

«Feierlich treten wir nunmehr in das Jahr 1919...». Die Novemberrevolution in Kurt Tucholskys Couplets

Federica Rocchi

Eine tiefe Nachkriegskrise prägte die Bildung der Weimarer Republik nach der Revolution. Die Euphorie, die den Gewinn neuer Freiheiten und Rechte im Zuge der Novemberrevolution gekennzeichnet hatte, war nicht ausreichend, das Gefühl einer verlorenen Stabilität zu verdrängen (Gay 2001, 14). Weder die Monarchie noch die Republik schienen das von vielen Autor_innen benannte ‚Vakuum‘ gefüllt zu haben. Diese Zweideutigkeit in der Bewertung der Revolution brachten verschiedene Intellektuelle zum Ausdruck, beispielsweise die Dadaist_innen, die ihr Cabaret Voltaire in Zürich gründeten und ihre Bewegung als „Cabaret der Welt“ bezeichneten. Eine performative Gattung wie das blühende Kabarett der Goldenen Zwanziger wurde folglich zu einem der bedeutendsten literarischen und musikalischen Darstellungsmittel der politischen Satire.

Der bekannte Journalist und Satiriker Kurt Tucholsky reagierte auf die Ereignisse der Jahre 1918-1919 mittels verschiedener literarischer Formen, insbesondere spielte er eine aktive Rolle im Kabarett der Weimarer Republik. Indem er zur Form des musikalischen Theaters griff, gelang es Tucholsky – alias Theobald Tiger, Peter Panter, Kaspar Hauser und Ignaz Wrobel –, die postrevolutionäre Zeit und die Widersprüche dieser republikanischen Phase Deutschlands darzustellen. Politische Satire war laut Tucholsky der perfekte Ausdruck der Opposition: „Politische Satire steht immer in der Opposition. Es ist das der Grund, weshalb es bis auf den heutigen Tag kein konservatives Witzblatt von Rang gibt und kein regierungstreues“ (Tucholsky 1969/Wrobel 1922, 77).

Tucholsky bediente sich der Satire aber nicht nur in seinen beißenden Aufsätzen, die in der einflussreichen Kulturzeitschrift *Die Weltbühne* erschienen, deren Chefredakteur er ab 1926 vorübergehend war. Satiren schrieb Tucholsky auch für das Kabarett, was in der Zeit der Weimarer Republik verbreitet war. Das bedeutet, dass die Satire hier nicht nur als politische Opposition wirkte, sondern auch als Unterhaltung funktionierte. Das Kabarett vor dem Ersten Weltkrieg, war – politisch gesehen – nicht so aggressiv. Das Bedürfnis nach Unterhaltung entsprach einer kommerziellen Logik, die die literarischen Eigenschaften des Kabarett beschränkte (vgl. Jelavich 1996, 133).

In seiner eigenen Einführung zur Sammlung, *Fromme Gesänge*, die er unter dem Pseudonym Ignaz Wrobel verfasste, legt Tucholsky viel Wert auf die politische Satire, deren Macht aber durch die allgemein schlechte Aufnahmefähigkeit der Deutschen geschwächt sei:

„Die Satire ist heute – 1919 – gefährlich geworden, weil auf die spaßhaften Worte leicht ernste Taten folgen können, und dies umso eher, je volkstümlicher der Satiriker spricht. Die Zensur ist in Deutschland tot – aber man merkt nichts davon. In den Varietés, auf den Vortragsbrettern der Vereine, in den Theatern, auf der Filmleinwand – wo ist die politische Satire? [...] Denn noch wissen die Deutschen nicht, was das heißt: frei – und noch wissen sie nicht, daß ein gut gezielter Scherz ein besserer Blitzableiter für einen Volkszorn ist, als ein häßlicher Krawall, den man nicht dämmen kann. Sie verstehen keinen Spaß. Und sie verstehen keine Satire“ (Tucholsky 1969/Wrobel 1922, 76).

