918 bis 1933. (Vgl. bspw. bei Honnef-Becker 1991, 140–173; Fanta 2000, 219f., 374–378)

f) Diese Ökonomisierung und Autonomisierung des satirischen Impulses erscheint im Nachhinein als düsteres Vorzeichen der radikalen staatspolitischen und literatursysteminternen Veränderungen, die das Ende der Weimarer Republik – nicht ganz aber das ihrer satirischen Ikonografie – einläuteten. Die allermeisten Akteure der literarischen Moderne wurden von den Nationalsozialisten 1933 vertrieben und viele ihrer Texte auf die schwarzen Listen gesetzt; unter den verbrannten Büchern befanden sich auch *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. (Vgl. Sauder 1983, 123) Das bisher für die moderne Literaturästhetik der 1920er und frühen 1930er Jahre maßgebliche Satireparadigma wurde relativ rasch wiederum durch die populäre Forderung nach einem sozialkritisch unverbindlicheren, mit der bürgerlichen Kunstanschauung kohärenten Humor verdrängt. (Vgl. Merziger 2010) Dem Interesse der exilierten Autoren an Hašeks Antihelden tat das freilich keinen Abbruch. Verschiedene Versuche wurden unternommen, um die künstlerische und politische Sprengkraft der Romanfigur zur satirischen Attacke auf das Hitlerregime zu nutzen. Piscator plante etwa die Verfilmung des Schwejk-Stoffs (vgl. Knust 1974, 125–146), Münzenberg beauftragte Arthur Koestler mit einer Fortsetzung von Hašeks Roman (vgl. Koestler 1970, 529; Koestler 1971, 11.f.) und Brecht schrieb in Kalifornien seinen *Schweyk im zweiten Weltkrieg* (1943). Einer der Vertriebenen, der ebenfalls mit Hitler-kritischer Intention auf Hašeks Antihelden zurückgriff, war Heinrich Mann. Mann hatte die künstlerischen Qualitäten Pallenbergs immer sehr geschätzt und sich den Schauspieler in der Vergangenheit verschiedentlich für die Inszenierung seiner Theaterstücke als Hauptdarsteller gewünscht. (Vgl. Mann 2005, 679; Mann 2001, 396–398) Als Pallenberg 1934 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam, war Mann tief erschüttert. (Vgl. Mann und Mann 2005, 224) Sein Roman *Lidice* (1943) schrieb in der Folge ebenso am Intertext der *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* fort, wie darin Pallenberg implizit ein Denkmal gesetzt wurde. (Vgl. Mann 1984, 168–172) 1937 erschien in der Prager *Neuen Weltbühne* zudem ein Essay *Die Rede*, der gezielt auf die satirische Ikonografie der Weimarer Republik rekurriert und diese den veränderten historischen Bedingungen gemäß modifizierte. Der Text trug der neuen Konstellation Rechnung, indem er in den Schriftzeichen überblendet, was Heartfield und Tucholskys Bildmontage in *Deutschland, Deutschland über alles* implizit in den medialen Raum gestellt hatte. Pallenberg alias Schwejk wird in Manns Essay nicht mehr via Ludendorff mit Hitler assoziiert, sondern die Abbil-

dungskorrelation dient unmittelbar als Karikatur des Führers. Ihn ließ Mann in *Die Rede* meditieren:

Ich mache einfach mein Führergesicht, es ist böse, hat aber auch wieder etwas Ulkiges, das entwaffnet. Ich mache ganz, ganz böse Augen, die unartigen Kinder sollen sich vor Schreck verunreinigen. Pallenberg konnte das. Ich klebe mir übrigens die aufgeworfene Nase großen Formates, wie er sie als braver Soldat Schwejk trug [...]. Drohende Züge, die gleichzeitig komisch sind, haben nun die sonderbare Wirkung, daß ich aussehe, als hätte ich vor mir selber Angst. So blicke ich als das gelungene Schreckgespenst meiner selbst in die Welt [...]. Außerdem verweilt sie bei dem künstlerischen Einschlag meines Wesens. Ich rühme mich einer Anordnung meiner Haare, wie nur verkrachte Malermeister sie fertigbringen [...]. Menschen der Macht, die nichts weiter sind, haben Kahlköpfe. Ich bin ein Genie. (Mann 1991, 123)

