

„Jetzt kann ich diesem nur sagen, daß ich schweige“:
Über die dramatische Gestaltung des Schweigens in Karl Kraus' Drama
Die letzten Tage der Menschheit

by

André Flicker

Staatsexamen 1, University of Mannheim, 2016

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of Germanic and Slavic Studies

© André Flicker, 2018

University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part,
by photocopy or other means, without the permission of the author.

„Jetzt kann ich diesem nur sagen, daß ich schweige“:
Über die dramatische Gestaltung des Schweigens in Karl Kraus' Drama
Die letzten Tage der Menschheit

by

André Flicker
Staatsexamen 1, University of Mannheim, 2016

Supervisory Committee

Dr. Elena Pnevmonidou, Supervisor
Department of Germanic and Slavic Studies

Dr. Helga Thorson, Departmental Member
Department of Germanic and Slavic Studies

Abstract

In this thesis I examine the concept of satirical silence as the compositional principle of Karl Kraus's drama *Die letzten Tage der Menschheit* to demonstrate the ways in which the features of modern satire introduce the recipient to the construction of its critique. In Kraus's drama, silence manifests itself twofold: as a reaction to the First World War and as the only remaining form of satire in the context of public war-euphoria and the widespread use of the press and war-coverage as propaganda tools. From the interruption of Kraus's periodical *Die Fackel* at the beginning of the war to the satirical treatment of the homefront in his drama, Kraus's silence represents a performance of imposed powerlessness. By approaching Kraus's drama with Walter Benjamin's concept of storytelling, I analyze satirical silence as an appropriate aesthetic response to the prevailing social conditions and thus to the changing character of the public sphere in modern society. Benjamin's concept of storytelling and his description of incommunicability as a characteristic of post-war society are at the center of my analysis of modern satire as a reception-based literary practice. Given that satire is a social conversation practice between satirist and recipient, I argue that Kraus's use of drama as a medium for reprocessing the First World War is built upon the ability of the dramatic form to show how silence emerges as the result of a break between the conversation partners of satire.

Abstract

In dieser Arbeit beschreibe ich das Konzept des satirischen Schweigens als Gestaltungsform von Karl Kraus' Drama *Die letzten Tage der Menschheit*, um hierin die Züge der modernen Satire in der Hinwendung zum Rezipienten zur Formulierung der satirischen Kritik zu erweisen. Das Schweigen manifestiert sich in Kraus' Drama sowohl als Reaktion gegenüber dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, wie auch als die einzig verbleibende Gestaltungsform der Satire angesichts des Verlusts ihres Publikums an den Kriegsenthusiasmus und die propagandistisch gestimmte mediale Berichterstattung. Von der Unterbrechung der Publikation seiner Zeitschrift *Die Fackel* zu Beginn des Krieges hin zur Dokumentation der Heimatfront in seinem Drama bekundet das Schweigen des Satirikers eine Ausdruckskraft in der erzwungenen Ausdruckslosigkeit. Mit Walter Benjamins Konzept des Erzählens analysiere ich das satirische Schweigen als angemessene ästhetische Reaktion auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten und somit veränderten Umstände der öffentlichen Rezeption in der modernen Gesellschaft. Benjamins Konzept des Erzählens sowie seine Beschreibung der Unmittelbarkeit der Nachkriegsgesellschaft bilden die theoretische Fundierung meiner Analyse der modernen Satire als rezeptionsästhetische Kategorie. Ausgehend von dem Verständnis der Satire als ein soziales Gespräch zwischen Satiriker und Rezipient, sehe ich Kraus' Zuwendung zum Drama als Medium der Aufarbeitung des Ersten Weltkrieges in dem dramatischen Vermögen begründet, das Schweigen als Bruch der Gesprächsteilnehmer, als Bruch der Beziehung von Satire und Öffentlichkeit zu dialogisieren.

Table of Contents

Supervisory Committee	ii
Abstract	iii
Table of Contents	v
Dedication	vi
Einleitung	1
1. Erzählen von Unmittelbarkeit	17
1.1. Die Satire als soziales Gespräch	23
1.2. Die Rezeptionskategorien von Mit- und Nachwelt	32
2. Die Phantasmagorie der großen Zeit	43
2.1. Die Ringstraße als <i>locus</i> der Gesellschaftskritik	46
2.2. Die Beschwörung der Lemuren	55
2.3. Die technoromantische Welt	64
3. Das satirische Schweigen	72
3.1. Satirische Mimesis	76
3.2. Die Ohnmacht des Fackelkraus	88
3.3. Die Bühnenfassung als Form des Wiedererzählens	97
4. Der Rat der Satire	103
4.1. Die letzte Nacht	110
4.2. Das österreichische Antlitz	121
Schlussteil	136
Bibliography	144

Dedication

Auch wenn die folgenden Seiten in ihrem Dasein als Reihung von Blättern das folgende an sich nicht verdeutlichen, ist diese Arbeit als Resümee einer von mir vollzogenen Entwicklung anzusehen, zu der mir eine Vielzahl von Personen verhalf, die sich in verschiedener Art in dieser Arbeit wiederfinden.

Zuvorderst möchte ich mich bei meiner Partnerin Taylor Antoniazzi bedanken. Launen und Korrekturen nimmt sie nicht einzig auf sich, sondern sie bietet mir immer einen Rückzugsort, an dem ich Inspiration, Unterstützung und Zuspruch finde.

Für die interkontinentale Unterstützung in Form von Eilpaketen, Büchern und Mut, Freude und Kraft spendenden Briefen und Postkarten möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, die meine Entscheidung zu diesem Schritt zu jeder Zeit unterstützte.

Auch ist dem Department of Germanic and Slavic Studies der University of Victoria zu danken, die mir die Möglichkeit zu diesem Studium und folglich dieser Arbeit boten. In täglichen Gesprächen mit Dozenten und Kommilitonen erhielt ich nicht einzig Gedankenanstöße, sondern sie verhalfen mir immer wieder über meine Arbeit zu reflektieren. Ich fand hier nicht einzig Kommilitonen, auch Freunde.

Besonders möchte ich mich bei meinen Betreuerinnen Dr. Elena Pnevmonidou und Dr. Helga Thorson bedanken, deren Bürotüren immer zu Gesprächen und zum Austausch von Gedankengängen offenstanden. Dr. Elena Pnevmonidou eröffnete mir mit ihrem Wissen und Forschungen zur Kritischen Theorie und Bertolt Brecht eine Welt, die sich deutlich in dieser Arbeit spiegelt.

Einleitung

In Reaktion auf Juvenals Sentenz, „Difficile est saturam non scribere“ (V. 30), konstatiert Theodor W. Adorno im 134. Stück seiner *Minima Moralia*: „Schwer, eine Satire zu schreiben“ („Juvenals Irrtum“ 237). „Juvenals Irrtum“ wird geschichtsphilosophisch begründet und ist als Adornos Rekapitulation über den Stand der Satire im Angesicht des Zweiten Weltkrieges zu verstehen. Ganz im Sinne der Schillerschen Sentimentalität wird der Satire in Folge der Verflechtung von Ideologie und Wirklichkeit nicht eine Wirkungslosigkeit, vielmehr deren Auflösung attestiert. Manifestiert sich die Satire, nach Schiller, in der Kritik der Wirklichkeit über den dem Ideal verhafteten Satiriker („Über naive und sentimentalische Dichtung“ 442), so erweitert Adorno diese Definition um den „Consensus“: „Nur wo ein zwingender Consensus der Subjekte angenommen wird, ist subjektive Reflexion, der Vollzug des begrifflichen Akts überflüssig“ („Juvenals Irrtum“ 237). Das Ideal des Satirikers, an dem die Wirklichkeit gemessen und satirisch aufgearbeitet wird, sei gerade anhand dieser Gestaltung und somit des rhetorischen Mittels der Ironie an die gesellschaftliche Wiedererkennung gebunden. Satirische Kritik eröffnet sich in Adornos Analyse als eine rezeptionsästhetische Kategorie. Im Zeitalter des Spätkapitalismus, mit der zunehmenden Entfremdung des Menschen und folglich der Übersetzung von Ideologie in Wirklichkeit, sehe sich die Satire in der ausbleibenden Wiedererkennung der Rezipienten um die Möglichkeit ihres Ausdrucks betrogen. Vor der gesellschaftlichen Resignation, „daß es eben so sei“ (Adorno, „Juvenals Irrtum“ 239), erstarre Ironie in der Ausdruckslosigkeit; deren Negativität werde von der Eindimensionalität der Gesellschaft einverleibt. So ist es schwer eine Satire zu schreiben, wenn nicht unmöglich, bei einer dem Idealismus verhafteten Definitionsheute. Das, was dem Satiriker des 20. Jahrhunderts bleibt, ist folglich zusammenzufassen: „Der Rest ist Schweigen“ (Shakespeare 135).

Mit der von Adorno herausgearbeiteten These der Resignation der satirischen Arbeit vor deren gesellschaftlicher Bedingung sah sich auch der Wiener Satiriker und Schriftsteller Karl Kraus zwanzig Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg im Angesicht des Ersten Weltkrieges, bzw. in der Aufarbeitung der Ereignisse des Ersten Weltkrieges durch die Presse konfrontiert. Nach 403 Nummern seiner Zeitschrift *Die Fackel* eröffnet Kraus den Lesern im Dezember 1914 mit dem Aufsatz „In dieser großen Zeit“ die Begründung seines anhaltenden Schweigens:¹

IN DIESER GROSSEN ZEIT die ich noch gekannt habe, wie sie so klein war; die wieder klein werden wird, wenn ihr dazu noch Zeit bleibt; und die wir, weil im Bereich organischen Wachstums derlei Verwandlung nicht möglich ist, lieber als eine dicke Zeit und wahrlich auch schwere Zeit ansprechen wollen; in dieser Zeit, in der eben das geschieht, was man sich nicht vorstellen konnte, und in der geschehen muß, was man sich nicht mehr vorstellen kann, und könnte man es, es geschähe nicht [...] in dieser da mögen Sie von mir kein eigenes Wort erwarten. Keines außer diesem, das eben noch Schweigen vor Mißdeutung bewahrt. (9)

Der Erste Weltkrieg, in dessen Kontrast von dem Kriegsgrauen an der Front und dem aufrechterhaltenen Amüsierbetrieb im Hinterland, führt Kraus zur Reflexion auf die Satire. Die große Zeit vermag es nicht, den Satiriker zu Wort kommen zu lassen, denn sie ist gekennzeichnet durch die Unmöglichkeit der von Adorno als wesenhaft für die Satire ausgewiesenen Wiedererkennung. Der Erste Weltkrieg erscheint in dem Oeuvre Kraus' als Kristallisation der die Satire provozierenden und veranlassenden Kräfte, deren Fortschritt nun eine Realisation der zuvor als satirische Übertreibung bestimmbarer Prophetien bewirkt.² Dieses weltgeschichtliche

¹ *Die Fackel* wurde von Kraus von 1889 bis 1936 publiziert und umfasst 922 Nummern. Kraus hinterließ mit seiner Zeitschrift ein Vermächtnis, das bis zu seinem Tode am 12. Juni 1936 seine satirische Arbeit überliefert. Dieses Vermächtnis ist umso beeindruckender, als dass Kraus ab dem Jahr 1912 die Publikationen in der *Fackel* auf seine Person beschränkte.

² Bereits im Jahr 1912 führt Kraus in dem Aufsatz „Untergang der Welt durch schwarze Magie“ Leitmotive der späteren satirischen Arbeit an. In Konfrontation mit dem Balkankrieg sieht Kraus seine satirische Arbeit darin, „[...] eine Presse, die bereits die Zuchtrute jener Verworfenheit ist, deren Vertretung sie übernommen hat, weil sie alles übertrumpft, was tags zuvor die satirische Entrüstung ihr andichten wollte, und vor der wirklich nichts zu tun übrig bleibt als sie unaufhörlich nachzudrucken“ (429). Der prophetische Zug der *Fackel* wird abermals 1915 von Kraus in seinem Aufsatz „Der Ernst der Zeit und die Satire der Vorzeit“ hervorgehoben. Der satirische Nachlass der Vorzeit sehe sich augenscheinlich mit einer ihm zukommenden Nichtigkeit konfrontiert. Doch da es ein gesellschaftlicher Zustand ist, den Kraus als ursächlich für den Ersten Weltkrieg ansieht, besitze die Satire der Vorzeit weiterhin eine, wenn nicht sogar an der Aktualität gesteigerte Gültigkeit: „Besinnen wir uns doch, ob unser

Ereignis zeichnet sich durch eine Distanz aus, die Kraus anhand der öffentlichen Aufnahme seines eigenen Werkes bestimmt, denn, dessen Aufsatz folgend, ist es der Verlust der Vorstellungskraft, der diesem grotesken Kontrast von Frontgeschehen und Hinterland zugrunde liege. Die Ereignisse an der Front, die Gewalt und Grausamkeit dieser Barbarei entziehen sich der gegenwärtigen Gesellschaft: „In den Reichen der Phantasiearmut, wo der Mensch an seelischer Hungersnot stirbt, ohne den seelischen Hunger zu spüren, wo Federn in Blut tauchen und Schwerter in Tinte, muß das, was nicht gedacht wird, getan werden, aber ist das, was nur gedacht wird, unaussprechlich“ (Kraus, „In dieser großen Zeit“ 9).

Der Erste Weltkrieg, als Kristallisation einer neuen Art von Grausamkeit und Barbarei und folglich einer realen Manifestation von Negativität im Sinne der größtmöglichen Distanz von Idealen wie Humanität und Menschlichkeit, wird über den mit dem technologischen Fortschritt verbundenen Aufstieg der Presse und des Zeitungswesens in der Berichterstattung und im Feuilleton in der Distanzlosigkeit aufgehoben. Die Feder erweist sich als Schwert und taucht in Blut, weil die Presse den Leser in der Mythologisierung des Krieges, den grausamen Tod des Soldaten zum Heldentod verklärend, um dessen Vorstellungskraft eines tatsächlichen Schreckens beraubt. Die Wirkung dieser antreibenden Kraft lässt sich dem Memoire Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern* entnehmen:

Jeder einzelne erlebte eine Steigerung seines Ichs, er war nicht mehr der isolierte Mensch von früher, er war eingetan in eine Masse, er war Volk, und seine Person, seine sonst unbeachtete Person hatte einen Sinn bekommen. Der kleine Postbeamte, der sonst von früh bis nachts Briefe sortierte, immer wieder sortierte, von Montag bis Samstag ununterbrochen sortierte, der Schreiber, der Schuster hatte plötzlich eine andere, eine romantische Möglichkeit in seinem Leben: er konnte Held werden, und jeden, der eine Uniform trug, feierten schon die Frauen, grüßten ehrfürchtig die Zurückbleibenden im voraus mit diesem romantischen Namen. (207)

ganzes gutgelauntes Dabeisein nicht einfach als Liste der Anwesenden aus dem Ballbericht in die notgedrungene Wohltätigkeit transferiert ist und bloß der »Rahmen« verändert, aber das Bild noch immer und immer mehr zum Sprechen ähnlich“ (23).

Dieser „Rausch von Millionen“ (208), die Begeisterung für den Krieg wird von Zweig gleichsam Kraus und doch weniger gesellschaftskritisch auf eine Distanz zurückgeführt. Die lang angehaltene Friedenszeit in Europa, das von Zweig beschriebene Zeitalter der Sicherheit werden hier als Ursache der Unvorstellbarkeit des Schreckens des Krieges angeführt: „Er war eine Legende, und gerade die Ferne hatte ihn heroisch und romantisch gemacht“ (209). Auch Paul Fussel weist auf den Kriegsmythos hin, dessen anmutende Unschuld im Rückblick auf den Schrecken des Krieges ironisch zu greifen sei: „One reason the Great War was more ironic than any other is that its beginning was more innocent“ (19f.). Diese Unschuld, wie sie sich bei Zweig über das Zeitalter der Sicherheit äußert, wird von Fussel wenig später gleichsam anhand des Mythos des „summer 1914“ beschrieben: „Out of the world of summer, 1914, marched a unique generation. It believed in Progress and Art and in no way doubted the benignity even of technology. The word *machine* was not yet invariably coupled with the word *gun*“ (25).

Für Kraus ist die Distanz zum Kriegsgeschehen das Resultat einer Berichterstattung, die durch die Vermittlung des Ereignisses des Krieges, die Grausamkeit in ihrer Distanzlosigkeit mythologisierend aufhebt:

Ist die Presse ein Bote? Nein: das Ereignis. Eine Rede? Nein, das Leben. Sie erhebt nicht nur den Anspruch, daß die wahren Ereignisse ihre Nachrichten über die Ereignisse seien, sie bewirkt auch diese unheimliche Identität, durch welche immer der Schein entsteht, daß Taten zuerst berichtet werden, ehe sie verrichtet werden, oft auch die Möglichkeit davon, und jedenfalls der Zustand, daß zwar Kriegsberichterstatter nicht zuschauen dürfen, aber Krieger zu Berichterstattern werden. („In dieser großen Zeit“ 13)

Die evozierte Unmittelbarkeit der Kriegsberichterstattung, die Edward Timms als Produkt des medialen Fortschritts durch die Massenaufgabe und die Zeitungsrotation bestimmt (*Apocalyptic Satirist: Culture* 279), ist für Kraus eine gänzlich vermittelte, die den Krieg um dessen Grausamkeit, dessen Negativität und folglich die hieraus erfolgende Erfahrung betrügt. Phrasen, Neologismen, Sprachentlehnungen, die Häufung von Adjektiven und weitere Klischees bilden

das Repertoire einer Beschreibung, die nicht anstrebt – wenn auch behauptet – trocken im Sinne der Objektivität zu sein, sondern die Einfühlung und Stimmung, die Reaktion auf das Ereignis dem Rezipienten vorwegzunehmen:

[Der Reporter] hat durch jahrzehntelange Uebung die Menschheit auf eben jenen Stand der Phantasienot gebracht, der ihr einen Vernichtungskrieg gegen sich selbst ermöglicht. Er kann, da er ihr alle Fähigkeit des Erlebnisses und dessen geistiger Fortsetzung durch die maßlose Promptheit seiner Apparate erspart hat, ihr eben noch den erforderlichen Todesmut einpflanzen, mit dem sie hineinrennt. (Kraus, „In dieser großen Zeit“ 14)

Es ist das Vermögen der Fantasie, das Kraus durch die Presse bedroht und im Anblick des Ersten Weltkrieges als Verlorenes sieht. So ist es schwer, eine Satire in der Zeit zu schreiben, in der die Fantasiearmut zur Phantasienot umschlägt, in der die Ironie der unvorstellbaren und doch begangenen Grausamkeiten an der Phrase *c'est la guerre* scheitert. Die große Zeit entzieht der Satire ihre Grundlage und führt diese von der ihr zugrundeliegenden Dialektik hin zur Impotenz, zum Schweigen des Satirikers.³ In der expliziten Motivation des Schweigens des Satirikers offenbart sich der Verlust einer Sphäre der Kritik und eines Bewusstseins über die Opfer und Barbarei, die in der großen Zeit nicht vorzufinden ist. Muss der Satiriker sich erklären, geht die Pointe – und diese ist in der Satire wesentlich Erkenntnis – verloren, denn derjenige „bedarf des Beweises nicht, welcher die Lacher auf seiner Seite hat“ (Adorno, „Juvenals Irrtum“ 237).

Doch Kraus motiviert sein Schweigen, setzt es in Stellung zu den Taten der großen Zeit und suggeriert so die Performativität dieses Schweigens. Bricht Kraus sein Schweigen doch in

³ Die Beschreibung des Ersten Weltkrieges als Kristallisation der zunehmenden Eindimensionalität der Gesellschaft, auf die dem Satiriker einzig das Schweigen vor dem Grauen bleibt, erfährt mit Blick auf das Oeuvre Kraus' eine besondere Stellung. Die Publikation der *Fackel* wird von Kraus zweimal Unterbrochen und durch Schweigen motiviert. Diese Unterbrechungen erfolgen, wie bereits verdeutlicht, auf den Ersten Weltkrieg sowie der Machtergreifung Adolf Hitlers. Die 888. Nummer der *Fackel* von 1934 beinhaltet neben den Nachruf auf den verstorbenen Adolf Loos das Gedicht „Man frage nicht“, in dem das Schweigen bezüglich der drohenden Zeit motiviert wird. Ist das Gedicht als Resignation des Satirikers lesbar – wie dies von Bertolt Brecht in dem Gedicht „Über die Bedeutung des zehnzeiligen Gedichts in der 888. Nummer der Fackel (Oktober 1933) (1934)“ dargeboten wird –, doch zugleich verweist dieses wie schon 1914 auch auf eine Unmöglichkeit der satirischen Arbeit.

den Kriegsfackeln,⁴ um eine andere Art des Schweigens zu motivieren.⁵ Dies ist ein verschriftlichtes Schweigen und somit ausdruckskräftig, das bedeutungsvoll aufgrund der Ausdruckslosigkeit erscheint; es ist die Absage an Kommunikation:

Das mit dem Schweigen und dem Bruch des Schweigens verhält sich so. Es ist wie so vieles, was das Gewissen begehen kann, kein Widerspruch. Denn das Schweigen war nicht Ehrfurcht vor solcher Tat, hinter der das Wort, wofern es nur eines ist, nie zurücksteht. Es war bloß die Sorge: den Abscheu gegen das andere Wort, gegen jenes, das die Tat begleitet, sie hervorruft und ihr folgt, gegen den großen Wortmisthaufen der Welt, jetzt nicht zur Geltung bringen zu können und zu dürfen. Und das Schweigen war so laut, daß es fast schon Sprache war. (Kraus, „Schweigen“ 25)

Der Titel des Aufsatzes „Schweigen, Wort und Tat“ verweist bereits auf die Dimension der Performativität, in der Kraus dieses Schweigen verortet: „Die jetzt nichts zu sagen haben, weil die Tat das Wort hat, sprechen weiter. Wer etwas zu sagen hat, trete vor und schweige!“ (Kraus, „In dieser großen Zeit“ 9). Das Schweigen von Kraus ist laut Emil Sander „die Ausdruckskraft einer sprachlos vorm Grauen gewordenen Absage [...]“ (52). Schweigen wird hier als Handlung aufgefasst und von dem Verdacht der Resignation befreit. Seine Ausdruckskraft ist in einem Spannungsfeld von Macht und Ohnmacht zu verorten und ähnelt hierin dem Schweigen des tragischen Helden in der antiken Tragödie.⁶ Diesem Schweigen verleiht Kraus wohl den

⁴ Unter der Bezeichnung Kriegsfackel werden die Nummern der *Fackel* subsumiert, die Kraus während des Ersten Weltkrieges publizierte. Die Kategorie der Kriegsfackel beinhaltet folglich die Veröffentlichungen der *Fackel* beginnend mit der Nummer 404, die den Aufsatz „In dieser großen Zeit“ enthält, bis zur Nummer 513, die im April 1919 publiziert wurde und Kraus' Aufsatz „Nachruf“ beinhaltet. Aufsätze der Kriegsfackeln wurden von Kraus in dem Sammelband *Weltgericht* im Juni 1919 publiziert.

⁵ John Halliday interpretiert das Schweigen von Kraus als Konsequenz der staatlichen Zäsur im Habsburger Reich. Halliday deduziert aus den Nummern der Kriegsfackel zwei Perioden des Schweigens, denen jeweils eine verschiedene Intention unterliegt und folglich verschiedene Bedeutung zukommt: „In a sense, Kraus was attempting to have it both ways – in February 1915 his silence was characterised as meaningful in that it reflected a self-imposed withdrawal, whereas here it is meaningful because it was not self-imposed. This contradiction was not the result of mere posturing, however, but of a new aggressiveness, not only towards the censor, but also towards the war as a whole“ (186). In seiner Analyse vernachlässigt Halliday jedoch, das Schweigen im Sinne einer literarischen bzw. satirischen Technik aufzufassen.

⁶ Walter Benjamin verdeutlicht das Schweigen des tragischen Helden als eine Handlung, die als Absage der Kommunikation mit der mythischen Welt zu werten ist und hierin das Potential einer Gemeinschafts-genese zeitigt: „Im Angesicht des leidenden Helden lernt die Gemeinde den ehrfürchtigen Dank für das Wort, mit dem dessen Tod sie begabte – ein Wort, das mit jeder neuen Wendung, die der Dichter der Sage abgewann, an anderer Stelle als erneuertes Geschenk aufleuchtete. Das tragische Schweigen weit mehr noch als das tragische Pathos wurde zum Hort einer Erfahrung vom Erhabnen des sprachlichen Ausdrucks [...]“ (*Ursprung* 89).

prägnantesten Ausdruck in seinem Kriegsdrama *Die letzten Tage der Menschheit*. Kraus gestaltet in der Tragödie der Menschheit ihre voranschreitende Selbstzerstörung im Ersten Weltkrieg, die durch den technologischen Fortschritt und dessen Manifestation in der österreich-ungarischen und deutschen Gesellschaft weiter vorangetrieben wird.⁷ Deren „Handlung, in hundert Szenen und Höllen führend“ (Kraus, *letzten Tage* 9), ist keine Handlung, sondern die andauernde Vergegenwärtigung der aus der österreich-ungarischen Geräuschkulisse ertönenden Schrecken des Ersten Weltkriegs, deren Ursache in der manipulativen Presse und der Profitgier der Herrschenden diagnostiziert wird. Kraus' Schweigen wird hier in annähernd 800 Seiten, mit 219 Szenen, denen der Epilog folgt, dargeboten. Das Drama konstituiert sich der Montagetechnik folgend aus der Gestaltung von Dokumenten der großen Zeit, die als Zitate in den *dramatis personae* personifiziert sowie als Material der Regieanweisungen zum dramatischen Abbild des Ersten Weltkrieges komponiert werden. Die endlos anmutende Szenenfolge ist das Resultat dieser Dokumentation, in der sich die Ohnmacht des Schriftstellers gegenüber dem Material in dem Verhältnis von Stoff und Form äußert. Verweist der vollständige Titel des Dramas *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog* auf eine Gattungszugehörigkeit, eine Tragödie, so erweist das Drama doch einen Bruch mit dieser formalen Ausweisung. Die Beibehaltung der Aktanzahl erscheint als letzte Reminiszenz der antiken Form, die vor dieser Gewalt der großen Zeit die Bedeutungsdimension des Dramas im

⁷ Kraus arbeitete an dem Drama während des Ersten Weltkrieges, wobei sich diese Arbeit auch über den Krieg in verschiedenen Revisionen und Editionen hinauszog: „Der erste Entwurf der meisten Szenen ist in den Sommern 1915 bis 1917, das Vorspiel Ende Juli 1915, der Epilog im Juli 1917 verfasst worden. Viele Zusätze und Änderungen sind im Jahre 1919 entstanden, in das auch der Druck der Akt-Ausgabe fällt. (Der Epilog erschien im November 1918.) Die durchgehende Umarbeitung und Bereicherung jener vorläufigen Ausgabe und der Druck des Gesamtwerkes sind in den Jahren 1920 und 1921 vorgenommen worden“ (*letzten Tage* 7). In Bezug auf die Editionen des Dramas muss zwischen der Akt-Ausgabe, d.i. die Publikation des Dramas in Sonderheften der *Fackel* im Jahr 1919, sowie der Buchausgabe, die 1922 im Verlag Die Fackel erschien, differenziert werden. Des Weiteren arbeitete Kraus in den Jahren zwischen 1926 und 1929 an einer stark gekürzten und abgeänderten Bühnenfassung, die jedoch posthum veröffentlicht wurde (Früh 227).

Negativen, d.h. Bedeutung über die Evokation traditioneller Sinnstrukturen antithetisch generiert. Eine in der Tragödie angelegte Spannungskurve, die der tragischen Form entstamme, stößt in Kraus' Drama auf den Bruch mit den drei dramatischen Einheiten von Handlung, Zeit und Ort; vielmehr entgegen dieses linearen Verlaufs ist die Handlung „unmöglich, zerklüftet, heldenlos wie jene [...]“ (Kraus, *letzten Tage* 9). Die Szenen, gegliedert in Akten, die den Kriegsjahren chronologisch folgen,⁸ eine Verortung, die sich von der Wiener Lokalität, über den Berliner Vortragssaal bis zum Geschehen an verschiedenen Fronten ausstreckt, bis hin zu der Anzahl der Auftritte, die ein Szenenregister von 32 Seiten erfordert, erweisen die Gewalt des Stoffes und führen zur Absage an ein traditionell gestaltetes dramatisches Sinnangebot. Kraus' Drama entzieht sich diesem Sinngefüge, löst dies vielmehr in einer Fragmentierung, einer epischen Gestaltung der Dokumente der großen Zeit auf:

Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. Sätze, deren Wahnwitz unverlierbar dem Ohr eingeschrieben ist, wachsen zur Lebensmusik. Das Dokument ist Figur; Berichte erstehen als Gestalten, Gestalten werden als Leitartikel; das Feuilleton bekam einen Mund, der es monologisch von sich gibt; Phrasen stehen auf zwei Beinen – Menschen behielten nur eines. (*letzten Tage* 9)

Kraus' Gemälde des Ersten Weltkrieges ist eine Collage aus Dialogen, Monologen, Presseberichten, Gedichten, Couplets, Liedern, Vorträgen, Werbeanzeigen, Interviews und kinematographischen Regieanweisungen, die durch Detailgetreue eine Hoffnungslosigkeit darbieten und als Komposition das Bildnis der tragischen Schuld, das „österreichische Antlitz“

⁸ Sander arbeitet die in dem Drama angelegten historischen Verweise heraus (94): Hierzu umspannt das Vorwort von dem Attentat auf den Erzherzog Franz Ferdinand im Juni 1914 und die folgenden Tage. Der erste Akt beziehe sich auf das Jahr 1914, das anhand der Verweise auf die serbische und russische Front deduziert werden kann. In Akt zwei wird eine genaue Zeitangabe mittels des Kriegseintritts von Italien im Mai 1915 und den Eintritts Rumäniens im August 1916 gegeben. Der dritte Akt beziehe sich über den Verweis auf Rumäniens Beitritt zu den Alliierten Kräften auf das Jahr 1916. Der Kriegseintritt der Vereinigten Staaten am 6. April 1917 versetze den vierten Akt in die Jahre 1917 und 1918. Der fünfte Akt beziehe sich auf die letzten drei Monate des Ersten Weltkrieges bis zum geschlossenen Waffenstillstand am 3. November 1918.

(Kraus, *letzten Tage* 510) repräsentiert, das dem Drama mit der Photographie des gehängten Cesare Battisti als *Pictura* voransteht.⁹

Das Spannungsfeld von Macht und Ohnmacht, d.h. die sich in dem Drama darbietende Gestaltung von Ohnmacht, führte zu diversen Versuchen, dieses sich jeglicher Kategorisierung entziehende Drama im Rahmen einer Definition der Satire zu fassen.¹⁰ Eine Kategorisierung dieser Forschungsrichtungen zu vollziehen, führt auf die Struktur der Satire zurück. Nicht einzig ist Kraus' Oeuvre wiederholt der Ausgangspunkt für Versuche der Bestimmung der „modernen Satire“ (Arntzen, „Deutsche Satire“ 248; Benjamin „Karl Kraus“; Brummack 372; Evers 189), auch erweist sich an Einzelstudien immer wieder die unausgesprochene Übernahme der Prämisse der idealistischen Satire. An der Differenzierung von Satiriker und satirischem Objekt bietet sich die Wegzweigung dieser Einzelstudien zu Kraus dar: in strukturalistische Analysen (Timms, *Apocalyptic Satirist: Culture*; Snell), mit besonderem Bezug zur Sprachsatire (J. Stephan; Hatvani), und Arbeiten, die dem theoretischen Bereich des *New Historicism* zuzuordnen wären (Carr, „Habsburg Myth“; Halliday; Reitter). Was sich an dieser Wegzweigung zugleich verdeutlicht, ist deren gemeinsame Prämisse, d.i. von der Übereinkunft auf die idealistische Definition der Satire ausgehend, Kraus' Werk der Untersuchung zu unterziehen. An dieser Fundierung der Satire auf dem Idealismus wird eine Hinwendung zur Analyse des dokumentarischen Anteils von *Die letzten Tage der Menschheit* deutlich, in der Kraus' Drama nicht länger hinsichtlich der von ihm aufgewiesenen Problematik der totalitären Züge des

⁹ Diese Photographie zeigt die Leiche von Cesare Battisti, die als Zentrum zugleich von einer Gruppe Schaulustiger umrahmt wird. Als Darbietung der weiterhin im Krieg aufrechterhaltenen gesetzlichen und juristischen Richtlinien wurde diese Postkarte während des Ersten Weltkrieges von dem Kriegsministerium publiziert (Lensing, „Kinodramatisch“ 490).

¹⁰ Kategorisierungs- und Gattungsbestimmungen von *Die letzten Tage der Menschheit* werden von Roberto Calasso zusammengefasst: „It is not an early example of ‚documentary theater‘ or ‚epic theater‘ or ‚political theater‘ or ‚theater of the absurd,‘ to cite the paltry labels that people have sought to apply to this work (and it is not hard to apply them, at the cost, of course, of losing the essential), but a *magical practice*“ (93).

gesellschaftlichen Mechanismus und der sich hiermit ergebenden Reflexion auf die satirische Arbeit analysiert wird. Die in dem Drama sich verdeutlichende Janusköpfigkeit von kompositorischer Macht und dramatisch dargebotener Ohnmacht verliert ihren Ausdruck in dieser einseitigen Auslegung und verkommt zur rhetorischen Figur der idealistischen Satire. Eine Tendenz der Forschung wird in dieser scheuklappenartigen Fundierung der Satire erkennbar, in der das Drama als Extension der *Fackel*-Satire analysiert und folglich nicht einzig die literarischen Spezifika einer dramatischen Gestaltung, vielmehr auch die sich hierin offenbarenden Züge der soziokulturellen Bedingung der Satire im Ersten Weltkrieg übergangen werden.

Es ist das Anliegen dieser Arbeit Karl Kraus' Drama *Die letzten Tage der Menschheit* in dessen reflexiven Zügen als eine Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Bedingungen der Satire zu Zeiten des Ersten Weltkrieges zu analysieren. Das Drama, in dessen Vermögen zur Konstitution eines Spielraumes, bietet der Satire die Möglichkeit, in der Fiktion die totalitären Züge des Medienbetriebes und den Umschlag des Fortschrittes in den Sprachhandlungen der *dramatis personae* abzubilden und zu problematisieren. In der Hinwendung zum Drama, zum Handlungsvollzug durch den Sprechakt, erweist Kraus eine Rückführung der Satire auf ihre wesentliche Charakteristik, die des Gespräches zwischen dem Satiriker und dem Rezipienten. Ich möchte hierbei einer Ausweisung des Idealismus im Drama nicht widersprechen, doch auf die in der dramatischen Gestaltung von Kraus vollzogene Hervorhebung der Prämisse, die im Dialog der *dramatis personae* immer wieder sich zeitigende gesellschaftliche Bedingung der idealistischen Definition der Satire hinweisen. Folglich hat mit Blick auf die gesellschaftliche Bedingung der Satire zu Zeiten des Ersten Weltkrieges und der hiermit erfolgenden Zuwendung von Kraus zum Drama ein Umdenken, gar ein Hinterfragen der axiomatischen Festlegungen

stattzufinden. Denn die Satire ist nicht von der sich in der Moderne abzeichnenden Entwicklung und dahingehend von dem sich im Ersten Weltkrieg darbietenden Umschlag des gesellschaftlichen Wandels ausgeschlossen; vielmehr ist sie anhand ihres gesellschaftlichen Bezugs als Untersuchungsgegenstand dieser Entwicklung anzusehen. Schwerpunkte meiner Untersuchung bilden dahingehend die dramatische Konstitution der Öffentlichkeit sowie die erfolgende Selbstreferentialität der satirischen Arbeit, um hiervon ausgehend das Schweigen als Gestaltungsprinzip zu beschreiben.

In Folge dieser Schwerpunktsetzungen ist Adornos Postulat, „Alle Satire ist blind gegen die Kräfte, die im Zerfall freiwerden“ („Juvenals Irrtum“ 239), in Anbetracht von *Die letzten Tage der Menschheit* zu hinterfragen: Negativität sehe ich in diesem Drama mit der Ohnmacht, dem Schweigen als ausdruckskräftiges Abbild dargeboten. In „Juvenals Irrtum“ bezieht Adorno Karl Kraus in seine Genealogie der Satire aus dem Geiste der Autorität mit ein (238); doch gleichsam Adornos geschichtsphilosophischer Aufarbeitung der Satire, ist, konträr zu seiner Verortung von Kraus, dieses Drama in Hinsicht auf dessen gesellschaftliche Einbettung und der hierin begriffenen Möglichkeit zur Aufarbeitung des Ersten Weltkrieges zu untersuchen. Doch weder werde ich an Kraus Drama die Darbietung einer Utopie als hoffnungsspendende Größe innerhalb einer negativen Dialektik erweisen (Sander; Linden), noch Walter Benjamins „Karl Kraus“ Aufsatz dechiffrieren, um so Kraus als Untersuchungsgegenstand von Benjamins Sprach- und Satiretheorie zu erweisen (Evers; Schulte). Mit dem Konzept des satirischen Schweigens werde ich ein dramatisches Gestaltungsprinzip beschreiben, an dem sich die beiden Seiten des von Kraus zu Beginn des Ersten Weltkrieges erwiesenen Schweigens als rezeptionsästhetische Kategorien darbieten. Das Konzept des satirischen Schweigens wird hierbei theoretisch durch Walter Benjamins „Erzähler“ Aufsatz fundiert. Folglich verstehe ich Kraus' Drama als ein

Erzählen und sein satirisches Schweigen als angemessene ästhetische Reaktion auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten und somit veränderten Umstände der Rezeption in der modernen Gesellschaft. Die dramatische Verstofflichung des Ersten Weltkrieges ist von der Funktion der Dokumentation an die Nachkriegsgesellschaft ausgehend zu analysieren und folglich das in der Praxis des Dokumentierens von Kraus dargebotene Gestaltungsprinzip des Schweigens rezeptionsästhetisch zu werten. Die rezeptionsästhetische Fundierung meiner Arbeit motiviert dahingehend den Fokus auf Benjamins „Erzähler“ Aufsatz. Auf die Beziehung von Karl Kraus und Walter Benjamin wurde in der Forschung nicht zuletzt aufgrund Benjamins „Karl Kraus“ Aufsatz ausführlich eingegangen, ohne dass hierbei Benjamins „Erzähler“ berücksichtigt wurde. Diese Leerstelle erscheint umso erstaunlicher, als dass beiden Texten thematische sowie stilistische Gemeinsamkeiten entnommen werden können und Benjamin in dieser Arbeit den gesellschaftlichen Standort des Vollzugs literarischer Praktiken und damit der Satire in Folge des Ersten Weltkrieges in der Nachkriegsgesellschaft bestimmt.

Auch wenn Benjamins „Erzähler“ Aufsatz sich als dauerhafte Referenz in dieser Arbeit erweist, behandelt das erste Kapitel ausführlich das Erzählen als Konzept einer literarischen Praxis, das ich zur Definition der Dokumentation und dahingehend der von Kraus in dem Drama getroffenen Rezeptionskategorien von Mit- und Nachwelt verwende. Exemplifizierend an Nikolai Lesskow,¹¹ wendet sich Benjamin zunächst der Erzählung als literarische Gattung zu, die im Fortschritt und aufgrund des hiermit verbundenen gesellschaftlichen Wandels in der Auflösung begriffen sei. Wie zumeist zeigen sich auch in diesem Aufsatz die

¹¹ Benjamin wendet sich zu dem russischen Schriftsteller Lesskow hinsichtlich dessen Erzählungen, die ein Großteil des Oeuvres ausmachen. Das in Lesskows Erzählungen sichtbare Gegenspiel von Natur und Zivilisation wäre im Kontext von Benjamins Aufsatz hinsichtlich des Momentes der Entwicklung der Erzählung zu untersuchen. Dies hierbei als mit Blick auf die Thematik in Lesskows Texten als reaktionär auszuweisen, würde der von mir im Folgenden beschriebenen Entwicklung des Erzählens hinsichtlich einer Abstrahierung der Form der Erzählung entsprechen.

rezeptionsästhetischen Züge als Ausgangspunkt der Analyse und Benjamins Verständnis von Kunst als gesellschaftliche Ausdrucksform. Von der Verdrängung der Mittelbarkeit der Erfahrung hin zur Unmittelbarkeit eröffnet Benjamin den Verlust einer literarischen Praxis, in deren Anwendung er Literatur im Bereich der Ethik ansiedelt. Benjamins Diagnose der Unmittelbarkeit als Charakteristikum der Nachkriegszeit wird als Prämisse für ein Erzählen angenommen, das sich in Kraus' Drama in einem Schweigen äußert und sich so als Versuch darbietet, der Nachkriegswelt „Rat, in den Stoff gelebten Lebens“ (Benjamin, „Erzähler“ 388) zu geben.

Von der auf dem Erzählen beruhenden Definition der Satire ausgehend, erfolgt im zweiten Kapitel die Analyse der von Kraus in dem Drama dargebotenen und dramatisch konstituierten Öffentlichkeit. Unterstützend zur dramentheoretischen Analyse der Ringstraßenszenen, des dramatischen Raumes der Öffentlichkeit, beziehe ich mich auf das architektonische Unterfangen der Wiener Ringstraße. Über das Konzept des Historismus soll die Kritik von Kraus' Zeitgenossen an der Ringstraße als ornamentale Verblendung der in der Moderne unter dem Fortschritt sich offenbarenden gesellschaftlichen Zustände erwiesen werden. Hierauf basierend, erläutere ich den Einbezug der Ringstraße in der Form des dramatischen Schauplatzes als *locus* einer Gesellschaftskritik. Diese Deutung der Ringstraße impliziert die Beschreibung der dramatischen Öffentlichkeit als phantasmagorischer Raum, in dem sich die von der Presse zu Zeiten des Ersten Weltkrieges erfolgende Mythologisierung als erzählte Welt erweist.

Die Analyse der dramatischen Öffentlichkeit erweitere ich im dritten Kapitel hinsichtlich des satirischen Schweigens als Gestaltungsprinzip des Dramas. Der Beschreibung von *Die letzten Tage der Menschheit* als „Marstheater“ (Kraus, *letzten Tage* 9) folgend, untersuche ich

anhand den in dem Drama angelegten Verfremdungsmechanismen die Beziehung zwischen der Selbstreferentialität der Satire und dem im Epilog erfolgenden Urteilsspruch. Mit der Figur des Nörglers eröffnet Kraus in der Aktfolge eine diskursive Ebene, deren Nichtigkeit im Dialog mit der Öffentlichkeit der großen Zeit den dem Drama inhärenten Ausdruck der Ohnmacht darbietet, die für das satirische Schweigen konstitutiv ist. Dass die satirische Ohnmacht und der Urteilsspruch als kompositorische Sinngeneese fungieren, belege ich anhand einer vergleichenden Analyse mit der posthum publizierten Bühnenfassung des Dramas.