Tucholsky schrieb zwischen 1919 und 1923 Couplets für Berliner Kabarett, hauptsächlich für die *Wilde Bühne* und das *Schall und Rauch*. In diesem Zeitraum erschienen die Verse dieses „Mousketiers“ des Kabarett – so bezeichnete ihn Paola Sorge (Sorge 2014, 82) – auf verschiedenen Bühnen. Sie wurden von berühmten Schauspielerinnen und Sängerinnen, den so genannten *Diseuses*, wie Gussy Holl (1888-1966) und Claire Waldoff (1904-1957) interpretiert. Tucholskys Beitrag bestand aber

nicht nur aus seinen Texten, sondern auch aus seiner Arbeit in der Vorbereitung von Schauspielen. Man denke an die Schauspielerin Rosa Valetti (1876-1937), die für ihre Interpretation von Frau Peachum in der *Dreigroschenoper* (1928) von Bertolt Brecht geschätzt wurde und für die Tucholsky den Text des Antikriegslieds *Rote Melodie* (1922) schrieb.

Neben der Arbeit mit bedeutenden Schauspielerinnen arbeitete Tucholsky oft auch mit Komponisten zusammen. An dieser Stelle ist Friedrich Holländer zu nennen, der unter anderem die Musik der Roten Melodie komponierte. Die Gattung des Chanson-Couplet schien von Tucholsky besonders beliebt zu sein, obwohl seine Gedichte ursprünglich nicht dem Kabarett gewidmet waren, und nur im Laufe der Zeit vertont wurden.

Im berühmten Kabarett Schall und Rauch wurde politische und vor allem antimilitaristische Satire schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts aufgeführt. So ist es auch in Tucholskys Couplets vor dem Ersten Weltkrieg, deren lustiger Ton oft die Aufnahme der beißenden Satire erleichterte. Das Schall und Rauch profilierte sich durch besonders progressive Autor_innen. Man denke an Künstlerinnen wie Valeska Gert (1892-1978), die in ihren Tanzparodien den Militarismus angriff, welche performativ – sprachlich und mimisch – die Absurdität des Krieges aufzeigen konnten. Auf der Bühne inszenierte sie auf mimische Art menschliche Typen wie in den Schauspielen Prostitution und Politiker, aber auch zeittypische psychologische Phänomene wie die damals vieldiskutierte Nervosität. Ihr Schaffen trug viel zur Form des parodistischen Tanzes bei, der damit ein bedeutendes Niveau erreichte.

Tucholskys Antimilitarismus

Um Tucholskys Rolle in diesem Zusammenhang aufzuzeigen, ist es vonnöten, zuerst seine Weltanschauung vor dem Krieg zu betrachten, bevor das Thema Revolution genauer fokussiert werden kann. Für Tucholsky liegen die Ursprünge von allen Kriegen in der Moderne im kapitalistischen System begründet. An ihnen zeige sich die

Unfähigkeit des deutschen Volks, Widerstand zu leisten, hauptsächlich aufgrund seiner ewigen Angst vor dem Misserfolg (Böhme-Kuby 2002, 74). Hingegen ist es mit Tucholsky unmöglich, in einer Gesellschaft, in welcher der wilhelminische Militarismus ein Grundprinzip des Systems war, den Krieg zu vermeiden. Eine solche, schon in der Erziehung militarisierte Gesellschaft musste dem Krieg ihre Zustimmung geben. Man betrachte diesbezüglich Tucholskys literarische Reaktion auf den Krieg im Gedicht *Professoren* (1918), in dem die militaristische Kultur der Erziehenden im Rekurs auf Karl Marx' Diktum, „daß der Erzieher selbst erzogen werden muß“ (Marx 2007, 121) verspottet wird:

„Und heut? Im lauten Weltgebrause
bewegt sich der Privatdozent.
Er redet in und außerm Haus
von Politik mit viel Talent.
Beziehungen zur Industrie
sind sehr beliebt, drum hat man sie.
Wild fuchtelnd fordert den Krieg bis aufs Messer
der neue Professor. [...].
Der lehrt nicht mehr. Der propagiert.
Und wer erzieht den, der studiert?
Ich kann mir nicht helfen, er war doch viel besser:
der alte, deutsche, zerstreute Professor“ (Tucholsky 1969/Tiger 1918,
98).