Die grotesken Züge dieser Passage sind bereits die Male der Krise der satirischen Produktionslogik. Nach 1933 hatte diese für die literarische Moderne nicht mehr dieselbe systematisch-schöpferische Kraft: Die kreativen Impulse, die von der Satire ausgingen, trugen nun primär durch das Misslingen der satirischen Formen zur künstlerischen Innovation bei. (Vgl. Braese 1996)

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann, unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Ahrens, Ursula. *Max Pallenberg (1877–1934). Untersuchung zu seinem Bühnenstil*. Berlin: ohne Verlag, 1972.
- Anz, Thomas, und Joseph Vogl. *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914–1918*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2014.
- Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder (A-I-Z)*, 24. Januar 1928, 7.4 (1928a).
- Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder (A-I-Z)*, 15. Februar 1928, 7.7 (1928b).
- Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder (A-I-Z)*, Datum unlesbar, 8.44.
- Arntzen, Helmut (Hg.). *Gegen-Zeitung. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Rothe, 1964.
- Arntzen, Helmut. *Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im Mann ohne Eigenschaften*. Bonn: Bouvier, 1960.
- Barta, Lajos. „Rußlands Tag. Aktuelles Spiel in einem Akt“. *Einakter und kleine Dramen der Zwanziger Jahre*. Hg. Klaus Siebenhaar. Stuttgart: Reclam, 1988. 35–49.
- Baum, Georgina. *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters*. Berlin: Rütten & Loening, 1959.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- Bourdieu, Pierre. *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.

- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.
- Braese, Stephan. *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*. Opladen: Westdeutscher, 1996.
- Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Hg. Suhrkamp, in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967.
- Brecht, Bertolt. *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 31 Bände. Hg. Werner Hecht et al. Berlin und Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988–2000.
- Brummack, Jürgen. „Satire“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 3. Hg. Georg Braungart et al. Berlin und New York: De Gruyter. 2003. 355–360.
- Bryant-Bertail, Sarah. *Space and time in epic theater. The Brechtian legacy*. Rochester, NY: Camden House, 2000.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein, 2017.
- Fanta, Walter. *Die Entstehungsgeschichte des Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil*. Wien: Böhlau, 2000.
- Guillén, Claudio. „Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken. Pikarische Welt“. *Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Hg. Helmut Heidenreich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. 375–396.
- Haarmann, Hermann, und Andrea Klein. „Pleite glotzt euch an. Restlos“. *Satire in der Publizistik der Weimarer Republik*. Ein Handbuch. Opladen: Westdeutscher, 1999.
- Hammers, Birgit. *Sasha Stone sieht noch mehr. Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz*. Petersberg: Michael Imhof, 2014.
- Hanuschek, Sven. „Satire“. *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner, 2009. 652–661.
- Hašek, Jaroslav. *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Aus dem Tschechischen von Grete Reiner. Berlin und Weimar: Aufbau, 2004.
- Häusler, Maximilian. *Die Ethik des satirischen Schreibens. Karl Kraus, Hermann Broch und Robert Musil*. Heidelberg: Winter, 2015.
- Hepp, Michael. *Kurt Tucholsky*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2013.
- Hofmann, Werner. *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2007.
- Honnef-Becker, Irmgard. „Ulrich lächelte“. *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*. Frankfurt/M., Bern u. a.: Lang, 1991.
- Honold, Alexander. *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*. Berlin: Vorwerk 8, 2015.
- Horváth, Ödön von. *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*. Hg. Traugott Trischke. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.
- Jacobs, Jürgen. *Der deutsche Schelmenroman. Eine Einführung*. München: Artemis, 1983.
- Kaes, Anton. *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*. Stuttgart: Metzler, 1983.
- Kaufmann, Hans, in Zusammenarbeit mit Dieter Schiller. *Geschichte der deutschen Literatur. 1917 bis 1945*. Berlin: Volk und Wissen, 1973.
- Kiesel, Helmuth. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933*. München: C. H. Beck, 2017.
- Kiesel, Helmuth. *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 2004.
- Knopf, Jan. *Brecht-Journal*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.