Von der Aktfolge zum Epilog eröffnet Kraus ein Spannungsfeld zwischen paradigmatischer und syntagmatischer Sinngeneese, in dem sich das Gestaltungsprinzip der Unmittelbarkeit vergegenwärtigt. Die Überführung der satirischen Ohnmacht in den Epilog bildet den Untersuchungsgegenstand des vierten Kapitels. Über die stilistische Diskrepanz zur Aktfolge betone ich die Spezifika des Epilogs, um hiervon ausgehend die Konstitution einer diskursiven Ebene zu beschreiben. Der Umschlag des Dramas von dem unmittelbaren und dokumentarischen Dialog hin zur expressionistisch anmutenden Lyrik erweist in der betonten Fiktion Kraus' Begründung einer Satire, in der die Erweisung von Unmittelbarkeit sich als Rat an die Nachkriegsgesellschaft darbietet. Den deutlichsten Ausdruck findet dieses agonale Zusammenspiel in der Komposition des Dramas als Emblem, in dessen angeleiteter Allegorese sich das Ratgeben wiederholt als rezeptionsästhetische Kategorie vergegenwärtigt.

Da eine ausschöpfende Analyse des Dramas den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wird hier auf die Paradigmatizität der Szenen verwiesen und folglich eine thematische Selektion als Grundlage der Analyse getroffen. Daher analysiere ich Szenen, die ich für äußerst exemplarisch erachte, die thematisch mit der Argumentation verbunden sind und denen durch wiederholtes Auftreten der Akteure eine Signifikanz zukommt. Eine ausführliche Untersuchung

des Gender-Diskurses und der von Kraus deutlich dargebotenen antisemitischen Tendenz ist mir aufgrund des Rahmes dieser Arbeit und meiner Schwerpunktsetzung nicht möglich. Die in dieser Arbeit nichtsdestotrotz erfolgenden Verweise und Einbezüge dieser Forschungsrichtungen sollen daher als Gedankengänge verstanden werden, in denen ich die Anlage einer notwendig erfolgenden Weiterführung dieser Arbeit in zukünftigen Projekte sehe. Der Einbezug weiterer Texte von Kraus erfolgt vereinzelt und ist thematisch begründet. So bestimmt sich die Szenenauswahl auch durch den Einbezug der Kriegsfackeln, die ein starkes intertextuelles Verhältnis zu dem Drama aufweisen. Da sich diese Arbeit dem Bereich der Kritischen Theorie zuordnet, werden die Kraus-Rezeptionen und Abhandlungen der Vertreter der Frankfurter Schule definitorisch miteinbezogen. Nebst dem Drama soll hierbei das Hauptaugenmerk auf Walter Benjamins „Erzähler“ Aufsatz liegen.

Kraus' Drama *Die letzten Tage der Menschheit* als dramatische Gestaltung von Unmittelbarkeit aufzufassen, ist im Folgenden anhand dessen Komposition zu belegen. Unmittelbarkeit hierbei als Stoff der literarischen Praxis, der von Benjamin mit dem Erzähler dargebotenen Art und Weise des Ratgebens auszulegen, erscheint sich bezüglich der im „Erzähler“ Aufsatz aufgewiesenen Dichotomie von Mittelbarkeit und Erzählung einerseits sowie Unmittelbarkeit und dem proklamierten Ende des Erzählers andererseits als problematisch zu erweisen; denn wie Benjamin zum Autor Nikolai Lesskow festhält: „Einen Lesskow als Erzähler darstellen heißt nicht, ihn uns näher bringen, heißt vielmehr den Abstand zu ihm vergrößern“ („Erzähler“ 385). Dieser Abstand ist in Bezug auf Kraus' Drama als ursächlich für die dargebotene Ohnmacht zu werten und im Zuge des satirischen Schweigens zum Ausdruck zu erheben. Wenn Benjamin uns den Erzähler in dessen Auflösung vergegenwärtigt, so ist dies auf die gesellschaftliche Bedingung des Erzählens zu hinterfragen, den Abstand und dessen Ursache

in dem Prozess zu erkennen, der „mit dem Weltkrieg begann“ („Erzähler“ 385f.), um von diesem Punkt aus die Unmittelbarkeit im Zuge der Aufarbeitung des Stoffes des Ersten Weltkrieges als Erzählgut und dahingehend auch als Kompositionsprinzip zu fassen.

1. Erzählen von Unmittelbarkeit

Drama und Erzählung verwende ich hierbei nicht gegen ihre literarischen Spezifika paradigmatisch, sondern nehme sie vermittelt Benjamins Konzeption des Erzählens in ihrer Gemeinsamkeit der Bedingung, d.h. ihrer gesellschaftlichen Voraussetzung und hiermit ihrer Funktion als literarische Praktiken wahr. Kraus' dramatische Weltkriegssatire als Erzählen zu deuten, fundiert folglich auf der Prämisse, dass Benjamin in seinem Aufsatz nicht einzig den Standort der literarischen Gattung der Erzählung im gesellschaftlichen Umgang zu Zeiten des Ersten Weltkriegs verortet, sondern das Erzählen zugleich als gesellschaftliche Handlungspraxis begreift. Vermittels dieser Praxis entwirft eine Gemeinschaft ihren Normkatalog, über den zugleich im Vollzug des Wieder- und Weitererzählens immer wieder reflektiert, in der Kasuistik des Erzählers gemeinsam mit den Rezipienten auf die Probe gestellt, in der Anwendung auf den akuten gesellschaftlichen Zustand überprüft wird.

Es ist die Leistung Benjamins, das Erzählen in dessen gesellschaftlicher Bedingtheit, im Ratgeben das *telos* des Erzählens nicht exklusiv an die Kunstfertigkeit des Erzählers zu knüpfen, vielmehr die literarische Konstruktion der Moral der Geschichte zur Beschreibung einer gesellschaftlichen Handlungspraxis zu erheben:

Das alles deutet auf die Bewandnis, die es mit jeder wahren Erzählung hat. Sie führt, offen oder versteckt, ihren Nutzen mit sich. Dieser Nutzen mag einmal in einer Moral bestehen, ein andermal in einer praktischen Anweisung, ein drittes in einem Sprichwort oder in einer Lebensregel – in jedem Fall ist der Erzähler ein Mann, der dem Hörer Rat weiß. Wenn aber »Rat wissen« heute altmodisch im Ohre zu klingen anfängt, so ist daran der Umstand schuld, daß die Mittelbarkeit der Erfahrung abnimmt. Infolge davon wissen wir uns und andern keinen Rat. Rat ist ja minder Antwort auf eine Frage als ein Vorschlag, die Fortsetzung einer (eben sich abrollenden) Geschichte angehend. („Erzähler“ 388)

In der Kontrastierung von Rat und Antwort zeichnet Benjamin den Vollzug des Erzählens, die Mitteilung von Erfahrung als ein Gestaltungsprinzip, das als Praxis begriffen in dessen

Zielrichtung auf das Ratgeben, d.h. auf den Rezipienten bezogen ist. Denn dieses Ratgeben ist nicht mit der Beantwortung gleichzusetzen und setzt dahingehend der Problemlösung keine Begrenzung, sondern fordert von dem Rezipienten das Vermögen, das Erzählen als Vermittlung des die Not auslösenden Ereignisses zu erkennen, den Rat hinsichtlich der eigenen Lage zu deduzieren, die Geschichte zu interpretieren. Den Rat so als Produkt der Interpretationsleistung des Rezipienten zu bestimmen, ist das Resultat der von Benjamin dargebotenen Differenzierung zur Antwort und zugleich des im „Erzähler“ Aufsatz dargebotenen Konnex von Ästhetik und Ethik, das Zusammenwirken von „Seele, Auge und Hand“ („Erzähler“ 409), das sich in der Zielrichtung des Ratgebens auf die Interpretation äußert: „Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören“ („Erzähler“ 389). Ist das Erzählen auf die Förderung der Interpretationsleistung des Rezipienten funktionalisiert, so bestimmt sich dies an der Art der Gestaltung: „Das Außerordentliche, das Wunderbare wird mit der größten Genauigkeit erzählt, der psychologische Zusammenhang des Geschehens aber wird dem Leser nicht aufgedrängt. Es ist ihm freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt“ (Benjamin, „Erzähler“ 391). Indem Benjamin weiterhin die Interpretationsleistung des Rezipienten als „Assimilationsprozeß“ („Erzähler“ 392) charakterisiert, weist er die Interpretation nicht einzig als ein reflexives Verfahren aus, sondern er impliziert in dieser Beschreibung auch die Aneignung des Erzählstoffes im Prozess der Aktualisierung. Dieser Assimilationsprozess erweist sich als die Charakteristik einer Gemeinschaft, die vermittelt des Erzählens und Wiedererzählens im Vollzug der Aktualisierung den Erzählstoff fortführend einer Reflexion unterzieht. Das Erzählen könnte dahingehend als eine in der literarischen Gestaltung gemeinschaftlich vollzogene Diskursanalyse

verstanden werden, in der die im Erzählen gründende Gemeinschaft im Ratgeben Konventionen und Normen kasuistisch überprüft.

Es ist dies die Funktion der „Schwingungsbreite“ (Benjamin, „Erzähler“ 391) des in der Erzählung gestalteten Stoffes, „die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit“ (Benjamin, „Erzähler“ 388), die das Erzählen als eine gemeinschaftliche Praxis auszeichnet und in Hinblick auf dessen literarische Gestaltung uns von Aesops Fabeln zu Bertolt Brechts Dramatik führt. Wird die Schwingungsbreite von Benjamin zur Differenzierung des Erzählens von der Information verwendet, so ist hiervon ausgehend wohlmöglich eine Deutung der literarischen Technik zu vollziehen, die zugleich Formen der Entwicklung des Erzählens aufzeigt. Die von mir gezogene Linie des Erzählens von Aesop zu Brecht ist hierbei nicht primär einer Genealogie gedacht. Ich möchte hiermit die Vielseitigkeit der literarischen Gestaltung des Erzählens hervorheben, um die Abstraktion des Konzepts von einem totalitären Begriff der Tradition zu leisten,¹² und die aufgrund der gesellschaftlichen Bedingtheit vollzogene Entwicklung betonen.¹³

¹² Kia Lindroos verweist in ihrer Analyse des Erzählens auf die mit dieser erfolgenden Konstruktion einer gesellschaftlichen Totalität, d.h. des hier beschriebenen Normkatalogs, der als normative Instanz in der Erzählung wiederholt gefestigt wird; bezeichnend wählt sie zur Beschreibung dieser Totalität den Begriff des Mythos: „Any ‚true‘ storyteller was a teller of fairy tales, and the need for constructing tales is based on the need to establish cultural myths“ (23). Ich bestreite hierbei nicht, dass die Erzählung als literarische Gattung zur Forcierung des gesellschaftlichen Leitbildes, zur Festigung des Weltbildes angewandt wurde; zu widersprechen ist Lindroos jedoch, sobald sich die Analyse auf Benjamins Konzept des Erzählens richtet, das sich weniger als autoritäres, ideologisches Mittel auszeichnet, sondern im Ratgeben ein gemeinschaftlicher Vollzug von Erzähler und Rezipienten einen Moment der Aufklärung, einen Moment der Emanzipation vom gesellschaftlichen Mythos verwirklicht: „Der befreiende Zauber, über den das Märchen verfügt, bringt nicht auf mythische Art die Natur ins Spiel, sondern ist die Hindeutung auf ihre Komplizität mit dem befreiten Menschen“ (Benjamin, „Erzähler“ 404). Die von Benjamin dargebotene Genealogie des Erzählens, die in den Märchen gründet, erweist diesen Widerspruch zu Lindroos’ Auslegung: „Das Märchen gibt uns Kunde von den frühesten Veranstaltungen, die die Menschheit getroffen hat, um den Alp, den der Mythos auf ihre Brust gelegt hatte, abzuschütteln“ („Erzähler“ 403).

¹³ Eine Entwicklung des Erzählens zu deuten, steht in Kontrast zu den Analysen, in denen die Erzählung einzig zur Verdeutlichung der von Benjamin aufgewiesenen Auflösung der Erfahrung dient (Lindroos 26; Benjamin A. 132; Wolin 22). Der Erfahrung ein Ende zu setzen, solch ein Dogma aufzustellen, ist als widersprüchlich zu Benjamins Stellung aufzufassen. Konträr zum dogmatischen Schluss des Endes der Erfahrung verweise ich mit der Entwicklung des Erzählens darauf hin, dass Erfahrung an einen bestimmten Prozess der Vermittlung, d.i. das Erzählen, und folglich auch an die Interpretationskompetenz des Rezipienten geknüpft ist und dahingehend in Konfrontation mit dem Schock und der mit der Moderne verbundenen Informationsflut eine Neugestaltung dieser literarischen Praxis vollzogen werden musste. Hierzu ist auf Benjamins Aufsatz „Erfahrung und Armut“ zu verweisen, in dem, wie ich glaube, Benjamin nicht das Ende jeglicher Erfahrung postuliert, vielmehr mit dem

Daher fasse ich das Erzählen nicht primär über dessen Vermittlung des Stoffes innerhalb eines gesellschaftlichen Bildes, sondern als ästhetisch didaktische Tradition einer literarischen Praxis auf, die, nun über die temporale Auslegung der Linie des Erzählens, von Aesop zu Brecht, mit dem gesellschaftlichen, und hier besonders dem medialen Fortschritt im Ersten Weltkrieg sich einer Zäsur, der Unmittelbarkeit entgegensieht:

Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre später in der Flut der Kriegsbücher ergossen hatte, war alles andere als Erfahrung gewesen, die von Mund zu Mund geht. Und das war nicht merkwürdig. Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch die Materialschlacht, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper. (Benjamin, „Erzähler“ 386)

Der Erste Weltkrieg ist für Benjamin die Kristallisation des gesellschaftlichen Wandels im Umschlag des Fortschritts und des mit dem Reproduktionsmechanismus eintretenden Prozesses des strukturellen Wandels der Interpretationskompetenz. Er steht in Benjamins Darstellung für eine Problematik ein, von der sich der Literat und allgemeiner der Künstler der Nachkriegszeit konfrontiert sah. Evelyn Cobley weist auf das Gefühl der Inauthentizität im Versuch der literarischen Aufarbeitung des Ersten Weltkrieges hin und somit auf die von Benjamin dargestellte Problematik der praktischen Sphäre der Kunst:

Witnesses with literary ambitions repeatedly expressed their frustration with a writing that appeared to them as a secondary, derivative, and hence inferior activity incapable of ever capturing the immediacy of speech or the actuality of experience. [...] the opposition between experience and text looms as an absolute division, allowing for no translation that is not also a distortion. (6f.)

„neuen, positiven Begriff des Barbarentums“ (292), mit Paul Klee, Bertolt Brecht und Adolf Loos auf eine Entwicklung des Erzählens, des Austausches von Erfahrung hinweist. Ob dies zu einer möglichen Genese der mit der Moderne aufkommenden Pluralität von Stilen gereicht, wäre ein anderes Unterfangen.

Das Misstrauen einer Sprache gegenüber, die die Ereignisse an der Front, die betäubenden Sinneseindrücke, den shell shock, letztlich die Erfahrung des Krieges im sprachlichen Medium verzerrt, wird zur Ausgangslage der Versuche zur Aufarbeitung und Verarbeitung der Ereignisse.¹⁴ Als nicht authentisch erweisen sich Bemühungen zur literarischen Aufarbeitung des Ersten Weltkrieges nicht einzig aufgrund des Ausmaßes von Erfahrungen, die sich sprachlich nicht fassen lassen, die in der Absage des Analogons, des ‚es war wie,‘ in der Sprachlosigkeit, in der Unmittelbarkeit dem erfahrenen Grauen zum letztlich authentischen Ausdruck verhelfen. Benjamins Parataxe der Desillusionierung hebt die Gegenüberstellung zweier Welten hervor, die als sprachliche und erfahrene auf diesen Bruch referieren. Der Krieg als mediales Ereignis zeitigt den Bruch zwischen dem Frontgeschehen und der propagandistisch intendierten Konstitution einer erzählten Welt der Presse: „Jeder Blick in die Zeitung erweist, daß sie [die Erfahrung] einen neuen Tiefstand erreicht hat, daß nicht nur das Bild der äußern, sondern auch das Bild der sittlichen Welt über Nacht Veränderungen erlitten hat, die man niemals für möglich hielt“ (Benjamin, „Erzähler“ 385). Das Phänomen der Unmittelbarkeit erweist sich so auch als ästhetisches Problem, den Bruch dieser Welten mit den sprachlichen Mitteln zu verdeutlichen, deren Instrumentalisierung als ursächlich für diese Diskrepanz anzusehen ist. Es ist dies die Indoktrinierung von Sprache und Literatur im Zuge des propagandistischen Unterfangens, die, nach Fussell, als „collision [...] between events and the public language used for over a century to celebrate the idea of progress“ (184) eine Aufarbeitung des Krieges vor das Paradoxon des Gebrauchs des Kritisierten stellt: Wie ist die Unmittelbarkeit authentisch zu gestalten? Den

¹⁴ Die folgende Betonung von Unmittelbarkeit als Sprachzweifel ist nicht exklusiv. So soll hierzu auch die Problematik einer literarischen Aufarbeitung des traumatischen Erlebnisses hervorgehoben werden, wie dies von Cathy Caruth beschrieben wird: „In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena. The experience of the soldier faced with sudden and massive death around him, for example, who suffers this sight in a numbed state, only to relive it later on in repeated nightmares“ (181).

Ersten Weltkrieg als ästhetische Zäsur zu bestimmen, ist so auf das Paradoxon zurückzuführen, das auszudrücken, der Nachkriegswelt zu überliefern, was aufgrund der ideologischen Usurpation der Sprache und Bestimmung der Vorstellungswelt einer Öffentlichkeit verstummt: „It is not difficult to understand why First World War writers turned their backs on traditional historical explanations: far more daunting for them was the challenge of finding an alternative capable of restoring what was being excluded or silenced“ (Cobley 10). Die Vermittlung des Krieges hinsichtlich einer Aufarbeitung der Brutalität und Inhumanität, d.h. die Möglichkeit einen Rat an die Nachkriegswelt zu formulieren, muss von der Kriegsliteratur im Medium der Aufarbeitung thematisiert werden.¹⁵ Denn gerade die Unmittelbarkeit, die Unmöglichkeit der Mitteilung der Fronterlebnisse, die Zäsur selbst und folglich die Erfahrungslosigkeit ist die Erfahrung des Krieges.

Der Erste Weltkrieg als Kristallisation des gesellschaftlichen Wandels im Sinne des technologischen und medialen Fortschritts zeitigt für Benjamin den Ausdruck der Auflösung des Erzählens. Im Verweis auf eine Linie des Erzählens von Aesop zu Brecht ist der Erste Weltkrieg als Ausdruck des strukturellen gesellschaftlichen Wandels im Sinne der Konstitution des Erzählens als gemeinschaftlicher Vollzug zugleich auch als Zäsur für diese didaktische Tradition anzusehen. Das Erzählen in einem gesellschaftlichen Paradigma, wie dies der Fabel und ihrem

¹⁵ Hierzu sei nochmals an Benjamins Kritik der Kriegsbücher erinnert. Die wohl bekanntesten Beispiele der deutschen Kriegsliteratur sind Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1928) und Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* (1920). Als homogetische Erzählungen von Soldaten werden in diesen die jeweiligen Heimatfronten von den Frontgeschehen fokalisiert und die Zäsur, d.h. die Vermittlung der Fronterlebnisse in dieser Fokalisation aufgehoben, wenn nicht ausgeblendet. In Bezug auf Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* lässt sich ein konträres Verhältnis und dahingehend auch in der dramatischen Gestaltung der Heimatfront ein von diesen Romanen abweichendes Sinngefüge feststellen. Es erscheint, dass literarische Behandlungen der Heimatfront, wie bspw. in Rebecca Wests *The Return of the Soldier* (1918), Virginia Woolfs *Jacob's Room* (1922) sowie Richard Aldingtons *Death of a Hero* (1929), mit einer Abkehr bzw. Thematisierung von dokumentarischer bzw. realistischer Gestaltung und einer Hinwendung zu einem avantgardistischen Erzählen bzw. einer in intendierter Abgrenzung zur Tradition stattfindenden Gestaltung zusammenfallen. Vgl. hierzu Evelyn Cobleys Arbeit zur Narrativität der Kriegsromane des Ersten Weltkrieges.

tertium comparationis zugrunde liegt, erweist sich in Benjamins Beschreibung der Ereignisse des Krieges in dessen Didaxe, d.h. im Verlust des paradigmatischen Sinngefüges bedroht. Die mit der Wahrnehmung hinter dem Ereignis zurückgebliebene Vorstellung, die mit dem Ersten Weltkrieg erfolgende ästhetische Zäsur vergegenwärtigt sich an dem der Satire inhärenten Paradoxon der Sprache als Medium der Kritik (J. Stephan 99f.): Ist sie als literarische Praxis an die Wiedererkennung gebunden, so muss sie zur Kritik sich einer Sprache bedienen, deren Beziehung zu den Ereignissen abgebrochen ist; eine Sprache, die in ihrer ideologischen Instrumentalisierung zur Kriegspropaganda korrumpiert wurde.

1.1. Die Satire als soziales Gespräch

Der Frage, wieso Karl Kraus sich niemals der „große[n] Form der Prosa“ („Sittlichkeit“ 382) widmete, stellte sich Adorno in dem Essay „Sittlichkeit und Kriminalität“. Die hierauf erfolgende Antwort gleicht dem Gedankengang, der etwa zwanzig Jahre zuvor erbrachten Korrektur der Sentenz Juvenals, dass es schwierig sei, keine Satire zu schreiben:

Dialektik ist der Äther, in dem, wie eine Galaxis geheimer Gegenbeispiele, die autonome Sprachkunst von Karl Kraus gedieh. Große Prosaformen indessen verfügen über keinen Kanon, der mit den Normen der Formenlehre, der Grammatik und der Syntax irgend vergleichbar wäre; die Entscheidung über richtig und falsch im Bau umfangreicher Prosastücke oder gar Bücher vollzieht sich allein in den Gesetzen, die jeweils das Werk, aus immanenter Notwendigkeit, sich selbst auferlegt. (Adorno, „Sittlichkeit“ 382f.)

Doch inwiefern ist Kraus' Sprachkunst und, allgemeiner, der Satire eine Autonomie zu attestieren? Autonom ist diejenige Sprachkunst, die nicht ihr Motiv offenbart, die sich dem Prozess der Angleichung in der Auseinandersetzung, dem auf den Nenner bringen der Ereignisse und Erscheinungen, der in der Sprache manifestierten Zweckrationalität entzieht. Das Wortspiel, der Witz und die Ironie, die Mittel der Satire übergehen die zweckrationale Sprachhandlung durch die in ihnen angelegte Arbitrarität: „Der Witz hält Gericht jenseits möglicher Diskussion“

(Adorno, „Sittlichkeit“ 380). Doch die Gerichtbarkeit des Witzes, dessen inhärente Normativität fundiert auf dem anerkannten Gesetz. Dass Adornos Beschreibung der Kritik der Satire in einer Analogie zum Gerichtsverfahren mündet, ist nicht einzig als Verweis auf Kraus' oftmals dargebotenen pathetischen Gestus zurückzuführen, sondern auch als Ausarbeitung der der Satire zugrundeliegenden Wiedererkennung. Schließt das Gericht doch mit dem Urteilsspruch, in dem sich die Schuld, mit John Longshaw Austin gesprochen, als Produkt eines illokutionären Sprechaktes der richtenden Instanz erweist.¹⁶ Die von Adorno vollzogene Verortung des satirischen Urteilsspruches in der Gestalt des Witzes verweist nicht einzig auf das auf der Arbitrarität der Sprachzeichen fundierende Wortspiel; es ist in dieser Analogie auch die Referenz zur autoritären Instanz des Satirikers ersichtlich, auf der ruhend die satirische Kritik gleichsam des Urteilsspruches ihre Gültigkeit erweist. Doch dass solch ein Sprechakt eine Handlung zeitigt, folglich einen Zustand wie Schuld begründet und Realität letztlich produziert, weist auf die Voraussetzung der Performativität der Sprache, d.h. auf die Bedingung der Handlungskraft der Sprache hin. In Analogie zu dem Gerichtsverfahren und der hierin inbegriffenen Performativität des Urteilsspruches ist es möglich, die Satire und ihre Kritik mit Judith Butlers Rückführung solcher Sprechakte auf die auf „citationality“ (27) bzw. „*historicity*“ (36) gründende Autorität zu beschreiben:

If a performative provisionally succeeds [...], then it is not because an intention successfully governs the action of speech, but only because that action echoes prior actions, and *accumulates the force of authority through repetition or citation of a prior and authoritative set of practices*. It is not simply that the speech act takes place *within* a practice, but that the act is itself a ritualized practice. What this means, then, is that a

¹⁶ Zur Beschreibung von illokutionären Sprechakten vgl. Austins Sprechaktheorie, dessen Differenzierung von lokutionären, illokutionären und perlokutionären Sprechakten auf einer Theorie von Performativität fundiert: „We distinguish the locutionary act (and within it the phonetic, the phatic, and the rhetic acts) which has a *meaning*; the illocutionary act which has a certain *force* in saying something; the perlocutionary act which is *the achieving of certain effects* by saying something“ (120). Die Kraft des illokutionären Sprechaktes basiert hierbei auf der gesellschaftlichen Konvention, vermittels der die Konsequenz des Sprechaktes, d.h. das Ausgesprochene sich als Handlung zeitigt (Austin 116).

performative ‚works‘ to the extent that *it draws on and covers over* the constitutive conventions by which it is mobilized. (51)

Butlers Ausführung eignet sich zur Explikation von Adornos Analogie dahingehend, als dass in ihrer Beschreibung von Sprechakten Konventionalität und gesellschaftliche Teilnahme als Bedingungen von Urteilsspruch und folglich satirischer Kritik fungieren: unter ihren autoritären Masken verbirgt sich die gesellschaftliche Konvention.¹⁷ Mit der Beschreibung der Sprechakte als Rituale weist Butler auf die gesellschaftliche Bedingung der Performativität hin: Der Sprechakt als Handlung ist einzig im gesellschaftlichen Rahmen, d.h. in der Anerkennung und den hiermit verbundenen Konventionen dieser Handlung schöpferisch. Der illokutionäre Akt, der Urteilsspruch und folglich auch die satirische Kritik weisen eine Performativität auf, die als gesellschaftliche Handlung zu beschreiben ist. Ihr Vollzug ist nicht einzig von dem individuellen Handlungsvermögen, d.h. von der Aussprache des Sprechaktes, bestimmt. Sie sind aufgrund ihres rituellen Charakters gemeinschaftlich vollzogene Handlungen. Der Satiriker ist als Ankläger nicht der Richtende, sondern die Gesellschaft in der Anerkennung des Gesetzes. Dass Kraus' Sprachkunst eine Autonomie hinsichtlich der Arbitrarität der Sprachzeichen zugesprochen werden kann, sehe ich dahingehend bedingt, als dass die Arbitrarität, das Wortspiel, der Witz und die Ironie, d.h. die Performativität der Satire selbst von der gesellschaftlichen Konvention in deren Wiedererkennung bedingt ist. Der Satire ist eine Beziehung zwischen Satiriker und Rezipient inhärent, sie erzählt; sie ist ein soziales Gespräch, das nicht einseitig von dem Satiriker ausgeht, sondern auch von dem Rezipienten als Gesprächsteilnehmer bestimmt ist. Folglich fasse ich die Satire nicht gattungstypologisch auf,

¹⁷ Gesellschaftliche Konvention wird von Butler mit Foucault verstanden und dahingehend als ein andauernder, historischer Prozess begriffen: „The name has, thus, a *historicity*, what might be understood as the history which has become internal to a name, has come to constitute the contemporary meaning of a name: the sedimentation of its usage as they have become part of the very name, as sedimentation, a repetition that congeals, that gives the name its force“ (36).

sondern hinsichtlich ihres performativen Charakters als vollzogene Handlung, als eine literarisch gestaltete Disposition, die auf gemeinschaftlicher Anerkennung gründet.¹⁸ Charles A. Knight bestimmt die Satire als „pre-generic,“ die, konträr zur poetologischen Definition, als „frame of mind“ (4) des Satirikers sich einem Genre zuwendet, um die satirische Disposition zu gestalten. Bei Knight zeichnet sich dahingehend die Betonung der Satire als Vermittlung, als intendierter Erkenntnisprozess aus, der sich an dem Rezipienten orientiert und der hier verwendeten Analogie des Gerichts entspricht: „Satire’s often intense concern for historical problems is framed by its imaginative play; the relationship between history and imagination is paralleled by the relationship between perception and communication“ (4). In der Betonung der Satire als soziales Gespräch ist so die Bedingung der Satire als Anklägerin von dem Rezipienten als richtende Instanz ersichtlich. Diese Bedingung erweist sich verstärkt in Anbetracht der Ironie als rhetorische Figur der Satire.¹⁹ Linda Hutcheons Postulat, „irony ‚happens‘“ (5), hebt in der Betonung der Performativität von Ironie die Stellung des Rezipienten im sozialen Gespräch der Satire hervor: „[...] irony happens as part of a communicative process; it is not a static rhetorical

¹⁸ Ein Konsensus hinsichtlich der Definition der Satire findet sich in der Forschung bislang nicht. Es erscheint, dass vielmehr jegliche Arbeit zur Satire sich zunächst in dem Forschungsfeld verorten muss, wobei diese Verortung wohl wieder zu einer Abzweigung führt. David Worcester führt summarisch die verschiedenen Tendenzen an: „Thus, among writers of the twentieth century, some use the word ‚satire‘ to signify the particular kind of verse known as formal satire; some will allow it to embrace any type of verse written with satiric content; some would have it that satire is a formal genre of literature, one that, including prose as well as verse, yet possesses uniform characteristics; some, finally, convinced that any formal theory must involve contradictions and anomalies, identify a work of literature as satire by its motive and spirit alone“ (3f.).

¹⁹ Vgl. Timms, der besonders die Ironie als rhetorisches Mittel der Krausschen Satire betont: „He is the master of ironic juxtaposition – that technique of unmasking intellectual and social pretensions which was being classically defined in Henri Bergson’s theory of ‚Laughter‘“ (*Apocalyptic Satirist: Culture* 45). Ironie wird von mir im schwachen Bedeutungsumfang gebraucht: d.h. als rhetorisches Mittel. Nichtsdestotrotz ist mit Helmut Arntzen darauf hinzuweisen, dass Satire und Ironie nicht synonym zu gebrauchen sind („Deutsche Satire“ 256). Diese Gleichsetzung wird zumeist an Adornos aphoristischer Abhandlung der Satire kritisiert (Linden 533). Doch solch einer Kritik ist entgegenzutreten; die Ironie erscheint in Adornos Gebrauch letztlich als stilistisches Mittel zum Ausdruck der Schnittstelle zwischen satirischer Unmöglichkeit und der sich hieraus ergebenden satirischen Notwendigkeit zu fungieren. Liegt doch Adornos Korrektur der Sentenz Juvenals wohlmöglich ein ironischer Gestus zugrunde, der sich jedoch nur dem Leser erschließt, der die satirischen Züge der *Minima Moralia* erkennt. Gleichsam wird hier Ironie als rhetorisches Mittel hinsichtlich der Verdeutlichung der gesellschaftlichen Bedingung verwendet.

tool to be deployed, but itself comes into being in the relations between meanings, but also between people and utterances and, sometimes, between intentions and interpretations“ (13). Diese Beziehung von Satiriker und Rezipienten verdeutlicht sich besonders bei Einbezug der Komik, die der Satire von Schiller neben ihrem pathetischen Gestus in der scherzhaften Gestaltung zugesprochen wird („Über naive und sentimentalische Dichtung“ 442). Die der Satire inhärente Beziehung erweist sich folglich auch in Henri Bergsons Analyse des Komischen, das als „soziale Gebärde“ der „Korrektur“ (60) den gemeinschaftlichen Akt des Lachens als Wechselspiel von Gestaltung und Wiedererkennung ausweist: „Komisch ist jede Verkettung von Handlungen und Ereignissen, die uns die Illusion des Lebens und das deutliche Gefühl eines mechanischen Arrangements zugleich verschafft“ (48). Hinsichtlich dieser Ausweisung der Satire ist Kraus’ in den 37 Jahren der *Fackel* vollzogene Sprachsatire als Versuch einer großangelegten Desillusionierung der Verdinglichung des Menschen im gesellschaftlichen Mechanismus zu beschreiben. Kraus hierbei mit der von ihm angefeindeten Schule der Psychoanalyse zu erläutern, erscheint abweichend, doch, wie Adorno aufzeigt, ist gerade die von Freud am Witz diagnostizierte Repression das Metier des Satirikers („Sittlichkeit“ 383). Basiert Ironie auf der Wiedererkennung, so ist ihr Gegenstand das Latente, denn „verführte je einer [...] zur Wahrheit, dann Kraus durch die Witze“ (Adorno, „Sittlichkeit“ 380), vermittels deren er im Lachen und Klagen die Maskerade, das gesellschaftliche Bewusstsein, die zweite Natur des Menschen in der Erstarrung der Sprache zur Phrase desavouierte.

Satire ist an die gesellschaftliche Normativität, der im Objekt wahrgenommenen Diskrepanz zwischen sein und sollen gebunden. Sie ist die Verteidigerin eines Normenkatalogs, der zugleich gesellschaftlich tradiert und somit fundiert ist; sie ist kein Zweck an sich, sondern eine auf der Gesellschaft basierende und zugleich auf die gesellschaftliche Veränderung

ausgerichtete Kunstform. In ihr erweist sich die der Kunst wesentliche Beziehung zum Rezipienten im Moment der Erkenntnis. Folglich bestimmt auch Schiller die Satire:

In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. Es ist übrigens gar nicht nöthig, daß das letztere ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüth zu erwecken weiß; dieß muß er aber schlechterdings, oder er wird gar nicht poetisch wirksam. Die Wirklichkeit ist also hier ein nothwendiges Objekt der Abneigung, aber worauf hier alles ankömmt, diese Abneigung selbst muß wieder nothwendig aus dem entgegenstehenden Ideale entspringen. („Über naive und sentimentalische Dichtung“ 442f.)

Doch schon in der *Fackel* benennt Kraus das Ideal. *Die Fackel* nach Adorno als Raum aufzufassen, „in dem er, ohne etwas hinzuzutun, Blindes, Intentionsloses und Chaotisches strukturiert wie ein Magnet eisernen Abfall“ (Adorno, „Sittlichkeit“ 381), verweist auf das Strukturprinzip, den „Fluchtpunkt“ („Karl Kraus“ 381), der nach Benjamin sich in dem Projekt spiegelt, die „bürgerlich-kapitalistischen Zustände zu einer Verfassung zurückzuentwickeln, in welcher sie sich nie befunden haben [...]“ („Karl Kraus“ 381).²⁰ Dass die Sittlichkeit im Habsburger Reich der juridischen Sphäre zugeordnet wird, kritisiert Kraus vom Standpunkt des Sittengesetzes Kants (Timms, *Apocalyptic Satirist: The Post-War Crisis* 41); gleichsam verteidigt er die in der Tradition Goethes (Stieg 77) und Shakespeares (Rogers 912) stehende Sprache, die von der journalistischen Phrase im Ornament ihrer transzendenten Symbolik beraubt wird. Witz und Ironie erscheinen so letztlich möglich, weil Kraus' Sprachkunst auf einer Autonomie fundiert, die sich dem klassischen Humanismus verschrieb. Die in der *Fackel*-Satire erwiesene Distanz zwischen Ideal und Wirklichkeit, das normative Sollen ist somit eines, das auf

²⁰ Der von Benjamin aufgestellte Befund des utopischen Charakters des klassischen Humanismus begründet seine Ausweisung des Oeuvres von Kraus als „[...] Wechselspiel zwischen reaktionärer Theorie und revolutionärer Praxis [...]“ („Karl Kraus“ 360). In der von Benjamin erbrachten Gegenüberstellung des klassischen Humanismus mit dem „realen Humanismus“ („Karl Kraus“ 381) sieht auch Christian Schulte Kraus' blinden Fleck gegenüber den gesellschaftlichen Bedingungen seines Ideals: „Dieser für die historische Entwicklung der bürgerlichen Emanzipation entscheidende Gedanke wird indes [...] von dem gesinnungsmäßig konservativen Kraus nicht einmal zu Ende gedacht, denn anstatt die Legitimität dieses Standes grundsätzlich in Frage zu stellen, beschränkt er sich auf die unzeitgemäße Imagination eines tugendhaften Adels, der sich jener kreatürlichen Gemeinsamkeit verpflichtet weiß und aus diesem Grunde davon absieht, sein Statusprivileg für bloße Machtzwecke zu mißbrauchen“ (74).

der Tradition basiert.²¹ Von diesem Standpunkt aus erweist die anhaltende Publikation der *Fackel*, die Polemik und Satire auf das Wien der Jahrhundertwende vielmehr Juvenals Sentenz:

Ich mache aus einer Mücke einen Elefanten. Ist das keine Kunst? Zauberer sind die andern, die das Leben in die Mückenplage verwandelt haben. Und der Mücken werden immer mehr. Oft kann ich sie nicht mehr unterscheiden. Tausend habe ich zu Hause und komme nicht dazu, sie zu überschätzen. Bei Nacht sehen sie wie Zeitungspapiere aus und jedes einzelne Stück lacht mich an, ob ich nun endlich auch ihm die Verbindung mit dem Weltgeist gönnen wolle, von dem es stammt. (Kraus, „Untergang“ 422)

Die Stiftung des Weltgeistes bedeutet die satirische Aufarbeitung des Objekts, es in die Dialektik der Satire zu setzen. Doch ist es gerade die Möglichkeit zur Gönning mit dem Weltgeist, das im Witz, in der Ironie und im Wortspiel *ex negativo* konstituierte Ideal, an dem das Wien der Jahrhundertwende gemessen wird, die Kraus im Jahr 1914 mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges entzogen erscheint. Jürgen Brummack summiert in Einvernehmen mit David Worcester die Veränderungen, der sich die Satire zu Zeiten des gesellschaftlichen Wandels um die Jahrhundertwende und kristallisierend im Ersten Weltkrieg entgegensah: „So verweist Worcester auf wissenschaftliche Fortschritte, Inhomogenität des Publikums und das Fehlen absoluter Maßstäbe; als Formelemente nennt er das Zurücktreten des Autors, das immer mehr dazu führe, daß ein Werk, um Satire zu sein, die Rezeption des Lesers brauche“ (372). Doch dass gerade der Leser als ursächlich für das Zurücktreten des Satirikers anzusehen ist, dass die Formelemente der modernen Satire hinsichtlich ihrer gesellschaftlicher Bedingung zu bestimmen sind, wird von Brummack sowie Worcester nicht erkannt. Dieser Wandel wird explizit von Kraus in *Die letzten Tage der Menschheit* thematisiert.

Wird das satirische Schweigen als Ausdruck von und Reaktion auf den gesellschaftlichen Zustand geschichtsphilosophisch verstanden, von dem in der Forschung zum *a priori*

²¹ Hierzu auch Sander: „Was aber Satire vermag, im steinernen Festhalten der bürgerlichen Werte, ist ihrem anderen die Maske von Harmonie, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit abzureißen und die blinde Notwendigkeit als die tödliche der zweiten Natur kenntlich zu machen“ (70).

verkommenen Diktum Schillers in eine historische Kategorie überführt, so hat eine Interpretation nicht an der Deduktion eines Normkatalogs anzusetzen, vielmehr die Möglichkeit zur satirischen Arbeit als Konstitution eines sozialen Gespräches zu untersuchen. Folglich untersuche ich Kraus' Drama nicht zur Erweisung der satirischen Kritik, denn hinsichtlich des gesellschaftlichen Rahmens ist die Umsetzung solch einer Kritik zu hinterfragen. Das Drama ist meines Erachtens das Medium zur Konstitution des sozialen Gespräches in der Satire. Es ist ein Allgemeinplatz in der Krausforschung die satirische Arbeit gemäß der von Schiller bestimmten Dialektik von Wirklichkeit und Ideal auszuweisen. So beschreibt Paul Hatvani Kraus als totalen Satiriker, der „die Forderung nach einem ihm eigenen Wertsystem“ erhebe, „das absolut bleib[e] im Gegensatz zum ‚Rest der Welt‘“ (69).²² Mag die Auszeichnung von Kraus als totalen Satiriker im Zuge des in der *Fackel* vertretenen Ethos, das sich zugleich über das Pathos der anklagenden *Fackel*-Autorität konstituiert, vertretbar sein; doch überschattet diese Ausweitung der Beschreibung die Spezifika einzelner Stücke in dem Oeuvre Kraus', und hier besonders des Dramas *Die letzten Tage der Menschheit*. Die grundlegende Frage, wieso Kraus sich mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges und seiner literarischen Aufarbeitung dem Drama zuwandte, dieser Zeit solch ein Opus Magnum widmet, kann von der verallgemeinernden Stellung nicht ausreichend beantwortet werden. Denn gerade diese Autorität, wie sie sich in den Glossen und Aufsätzen der *Fackel* darbietet, die auf dem gemeinschaftlichen Handlungsvollzug fundierende satirischen Kritik, wie Helmut Arntzen anführt, ist von dem gesellschaftlichen Wandel betroffen: „Freilich ist mit dem Hinfall verbürgter Autorität die Satire nicht mehr imstande, das Übel als

²² Hierzu auch Joachim Stephan: „Das Irgendetwas, das den Satiriker ermächtigt, ist ein absoluter Wert. Ganz im Sinne dieser Absolutheit und Unmittelbarkeit ist das Ideal bei Schiller die »Natur«, die der Kunst und allem, was an menschlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen geschaffen ist, das Maß gibt oder geben soll. Und es scheint, daß jedes satirische Werk sich in irgendeiner Weise auf die Natur beruft. Der Satiriker bekämpft nicht Auswüchse und Mißstände des bestehenden Systems von Normen, nicht jene Erscheinungen, die es verunstalten, sondern er bekämpft diese Normen selbst, soweit sie dem absoluten Maß, sei dieser die Schöpfung oder die Natur, widersprechen“ (22).

Abweichung vom feststehenden Guten und Wahren zu behaupten“ („Deutsche Satire“ 235). Es erscheint mit der Fundierung der Satire auf dem Idealismus eine Vermischung und Überblendung der Werke von Kraus einherzugehen, die gerade zur Undifferenziertheit gegenüber der werkimmanenten Qualität und daher der Auseinandersetzung von Kraus sowohl mit der literarischen Tradition wie auch mit der eigenen Arbeit führt.