Im Kontrast zu den oben zitierten Versen ändert sich die Atmosphäre in Tucholskys nachfolgendem Friedensaufruf, *Krieg dem Kriege* (1919), in dem der Ton an ironischer Kraft verliert und verzweifelt wird:

„Friede! Friede sei auf Erden!
Sieh, auch drüben schießt ein Christ.
Zwar, man wird schon selig werden,
wenn man nur gehorsam ist.

Christi Worte gelten immer,
selbst in Blut und Schmerzgewimmer,
gelten bis zum Himmelstor!
Goldene Worte – goldene Worte ...
Und die Taten, Herr Pastor?“ (Tucholsky 1918/Tiger 1918, 265)

In *Krieg dem Kriege* verwendet Tucholsky diverse semantische Kontraste, wie denjenigen zwischen den Schrecken des Krieges und den christlichen Werten. Ausdrücke von negativer Konnotation wie „Blut und Schmerzgewimmer“ stehen in oxymoronischer Verbindung mit Wörtern wie „Himmelstor“; das Wort „Christ“ erscheint, sowohl mit der Brutalität verbunden, „drüben schießt ein Christ“, als auch in einem religiösen Sinne, „Christi Worte“ ausgedrückt.

In der zweiten Strophe wird ein politischer Diskurs einbezogen. Figuren wie „die Imperialisten“ erscheinen, um zu beweisen, welche Verbindung der Autor zwischen Krieg und ökonomischer Expansion erkennt. Die Resignation, die im ganzen Gedicht herrscht, wird aber dann von dem hoffnungsvollen finalen Spruch kontrastiert, als der Autor die diversen semantischen Felder wieder herstellt, indem er sich „Krieg dem Kriege!/Und Friede auf Erden“ wünscht:

„Das Feuer brannte, das sie geschürt.
Löscht es aus! Die Imperialisten,
die da drüben bei jenen nisten,
schenken uns wieder Nationalisten.
Und nach abermals zwanzig Jahren
kommen neue Kanonen gefahren. –
Das wäre kein Friede.
Das wäre Wahn.
Der alte Tanz auf dem alten Vulkan.
Du sollst nicht töten! hat einer gesagt.
Und die Menschheit hörts, und die Menschheit klagt.
Will das niemals anders werden?
Krieg dem Kriege!

Und Friede auf Erden“ (Tucholsky 1919/Tiger 1918, 86).

Tucholskys Empörung über den Krieg war zweifellos mit seiner Abneigung gegen den Patriotismus eng verbunden. Er kritisierte häufig den patriotischen Geist und behauptete, dass der Tod die einzige Belohnung des Vaterlandes für die Opfer sei. „Werft die Fahnen fort! / Die Militärkapellen spielen auf zu euerm Todestanz. / Seid ihr hin: ein Kranz von Immortellen – / das ist dann der Dank des Vaterlands“ (Tucholsky 1926). Mit solchen Versen demolierte der Autor in *Der Graben* den Begriff des Vaterlandes selbst, als einen Wert, der keine gültige Rechtfertigung für die Absurdität des Kriegs war.

Das Lied *Rote Melodie* wurde 1922 in Kooperation mit dem bekannten Komponisten Friedrich Holländer kreiert und von der Sängerin Rosa Valetti erstmalig interpretiert. Der Liedtext enthält eine dramatische Struktur und hat einen aggressiven Ton, darüber hinaus unterscheidet er sich von den lyrischen Nuancen der oben zitierten antimilitaristischen Lieder Tucholskys. Das Incipit ist reich an Pathos und für die weibliche Stimme Rosa Valettis gedacht („*Die Frau singt*“), die die Abfahrt ihres Sohns bedauert: „Mein Sohn stand bei den Russen“ (Tucholsky 1983, 1922). Dem folgt aber ein sehr aggressiver Refrain, voller Imperative und Ermahnungen, direkt dem Adressaten, „dem Kanonenmann“ zugewendet:

„General! General!
Wag es nur nicht noch einmal!
Es schrein die Toten!
Denk an die Roten!
Sieh dich vor! Sieh dich vor!
Hör den brausend dumpfen Chor!
Wir rücken näher ran – Kanonenmann!
Vom Grab – Schieb ab –!“ (Tucholsky 1983, 1922)

Das Lied bedient sich beeindruckender lebendiger Bilder, wie „Es schrein die Toten!“, das auf dem Kontrast zwischen Tod und Leben basiert und an das sinnlose Opfer junger Soldaten erinnert. Das Chanson *Rote Melodie* enthält eine besondere dialogische Form, welche neben Elementen wie der Textverteilung den darstellerischen Zweck der Kontrastsetzung von Tod und Leben zu erkennen gibt. Diese Analyse einiger Gedichte aus Tucholskys Vor- und Nachkriegsproduktion belegt, dass der Pazifismus ein Grundprinzip seiner Weltanschauung war.

Tucholsky und die Revolution

Tucholskys Bezüge zur Politik sind oftmals mit dem Begriff der Ordnung verbunden: „Herren von morgen, wenn nicht alle freiheitlich Gesinnten einsehen, dass es nur *ein* Mittel gibt, diese da im Zaume zu halten und gänzlich unterzukriegen: *Ordnung, Ruhe* und *gesunde Entwicklung!*“ (Tucholsky 1919/Wrobel). Die ‚preußische Ordnung‘ verursachte – laut Tucholsky – die Inaktivität des deutschen Volks. Durch die Persiflage seiner Sentimentalität, aber auch seines politischen Scheiterns, äußert sich Tucholsky spöttisch über das Kaisertum:

„Unser früheres Herrscherhaus führt augenblicklich so ein Tiroler Volksstück auf. [...] Der Kaiser als Gatte, der Kaiser als Witwer, der Kronprinz als Mensch und Sohn – verbannt, elend, einsam und allein – eine außerordentlich geschickte Mache wendet sich an das öffentliche Mitgefühl, an die stets funktionierenden Tränendrüsen der Masse — Und hat Erfolg.“ (Tucholsky 1969/ Wrobel 1922, 77)

Sowohl das katastrophale Ende des Krieges als auch das neue politische Establishment, das der Novemberrevolution folgte, sind beide Ursachen des ‚Vakuums‘, das dieser Machtwechsel mit sich brachte:

„Durch einen gewaltsamen Umsturz haben sich im November 1918 Männer zur Regierung aufgeschwungen, die dazu – rein staatsrechtlich genommen – zunächst nicht das geringste Recht hatten. Alle ihre Regierungsakte waren, vom Standpunkt des getreuen Monarchisten gesehen, ungültig und unwirksam. Revolution. Die Revolution hat Recht geschaffen, weil sie Macht schuf. Wir entsinnen uns alle wohl noch dieses gänzlichen Vakuums, das damals, im November 1918, Deutschland darstellte. Alle Leute gingen herum wie die Kinder, wenn Mutter fortgegangen ist – man war frei, aber man traute sich nicht so recht.“ (Tucholsky 2012/Wrobel 1920)

Das Wort ‚Vakuum‘ scheint ein bedeutendes Leitmotiv zu sein, ebenso wie die Kon-
dition einer Machtlosigkeit und die Notwendigkeit, einen Apparat zu organisieren.
Laut Tucholsky hatte die Revolution das alte System gestürzt, aber ohne es durch
eine stabile Regierung zu ersetzen (Böhme-Kuby 2002, 59). Der Titel seines Essays
Das leere Schloss drückt den von Tucholsky wahrgenommenen Mangel einer solchen
Regierung aus.