- Knust, Herbert. *Materialien zu Bertolt Brechts Schweyk im zweiten Weltkrieg*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Koestler, Arthur. *Frühe Empörung. Gesammelte Autobiographische Schriften*. Erster Band. Wien, München, Zürich: Fritz Molden, 1970.
- Koestler, Arthur. *Abschaum der Erde. Gesammelte Autobiographische Schriften*. Zweiter Band. Wien, München, Zürich: Fritz Molden, 1971.
- Koppenfels, Werner. *Der andere Blick. Das Vermächtnis des Menippos in der europäischen Literatur*. München: C. H. Beck, 2007.
- Korte, Hermann. „Ebert, Puffke und das ‚Kabarett zum Menschen‘. Raoul Hausmanns Satiren 1918–1921“. *Raoul Hausmann*. Hg. Kurt Bartsch und Adelheid Koch. Graz u. a.: Droschl, 1996. 45–65.
- Kracauer, Siegfried. *Werke*. Hg. Inka Müller-Bach und Ingrid Belke. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004–2012.
- Kraus, Karl. „Die bedingte Verurteilung armer Schauspieler“. *Die Fackel* 33.857–863 (August 1931): 61–63.
- Kraus, Karl. „Mein Vorurteil gegen Piscator“. *Die Fackel* 29.759–765 (Juni 1927): 45–75.
- Krolop, Kurt: *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien*. Berlin: Akademie, 1987.
- Mann, Heinrich. *Das öffentliche Leben. Essays*. Mit einem Nachwort von Michael Stark und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt/M.: Fischer 2001.
- Mann, Heinrich. *Lidice*. Mit einem Nachwort von Sigrid Anger. Berlin und Weimar: Aufbau, 1984 (= Heinrich Mann. *Gesammelte Werke*. Hg. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Band 13).
- Mann, Heinrich. *Madame Legros II. Sämtliche Schauspiele*. Mit einem Nachwort und einem Materialienanhang von Volker Riedel. Frankfurt/M.: Fischer, 2005.
- Mann, Heinrich. *Mut. Essays*. Mit einem Nachwort von Willi Jasper und einem Materialienanhang von Peter-Paul Schneider. Frankfurt/M.: Fischer, 1991.
- Mann, Thomas, und Heinrich Mann. *Briefwechsel 1900–1949*. Hg. Hans Wisling. Frankfurt/M.: Fischer, 2005.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin: Karl Dietz, 2001 (= Karl Marx, Friedrich Engels. *Werke*. Band 23. Hg. Bundesstiftung Rosa Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und Politische Bildung e.V.).
- Mayer, Hans. „Anti-Aristoteles“. *Brechts Theorie des Theaters*. Hg. Werner Hecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. 32–42.
- Mayer, Mathias. *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink, 2010.
- Merziger, Patrick. *Nationalsozialistische Satire und „Deutscher Humor“. Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931–1945*. Stuttgart: Franz Steiner, 2010.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. Paderborn: W. Fink, 2009.
- Neubert, Werner. *Die Wandlung des Juvenal. Satire zwischen gestern und morgen*. Berlin: Dietz, 1966.
- Piscator, Erwin. *Das Politische Theater*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968a (= *Schriften*, Bd. 1).