Es ist dies die Überblendung des Ersten Weltkrieges als der von Benjamin beschriebenen Kristallisation eines „Vorgangs [...], der seither nicht zum Stillstand gekommen ist“ („Erzähler“ 386), und der in *Die letzten Tage der Menschheit* mittels der Hinwendung zum Drama von Kraus zum Ausdruck gebracht wird. Eine Differenz zwischen Prosa und Dramatik anzunehmen, verweist in dem Oeuvre Kraus' auf die Hinterfragung der satirischen Arbeit und so der idealistischen Auslegung der Satire hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Bedingung. Denn in der Unmittelbarkeit des Dramas manifestiert sich Sprache als Handlung und hebt Sprache dahingehend zur handlungskonstituierenden Kategorie. Erfährt Kraus in der Forschung zumeist die Auszeichnung des Sprachsatirikers, so ist in der Hinwendung zum Drama die Funktion der Sprache nicht einzig hinsichtlich der satirischen Gestaltung durch die rhetorischen Mittel, vielmehr in der Form des Handlungsvollzuges als Abbild der gesellschaftlichen Praxis zu betonen. Sprache ist für Kraus wesentlich eine ethische, d.h. gesellschaftsbezogene Handlung, denn der Gedanke, der zur Tat führt, ist durch die Sprache präformiert: „[...] Sprache ist also zwangsläufig Spiegelbild des Denkens“ (Gemmel 44). Sie verdeutlicht sich bei Kraus in ihrem gesellschaftlichen Vollzug als phänomenologische Kategorie (J. Stephan 48), die als Bedingung jeglicher Normativität und dahingehend der Satire fungiert. Das Vermögen des Dramas, die Sprache als Handlung und dahingehend als phänomenologische Kategorie literarisch zu gestalten, ist in Bezug auf Kraus' Verstofflichung des Ersten Weltkrieges zu analysieren. Denn

nicht misst Kraus in *Die letzten Tage der Menschheit* die Kriegswelt an einer Normativität, vielmehr begründet er im Drama eine Öffentlichkeit, die zum Abbild der großen Zeit das Schweigen des Satirikers, das Auflösen des sozialen Gespräches der Satire erhebt. Das Drama bietet Kraus die Möglichkeit, die Welt in ihrer Abkehr von der Normativität, in ihrem Sprachgebrauch zum Ausdruck zu erheben. Dies führt zu der These, dass das satirische Schweigen in dessen Ausdruck einzig über die gesellschaftliche Auswirkung des Ersten Weltkrieges zu definieren, Kraus' Werk *Die letzten Tage der Menschheit* als Ausdruck der gesellschaftlichen Gegebenheiten zu lesen ist.

1.2. Die Rezeptionskategorien von Mit- und Nachwelt

Auf diesen an der Satire exemplifizierten Wandel des Erzählens bzw. des Ratgebens weist auch Adorno hin. Nicht länger orientiert sich das Erzählen an den bestehenden Normen, vielmehr ist es im Zuge des gesellschaftlichen Wandels und des Umschlags im Ersten Weltkrieg in dessen Bedingtheit als gesellschaftlich vollzogene Praxis zum erzählten Stoff zu erheben:

Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet. Man braucht nur die Unmöglichkeit sich zu vergegenwärtigen, daß irgendeiner, der am Krieg teilnahm, von ihm so erzählte, wie früher einer von seinen Abenteuern erzählen mochte. Mit Recht begegnet die Erzählung, die auftritt, als wäre der Erzähler solcher Erfahrung mächtig, der Ungeduld und Skepsis beim Empfangenden. (Adorno, „Standort des Erzählers“ 42)

Deutlich erscheint hier in Adornos Passage seiner Standortbestimmung des Erzählers die Reminiszenz von Benjamins Kriegslandschaft. Zugleich ist dies als Deutung von Benjamins Konzept des Erzählens aufzufassen, in der von Adorno die literarische Praxis des Erzählens in der negativen Dialektik der Standortbestimmung zur Entwicklung aufgerufen wird. Ist die Erfahrung die Grundlage des Erzählens und findet sie sich von der Information der Berichterstattung in ihrer Mitteilbarkeit verdrängt, so ist mit diesem medialen Fortschritt der

Prozess der Außerkraftsetzung des gemeinschaftlichen Vollzuges des Erzählens verbunden. Zu fragen ist hier, welche Erfahrung dem Krieg zu entnehmen ist, wenn nicht die, dass das, was sich in Information und Berichterstattung als Erfahrung ausgibt, die Möglichkeit zur Aufarbeitung des Krieges, das Erzählen von dem Krieg als Ratgeben zunichtemachte.

Formuliert Adorno die Klage des Erzählers, die sich im Topos der Suche nach einem der Kunst gerechten Publikum darbietet, so findet sich dieser Topos auch im Vorwort zu *Die letzten Tage der Menschheit* wieder. Das Vorwort zeitigt eine Klage an die Mitwelt, in welcher der Verlust des Erzählens, des Ratgebens, zugleich als ursächlich der „nur in blutigem Traum verwahrten Jahre“ (Kraus, *letzten Tage* 9) des Krieges angegeben wird. Den Krieg als „Angstraum“ (Kraus, *letzten Tage* 226) zu bezeichnen, dem Drama selbst den Untertitel „Ein Angstraum“ (Kraus, „Monolog des Nörglers“ 166) zu verleihen,²³ zeugt von der Auflösung des gemeinschaftlichen Vollzuges. Die Unmittelbarkeit des Satirikers äußert sich im Unbewussten, wird in der Verschiebung der Realität ins Traumhafte, im Rückzug auf das Individuum in das Selbst verdrängt. Bildet der Erste Weltkrieg für Benjamin eine Kristallisation, in deren Reflektion sich der Bruch der Gemeinschaft von Erzählern darbietet, so wird dieser Vorgang von Kraus unterbrochen, der Erste Weltkrieg und dessen Ereignisse als „Zeitdinge“ (*letzten Tage* 9) dramatisiert, um so die Unmittelbarkeit dieser Mitwelt in einem „Marstheater“ (*letzten Tage* 9) aufzuführen. Benjamins einleitende Sequenz zum „Erzähler“ Aufsatz ist dahingehend als Zeugenschaft von Kraus’ Drama zu lesen, denn hier wird die Unmittelbarkeit, das Ende der Gemeinschaft der Erzähler, zur Anklage geführt, zum Erzählgut der Satire.

²³ Diesen Untertitel verwendet Kraus einmalig in der *Fackel* („Monolog des Nörglers“ 166). Als Untertitel des Dramas wird der Angstraum eingesetzt, um die 30. Szene des ersten Aktes, den Monolog des Nörglers einzuführen und dahingehend die Satire in ihrer Isolation aufzuweisen.

Kraus' Vorwort entnehmend, ist es gerade das Fehlschlagen der Wandlung des Fiktiven zur Anwendung, d.h. das Fehlschlagen der Interpretation, der „Phantasienot“ („In dieser großen Zeit“ 14) des in dem Drama dargebotenen Marsches des tragischen Karnevals zum Aschermittwoch, das zum Motiv der andauernden Kriegsjahre und im Vorwort zur Problematik der Aufarbeitung solcher Tage erhoben wird:

Es ist nicht zu erwarten, daß eine Gegenwart, in der es sein konnte, das wortgewordene Grauen für etwas anderes nehme als für einen Spaß, zumal dort, wo es ihr aus der anheimelnden Niederung der grausigsten Dialekte wiedertönt, und das eben Erlebte, Überlebte für etwas anderes als Erfindung. Für eine, deren Stoff sie verpönt. Denn über alle Schmach des Krieges geht die der Menschen, von ihm nichts mehr wissen zu wollen, indem sie zwar ertragen, daß er ist, aber nicht, daß er war. Die ihn überlebt haben, ihnen hat er sich überlebt, und gehen zwar die Masken durch den Aschermittwoch, so wollen sie doch nicht aneinander erinnert sein. (*letzten Tage* 10)

Es ist dies die Klage an eine Mitwelt, die den Rat aus der Erzählung der vergangenen Tage nicht deutet, an der das Ratgeben scheitert, in der die Gegenwart des Krieges nicht in eine Vergangenheit überführt werden kann. In diesem „daß er ist, aber nicht das er war“, dieser temporalen Unterscheidung des Krieges als andauerndes Ereignis und als Stoff der Aufarbeitung verdeutlicht nicht einzig die Zäsur als rezeptionsästhetische Kategorie, sondern auch die Konsequenz dieser ausbleibenden Aufarbeitung. Denn dadurch, dass das Publikum der Mitwelt sich von dem Bemühen des Satirikers abwendet, sieht Kraus die dem Krieg zugrundeliegenden Züge sich in der Gesellschaft erhalten. Gleichsam Kraus' Klage wird dieses Bild der Mitwelt auch von Richard Aldington in dem Epilog zu dem Kriegsroman *Death of a Hero* (1929) gezeichnet; doch nicht als Klage, sondern als Elegie:

And I sat a little apart
From the garrulous talk and old memories,
And I heard a boy of twenty
Say pretulantly to a girl, seizing her arm:
,Oh, come away; why do you stand there
Listening open-mouthed to the talk of old men?
Haven't you heard enough of Troy and Achilles?

Why should they bore us for ever
With an old quarrel and the names of dead men
We never knew, and dull forgotten battles?' (439)

Als Elegie erscheint dieser Epilog von Aldington im Moment der Sinnfrage des Krieges für die Nachkriegswelt: „And I thought of the graves by desolate Troy / And the beauty of many young men now dust, / And the long agony, and how useless it all was“ (439f.). Die Elegie des lyrischen Ichs, einer von den alten Männern (Aldington, 439), ein in dessen Kriegserfahrung bestimmter Erzähler, zeugt von dem Zustand der Ratlosigkeit der Gesellschaft, in der der „Stoff gelebten Lebens“ (Benjamin, „Erzähler“ 388) zur Fiktion verkommt, nutz- und sinnlos wird.²⁴ Denn der vergangene Krieg wird hier gleichsam des Rats bezüglich des Nutzens der Gegenwart, des Wiedererkennens gewertet. Von der Elegie zur satirischen Klage verbleibt die Wertung der Mitwelt jedoch nicht gleich. Denn in Kraus' Drama wird die Mitwelt nebst der rezeptionsästhetischen Kategorie des Publikums zum Akteur der Kriegsjahre erhoben, wird satirisch verhandelt. Dieser Topos der Mitwelt als satirischer Zusammenschluss von Rezeption und Objekt findet sich bereits in dem 1912 erfolgenden Nachruf von Kraus auf den Satiriker Johann Nestroy, in dem die Mitwelt als „Insassen einer Zeit, welche die Fähigkeit verloren hat, Nachwelt zu sein“ („Nestroy“ 223) charakterisiert wird. Sowohl in Aldingtons Epilog wie in Kraus' Nachruf auf Nestroy und in *Die letzten Tage der Menschheit* dient die Mitwelt zur Reflexion über die eigene ästhetische Arbeit, deren Nutzen.²⁵ Die im Vorwort erfolgende

²⁴ Den Epilog als elegisch zu deuten, ist hierbei auch an das lyrische Ich geknüpft. Erscheint der Rat in Anblick des selbstgenügsamen jungen Paares, ein Ausdruck des sozialen Aufstieges der Nachkriegszeit, als nutzlos, so ist zugleich der Selbstwert des Erzählers hiervon betroffen. Das Gedicht zeichnet sich durch den Selbstzweifel des lyrischen Ichs aus, das den Wert des Rates in der ignoranten Unwissenheit des Paares als Prophetie des „meeting of blade and blade“ (Aldington 440) hervorhebt, und doch zugleich im Kontrast dieser Gruppen „the hollow cheeks / and the weary eyes and the grey / streaked heads / of the old men“ (Aldington 440) wahrnimmt. Dieses Bild der alten Männer ist auch als Reflexion auf die Gestaltung des Rates in Anschluss an die Wertfrage zu deuten: eine Reflexion, die von Aldington in der Komposition des Romans verwirklicht wurde.

²⁵ Dass die Rezeptionskategorien von Mit- und Nachwelt einen reflexiven Zug über die Bedingung der Satire verdeutlichen, wird auch von Ari Linden in seiner Analyse der von Kraus erbrachten theoretischen Überlegungen zur Satire hervorgehoben (579). Der Differenzierung von Mit- und Nachwelt entspreche die Diskrepanz von

Charakterisierung der Mitwelt erscheint so als Abwandlung, wenn nicht Satire des Topos der *captatio benevolentiae*, d.i. der Wohlstimmung des Publikums, im Sinne der Suche nach der öffentlichen Wiedererkennung der satirischen Arbeit, die in der großen Zeit zur Dokumentation resigniert: „Und es mag zu befürchten sein, daß noch eine Zukunft, die den Lenden einer so wüsten Gegenwart entsprossen ist, trotz größerer Distanz der größeren Kraft des Begreifens entbehre. Dennoch muß ein so restloses Schuldbekenntnis, dieser Menschheit anzugehören, irgendwo willkommen und irgendeinmal von Nutzen sein“ (Kraus, *letzten Tage* 10).²⁶ Die Mitwelt bewirkt in deren Kontinuität, in deren ausbleibender Entwicklung zur Nachwelt, die Resignation einer Aufarbeitung des Kriegsgeschehens.²⁷ Der Stoff des Erzählers, der sich an dem Rat, d.h. an der Interpretation und Wiedererkennung des Rezipienten messen muss, verblasst bei Aldington mit der Abkehr der Rezipienten; doch für Kraus ist hierbei an den klagenden Gestus des Vorwortes, an die Satire zu erinnern:

Der Humor ist nur der Selbstvorwurf eines, der nicht wahnsinnig wurde bei dem Gedanken, mit heilem Hirn die Zeugenschaft dieser Zeitdinge bestanden zu haben. Außer ihm, der die Schmach solchen Anteils einer Nachwelt preisgibt, hat kein anderer ein

Tendenzsatire und absoluter Satire. In Abweichung von Lindens Lesart wird die Mitwelt hier nicht primär zur Differenzierung verschiedener Satiriker, wie bspw. Heine, Nestroy und Kraus, verwendet, sondern als Topos des Ausdrucks von Ohnmacht und dies hinsichtlich der Definition von Satire als soziales Gespräch.

²⁶ António Ribeiro analysiert Kraus' Gebrauch der Nachwelt als Strategie der *Fackel*-Satire und schließt auf drei Arten der Funktionalisierung: dem Bildnis einer „befreiten Menschheit“ (91), als zur Beschreibung des post-apokalyptischen Zustandes (92) sowie als rhetorisches Mittel der Antithesis zur Mitwelt (93). Der Gebrauch der positiven Besetzung der Nachwelt, d.h. als rhetorisches Mittel der Antithesis und folglich Bildnis einer befreiten Menschheit, nehme im Verlauf der Publikation zu und „erweist sich geradezu als Bedingung des satirischen Diskurses“ (Ribeiro 94).

²⁷ Diese Klage an eine Mitwelt, die den Krieg in sich überlebe und dahingehend eine Nachkriegszeit erst mit deren Auflösung zu erreichen sei, findet sich auch in Kraus' Aufsatz von 1919 „Nachruf“ wieder, der in der Aufteilung des Habsburger Reiches in Deutschösterreich nach dem Ersten Weltkrieg durch die Alliierten bereits in der Benennung dieses Staats die Weiterführung des ideologischen Apparates, der Mitwelt sah: „Durch die Nacht der Nächte, in der wir, hungernd und frierend, vom Schicksal als Deutsch-Oesterreicher gezeichnet, gebeugt von dem Fluch, Wiener zu sein, also nicht staub-, nur kotgeborene Wesen, uns fortappen müssen zum Frieden und an den Tag hin, wo die Notwendigkeiten des Lebens nicht mehr Denkproblem und Daseinsinhalt sein werden – leuchtet ein trost- und hoffnungspendender Stern: nicht mehr Oesterreicher zu sein! [...] dies Erlebnis, seltener als eine Jahrtausendwende, kann durch nichts getrübt werden als durch den Namen des neugeborenen Staates, der der Welt nach dem ganzen zentralmächtlichen Odium klingen wird, durch die mitgeschleppte Erinnerung an die Hölle der Jahrhunderte, durch solch Zeremonie pietätvoller Selbstbefleckung, womit er sich dem Verdacht preisgibt, nur eine Neubildung jenes welthistorischen Krebses zu sein, an dessen Ueberwindung der Erdkreis den Todeskampf dieser vier Jahre gewendet hat“ („Nachruf“ 2f.).

Recht auf diesen Humor. Die Mitwelt, die geduldet hat, daß die Dinge geschehen, die hier aufgeschrieben sind, stelle das Recht, zu lachen, hinter die Pflicht, zu weinen.
(*letzten Tage* 9)

Kraus spricht die Klage an die Mitwelt aus und überreicht den Schuldspruch an die Nachwelt. Nicht ist dieser Humor, wie von Ari Linden, als „byproduct of the satire“ (523), zu bestimmen: Im Preisgeben, in der Dokumentation der Kriegszeit zeitigt sich eine Passivität, die doch zugleich mit deren Effekt, mit dem Humor als Maßstab zwischen Mit- und Nachwelt eine Aktivität begründet. Die Satire und so die eigene Arbeit des Satirikers, seine Wahrnehmung der Kriegswelt, erweist sich als Maßstab von Mit- und Nachwelt: Wiedererkennung, der Humor als Zeichen des Rezipienten, ist Ausdruck des Erkenntnisvermögens, das nicht im traumhaften Zustand des Kriegsenthusiasmus in den Schlaf gesungen bzw., Kraus' Metaphorik entsprechend, eingesperrt wurde.

Diese Rezeptionskategorien sind besonders auf deren temporale Auszeichnung hin zu deuten. Eine Mitwelt, die keine Nachwelt sein kann, zeichnet sich zunächst über ihre Unfähigkeit zur Traditionsbildung aus: Wohingegen die Mitwelt durch die Kontinuität des Krieges bis in das Vorwort zur Bedrohung der Nachkriegssatire agiert, zeichnet die Nachwelt einen bewussten Bezug zur Vergangenheit aus, sie konstituiert sich aus der Vergangenheit. Das, was der Mitwelt von Kraus abgesprochen wird, ist das Vermögen zur Nachkriegswelt zu werden, d.h. eine Überwindung des Krieges im Sinne einer Einsicht und eines Schuldbewusstseins. Die Ausweisung solch einer Mitwelt findet sich auch bei Brecht in dem Gedicht „An die Nachgeborenen“. Auch Brechts Gedicht erweist hier eine Zäsur, die Bedrohung der Unmittelbarkeit, die sich über das differenzierte temporale Gefüge der Strophen zeitigt. Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft werden hier strophisch differenziert, um so die Forderung an eine Zukunft zu formulieren: „Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / In der

wir untergegangen sind / Gedenkt / Wenn ihr von unseren Schwächen spricht / Auch der finsternen Zeit / Der ihr entronnen seid“ (Brecht, „An die Nachgeborenen“ 145). Brecht bietet in seinem Gedicht eine Bestimmung der Nachwelt, wie sie sich in Kraus' Vorwort abzeichnet. Bestimmt durch eine reflexive Distanz, in der die „Schwächen“ und Taten der Kriegswelt bestimmt werden können, findet sich hier von Brecht auch die Aufforderung „der finsternen Zeit“ zu gedenken, die als Rahmung der ersten Strophe dieses Gedichtes einer Beschreibung der großen Zeit, der Mitwelt gleichkommt. Es ist dies die Charakteristik einer Zeit, in der „der Lachende“ die furchtbare Nachricht noch nicht empfangen hat und in der „[e]in Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist. / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ (Brecht, „An die Nachgeborenen“ 143). Werden die Nachgeborenen von Brecht aufgerufen, die finstere Zeit des Krieges als Teil ihrer Tradition zu bewahren, dann ist dieser Aufruf hinsichtlich der Aufarbeitung zu verstehen. Nachwelt und Nachgeborene sind bei Kraus und Brecht als Bezeugung im vollen Umfang dieses Begriffes zu verstehen: Denn dem Ablegen eines Zeugnisses ist zugleich die Zeugung inhärent und in diesem Zusammenspiel von Vergangenheit und Zukunft zeitigt sich die Rezeptionskategorie der Nachwelt als Nachgeborene. Zeichnen sich die Nachgeborenen bei Brecht in dem Bekenntnis zur finsternen Zeit aus, so findet sich bei Kraus eine Charakterisierung, die zugleich an die Satire rückgebunden ist. Kraus führt vermittels der Zuweisung des Rechts auf das Lachen und der Pflicht zu weinen die Nachwelt auf sein eigenes Werk zurück: *Die letzten Tage der Menschheit* wird von Kraus zur Begründung der Nachwelt erhoben. Der Topos der Suche nach einem Publikum wandelt sich in der Absage an die Mitwelt auf das Recht zu lachen zur Charakterisierung der Nachwelt in der Wiedererkennung der Satire. Die Wiedererkennung ist angelegt als Abbruch der Mitwelt, als Abbruch der Kontinuität des in

der Mitwelt sich überlebenden Krieges: Das Ende des Krieges wird in der Satire selbst begründet, in der Möglichkeit der Rezeption dieses Dramas zur Nachwelt zu werden.

Die Auszeichnung der Nachwelt lässt sich in Hinblick auf ein gesellschaftliches Weltbild verstehen, anhand der die Satire vermittels der Differenzierung dieser beiden Kategorien von der Bestimmung einer Tradition zeugt, die dem hier beschriebenen Erzählen gleicht. In dem von dem Satiriker zugewiesenen Lachen bestimmt sich die Nachwelt in ihrer Wieder- und Anerkennung der Satire, in der Aufnahme des von dem Satiriker eröffneten Gespräches. Grundet sich das Erzählen wesentlich im gemeinschaftlichen Vollzug des Ratgebens, des Deutens und Wiedererzählens, ist der Erzähler in der Gemeinschaft zugleich auch immer Rezipient (Benjamin, „Erzähler“ 410), so charakterisiert Benjamin hier ein Konzept der Tradition, in der sich Fremdes und Persönliches, Vergangenheit und Gegenwart überschneiden. Die Vergangenheit wird zur Explikation und dahingehend auch Definition der Gegenwart erhoben. Die Nachwelt zeichnet sich durch die Wiederholung, das Tradieren der Vergangenheit im Sinne der Gestaltung der Zukunft aus.²⁸ Es ist dies eine Art von Wiederholung, deren scheinbar paradoxe Bewegung Søren Kierkegaard wie folglich beschreibt: „Wenn die Griechen sagten, alles Erkennen sei Erinnern, dann sagten sie, das ganze Dasein, das ist, sei gewesen; wenn man sagt, das Leben sei eine Wiederholung, dann sagt man: das Dasein, das gewesen ist, entsteht jetzt“ (351f.). In der seltsam anmutenden Bewegung der Wiederholung, eines Vergangenen, das sich im Jetzt der Gegenwart erneut zeitigt und hierzu eine Gegenwart, die sich über das

²⁸ Andrew Benjamin analysiert diese Art von Wiederholung in Verwendung narratologischer Kategorien: „The form taken by storytelling within the epic involves taking over, retaining and repeating. The repeating is not simply the repetition of the same. It is not therefore simply a repetition on the level of the narrative content. It is rather a repetition of the narrative form“ (124f.) Diese Analyse verträgt sich mit der von mir vertretenen Entwicklung des Erzählens nicht. Form und Stoff des Erzählens werden hier als von dem Ratgeben bestimmt angesehen und sind dahingehend nicht kategorisch als ästhetische Mittel auszuschließen. Angenommen wird hier, dass selbst eine negierende Beziehung zur literarischen Tradition als Wiederholung gelten kann, solange dies in Beziehung zum Erzählgut steht, das sich am Ratgeben orientiert.

Vergangene auszeichnet, betont Kierkegaard zugleich die Bedingung der Wiederholung: „Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas Neuem“ (351).²⁹ Kierkegaards Wiederholung zeichnet sich nicht durch eine Kontinuität aus, sondern durch die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit, die als vergangenes das Jetzt zeitigt.

Benjamin erfasst solch eine Art der Wiederholung mit dem Konzept der „Jetztzeit“ („Über den Begriff“ 258). Gyorgy Markus bestimmt Benjamins Konzept der Jetztzeit als Erringung der Aktualität eines vergangenen, in der ideologisch fundierten Historiographie verschütteten Ereignisses (13f.). Als Unterbrechung der Kontinuität zeichnet sich die Jetztzeit in Abgrenzung zur Bestimmung der dominanten Historiographie der Geschichte in ihrer Loslösung, d.h. in der vom Mythos der Kontinuität nicht ergriffenen Unbestimmtheit ab. Wesentlich ist ihr das Moment des Unterbrechens, anhand dessen sich im Stillstand das abzeichnende Bild des Fragments von der Kontinuität des geschichtlichen Vollzugs gelöst zeitigt: „Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht,

²⁹ An einer weiteren Stelle bestimmt Kierkegaard die Wiederholung in Abgrenzung zur Erinnerung: „Wiederholung und Erinnerung stellen die gleiche Bewegung dar, nur in entgegengesetzter Richtung; denn woran man sich als Gewesenes erinnert, das wird in rückwärtiger Richtung wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung Erinnerung in Richtung nach vorn ist“ (329). Die Einführung Kierkegaards interpretierend, sieht Weber in der Fokussierung auf die Wiederholung anstelle der Erinnerung den Wandel in der antiken Philosophie von der theoretischen zur praktischen Betrachtung und dahingehend eine Begründung der Ethik: „The interest of philosophy has thus moved from ‚knowledge‘ to ‚life‘ and in so doing has shifted its emphasis from ‚recollection‘ to ‚repetition‘. Not that the latter simply does away with the former. Rather, it *redirects* it from the past toward the future“ (*Theatricality* 204). Der in der Ethik gestellten Frage nach dem guten Leben folgend, wird die Dichotomie von Erinnerung und Wiederholung in deren verschiedener Gewichtung der Vergangenheit zur Auszeichnung des Lebensvollzugs, d.h. eines Lebens in der Erinnerung, im Verlust des Vergangenen, und eines Lebens in der Wiederholung, die das Vergangene neu zeitigt und dahingehend von einem kohärenten Leben zeugt (Kierkegaard 330), gehoben. Hierzu auch Weber: „Recollection thus confirms a certain loss, a certain passing of the past, and hence a certain inconsistency. [...] If, however, repetition is construed as recollection projected ‚forward‘, into the future, it ostensibly holds out the possibility of *recovering* that which, were it to remain simply past, would be irretrievably gone“ (*Theatricality* 204). Diese Wiedererweckung der Vergangenheit in der Wiederholung und folglich deren Bedeutung für die Gegenwart wird von Andrew Benjamin jedoch nicht spezifiziert.

die sich nicht als in ihm gemeint erkannte“ (Benjamin, „Über den Begriff“ 253). Zu betonen ist hier die Beschreibung des unterbrochenen Moments als Bild (Benjamin, „Über den Begriff“ 258), das in dessen Ausdruckskraft auf die Auslegung angewiesen ist. Die Jetztzeit gestaltet sich nicht als Antwort, sondern ist ein Rat, dessen Bedeutung für die Gegenwart sich aus der Deutung der Aktualität dieses Bildes erschließt. Mit der im „Erzähler“ Aufsatz von Benjamin getroffenen Differenzierung von Rat und Antwort soll die Jetztzeit als Resultat der Handlung des historischen Materialisten dem Ratgeben angenähert werden. Es ist dies die Beschreibung der Jetztzeit als Erfahrung der Gegenwart, in der sich das Ratgeben als Deutung der Vergangenheit offenbart:

Auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der historische Materialist nicht verzichten. Denn dieser Begriff definiert eben *die* Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt. Der Historismus stellt das »ewige« Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. (Benjamin, „Über den Begriff“ 259f.)

Die Jetztzeit als Erfahrung der Gegenwart zu beschreiben, führt zu der Übereinstimmung der Praxis des historischen Materialisten mit Kierkegaards Definition der Wiederholung. Die Kontrastierung solch einer Gegenwart, in der sich die Erfahrung der Vergangenheit zeitigt, mit dem Übergang verdeutlicht hierbei die im historischen Materialismus angelegte Gesellschaftskritik. Die Jetztzeit, der von dem historischen Materialisten herausgesprengte geschichtliche Moment, ist eine Kontrafaktur zu den mythologisch gesellschaftlichen Kräften der Geschichtsschreibung, denn sie ist die Geschichtsschreibung der „Unterdrückten“ (Benjamin, „Über den Begriff“ 254). Gleichsam des Rats vergegenwärtigt die Jetztzeit im Moment des Aufbrechens, in der Stilllegung der Kontinuität eine Unbestimmtheit, die, aufgrund ihres Bruchs mit der Teleologie des Fortschritts und folglich des obligatorischen Sinns der Antwort, die Möglichkeit einer Sinngenerierung bietet: Das Bild löst sich als Monade in dessen Stillstand

nicht von den Bezügen der Kontinuität, sondern es legt diese Bezüge, die Mechanismen des geschichtlichen Vollzugs an sich offen und bietet so die Möglichkeit, die Determinanten als soziale in deren Kontingenzen auszuweisen.

Finden sich Momente des Unterbrechens auch in Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* wieder, so möchte ich mit Benjamins Konzept der Jetztzeit und dessen Art der Unterbrechung der Kontinuität Kraus' satirische Gestaltung der Mitwelt und dahingehend die Begründung der Rezeptionskategorie der Nachwelt, das in der Satire sich konstituierende Gespräch, beschreiben. Mein Verständnis von Kraus' Drama als ein Erzählen orientiert sich dahingehend an dieser Beschreibung der Wiederholung. Es gilt hier nochmals festzuhalten, dass Kraus in seinem Drama den Ersten Weltkrieg als Stoff eines Erzählens gestaltet, sein Werk der Nachkriegsliteratur zuzuordnen und folglich auf eine Wirkung auf die Nachkriegsgesellschaft intendiert ist. Kraus' Drama zeichnet sich so in dessen Ausweisung als Satire zum Paradigma eines Erzählens aus, das in der Gestaltung einen hohen Grad an Reflexion über die eigene Bedingung der gesellschaftlichen Wiedererkennung, d.h. der Interpretationsleistung der Rezipienten zur Deduktion des satirischen Rats vergegenwärtigt und dieses Bewusstsein im Topos der Mitwelt satirisch gestaltet. Im Folgenden wird über die Analyse der Komposition des Dramas belegt, dass Kraus experimentell auf den von Benjamin über die Erzählung exemplifizierten Vorgang reagiert und zum Rat an die Nachkriegsgesellschaft gestaltet. Unmittelbarkeit, die Ohnmacht der Satire im Verlust der rasonierenden Haltung der Öffentlichkeit, wird so von Kraus zum Stoff der Kriegssatire erhoben.

2. Die Phantasmagorie der großen Zeit

Die Antithese ist Kraus' dramatisches Gestaltungsprinzip; schwankend zwischen Dokumentation und Fiktion verleiht Kraus seinem Schweigen im Angesicht des Ersten Weltkrieges im Kontinuum von Ordnung und Unordnung, d.h. in der Unbestimmtheit den ästhetisch formalen Ausdruck. Nicht die Fronterlebnisse werden dem Metier der Kriegsliteratur folgend vergegenwärtigt, nicht der Soldat wird hier zum tragischen Helden erkoren, sondern die Menschheit (Kraus, *letzten Tage* 674). Die letzten Tage der Menschheit exemplifizieren sich an der Heimatfront, die dabei nicht als Standort des Geschehens zu beschreiben ist, sondern vielmehr als *locus* der um die Jahrhundertwende erfolgenden Gesellschaftskritik, in dem sich eine Charakteristik der *dramatis personae* offenbart. Nicht die Front wird hier aufgeführt, sondern das von der Heimatfront ausziehende Treiben der großen Zeit, von der aus die sich mit der Szenenanzahl ergebende Vielzahl der Standorte zu lesen ist.³⁰ Dies als antithetisch auszuweisen, folgt hierbei dem Kompositum der Heimatfront: Wird die Heimat durch das Determinans Front konnotiert, so nicht alleine als Kriegsschauplatz, sondern im Sinne von *Die letzten Tage der Menschheit* auch als Front zum Frontgeschehen, zu den Fronterlebnissen der Soldaten. Dass hierbei der Begriff Front in dessen Polysemantik auch auf die Fassade, im Sinne einer Hausfront verweist, verdeutlicht die Trennung und dahingehend die in der Abgrenzung konstituierten Sphären: die Trennung der Privatsphäre von der Öffentlichkeit. In Kraus' Drama ist dieser Abgrenzung eine explikative Beziehung inhärent, denn das, wovon sich die Heimatfront trennt, wird von Kraus zur Wertung des Geschehens herangezogen; gleichsam der

³⁰ Es soll hierbei nicht impliziert werden, dass die Standorte des Dramas einzig an die Heimatfront gebunden sind. Vielmehr, dass das Geschehen an der „Bukowinaer Front“ (Kraus, *letzten Tage* 152), an der „Isonzo-Front“ (Kraus, *letzten Tage* 328) von der Wiener „Ringstraße“ (Kraus, *letzten Tage* 54), der Volksschule (Kraus, *letzten Tage* 101) oder auch von dem Berliner „Tiergarten“ (Kraus, *letzten Tage* 384) bestimmt wird.

im Begriff der Hausfront vermittelten Funktion zur Konstitution der Privatsphäre in der Öffentlichkeit wird die Heimatfront von Kraus als Stoff des Ersten Weltkriegs behandelt.

Diese Trennung zwischen Heimatfront und Kriegsfront impliziert auch eine perspektivische Beziehung; denn die Front impliziert zugleich auch immer die Frontalperspektive des wahrgenommenen Gegenstandes. Zu dieser Auslegung der Front findet sich in der Krausschen Satire das Leitmotiv des Blicks, denn in dem Blick, und folglich dem Erblicken und Wahrnehmen, erweist sich die Disposition und dahingehend Position des Betrachters:

Der Optimist (*nach einer Pause*): Ich denke, Sie haben recht. Aber weiß Gott, das sehen nur Sie. Unsereinem entgeht es und man sieht darum die Zukunft in rosigem Licht. Sie sehen es, und darum ist es da. Ihr Auge ruft es herbei und sieht's dann.
Der Nörgler: Weil es kurzsichtig ist. Es gewahrt die Konturen, und die Phantasie tut das übrige. (Kraus, *letzten Tage* 225)

Der Blick zeitigt sich in der Differenzierung von Sehen und Kurzsichtigkeit als Maßstab des Erkenntnisvermögens.³¹ Es ist dies der verklärte Blick und folglich der Verlust der Wahrnehmung des Kontrastes zwischen Wiener Kaffeehaus und Grabenkampf, zwischen Walzer und Tod, dem der Verlust der Sehkraft, der in Verbund mit der Erkenntnis steht, als satirisches Vermögen und folglich dialektischer Widerpart entgegengestellt wird:

Ich sehe von einem Terrain nur die Sümpfe, von ihrer Tiefe nur die Oberfläche, von einem Zustand nur die Erscheinung, von der nur einen Schein und selbst davon bloß den Kontur. Und zuweilen genügt mir ein Tonfall oder gar nur die Wahnvorstellung. Tue man mir, spaßeshalber, einmal den Gefallen, mir auf die Oberfläche zu folgen dieser problemtiefen Welt, die erst erschaffen wurde, als sie gebildet wurde, die sich um ihre eigene Achse dreht und wünscht, die Sonne drehte sich um sie. (Kraus, „In dieser großen Zeit“ 10)

³¹ Timms bestärkt diese These einer Dichotomie anhand der Herausarbeitung der optischen Metaphorik in den Gesprächen zwischen Nörgler und Optimist: „What is enacted in these scenes is the tragedy of the seer. Optimist and Grumbler represent two different ways of looking at life, which prove to be irreconcilable. [...] The conception of the Grumbler as ‚seer‘ is reflected in the abundance of visual motifs, which form pivotal points in his dialogue. The verbal qualities of these scenes are in this way integrated with the emphasis on visual effect [...]“ (*Apocalyptic Satirist: Culture*, 394).

Bereits in diesem Zitat ist die Diskrepanz des Sehens angelegt; beschreibt der Satiriker seinen Blick anhand der öffentlichen Zuschreibung, so verkehrt sich die Metaphorik der Dichotomie von Tiefe und Oberfläche. Der Blick des Satirikers sieht in der augenscheinlichen Tiefe, der enthusiastischen Kriegsstimmung einzig eine Oberfläche, deren Reflektion den Blick der Öffentlichkeit konstituiert. „[D]ie wahre Perspektive eines falschen Lebens“ (Kraus, *letzten Tage* 224) verleiht in der Dramatisierung der Kurzsichtigkeit des Satirikers den Wahrheitsanspruch.³² Doch dass sich dieser Wahrheitsanspruch einzig in der Banalität, dass die Satire primär nicht ihrer Kritik wegen, sondern „spaßeshalber“ rezipiert werden soll, verweist zugleich auf eine Reflexion hinsichtlich der Rezeption und Wiedererkennung: Nicht wird die Satire aufgrund ihres Inhaltes, sondern als Amüsement motiviert.

Die Diskrepanz zwischen Oberfläche und Tiefe wird hierbei nicht lediglich zur Erläuterung der satirischen Arbeit angewandt; das Motiv der Oberfläche ist vielmehr die von Kraus grundlegend erbrachte Gesellschaftskritik. Als Gesellschaftskritik begründet die Perspektive der Öffentlichkeit auch in *Die letzten Tage der Menschheit* die Darbietung der Heimatfront. Wurde zuvor auf die Polysemantik dieses Begriffes hingewiesen, so verfilzt sich in dem Begriff der Front die Dichotomie der Perspektiven des Satirikers und der Öffentlichkeit: Die Oberfläche der Heimatfront wird zum Objekt der Satire. Diese Verfilzung erfährt in dem Drama eine topologische Ausführung, vermittels der Kraus die Metaphorik der Oberfläche, das

³² Den Blick der Öffentlichkeit als Oberfläche auszuweisen, ist ein Leitmotiv der Krausschen Satire in der *Fackel*, vermittels der *ex negativo* eine Explikation der eigenen satirischen Arbeit erfolgt. Es zeichnet sich hier die Anlass-Struktur ab, d.h. das Auffinden des satirischen Stoffes in den alltäglichen Gebärden der Mitwelt (Carr, „Figures“ 771), in der sich die in Kraus’ Oeuvre aufzuweisende innige Verfilzung von Polemik und Satire offenbart: „Wenn Kunst nicht das ist, was sie glauben und erlauben, sondern die Wegweite ist zwischen einem Geschauten und einem Gedachten, von einem Rinnsal zur Milchstraße die kürzeste Verbindung, so hat es nie unter deutschem Himmel einen Läufer gegeben wie Nestroy“ (Kraus, „Nestroy“ 226). Die kürzeste Verbindung, von der Kraus hier in Bezug auf Nestroy spricht, ist die Erweisung der Satire in der Polemik: Es ist dies das induktive Verfahren der Satire, von der Gestaltung der polemisierten Person zugleich auf das satirische Thema, auf die Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen zu schließen (Arntzen, „Funktion der Polemik“ 57).

Leitmotiv der Satire im dramatischen Stoff des Ersten Weltkrieges aktualisiert und hierdurch die Konstruktion des Dramas in der Gesellschaftskritik verortet. Dieser *locus* der gesellschaftlichen Perspektive, die Fassade der Öffentlichkeit ist die Wiener Ringstraße (Kraus, *letzten Tage* 49, 73, 231, 325, 429, 557). Die Akte einfürend, konstruiert Kraus anhand der Ringstraßenszenen für den weiteren Verlauf ein Sinnangebot, in dem die folgenden Szenen temporal verortet sowie thematisch eingeführt werden. Die Ringstraßenszenen erscheinen so als Vorbote der folgenden Szenen, deren fragmentarische Gespräche einer Öffentlichkeit die scheinbar ungeordnete Szenenabfolge motiviert: „This dramatic pattern replaces what would normally be the plot-structure, and evolving from it is a distinct ebb and flow in the satirical treatment which lends this unwieldy work some artistic shape. Karl Kraus makes his world intelligible by dividing it into clearly defined categories“ (Snell 235). Doch die formale Bedeutung, dramatischer Sinn ist hier nicht intelligibel, wird hier nicht über Kategorien, sondern über die Repetition begründet, vermittels der die temporale Struktur des Dramas lediglich als Evokation der Zeitungsausrufe in der Publikationsfolge von Morgen- und Abendblatt erscheint; der Fortschritt des Dramas ist das „Immergleiche am Neuen“ (Benjamin, „Zentralpark“ 240). Der Vollzug der Öffentlichkeit erweist sich in dieser topologischen Verortung als Abbild der Heimatfront, als Gesellschaftsbild, dessen Reflektion in der Fassade als ein dem Krieg ursächlicher Zustand ausgewiesen wird.

2.1. Die Ringstraße als *locus* der Gesellschaftskritik

Die Rückführung des Stoffes der Szenen auf den *locus* der Ringstraße erhebt das architektonische Bauwerk zur Metonymie des Gesellschaftsbildes des Wiener Fin de Siècle. Die „Prachtbauten“ (Schorske 31), hierzu besonders das Parlamentsgebäude, die Universität, das Rathaus sowie das Hofburgtheater monumentalisieren unter ihrer Aufmachung das

Fortschrittsbewusstsein Wiens zu Zeiten der Jahrhundertwende, das sich im Aufstieg der Bourgeoisie in einem Assimilationsprozess zur Aristokratie im Phänomen des Historismus erweist.³³ Die Ringstraße ist das Leitbild des Aufstiegs der Bourgeoisie, des Aufbruches des Burggrabens, die Öffnung des Amtssitzes des Kaisers und Königs Franz Joseph I, die Hofburg, zum bourgeoisen Wertekanon, der sich im Stil der neu errungenen öffentlichen Institutionen im Sinne einer Fundierung auf die Werte-Traditionen des Barock, der Renaissance und der Antike reflektiert (Schorske 31). Fortschritt symbolisiert sich so in der Assimilation von Repräsentationssymbolen, d.h. in der Übernahme der herrschaftlichen Praxis von Machtausübung und -bewahrung anhand der genealogischen Autorität, die sich die geschichtslose Bourgeoisie im Kanon der ideologischen Tradition zusammensucht (Markwart 12). Jacques Le Rider beschreibt dieses Konzept der Repräsentation in Bezug auf die hiermit verbundene Gleichzeitigkeit von traditioneller Aristokratie und die von dem Fortschritt getriebene aufsteigende Klasse als reaktionäre Fundierung der neuen Tendenzen:

Es handelt sich nicht nur um den Epochenstil, der dazu neigt, historische Themen zu behandeln und alte Verse über neue Gedanken zu machen, sondern um eine Sicherheit gebende, teils belastende Präsenz des literarischen Gedächtnisses, von den griechischen Tragikern bis zu Goethe und den deutschen Romantikern, von Dante und Shakespeare zu Baudelaire und Nietzsche. (18)

Dass Le Rider hier mit dem Epochenstil nicht einzig auf die Ringstraße und somit die Architektur verweist, sondern als Exemplifikationen auf die Literatur zurückgreift,

³³ Den Begriff der Assimilation hinsichtlich des Aufstiegs der Bourgeoisie zu verwenden, erfolgt hier in Übereinstimmung mit Hillary Herzog Hopes Beobachtung, dass die Etablierung des Liberalismus in Wien mit der Assimilation der jüdischen Bevölkerung einhergeht (16). Hierauf fundiert für Schorske die spezifische Form und Zusammensetzung des österreichischen Liberalismus im Habsburger Reich: „Two basic social facts distinguish the Austrian from the French and English bourgeoisie: it did not succeed either in destroying or in fully fusing with aristocracy; and because of its weakness, it remained both dependent upon and deeply loyal to the emperor as a remote but necessary father-protector“ (Schorske 7). Das für das Fin de Siècle Wien erfolgende Spannungsfeld zwischen dem abrupten gesellschaftlichen und ökonomischen Fortschritt und der starken Betonung auf die Tradition im Sinne der architektonischen Bauten lässt sich folglich mit der bestimmten Voraussetzung des Aufstieges der österreichischen Bourgeoisie begründen.

vergegenwärtigt den Historismus als gesellschaftliches Phänomen, als eine gesellschaftliche Praxis.