Darüber hinaus betrachtete Tucholsky im Rückblick die Bildung der Weimarer Re-
publik auch als einen gewalttätigen Akt, der den „Deutschen gegen den Deutschen“
hetzte:

„Und so stehn wir am Anfang und stehn am Ende.
Deutsches Blut floß über deutsche Hände.
„Lumpen! Deserteure! Proleten!“
So kann man dem Ding nicht entgentreten.
[...] Ist Ruhe die erste Bürgerpflicht,
die von Empörern ist es nicht.
Gewalt gegen Gewalt, Kraft gegen Kraft:
das ist die alte Wissenschaft.
Weißt du, Deutscher, wie die neue heißt?
Gegen Gewalt den Geist!
Nur der Geist kann die Streitaxt begraben!“
(Tucholsky 1969/Hauser 1919, 108)

Die Weimarer Republik wurde tatsächlich mit „kriegsmäßiger Gewalt“ gegründet (Jones 2017), wie der darauffolgende konterrevolutionäre Terror gegen Zivilist_innen zeigte.

Die Revolution stellte sich Tucholsky aber durchaus auch positiv dar. Seine diesbezügliche Ansicht ist nicht nur skeptisch. Ihm war es grundlegend wichtig, dass das Volk endlich seine Souveränität ausüben könne. Die Macht in den Händen des Volks beurteilte Tucholsky als revolutionär und innovativ, deswegen macht er sich über das wohlhabende Bürgertum lustig, das eben aus „geschäftlichen“ Interessen gegen die Revolution war. Im Lied *Berliner Kämpfe* schrieb er: die „Zylinderhüte“ der Bürger könnten endlich „wackeln“.

„Und der Bürger? Du liebe Güte!
Es wackeln im Wind die Zylinderhüte.
Er ist gegen jede Volksempörung.
Politik ist geschäftliche Störung.
Spartakus will seine Kasse bedrohn?
Das geht zu weit mit der Revolution“
(Tucholsky 1969/Hauser 1919, 108).

Dies veranschaulicht, dass den Autor eine Euphorie des Wechsels erfasst hatte. Auf der anderen Seite ist jedoch festzustellen, dass die Zerstörung der vorigen Machtkulturen irrationalen Kräften, wie den faschistischen Freikorps, Platz gemacht hatte. Die „primären Instinkte“, über welche Tucholsky im Essay *Wir Negativen* sprach (Tucholsky 1913, 396), hatten im Ersten Weltkrieg auch zum Militarismus beigetragen und sollten gleichfalls auch bei der nationalsozialistischen Machtergreifung eine Rolle spielen. Laut Tucholsky hatte sich die Revolution aus verschiedenen Perspektiven als Betrug erwiesen. Grund dafür war wahrscheinlich das widersprüchliche Verhalten von politischen Vertretern. So etwa Reichspräsident Friedrich Ebert, der, nach der

Niederschlagung des Spartakusaufstandes, als Verräter erschien. Ferner war sich Tucholsky dessen bewusst, dass die Revolution keinen Erfolg haben würde. Auf jeden Fall begeisterte die Gründung der Republik mit dem Enthusiasmus, den montierten Fahnen und den Dekorationen das Volk:

„Seit November klingt nun dies Gavottchen.
Früher tanzte man die Carmagnole.
Doch Germania, das Erzkokottchen,
wünscht, dass diesen Tanz der Teufel hol.
Rechts wird ganz wie früher lang gefackelt,
links kommt Papa Ebert angewackelt.
Wasch den Pelz, doch mache mich nicht naß!
Und man sagt: ‚Du, Ebert, weißt du was:
Schließen wir nen kleinen Kompromiß!
Davon hat man keine Kümmernis.
Einerseits – und andererseits –
so ein Ding hat manchen Reiz ...
Sein Erfolg in Deutschland ist gewiß:
Schließen wir nen kleinen Kompromiß!‘“
(Tucholsky 1969/Hauser 1919, 403)