- Piscator, Erwin. *Aufsätze, Reden, Gespräche*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968b (= *Schriften*, Bd. 2).
- Preisendanz, Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. München: W. Fink, 1985.
- Riha, Karl. *Kritik, Parodie, Satire*. Opladen: Westdeutscher, 1992.
- Rössler, Patrick. „Zuschlagen, boxen, pfeifen, in die Herzen schießen. *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) von Kurt Tucholsky und John Heartfield“. *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945.*, Band 1. Hg. Manfred Heiting und Roland Jaeger. Göttingen: Steidl, 2012. 292–301.
- Sauder, Gerhard. *Die Bücherverbrennung. Zum 10. Mai 1933*. München und Wien: Hanser, 1983.
- Sauermann, Eberhard. *Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2000.
- Schamschula, Walter. „Dreimal Švejk. Zur Entwicklung seines Typus“. *Jaroslav Hašek, 1883–1983. Proceedings of the International Hašek Symposium, Bamberg, June 24–27, 1983*. Hg. Walter Schamschula. Frankfurt/M. u. a.: Lang, 1989. 288–304.
- Schmidt, Uwe. *125 Westermanns Monatshefte. „Unser Thema: die Kultur“. Eine Zeitschrift und ihre in sechs Stationen*. Braunschweig: Georg Westermann, 1981.
- Schulz-Hoffmann, Carla (Hg.). *Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift, München 1896–1944*. Haus der Kunst, München 19. November 1977–15. Januar 1978. München: Haus der Kunst, 1977/1978.
- Schürer, Ernst. „Die nachexpressionistische Komödie“. *Die Deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. Hg. Wolfgang Rothe. Stuttgart: Reclam, 1974. 47–76.
- Simplicissimus*. 23. Januar 1928. 23.47 (1928).
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas, 1880–1950*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.
- Trommler, Frank. „Das politisch-revolutionäre Theater“. *Die Deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. Hg. Wolfgang Rothe. Stuttgart: Reclam, 1974. 77–113.
- Tucholsky, Kurt. *Gesamtausgabe. Texte und Briefe*. 23 Bände. Hg. Antje Bonitz, Dirk Grathoff, Michael Hepp, Gerhard Kraiker. Hamburg: Rowohlt, 1996–2011.
- Van der Steeg, Christian. „50 Jahre Karl Kraus. Robert Musils Differenzierung Dichtung/Satire“. *Musil Forum* 33 (2013/2014): 162–176.
- Volkelt, Johannes. *System der Ästhetik. Band 1. Grundlegung der Ästhetik. Zweite, stark veränderte Auflage*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1927.
- Volkelt, Johannes. *System der Ästhetik. Band 2. Die ästhetischen Grundgestalten. Zweite Auflage*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1925.
- Westermanns Monatshefte*. Geleitet von Dr. Friedrich Düsel. 72.859 (März 1928).
- Weyergraf, Bernhard. *Literatur der Weimarer Republik, 1918–1933*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.
- Willett, John. *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Zeitbilder*. Beilage zur *Vossischen Zeitung*. 1.1.1928, Nr. 1 (1928a).
- Zeitbilder*. Beilage zur *Vossischen Zeitung*. 29.1.1928, Nr. 5 (1928b).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *Westermanns Monatshefte*. Geleitet von Dr. Friedrich Düsel. 72.859 (März 1928): 101; Bestand: Zentralbibliothek Zürich.
- Abb. 2: *Zeitbilder*. Beilage zur *Vossischen Zeitung*, 29.1.1928b, Nr. 5: Front; Bestand: Staatsbibliothek zu Berlin.
- Abb. 3: *Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder (A-I-Z)*, 24. Januar 1928a, 7.4: Front; Bestand: Österreichische Nationalbibliothek.
- Abb. 4: *Simplicissimus*, 23. Januar 1928. 23.47 (1928): 589; Bestand: Zentralbibliothek Zürich.
- Abb. 5: Tucholsky, Kurt, und John Heartfield. *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch*. Berlin: Neuer Deutscher Verlag, 1929: 220 f.; Bestand: Zentralbibliothek Zürich.

Christian van der Steeg studierte Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaften an der Universität Zürich. Er war von 2007–2010 Projektmitarbeiter am *NCCR Mediality* und von 2010–2015 Post-Doc-Assistent und -Oberassistent an der Universität Zürich. Von 2015–2018 war er Advanced Post-Doc.Mobility-Stipendiat des SNF an der HU Berlin, Universität Salzburg sowie Universität Basel. Seit 2020 ist er Privatdozent für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkt: Satiregeschichte.