Die einsetzende architektonische Gestaltung Wiens sowie die von Le Rider beobachtete Hinwendung zur literarischen Tradition, das Epigonentum, verdeutlichen ein Bemühen der Etablierung eines neuen Narratives, das wohl in psychoanalytischer Terminologie als Abwehrmechanismus zu bezeichnen ist. Es ist ein Bemühen der Sprachskepsis, dem Phänomen der Dekonstruktion der eigenen Existenz im Zuge des Aufkommens der Psychoanalyse und Ernst Machs Publikation von 1905 *Erkenntnis und Irrtum*, der von Alfred Einstein errechneten Relativität von Raum und Zeit zu trotzen. Doch dieser Trotz manifestiert sich in dem voranschreitenden Paradigmenwechsel der Jahrhundertwende in Wien als Aufrechterhaltung einer leblosen Symbolik. Evelyne Polt-Heinzl hält hierzu fest: „Tatsächlich könnte man, ihre Werke lesend, leicht vergessen, dass in der Jugendzeit der Autoren des Fin de Siècle ganz Wien eine Großbaustelle in Permanenz war“ (101). Im Unterfangen der Ringstraße manifestiert sich eine ästhetische Erfahrung, deren verschiedene Ausgestaltungen von der hermeneutisch geschlossenen Form hin zum Fragment reichen, die die mit dem Fin de Siècle Wien verbundene Stilpluralität begründet.³⁴ Die Betonung des Umbruches verweist den Bau, die Fassade, die

³⁴ Jens Malte Fischer expliziert diese Erfahrung in Fin de Siècle Wien anhand des Begriffes des Umbruches, vermittelt dessen die Architektur gleichsam des aufkommenden Positivismus anhand des Phänomens der Sprachskepsis in ihrer Inauthentizität bestimmt werden: „Für die »Ichlosigkeit der Decadence« [...], die Schwierigkeit, die darin bestand, gegen offiziöse Doktrinen des Positivismus Agnostizismus und Skeptizismus zu verteidigen, die Hilflosigkeit gegenüber gesellschaftlichen Krisenerscheinungen und die Unfähigkeit, mit individualpsychologischen Schwierigkeiten fertigzuwerden [...]“ (72). Matei Calinescu weist auf den der ästhetischen Ausrichtung des *l'art pour l'art*, dem Symbolismus und der Decadence polemischen Zug hin, und bestimmt diese so als reaktionär: „[...] various kinds of antibourgeois political radicalism (with both leftist and rightist implications, mixed in the most diverse proportions) underwent a process of aestheticization, so that we should not be surprised to discover that movements characterized by their extreme aestheticism, such as the loosely defined *l'art pour l'art*, or the later *décadentisme* and *symbolisme*, can best be understood when regarded as intensely polemical reactions against the expanding modernity of the middle class, with its *terre-à-terre* outlook, utilitarian preconceptions, mediocre conformity, and baseness of taste“ (44f.).

Symbolik dem Anorganischen zu.³⁵ Die Charakterisierung dieser Erfahrung ist mit Kraus' Kritik an der oberflächlichen Wahrnehmung der Öffentlichkeit zu verstehen. Sind hier Arthur Schnitzlers Stücke *Anatol* (1893) sowie *Professor Bernhardt* (1912) als Beispiele zu nennen, in denen die Diskrepanz des öffentlichen Wertekanons, der juristischen Sphäre des Habsburger Reiches zu den im Fortschritt aufkommenden sozialen Nöten und Problemen verhandelt wird, so soll hiermit der in der Kritik von Kraus an dem Historismus erwiesene ideologische Moment betont werden.³⁶ Es ist dies die Kritik an der Vermittlung eines Bildes der Gesellschaft, deren Fortschrittsbewusstsein als genealogisch mit der humanistischen Tradition, d.h. „der »Kulturgeschichte«“ ausgewiesen wird und „in der die Bourgeoisie ihr falsches Bewusstsein auskostet“ (Benjamin, „Paris, die Hauptstadt“ 180).³⁷ Der Historismus, die Fassade, erweist sich so als Front, welche die mit dem Fortschritt verbundenen sozialen Konsequenzen verdeckt, deren Oberfläche einzig das Bild des Prunks reflektiert.³⁸ Hermann Broch beschreibt das Fin de Siècle Wien als „Periode des Eklektizismus, die des falschen Barocks, der falschen Renaissance, der falschen Gotik“ (5), dessen Funktion im Ornament, d.h. in der Dekoration betont wird: „Doch ob es so oder so, ob Bejahung der Grausamkeit, ob deren Verneinung, es geht, trotz der

³⁵ Das Symbol als rhetorisches Mittel wird hier mit Paul de Man in der klassizistischen und romantischen Tradition als Ausdruck einer organischen Einheit von *signifié* und *signifiant* verstanden, deren transzendente Charakteristik auf der gesellschaftlichen Akzeptanz, d.h. einem intakten totalitären Weltbild beruht (174).

³⁶ Zur Dialektik des Begriffes der Sittlichkeit soll hier auf Kraus' Aufsatz „Sittlichkeit und Kriminalität“ verwiesen werden, in dem er den von Herbert Marcuse behandelten Begriff der „Introjektion“ (30) satirisch aufgreift.

³⁷ In Übereinstimmung mit Benjamin bestimmt Gyorgy Markus die Kulturgeschichte: „[...] ‚culture‘ is a historically specific way of integrating past and present works of art, science, and so forth into a tradition which by its very character robs them of genuine effectivity: of the ability to guide collective action, to have a ‚transformative effect‘“ (19).

³⁸ Schorske beschreibt diese Funktion der Fassade über die Entstehungsgeschichte der Ringstraße: „What had been a military isolation belt became a sociological isolation belt“ (33). War die Ringstraße vor der ersten Projektplanung von 1857 von einem Burggraben zur militarisierten Zone umfunktioniert worden, so wandelte sich diese militärische Abgrenzung der Monarchie vom Bürgertum nun zur Zone des Geldadels sowie der aufsteigenden Bourgeoisie, wohingegen das Proletariat weiterhin den Außenbezirken der Stadt zugeordnet wurde. Hierzu auch Thomas Markwart: „Doch die scheinbar beseitigte Kluft verstärkte, gleich dem Wagner'schen oder naturalistischen Theater, paradox die bestehenden Unterschiede, wies noch auf die unaufhebbaren Distanzen zwischen den politischen, sozialen und ökonomischen Realitäten“ (12).

rationalistischen Forderung nach Ungeschminktheit, um eine ästhetische Überschminkung des Häßlichen, es geht um seine Hypertrophierung oder um seine Versüßlichung: es geht um Verleugnung hinter »Dekoration«³⁹ (6). Die Dekoration erweist sich als Kitsch, d.h. „as a specifically form of lying“ (229), und ist dahingehend mit Matei Calinescu in deren Funktion aufzuweisen: „Whether we accept the ‚status-seeking‘ theory or whether we prefer to see kitsch as a pleasurable escape from the drabness of modern quotidian life, the whole concept of kitsch clearly centers around such questions as imitation, forgery, counterfeit, and what we may call the aesthetics of deception and self-deception“ (228f.). Als Kitsch ist die Fassade der Ringstraße zu beschreiben, weil jegliche Fundierung des ästhetischen Wertes in der Tradition über die Reihung verschiedener Stilbauten, im Eklektizismus dieser Epoche desavouiert und das Repräsentationssymbol in dessen Reproduktion zum Ausdruck des gesellschaftlichen Zustandes, des Warencharakters wird.

Diese im Kitsch der Ringstraße sich manifestierende Ästhetik der Täuschung hat in Adolf Loos einen ihrer prominentesten Kritiker, dessen Kritik am Ornament die Ringstraße als *locus* der Gesellschaftskritik mitbegründete.³⁹ Gleichsam Kraus' Perspektivierung erweist sich bei Loos eine Wahrnehmung der sich an der Reflektion der Oberfläche brechenden Perspektive der Öffentlichkeit, dass die Repräsentation mit tradierten Mitteln nicht dem Fortschritt und dessen gesellschaftlichen Manifestationen, dem rapiden sozialen Veränderungen entspricht;⁴⁰ ein

³⁹ Mirko Gemmel subsumiert in seiner Arbeit die Werke von Loos, Kraus und Ludwig Wittgenstein unter der Bezeichnung der kritischen Wiener Moderne. Vermittels dieser Verknüpfung führt Gemmel die von Loos und Kraus geforderte Trennung von Funktionalität und Ästhetik mit Wittgenstein auf eine ethische Basis zurück, d.h. mittels der sich die Sphäre der Ästhetik in ihrer Loslösung als Mittel zur Korrektur des praktischen Lebens erhebt (12). Neben Adolf Loos ist auch auf den Architekten Otto Wagner zu verweisen, dessen Kritik an der Ringstraße und Stil der Funktionalität Loos' Kritik vorausgeht (Schorske 62).

⁴⁰ Deren gemeinsame Konklusion in der Kritik, die Kraus und Loos zugleich von verschiedenen Gegenständen ausgehend – für Loos die Architektur und für Kraus' satirisches Objekt der Sprachgebrauch – ziehen, führt Kraus im Moment der Vermittlung der Presse aus: „Der Verschweigung des praktischen Lebens durch das Ornament, wie sie Adolf Loos nachgewiesen hat, entspricht jene Durchsetzung des Journalismus mit Geisteselementen, die zu einer katastrophalen Verwirrung führt“ („Tagebuch“ 8). Zu dem textuellen Produkt dieser Beziehung vgl. Gilbert J. Carr:

Bewusstsein, in dem die Fassade der Ringstraße sich als Maskierung und das Leben sich als theatralisch erweisen: „Wenn ich den Ring entlang schlendere, so erscheint es mir immer, als hätte hier ein moderner Potemkin die Aufgabe erfüllen wollen, jemandem den Glauben beizubringen, er würde in Wien in eine Stadt von lauter nobili versetzt“ („Potemkinsche Stadt“ 153f.). Ist für Loos das Ornament Ausdruck der Aussetzung der kulturellen und dahingehend sozialen Evolution der modernen Gesellschaft („Ornament“ 280), so verdeutlicht sich hier in der ornamentalen Verfilzung von Funktion und Ästhetik ein Mechanismus zur Kreierung eines gesellschaftlichen Bewusstseins, das konträr zum realen Lebensvollzug steht, sich in Analogie zur Legende Potemkins im Moment der Vermittlung des Illusionären als Mittel einer Herrschaftspraxis offenbart. Eine Praxis, in der das von Broch beschriebene „Wert-Vakuum“ (49) nicht einfach überschminkt, sondern aufrechterhalten wird.

Es erscheint so nicht willkürlich, wenn Schorske die Ringstraße mit deren Fassaden mythisch auffasst: „Where historical tradition was lacking, historical erudition had thus to fill the void. [...] Here myth stepped in where history failed to serve“ (43). Der von Schorske gewählte Begriff des Mythos verweist auf die Funktionalisierung der Tradition zur Begründung und Fundierung des in der Bourgeoisie aufkommenden Fortschrittsgedankens. Es ist dies, im Einvernehmen mit Roland Barthes' Analyse der Struktur von Mythen, das Unterfangen, den gesellschaftlichen Fortschritt, die voranschreitende Industrialisierung des weiterhin in der k.u.k. Monarchie begriffenen Österreich-Ungarns einer Tradition zuzuordnen, vermittels der die Ausweisung des Fortschritts als natürliches Phänomen erwiesen wird: „myth has the task of giving an historical intention a natural justification, and making contingency appear eternal“ (*Mythologies* 142). Wird der Mythos weiterhin von Barthes als soziale Handlung bzw.

Carrs Analyse des Topos der Maskerade in Kraus' Satire führt ihn zu der These, dass Kraus Metaphorik ihren Ausgang von Loos' Kritik nimmt („Habsburg Myth“ 74).

Sprachhandlung beschrieben (*Mythologies* 109), so betont er hierbei die sprachliche Konstruktion, d.h. die in der Wiederholung des Mythos erfolgende Konstruktion des Selbstbildes einer Gesellschaft. Es ist dies die Konstitution eines Bewusstseins, von dem der Mythos Bestandteil, sogar wesentlich beitragend ist. Übertragen auf die Wiener Ringstraße ist hierzu Schorskes Analyse des architektonisch geplanten Raumes der Öffentlichkeit anzuführen:

The several functions represented in the buildings – political, educational, and cultural – are expressed in a spatial organization as equivalents. Alternate centers of visual interest, they are related to each other in any direct way but only in their lonely confrontation of the great circular artery, which carries the citizen from one building to another, as from one aspect of life to another. The public buildings float unorganized in a spatial medium whose only stabilizing element is an artery of men in motion. (36)

Über die Ausweisung der Strukturierung der Prunkbauten anhand der Passanten beschreibt Schorske die Dynamik als Merkmal der Ringstraße. In dessen Analyse verdeutlicht sich die Differenz zwischen der Funktionalisierung des Gebäudes zum Repräsentationssymbol und der in der Tradition begriffenen Architektur als Mittel des menschlichen Vollzuges.⁴¹ Beschrieben wird hiermit, dass die Evokation einer Polis, vermittelt der an die Antike angelehnten architektonischen Konstruktion des Parlamentsgebäudes, in Konfrontation der Straße illusionär ist; nicht länger dient das Gebäude als Platz einer Öffentlichkeit, die in der Polis von der Öffentlichkeit vollzogene gemeinschaftliche Erziehung, vielmehr als Ornament eines in der Dynamik der Straße begriffenen Gesellschaftsbildes, dessen industrielle Züge sich in der Bewegung der Passanten, jedoch nicht im bewusst Erblickten offenbaren.⁴²

⁴¹ Benjamin trifft für die Architektur und deren gesellschaftliche Funktion eine Differenzierung hinsichtlich der Rezeption, vermittelt der, mit Adolf Loos gelesen, die Funktionalität der Bauten in der taktilen Rezeption betont werden („Kunstwerk“ 166). Wird die Architektur hier von Benjamin zum Abbild der Formung der Großstadtmenge, so betont er nicht einzig die von Loos kritisierte Ornamentik, d.h. die Funktionalisierung des Gebäudes zur Kontemplation, sondern weist zugleich auf ihr revolutionäres Potential im Zuge der mit der Reproduktion neu aufkommenden Art der Rezeption, d.h. in der durch den Schock produzierten Zerstreuung hin.

⁴² Charakterisiert Benjamin den Effekt der Großstadt auf die Bevölkerung doch gerade mit Georg Simmel über die Infrastruktur: „Die wechselseitigen Beziehungen der Menschen in den Großstädten ... zeichnen sich durch ein merkliches Übergewicht der Aktivität des Auges über die des Gehörs aus. Die Hauptursache davon sind die öffentlichen Verkehrsmittel. Vor der Entwicklung der Omnibusse, der Eisenbahnen, der Tramways im neunzehnten

Mit dem Historismus soll hier auf die Entwicklung im Wien der Jahrhundertwende hingewiesen werden, in der das Stadtbild in der Verkrümmung des funktionalen Aspekts der Architektur mit der ornamentalen Ästhetik der Fassaden die Konstitution einer Phantasmagorie im Benjaminschen Sinne vergegenwärtigt:

Der Form des neuen Produktionsmittels, die im Anfang noch von der des alten beherrscht wird (Marx), entsprechen im Kollektivbewußtsein Bilder, in denen das Neue sich mit dem Alten durchdringt. Diese Bilder sind Wunschbilder, und in ihnen sucht das Kollektiv die Unfertigkeit des gesellschaftlichen Produkts sowie die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung sowohl aufzuheben wie zu verklären. (Benjamin, „Paris, die Hauptstadt“ 171f.)

An den Prachtbauten der Wiener Ringstraße, an diesen Fassaden-Wunschbildern erweist sich die kulturelle Vermittlung, in der der soziale Wandel in der Evokation einer Werte-Tradition verklärt wird. Die Oberfläche bestimmt gleichsam den in der Phantasmagorie begriffenen Prozess der Kontemplation der projizierten Bilder die Perspektive, d.h. die Wahrnehmung der Bevölkerung.⁴³ Es ist dies die von Barthes beschriebene Naturalisierung des Mythos im gesellschaftlichen Leben, die der Metaphorik der Benjaminschen Phantasmagorie entspricht: „It does not project a *reflection* of the objective world but rather the objective world's *expression*, its representation as it is mediated through imaginative subjective processes“ (Cohen, *Profane Illumination* 240). Margaret Cohens Betonung liegt hierbei auf der Vermittlung der Phantasmagorie, dem Moment der Gestaltung des Wahrgenommenen.⁴⁴ Zeitigt sich an dem

Jahrhundert waren die Leute nicht in die Lage gekommen, lange Minuten oder gar Stunden sich gegenseitig ansehen zu müssen, ohne aneinander das Wort zu richten“ („Über einige Motive“ 226).

⁴³ Zum Medium der Phantasmagorie vgl. Margaret Cohen: „The centerpiece of the phantasmagoria was a mobile magic-lantern projector that the spectacle's animator, the phantasmagorian, used to project ghosts ranging from the collective heroes and villains of the Revolution to lost private loved ones reclaimed by bereaved persons in the room [...]. The phantasmagoria intensified the effect of these ghosts through the use of mirrors, music, smoke, projection of voices, and other illusionistic theatrical techniques, and it was so wildly successful that the term immediately passed into figurative use, where it described hallucinatory mental processes that were deluded yet that had an undeniable reality of their own“ („Benjamin's Phantasmagoria“ 207).

⁴⁴ Die Beschreibung der Wiener Ringstraße als Phantasmagorie verdeutlicht sich hierbei in deren Vergleichbarkeit zu den von Benjamin beschriebenen Pariser Passagen: „Ein »Illustrierter Pariser Führer« sagt: »Diese Passagen, eine neuere Erfindung des industriellen Luxus, sind glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen, deren Besitzer sich zu solchen Spekulationen vereinigt haben. Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben

Aufkommen der Sprachskepsis, an der Stilpluralität des Wiener Fin de Siècle eine Tendenz ab, das mit Loos im Ornament gründende Gefühl der Relativität der Ausdrucksform, das Gefühl der Maskerade, der Dissoziation des Zeichens, so begründet sich hiermit eine ästhetische Reaktion, die sich in der Auseinandersetzung mit der Phantasmagorie, dem Bewusstsein verschiedener Welten nicht länger mimetisch verstehen kann, sondern in der das Individuum zur vermittelnden Instanz der Erfahrung der Moderne, zum authentischen Ausdruck der Inauthentizität wird: „Die mit und seit der Jahrhundertwende entstehenden nachnaturalistischen Stile und Richtungen zeichnen sich durch die Betonung der ästhetischen Vermitteltheit des literarischen Werks und einer konstitutiven Ambiguität der dichterischen Sprache aus“ (Pankau 13). Das von Johannes G. Pankau beschriebene Moment des Verlusts einer mimetischen Kunstausrichtung übersteigt hierbei seine Genese der Stilpluralität des Wiener Fin de Siècle. Das Augenmerk muss auf der Vermittlung liegen, die im Zuge des von Loos beschriebenen ornamentalen Stils zum Ausdruck des Bruches einer unmittelbaren Erfahrung wird und zugleich in sich den ideologischen Anspruch der mimetischen Darbietung vertritt. Dieses in der Vermittlung angelegte Spannungsfeld zwischen Ausdruck der erfahrenen Dissoziation und Anspruch der Abbildung führt Le Rider auf ein inhärentes ideologisches Moment zurück: „Wenn sie [das Kulturbürgertum] den Historismus auf die Seite der Lüge und des Ornaments schlägt, beabsichtigt sie zugleich, der modernen Kunst eine Wahrheitsfunktion zu verleihen: Wahrheit des Ichs, Wahrheit der Formen, Wahrheit der Interpretation der Wirklichkeit“ (32f.). Es ist dies die Implementation eines Narratives, das den Anspruch auf Natürlichkeit, einen mimetischen Charakter in der Reproduktion der Tradition evoziert. Die Phantasmagorie ist die Leinwand, an

erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, ja eine Welt im Kleinen ist.« („Paris, die Hauptstadt“ 170).

der sich die Ereignisse der Öffentlichkeit präsentieren und in deren Projektion, d.h. im Moment der Vermittlung das Publikum um dessen unmittelbare Erfahrung beraubt.

2.2. Die Beschwörung der Lemuren

Mit dem *locus* der Ringstraße verortet Kraus das Sinngefüge von *Die letzten Tage der Menschheit* in der Dissoziation, die, basierend auf dem Historismus der Fassade, der Ornamentik zur ideologisch konstruierten Illusion erhoben wird. Die Ringstraße manifestiert sich als *locus* der Maskerade, d.h. des Handelns in der Phantasmagorie, deren Aufmachung in der Vermittlung sich über den Gehalt dieser Szenen offenbart. Es ist dies die dramatische Verfilzung von Architektur und Sprache, die sich in der Verortung der die Öffentlichkeit darbietenden Szenen vergegenwärtigt; die Ringstraße sehe ich so als topologische Metapher des von Kraus über die Sprachhandlung der *dramatis personae* dargebotenen Vollzugs:

(Turi und Ludi erscheinen.)

Turi: Du Ludi, spielt der Rudi Nyári nur im Lurion? *(Ab.)*

Fallota *(tritt auf)*: Grüß euch!

Der Erste: Grüß dich Held!

Alle: Grüß dich Held!

Fallota: Wieso Held? Pflanzts wem andern!

Ein Blumenweib: Veigerl!

Der Vierte: No du wie is gegangen? Bist froh? Erzähl beim Hopfner!

Der Erste: Aber ja, kommst mit, bist a Feschak –

Der Zweite: No wie wars draußen?

Fallota: Fesch wars.

Der Dritte *(versunken)*: Der Strich is wie ausgestorben.

Der Erste: No du, wie gehts also?

Fallota: Man lebt.

Zwei Beinstümpfe in einer abgerissenen Uniform treten in den Weg. (letzten Tage 558)

Die Gegenüberstellung von Banalität und Kriegsgrauen erfolgt gleichsam der Konfrontation von dialogischer Ebene und Regieanweisung. Erhalten die „Beinstümpfe in abgerissener Uniform“ keinen Redeanteil, so verdeutlicht sich in der Stummheit der Regieanweisung eine Zuschreibung

der dialogischen Ebene zum phantasmagorischen Bewusstsein der Öffentlichkeit. Das Kriegsgeschehen wird einzig über die Figuration evoziert und verliert sich zugleich in den Sprachhandlungen der Menge, denn gleichsam des über die Bewegung der Passanten kreierte öffentlichen Raumes der Ringstraße zeugt hier die Sprachhandlung der Dialoge von der in der Phantasmagorie in das Unbewusste verdrängten Dynamik. Nicht soll hier ein dramatischer Handlungsvollzug im Sinne einer voranschreitenden Handlung geboten werden, vielmehr der schockhafte Wechsel von Gesprächsfetzen, deren Wirkung sich in der Konfrontation mit der Regieanweisung ergibt. Eingeleitet von Turis und Ludis Auftritt, zeugt diese Teilszene von der Auflösung der traditionellen dramatischen Mittel zum Handlungsvollzug: „Turi und Ludi“ sind Requisiten, deren Sprachanteile einzig von ihrer Auflösung bestimmt sind. Die Ringstraßenszenen als sinngebende Instanzen des Dramas verdeutlichen in ihrer Repetition einen Sprachvollzug, der nicht länger konstruktiv ist, vielmehr der Öffentlichkeit in den fragmentarischen Gesprächsbruchstücken das Wort überlässt.

In der von der Einbettung sowie der Gestaltung der Ringstraßenszenen evozierten Funktion der Öffentlichkeit als Chor zeichnet sich die in Kraus' Drama bestehende Referenz und dahingehend Funktionalisierung der dramatischen Tradition ab. Die Auseinandersetzung mit der chorischen Funktion betont eine Beschreibung der Öffentlichkeit, die nicht länger dem Kommentar, einer Begründung von Normativität dient, vielmehr von Kraus in betonte Diskrepanz zur literarischen Tradition gestellt wird.⁴⁵ Der Chor der Ringstraße, entlassen von

⁴⁵ Es zeigt sich in Kraus' Drama, und besonders an der Reduktion der zerrissenen Beinstümpfe auf das Requisit, eine Teilung der traditionellen Chorfunktion in Synchronisierung einer Pluralität von *dramatis personae* und Regieanweisung. Dieser Bruch verdeutlicht sich an Andrzej Wirths Beschreibung der traditionellen Chorfunktion: „Der Kommentar des Chors löst sich manchmal von der Fabel, gewinnt eine relative Selbstständigkeit; er bringt dann die Ansichten des Verfassers zum Ausdruck oder andere Inhalte, die nicht unmittelbar mit dem betreffenden Stück zusammenhängen“ (346f.). Mit Bezug auf Schillers Beschreibung der Funktion des antiken Chores erweist sich der Chor der Öffentlichkeit in Kraus' Drama vielmehr als Konstitution der dramatischen Zeit, als Gegenwart, die sich gerade nicht durch eine temporale Differenzierung, eine reflexiven Kommentierung der Ereignisse auszeichnet: „Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur

seiner dramatischer Funktion, wird zum Abbild der in der Phantasmagorie handelnden und dahingehend sprechenden Öffentlichkeit. Der Dialog verliert gleichsam der Architektur seine wesentliche Funktion: Hier wird die Beheimatung des Menschen in der Gesellschaft, dessen gesellschaftlicher Zustand durch die Fassade von der Funktionalität zum Trugbild gelöst und dort wird die Sinnkonstitution vermittels der Sprachhandlung zur Stagnation von banalen Gesprächsbruchstücken herungesetzt. Ist dem Chor die Einstimmigkeit in der Melodie gemein, so wird diese in einer über die gesellschaftliche Rollenzuweisung des Naturalismus hinausgehende Reduktion aufs Numerische von Kraus dividiert, in der „Kakophonie“ (Schorske 4) der großen Zeit aufgelöst. Nicht länger sprechen hier Personen miteinander, sondern Nummern, verdinglichte Subjekte gegeneinander und bilden so den Chor der Moderne.⁴⁶

Wandelt sich die Repetition im Erscheinungsbild der figuralen Requisiten der Ringstraßenszenen von vorbeimarschierenden Soldaten (Kraus, *letzten Tage* 73), zu Larven und Lemuren (Kraus, *letzten Tage* 325), zu „Fragmenten und Freaks aller Arten, Bettlern und Bettlerinnen aller Lebensalter, von Blinden und von Sehenden, die mit erloschenen Blicken die bunte Leere betrachten“ (Kraus, *letzten Tage* 429), so verweist der Wechsel der Figuren-Requisiten nicht alleine auf die Wahrnehmung der Öffentlichkeit des „Leere[n],“ d.h. der Oberflächlichkeit der Fassade, sondern betont die Figuration der Öffentlichkeit als Abstraktion von Individualität.⁴⁷ Kraus’ Gestaltung verweist auf eine Abstraktion, durch welche die

die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben. So lange also dem Chor diese sinnlich mächtige Begleitung fehlt, so lange wird er in der Ökonomie des Trauerspiels als ein Außending, als ein fremdartiger Körper und als ein Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkaltet“ (Schiller, „Braut“ 815).

⁴⁶ Hierzu auch Sander: „Die geschichtslose Anonymität seiner Person steigert Kraus noch dadurch, daß er den Personen seines Dramas scheinbare Unterscheidungsmerkmale gibt, die sie nur noch mehr in Unentscheidbarkeit stürzen [...]“ (140).

⁴⁷ Burkhard Müller beschreibt diesen in Kraus’ Drama vollzogenen Abstraktionsprozess der *dramatis personae* als Erweisung der Reduktion der Individuen zu Subjekten: „Diese Tendenz des neuen Dramas, die Rede der Figur nicht mehr als Aussprache, sondern als Symptom des Subjekts zu fassen, treiben die letzten Tage weiter als jede zeitgenössische Schule [...]“ (375).

Wahrnehmung der Öffentlichkeit in der Phantasmagorie figuriert, von Kraus zu den von Mephistopheles beschworenen „Lemuren,“ „zu Schatten und Marionetten abgezogen und auf die Formel ihrer tätigen Wesenslosigkeit gebracht“ (Kraus, *letzten Tage* 9) werden: „Mephistopheles als Aufseher voran. Herbei, herbei! Herein, herein! / Ihr schlotternden Lemuren, / Aus Bändern, Sehnen und Gebein / Geflickte Halbnaturen“ (Goethe 346). „Larven und Lemuren“ werden in *Die letzten Tage der Menschheit* als Figuration zu „Masken des tragischen Karnevals“ (Kraus, *letzten Tage* 9) erhoben. In der Evokation der Goetheschen Lemuren erweist sich Kraus' Topos des Karnevals konträr zu Mikhail Bakhtins Konzept des Karnevalesken. Manifestiert das Karnevaleske für Bakhtin die ritualisierte Emanzipation der Gemeinschaft von den sozial bestimmten Normen im Lachen (*Rabelais* 7), ein als liminal auszuweisender Naturzustand des Menschen (*Problems of Dostoevsky's Poetics* 122f.),⁴⁸ so stößt die Konnotation des Karnevals als dionysischen Zustand der Gesellschaft in der von Kraus vollzogen Verortung in der Ringstraße auf eine ideologische Grenze. Das Attribut des Tragischen, das nicht im Sinne Friedrich Nietzsches Analyse der Tragödie Kraus' Drama dem Konzept Bakhtins angleicht, setzt diese Topoi in Kontrapolition.⁴⁹ Die Lemuren sind in Goethes Faust-Phantasmagorie weniger als *dramatis personae* auszuweisen, sondern einzig in der Materie ihrer Körperteile beschworene

⁴⁸ Bakhtins Konzept des Karnevalesken zeugt an mehreren Stellen von Friedrich Nietzsches Auffassung des antiken Chores, d.h. dem dionysischen Element: „Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen“ (32). Die Übereinstimmungen des Karnevalesken mit Nietzsches Beschreibung des dionysischen Zustandes führen zugleich an die Grenze der Bakhtinschen Theorie: Wird die Tragödie von Nietzsche auf den Chor (63), d.h. die Entstehung des *principii individuationis* zurückgeführt (36), von Max Horkheimer und Adorno auf Homer's Odyssee und hier auf den Auftritt des tragischen Helden (38ff.), so ist letztlich die Liminalität des Karnevals, d.h. die Funktion der Korrektur hinsichtlich der mit dem Aschermittwoch einhergehenden Rekonstitution der gesellschaftlichen Normen zu hinterfragen.

⁴⁹ Die Ausweisung der Topoi als Kontrapolition soll hierbei nicht ihren gemeinsamen Ursprung im Phänomen des Karnevals überdecken. Zum Ausgangspunkt beider Konzepte sind hier die Evokation des Topos der verkehrten Welt, die gemeinschaftliche Teilhabe, die temporale Restriktion sowie im gewissen Sinne ein Begriff der Natürlichkeit bzw. der Annahme des Zustandes von den Teilnehmenden als natürlich zu zählen. Selbst das „Crowning/decrowning“ (Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 124) als wesentliches Karnevalsmotiv findet in Kraus' Drama mit der Beerdigung des Erzherzogs Franz Ferdinand, dem symbolischen Ausbruch des Krieges, d.h. des Karnevals statt (*letzten Tage* 64ff.).

Gestalten, die ihrer Handlung gleichsam ihrer Vergangenheit gegenüber unwissend bleiben: „Warum an uns der Ruf geschah, / Das haben wir vergessen“ (Goethe 347).⁵⁰ In der Figuration der Öffentlichkeit als solch tätige Wesenlose wird hier auf die Phantasmagorie der Ringstraße als ein Zustand des Vergessens der eigenen Wesenhaftigkeit als Mensch verwiesen. Kraus' Gestaltung der Figuration als Lemuren expliziert sich zugleich über ihre Ausweisung als Marionetten (*letzten Tage* 9), die den von Goethe den Lemuren zugeschriebenen Prozess des Vergessens bzw. die unterbewusste Konditionierung der Handlung auf den der Gesellschaft zugrundeliegenden Mechanismus der Lenkung zurückführt und hierin als Typus der Passanten der Ringstraße beschreibbar macht. In der Betonung der Psychoanalyse als kulturelles Paradigma des Wiener Fin de Siècle verweist Nathan J. Timpano auf die Genese des Wiener Marionettensujets in Photographien von an Hysterie leidenden Patienten (3). Die Rückführung der Marionette auf den Kampf der Repression wandelt den Körper so zum symbolischen Ausdruck der Selbstvergessenheit, der Übernahme des kultivierten Körpers von dem Unterbewussten, bzw. wird der Körper – im Kontext von *Die letzten Tage der Menschheit* – zum Ausdrucksmedium der mit dem Fortschritt aufkommenden Kräfte. Wie Bakhtins Konzept des Karnevalesken steht der Karneval in *Die letzten Tage der Menschheit* für den Topos der verkehrten Welt (*Problems of Dostoevsky's Poetics* 122), doch hier nicht als positive Korrektur des gesellschaftlichen Zustandes in der Auflösung jeglicher als restriktiv wahrgenommenen Normen, sondern als an der Konfrontation der Öffentlichkeit mit der Regieanweisung, der Konfrontation des Banalen mit der

⁵⁰ Als Chor auftretend werden die Lemuren von Mephistopheles zur Herrichtung des Grabes von Faust beschworen. Der römischen Tradition entnehmend sind sie Totengeister (Pistorius 292), die hier doch antithetisch zu dieser Beschreibung sich einzig über ihren physischen Körper, über die Arbeit bestimmen und gar einer geistigen Sphäre enthoben, d.h. der Erinnerung nicht fähig sind: „Wie jung ich war und lebt' und liebt', / Mich deucht, das war wohl süße“ (Goethe 347).

im Kriegsschrecken erwiesenen Tragik einer Gesellschaft, die sich in der Phantasmagorie hermetisch von der ethischen Handhabung ihrer evozierten Werthaftigkeit entfremdet.⁵¹

Kraus' Topos des Karnevals verweist auf die Performativität einer Zeit, deren Ornamentik, deren Lachen nicht erlösend, sondern zum Schuldspruch erhoben werden. Das Lachen im Karneval, „in dieser ernsten Zeit, die sich zu Tode gelacht hat“ („In dieser großen Zeit“ 9), wird von Kraus zum Handlungsvollzug gestaltet, der letztlich im Untergang der Welt mündet. Der Karneval, konträr zu Bakhtins Auffassung, motiviert in diesem Drama den Untergang. Von der Entkrönung Franz Ferdinands, vom Ausbruch des Krieges und der Einrückung der Soldaten letztlich zum „Spalier der Verwundeten und Toten“ (Kraus, *letzten Tage* 557), die folgend den Epilog, d.h. den Untergang einleiten, erweist Kraus dem Zyklus des Karnevals eine Bedeutung, die, wie Timms betont, auf der Auflösung basiert: „The cycle of the pre-Lenten carnival implies the inescapable approach of Ash Wednesday, the moment of truth when the masks will be stripped away and the sinner reduced to sackcloth and ashes“ (*Apocalyptic Satirist: Culture* 58). Das Karnevalsmotiv wird in eine negative Wertung überführt, die nicht den ritualisierten Zustand, d.h. die Liminalität als Konstitution eines Naturzustandes beschreibt, sondern das ritualisierte Gehabe der Gesellschaft als verkehrte Welt in einem den Dialog entgegenstehenden Ethos fasst.

An dem Aschermittwoch zeichnet sich ein dem Drama zugrundeliegender Vollzug ab, dessen Dynamik konträr zu der in den Ringstraßenszenen dargebotenen Stagnation der Öffentlichkeit steht. Den Begriff der Stagnation verstehe ich hierbei nicht im vollen Umfang,

⁵¹ In seiner auf Boccacios *Decameron* beruhenden Kritik an Bakhtins Konzept des Karnealesken betont Adrian Stevens das Tragische als Bestandteil des Topos des Karnevals: „[...] far from being a comic universal, carnival is a recurrent feature of tragedy, and in tragic contexts, where extremes of human brutality and suffering are revealed, it can be both cruel and unfunny; even when it is funny, the fun is not innocent, but mixed with cruelty and horror“ (5).

sondern möchte mit diesem die Diskrepanz des Ablaufs des Karnevalszyklus und dem sprachlichen Handlungsvollzug der Öffentlichkeit darstellen. Weniger agiert diese Öffentlichkeit, als dass sie rezitiert und hierin offenbart sich meines Erachtens die Analogie zur Fassade und der mit ihr verdeutlichten Vermittlung. Die Dynamik der Öffentlichkeit folgt nicht dem Kriegsgeschehen, der Zerstörung der Welt, sondern gründet sich auf einer die Öffentlichkeit bestimmende und die Phantasmagorie konstituierende Macht. Die Konstitution der Öffentlichkeit im *locus* der Ringstraße erfolgt in Kraus' Drama über den Zeitungsbericht:

Ein Zeitungsausrufer: Extraausgabe –! Venedig bombardiert! Schwere Niederlage der Italiener!

Ein Armeelieferant: Wenn Sie das Abendblatt gelesen hätten, würden Sie keinen Moment zweifeln.

Zweiter Armeelieferant: War es als authentische Nachricht?

Zweiter Zeitungsausrufer: Extraausgabe –! 100.000 tote Italiener bitte –!

Erster Armeelieferant: Wenn ich Ihnen sag, wörtlich: Kramer gastiert ab 1. in Marienbad.

Dritter Zeitungsausrufer: Krakujefaz eropaat!

Zweiter Armeelieferant: Gottseidank, da bleibt meine Frau länger.

Erster Armeelieferant: Die Göttergattin?

Vierter Zeitungsausrufer: Zweite Oflage vom Tagblaad! Teitscha Bericht! (*letzten Tage* 325)

Die Sinngenerierung des Dramas in den Ringstraßenszenen folgt dem Rhythmus der Rotationsmaschine, die in der Wiederholung der berichteten Ereignisse im Tagblatt durch das Abendblatt die Neuigkeit evoziert, die sich doch als gleichartiges, d.h. den „Phrasensumpf“ (Kraus, „Fackel“ 2) der Kriegspropaganda von neuem beschwörend, offenbart.

In der Konstitution der Ringstraßenszenen erweist sich die stoffliche Aktualisierung des Topos des Karnevals in der Genese der Öffentlichkeit durch den Ausruf der Extraausgabe. Der Sprachgestus der Menge, die Gesprächsbruchstücke gleichen thematisch wie förmlich Schlagzeilen und referieren so auf die Konstitution der Phantasmagorie. Die Öffentlichkeit bietet sich so als Zeitungsbericht dar, als ein in den Gesprächen immer wieder vollzogene Aufführung und Festigung der Phantasmagorie der großen Zeit. Jürgen Habermas fasst die Charakteristik

dieser Art von Öffentlichkeit in der Diskrepanz zu ihrer Bestimmung als Publikum wie folgt zusammen:

[...] der Resonanzboden einer zum öffentlichen Gebrauch des Verstandes erzogenen Bildungsschicht ist zersprungen; das Publikum in Minderheiten von nicht-öffentlich rasonierenden Spezialisten und in die große Menge von öffentlich rezipierenden Konsumenten gespalten. Damit hat es überhaupt die spezifische Kommunikationsform eines Publikums eingebüßt. (192)

Habermas' Rückführung der Öffentlichkeit auf den Konsum erweist sich bei Kraus an der Abstraktion des Dialogs zu Gesprächsbruchstücken.⁵² Im Umkehrschluss würde in einer Weiterführung der von Habermas vollzogenen Differenz der Dialog im Austausch des rasonierenden Publikums seine sinntragende und -konstituierende Funktion erfüllen, d.h. in der kritischen Haltung der Rezipienten zum vermittelten Geschehen. Kraus betont in der Gestaltung der Öffentlichkeit und in ihrem Sprachgestus ein Moment des Verlusts, der sich in der Vermittlung durch die Presse, d.h. in der Projektion der phantasmagorischen Bilder der großen Zeit manifestiert: Die Abstraktion der Menschen zu Lemuren, auf ihren materiellen Körper, auf ihre einzig in der Arbeit betonte Geistesgegenwart, zeugt von dem Verlust eines Vermögens, das Kraus mit dem Begriff der „Phantasie“ (*letzten Tage* 210), Benjamin als Erfahrung und Habermas als Rasonnement bezeichnet:

Der Optimist: Ja, führt man denn mit Phantasie Kriege?

Der Nörgler: Nein, denn wenn man jene noch hätte, würde man diese nicht mehr führen.

Der Optimist: Warum nicht?

Der Nörgler: Weil dann die Suggestion einer von einem abgelebten Ideal zurückgebliebenen Phraseologie nicht Spielraum hätte, die Gehirne zu benebeln; weil man selbst die unvorstellbarsten Greuel sich vorstellen könnte und im Voraus wüßte, wie schnell der Weg von der farbigen Redensart und von allen Fahnen der Begeisterung zu dem feldgrauen Elend zurückgelegt ist [...]. (Kraus, *letzten Tage* 210f.)

⁵² Habermas führt die Konstitution der hier beschriebenen Öffentlichkeit in seiner Genese des öffentlichen Raumes auf den Eintritt von Privatinteressen in den medialen Bereich zurück, der sich in der Ideologisierung der Unterhaltung und Lehre zum Amüsierbetrieb wandelt: „Die bürgerlichen Formen der Geselligkeit haben im Laufe unseres Jahrhunderts Substitute gefunden, denen bei aller regionalen und nationalen Vielfalt tendenziell doch eines gemeinsam ist: die Abstinenz vom literarischen und politischen Rasonnement“ (179).

Verweist Luís Trinidad auf die Presse als Indikator der Grenzen der Erfahrung in der Moderne (2),⁵³ so ist dieser Maßstab für Kraus' Drama absolut zu setzen, denn hier erweist sich die Öffentlichkeit als „reflektorisch“ (Benjamin, „Paris des Second Empire“ 556).⁵⁴ Reflektorisch heißt, sich hermetisch in der „Phrasenwelt“ (Kraus, „Hafis“ 112) der Phantasmagorie der großen Zeit die Ereignisse der Front im Zeitungsbericht zu erschließen. Diese hermetische Sinnengese expliziert Habermas anhand der Aufmachung des Mediums. Die literarische Öffentlichkeit wird von Habermas über das rezipierte Medium, d.h. anhand der Einflussnahme der Presse und des Medienbetriebes auf den Erkenntnisgehalt der Rezipienten bestimmt:

Nicht schon Standardisierung als solche, sondern jene besondere Präformierung der Erzeugnisse, die ihnen Konsumreife, nämlich die Garantie verleiht: ohne strenge Voraussetzung, freilich auch ohne spürbare Folgen rezipiert werden zu können, setzt die Kommerzialisierung der Kulturgüter in ein umgekehrtes Verhältnis zu ihrer Komplexität. Umgang mit Kultur übt, während der Verbrauch der Massenkultur keine Spuren hinterläßt; er vermittelt eine Art von Erfahrung, die nicht kultiviert, sondern regrediert. (182f.)