Das oben genannte *Lied vom Kompromiß* (1919) entsteht in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Hanns Eisler. Der unbeschwerte Ton des Lieds scheint der fröhlichen Musik zu entsprechen. Im Lied hallt die Persiflage von politischen Kompromissen. Dazu trägt Tucholskys Skeptizismus der neuen Regierung gegenüber und die Feststellung der Unmöglichkeit bei, das russische Modell dem deutschen Kontext anzupassen: „Man ist ja schließlich doch kein Bolschewist“. Die Formen könnten sich nur von Land zu Land ändern, trotz der Verbreitung derselben Ideen:

„Man ist ja schließlich doch kein Bolschewist.
Wir geben uns auch ohne jede Freite.
Und unser Scheidemann hat keine Seite,

nach der er nicht schon umgefallen ist.
Herr Weismann grinst, und alle Englein lachen.
Wir sehen nicht, was sie da mit uns machen,
nicht die Gefahren all“ (Tucholsky/Tiger 1921, 312)

Im Gedicht *Sozialdemokratischer Parteitag* nimmt der Autor die Bolschewist_innen und Karl Marx als Symbole der Revolution wahr, aber er verzichtet nicht auf den ironischen Ton: „Skatbrüder sind wir, die den Marx gelesen haben“ (Tucholsky 1921, 312). Gleichzeitig distanziert er sich von der Kehrtwende der benannten Politiker: „Und unser Scheidemann hat keine Seite, nach der er nicht schon umgefallen ist“. Tucholsky betrachtete die Gründung der Weimarer Republik als die Entwicklung einer bereits existierenden Stagnation. Eine neue Regierung konnte die Schwierigkeiten des Nachkriegs kaum überwinden, denn die neue Republik hatte die alte preußische Form des radikalen Autoritarismus nicht abgelegt. Die neue Verfassung, ein besonders innovativer politischer Schritt, kontrastierte mit ihrem antirepublikanischen Kontext. So ergibt sich, dass die „Republikaner ohne Republik“ waren. So klagt Tucholsky im Essay *Die zufällige Republik* und fährt mit derselben Perspektive in der gesungenen kabarettistischen Form fort:

„Rechts hat man die Industriellen,
welche eine Presse wellen,
eine, die den Abonnenten
nationale fette Enten
täglich aufzubinden hat.
[...] Links hat man die neuen Helden,
die sich schon seit 18 melden,
wenns was zu vermitteln gibt.
(Dies Geschäft ist so beliebt.)
Barmat, Parvus, Sklarz Gebrüder –
Ei, man ist so brav und büder.
Die Regierung ist schockiert
und wird mächtig angeschmiert“ (Tucholsky 1920/Tiger, 110).

Nach 1929 verstummt Tucholskys satirische und kabarettistische Stimme, wie auch langsam das Kabarett als Institution an Bedeutung verliert. 1928 zieht Tucholsky eine Bilanz der zehnjährigen Republik im Artikel *November Umsturz* und schließt daraus, dass die Revolution noch nicht verwirklicht werden konnte. Seine letzten Überlegungen zur Revolution erschienen dann im Werk *Deutschland über alles* (1929).

Tucholskys Kommentare zu den historischen Ereignissen, die er selbst persönlich erlebt hatte, erlauben es, das Portrait eines revolutionären und progressiven Autors zu ziehen, der sich verschiedener literarischer Formen bediente, um fortgesetzt avantgardistische Ideen zu vermitteln, die teilweise noch nicht realisiert werden konnten. In seinen Liedern stellt er systematische politische Analysen vor und nach der Republik an, wobei die Prägnanz der Verse, die paradoxen und bildlichen Kontraste, auch dank der Interpretation der transgressiven Sängerinnen und der Arbeit der Komponisten seine freiheitlich-demokratischen Ansichten vermitteln.