In der Phrasenwelt der Presse begründet sich der Begriff der Heimatfront als Front zur tatsächlichen Kriegsfrent. Begründet ist diese Konstitution der Phrasenwelt im Fortschritt des Mediums, denn im Auflagezyklus wird eine Authentizität erschaffen, durch welche die Nachprüfbarkeit im Medium evoziert wird, doch mit dem Abendblatt zur Redundanz verkommt:

Hätte die Presse es darauf abgesehen, daß der Leser sich ihre Informationen als einen Teil seiner Erfahrung zu eigen macht, so würde sie ihren Zweck nicht erreichen. Aber ihre Absicht ist die umgekehrte und wird erreicht. Sie besteht darin, die Ereignisse gegen den Bereich abzudichten, in dem sie die Erfahrung des Lesers betreffen könnten. (Benjamin, „Über einige Motive“ 188)

⁵³ Als Indikator ist die Presse hinsichtlich ihres totalitären Anspruches auf die Informationszufuhr an die Öffentlichkeit zu sehen: „The press and the most commonsensical tropes around it – sensationalism, noise, recklessness – work in these circumstances as an important marker for the limits of what at the time could still be experienced in the realm of individual consciousness“ (Trinidad 2).

⁵⁴ Benjamin verwendet diese Auszeichnung der Öffentlichkeit als Beschreibung der von Edgar Allan Poe in dessen *The Man of the Crowd* dargebotenen Menge: „Seine Meisterung in dieser Schilderung besteht darin, daß er die hoffnungslose Isoliertheit der Menschen in ihrem Privatinteresse nicht, wie Senefelder, in der Verschiedenheit ihres Gebarens sondern in ungereimten Gleichförmigkeiten, sei es ihre Kleidung, sei es ihres Benehmens zum Ausdruck bringt“ („Paris des Second Empire“ 553f.).

Die Information wird zur ideologisch fundierten Darbietung des Ereignisses, die sich im Interesse des Pressebetriebes offenbart. Denn nicht misst sich die Berichterstattung an dem Ereignis, sondern das Ereignis wird in der propagandistischen Kraft der Massenaufgabe der Selektion unterworfen.⁵⁵ Es ist dies der mit jedem Extrablatt erfolgende schockhafte Moment der neusten Ereignisse, dank der „beinah nichts mehr, was geschieht,“ der Erzählung zukommt, doch „beinah alles der Information zugute“ (Benjamin, „Erzähler“ 391), der dem Drama in der Aufgabe der rasonierenden Haltung der Öffentlichkeit den Handlungsvollzug untersagt, es der Repetition zuordnet.

2.3. Die technoromantische Welt

Über Benjamins Begründung des Erzählens als literarische Praxis des Ratgebens („Erzähler“ 388), die sich im gemeinschaftlichen Vollzug des Wiedererzählens konstituiert, soll hier das Vermögen des Dramas mit Peter Szondis Analyse des neuzeitlichen Dramas in Hinblick auf diese Praxis verstanden werden: „Das Drama der Neuzeit entstand in der Renaissance. Es war das geistige Wagnis des nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbilds zu sich gekommenen Menschen, die Werkwirklichkeit, in der er sich feststellen und spiegeln wollte, aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges allein aufzubauen“ (14). Die dem Drama augenscheinlich inhärente Unmittelbarkeit, d.h. das Fehlen einer narrativen Instanz und die hiermit erfolgende Sinnkonstitution durch den Dialog, ermöglicht ein Erzählen im Sinne Benjamins, d.h. an dem dramatischen Grundprinzip erweisen sich die Züge der

⁵⁵ Helmut Arntzen weist auf diesen Selektionsprozess hin und deduziert diesen aus dem Paradoxon der Pressefreiheit, die bereits das subjektive Moment der anmutend objektiven Vermittlung aufzeigt: „Begrift man die Pressefreiheit, uneingeschränkt Meinungen im Druck zu verbreiten, so liegt hier eine Dialektik in der Subjektivität selbst, insofern deren Emanzipation auch das Zufällige und Private an ihr freisetzt“ (*Karl Kraus* 15). Teilhabe an der Objektivität erreicht die in der Selektion ausgedrückte Subjektivität letztlich über deren technologische Möglichkeiten, d.h. in der Erzeugung des Informationsmonopols.

gemeinschaftlichen Praxis des Erzählens.⁵⁶ Zwischenmenschlichkeit bietet sich dahingehend als Gestaltungskategorie des Erzählens dar. In der auf Zwischenmenschlichkeit beruhenden Gestaltungsart, die im konstruktive Dialog der *dramatis personae* erfolgende Behandlung eines Konfliktpotentials, erweist die Begründung und Abbildung einer auf dem sprachlichen Vollzug geleisteten Ethik. Die Sprachhandlung zeitigt die moralische Handlung in der Auflösung des dramatischen Konflikts. Solch eine Struktur ist in Kraus' Drama im Sprachgestus der Öffentlichkeit im Zerfall begriffen. Die dramatische Handlung als Sprachhandlung misst sich in *Die letzten Tage der Menschheit* an der Diktion des Zeitungsberichts und ist so hinsichtlich Benjamins Konzept des Erzählens als „Sprachlosigkeit“ (Arntzen, *Karl Kraus* 45) zu bezeichnen. Mirko Gemmel fasst die Vermittlung der Presse hinsichtlich des Effekts auf die Öffentlichkeit wie folgt zusammen:

Reproduziertes, also sprachlich registriertes Wissen verdrängt immer stärker die unmittelbare persönliche, individuelle Erfahrung. Wenn jetzt in der Presse, gerade im Feuilleton durch eine Grenzverschiebung der Sprachfunktion mit der Information als einer Vorstufe von Wissen auch emotionale Inhalte (die allerdings ihren Ursprung nicht in der individuellen persönlichen Erfahrung des Lesers haben, sondern in der subjektiven Empfindung des Schreibers, die er unzulässig objektiviert) vermittelt werden, gehen dadurch elementare, sinnliche, persönliche Erfahrungen für den Einzelnen in der Allgemeinheit verloren. (34)

Die Sprache der Öffentlichkeit verbildlicht den Ausdruck des Verlusts einer Sinnkonstitution, der die dramatische Gestaltung in ihrem Anspruch auf Unmittelbarkeit der Handlung zum Analogon der gesellschaftlichen Praxis zurückführt; Kraus' Bruch des Dialogs ist das ästhetische Analogon zu Benjamins postuliertem Endes der Praxis des Erzählens, deren Austausch von Erfahrungen, die Praxis der Auslegung, des Aufnehmens und Rezitierens ein

⁵⁶ Diese starke Abstraktion des Dramas auf den Dialog soll hierbei nicht einer Leugnung der verschiedenen dramatischen Ausgestaltungen bzw. der Integration von Monologen, Gesängen und weiteren epischen Elementen gleichkommen. Vielmehr werden diese Ausgestaltungen, in Einvernehmen mit Szondi, als formale Reaktionen auf die mit den sozio-historischen Kontexten, d.i. den dramatischen Stoffen erfolgenden Problematisierungen des Dialogs verstanden (9).

Erkenntnisvermögen schult, das durch die Informationszufuhr des Pressebetriebes, gleichsam der Sprache verkümmert.

Dieses von Benjamin beschriebene Zukommen der Ereignisaufarbeitung an die Information zeugt in Kraus Drama von der Ausgestaltung der phantasmagorischen Bilder, deren ideologische Funktion sich in der öffentlichen Übernahme, d.h. der Rezitation der Phrasen äußert. Verkündet Kraus bereits im ersten Heft der *Fackel* die „Trockenlegung des Phrasensumpfes“ („Fackel“ 2), so vergegenwärtigt er in *Die letzten Tage der Menschheit* mit dieser „institutionalized form of speech“ (Stern 25) die Konstitution der Phantasmagorie, deren Projektionen neben die Schrecken des Ersten Weltkrieges gestellt werden, sich parataktisch der Wiederholung angleichen; denn, so Franz Schuh, die Phrase ist „eine Form, mit der Wirklichkeit umzugehen, ohne diese zur Kenntnis zu nehmen, ja, mit dem Zweck die Wirklichkeit zu leugnen“ (785). Die Phrase ist der Gradmesser der Satire als soziales Gespräch. Denn, wie ich meine, ist Schuhs Beschreibung der Phrase als Leugnung der Wirklichkeit hinsichtlich ihrer Gründung auf der gesellschaftlichen Konvention und der Ansicht der Sprache als phänomenologische Kategorie umzuschreiben: Die Phrase erzeugt Wirklichkeit in ihrem Vermögen zur Festlegung sprachlicher Konventionen. Das Ereignis muss sich dem Absatz angleichen, denn, wie ein Reporter im Drama aufweist: „In einer so großen Zeit ist eine so kleinliche Auffassung ausgeschlossen. Überlassen Sie das der Fackel. Alle haben sie dem Blatt zugejubelt. Es erschollen stürmische Rufe: Vorlesen! Vorlesen!“ (Kraus, *letzten Tage* 80).

Es ist dies das Erzeugnis der Presse, in der Phantasmagorie der großen Zeit dem Krieg eine erzählte Welt gegenüberzustellen, eine Rechtfertigung der Schrecken im Mythos des Verteidigungskrieges, den Marsch zum Heldentod zu motivieren, und die jüngste Waffe zur Massenvernichtung in der „chlorreichen Offensive“ (Kraus, „technoromantische Abenteuer“

208) zu verklären. Irina Djasemy betont diese Indoktrinierung von Sprache und der literarischen Tradition hinsichtlich deren Ausweisung als phänomenologische Kategorie: „Die überholte Ästhetik und Ideologie, welche durch routinierte Darstellungstechniken erst präsentabel wird, verhindert die Reflexion gesellschaftlicher Krisenerfahrung, indem sie sie in tröstlichen Darstellungen kaschiert“ (322). Der Zeitungsbericht eröffnet dem Rezipienten die erzählte Welt, in der die Front im Nibelungenlied tradiert und der Soldat zum höfischen Ritter wird. Es ist dies die von Kraus der großen Zeit entnommene Technoromantik:

Das ist jener Zustand einer Epoche, in dem sie die Konkurrenz der heterogensten Zeitcharaktere, die sich in ihr begegnen, erleidet, aber nicht mehr spürt. Das Phänomen, das ich in der Richtung des siegreichen Untergangs wirken sehe, ist das der »Gleichzeitigkeit«. Die Unmittelbarkeit des Anschlusses einer neuzeitlichen Erfindung, wonach mit einem Griff die Vergiftung einer Front und weiter Landstriche hinter ihr möglich ist, an ein Spiel mittelalterlicher Formen; die Verwendung einer verblichenen Heraldik im Ausgang von Aktionen, in denen Chemie und Physiologie Schulter an Schulter gekämpft haben – das ist es, was die Lebewesen rapider noch hinraffen wird als das Gift selbst. („technoromantische Abenteuer“ 207)

Die von Kraus beschriebene Gleichzeitigkeit aktualisiert den Topos des Karnevals angesichts des Ersten Weltkrieges. Die wohl prominenteste Mythologisierung des Ersten Weltkrieges in der chevaleresken Metaphorik der Phraseologie der Presse wird von Kraus in der Aventure der Kriegsberichterstatterin Alice Schalek geboten, deren über zwölf Szenen erfolgende Suche nach dem einfachen Mann (Kraus, *letzten Tage* 159) und dem Heldischen (Kraus, *letzten Tage* 306) sie von Front zu Front, von Feuilleton zu Feuilleton führt. Als Akteurin der großen Zeit verdeutlicht sich an der satirischen Gestaltung der Schalek die dem Karneval zugrundeliegende dichotomische Struktur, die sich hier an Kraus' Geschlechtervorstellung darbietet. Die Frau distanziert sich von ihrer gesellschaftlichen Stellung hin zum „Mannweib“ (Wagner 163), bzw. kostümiert sie sich im Karneval.⁵⁷ Die Figur der Schalek vergegenwärtigt so die im Habsburger

⁵⁷ Die Kriegsberichterstatterin Alice Schalek ist neben der akademischen Welt eines der zentralen Themen in Kraus' Aufsatz von 1916 „Der tragische Karneval“: „Unmöglich auf andere Art, als das, was geschieht, unmöglich ist und

Reich bestehende patriarchale Definitionshoheit des Diskurses von Weiblichkeit, wie sie von Nike Wagner an der Literatur herausgearbeitet wird: „Gelöst aus den Fesseln empirischer Gebundenheit, wird das Weib in der erotischen Literatur zur idealen Folie für alle möglichen Projektionen, zur hohlen Form, in der die verschiedensten phantasmatischen Wunscherfüllungen Platz haben“ (132). Schwankt dieser Diskurs zwischen Otto Weiningers Auszeichnung der Frau als Extrem der *femme fatale* und Peter Altenbergs Ideal der *femme fragile*,⁵⁸ so weist die Figur der Schalek in der Aufmachung als Kriegsberichterstatterin weibliche Züge von sich, und verleiht in Kraus' Gestaltung dem Krieg eine weitere groteske Note. Ihren Auftritt an der Spitze einer Schar von Kriegsberichterstattern gestaltend (Kraus, *letzten Tage* 190), führt Kraus die Schalek als Leitfigur des tragischen Karnevals an. Entspricht ihre Handlung dem Aventure-

die Schalek selbst ein Ding der Unmöglichkeit. Leicht macht sie es mir ja nicht. Versuch' ich wohl sie diesmal festzuhalten und fasse ich sie satirisch, so meint man, ich hätte zur gegebenen Kontrastwirkung noch eins hinzugetan. Zitiere ich sie aber, so glaubt man, ich hätte den Text gefälscht. Sage ich [...], die Schalek sei die Front abgegangen, so hält man es für einen Witz; denn die Komik ihres Dabeiseins so auszudrücken, als täte sie es nicht bloß einem Soldaten gleich, sondern gar einem General, könnte doch nur Übertreibung sein“ („tragische Karneval“ 64). Zur Figuration der Schalek und zu Kraus' Konservatismus bzw. Misogynie vgl. Sander: „In der Kriegsberichterstatterin Alice Schalek erstand Karl Kraus im Krieg ein Frauentyp, der seinen eigenen Vorstellungen von Stellung und Bedeutung der Frau in Natur und Gesellschaft direkt entgegenstand“ (147).

⁵⁸ Polt Heinzl erkennt in Altenbergs Ideal der *femme fragile* eine Motivik, die diesen in eine Beziehung zu Otto Weininger setzt (44). In diesem Schwanken zwischen der theoretischen Ausarbeitung des Diskurses in Weiningers Publikation *Geschlecht und Charakter* von 1903 und der in Altenbergs Frauenlob erfolgenden Idealisierung verdeutlicht sich für Irmgard Roebeling die Frau als Projektionsfläche der Auseinandersetzung des in der Jahrhundertwende bestehenden Krisenzustandes der Individualität sowie der Positionierung im Sozialkörper Österreich-Ungarns (Par. 3). Christina von Braun sieht in diesen Projektionen die Verabsolutierung und die hiermit einhergehende Verkehrung des Diskurses von dessen deskriptiven zur präskriptiven Funktion: Der Frauenkörper als Zeichen bestimme den realen Körper der Frau, wie sich dies in Freuds Abhandlung über den Narzissmus darbiete (4). Zwei Linien der theoretischen Verarbeitung von Weiblichkeit lassen sich für von Braun zu Zeiten der Jahrhundertwende erkennen, die das Kontinuum der sexuellen Aktivität der Frau abzustecken versuchen (2). Zwischen Freudscher Asexualität und der von Weininger beschriebenen Unbändigkeit der Libido, der Geistlosigkeit der Frau, sieht auch Agatha Schwartz die Seiten dieses Diskurses, doch sei hierbei zugleich die Überschneidung dieser Grenzen bzw. deren Motivik in der Bestimmung der Weiblichkeit zu erkennen (*Shifting Voices* 74f.). In deren Monographie *Shaking the Empire, Shaking Patriarchy: The Growth of a Feminist Consciousness Across the Austro-Hungarian Monarchy* erweitern Agatha Schwartz und Helga Thorson den Kanon der Forschung zu Abhandlungen der Weiblichkeit um die Jahrhundertwende um Autorinnen sowie engagierte Feministinnen und weisen folglich auf die Frauenbewegungen in Österreich-Ungarn hin. Die Funktionalisierung der Frau in Projektion ist bezüglich des Aufkommens der Frauenbewegung und Autorinnen wie Grete Meisel-Hess hierbei zu hinterfragen und mit Bakhtins Konzept der Heteroglossie in dem Dialog zu analysieren, in dem sich Misogynie, Feminismus und „viriphobia“ in deren Auseinandersetzung produzieren (*Shifting Voices* 77). Thorson analysiert diesen Diskurs an Grete Meisel-Hess' Oeuvre und schließt hierzu von der Konstruktion und Performativität von Weiblichkeit in Österreich-Ungarn auf die Identitätskonstruktion und Erarbeitung einer Identitätspolitik (18).

Schema des höfischen Romans – Auszug in den Krieg und die hierauf folgende Bewältigung der Kontingenz im Feuilleton zur Rekonstitution der höfischen großen Zeit – so sieht sich die Schalek an der Front einer ihrer erzählten Welt konträr gestellten Realität gegenüber, die von ihr jedoch ritterlich mit Tinte gemeistert wird:

Die Schalek (*beiseite*): Feiglinge! (*Die Batterie beginnt zu arbeiten.*) Gott sei Dank, wir kommen gerade recht. Jetzt beginnt ein Schauspiel – also jetzt sagen Sie mir Herr Leutnant, ob eines Künstlers Kunst spannender, leidenschaftlicher dieses Schauspiel gestalten könnte. Jene, die daheim bleiben, mögen unentwegt den Krieg die Schmach des Jahrhunderts nennen – hab' ich's doch auch getan, solange ich im Hinterlande saß – jene, die dabei sind, werden aber vom Fieber des Erlebens gepackt. Nicht wahr Herr Leutnant, Sie stehen doch mitten im Krieg, geben Sie zu, manch einer von Ihnen will gar nicht, daß er ende!

Der Offizier: Nein, das will keiner. Darum will jeder, daß er ende. (Kraus, *letzten Tage* 191f.)

Dass sich die Aventure, die Suche der Schalek nach dem einfachen Mann in Anbetracht der dem Grauen ausgesetzten Soldaten als schwerlich erweist, verdeutlicht die Diskrepanz der phantasmagorischen Projektion und dem Kriegsgeschehen. Kraus betont im Standortwechsel das Trugbild der großen Zeit, desavouiert die ideologische Konstruktion als verkehrte Welt, als Karneval, der sich dem Sprechakt des vom „Fieber des Erlebens“ gepackten Soldaten, in der Diskrepanz zum ornamentalen Stil der Schalek offenbart.

Wenn die bestehende Diskrepanz zwischen Karneval und Front von der Schalek stilistisch nicht aufgelöst werden kann, greift sie zum Mittel des Verschweigens: „Die Schalek (*sich enttäuschend abwendend*): Und das nennt sich' ein einfacher Mann! Ich werde den Mann einfach nicht nennen! (*Sie geht weiter die Front ab.*)“ (Kraus, *letzten Tage* 328). Anhand der Zurückführung des objektiven Anspruches der Presse auf den subjektiven Moment, die Modifikation des Ereignisses hinsichtlich der Phrase, verdeutlicht Kraus die Diskrepanz zwischen der karnevalistischen Welt und dem Frontgeschehen. Dies ist eine Diskrepanz, die sich in der Aventure der Schalek anhand der semantisch codierten Topologie, d.h. der Reise, des

Raumwechsels äußert und doch im Bericht, im Feuilleton, und dies bedeutet für das Drama im Dialog der Öffentlichkeit, in der Distanzlosigkeit der Vermittlung der Ereignisse aufgehoben wird. Denn diese Diskrepanz begründet sich nicht dialogisch, sondern befindet sich im Sprachgestus der Öffentlichkeit in der Auflösung. Der *locus* der Ringstraße ist in dessen Ausweisung als Bedeutungszentrum des Dramas als Ausgangspunkt der dramatischen Handlung zu deuten; und dies heißt, den Zeitungsbericht als Stoff des Dramas zu betonen. Die Distanz von der Ringstraße zur Front löst sich in der Berichterstattung auf, bietet der Öffentlichkeit eine Distanzlosigkeit, die von Kraus im Topos des Karnevals, in der verkehrten Welt als größtmögliche Distanz ausgewiesen wird. Denn für Kraus erschließt sich der Erste Weltkrieg von der Ringstraße aus, d.h. von der Möglichkeit der mit dem Krieg aufkommenden Gräueltaten und Schrecken, deren Geschehen auf den hyperbolischen Ausdruck eines gesellschaftlichen Wandels zur Gestalt der Lemuren, zur Entfremdung der Menschen zueinander im Konsum der phantasmagorischen Bilder zurückgeführt werden. Es ist dies die antithetische Beziehung der Phantasmagorie zum Kriegsgeschehen, deren Ausdruck Kraus in der Konstitution des Dramas, d.h. in der Antithetik als dramatisches Gestaltungsprinzip bloßlegt.

Die letzten Tage der Menschheit zeugt in dessen dramatischer Gestaltung von dem Ende des Erzählens, zeugt von einer Gemeinschaft, in der Sprachhandlungen sich auf die Phrase beschränken und deren Erkenntnis sich am Zeitungsbericht schult: „Der Erste: [...] Wissen Sie – wenn einer zurückkommt und er fängt an zu erzählen – es ist doch immer dasselbe – gut, sie haben ausgestanden, aber das weiß man doch schon! Ich kann gar nicht mehr zuhören, es ist doch schon fad“ (Kraus, *letzten Tage* 622). Ist der Dialog die literarische Konstitution der Praxis des Erzählens, d.h. ist dem Drama in der Unmittelbarkeit des Sprachvollzuges die Möglichkeit zur Darbietung des Erzählens gegeben, so zeitigt der von der Funktion zur Konstitution von Sinn im

Fortschritt der Erkenntnis der Figuren befreite Dialog, die Krausschen Gesprächsbruchstücke, den Moment des Verlusts einer gesellschaftlichen Praxis, der Auflösung einer rasonierenden Haltung der Öffentlichkeit, von dem Verlust der Phantasie. Sprachgestus ist hier Sprachzerfall, und dramatischer Sinn offenbart sich als Repetition der immer wieder in der Öffentlichkeit ertönenden Phrasen, in denen die Ereignisse des Krieges im Bericht nicht berichtet, doch produziert werden. Die Ereignisse des Ersten Weltkrieges werden in der Phantasmagorie der großen Zeit auf eine erzählte Welt reduziert, deren Rhetorik die Öffentlichkeit von der Möglichkeit des dialogischen Austausches, von der von Szondi für den dramatischen Vollzug als wesentlich ausgewiesenen Zwischenmenschlichkeit distanziert, und hiermit die Fundierung jeglichen ethischen Wertes untergräbt. Die Erweisung des Erzählens im dramatischen Dialog und folglich der in *Die letzten Tage der Menschheit* mit der Öffentlichkeit dargebotene Ausdruck des Unvermögens solch einer Ereignisaufarbeitung sind hierbei auch hinsichtlich der satirischen Arbeit zu deuten. Burkhard Müller weist darauf hin, dass mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges sich bei Kraus eine Zuwendung zur Lyrik und Dramatik abzeichne und besonders die dramatische Mimesis als Gestaltungsmöglichkeit des Ersten Weltkrieges von Kraus wahrgenommen werde (373).⁵⁹ Die Hinwendung zum Drama ist dahingehend auch in Bezug auf das Aussetzen der *Fackel* und des von Kraus erwiesenen Schweigen zu verstehen: Der Dialog offenbart an sich den Stand des sozialen Gespräches der Satire. Das Drama ist für den Satiriker die Gestaltungsart der Unmittelbarkeit, der literarische Ausdruck der satirischen Ohnmacht gegenüber der großen Zeit.

⁵⁹ Dies auf die Geschlossenheit der Formen von Lyrik und Dramatik zurückzuführen (373), bedarf einer weiteren Ausführung, die von Müller nicht geboten wird. Geschlossenheit ist kein wesentliches Merkmal des Dramas. Vielmehr hat der Versuch einer Beschreibung der Komposition von *Die letzten Tage der Menschheit* in der Dichotomie von Geschlossenheit und Offenheit an dem Ratgeben anzusetzen.

3. Das satirische Schweigen

Im Schweigen des Satirikers begründet sich die dem Drama zugrundeliegende Antithetik. Die in der Satire angestrebte Symbiose, die in der Terminologie von Benjamins Konzept des Erzählens als Rat auszuweisen ist, bricht an der vermittelten Auflösung des Dialogs als konstruktiver Moment der Gestaltung. Das Drama vergegenwärtigt die Kontraposition der Parteien, die der Satire als soziales Gespräch konstitutiv sind: den Satiriker sowie die Öffentlichkeit. Die Antithetik als Gestaltungsprinzip auszuweisen, ist dahingehend anhand der von Kraus über die Thematisierung der gesellschaftlichen Bedingung der Satire vermittelten Differenzierung der Phantasmagorie und des Kriegsgeschehens zu beschreiben. Es ist dies eine Differenzierung, die sich meines Erachtens nicht ausschließlich an der Komposition darbietet, sondern sich auch in den von Kraus im Vorwort ausgewiesenen Rezeptionskategorien von Mit- und Nachwelt zeitigt. Die Differenzierung verschiedener Welten ist in *Die letzten Tage der Menschheit* jedoch nicht auf die temporale Auszeichnung von Mit- und Nachwelt zu beschränken. Wird die Aufmachung des Dramas, das rund 800 Seiten beansprucht, zumeist über Kraus' Bezeichnung dieses Stücks als „Marstheater“ (*letzten Tage* 9) erklärt, so halte ich es für reduktiv, diesen Topos einzig als Ausdruck des Monumentalen in der Unaufführbarkeit zu beschreiben. Die Dimension des Marstheaters ist in ihrem Anspruch auf eine Exklusivität des Publikums auch als Explikation der Beziehung von Mit- und Nachwelt zu deuten. Das Marstheater und folglich der Mars sind als Gestaltung des satirischen Maßstabes zu lesen, an dem Kraus die Rezeptionskategorien von Mit- und Nachwelt bestimmt. Einerseits wird mittels der räumlichen Auszeichnung von Kraus eine Begründung der Satire in der Loslösung von der Wiedererkennung der dramatischen Öffentlichkeit, der Mitwelt, vollzogen und dies andererseits, wie sich zeigen wird, in einem Rahmen, der die Temporalität der Nachwelt bestimmt. Der Mars,

in dessen Bedeutungsfeld des unbekanntem, fernen Planeten sowie in dessen etymologischen Ursprung im antiken Kriegsgott, ist als Standort der Satire zu bestimmen. Es verschränken sich in der Charakteristik des Mars die den Satiriker auszeichnenden Kategorien der perspektivischen Differenzierung von der Öffentlichkeit sowie die des kriegerischen Gestus, der Anklage des gesellschaftlichen Zustandes.

Die im Vorwort erfolgende Darstellung des Dramas als Marstheater und den im Epilog sich vollziehenden Urteilsspruch deute ich als eine Rahmung der Mitwelt, vermittelt der Kraus nicht einzig die satirische Perspektive in einem planetarischen Kontrast zur Phantasmagorie der großen Zeit positioniert, sondern hierdurch auch die Eröffnung und Gestaltung des dramatischen Raumes der Mitwelt vollzieht. Die Bezeichnung des Dramas als Marstheater und der hiermit erfolgende Absage der Positionierung der Mitwelt, der Theatergänger dieser Welt im Zuschauerraum, ist eine kompositorische Verfremdung, wie sie bereits in der Tradition des *theatrum mundi* verwendet wurde, um die „Welt-Anschauung“ (Pieper 23) zu ermöglichen. Die Bezeichnung des Dramas als Marstheaters ist dahingehend als Möglichkeit zu deuten, die Phantasmagorie der großen Zeit in ihrem Totalitätsanspruch zu verfremden, die Mitwelt als *theatrum mundi* aufzuführen. Irene Pieper zufolge zeichnet das *theatrum mundi*, die Vorstellung der Welt als Theater und Spielraum, die Reflexion auf Erscheinung und Wirklichkeit aus, die die Infragestellung der Identifikation von Mitspielenden, Publikum und Regie nach sich zieht (20). Doch das *theatrum mundi* ist mit Blick auf *Die letzten Tage der Menschheit* kosmisch zu erweitern.⁶⁰ Nicht wird hier heilsgeschichtlich eine göttliche Ordnung der Welt bestätigt, noch

⁶⁰ Pieper weist darauf hin, dass Kraus die Welttheatervorstellung auch als Reaktion zu zeitgenössischen Literaten aufgreift: „Angesichts der katastrophalen Weltlage nehmen die Autorinnen und Autoren der ersten Jahrhunderthälfte die Welttheatervorstellung im Zusammenhang der Welt-Anschauungssuche auf. Kraus jedoch bestreitet die Möglichkeit einer solchen Globalperspektive [...]“ (76). Zu nennen wäre diesbezüglich Hugo von Hofmannsthal's Drama *Das Salzburger große Welttheater*, das im gleichen Jahr der Veröffentlichung der Buchausgabe von Kraus' Drama publiziert wurde. Hierin begründet sich die kosmische Erweiterung des Welttheaters zum Marstheater: Nicht

wird die Naturverfallenheit in einer Absage an die göttliche Instanz dargeboten, vielmehr die Häufung des szenisch dargebotenen Handelns der Mitwelt als Theateraufführung unter der Regie der Kriegspropaganda kosmisch verfremdet: „Zum Heil des Alls und all seiner Frommen / haben wir eure Methoden angenommen. / Sowohl um zu forschen wie um zu töten / war uns eure Wissenschaft vonnöten“ (Kraus, *letzten Tage* 773f.). Der Untergang der Welt eröffnet sich in der Verfremdung der anklagenden und das Urteil vollziehenden Instanz des Mars als faustischer Umschlag des Fortschrittsgedankens in der Auslöschung der Menschheit durch ihre eigenen Waffen:

Die Prüfung war schwer. Vernehmt das Ergebnis:
Wir planen mit euch ein besonderes Erlebnis.
Fern sei es von uns, euch zu annektieren,
wir würden dadurch an Prestige verlieren.
[...]
Und damit doch auf eurer noch hoffenden Erde
nun endlich der endliche Endsieg mal werde,
und damit sich dagegen kein Widerspruch regt
haben wir sie erfolgreich mit Bomben belegt! (Kraus, *letzten Tage* 774)

Dass sich hierbei kein ausgestaltetes utopisches Bild erschließen lässt, dass Kraus vielmehr mit dem Mars das Ende der Welt ausweist, impliziert den Ausdruck der Ohnmacht des weltlichen Satirikers. Die Satire kann sich im Angesicht der Totalität der großen Zeit nicht irdisch betätigen. Sie entrückt der Mitwelt und zieht in dieser entrückten Perspektive ihr Publikum mit sich: „Durchs Fernrohr betrachtet war euer Stern uns nur Schnuppe: / wir besah den martialischen Zwerg durch die Lupe!“ (Kraus, *letzten Tage* 774). Ist dies als dramatische Umsetzung der Aufforderung zu lesen, dem Satiriker auf „die Oberfläche zu folgen dieser problemtiefen Welt“ (Kraus, „In dieser großen Zeit“ 10), so zeitigt Kraus im Mars nicht einzig die Verfremdung der Mitwelt und Konstitution des Publikums im Marstheater. In der Zuweisung des Urteilsspruches

zur die Darbietung eines illusorischen Sinnzusammenhangs, sondern zur Verdeutlichung von Verantwortung und Schuld im handelnden Menschen (Pieper 77).

an den Mars, in der Erweisung der eigenen Ohnmacht, wird diese Auszeichnung der entrückten Perspektive, das Publikum des Marstheaters zur Handlung in das Drama eingebunden. Auf die Verfremdung folgt der Urteilsspruch, in dessen Vollzug sich das Publikum als Zugehörige des Marstheaters zur richtenden Instanz erhebt. Kraus gestattet keine Erlösung, verweist nicht auf eine transzendente Macht, auf deren Vertrauen man sich mit der Passivität der Kontemplation und der Befolgung des theologischen Normkatalogs begnügt, sondern zwingt den Leser zur Praxis: zwingt ihn als Zuschauer des Marstheaters im Leseprozess den Urteilsspruch im „wir“ des Mars als eigenen Sprechakt zu vollziehen. Hiervon ausgehend ist auch der abrupte stilistische Wandel zu deuten, den Kraus von der Aktfolge zu dem Epilog vollzieht. Das agonal anmutende Verhältnis von Regieanweisung und Dialog mündet hier im Zusammenspiel von Vers und Prosa, das die „Letzte Nacht“ einem Gedicht annähert. Gesprächsbruchstücke weichen zugunsten dieses Gedichts, die Kakophonie der großen Zeit weicht der stilistischen Versöhnung, um formal die Einstimmigkeit von Satiriker und Rezipient im Urteil zu bestätigen. Kraus' Drama weist dahingehend eine Entwicklung hinsichtlich der Rezeptionskategorien auf, in der sich der Rezipient als Zuschauer und Teilnehmer der „Prüfung“ (*letzten Tage* 774) als Marsbewohner figuriert, und dahingehend zum Urteil gefordert wird. Nicht einzig in der Rolle des Zuschauers findet sich der Rezipient in Kraus' Drama wieder, sondern wird mit der topologischen Metapher der Satire ein Teil des Spiels. Über den Mars und die Marsbewohner, als Topoi des Fremden par excellence, zeichnet sich die Auflösung der in diesem Stück erfolgenden Verfremdung aus. Dieses Korrektiv muss sich angesichts des entfremdeten Zustandes der Gesellschaft im Marsbewohner verwirklichen, um so das Ausmaß der Entfremdung zu bestimmen. Denn dieses Drama ist als Marstheater zugleich ein kosmisches Theater, das mit der Integration des Rezipienten nicht auf der Stufe des *theatrum mundi* verbleibt.

Das Marstheater als Rahmung des Schauplatzes der Mitwelt zu beschreiben, führt zugleich zu der Gestaltungsart dieser Aufführung. Von der „Prüfung“ (*letzten Tage* 774) zum Urteilsspruch erweist Kraus eine Einbettung der Szenen, der Aktfolge in ein übergeordnetes Sinngefüge. Gleichsam der Reihung der Szenen führt Kraus im Urteilsspruch in parataktischer Art über zwei Seiten die Anklagepunkte, den Sünden katalog der großen Zeit vor und wiederholt diese im Präteritum als Indizien. Eine Struktur des Dramas zeichnet sich hier ab, in der von dem Mars die dramatische Aufführung der großen Zeit rekapituliert wird. Im Urteilsspruch des Mars verschränken sich eine räumlich distanzierte sowie temporale Dimension, die der in der Aktfolge gebotenen dramatischen Konstitution von Zeit und Raum entgegentritt. Denn der Bruch auf der dramatischen Ebene der Aktfolge mit den drei Einheiten im abrupten Wechsel der Orte und der Stagnation der Zeit, der sich an dem Unvermögen des dialogischen Handlungsvollzugs der Öffentlichkeit misst, wird hier in der Anklageschrift und im Urteil als Indizien, Dokumente des Täters räumlich in Mitwelt und Mars differenziert und zeitlich im Präteritum vereint.

3.1. Satirische Mimesis

Von der Begründung der Satire in der kosmischen Instanz des Mars und dahingehend der Beschreibung des Dramas als *theatrum mundi* ausgehend, lässt sich Benjamins Darstellung der Zitat-Technik von Kraus als Raumschöpfung nun im Sinne Piepers als Spielraum verstehen:

So erschöpft sich auf ihrer höchsten Stufe die Leistung von Kraus darin, selbst die Zeitung zitierbar zu machen. Er versetzt sie in seinen Raum, und mit einem Mal muß die Phrase es inne werden: im tiefsten Bodensatze der Journale ist sie nicht sicher vor dem Zustoß der Stimme, die auf den Schwingen des Wortes herabfährt, um sie ihrer Nacht zu entreißen. (Benjamin, „Karl Kraus“ 380)

Dass Benjamin Kraus' Zitattechnik anhand des lyrischen Teils seines Oeuvres expliziert, verweist auf die im Gefüge des Reims sich anbietende Beziehung von Dekontextualisierung und

Rekontextualisierung. Im Reim wird das Zitat in eine Harmonie überführt, die in der formalen Metrik das Wort in einer Sinnhaftigkeit kontextualisiert. Das Zitat wird aus dessen Kontext herausgebrochen, verweist an sich in der Rekontextualisierung auf diesen Bruch und entfaltet so dessen zerstörende Kraft. Doch in diesem Rückverweis auf die Dekontextualisierung zeitigt sich eine „Unmittelbarkeit“ (Schulte 122) des Zitats, die „auch die Intention des Zitierenden“ (Fürnkäs 217) unterbricht: Das Zitat verweist im satirischen Gebrauch auf sich selbst, referiert als Zitiertes auf dessen kontextfreie, intentionslose Bedeutung. In dieser Selbstreferentialität gleicht das Zitieren innerhalb Benjamins Sprachtheorie dem Akt der Schöpfung, verdeutlicht, Christian Schulte folgend, die Befreiung der Sprache von dem instrumentellen Gebrauch einer modernen Mythologie (121). Benjamin E. Sax, Benjamins Metaphorik des Satirikers als Engel folgend, beschreibt das Zitat als Rückkehr der Sprache zum „antediluvian state“ (11). Dass sich dieser biblische Zeitraum doch vom Sündenfall hin zur Sintflut zieht und dahingehend sich Sax’ Beschreibung als Stilblüte in ihrer Offenheit für die dramatische Verwendung des Zitats als zutreffend erweist, ist wohl seiner Intention widersprechend. Denn die von Benjamin beschriebene Erlösung der Sprache in der Rekontextualisierung des Zitats verweist in *Die letzten Tage der Menschheit* formal nicht wie in Kraus’ Lyrik auf eine Harmonie, sondern ist in dieser biblischen Periode über die Sintflut zu bestimmen. Eine Sinnzuschreibung an die Abbildung der großen Zeit, an die vielfach durch Zitate szenisch eingearbeiteten Dokumente sehe ich einzig durch den Prozess der Urteilsprechung erfolgen. Die von Timms herausgearbeitete Dichotomie der Krausschen Satire zwischen Dokumentation und Fiktion (*Apocalyptic Satirist: Culture* 49f.), der von ihm stark betonte Übergang der „factual polemic“ zu „more imaginative forms of satire“ („Archetypal Patterns“ 92), erschließt sich für mich mit der Prozedur des Zitierens, als das die

Zusammenführung von Polemik und Satire in der Rekontextualisierung der großen Zeit im Marstheater zu sehen ist.

Die Zusammenführung dieser von Timms beschriebenen Kategorien manifestiert sich meiner Ansicht nach in *Die letzten Tage der Menschheit* in der kompositorischen Gestaltung des Marstheaters und daher der Perspektivierung eines entrückten Zuschauerraumes. Die in der Aktfolge erbrachte dramatische Mimesis, der formal über 219 Szenen anmutende Ausdruck von dialogischem Handlungsvollzug, ist als Spielraum zugleich an die Perspektivierung des Zuschauerraumes, d.h. an ein Konzept der Verfremdung zu knüpfen. Dass Aristoteles in seiner *Poetik* die Mimesis mittels einer anthropologischen These ableitet und an die Freude der Betrachtung das Lernen anschließt (11f.),⁶¹ verweist nicht auf einen Widerspruch zu meiner Bestimmung der in *Die letzten Tage der Menschheit* dargebotenen Mimesis als Teil der Verfremdung, sondern belegt diese These vielmehr. Die Freude ist hier gleichsam der Rezeptionskategorien zu differenzieren. Die Satire als Maßstab spricht das Recht zu lachen zu, weist auf eine Freude an dem Abbild hin, die nicht dem kulinarischen Vergnügen der großen Zeit, der Mitwelt gleicht. Die Freude und das Lachen sehe ich in Bezug auf die Satire als Produkte der Wiedererkennung, die auf einen Lernprozess rückzuführen sind. Es ist dies der Konnex von Abbildung und Vergnügen, den Brecht im „Kleinen Organon für das Theater“ als Minimalfunktion des Theaters darbietet und doch hinsichtlich des sozialen Wandels im Zuge des medialen Fortschritts im Verfall wahrnimmt:

Wir bemächtigen uns der alten Werke mittels einer verhältnismäßig neuen Prozedur, nämlich der Einfühlung, der sie nicht allzuviel geben. So wird der Großteil unseres

⁶¹ Innerhalb der Genese der Mimesis scheint die Freude als Affekt der Betrachtung nicht Teil einer spezifischen Gattungspoetologie und dahingehend nicht Teil der Komödie. Freude wird hier von Aristoteles vielmehr als Resultat des Lernens expliziert, ist auf das Erkenntnisvermögen des Rezipienten bezogen: „Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z.B. daß diese Gestalt den und den darstelle“ (11f.).

Genusses aus anderen Quellen gespeist als solchen, die denen vor uns sich so mächtig geöffnet haben müssen. Dann halten wir uns schadlos an sprachlichen Schönheiten, an der Eleganz der Fabelführung, an Stellen, die uns Vorstellungen selbstständiger Art entlocken, kurz an dem Beiwerk der alten Werke. Das sind gerade die poetischen und theatralischen Mittel, welche die Unstimmigkeiten der Geschichte verbergen. Unsere Theater haben gar nicht mehr die Fähigkeit oder die Lust, diese Geschichten, sogar die nicht so alten des großen Shakespeare, noch deutlich zu erzählen, das heißt die Verknüpfung der Geschehnisse glaubhaft zu machen. („Kleines Organon“ 666f.)

Nicht länger liege der Aufführung die abbildende Gestaltung zu Grunde, sondern sie diene als ideologisches Konstrukt der Betonung der Zwischenmenschlichkeit, in der im Handlungsvollzug des Menschen, in der Bewegung des Schauspielers, Freiheit dort evoziert werde, wo diese im gesellschaftlichen Vollzug nicht länger gegeben sei (Brecht, „Kleines Organon 675f.). Mit Brecht möchte ich nicht einzig die Unterscheidung von kulinarischem Vergnügen und Freude, die sich mit dem Lernen bzw. einem Erkenntnisprozess verbindet, zur Differenzierung des Humors der großen Zeit von dem Humor als Maßstab der Satire heranziehen. Der Ausweisung des kulinarischen Theaters liegt eine Auffassung zugrunde, in der sich die Indoktrinierung des Theaterbetriebes zur Befriedigung der Öffentlichkeit und zur Verklärung des gesellschaftlichen Zustandes darbietet.⁶² Das sich in der Freude am Betrachten des Abgebildeten vollziehende Lernen bricht am Konsum des ideologisch geladenen Bildes, am Mythos des frohlockenden Soldatenlebens:

Während der Vorstellung in einem Vorstadttheater. Auf der Szene die Niese und ein Partner.

Die Niese (*in der Rolle*): Was, a Busserl wolln S' haben? Sie, ein einfacher Soldat? Was Ihnen net einfallt! Ja, euch allen z'samm, euch braven Soldaten, möcht' ich schon eins geben – aber einem allein? Oh nein! Nur allen auf einmal (*sich besinnend*) oder – doch, einem für euch alle! – einem einzigen Soldaten möcht ich ein Busserl geben! Aufpappen möcht ich's eahm, daß die Wienerstadt wackelt und der Stefansturm zum zappeln

⁶² Brecht führt diesen Bruch von Vergnügen und Lernen in der auf der Bühne vollzogenen Aufführung auf den Wandel der Produktivität zurück: „Der Widerspruch zwischen Lernen und Sichvergnügen muß scharf und als bedeutend festgehalten werden – in einer Zeit, wo man Kenntnisse erwirbt, um sie zu möglichst hohem Preis weiterzuverkaufen, und wo selbst ein hoher Preis denen, die ihn zahlen, noch Ausbeutung gestattet. Erst wenn die Produktivität entfesselt ist, kann Lernen in Vergnügen und Vergnügen in Lernen verwandelt werden“ („Kleines Organon“ 701).

anfangt. Und dieser eine, einzige Soldat – das is – (*an die Rampe tretend, durch und durch bewegt*) unser liaber – guater – alter Herr in Schönbrunn! Aber leider – grad der – is unzugänglich!

(*Orkanartiger Beifallssturm. Ein Theaterdiener erscheint auf der Szene und überreicht der Schauspielerin die Extraausgabe.*) (Kraus, *letzten Tage* 294f.)

Eine Mixtur aus Frivolität und der Extraausgabe verbildlicht in Kraus' Drama die der Öffentlichkeit zukommende Unterhaltung. Die Rolle, die Hansi Niese hierbei spielt, wenn sie ihre Prominenz dem Kriegsministerium zur Verfügung stellt, erhebt den Anspruch auf einen Realismus, den Durchbruch der vierten Wand durch das Busserl. Nicht wird hier die Abbildung des Kriegsgeschehens geboten, vielmehr das Bild des glücklichen und lohnenden Soldatentums zur Anwerbung entworfen; das Lernen tauscht mit der im Busserl erfolgenden Konditionierung, mit dem Konsum seinen Platz im Theater. Dass hier an Stelle der Blumen die Extraausgabe der Schauspielerin überreicht wird, die Zeitung das Spiel zur Lesung überleitet, führt zu einer Verdichtung, in der die Fiktion des Theaters mit der großen Zeit zusammenfällt, sich die Realität als erzählte Welt offenbart (Kraus, *letzten Tage* 295).⁶³ Als Szene im Drama wird dieses Bild von Kraus zum Abbild der großen Zeit erhoben. Djassemey bestimmt Kraus' Gebrauch der Mimesis als „Mimesis der ‚zweiten Natur‘ (Lukács)“ (133), die einem „Bewußtsein der Nichtidentität“ entstammt und hierin die „mimetischen Kräfte“ (86) des Dramas die Entfremdung des Menschen offenbaren. Der Dialog bietet sich als der Öffentlichkeit zugehörig dar, ist als dramatischer Ausdruck der Phantasmagorie der großen Zeit über den Chor der

⁶³ Hierzu sei auch auf Kraus Aufsatz „Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten“ von 1916 verwiesen. Kraus behandelt hier die von Soldaten aufgeführte Schlacht und den gespielten und nachgestellten Heldentod („übervolle Haus“ 59). Diese Gestaltung und Aufführung des Heldentods, die zugleich durch die vermeintliche Authentizität den Anspruch auf einen Realismus vertritt, wird von Sigmund Freud in seiner Schrift *Zeitgemäßes über den Krieg und Tod* von 1915 beleuchtet: „Die rationelle Begründung des Heldentums beruht auf dem Urteile, daß das eigene Leben nicht so wertvoll sein kann wie gewisse abstrakte und allgemeine Güter. Aber ich meine, häufiger dürfte das instinktive und impulsive Heldentum sein, welches von solcher Motivierung absieht und einfach nach der Zusicherung des Anzengruberschen Steinklopferhanns: Es kann dir nix g'scheh'n, den Gefahren trotzt“ (29f.).

Ringstraße zu definieren, und verdeutlicht in dieser Auslegung die Rückführung der Mimesis, der Ausdruck der dramatischen Unmittelbarkeit auf die Illusion der Phantasmagorie.

Die Aktfolge und ihr formaler Ausdruck von Unmittelbarkeit im Zuge der dialogischen Gestaltung werden in der Perspektivierung des Marstheaters zum Abbild der Entfremdung, der in der Phantasmagorie erfolgenden Aufgabe der Selbstbestimmung, das den dramatischen Vollzug zum Trugbild der Mündigkeit wendet. Wird das moderne Drama von Szondi als Gestaltung des soziokulturellen Körpers einer Gesellschaft untersucht und ist dahingehend in seiner Analyse als Reaktion auf den gesellschaftlichen Wandel zugleich auch in dessen Ausdruckspotential an eine Reaktion auf die dramatische Tradition gebunden (11), so sehe ich dieses reaktionäre Ausdruckspotential auf das deutlichste von Kraus stilisiert. Dem Mythos der Mündigkeit in der Phantasmagorie der großen Zeit wird der Dialog zugestanden, um hiervon ausgehend eine Demythologisierung formal zu erweisen. Entfremdet offenbart sich die Öffentlichkeit hinsichtlich des Ausdrucks der traditionellen Dramatik, deren Prinzipien und Konstitution sich am humanistischen Bild der Aufklärung, an dem auf Mündigkeit basierenden Handlungsvollzug im Sprechakt der *dramatis personae* verbildlicht (Szondi 14).⁶⁴ Doch das, was Kraus von Akt zu Akt von Szene zu Szene im Dialog zur Aufführung bringt, ist der Verlust des zwischenmenschlichen Bezuges als eine konstruktive Kategorie, die sich in der Statik der Leitartikel rezitierenden Öffentlichkeit der Rezipienten offenbart. Die in der Zeitung gebotene Vermittlung der Ereignisse ist das Gestaltungsprinzip der Aktfolge, begründet die *trias* von

⁶⁴ Die Rückführung der Zwischenmenschlichkeit auf die Aufklärung widerspricht hierbei nicht der von Brecht beschriebenen Zwischenmenschlichkeit als ideologische Konstruktion im Theater seit der Jahrhundertwende. Dass Zwischenmenschlichkeit besonders für die Epoche der Aufklärung als Gestaltungsprinzip gilt, verdeutlicht sich an den bürgerlichen Trauerspielen Lessings. Die Zwischenmenschlichkeit ist bei Szondi eine historische Kategorie, die das dramatische Gestaltungsprinzip des Theaters der Neuzeit darstellt (14). Losgelöst von diesem Weltbild überantwortet sich der Mensch dem gesellschaftlichen Raum und hebt diesen zum dramatischen Handlungsraum: „Die Alleinherrschaft des Dialogs, das heißt der zwischenmenschlichen Aussprache im Drama, spiegelt die Tatsache, daß es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges besteht, daß es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet“ (Szondi 15).

Handlung, Zeit und Ort in der Repetition der Leitartikel. In diesem Drama von *dramatis personae* auszugehen, ist in Folge dieser Konstruktion problematisch: Denn nicht Individuen, die sich durch ihre Handlungen auszeichnen, werden von Kraus vergegenwärtigt. Der Leser sieht sich einer Zurschaustellung, einer Collage der Konstrukte der großen Zeit entgegen. Das auf Zwischenmenschlichkeit gründende Drama wird bei Kraus zur Farce, deren dramatische Darbietung einzig von einer in der Rezitation angelegten Epik zeugt, in deren Konstitution das Subjekt zum Objekt der Zeitung aufgehoben wird.⁶⁵

Figuren dieses Dramas kreieren die Phantasmagorie, schreiben an der erzählten Welt der großen Zeit, da die Zeitung sich längst zum Rahmen des „Weltbild[es]“ (Kersting 47) erhoben hat, als den sie sich, vom Medium gelöst, zum Prinzip der Öffentlichkeit erhebt, mit der Handlung der Öffentlichkeit gleichzusetzen ist: „Mit der wahllosen Assimilation von Fakten geht also Hand in Hand die gleich wahllose Assimilation von Lesern, die sich im Nu zu Mitarbeitern erhoben sehen“ (Benjamin, „Zeitung“ 629). Ob sich dieser von Benjamin beschriebene Prozess der Assimilation von Medium und Person explizit auf die Einsendung von zwei Parodien, „Wanderers Schlachtlied“ (Kraus, *letzten Tage* 267) und „Beim Backen“ (Kraus, *letzten Tage* 268), zu Goethes „Wandrer's Nachtlid“, auf den „patriotische[n]“ (Kraus, *letzten Tage* 101) Akt des Überklebens und Umbenennens von Geschäftsnamen, wie das Café Westminster zum Café Westmünster, oder implizit auf das Agieren in der Phantasmagorie erstreckt; der dialogische Handlungsvollzug bricht an der erzählten Welt, an dem auf die Rezitation beschränkten

⁶⁵ Auch Lotte Sternbach-Gärtner sieht diesen gattungspoetologischen Bezugspunkt bei Kraus und weist ihm der Poetologie gegenüber die Haltung des Kritikers zu: „Beide Autoren [Kraus und Brecht] kannten wohl die ersten Stücke der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘, in der Lessing von der Zielmäßigkeit des Kunstwerkes und dem Einfluß spricht, den es auf die Entwicklung der Menschheit ausüben soll. Sie wußten beiden, daß dieser große Verteidiger der Klarstellung und Auseinanderhaltung der verschiedenen Kunstformen, weniger rigorös als Aristoteles – und ähnlich wie Lukács in unseren Tagen – feststellte, daß das Problem der Abgrenzung der ästhetischen Kategorien kein statisches ist, sondern durch den Endzweck der Dichtung: den von ihr auszuübenden Einfluß auf das Wohl der Gesellschaft, verändert werden kann“ (840f.).

Sprachgestus der Öffentlichkeit. Der von Szondis struktureller Analyse deduzierte dramatische Grundtyp scheitert hier an einer Epik, in deren System der Stoff des Ersten Weltkrieges, die Ereignisse an der Front in der Wiederholung zur Mythologie eines Verteidigungskrieges überschrieben, in den ideologischen Apparat des Kriegspresseministeriums einverleibt werden. Wird der Fokus der Analyse von *Die letzten Tage der Menschheit* auf die dramatische Gestaltung, auf die Handlungspraxis der Figuren gelegt, so zeitigt Kraus *ex negativo* den Standort des Individuums in der Phantasmagorie in der Auflösung. Marianne Kersting betont diesen Standort in ihrer Analyse der Behandlung von dramatischer Zwischenmenschlichkeit im epischen Theater:

An die Stelle der zwischenmenschlichen Beziehungen tritt Kontaktlosigkeit und Isolation; der freie Entschluß wird durch die gesellschaftliche Determination des Handelns abgedrosselt; das erweiterte Weltbild stellt das Individuum in ganz neue Bezüge ‚außer sich‘; die Kausalität wird durchbrochen; Raum und Zeit bekommen eine neue Funktion. (46)

Die journalistische Verstofflichung des Ersten Weltkrieges wird von Kraus zur mimetischen Kraft erhoben: An der jeweiligen Extraausgabe orientiert sich nicht einzig das temporale und topologische Gefüge der Akte, auch die von Kraus entworfenen Figuren verfestigen dieses Gefüge. Es sind dies die auf die Extraausgabe folgenden Gespräche von Powolny, Nowotny und anderen Offizieren (Kraus, *letzten Tage* 49, 74, 234, 325, 429, 557), die die Aktfolge durchziehenden und die Funktion des Kommentars zur Rezitation der Berichterstattung herabsenkenden Gespräche des Abonnenten und Patrioten,⁶⁶ oder auch die Figur des alten

⁶⁶ In elf Szenen des Stücks treten der Abonnent und Patriot auf. Kraus kreiert in diesen Szenen einen Kommentar zur Kriegsberichterstattung und Zeitungsartikeln, in dem sich im Abonnenten und Patrioten die öffentliche Rezeption darbietet. Als sprechende Namen figurieren diese beiden so die Verfilzung des Pressebetriebes mit der Kriegspropaganda im Kriegspressequartier. Im weiteren Verlauf des Dramas treten mehrere solcher Gesprächspartner auf, vermittels deren Kraus seine Satire der Stellung der Presse im Krieg nicht einzig im Typus darbietet. Die zwei Verehrer der Reichspost (*letzten Tage* 83, 326, 369, 658) sowie der alte Abonnent der Neuen Freien Presse und der älteste Abonnent (*letzten Tage* 85, 326) weisen in ihrer Rezitation und im Kommentar eine differenzierte Auseinandersetzung mit der im Krieg bezogenen Stellung, der Phraseologie und in der Diskrepanz von alt und älter einen vollzogenen politischen und stilistischen Wandel der Zeitungen auf.

Biachs, dessen Sprachhandlung sich lediglich auf die Rezitation der Phrasen von dem Herausgeber der Neuen Freien Presse, Moriz Benedikt, beschränkt (Kraus, *letzten Tage* 98f., 110f., 339f., 476f, 574f.); die Sprachhandlung der Aktfolge in *Die letzten Tage der Menschheit* ist episch, ist in der Rezeption ein Zitieren, das ich nicht einzig als Konstitution einer intratextuell geschlossene erzählte Welt deute. Intratextuelle Beziehungen sind in Kraus' Drama zumeist auch intertextuelle Bezüge, die meines Erachtens die erzählte Welt zur dokumentarischen Intention des Dramas eröffnen und hierin die Gesellschaftskritik begründen.

Dass die Öffentlichkeit in ihren Handlungen sich über die Extraausgabe konstituiert, gibt der Satire immer wieder den Anlass diese dem Lachen preiszugeben. Denn die Reproduktion der Phrasen und die sich hieraus ergebende Dialogstruktur eröffnen den Blick auf die Entfremdung der Individuen in der Mechanik der Rezitation. Kraus' dramatisches Abbild der großen Zeit bietet das Ergebnis der zwischenmenschlichen Beziehung im Unvermögen zur Handlungsgenerierung als äußerst komisches dar. Diese Mechanik der Rezitation ist mit Bergsons Strukturprinzip der Komik wie folgt zu beschreiben: „Wir lachen jedesmal, wenn eine Person uns wie eine Sache erscheint“ (42). Als mechanisch erscheine die Handlung des komischen Subjekts in der „*Erstarrung* des Charakters, des Verstandes und selbst des Körpers“ (Bergson 17), in der „*Trägheit* des Körpers, des Geistes und des Charakters“ (Bergson 18) im Vergleichspunkt zu den Anforderungen der Realisation eines guten Lebens, das ein Erkenntnisvermögen von dem Menschen abverlange, vermittels dessen er auf die alltäglichen und besonderen Anforderungen des gesellschaftlichen Vollzugs reagiere (Bergson 16). Dass Bergsons Analyse in dessen struktureller Vollzugsweise in Bezug auf die Klärung eines Gesellschaftsbegriffes unzureichend erscheint, erweist sich in *Die letzten Tage der Menschheit*: Die Öffentlichkeit agiert im gesellschaftlichen Rahmen, doch gerade hierin zeitigen sich die

komischen Elemente. Zurückzuführen ist die Komik auf die Starrheit und Trägheit des Erkenntnisvermögens, eine Leistung des Individuums, um das es von der Informationszufuhr des Kriegspresseministeriums erleichtert wird. Ein Lachen provoziert die Satire dahingehend im Publikum des Marstheaters, denn komisch wird die anklagende Satire im Moment der Abbildung der Auflösung des Publikums im Sinne Habermas. Dies zeigt sich an der satirischen Abbildung, sobald die große Zeit mit der Front konfrontiert wird:

Hans Müller: [...] Seht, schon sinkt die Sonne über das Gelände, grüßt mit ihren letzten Strahlen die müden Schnitter, die hier ihres Weges ziehn, manch einer auch von fröhlichem Gejaide weidwund heimkehrend, ein jeglicher den Blick nach dem stillen Ziele gewandt, wo Haus und Herd, die treuliebende Gesponsin und die frohe Kinderschar seiner warten. Gar manche näht sich daheim die Finger wund, denkt frumb an Kriegers Ungemach in rauher Winterszeit und, der Pflicht ledig, den eigenen Tisch wohl zu bestellen, sorgt sie liebend für die weitere Sippe der Volksgenossen. Frauen und Mädchen an Vindobonas altem Nibelungenstrom, Gott grüße euch!
Wagenknecht (*wie aus einer Betäubung erwachend, zu Sedlatschek*): Du, hör mal, Sedlatschek –
Sedlatschek (*kommt herbei*): Ja hörst, so lang brauchst –
Wagenknecht: Ach nee, ich wollte da austreten, kommt dir so'n Judenjunge und quatscht mir was vor –
Hans Müller (*plötzlich verändert*): Also das is vielleicht ein Verbrechen, daß ich Sie aus Sympathie für die Waffenbrüderschaft hab ins Bristol einladen wollen? [...] Ich wer' Ihnen nicht salutieren, das wern Sie nicht erleben, von mir nicht! Ich wollte mit Ihnen reden, weil ich für Sonntag ein Feuilleton über die Nibelungentreue schreiben soll – itzt können Sie lang warten! (*Ab.*) (Kraus, *letzten Tage* 189)

Dieses Erwachen Wagenknechts, die nach Hans Müllers vier Seiten langen feuilletonistischen Monolog erfolgende Zäsur, die sich durch ihre Banalität von Stil und Phrase absetzt, vergegenwärtigt die von Kraus in der Aktfolge angelegte Spannung, weist auf die Grenzen der Phantasmagorie der großen Zeit hin.⁶⁷ Ob dieses Erwachen auf die deutsche Herkunft Wagenknechts, auf einen Klinsch des deutsch-österreichischen Schulterchlusses in der sich

⁶⁷ J. P. Stern analysiert diese Wirkung der Presse in Hinblick auf Hannah Arendts Beschreibung der Banalität des Bösen: „Arendt reached that conclusion because she discovered that the instructions to commit evil Eichmann acted on, and his own observations on the evil he had committed, were couched in a banal language, a language that forecloses the imaginative assessment – the full realization – of the committed act“ (26).

widersprechenden Mythologie des Feindes zurückzuführen ist, oder auf den Soldatenstand Wagenknechts, die Banalität des einfachen Geschäfts steht der phraseologischen Konstruktion des Feuilletons entgegen und erscheint als Spezifik dieser Szene sich einer die Aktfolge durchziehenden Spannung einzufügen. Die Ereignisse an der Front klingen immer wieder in Ungereimtheiten bzw. in von der Phantasmagorie der großen Zeit nicht erfassten Bereichen durch. Sei dies der Klinsch des deutsch-österreichischen Schulterschlusses, die Schauspielerin Elfriede Ritter (Kraus, *letzten Tage* 135), deren auf einer Rußlandreise gesammelte Erfahrung nicht der Motivid der Presse entspricht, oder der einfache Mann, der Soldatentypus, der von der Schalek an der Front nicht gefunden wird;⁶⁸ immer wieder treten die Ereignisse des Ersten Weltkrieges dem von der Kriegsberichterstattung konstituierten Mythos entgegen.

Manifestiert sich diese Spannung von Ereignis und Vermittlung bzw. Kriegsgeschehen und erzählter Welt der großen Zeit über den Einsatz von Regieanweisungen, wie diese in den Erscheinungen dem Dialog entgegnetreten (Kraus, *letzten Tage* 712), sprechende Namen, Liedern, wie des Kaisers Schlaflied (Kraus, *letzten Tage* 521), vorgetragenen Gedichten, Monologen,⁶⁹ filmischen Darstellungen (Kraus, *letzten Tage* 299, 496),⁷⁰ der Rahmung der Aktfolge von topologisch verbundenen Szenen, wie die Bahnhofsszenen am Süd- und

⁶⁸ Zu dieser These ist hier auf die Figur des Dolmetschers in der 19. Szene des zweiten Aktes zu verweisen, dessen Funktion bereits auf den von Kraus immer wieder aufgewiesenen Bruch von Vermittlung und Ereignis hinweist (*letzten Tage* 289). Der Dolmetscher erscheint hier als Goethesche Mittler-Figur, die die Diskrepanz zwischen den serbischen Frauen und der Schalek nicht einzig hinsichtlich der Geschlechtervorstellung von Kraus, sondern auch als Figuration der Konsequenzen des Krieges betont.

⁶⁹ Ein solcher Monolog wird von der Frau Kommerzienrat Wahnschaffe vorgetragen. Dieser Monolog gleicht dem Bericht einer Werbeanzeige und offenbart gerade in dieser Gestaltung der Rolle den Bruch mit der Selbstbestimmung des Individuums (Kraus, *letzten Tage* 401). Kraus bietet hier eines der eindringlichsten Bilder des Dramas, in dem die soziale Sphäre, die Familie, die Selbstvergewisserung der Frau einzig aus der Werbeannonce heraus entwickelt wird.

⁷⁰ Leo A. Lensing sieht in *Die letzten Tage der Menschheit* eine Auseinandersetzung mit dem Medium Film, die sich zwischen der Adaption kinematographischer Techniken und der satirischen Darbietung der von der Kriegspropaganda vollzogenen Indoktrinierung des Mediums konstituiert („Kinodramatisch“ 487). Zu differenzieren sei diesbezüglich zwischen der szenischen Verarbeitung des Sascha-Films (Kraus, *letzten Tage* 299, 492, 496, 771) und der sich in der Aktfolge darbietenden Montagetechnik sowie die Bildhaftigkeit der Erscheinungen.

Nordbahnhof (Kraus, *letzten Tage* 64, 669), die Volksschulszenen (Kraus, *letzten Tage* 101, 603),⁷¹ der Reihung von thematisch verknüpften Szenen, wie die Kirchen-Szenen Reihe (Kraus, *letzten Tage* 357, 358, 359, 361, 362), so erscheint es, dass Kraus bereits in der Aktfolge Momente der Verfremdung anlegt, die losgelöst von der Konstitution des Marstheaters ihren Effekt generieren. Zu bezeichnen ist das Resultat in Kraus' Drama als Verfremdung der Phantasmagorie mittels deren eigenen Stoffs, d.h. die Verfremdung der Vermittlung über die Diskrepanz zum Vermittelten. Dies zeigt sich besonders an den Regieanweisungen, die als gelöst von der Norm der dialogischen Handlungsentwicklung im Sprachvollzug einen Kontrast zum phantasmagorischen Bild evozieren. Kraus stellt dem dialogischen Vollzug der großen Zeit die *Mise en Scène* gegenüber, hebt die Regieanweisungen zur Kontrafaktur. Solch eine Kontrafaktur erweist sich in dem Drama verschiedenartig, so in der bloßen Verortung, in der Form eines in dem Genrebild angelegten satirischen Kommentars, wie in der Beschreibung der Kurortschaften und des Publikums als „*Schakale und Hyänen*“ (Kraus, *letzten Tage* 249), oder in kontrastiver Wirkung des Amüsemments des militärischen Kommandos mit dem Kriegsgeschehen in der finalen Szene des fünften Aktes:

Liebesmahl bei einem Korpskommando. Die dem Zuschauer zugekehrte Wand des Saales ist von dem Kolossalgemälde »Die große Zeit« ausgefüllt. Es wird ein Sautanz serviert. Die Musik spielt »Der alte Noah hats doch gewußt, die schönste Boa wärmt nicht die Brust«. Das Gelage neigt sich dem Ende zu. Offiziere der verbündeten Armeen stoßen miteinander an. Aus der Ferne Geschützdonner. Ein Husarenoberleutnant wirft ein Sektglas an die Wand. (Kraus, *letzten Tage* 685)

Die Regieanweisung, die *Mise en Scène* setzt die Sprachhandlung in einen Raum, in dem ihr Sprachgestus im Kontrast betont und als Absurdität bloßgelegt wird. Die Musik, der Song und

⁷¹ Dass dieser Rahmung einer Zyklizität inhärent ist, die dem Karnevalszyklus folgt, beschreibt Snell hinsichtlich der Nord- und Südbahnhofszenen: „This interplay of repetition and contrast lends a potent suggestive force and produces an almost grotesque effect, especially when one bears in mind that the death of the Austrian Crown Prince heralded the war and that the return of the invalid soldiers represented its burial rites: yet both scenes are peopled by marionettes using exactly the same phrases“ (238).

das Gemälde evozieren eine Stimmung, die durch den Geschützdonner auch im Verlauf der Szene immer wieder unterbrochen werden. Es ist dies eine Unterbrechung, die Benjamin für das epische Theater als charakteristisch ansieht, dessen „Hauptfunktion in gewissen Fällen darin besteht, die Handlung – weit entfernt, sie zu illustrieren oder zu fördern – zu unterbrechen“ („Was ist episches Theater“ 521). Denn nicht die Handlungsdarstellung sei das Anliegen des epischen Theaters, sondern die Hervorhebung des Zustandes (Benjamin, „Was ist episches Theater“ 522). Unterbrochen wird hier der Sprachgestus der großen Zeit gleichsam des Bruches, der dem Zitat im Prozess der De- und Rekontextualisierung zukommt.

3.2. Die Ohnmacht des Fackelkraus

Der Effekt dieser Unterbrechung generiert in Kraus' Drama, so Helmut Pfotenhauer, eine „dramatische Monade“ (332), die über die Betonung des Sprachgestus in der Unterbrechung das Abbild der großen Zeit offenbart. Hierbei von einer kathartischen Wirkung der einzelnen Szenen in der Sprachsatire und im Wortspiel auszugehen (Pfotenhauer 333; Schneider 87), erachte ich nicht einzig hinsichtlich der Wirkung der Satire für spekulativ, sondern auch in Bezug auf den dramatischen Vollzug für fraglich. Wird bei Kraus in der finalen Szene doch deutlich, dass diese Zustände in einem Prozess begriffen sind, dass sich über den Verlauf des Dramas ein Umschlag der großen Zeit in die ihr entgegengestellten Kriegsereignisse vollzieht. Kraus führt meines Erachtens die Aktfolge in das Syntagma der Anklageschrift und des Urteilsspruchs über, lässt die den Kriegsjahren folgenden Akte auf „Die Letzte Nacht“ zulaufen und führt dem Drama so nebst der Darstellung der großen Zeit einen Sinn zu. In immer kleineren Abständen erklingt der Ton der Front, bis letztlich der dialogische Anteil hinter den Erscheinungen zurücktritt.

Die Fokussierung von Benjamin auf den in Kraus' Oeuvre geschaffenen Raum, in dem sich die destruktive sowie schöpferische Seite des Zitats offenbaren, muss hinsichtlich der in *Die letzten Tage der Menschheit* dargebotenen Verfremdungsmechanismen erweitert werden. Denn bereits die Eröffnung des Spielraums dieses Marstheaters verweist auf die kompositorisch von Kraus vollzogene Verfremdung, die im Umschlag der Phantasmagorie der großen Zeit eine Prozessualität vergegenwärtigt. Den Verfremdungsmechanismen eine Prozessualität zu unterstellen und dahingehend den Kontrast zwischen den Handlungen der großen Zeit und den Regieanweisungen zu betonen, erweist sich in *Die letzten Tage der Menschheit* an dem Maßstab der Satire. Denn in dieser Entwicklung zeichnet sich eine Dualität diskursiver Ebenen ab, die ich als konstitutiv für das satirische Schweigen ansehe. Die kompositorische Verfremdung, d.h. die Gestaltung des Marstheaters und der hiermit erfolgende Urteilsspruch begründet sich als diskursive Ebene des Dramas im Umschlag, der dahingehend auch als Umschlagen des Ausdrucks der in der Aktfolge dargebotenen Ohnmacht zu werten ist. Den Umschlag so als Begründung der diskursiven Ebene des Dramas zu werten, gleicht der von Andrzej Wirth beschriebenen stereometrischen Struktur der Stücke Brechts:

[...] bei Brecht haben wir es mit einer eigentümlichen gegenseitigen »Beleuchtung« der Ebenen zu tun; das, was in der dramaturgischen Ordnung im Dialog aufgegriffen wurde, wird dann – dieser Eindruck drängt sich auf – durch die Poesie kontrolliert und der Probe der Reflexion unterworfen. Man könnte eigentlich – dies wäre richtiger – von einer dreifachen Bearbeitung des Themas sprechen: der dramaturgischen, poetischen und diskursiven. (362)

Gleichsam findet man in *Die letzten Tage der Menschheit* eine Bezugnahme der ästhetischen Ebenen zueinander, doch nicht auf solch eine differenzierte Weise, wie dies von Wirth für Brecht angenommen wird. Nicht wird das Thema, der Stoff des Ersten Weltkrieges bei Kraus dreifach bearbeitet, sondern treten die ästhetischen Ausdrucksmittel in eine sich gegenseitig explizierende Beziehung zueinander. Verdeutlicht soll hiermit werden, dass Kraus die diskursive Ebene auf

dem dramatischen Ausdruck der Unmittelbarkeit gründet und dies zum Stoff der Anklageschrift und folglich des Urteilsspruches erhebt. Ausdruckskraft und Darbietung der Kritik, wie dies im Urteilsspruch erfolgt, fundieren auf der Ausweisung der Ohnmacht, auf Negativität, d.h. auf der Auflösung des sozialen Gespräches der Satire:

Ein Spekulant: Wissen Sie, wer vollständig verschwunden ist?

Ein Realitätenbesitzer: Ich weiß, der Fackelkraus.

Der Spekulant: Wie Sie das erraten – oft denk ich, kein rotes Büchl, kein Vortrag – ihn selbst hat man auch schon eine Ewigkeit nicht zu Gesicht bekommen.

[...]

Der Realitätenbesitzer: Auf den Umgang müssen Sie nicht stolz sein. Alles in den Kot zerren – alles niederreißen – nix aufbauen – Weltverbesserer, tut sich was! Bittsie ich weiß doch, wie das is. Wie ich jünger war, hab ich auch alles kritisiert, nix war mir recht. Bis ich mir hab die Hörner abgestoßen. Er wird sich auch die Hörner abstoßen.

[...]

Der Spekulant: Natürlich, jetzt, wo ja zu schreiben wär, schreibt er nicht! (Kraus, *letzten Tage* 181)

Die Rezeption der *Fackel* wird hier in den Figuren des Spekulanten und des Realitätenbesitzers personifiziert und somit in einem Kontinuum zwischen Diffamierung und Integration über die Aufnahme der Öffentlichkeit in die Kulturpolitik angesiedelt: Der Spekulant und der Realitätenbesitzer vergegenwärtigen die Seiten der „Mißdeutung“ (Kraus, „In dieser großen Zeit“ 9) der Satire. Dem Wiener Realitätenbesitzer ist die Einsicht des satirischen Schlusses von der Lokalangelegenheit auf das Wesen des Krieges versperrt, die Dialektik der Satire in der Ausweisung des „alles niederreißen – nix aufbauen“ (Kraus, *letzten Tage* 181) aufgelöst. Doch diese Auflösung wird über die vollzogene Beurteilung der Qualität der *Fackel* in einem weiteren Prozess als Kulturgut der großen Zeit einverleibt: „Spekulant: [...] Erlauben Sie mir, da könnte doch eine geschickte Feder, und die muß man ihm lassen –“ (Kraus, *letzten Tage* 181). War *Die Fackel* und die in ihr von Kraus gestalteten Polemik vor dem Krieg noch „amüsant“ (Kraus, *letzten Tage* 182), so konstruiert Kraus über die Rezeption des Realitätenbesitzers und des Spekulanten das Ausbleiben der *Fackel*, d.i. das Schweigen:

Der Realitätenbesitzer: Nicht wegen der Zensur – er kann von selbst nicht. Er hat sich ausgeschrieben. Verlassen Sie sich auf mich. Und dann – er fühlt jedenfalls, daß jetzt andere Sorgen sind. Das war ja ganz amüsan im Frieden – jetzt is man zu solchen Hecheleien nicht aufgelegt. Passen Sie auf, er wirds bald billiger geben. Wissen Sie, was ich ihm gönnen möcht – nehmen solln sie ihn! An der Front! Da soll er zeigen! Was er trifft, is nörgeln. (*Der Nörgler geht vorbei. Die beiden grüßen.*) (Kraus, *letzten Tage* 182)

In der Namensgenese des Nörglers erweist sich zugleich der Prozess, in dem die Satire nicht einzig um ihr Mittel der Ironie beraubt, sondern aufgrund des Verlusts der Wiedererkennung, d.h. der Konstitution der Ironie als überzogenes Abbild der Gesellschaft vom satirischen Objekt als ulkig, „im Hohngelächter des tückischen Objekts“ (Adorno, „Juvenals Irrtum“ 239) als Amüsement einverleibt wird:

Ihr Medium, die Differenz zwischen Ideologie und Wirklichkeit, ist geschwunden. Jene resigniert zur Bestätigung der Wirklichkeit durch deren bloße Verdopplung. Ironie drückt aus: das behauptet es zu sein, so aber ist es; heute jedoch beruft die Welt noch in der radikalen Lüge sich darauf, daß es eben so sei, und solcher einfache Befund koinzidiert ihr mit dem Guten. Kein Spalt im Fels des Bestehenden, an dem der Griff des Ironikers sich zu halten vermöchte. (Adorno, „Juvenals Irrtum“ 239)

Die Konstruktion des Schweigens über die Rezeption der Öffentlichkeit verweist hier auf den Bruch in der Wiedererkennung des Ideals; die Normativität der Satire, das Sollen, an dem die Wirklichkeit gemessen wird, verstummt mit dem Fortschritt der Gesellschaft. Von der Wiedererkennung der Normativität entbunden, verkümmert der Witz letztlich zur bloßen Darstellung.

Ausgehend von Adornos Bewertung der Satire über den gemeinschaftlichen Consensus („Juvenals Irrtum“ 237), der Wiedererkennung, muss das im Drama angelegte Spannungsfeld aus Macht und Ohnmacht im Verlauf zum Urteilsspruch des Mars hinsichtlich der Gegenüberstellung von Satire und Öffentlichkeit untersucht werden. Die Einführung der Akte über den Ausruf der Extraausgabe begründet die Öffentlichkeit und verweist gemäß der Pressekritik von Kraus der Schrift und dem Wort den Bezug zur Gesellschaft zu. Einen Begriff

der Öffentlichkeit dem Drama zu entnehmen, kommt, wie zuvor erwiesen, der Rezeption der Zeitungsartikel gleich, denn die Öffentlichkeit wird hier als Rezipient bzw. Konsument beschrieben. Das Schreiben ist für Kraus immer zugleich ein gelesenes und rezipiertes, denn Sprache ist eine Handlung, deren Wirkung sich im gesellschaftlichen Raum erweist (J. Stephan 49), und hiervon ist sein eigenes Schreiben nicht ausgeschlossen. Die in dem Drama erfolgende Beurteilung des Schreibens vollzieht sich nicht einzig im Sinne der Polemik der Kriegsberichterstatter und der Feuilletonisten. Kraus integriert intertextuelle Verweise, die sich nicht an den unzähligen Referenzen zu verschiedenen Schriftstellern und Journalisten erschöpfen. Betrachtet man das Drama als eine Konstellation verschiedener Zitate (Häusler 40), so muss in diesem Referenznetz auch die Selbstreferentialität von Kraus betont werden. Die in den Kriegsjahren publizierten Ausgaben der *Fackel* finden nicht nur thematisch einen Eingang in das Drama, sondern auch anhand direkter Zitate. An der Intertextualität zu den Kriegsfackeln und allgemeiner des eigenen Oeuvres weist sich in dem Drama ein reflexiver Zug aus, in dem Kraus das eigene Geschriebene in dessen gesamtgesellschaftlicher Funktion dramatisch hinterfragt; Intertextualität wandelt sich zum metatextuellen Kommentar.⁷²

Gekoppelt an die Rezeption expliziert sich dieses Schweigen im Unverständnis der Satire: Die Satire schweigt, weil ihre textuelle Konstitution nicht länger hinsichtlich der in ihr *ex negativo* evozierten Ideale rezipiert wird. Diesen Prozess der Rezeption gestaltet Kraus im Drama in verdichteter Form über die Figur des Nörglers. Der Nörgler trägt Kraus' Gedichte vor (Kraus, *letzten Tage* 617, 388), wird in dem Drama mit der Publikation der *Fackel* in Verbindung

⁷² Die in dem Drama angelegte Intertextualität ist kein metatextueller Verweis im Sinne von Roland Barthes („Tod“ 190f.). Selbstreferentialität metatextuell zu bestimmen, vollzieht sich hier mit Gérard Genette: „The third type of textual transcendence, which I call *metatextuality*, is the relationship most often labeled ‚commentary‘. It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it (without summoning it), in fact sometimes even without naming it“ (4).

gebracht (Kraus, *letzten Tage* 181, 621). Finden sich biographische Übereinstimmungen und verfasst der Nörgler im Drama eine Tragödie (Kraus, *letzten Tage* 434), so möchte ich die Figur des Nörglers nicht wie zumeist in der Forschung mit Karl Kraus gleichsetzen (Evers; Schneider), sondern diesen als Personifikation der Intertextualität, d.h. als Personifikation der eigenen satirischen Arbeit auffassen.⁷³ Auch Ari Linden verweist auf diese Funktionalisierung der Figur des Nörglers, denn „it is he who quotes not only the other figures in the drama but also from the *Fackel*-Kraus's essays and aphorisms, rendering himself a repeatable figure“ (527f.). Die Selbstreferentialität zur eigenen satirischen Arbeit verdeutlicht sich anhand der Stellung des Nörglers im Drama, die sich von dem distanzierten Begleiter der Szenen, über den Vortragenden hin zum aphoristischen Gesprächspartner des Optimisten erstreckt. Der Nörgler ist Beobachter und Kommentator (Timms, *Apocalyptic Satirist: Culture* 394; Früh 231; Snell 238), konstituiert im Drama eine Erzählerfigur der großen Zeit und gestaltet sich in dieser Distanz als Vertreter eines Humanismus und Figur der idealistischen Satire, d.h. der „Idee, daß Gott den Menschen nicht als Konsumenten oder Produzenten erschaffen hat, sondern als Menschen“ (Kraus, *letzten Tage* 199). Die von Timms beschriebene „tragedy of the seer“ (*Apocalyptic Satirist: Culture* 388) offenbart sich in dieser Distanz, in der Rolle des zur Öffentlichkeit bildenden Kontrastes.⁷⁴

⁷³ Timms teilt diese These in gewissen Zügen, wenn er den Nörgler als „simplified version of Kraus's satirical self“ (*Apocalyptic Satirist: Culture* 391) beschreibt. Auch wenn es Timms nicht gelingt, die von ihm erwiesenen intertextuellen Bezüge im Sinne der Selbstreferenz auf das satirische Arbeiten zu deuten, so verweist er doch auf die Funktionalisierung des Nörglers als Erzähler hin, dessen Umfang sich nicht mit einer autobiographisch ausgerichteten Interpretation vollständig fassen lässt. In Übereinstimmung mit Timms verweist Djassemey indirekt auf die Intertextualität zur *Fackel* und der sich hiermit ergebenden Differenzierung zwischen Autor und Figur: „Wohl aber repräsentiert der Nörgler den Autor der *Fackel*. Denn schon das in der *Fackel* zu Wort kommende Ich stellt einen Selbstentwurf dar, mit dem die Autorsubjektivität verselbstständigt und objektiviert wird, und in der Figur des Nörglers ist solche Fiktionalisierung bloß geringfügig gesteigert“ (328).

⁷⁴ Diese Ausweisung des Nörglers als Kontrast verdeutlicht sich anhand des von Kraus gewählten Namens. Das Nörgeln ist in der *Fackel* bereits ein Motiv, vermittels dessen Kraus die Aufnahme und das Verständnis der Satire in der Öffentlichkeit expliziert: „Was ist ein Nörgler? Der an allem etwas auszusetzen hat, sogar am Festzug. Und Leute, die im Prinzip für Festzüge sind und gerade an diesem etwas auszusetzen haben, sollte man wirklich des Landes verweisen oder gar zwingen, die Leitartikel der patriotischen Wiener Presse zu lesen. Aber es ist ungerecht, den einen Nörgler zu nennen, der grundsätzlich gegen Lärm, schlechte Luft und Festzüge ist und diesen da nicht

Zugleich erfolgt mit dieser Stellung des Nörglers auch die Distanzierung der durch die Intertextualität evozierten Satire der Kriegsackeln.⁷⁵ Anstelle einer Distanz bzw. Selbstreferentialität, in der Kraus die Bedingung der Satire und deren Stand zum Ausdruck erhebt, sieht Timms in den Sprachanteilen des Nörglers die Weiterführung bzw. Extension der Kriegsackeln (*Apocalyptic Satirist: Culture* 389). Beschreibt Djasemy den Nörgler als Repräsentation des Autors der *Fackel*, so ist die von ihr entworfene Kategorie der „Historizität“ (328), die fluktuierende Figuration eines Autors über den anhaltenden Schreib- und Publikationsprozess, auch auf den Nörgler, d.h. auf die Publikation von *Die letzten Tage der Menschheit* nach dem Ersten Weltkrieg anzuwenden und folglich dessen Gestaltung nicht als Extension, sondern Reaktion auf *Die Fackel* zu interpretieren. Als Repräsentant der satirischen Arbeit in der *Fackel* wird der Nörgler im Drama zur historischen Kategorie, wodurch das eigene Schreiben zur Bewertung gestellt wird.

Inwiefern diese Distanzierung des Nörglers und der mit ihm evozierten Dialektik von Ideal und Wirklichkeit als in der Rezeption konstituierten Selbstreferentialität gedeutet werden kann, verdeutlicht sich über die Szenen, in denen der Nörgler gemeinsam mit dem Optimisten auftritt.⁷⁶ Das Gespräch zwischen dem Nörgler und dem Optimisten bildet zumeist keine

schlechter findet als einen andern. Der der Meinung ist, daß ein Gemenge aus Kitsch und historischer Treue nicht den Aufwand von Geschäftshuberei lohnt“ („Nachträgliche Vorurteile“ 9f.).

⁷⁵ Zu dem intertextuellen Bezug von Drama und *Fackel* vgl: Timms: „This is not to deny that many of the speeches of the Grumbler have a documentary kernel, deriving from texts published in *Die Fackel* during the war. This is particularly true of the longest of the choral scenes (A 1. 12, reprinted virtually unchanged as B 1. 29). There are close correlations between the Grumbler’s arguments in this scene and Kraus’s aphorisms of October 1915 (F 406-12: 94-168)“ (*Apocalyptic Satirist: Culture* 389).