Im Essay *Kabarett-kritik* bringt Tucholsky seine Skepsis in Hinblick auf das Kabarett zum Ausdruck, wenngleich er eingesteht, viele Gedichte „dem Kabarett verkauft zu haben“ (Tucholsky 1929). Wenn man finanzielle Gründe außer Acht lässt, konnte sich solch ein engagierter Autor keiner besseren literarischen Form bedienen, um seiner Stimme als Intellektueller deutlich Ausdruck zu verleihen. Das deutschsprachige Kabarett ist eines der beeindruckendsten Darstellungsmittel der politischen Satire, wobei anzumerken ist, dass dessen Texte nicht einfach nur Gedichte sind. Sie sollten vielmehr als ‚Chansons‘, ‚Couplets‘ oder ‚Songs‘ bezeichnet werden. Das bedeutet, sie sind gesungene Lieder, die zu den Werken von wichtigen Intellektuellen der Zeit, wie Bertolt Brecht, Erich Kästner und Werner Finck, aber auch zu den Kabaretts selbst beitragen.

Obwohl nicht alle Gedichte Tucholskys ursprünglich für die allgemein üblichen Szenen des deutschen Kabarett vorgesehen waren, zeigen sie eine besondere Prägnanz in ihrer Inszenierung. Insbesondere erlaubt ein wichtiges Element, nämlich die dialogische Form, die in vielen Liedern vorkommt, mehrere revolutionäre Stimmen in

einem einzigen Text auszudrücken. Dieses Mittel erwies sich folglich als besonders geeignet, Kontraste zwischen Revolution und Reaktion einerseits, sowie den Antimilitarismus und den Klassenkampf andererseits darzustellen.

Federica Rocchi hat 2017 ein Doktoratsstudium in Vergleichender Literaturwissenschaft an der Universität Perugia absolviert. 2016 hat sie eine kommentierte italienische Edition von Nestroys Posse *Der Talisman (Il talismano)* herausgegeben und 2018 eine Monographie über die intertextuellen Beziehungen in Nestroys Theaterstücken veröffentlicht (*Johann Nestroy e le fonti europee del suo teatro*, 2018). Sie ist derzeit Universitätsassistentin im Fach *Deutsche Literatur* an der Abteilung für Geisteswissenschaften – Università degli Studi di Perugia.

Literaturverzeichnis

- Böhme-Kuby 2002:** Susanna Böhme-Kuby, *Non più non ancora. Kurt Tucholsky e la Repubblica di Weimar*. Genova: Il melangolo.
- Gay 2001:** Peter Gay: *Weimar Culture. The Outsider as Insider*. New York: W. W. Norton & Company.
- Jelavich 1996:** Peter Jelavich: *Berliner Cabaret*. Cambridge: Harvard University Press.
- Klein/ Zippich 2002:** Gabriele Klein-Christa Zippich: *Tanz. Theorie. Text*. Münster: Lit Verlag.
- Jones 2017:** Mark Jones: *Am Anfang war Gewalt. Die deutsche Revolution 1918/1919 und der Beginn der Weimarer Republik*. Berlin: Propyläen (digitale Edition).
- Marx 2007:** Karl Marx: „Thesen über Feuerbach“. In *Der junge Marx. Philosophische Schriften*. Hrsg. von Stefan Kraft/ Karl Reitter. Wien: Promedia.
- Ploog 2015:** Karin Ploog: *Als die Noten laufen lernten...Geschichte und Geschichten der U-Musik bis 1945*. Stedt: BoD.
- Posener 1979:** Julius Posener: *Berlin auf dem Wege zu einer neueren Architektur*. München: Prestel.
- Sorge 2014:** Paola Sorge: *Kabarett! Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1967*. Roma: Elliot.
- Tucholsky 1913:** Kurt Tucholsky, „Massary“. *Die Schaubühne*, 20.11.1913, H. 47, S. 1143. In *Kritiken und Rezensionen*. URL: <https://www.textlog.de/tucholsky-massary.html>.