⁷⁶ Dass dem Nörgler sowie dessen Gespräche mit dem Optimisten in dem Drama eine signifikante Funktion zukommt, wird auch anhand des Bearbeitungsprozesses von Kraus nachvollziehbar: „In ‚A‘ [Aktausgabe] there are thirteen such scenes, in ‚B‘ [Buchausgabe] twenty –four. As a result of these revisions the total length of the Optimist/Grumbler scenes was increased by about 40 per cent, from just over 3,600 lines to almost 5,000“ (Timms, *Apocalyptic Satirist: Culture* 389). Trotz dieser ausführlichen Arbeit sieht Timms bei dieser Steigerung der Redeanteile von Nörgler und Optimisten jedoch nicht die diesen Szenen zugrundeliegende Selbstreferentialität als Ausdruck der Differenzierung des Dramas. Dies ist umso erstaunlicher, da Timms den Schreibprozess dieser Gespräche zurückverfolgt: „A number of scenes portraying the position of the Grumbler in 1914 or 1915 were actually composed in 1920 or 1921. However conscientious Kraus may have been in reconstructing his earlier

hermetisch geschlossene Einheit, sondern referiert thematisch auf die vorangegangenen Szenen und erfährt so die Hebung zur metatextuellen Funktion des Kommentars. Doch dass diese metatextuelle Funktion dialogisiert wird, verweist auf die der Intertextualität zu den Kriegsfackeln zugrundeliegende Selbstreferentialität der satirischen Arbeit.⁷⁷ In den Gesprächen zwischen dem Nörgler und dem Optimisten wird die eigenen satirische Arbeit in der Rezeption hinsichtlich ihrer Effektivität der Prüfung ausgesetzt. Der über 24 Szenen anhaltende Dialog der Gesprächspartner zeugt konträr zum sokratischen Dialog nicht von einer Produktivität, geschweige denn von einem im Drama erfolgenden Fortschritt im Sinne der Erkenntnis des Optimisten. Verweist der sprechende Name des Optimisten doch schon auf seine Sicht der Dinge,⁷⁸ so erweist sich die Funktion des Gesprächspartners des Nörglers als die Dialogisierung der Satire des Ersten Weltkriegs hinsichtlich der Thematik: „Der Nörgler: [...] Denken Sie darüber nach, und wenn Sie dann noch nicht von selbst zu einem Schluß kommen, so rufen Sie mich. Ich unterhalte mich gern mit Ihnen, Sie sind ein Stichwortbringer für meine Monologe. Ich möchte mit Ihnen vor das Publikum. Jetzt kann ich diesem nur sagen, daß ich schweige, und wenn möglich, was ich schweige“ (Kraus, *letzten Tage* 225f.). Doch den Optimisten als Stichwortbringer auszuweisen, vergegenwärtigt die Notwendigkeit des Gesprächspartners, d.h. der Rezeption für die in dem Drama angelegte Selbstreferentialität. In der Kontrastierung der

intellectual outlook, the reconstruction was inevitably affected by this retrospective process of selection, deletion and accentuation“ (*Apocalyptic Satirist: Culture* 389).

⁷⁷ Dass Kraus die Selbstreferentialität der eigenen Arbeit im Zusammenhang der Rezeption gestaltet, verdeutlicht sich über die Gewichtung der Auftritte des Nörglers in Verbund mit dem Optimisten. Insgesamt tritt der Nörgler in 34 Szenen des Dramas auf, und hiervon verbindet ihn das Gespräch mit dem Optimisten in 24 Szenen.

⁷⁸ Gemmel führt die Figur des Optimisten anhand der publizierten Briefe von Kraus an Sidonie Nádherny auf Adolf Loos zurück (157). Lasse sich hierdurch die vom Optimisten dargebotene Zustimmung zu der Kritik erläutern und finde sich bezüglich der Kriegsbejahung eine Übereinstimmung mit Adolf Loos, so ist dies trotzdem eine Reduktion der Funktionalität der Figur des Optimisten: „But on reflection it becomes clear that the Optimist is a synthetic creation, whose literary function – as foil for the Grumbler – is more important than his biographical origin“ (Timms, *Apocalyptic Satirist: Culture* 392). Timms ist hier zuzustimmen, doch erscheint die Ausweisung der Funktion des Optimisten als Stichwortbringer auch einer Reduktion um dessen chorhafte Stellung, d.h. der über ihn figurierten Rezeption gleichzukommen.

aphoristischen Sprechweise des Nörglers, die sich auch mit Kraus' Gedicht *Grabschrift* zur Lyrik steigert (Kraus, *letzten Tage* 305), erweist sich der Optimist als verdichteter Ausdruck des Chors der Ringstraße, an dem die Ohnmacht des tragischen Helden im sprachlichen Gestus verdeutlicht wird (Timms, *Apocalyptic Satirist: Culture* 393).⁷⁹ Die Bezeugung des Optimisten von Verständnis und Zuspruch zu den Thesen (Kraus, *letzten Tage* 560) heben die Distanzierung des Nörglers zur Öffentlichkeit, die ausbleibende Wiedererkennung hervor. Erweist bereits die von Timms beschriebene Funktion des Nörglers als Erzähler und Kommentator des Dramas, dass die über Ironie, Witz und Wortspiel erbrachte Kritik ein Supplement bedarf, dass zwischen Consensus und Ideal sich ein Bruch darbietet, so wird dieser Ausdruck über den sprachlichen Gestus in den Gesprächen von dem Nörgler und dem Optimisten verstärkt. Die Nichtigkeit der Satire und folglich das Schweigen werden hier in der thematischen Aufnahme der Szenen, d.h. im Kommentar des Nörglers wiederholt vergegenwärtigt. Die über Witz und Aphorismus angeführte Wahrheit (Adorno, „Sittlichkeit“ 380), das Ideal, wird hier erwiesen, um zurückgewiesen zu werden.

Die Dialogisierung der Intertextualität zu den Kriegsackeln werde ich so als Ausweisung der Ohnmacht der eigenen satirischen Arbeit. Ist der sokratische Dialog durch die Bekräftigung des Erkenntnisvermögens motiviert, so vermittelt Kraus anhand der Gespräche zwischen dem Nörgler und dem Optimisten eine Statik, die das Sinnangebot der idealistischen Satire und den darin enthaltenen Erkenntnisprozess im Sinne einer sich hieraus entwickelnden dramatischen Handlung nicht umsetzt. Die Intertextualität zwischen der *Fackel* und dem Drama erweist sich als metatextueller Kommentar, vermittels dessen die Autorität der *Fackel*-Satire den

⁷⁹ Ein stilistisches Motiv des verdichteten Ausdrucks der Beziehung von Nörgler und Optimisten bietet Kraus wiederholt in der Dialogisierung durch die gemeinsame Kreierung von Sätzen: „Der Optimist: Aber Ausnahmen muß es schließlich geben. Zum Beispiel die Literatur. Das Vaterland braucht nicht nur Soldaten – Der Nörgler: – sondern auch Lyriker, die ihnen den Mut machen, den sie selbst nicht haben“ (Kraus, *letzten Tage* 251).

dramatischen Einzug in der Figur des Nörglers findet und so zum Ausdruck der Ohnmacht gestaltet wird.

3.3. Die Bühnenfassung als Form des Wiedererzählens

Verdeutlicht wird hiermit, dass die Satire, wie anhand der in dem Drama angelegten Selbstreferentialität aufgezeigt, in ihrer Kritik an der Öffentlichkeit begrenzt ist, doch gerade in der Aufweisung dieser Begrenztheit, d.h. in der Darstellung der ästhetischen Zäsur, den Ereignissen eine Ausdruckskraft spendet. Dies ist die Rückführung des Unmittelbaren, der Fronterlebnisse auf den Mechanismus der Vermittlung im Gewerbe der Presse und Literatur über die Ohnmacht der Satire. Die Satire gestaltet sich so im Schweigen, in ihrer eigenen Unmittelbarkeit, als Dokument der ästhetischen Zäsur. Resigniert die Satire im Sinne Adornos zur „Verdopplung“ („Juvenals Irrtum“ 239) der Wirklichkeit, dann doch um an dem Abbild, an ihrer eigenen Ohnmacht den Moment des Verlusts zu betonen. Die Selbstreferentialität des Geschriebenen sehe ich zur Zeugenschaft des was-einmal-war, und nun nicht länger möglich ist, erhoben: Der Ausdruck der Unmöglichkeit der Satire ist zugleich ein Ausdruck der verlorenen Normativität, die dem Menschen Sinn bot und die Ereignisse in diesem übergeordneten Sinn deutbar und mitteilbar machte. Die durch den Nörgler eröffnete diskursive Ebene des Dramas scheitert an der fehlenden Wiedererkennung, an dem immer weiter erfolgenden szenischen Sprachvollzug der großen Zeit und wird in ihrem Scheitern Teil der Verfremdungsstrategie des Marstheaters. Reihen sich die Szenen in der Unterbrechung der satirischen Verfremdung zu Zuständen, dann eröffnet sich in der Unmenge an Szenen nicht einzig eine Beweiskraft, sondern auch der quantitative Ausdruck einer Ohnmacht dieser Menge gegenüber. Diese dauernde Folge von Szenen findet im dialogischen Vollzug keinen Abschluss, wird in Sprachhandlungen

diskursiv nicht aufgelöst. Der Sinndarbietung in der diskursiven Ebene tritt der schockhafte Wechsel der Szenen, die einzig durch die Regieanweisung der „(Verwandlung)“ getrennt und gereiht werden, entgegen.

Die Szenenreihe der Aktfolge konstituiert dahingehend keinen syntagmatischen Vollzug, vielmehr ein Paradigma, dessen Abfolge nicht einer dramatischen Sinnkonstitution im Sinne der Handlungskonstruktion entspricht. Peter Strohschneider sieht mit Peter Warning die Funktion solch paradigmatischen Erzählens als Gestaltungsausdruck von Krisenzeiten, als Ausdruck der Ohnmacht gegenüber der Kontingenz, deren syntagmatische Auflösung sich in der paradigmatischen Darbietung bricht:

Er [Warning] setzt die ‚Wiederholung‘ ins Recht. Doch anders, als man es im Horizont beispielsweise sozialkonstruktivistischer Institutionstheorien, historisch-anthropologischer Ritualbegriffe oder narratologischer Schemakonzeppte besonders naheliegend finden möchte, wird die Repetition bei ihrer Rehabilitation gerade nicht verknüpft mit Vorhersagbarkeiten und Schematisierungen, mit der Steigerung von Erwartungssicherheit und Verlässlichkeit, mit Zentrierung und Orientiertheit. Nicht Kontingenzdrosselung sei die entscheidende Leistung jener Sequenzierungen und Wiederholungen, die einen Erzählprozeß paradigmatisieren. Ihr Merkmal sei vielmehr ‚Kontingenzexposition‘. (165)

Es ist dies die Reihung, die Paradigmatizität der Szenen in der Aktfolge, die sich dem sinnbildenden, teleologischen Verlauf entzieht und vielmehr in immer wieder erfolgreicher Verwandlung des Gleichen, der immer wieder erfolgenden Darbietung der Destruktion des dramatischen Vollzugs reiht: „Das Drama drohte, wie Kraus es selbst sieht, in Szenen der zerfallenden Menschheit zu zerfallen“ (Pfothenauer 335).⁸⁰ Die in der Aktfolge von Kraus dargebotene Kontingenzexposition steigert ihren Ausdruck in den Versuchen des Nörglers dieser

⁸⁰ Bricht Kraus die Dramatik an dem Gestaltungsprinzip der Presse, so manifestiert sich das Drama in der Vermittlung der Ereignisse durch den Zeitungsbericht, in der Reproduktion, deren Charakteristik von Benjamin im *Kunstwerk*-Aufsatz expliziert wird: „Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitungen und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener“ („Kunstwerk“ 143).

Paradigmatizität ein Sinngefüge zu verleihen. Deutbar ist diese Spannung im Gestaltungsprinzip der Reproduktion als Ausdruck der Ohnmacht, die gleichsam der Figur des Nörglers am Versuch der Konstitution einer diskursiven Ebene scheitert.

Dass der Nörgler sich nicht in der Funktion des Kommentars erschöpft, dieser vielmehr im Zusammenhang mit der in der Aktfolge sich darbietenden Paradigmatizität steht, lässt sich auch an den Kürzungen erkennen, die von Kraus zur Edition der Bühnenfassung vollzogen wurden.⁸¹ Eckhart Früh datiert die Arbeit an der Bühnenfassung von *Die letzten Tage der Menschheit* auf einen Zeitraum von 1926 bis 1929 (227). Mit Verweis auf Lotte Sternbach-Gärtners Anekdote über die Beziehung von Kraus zu Brecht ist diese Fassung möglicherweise auf eine geplante Aufführung des Stücks am Theater am Schiffbauerdamm zurückzuführen, dessen Umsetzung jedoch 1930 in der Aufführung des Epilogs „Die letzte Nacht“ endete (837). Es zeichnet sich hierbei in der geplanten Aufführung Kraus' Entschluß zu einem dramaturgischen Stil ab, der sich folglich wohl auch in der Überarbeitung des Dramas äußert. Den stärksten Eingriff vollzieht Kraus an der Figur des Nörglers, dessen Auftritte auf zwei Monologe (III/15, V/10) und einen stummen Auftritt (II/8) reduziert, die Gespräche mit dem Optimisten gar vollständig gestrichen wurden.⁸² Die Auswirkung der Eingriffe auf den thematischen Umfang des Dramas fasst Früh zusammen:

⁸¹ Hierbei ist auf die Frage nach der Aufführbarkeit des Stückes einzugehen. Auch wenn das „Marstheater“ (Kraus, *letzten Tage* 9) von Kraus explizit im Vorwort aufgrund dessen Umfangs als unaufführbar bezeichnet wird, sieht Timms das Drama hinsichtlich dessen Verfremdungsstrategien geradezu als für eine „dynamic revolving-stage“ (*Apocalyptic Satirist: Culture* 380) prädestiniert. Dass diese Sicht hinsichtlich Kraus' Theater der Dichtung zu hinterfragen ist, dass zwischen dem literarischen Drama und dem Theater zu differenzieren ist, führt Kari Grimstad an (121). Festzuhalten gilt, dass die in dem Drama angelegten Verfremdungsstrategien nicht notwendig auf den Moment der Aufführung angelegt sind, dass vielmehr mit solch einer Argumentation die Deutung des Dramas hinsichtlich einer Rezeptionsästhetik verkürzt wird. So ist es doch fraglich, ob die Regieanweisungen auf die Aufführung hin konzipiert wurden, als Teil der satirischen Gestaltung der großen Zeit in der Aufführung den Effekt bewahren, den diese beim Lesedurchgang bewirken.

⁸² Die übernommenen Szenen des Nörglers weisen keine Eingriffe in das Szenengefüge auf. Die Szene III/15 der Bühnenfassung schließt gleichsam der Buchausgabe den dritten Akt. Auch ist die Szene V/10 vor der Liebesfestmahl-Szene und folglich den Erscheinungen wie in der Buchausgabe eingebunden. Doch insgesamt finden

[...] vor allem, daß die thematischen Schwerpunkte in der Kurz-, der Bühnenfassung insofern versetzt sind, als die resolute Verringerung des szenischen Bestands außer den Gesprächen zwischen Optimist und Nörgler in besonderem Maße Szenen aus der liberalen, jüdischen und österreichischen Pressesphäre betraf, nicht aber aus dem reichsdeutschen bzw. völkisch-nationalen Bereich. (231f.)

Ist dies hierbei als Aktualisierung des Stücks hinsichtlich des aufkommenden Faschismus zu werten, so sehe ich in dieser Reduktion auch einen Eingriff in den paradigmatischen Aufbau und dessen kompositorische Verhandlung. Kraus kürzt und greift hinsichtlich der akut bestehenden gesellschaftlichen Bedrohung in *Die letzten Tage der Menschheit* ein, weist in dieser Handhabung des Texts auf dessen soziokulturelle Bindung hin. *Die letzten Tage der Menschheit* erhält in Anblick der von Kraus vollzogenen Revisions- und Überarbeitungsprozesse den Charakter eines nie vollendeten und intendiert nie zu vollendenden Werkes.⁸³ Die Revisionsprozesse unterstützen dahingehend mein Verständnis dieses Dramas als Erzählen: Die Bühnenfassung ist ein von Kraus erfolgreiches Wiedererzählen, das dem Stoff in der Umgestaltung die Aktualisierung zukommen lässt.

Die Eingriffe verdeutlichen den Konnex von der Figur des Nörglers mit der Verfremdung der phantasmagorischen Vermittlung und zugleich die Akzentuierung des Dramas auf die Aufführungspraxis des epischen Theaters. Denn sowohl die in der Aktfolge mit dem Nörgler angelegte idealistische Ebene, wie auch die richtende Instanz des Mars treten hier zurück. Die Bühnenfassung verweist dahingehend nicht auf die der Buchausgabe inhärente Janusköpfigkeit von Macht und Ohnmacht. Dass die Bühnenfassung mit den Erscheinungen endet (Kraus, *letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung* 212), der Epilog „Die letzte Nacht“ von Kraus gestrichen

von den 219 Szenen der Buchausgabe lediglich 80 Szenen Einzug in die Bühnenfassung (Früh 230). Weiterhin wurde das Drama der Buchausgabe in der Bühnenfassung von der Rahmung des Vorspiels und Epilogs gelöst.

⁸³ Timms verweist auf einen vor der Bühnenfassung erfolgenden Revisionsprozess von der Aktausgabe zur Buchausgabe und schließt mit Blick auf den von Kraus vollzogenen thematischen Wandel auf einen „change of paradigm“ (*Apocalyptic Satirist: Culture* 374), von der Abkehr der kulturellen zur politischen Satire.

wurde, ist meiner Ansicht nach im Zuge mit der Aufgabe des Ausdrucks der satirischen Ohnmacht zu sehen. Die Kürzungen verdeutlichen, dass Kraus einen sinnkonstituierenden Aspekt aus dem Drama herausstreicht und hiermit auf eine funktionelle Beziehung der Nörgler-Figur und des Epilogs verweist. Dies belegt sich an den Streichungen, die dem finalen Monolog des Nörglers in der Bühnenfassung zukommen: Um rund zehn Seiten gekürzt, wird das „Manifest“ (Kraus, *letzten Tage* 684) des Nörglers um dessen Inhalt, die Identifikation des Übels befreit. Gestrichen wird die Präambel des Monologs, in der der Leser dem Nörgler beim Lesedurchgang eines Zeitungsartikels folgt; eines Zeitungsartikels, der die Schändung der Natur durch den Pressebetrieb darlegt: „»Der Wunsch, die genaue Zeit festzustellen, die ein im Walde stehender Baum braucht, um sich in eine Zeitung zu verwandeln, hat dem Besitzer einer Harzer Papierfabrik den Anlaß zur Ausführung eines interessanten Experiments gegeben [...]«“ (Kraus, *letzten Tage* 673). Steht die Natur hier ein für den Entfremdungsprozess des Menschen, für die Aufgabe der Selbstbestimmung unter die Rotationspresse des Zeitungsbetriebes, so kürzt Kraus den Monolog des Nörglers, die letzte Klage, um eine die folgende Identifikation der Nutznießer des Krieges konnotierende Schwerpunktsetzung. Nicht verstehe ich diesen Eingriff als Verlust eines das Drama konstituierenden Moments, sondern mit Frühs Analyse als Ausdruck einer Abänderung hinsichtlich der hinsichtlich der gesellschaftlichen Zustände notwendigen Satire. Es ist hierbei an Kraus die Frage zu stellen, ob sich die dramatische Verhandlung der großen Zeit der Buchausgabe mit der in der Bühnenfassung erfolgenden Verfremdung der Heimatfront deckt. Die Bühnenfassung von *Die letzten Tage der Menschheit* weist so auf Eingriffe hin, deren Intention wohl auf die Umgestaltung des Dramas zur Aufführung angelegt und zugleich mit der Streichung eines Szenen-Komplexes verbunden ist, dessen Gestaltung in der Buchausgabe die Dimension des satirischen Schweigens begründet. Denn die Zuschaustellung von

Unmittelbarkeit erfolgt in der Bühnenfassung nicht länger über die Selbstreferenz auf die Ohnmacht der *Fackel*-Satire und auch wird das Vorwort um die Auszeichnung von *Die letzten Tage der Menschheit* als Marstheater entlastet (Kraus, *letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung* 15).⁸⁴ Mit den Kürzungen erfolgt die Reduktion der Bühnenfassung um die in der Selbstreferentialität ausgedrückte ästhetische Zäsur. Einen Ausdruck der Ohnmacht des Nörglers wird hier im Zuge der szenischen Schwerpunktsetzung nicht geboten.

An den Kürzungen und Abänderungen der Bühnenfassung verdeutlicht sich im Umkehrschluss die Bedeutungsdimension, die Kraus im Konnex von Nörgler und Marstheater dem Drama der Buchausgabe verleiht. Die Selbstreferentialität auf die *Fackel*-Satire der Kriegszeit, die Integration der eigenen Arbeit in den von Benjamin beschriebenen Zitat-Raum der Aktfolge und die hiermit verbundene Verrückung der Satire in den Kosmos konstituieren in ihrem Zusammenspiel den Ausdruck der Ohnmacht, durch welchen das Ausmaß der großen Zeit beschrieben wird. Das satirische Schweigen ist dahingehend ein durchaus lautes und artikuliertes Schweigen, denn es ist ein in Folge der gesellschaftlichen Bedingung der Satire erzwungenes Schweigen, das letztlich als Motivation des Urteilsspruches fungiert. Hiervon ausgehend lese ich Adornos Explikation des von Benjamin beschriebenen Raumes als Betonung der Performativität, d.h. als Ausdruckskraft dieser Ohnmacht: „Denn nur die Totalität seiner Worte erzeugt den Raum, in dem er durch sein Schweigen redet“ („Sittlichkeit“ 381). Es ist dies ein Raum in dem die Unmittelbarkeit zum Erzählgut wird und das Erzählen folglich ein Erzählen von der Aussichtslosigkeit des Erzählens ist.

⁸⁴ Zu dem Vorwort der Bühnenfassung gilt es festzuhalten, dass Kraus die Verweise auf die Rezeptionskategorien von Mit- und Nachwelt streicht. Mit dieser Kürzung geht auch der im Vorwort der Buchausgabe starke Bezug zur satirischen Arbeit verloren. Die Satire fungiert in der Bühnenfassung nicht länger als Maßstab der Rezeptionskategorien.

4. Der Rat der Satire

An der Ohnmacht der Satire offenbart sich der Verlust einer Normativität; das soziale Gespräch der Satire kann sich nicht länger in der Zuschreibung des anklagenden Satirikers und der richtenden Rezipienten zeitigen. Indem Kraus vermittelt der in dem Drama angelegten Selbstreferentialität der *Fackel* die Ohnmacht der Satire bloßlegt, sie zur Resignation gegenüber der Öffentlichkeit führt, ist sie zugleich von dem Schuldspruch der Tragödie der Menschheit betroffen; denn Unmittelbarkeit erscheint in Kraus' Drama als Stigma der Schuld: „Nörgler: [...] nichts mehr tönt mir aus der zerschlagenen Schöpfung als dieser Laut, aus dem zehn Millionen Sterbende mich anklagen, daß ich noch lebe, der Augen hatte, die Welt so zu sehen und dessen Blick sie so getroffen hat, daß sie wurde wie ich sie sah“ (Kraus, *letzten Tage* 674). Benjamin sieht das Schuldbewusstsein des Nörglers und allgemeiner Kraus' Schuldbewusstsein in der Autorität des Satirikers begründet:

[...] der Hund, der ideale Fall des Anhängers, der nichts ist außer ergebene Kreatur. [...] Wenn aber etwas das unendlich Fragwürdige dieser Geschöpfe zum Ausdruck bringt, so ist es, daß sie allein aus denen sich rekrutieren, die Kraus selber geistig erst ins Leben gerufen, die er in ein und demselben Akt zeugte und überzeugte. Bestimmen kann sein Zeugnis nur die, denen es Zeugung nie werden kann. („Karl Kraus“ 359)

Das emblematische Tier des Satirikers wird hier von Benjamin zur Explikation der Fackelleser und dahingehend anhand des Bedeutungsbereiches von ‚zeugen‘ dialektal hinterfragt. Der dem Idealismus verhaftete „Allmensch“ („Karl Kraus“ 358) zeugt mit seiner satirischen Autorität einen dem Ideal verhafteten, einen für Benjamin reaktionären Zeugen, der in seiner Befangenheit nicht die Reichweite der Krausschen Kritik an der Phantasienot sowie der Beeinflussung der Öffentlichkeit wahrnehmen kann. Kai Evers' Auszeichnung der *Fackel*-Zeugen als „community safely grounded on shared values“ (208), ist hinsichtlich deren Ausweisung als Gemeinschaft zu hinterfragen. An der Differenzierung von der vom Satiriker vollzogenen autoritären Erziehung

zum Ideal und dem im Drama dargebotenen Erzählen als gemeinschaftlicher Vollzug von Satiriker und Rezipient erweist sich Benjamins Bestimmung des Zeugnisses. Solch eine Differenzierung belegt sich auch an Elias Canettis Beschreibung des Publikums von Kraus als „Hetzmasse aus Intellektuellen“ (132): „Es hat Jahrzehnte gedauert, bis ich begriff, daß es Karl Kraus gelungen war, eine Hetzmasse aus Intellektuellen zu bilden, die sich bei jeder Lesung zusammenfand und so lange akut bestand, bis das Opfer zur Strecke gebracht war“ (132). Canettis Aufsatz zu Kraus ist zugleich eine Aufarbeitung der Beziehung des Rezipienten Canetti zu dem Satiriker: Die Darbietung der Schwierigkeit hinter dem strafenden Pathos des *Fackel*-Satirikers ein Gespräch Gleichgesinnter, d.h. von Satiriker und Rezipient zu erkennen. Die satirische Autorität der *Fackel* impliziert sich in ihrer Kritik: „Viele werden einst Recht haben. Es wird aber Recht von dem Unrecht sein, das ich heute habe“ (Kraus, „Pro domo“ 32).⁸⁵ In dieser Rücknahme der *Fackel*-Autorität, bzw. der Darbietung der Ohnmacht der Satire in der dramatischen Gestaltung, verdeutlicht sich eine Gewichtung zugunsten der Rezipienten in der Konstitution der Satire als soziales Gespräch. Kraus thematisiert in der Selbstreferentialität die Bedingung der Satire, indem er ihre performative Kraft an der gesellschaftlichen Wiedererkennung scheitern lässt. Kraus erweist an der Selbstreferentialität eine Satire der Satire, die nicht einzig als Betonung der Ohnmacht, sondern auch an dem Aufweisen der satirischen Bedingung als Betonung der Notwendigkeit der Rezipienten zu deuten ist.

Nicht allein, wie von Timms gedeutet, die Teilhabe an der Schuld der Intellektuellen, die die Saat ihrer Früchte nicht zum Gedeihen brachten (*Apocalyptic Satirist: Culture* 401), vielmehr ist dies eine Schuld, deren Inklusion vom Verlust der Konzeption von Verantwortung stammt.

⁸⁵ Hierzu auch Schulte: „Wenn Kraus alle Aspekte seiner vielschichtigen, widersprüchlichen Persönlichkeit und somit auch seine Schwächen zu erkennen gibt, dann hängt es letztlich von der [...] Prädisposition des Adressaten ab, ob er sich dem unkritischen Gefolge, der ‚Hetzmasse‘ der Anhänger anschließt oder ob er durch die von Kraus apodiktisch vorgetragene Polemik zu einem eigenen Urteil veranlaßt wird“ (82f.).

Werden Verantwortung und folglich Schuld im Ausspruch des Nörglers durchweg erwiesen, dann doch einzig um in der Rezeption der Öffentlichkeit zurückgewiesen zu werden: „Der Optimist: Aber bedenken Sie, er ist doch nicht verantwortlich – Der Nörgler: Nein, nur wir sind es, die es ermöglicht haben, daß solche Buben nicht verantwortlich sind für ihr Spiel. Wir sind es, daß wir in einer Welt zu atmen ertragen haben, welche Kriege führt, für die sie niemanden verantwortlich machen kann“ (Kraus, *letzten Tage* 416). Den Nörgler so als tragischen Helden des Stücks auszuweisen (Schneider 15), lässt sich letztlich nur über die integrativ bestimmte Schuld, seine Teilhabe an der Tragödie der Menschheit erweisen. Wird mit der Selbstreferentialität der Satire im Moment der Rezeption der Verlust der Normativität bezeugt, so wandelt sich auch der Versuch des Nörglers, die Schuld über das Tragische, über die Gattungszuweisung seiner Schrift als Tragödie zu bestimmen, zum Ausdruck der Ohnmacht (Kraus, *letzten Tage* 674). Es ist dies die Reminiszenz der antiken Tragödie, deren Kategorien gleichsam der literarischen Tradition inmitten der Öffentlichkeit, deren Tragödie es ist, sich als Held zugleich das Schicksal zu bereiten (Melzer 114), verschwimmen. Ist die Öffentlichkeit „heldenlos,“ kann „die Frage der Schuld konsequenterweise nicht positiv beantwortet werden“ (Pieper 85), dann doch, weil sich die tradierte Form des Konflikts zwischen dem Helden und Mythos zum Kampf aller gegen alle im Mythos der Menschlichkeit verkehrt hat; weil sich Held und Mythos nicht länger gegenüberstehen, sondern sich gegenseitig zweckrational begründen. Hiervon sieht Gerhard Melzer die literarische Tradition und dahingehend den Formgedanken der Tragödie in deren Gültigkeit, in dem Zusammenspiel von Schicksal, Schuld und Heldentum, erschüttert: „Eine Welt, die zwar keineswegs des Tragischen entbehrt, jedoch aus verschiedenen [...] Gründen nicht mehr in der Form der ‚Tragödie‘ gestaltend bewältigt werden kann, verlangt nach neuen Bewältigungshaltungen“ (23). Die Erfassung der Erlebnisse des Ersten Weltkrieges

in der Form der Tragödie, der Versuch des Nörglers einer ästhetischen Sinnvermittlung, vermittelt der Schuld und Verantwortlichkeit bestimmbar wären, wandelt sich in dem finalen Monolog zum Ausdruck der Ohnmacht: „Gibt es Schuldige? Nein, sonst gäbe es Rächer, sonst hätte der Held der Menschheit sich gegen den Fluch gewehrt, der Knecht seiner Mittel zu sein und der Märtyrer seiner Notwendigkeit“ (Kraus, *letzten Tage* 675). In dieser wirkungslosen Identifikation und Benennung im performativen Sinn, in diesem Schweigen der Satire, sehe ich eine Betonung der konstitutiven Parteien der Satire. Das Ausbleiben des Wiedererkennens, die Ohnmacht der Satire zeitigt den Verlust der richtenden Instanz. Schuld wird im Kollektiv zur unbestimmbaren und daher allumfassenden Kategorie. Den Bereich der Schuld so über die Unmittelbarkeit zu bestimmen, die Schuld als Kollektivschuld über das integrative „wir“ (Kraus, *letzten Tage* 416) auszuweisen, eröffnet sich mit der Auflösung der Tragödie in Kraus' Drama anhand der ästhetischen Zäsur: Schuld wird unmittelbar.

Den Bereich der Schuld über die Unmittelbarkeit zu bestimmen, einen Begriff der Verantwortung nebst dem Ausdruck von Ohnmacht zu konstituieren, ist einzig über den Rückzug auf das Negativ der Welt zu vollziehen. Die Ohnmacht des Satirikers findet ihren letzten Ausdruck im Untergang der Welt, der letzten Nacht, der Auslöschung alles Geschriebenen. Schon 1908 reflektiert Kraus auf die gesellschaftliche Bedingung der Satire, prophezeit anhand des Ausdrucks von Ohnmacht die Apokalypse:

Was vermag nun ein Satirenschreiber vor einem Getriebe, dem ohnedies schon in jeder Stunde ein Hohngelächter der Hölle antwortet? Er vermag es zu hören, dieweil die anderen taub sind. Aber wenn er nicht gehört wird? Und wenn ihm selbst bange wird? Er versinkt im Heute und hat von einem Morgen nichts zu erwarten, weil es kein Morgen mehr gibt, und am wenigsten eines für die Werke des Geistes. Wer heute noch eine Welt hat, mit dem muß sie untergehen. („Apokalypse“ 16)

Ist Kraus' Aufsatz durchzogen mit Zitaten der Offenbarung des Johannes,⁸⁶ ist hier die Stimme des Satirikers als Kläger der Wirklichkeit gegen die Norm des Ideals zu vernehmen und erweist sich Heilsgeschichte als Synthese der satirischen Dialektik, so bietet das Drama hierzu konträr selbst in der Fiktionalität den Entzug jeglicher Utopie: Das Sinnangebot der Heilsgeschichte ist in *Die letzten Tage der Menschheit* mit der Ohnmacht der Satire, d.h. mit der Öffentlichkeit zerfallen.⁸⁷ Timms These, dass der Epilog und folglich der Untergang der Welt die Rückbindung der großen Zeit an den göttlichen *ordo* darbringe, dass diese Welt die Obhut Gottes bestätige (*Apocalyptic Satirist: Culture* 379), halte ich für unzutreffend. Der Abschluss des Dramas mit dem Ausspruch Gottes, „Ich habe es nicht gewollt“ (Kraus, *letzten Tage* 775), stellt nicht einzig Heilsgeschichte als defizitär dar, sondern führt den *ordo* auf das Dokument zurück. Sind dies doch die Worte des Kaisers Wilhelm II, dem dieser Ausspruch einer Andachtskarte von 1918 entnommen ist (Sander 239). Kraus dramatisiert in „Die letzte Nacht“ das Jüngste Gericht einzig, um diese Evokation in den Worten der göttlichen Instanz hinsichtlich der großen Zeit in der Säkularisierung aufzuheben: „Der diese Worte sprechende Gott ist der durch Selbstbehauptung des Menschen gegen den theologischen Absolutismus und durch Aufklärung aus dem innerweltlichen Geschehen ausgegrenzte Gott“ (Sander 240). Dieser Gott ist ohnmächtig, nicht

⁸⁶ Bereits das Motto des Aufsatzes ist der Offenbarung des Johannes entnommen. Kraus vollzieht hier eine Typologie, die nicht den Bezug zwischen Alten und Neuen Testament schafft, sondern eine Allegorese der Offenbarung in Hinblick auf den Fortschritt der Moderne darstellt. Die Prophezeiung von Kraus: „Am 1. April 1909 wird aller menschlichen Voraussicht nach die »Fackel« ihr Erscheinen einstellen. Den Weltuntergang aber datiere ich von der Eröffnung der Luftschiffahrt,“ führt den Schuldspruch auf die Säkularisierung zurück; die Luftschiffahrt liefert hier den Ausdruck einer Kolonialisierung im Zeichen des Fortschritts, der nicht vor der Sphäre des Idealen, d.h. der symbolischen Transzendenz des Wortes haltmacht: „Michael stritt mit dem Drachen, und Michel sah zu“ („Apokalypse“ 11).

⁸⁷ Schließt das Drama mit der Fotografie eines ruinierten Kreuzifixes, so erkenne ich hier Übereinstimmungen zwischen der göttlichen Instanz und Paul Klees *Angelus Novus*. Das Foto wird zum Emblem der ruinierten Welt: Die ausgestreckten Arme konnotieren und unterstützen den auf das Schlachtfeld gerichteten Blick zum Entsetzen: „Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt“ (Benjamin, „Über den Begriff“ 255). Heilsgeschichte erweist sich als Kontemplation, die eingezäunt nicht agieren, sondern einzig im Blick bezeugen kann. Hierzu auch Timms, der in einer späteren Publizistik die Korrektur seiner früheren Auslegung vollzieht: „The broken cross featured in Kraus's final photography symbolizes the fractured allegory, since it no longer offers the promise of redemption“ (*Apocalyptic Satirist: The Post-War Crisis* 69).

die richtende Instanz der Menschheit. Doch möchte ich Sanders These in Bezug auf die Bedingung der Satire im Folgenden weiterführen. Denn die richtende Instanz muss eine viel wesentlichere als idealistische sein, um sich den allegorischen Personifikationen des Walzers der Hyänen, Naschkatz und Fressack, dem Herrn der Hyänen, der Allegorie des in den Mythos umgeschlagenen Fortschritts entgegenzustellen.

Solch ein Erzählen von Unmittelbarkeit ist hierbei nicht einzig in der fehlenden Wiedererkennung und Zustimmung, die in der Paradigmatizität der Verwandlung sich auflösende diskursive Ebene der *Fackel*-Satire beschränkt: Die Unmittelbarkeit der *Fackel*-Satire wird von Kraus auch ästhetisch verwirklicht. Gleicht die Aktfolge in ihrer Wiederholung und Einführung der Akte dem Reproduktionsmechanismus des Pressebetriebs und wird der Nörgler hier dialogisch eingebunden, so verdeutlicht Kraus auch an der Selbstreferentialität die mit dem Journalismus und der Kriegspropaganda aufkommende ästhetische Zäsur. Das Drama kann über traditionelle Elemente und besonders den Dialog nicht zum Ende geführt werden, kann Werte im zwischenmenschlichen Vollzug nicht begründen; die Zuweisung des Urteilsspruches an eine kosmische Instanz ist zugleich der Bruch mit dem dialogischen Prinzip und dahingehend ein Bruch mit der Unmittelbarkeit, der sich stilistisch von dem in der Phantasmagorie vermittelt unmittelbaren Dialog in der Fiktion der Lyrik manifestiert. Ist dies als Absage an die dramatische Zwischenmenschlichkeit zu werten, dann doch vor dem Hintergrund, dass die Zwischenmenschlichkeit der Mitwelt illusionär ist. Dokument und Fiktion brechen hier nicht im Zuge eines in der Fiktion erfolgenden utopischen Verweises auseinander, sondern als Gestaltungsprinzip des Erzählens in der Begründung der Nachwelt.

Die von Timms vollzogene Differenzierung von Dokumentation und fiktiver Gestaltung, der zugleich eine Differenzierung der Arten der Rezeption angestellt werden („Archetypal

Patterns“ 96), referiert auf einen grundlegenden Fehlschluss hinsichtlich der Bedingung der Satire in der Wiedererkennung.⁸⁸ Die starke Betonung des Dokuments und dahingehend das Drama als Dokumentationsdrama zu beschreiben, ist eine von der Forschung vollzogene Kategorisierung, in der der historische Stellenwert des Dramas, die dargebotene Zitattechnik von Kraus zur gattungstheoretischen Funktion erhoben wird. Die satirische Gestaltung tritt hier der historischen Dokumentation entgegen, wird als Grad der Verfälschung nicht länger von einer Literaturkritik ausgehend behandelt, sondern eher aus dem Gefüge einer Geschichtswissenschaft quellenkritisch bewertet und verliert so den Blick für die Besonderheit der dramatischen Gestaltung des satirischen Objekts. So lässt sich dies bspw. in Burkhard Müllers Analyse erkennen, der die Satire in dem Spannungsfeld von Glaubwürdigkeit und Unglaubwürdigkeit, von Mimesis und Hyperbel verortet (21), doch hierbei die Glaubwürdigkeit, die mimetische Darbietung des faktischen Übels zum Gradmesser des satirischen Erfolgs erhebt (157). In diesem Vorgehen ist die starke Betonung der von Kraus im Vorwort erbrachten Intention des Dramas zur Dokumentation ersichtlich und zugleich, dass die Bemühung der Differenzierung von Dokument und Fakt von Müller nicht geleistet wurde. Ich argumentiere hierzu nicht, dass ein *tertium comparationis* von satirischem Objekt und satirischer Gestaltung hinsichtlich der Wiedererkennung nicht vonnöten ist; doch dass die Hervorhebung des in *Die letzten Tage der Menschheit* erfolgenden Bruches, die Hinwendung zur Fiktion und Abwendung von der faktischen Ebene als Ausdruck und Funktion, nicht als Unvermögen bzw. qualitativ zu bewerten ist. Der im Epilog von Kraus dargebotene Umschlag wird im Folgenden im Gefüge des Erzählens als Ratgeben gedeutet. Es ist dies ein Ratgeben, das sich als gemeinschaftlicher

⁸⁸ Hierzu Timms: „*Die Fackel* will always be read partly for its documentation of historical events: the decline of Austria-Hungary, the emergence of antisemitism, the pervasive influence of the press, the horrors of the First World War, the political struggles of the Austrian Republic and the rise of National Socialism. But to read Kraus’s work solely in terms of its historical references would be to ignore its imaginative dimension“ („Archetypal Patterns“ 96).

Vollzug von Erzähler und Rezipient an den in *Die letzten Tage der Menschheit* ausgewiesenen Rezeptionskategorien orientiert und folglich als Reaktion auf die Bedrohung der Mitwelt in der Kontinuität des Krieges, auf die Unmittelbarkeit zu werten ist.

4.1. Die letzte Nacht

Kraus vollzieht den für die Nachwelt geforderten Abbruch der Kontinuität zur Mitwelt in der Diskontinuität des dramatischen Dialogs. Ist bereits anhand des Titels des Epilogs „Die letzte Nacht“ die im Drama angelegte Diskrepanz zur Aktfolge erkennbar, so verdeutlicht sich an diesem Titel in dem Verweis auf das vorausgewiesene Ende des Angsttraumes des Satirikers ein Bruch mit der dominant dramatischen Stellung der Öffentlichkeit. Nicht länger wird der Öffentlichkeit ein dramatischer Raum zugestanden und nicht länger führt das Unvermögen des dialogischen Sinnvollzugs zur Stagnation des Dramas. „Die letzte Nacht“ als Sinnkonstitution zu bezeichnen, entspricht ihrer Stellung als Klimax, denn der Epilog als solcher wird in dessen Abgrenzung von der Aktfolge die Bedingung der Konnotation der einzelnen Szenen zum Dokument des Urteilsspruches. Diese Konnotation der Szenen zum Dokument beruht augenscheinlich auf der stilistischen Abwandlung, die nicht länger dem dramatischen Dialog, sich nicht länger um die Sinnkonstitution vermittelt des zwischenmenschlichen Vollzugs bemüht, sondern der *discours*-Funktion des Epilogs entsprechend im Versmaß die dramatische Handlung einer poetischen Gerechtigkeit zuführt:

Ein sterbender Soldat (*schreiend*)
Hauptmann, hol her das Standgericht!
Ich sterb' für keinen Kaiser nicht!
Hauptmann, du bist des Kaisers Wicht!
Bin tot ich, salutier' ich nicht!
[...]
Ihr zwingt mich nicht, ihr zwingt mich nicht!
Seht, wie der Tod die Fessel bricht!

So stellt den Tod vors Standgericht!
Ich sterb', doch für den Kaiser nicht! (Kraus, *letzten Tage* 733)

Eingeleitet von der Klage des sterbenden Soldaten bricht der Tod im Epilog mit der Aktfolge, der Phantasmagorie der großen Zeit. Das in der Klage angestimmte Pathos stellt sich mit dem Tod in der Negation des wiederholten „nicht“ dem Handlanger der großen Zeit, dem Hauptmann entgegen. Nicht ein *deus ex machina* wird hier von Kraus in der Lyrik berufen, sondern der Tod steht dem sterbenden Soldaten zur Seite, die einfach gestaltete Klage und doch ihre mit dem Tod erfolgende Deutlichkeit anzustimmen. Denn verneinend werden der Kaiser und das Standgericht in der Wiederholung einer Eindeutigkeit zugewiesen, in der Klage eine zielgerichtete Anklage vernehmbar. Einfachheit wird hier zur Deutlichkeit, zur Einstimmigkeit der Klage erhoben. Im Sterben offenbart sich die Mündigkeit des Subjekts, das zuvor in der Szenenfolge immer wieder in dessen Unmündigkeit verdeutlicht wurde. Nicht manifestiert der Tod an sich die poetische Gerechtigkeit, doch begründet er in der Bedrohung der Existenz die Möglichkeit zur Artikulation der Diskursivität. Das Leid, die Bedrohung des von Benjamin beschriebenen gebrechlichen Körpers unter der Gewalt des Krieges, dieser wesentliche, weil existentielle Zustand birgt in sich den Bruch mit der Unmittelbarkeit. Das Sterben erlöst den Soldaten von dessen gesellschaftlicher Pflicht, von der ihm aufgetragenen Rolle, von der dialogischen Partizipation an der Phantasmagorie der großen Zeit.