- Tucholsky 1918 (Theobald Tiger):** Theobald Tiger: „Worte“. In *Die Weltbühne*, 19.09.1918, H. 38, S. 265.
- Tucholsky 1919 (Theobald Tiger¹):** Theobald Tiger: „Ein Deutschland!“. In *Ulk*, 05.01.1919, Nr. 1. URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ulk1919/0002>.
- Tucholsky 1919 (Theobald Tiger²):** Theobald Tiger: „Krieg dem Kriege“. In *Ulk*, 13.06.1919, H. 24, S. 86: URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ulk1919/0086>.
- Tucholsky 1919 (Ignaz Wrobel):** Ignaz Wrobel: „Die Herren von gestern“. In *Berliner Volkszeitung*, 15.07.1919. URL: <https://www.textlog.de/tucholsky-herren-gestern.html>.
- Tucholsky 1920 (Theobald Tiger):** Theobald Tiger: „Rechts und Links“. In *Ulk*, 27.02.1920, H. 9, S. 34. URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ulk1920/0031>.
- Tucholsky 1921 (Theobald Tiger):** Theobald Tiger: „Sozialdemokratischer Parteitag“, in *Die Weltbühne*, H. 39, S. 312. URL: <https://archive.org/stream/DieWeltbühne17-21921#page/n317/mode/2up>.
- Tucholsky 1922 (Ignaz Wrobel):** Ignaz Wrobel: „Die weinenden Hohenzollern“. *Deutsche Montagszeitung*, 22.05.1922. In *Gedichte und Lieder*. URL: <https://www.textlog.de/tucholsky-die-hohenzollern.html>.
- Tucholsky 1926:** Kurt Tucholsky: „Der Graben“. *Das andere Deutschland*, 20.11.1926. In: *Gedichte und Lieder*. URL: <http://www.textlog.de/tucholsky-der-graben.html>.
- Tucholsky 1929:** Peter Panter, „Kabarett-Kritik“. In *Die Weltbühne*, 10.12. 1929. URL: <https://www.textlog.de/tucholsky-cabaret-kritik.html>.
- Tucholsky 1969:** Kurt Tucholsky: *Rheinsberg. Der Zeitsparer. Fromme Gesänge. Träumereien an preussischen Kaminen. Auswahl 1907 bis 1919*. Berlin: Volk und Welt.
- Tucholsky 1969 (1913):** Kurt Tucholsky: „Wir Negativen“. In *Fromme Gesänge*, S. 396.
- Tucholsky 1969 (Theobald Tiger 1918):** Theobald Tiger: „Professoren“, in Kurt Tucholsky, *Fromme Gesänge*, S. 98.
- Tucholsky 1969 (Kaspar Hauser 1919¹):** Kaspar Hauser: „Berliner Kämpfe“. In Kurt Tucholsky, *Fromme Gesänge*, S. 108.
- Tucholsky 1969 (Kaspar Hauser 1919²):** Kaspar Hauser: „Das Lied vom Kompromiß“, in Kurt Tucholsky, *Fromme Gesänge*, S. 403.
- Tucholsky 1969 (Kaspar Hauser 1919³):** Kaspar Hauser: „Zwei Erschlagene. Liebknecht und Rosa Luxemburg“. In: *Fromme Gesänge*, S. 109.
- Tucholsky 1969 (1918):** Kurt Tucholsky: „Krethi und Pethi“. In *Fromme Gesänge*, S. 103.
- Tucholsky 1969 (Ignaz Wrobel 1922):** Ignaz Wrobel: „Politische Satire“. In Kurt Tucholsky, *Fromme Gesänge*, S. 77.

Tucholsky 1983 (1922): Kurt Tucholsky: „Rote Melodie“, in *Das Kurt Tucholsky-Chanson-Buch: Texte und Noten*, hrsg. von Hans Georg Heepe - Mary Gerold Tucholsky. Reinbek: Rowohlt.

Tucholsky 2012: Nele Lenze (hrsg. von): *Tucholsky in Berlin – Gesammelte Feuilletons 1912-1930*. Berlin: Story Verlag (digitale Edition).

Tucholsky 2012: (Ignaz Wrobel 1920): Ignaz Wrobel: „Das Leere Schloss“. In *Tucholsky in Berlin*.