Im Bruch mit der Paradigmatizität kommt der Lyrik eine Eindeutigkeit zu, die sich in der individualisierten Klage des sterbenden Soldaten zeitigt. Nicht länger erfolgt hier eine Reihung der szenischen Verarbeitung der großen Zeit, nicht länger wird hier ein Ausdruck der Ohnmacht, die Kontingenzexposition geboten: Der Tod hebt die Sinnbrüchigkeit des Dramas auf. Dass die Lyrik hierzu als Stilbruch dient, als Klimax der Prozessualität der zunehmenden Verfremdung der Mitwelt als Sinngenease fungiert, ist als Betonung ihres Vermögens zur Individualisierung zu

deuten.⁸⁹ Im Bruch mit der Phantasmagorie der großen Zeit verweist die Lyrik in ihrem Ausdrucksvermögen der Innerlichkeit auf den dem Individuum zuletzt verbleibenden Raum. Adorno weist auf das Vermögen der Lyrik hin, in der Individualität sich gleichsam der Klage des sterbenden Soldaten zur Diskursivität, zur Allgemeinheit erhebt:

Seine Allgemeinheit ist keine *volonté de tous*, keine der bloßen Kommunikation dessen, was die anderen nur eben nicht kommunizieren können. Sondern die Versenkung ins Individuierte erhebt das lyrische Gedicht dadurch zum Allgemeinen, daß es Unentstelltes, Unerfaßtes, noch nicht Subsumiertes in die Erscheinung setzt und so geistig etwas vorwegnimmt von einem Zustand, in dem kein schlecht Allgemeines, nämlich zutiefst Partikulares mehr das andere, Menschliche fesselte. („Rede über Lyrik“ 50)

Die Diskrepanz zur *volonté de tous* zeitigt sich in Kraus Drama jedoch nicht im Sinne eines Psychologismus, sondern, wie bereits in der Abgrenzung zum Dialog ersichtlich wird, im Ausruf der Anklage des Missbrauchs von Autorität, der Gräuelt und Schrecken an der Front. Adornos These zur Lyrik entnehmend, führt Kraus im Epilog die Möglichkeit zur Sinnkonstitution in der Fiktion an. Die Fiktion gründet in Kontrast zur mimetisch gestalteten Aktfolge den Raum der Diskursivität. Sander sieht die Ausdruckskraft des Epilogs in dessen kontrastierenden Bezug zur Aktfolge begründet (232).⁹⁰ Nicht länger wird die Satire hier genötigt ihre Dialektik dialogisch

⁸⁹ Pfothner nimmt die klimaktische Stellung des Epilogs in Übereinstimmung mit meiner Deutung als Sinngene des Dramas war: „Dem schlechten unendlichen Fortgang in einer schlechten Welt wird Einhalt geboten. Und dem in Einzelszenen dieser zerfallenden Welt zerfallenden Drama soll daraus seine Klimax und sein notwendiger, stimmiger Abschluß erwachsen“ (336). Den Epilog in dessen klimaktischer Stellung hierauf folgend als Höhepunkt einer Auseinandersetzung im „Wortwechsel“ (336) der angeklagten Parteien und der anklagenden Parteien zu beschreiben und dies an der Qualität der metrischen Gestaltung zu festigen, erscheint jedoch unzutreffend. Nicht einzig wird der qualitative Maßstab dieser Interpretation von Pfothner nicht geboten, auch verweist die Einführung des Epilogs mit der Klage des sterbenden Soldaten in dessen Einfachheit ein hohes Maß an Ausdruckskraft aus. Die lyrische Gestaltung erweist nicht eine Positionierung, eine Dichotomie von Gut und Böse in qualitativ guter und schlechter Lyrik.

⁹⁰ Im Zuge seiner Deutung des Epilogs als Darbietung einer hoffnungsspendenden Utopie, interpretiert Sander den stilistischen Bruch als eine „Wunscherfüllung“ und bleibt so der negativen Dialektik treu: „[...] die Versform betont die ins Fiktive versetzte Wunscherfüllung, daß der Geist den Ungeist gebannt haben möge, indem er ihn seiner Formgebung unterworfen hat, während mit Ausnahme der Couplets die dem Epilog vorangegangenen Teile der Tragödie in ihrer Zitatform den für das Individuum unaufhebbaren Widerstand der stets reproduzierten geistigen Form des Kapitals gegen ihre Aufhebung in die Geschlossenheit der objektlosen Innerlichkeit dokumentieren“ (232).

zu entfalten, sich in der Wiedererkennung zu konstituieren; die metrische Form verschriftlicht den satirischen Handgriff, der die große Zeit im Sinngefüge des Todes bindet. Der Tod bricht die Unmittelbarkeit im Versmaß, gibt der Anklage ihren direkten, d.h. mitteilbaren Ausdruck. Durch ihren fiktiven Status, ihrer Kontrastierung des einen Realismus beanspruchenden Dialogs, weist Kraus in der lyrischen Gestaltung den Anspruch einer faktischen Aussagekraft, der Mitteilung im Sinne des Pressebetriebs zurück und fundiert die diskursive Ebene des Stücks gemäß dem Erzählen im Bereich der Deutung.

Von der Abbildung der großen Zeit ausgehend, entwickelt Kraus die expressionistischen Züge des Dramas, vermittels der er dem Epilog im Pathos der im Sterben begriffenen Menschheit eine diskursive Ebene zukommen lässt. Es scheint, dass das dialogische Gefüge zur Begründung der Satire in der Fiktion wird, dass die Ohnmacht Kraus zum Expressionismus treibt.⁹¹ Bereits die Paradigmatizität der Aktfolge weist auf eine Ähnlichkeit zur Dramatik des Expressionismus, die sich nochmals in den wiederholten Verweisen auf das Traumhafte von *Die letzten Tage der Menschheit* verstärkt. Die Ausweisung des dramatischen Stoffes als „nur im blutigem Traum verwehrten Jahre“ (Kraus, *letzten Tage* 9) betont sich abermals im Titel des Epilogs, der auf die letzte Nacht des „Angstraumes“ (Kraus, *letzten Tage* 226) des Satirikers

⁹¹ Auch in der Aktfolge findet sich eine Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Form der Satire der Kriegsliteraten. Hervorzuheben ist hierzu der Einbezug Franz Werfels in das Drama (*letzten Tage* 340), an dem Kraus' in den Nachkriegsjahren erfolgende Kritik am Expressionismus deutlich wird. Im Jahr 1911 bietet Kraus Franz Werfel zu Beginn dessen Karriere die Publikationsmöglichkeit in der *Fackel*; doch diese Unterstützung und dieses Engagement, das in Kraus' Wiedererkennung der Gemeinsamkeit zum ästhetischen Programm des frühen Expressionismus ruht, schlägt mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges um. Die Anleihen des Expressionismus an dem Futurismus Marinettis (Timms, *Apocalyptic Satirist: The Post-War Crisis* 228), die Kriegsbegeisterung und die schriftstellerische Zuarbeitung des propagandistischen Unterfangens führen Kraus zur Kritik und besonders zur Auseinandersetzung mit Werfel, die 20 Jahre anhielt (Timms, *Apocalyptic Satirist: The Post-War Crisis* 234). Die Höhepunkte dieser Auseinandersetzung sind wohl in den aufeinanderfolgenden Publikationen zweier Dramen auszumachen: Werfels 1920 publiziertes Stück *Spiegelmensch: Magische Trilogie*, das polemisch die Gründung der *Fackel* behandelt (*Spiegelmensch* 189), sowie Kraus' hierauf folgende Operette *Literatur oder Man wird doch da sehen. Magische Operette in zwei Teilen* von 1921, in der Kraus Werfels Anleihen an Goethe und die literarische Tradition dem Epigonentum zuordnet: „Das Verständnis der Vorgänge erschließt sich nur jenem Leser, der den »Faust« so gut kennt wie der Dichter der magischen Trilogie »Spiegelmensch«“ (*Literatur* 3).

hinweist.⁹² Denn die Nacht wird zum Sinnbild der großen Zeit,⁹³ die durch den Epilog zeitlich limitiert nun auf den Morgen hinweist.⁹⁴ Im Rückzug auf den Menschen vollzieht Kraus eine Abstraktion der gesellschaftlichen Rolle auf das Sein, die ich in dem vom Expressionismus beschworenen Sein als Mensch angelegt sehe:

Den ‚archimedischen Ort‘ zur Veränderung der Welt erkennen die Programme daher folgerichtig im Subjekt selbst: sie orten das Subjekt jedoch nicht in der individuellen Persönlichkeit des einzelnen, in seinem Charakter, sondern in seinem Menschentum, das fern aller Masken des Äußerlichen in der Seele, Mitte und Regulativ des Menschen, sowie im Geist verdichtet ist, der die bewährende Tat auslöst und steuert und die Verantwortung trägt für die aktive Wandlung von Mensch und Welt. (Denkler 62)

Doch findet sich in Kraus' Drama kein Doppelgänger von Ernst Tollers Friedrich, der in dessen Drama *Die Wandlung* die Utopie des neuen Menschen im revolutionären Akt der Rede vor dem Volk motiviert und hierbei den gesellschaftlichen Mechanismus bricht:

(Im Volk ist während der Rede immer stärker werdende Bewegung eingetreten. Einige sind hingekniet. Andere vergraben weinend ihren Kopf in den Händen. Einige liegen gebrochen am Boden. – Die recken sich freudig empor. Andere breiten die Hände zum Himmel. Ein Jüngling stürzt vor.)
Jüngling. Daß wir es vergaßen! Wir sind doch Menschen! (93)

Ist man gewollt, Tollers Friedrich in dessen prophetischer Stellung im Nörgler wiederzuerkennen, so überliest man das Schicksal der Satire. Der Verlust solch einer Hörerschaft in *Die letzten Tage der Menschheit* zeitigt den Verlust jeglicher Umsetzung der im Drama

⁹² Pieper interpretiert die von Kraus in dem Drama angeführten Referenzen auf das Alptraumhafte als „Spiegel der historischen Realität“ (100), in dessen Reflektion sich die Erfahrung des Ersten Weltkrieges als traumatische wiedergibt. Doch vermisst ihre Analyse des Bruches in der Komposition die Rückbindung an ihre Ausweisung des dramatischen Stoffes als traumatisch.

⁹³ Die Metaphorisierung der großen Zeit als Nacht findet sich in allen erbrachten Klagen des Epilogs. So auch in der Klage des Verwundeten: „Fluch, Kaiser, dir! Ich spüre deine Hand, / an ihr ist Gift und Nacht und Vaterland!“ (Kraus, *letzten Tage* 744).

⁹⁴ Fühlt sich ein Erblindeter in der Erlösung im „Schoß“ Marias begriffen, so zeichnet hier der Kontrast von Nacht und Morgen das im Epilog erfolgende Urteil als nicht einzig zerstörende, sondern auch schöpferische Kraft: „Nun ist der Donner dieser Nacht verrollt. / Ich weiß es nicht, was sie von mir gewollt. / O Mutter, wie dein guter Morgen thaut! / Schon bin ich da, wo Gottes Auge blaut“ (Kraus, *letzten Tage* 743). Auch in der Klage des sterbenden Soldaten findet sich die Konnotation des Todes als Erlösung im Sinne der Heimkehr in das göttliche Reich: „Wenn ich bei meinem Herren wohn', / ist unter mir des Kaisers Thron“ sowie „Wenn ich in meinem Herrn entschlief, / kommt an mein letzter Feldpostbrief“ (Kraus, *letzten Tage* 733).

anklingenden utopischen Züge. Nicht wie in dem Stationendrama und dem Traumstück findet man in *Die letzten Tage der Menschheit* ein Bedeutungszentrum, das in der Wandlung zum Menschen im typisierten Protagonisten verortet ist (Denkler 68).⁹⁵ Den Tod als Bruch in der dramatischen Gestaltung wahrzunehmen, heißt hier, die in dem Drama erwiesene Unmittelbarkeit, die ästhetische Zäsur nicht hin zum Utopischen zu transzendieren. Wenn Sander in Übereinstimmung mit Adorno dem Tod in Kraus' Drama in Bezug auf den anhaltenden Fortschritt der Verdinglichung des Menschen einen utopischen Wert im Sinne der Rettung zuspricht (234), so wird deutlich, dass in seiner Analyse die Ohnmacht der Satire dem Ideal verhaftet, resignierend bleibt, das Drama in dessen Praxis nicht gefasst wird und der Tod lediglich als Supplement, gar als *deus ex machina* auftritt, um der Hoffnungslosigkeit zu entgehen. Konträr zu dieser These sehe ich in Kraus' Drama das Sterben nicht hinsichtlich einer Utopie konnotiert, sondern mit Benjamin als Begründung einer auf die ästhetische Zäsur reagierenden satirischen Praxis begriffen: „Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen“ („Erzähler“ 396). Der Tod ist als Möglichkeit zur Erzählung nicht als Hoffnung vermittelnde Größe zu verstehen. Der Traum bleibt hier Alptraum, wird nicht symbolisch in der Realisation einer Utopie, sei dies das göttliche Paradies oder die der revolutionären Handlung folgende Menschlichkeit, aufgelöst.⁹⁶ Der Tod

⁹⁵ Nichtsdestotrotz weist *Die letzten Tage der Menschheit* Züge des Stationendramas auf. Zeichnen sich an der Beschreibung des Nörglers als Kommentator und in der Hervorhebung seiner besonderer Stellung Züge einer protagonistischen Figur ab, so ist dies als Eröffnung einer Bedeutungsdimension zu beschreiben, in der Kraus eine ästhetische Referenz zum Expressionismus funktionalisiert. Angedeutet werden im Nörgler als Protagonisten utopische Züge, Verweise auf eine Wendung des Dramas, die Kraus jedoch an der Öffentlichkeit scheitern lässt.

⁹⁶ Auch Benjamin erkennt den Einfluss des Expressionismus auf Kraus' Drama, um hierauf folgend eine Kritik am Expressionismus darzubieten: „Was dem Expressionismus, in dem ein ursprünglich menschlicher Impuls sich fast restlos in einen modischen umsetzte, am Ende zurückblieb, war die Erfahrung und der Name jener namenlosen Macht, der sich die Rücken der Menschen entgegenkrümmten: die Schuld“ („Karl Kraus“ 369). Das in der expressionistischen Literatur ausgedrückte Leid weist in sich bereits die Züge der Schuld aus: eine Symbolhaftigkeit im Drang zum neuen Menschen, zur Brüderlichkeit zu begründen, den Ersten Weltkrieg als Begründung der Menschlichkeit zu gestalten. Der Totalität des propagandistischen Maßes wird hier gleichsam mit einer Symbolik entgegengewirkt. Schulte erfasst die Kritik Benjamins am Expressionismus als Ausweisung einer „pseudokritischen

fungiert als Begründung von Menschlichkeit, einer Mitteilbarkeit in der sich die Diskursivität einzig im Vergehen zeitigt. Ethos und Pathos erklingen hier in den Stimmen der Sterbenden, um zu verklingen. Denn nicht wird von Kraus im Epilog eine Utopie in der Fiktion realisiert, sondern die große Zeit der Anklageschrift und dem Urteil zugeführt.

Die Phantasmagorie der großen Zeit wird im stilistischen Bruch des Dramas in der Fiktion als Narrativ, als erzählte Welt offenbart und im Angesicht des Todes in deren Kontingenz ausgewiesen. Dass sich diese Bezugnahme nicht einzig in der kontrastierenden Beziehung von Aktfolge und Epilog zeitigt, sondern dass die große Zeit im Epilog auch zum Teil der Sinnkonstitution wird, verdeutlicht sich an dem Vollzug. Der Epilog ist als abschließender Akt des Karnevals Zyklus der großen Zeit zu werten und dahingehend Kraus' Überführung der großen Zeit zur „ernsten Zeit“ (*letzten Tage* 734) als Korrektiv der verkehrten Welt zu deuten. Ausgehend von der Klage des sterbenden Soldaten wird der Mechanismus der großen Zeit im Epilog erneut verhandelt. In der ernsten Zeit erweist sich nicht länger die Ohnmacht der Satire in der Unmittelbarkeit, sondern sieht sich die große Zeit mit ihren Akteuren und Profiteuren vom Tod ausgehend der Wertung, der Diskursivität entgegen. Entzieht sich die Lyrik dem Bereich der großen Zeit in der Fiktion, wird hier ein Raum der Diskursivität erzeugt, in dem die Lüge und Phrase der Lyrik weichen, so werden die Vertreter der großen Zeit hier zur Aussprache ihres Motivs, zur Beschreibung des Mechanismus gebracht, wie sich dies bspw. an den Versen des Dr. Ing. Abendrot darbietet. Es ist dies die Verkrümmung von Fortschritt und Fiktion, d.h. die Überschneidung von Erzähler und Erfinder in dem Akteur der Technoromantik, vermittels der Kraus in diesen Versen auf die Phantasmagorie der großen Zeit Bezug nimmt. Von der vom Tod ausgehenden Diskursivität umgeben, offenbart sich die Unmittelbarkeit als Konstruktion der

Attitüde“ (97), deren Versuch, das Unmenschliche des Krieges auf das Menschliche rückzuführen (96), als Ratgeben, in dem von mir vertretenen Sinn, nicht zu interpretieren ist.

Mythologie der großen Zeit im Wortspiel des chlorreichen Sieges (Kraus, *letzten Tage* 747). Die Massenvernichtung, der an der Front den Soldaten erwartende grauenvolle Tod verstummt im Mythos der Glorie, des Heldentodes. Gleichsam der von Georg Trakl in seinem Gedicht „Grodek“ beschriebenen Verstummung der Klage in den „zerbrochenen Münder[n]“ (50) der Soldaten des Ersten Weltkrieges weist Kraus in diesen Versen die Verstummung des Todes als propagandistisches Mittel der Kriegstreibenden aus: „So ersetz’n wa einfach, m. w., auch den Tod / durch das praktische Mittel Abendrot“ (*letzten Tage* 748). Die Ausweisung der Technik des Dr. Ing. Abendrot, die Verdrängung des Todes gestaltet hier den verdichteten Ausdruck der in der Aktfolge dargebotenen Ohnmacht des Satirikers. Es ist dies die mit dem gesellschaftlichen Fortschritt sich auflösende innige Verbindung zwischen einem sich im gemeinschaftlichen Vollzug konstituierenden Rates und dem Tod, die von Benjamin als Symptom des Verlusts des Erzählens ausgewiesen wird: „Heute sind die Bürger in Räumen, welche rein vom Sterben geblieben sind, Trockenwohner der Ewigkeit, und sie werden, wenn es mit ihnen zu Ende geht, von den Erben in Sanatorien oder in Krankenhäusern verstaut“ („Erzähler“ 395). Mit dem im Epilog erfolgenden Wandel der großen Zeit zur ernsten Zeit, von Marionetten, Larven und Lemuren zu Leichen und Sterbenden führt Kraus die Verfremdung der Aktfolge der Korrektur zu. Kraus bietet im Epilog die Umkehrung der Verkehrung im Rückzug auf das Wesen des Krieges. Die Mythe des Heldentodes bricht an dem einsamen leidvollen Tod; entblößt werden hier die Mythen durch die Gewalt, durch die Konsequenzen der Kriegsführung.

Den Epilog in dessen Bezugnahme auf die Aktfolge als hyperbolischen Ausdruck zu beschreiben, ist hierbei nicht als Deutung einer Verfälschung des Dokumentarischen zu verstehen, vielmehr in der Konfrontation, in der Gestaltung der in der Aktfolge abgebildeten großen Zeit im rein Fiktiven als Begründung der von Kraus in *Die letzten Tage der Menschheit*

geleisteten Dokumentation. Die Ähnlichkeit zum Expressionismus, die der Epilog in *Die letzten Tage der Menschheit* aufweist, die programmatische Abkehr des ästhetischen Realismus ist meines Erachtens im Zuge der Totalität der großen Zeit zu sehen. Bekundet sich dialogisch die Unmenschlichkeit im Verlust der Mündigkeit, in der Angleichung der Sprachhandlung an die Rezitation der Leitartikel, so sieht sich die Satire in der Indoktrinierung des Realismus, der essayistischen und impressionistischen Schreibweise, in der Ohnmacht der Sprachsatire von einer ästhetischen Zäsur konfrontiert, aufgrund der die Gestaltung der großen Zeit nicht naturalistisch sowie realistisch erfolgen darf. Folglich wird, wie ich meine, den Kino-Operateuren im Epilog – um das Sujet des Untergangs kinematographisch zum Film „Jüngsten Tag“ (Kraus, *letzten Tage* 771) zu verarbeiten – nicht genügend Licht geboten, weil Kraus hier die Abkehr von dem der Mythologisierung der großen Zeit verfallenen Realismus betont. Um die Realität zu verfremden und die Verdinglichung der Menschen ihres fortschrittlichen Bewusstseins gegenüber aufzuweisen, muss sich der Ausdruck einer Menschlichkeit im Subjektiven, in der Antipode des Impressionismus begründen.⁹⁷ Kurt Pinthus subsumiert in seinem Vorwort zur bekannten Sammlung an expressionistischer Literatur *Menschheitsdämmerung* die Pluralität der expressionistischen Programme unter die Zielsetzung des Menschen: „der Mensch kann nur gerettet werden durch den Menschen, nicht durch die Umwelt. Nicht Einrichtungen, Erfindungen, abgeleitete Gesetze sind das Wesentliche und Bestimmende, sondern der Mensch!“ (XI). Vermittels des deduzierten Leitprogramms hebt

⁹⁷ Die Verbindung von dem literarischen Stil der Beschreibung und der Stimmungsabbildung, wie sie sich in der Suche der Reporter nach „Genreszenen“ (Kraus, *letzten Tage* 81) darbietet, wird von Kraus als „Impressionsjournalistik“ (Heine 189) kategorisiert: „So, in diesem übersichtlichen Nebeneinander von Form und Inhalt, worin es keinen Zwist gibt und keine Einheit, wird sie die große Erbschaft, von der der Journalismus bis zum heutigen Tage lebt, zwischen Kunst und Leben ein gefährlicher Vermittler, Parasit an beiden, Sänger, wo er nur Bote zu sein hat, meldend, wo zu singen wäre, den Zweck im Auge, wo eine Farbe brennt, zweckblind aus Freude am Malerischen, Fluch der literarischen Utilität, Geist der Utiliteratur“ (Heine, 189). Gemmel beschreibt diesen Stil als Vermögen der Presse eine „parallele Wirklichkeit“ zu konstituieren (28), wie sie hier in der Phantasmagorie der großen Zeit die dramatische Realität beansprucht.

Pinthus die in den expressionistischen Werken sich darbietenden destruktiven Züge, die im Krieg sich entfaltenden Kräfte der Zerstörung als Ausdruck der Erneuerung hervor:

Während im Weltkrieg der gewußte Zusammenbruch sich in der Realität ereignete, war bereits die Dichtung wiederum der Zeit vorangestürzt: Aus den Ausbrüchen der Verfluchung brachen die Schreie und Aufforderungen zur Empörung, zur Entscheidung, zur Rechenschaft, zur Erneuerung [...], nicht aus Lust an der Revolte, sondern um durch die Empörung das Vernichtende und Vernichtete ganz zu vernichten, so daß Heilendes sich entfalten konnte. (XII)

Das Urteil wird auf das Pathos zurückgeführt und so die Wertung, das Ethos an den Affekt gebunden. Solch einer sinntragenden Destruktion sieht man sich auch in *Die letzten Tage der Menschheit* entgegen. Die Beschreibung weicht dem Ausdruck des Menschen, um dem Mythos und der gesellschaftlichen Konvention entgegenzutreten.⁹⁸ Die Perspektive des Satirikers wird rein auf den inneren Ausdruck zurückgeführt und zeitigt sich in fiktiven Typen wie dem Totenkopfhüsern (Kraus, *letzten Tage* 745) und Dr. Ing. Abendrot, die dem Tod entgegengestellt werden. Der von Adorno in der Lyrik aufgefundene Ausdruck der Allgemeinheit, die Aufweisung einer von der Phantasmagorie der großen Zeit losgelösten ästhetischen Sphäre, verdeutlicht sich im Umschlag von Abbildung zur Fiktion. Den in der Ohnmacht zusammengeführten Momenten von ästhetischer Zäsur und Unmittelbarkeit wird hier entgegengewirkt: Aus der dramatischen Darstellung der Ohnmacht begründet Kraus die Satire. Die Satire bricht mit der Mimesis, um in dieser hervorgehobenen Abgrenzung eine Wertung zu vollziehen. Es ist dies das seltsam anmutende Wechselspiel des Anspruches der Übertreibung auf Wahrheit, und hier auf Diskursivität, wie dies bereits von Max Horkheimer und Adorno in der

⁹⁸ Anton Kaes beschreibt die Ästhetik des Expressionismus als Reaktion auf die propagandistische Indoktrinierung des impressionistischen Stils (89). Der Expressionismus sei dahingehend als rezeptionsästhetische Gestaltung zu deuten, die reaktionär den als selbstverständlichen gesellschaftlichen Zustand in dessen Kontingenz ausweist: „Expressionism repudiates the repertoire of conventions and signs responsible for the realistic effect and thus deliberately destroys our illusion of seeing a faithful replica of our world“ (89). In der Beschreibung des Expressionismus als programmatische Ästhetik verweist auch Horst Denkler auf deren rezeptionsästhetische Ausrichtung (54).

Dialektik der Aufklärung erwiesen wurde: „Aber nur die Übertreibung ist wahr“ (126). Sie begründet in Kraus' Drama Wahrheit als immanente Kritik, indem sie die dialogisch konstruierte Realität als Mythos ausweist und den Mythos dahingehend als gesellschaftliches Konstrukt offenbart, ohne hierbei selbst einem Realismus, d.h. der Mythologisierung zu verfallen: „Indem er Unwahrheit auf sich nimmt, führt er an die Schwelle von Wahrheit im konkreten Bewußtsein der Bedingtheit menschlicher Erkenntnis“ (Adorno, „Drei Schritt“ 143).⁹⁹

Das im Epilog entfaltete Sinngefüge besteht aus den Momenten der Wiederholung sowie der Finalisierung, wie sie sich in der Verbindung der Anklageschrift mit dem Urteil darbieten. Es sind dies die Momente, an denen ich die Bezugnahme von Aktfolge und Epilog als Begründung der Dokumentation sehe: der den Untergang der Mitwelt finalisierende Akt des Dramas, in dem die Rezipienten als Richtende agieren. Dieses Agieren der Richtenden ist mit Blick auf die Begründung der Schuld im Kollektiv zu werten, in der zugleich die Selbstreferentialität der Satire einer Wertung ausgesetzt wird. Die kollektive Schuld, der Ausdruck des Verlusts einer Bewertung des Krieges, entzieht sich der beschreibenden, d.h. der dokumentarischen bzw. realistischen Gestaltung, um in der Fiktion die Kritik nicht einzig zu formulieren, vielmehr auch kompositorisch an sich auszudrücken. Dies sind die Züge des Epilogs, die dem von Benjamin beschriebenen Ratgeben gleichen: Nicht bietet Kraus hier eine Antwort, vielmehr in der Konfrontation der großen Zeit, des mimetischen Dialogs mit der auf der Deutung, auf dem interpretativen Vermögen des Rezipienten beruhenden Lyrik den Rat. Die dramatische

⁹⁹ Zu verweisen ist hierzu auch auf Adornos 82. Stück der *Minima Moralia*, „Drei Schritt vom Leibe“, in dem er die Übertreibung als wesentlichen Bestandteil der immanenten Kritik, hier des Gedankens, ausweist: „Ihm ist wesentlich ein Element der Übertreibung, des über die Sachen Hinausschießens, von der Schwere des Faktischen sich Loslösens, kraft dessen er anstelle der bloßen Reproduktion des Seins dessen Bestimmung, streng und frei zugleich, vollzieht“ (142). Zeichnet die Übertreibung eine Distanz zu dem Bemühen der Faktizität der Wissenschaft und dahingehend der medialen Vermittlung in der Überspitzung ihres Gegenstandes, so verdeutlicht sie gerade in deren Kritik den Moment der Vermittlung, d.h. das auf die Welt zugeschnittene gesellschaftliche Erklärungsmuster und weist dieses letztlich als Narrativ in dessen Kontingenz aus.

Gestaltung löst Kraus von dem mit der satirischen Autorität notwendig verfilzten Idealismus, erlaubt es ihm, über die Zwischenmenschlichkeit, d.h. über die Öffentlichkeit die Unmittelbarkeit und den Verlust des Idealismus einer Bewertung auszusetzen. Es ist nicht der Rückzug von der satirischen Autorität der *Fackel*, vielmehr das Eingeständnis ihrer Ohnmacht im Moment der Rezeption, in der ich die Praxis im satirischen Schweigen begründet sehe: „Diese Bewandnis hat es mit allem, was Kraus schrieb: es ist ein gewendetes Schweigen, ein Schweigen, dem der Sturm der Ereignisse in seinen schwarzen Umhang fährt, ihn aufwirft und das grelle Futter nach außen kehrt“ (Benjamin, „Karl Kraus“ 356f.). Das gewendete Schweigen wird hier in Benjamins allegorischer Figur Karl Kraus zum Ausdruck der in der Ohnmacht geleisteten Bezeugung der großen Zeit. So bestimmt auch Brecht den Zeugen im Prozess der Satire: „Als der Beredte sich entschuldigte / Daß seine Stimme versage / Trat das Schweigen vor den Richtertisch / Nahm das Tuch vom Antlitz und / Gab sich zu erkennen als Zeuge“ („Über die Bedeutung“ 20).

4.2. Das österreichische Antlitz

Verortet in dieser Position zwischen Tod und Urteil, vollzieht Kraus eine Identifikation, personifiziert die große Zeit. Hervorzuheben ist hierzu der Tango des Chors der Hyänen, der Profiteure des Krieges. Die Gestalt der Hyänen wird am eindringlichsten im Duett von Fressack und Naschkatz beschrieben, deren Auftritt die Hyänen-Sequenz des Epilogs einleitet. Führt die Regieanweisung diese ein als „*Hyänen, die Menschengesichter tragen*“ (Kraus, *letzten Tage* 749), so erfolgt hier nicht länger eine Charakterisierung der Figuration über animalische Züge; das Drama verfällt dem Fabulösen, führt das Geschehen ins rein Fiktive und verweist mit der Hyäne auf das Aas des Krieges, das die Art des Gewinns der Profiteure darbietet: „Einem jeden

das Seine. Dem Helden das Grab. / Wir sind die Hyänen. Uns bleibt nur der Schab!“ (Kraus, *letzten Tage* 752). Der Hyänen-Sequenz kommt in Kraus’ Drama eine sprachliche Ausgestaltung zu, die im Sprachgestus des von Fressack und Naschkatz gesprochenen Jiddisch bzw. deren „Mauscheln“ (Reitter 87), im *tertium comparationis* der Fabel zwischen Hyänen und Judentum die deutlich erklingende antisemitische Tendenz des Dramas bloßlegt.¹⁰⁰ Die in der dramatischen Gestaltung sich zeitigende Betonung der Presse als Begründerin der Öffentlichkeit verdeutlicht den bereits in der *Fackel* der Vorkriegszeit verwendeten antisemitischen Diskurs, der Kraus zur Kritik am Pressemechanismus und dem journalistischen Milieu gereichte.¹⁰¹ Paul Reitter erkennt einen zu differenzierenden Gebrauch des antisemitischen Diskurses in Kraus’ Werk, der zwischen einem sich in der Pressekritik abzeichnenden Antisemitismus und einem ironischen Umgang, bspw. mit der Auszeichnung von Zeitungen als „Judenblatt“, zur Untergrabung antisemitischer Thesen schwanke (82). Doch zugleich ließe sich der satirischen Arbeit zu Zeiten des Ersten Weltkrieges und folglich *Die letzten Tage der Menschheit* ein auspendeln seitens der

¹⁰⁰ Dass dieser Sprachgestus nicht einzig das journalistische Milieu auszeichnet, erweist sich anhand der Szenen, in denen der Hofrat und Hofrätin Schwarz-Gelber auftreten (Kraus, *letzten Tage* 66, 69, 247, 313ff., 670, 671). Jiddisch wird von diesen jedoch lediglich im Rückzug der Privatsphäre gesprochen (Kraus, *letzten Tage* 313ff.), um so den an diesen Figuren dargebotenen Assimilationsprozess und das Aufstiegsstreben darzubieten. Denn die Familie Schwarz-Gelber führt ihren eigenen Kampf, sieht sich der herkulischen Aufgabe des Aufstieges in den ermüdenden Visiten von Teestunden, Gedenkfeiern und dem Kampf um die Stellung auf dem Gruppenbild entgegen.

¹⁰¹ In Kraus’ Aufsatz „Eine Krone für Zion“ (1898) erweist sich bereits vor der Gründung der *Fackel* die Verwendung des antisemitischen Diskurses. Kraus kritisiert in diesem Aufsatz das Aufkommen der zionistischen Bewegung um Theodor Herzl, Redakteur der Zeitung *Neuen Freie Presse*, und führt den Antisemitismus und die Assimilation an das deutsch-österreichische Milieu auf das Judentum zurück: „Ihnen ist es gelungen, Christen, die dem Antisemitismus bisher keinerlei Geschmack abzugewinnen vermochten, allmählich von der Heilsamkeit der Absonderungsidee zu überzeugen. Weil sich der jüdische Typus durch gewisse körperliche Stigmata den Spott der Ganzdummen zugezogen hat, setzen unsere strammen Um-jeden-Preis-Juden ihren Stolz darein, diese Stigmata besonders zu betonen, und gerade jenem vulgären Antisemitismus, der mit verstärkter Wucht an der Biegung eines Nasenbeins brandete, stellen sie ihren ganzen heiligen Glaubenseifer entgegen“ (17). Dass sich Kraus’ Verwendung antisemitischer Gedanken nicht in einer Dichotomie von Antisemitismus und Philanthropie verorten lässt, erweist sich an der mit Theodor Lessings Publikation *Der jüdische Selbsthass* (1930) startenden Forschung zum Phänomen des jüdischen Selbsthasses. Paul Reitter, in Einvernehmen mit Shulamith Volkov, analysiert Kraus’ in der *Fackel* ausgewiesenen antisemitischen Zug als „cultural code“ (80), vermittels dessen der Sprecher eine politisch motivierte Verortung bzw. im Wien der Jahrhundertwende und in der Pluralität der jüdischen Bewegungen dieser Zeit vollzieht, der nicht notwendig eine „deep-seated animus“ (80) zugrunde liege.

Pressekritik entnehmen, wie sich dies bereits den Kürzungen des Dramas in der Bühnenfassung entnehmen lässt: „During World War 1, for which Kraus often held the Jews responsible, the bipartite structure of his antisemitic remarks collapsed into a sustained ranting“ (Reitter 82). Verdeutlicht sich dies bereits an der von dem Nörgler getroffenen Auszeichnung des Ersten Weltkrieges als „jüdisch-christlichen Weltzerstörung“ (Kraus, *letzten Tage* 197), so erweisen sich die antisemitischen Züge in der Hyänen-Sequenz, in der Auszeichnung der Kriegsprofiteure, als Identifikationsprozess, der den Anklagen aus der *Fackel* gegenüber dem Pressebetrieb folgt. Hillary Herzog Hope hebt hervor, dass Kraus den bereits vor dem Ersten Weltkrieg im Zuge des Modernisierungsprozesses aufkommenden Antisemitismus in Wien und die hiermit verbundenen Thesen im Prozess einer Identitätsbildung verinnerlicht habe und hierdurch das „Judentum“ in dessen Gebrauch „as a kind of shorthand, variously denoting any of his common targets“ (61), fungiert.¹⁰² Die in der *Fackel* sich anbietenden antisemitischen Züge seien ein Versuch der Identitätsbildung *ex negativo* (Herzog Hope 63). Der von Kraus dargebotene Antisemitismus ist dahingehend im Zuge des Identifikationsprozesses zu deuten; im Versuch der Beschreibung einer Verantwortung, die eine zu identifizierende Instanz und folglich die Beschreibung dieser Instanz verlangt. Die Hyänen bilden einen Chor, dessen tanzende Dynamik von Kraus auf einen Taktgeber zurückgeführt wird. Der Herr der Hyänen bestimmt diese Dynamik, tritt mit dem Chor in Verständigung, verkündet den Sieg des Kapitals über die Tugend (Kraus, *letzten Tage* 753). Doch zeichnet diese Identifikation des Protagonisten der großen Zeit nicht einzig das Bemühen um die Individualisierung aus, auch weicht der fabulöse Teil der Hyänen Sequenz der

¹⁰² Herzog Hope verortet das Phänomen des jüdischen Selbsthasses innerhalb der Problematik einer Identitätsbildung, von der sich die jüdische Bevölkerung Österreichs und hier besonders die Wiener Juden konfrontiert sahen (22). In der Anzahl an Identifikationsversuchen der jüdischen Bevölkerung sei dahingehend auch Kraus' antisemitischer Zug zu deuten: „Kraus clearly internalized the negative images of the Jew prevalent in Austrian society in the late nineteenth century and, by purging himself of those negative qualities associated with Jews, attempted to distance himself from a Jewish identity and integrate himself into the dominant, non-Jewish society“ (Herzog Hope 62).

Rückführung des Animalischen auf einen menschlichen Körper. Der Herr der Hyänen wird zur Definition der Hyäne gehoben, bietet mit der Benennung den belehrenden Teil, das *tertium comparationis* der Fabel dar. Dies gestaltet sich jedoch nicht im bloßen Auftritt, denn einzig eine „Silhouette“ (Kraus, *letzten Tage* 753), ein Körperraum zeichnet zu Beginn den Herrn der Hyänen. Wird diese Silhouette anhand der 22 Strophen ausgestaltet, identifiziert sich der Herr der Hyänen, der „Antichrist“ (Kraus, *letzten Tage* 757), als Moriz Benedikt, als „ein anderer Papst“ (Kraus, *letzten Tage* 756),¹⁰³ so weist dieser Auftritt eine besondere Komposition auf, in der die Identifikation an dem Konstrukt eines Emblems vollzogen wird.¹⁰⁴

*Schwarzer, graumeliertes, wolliger, ganz kurzer Backen- und Kinnbart, der das Gesicht wie ein Fell umgibt und mit ebensolcher Haarhaube verwachsen scheint; energisch gebogene Nase; große gewölbte Augen mit vielem Weiß und kleiner stechender Pupille. Die Gestalt ist gedrungen und hat etwas Tapirartiges. Jacketanzug und Piquéweste. Der rechte Fuß in ausschreitender Haltung. Die linke Hand, zur Faust geballt, ruht an der Hosentasche, die rechte weist mit gestrecktem Zeigefinger, auf dem ein Brillant funkelt, auf die Hyänen. (Kraus, *letzten Tage* 753)*

Eingeführt von dem Motto bzw. der Benennung der folgenden Figurenbeschreibung, kreiert Kraus hier die Personifikation der dem Krieg zugrundeliegenden Motive. Der Herr der Hyänen erhebt sich zur Allegorie der Kriegsprofiteure und antreibenden Kräfte: Von ihm aus erweisen sich die Züge der Hyänen, werden diese Abstrakta als Synekdochen ihres Herrn bestimmt. Verschriftlicht verweist die Beschreibung des Herrn der Hyänen auf die in der *Fackel* von 1911 veröffentlichte Fotomontage „Der Sieger“ („Der Sieger“), in der Kraus das Portrait von Moriz Benedikt vor das Wiener Parlamentsgebäude setzen ließ. Als erste Fotografie, die Kraus in der *Fackel* veröffentlichte, wird diese vor die Satire auf die Reichsratswahl von 1911 positioniert

¹⁰³ Bereits im ersten Akt vollzieht Kraus eine Charakterisierung von Moriz Benedikt über dessen Gegenüberstellung mit dem Papst Benedikt (*letzten Tage* 193). Dem betende Benedikt folgt szenisch der diktierenden Benedikt und eröffnet die zwischen den Szenen bestehende antithetische Beziehung.

¹⁰⁴ Hinsichtlich der Terminologie der Bestandteile des Emblems orientiert sich diese Arbeit an Dietmar Peils Beschreibung der Struktur des Emblems: „Im Idealtypus präsentiert die Pictura einen bedeutungshaltigen Gegenstand oder Sachverhalt, das Motto regt zur Suche nach einem Zweitsinn an, der in der Subscriptio erläutert wird“ (156).

und tritt hierin in eine explikative Beziehung zu der Allegorie des Siegers. Wird Benedikt vor die Statur der Athene, in vertikaler Linie Athene gar auf Benedikt zugeschnitten,¹⁰⁵ so expliziert Kraus hier die Beziehung von Pictura und Motto des Emblems, in der er die nachfolgende Satire als Bedeutungsdimension zur Subscriptio erhebt.¹⁰⁶ Die Reichsratswahl ist für Kraus eine Farce, denn selbst die Politik orientiert sich an der von der Presse geschaffenen Welt, für die der Herausgeber der *Neuen Freien Presse* einsteht.

Doch nicht erschöpft diese inhaltliche Darbietung die Technik der Fotomontage. Die Technik selbst wird in der Allegorie des Siegers zur Satire der Zeitungsaufmachung, die, Müller folgend, mit dem Fortschritt der Fotografie in der Illustrierten, dem Aufkommen des photographischen Bildes als Medium, ein neues Maß an Einflussvermögen erreichte (60f.). Die Fotomontage „Der Sieger“ referiert in ihrer emblematischen Komposition auf die Funktionalisierung des neuen Mediums der Fotografie: „Eng verbunden nicht nur mit dem literarischen Naturalismus, sondern auch mit der impressionistischen Malerei, entging die Fotografie einer grundsätzlichen Kritik an ihrem Wirklichkeitscharakter bis zu dem Zeitpunkt, wo technische Fortschritte sie zum Massenmedium und schließlich zum Instrument der ‚Kulturindustrie‘ entwickeln ließen“ (Lensing, „Photographischer Alpdruck“ 557). In den tiefsten Zügen des Bildes weist Kraus auf die Arbitrarität dieses Verhältnisses hin und begründet hierin seine Kritik im allegorischen Modus, denn, so Leo A. Lensing, indem er „Moriz Benedikt

¹⁰⁵ Die in der Fotomontage dargebotene räumliche Beziehung von Athene und Benedikt wird von Kraus über die Bestandteile genauer bestimmt: „Die Photographie ist aus dem Gruppenbild der Wiener Journalistik, das in einem illustrierten Blatt zum 60jährigen Kaiserjubiläum erschien, ausgeschnitten. Der Sieger steht dort hoch über allen auf einer Estrade, »tritt unter sie«, dem Jugurtha zum Verwechseln ähnlich. Man nehme dazu eine Ansichtskarte vom Parlament, wo die Pallas Athene sich vergebens nach einem Zeus sehnt, gebe das Ganze zum Klischee-Macher, und das Bild des Siegers ist fertig“ („Bild des Siegers“ 71). Der Vergleich Benedikts mit Jugurtha, der historischen Personifikation der Korruption und Akteur des fortschreitenden Untergang Roms, führt zu einem Vergleich Wiens mit Rom.

¹⁰⁶ Dass Kraus die Konstruktion von Emblemen in seiner Satire nicht erst mit der Allegorie des Siegers begründet, dieses Kompositionsprinzip vielmehr mit der Begründung der *Fackel* anwendet, erweist sich bereits an der Titelseite der *Fackel* (Timms, *Apocalyptic Satirist: Culture* 44).

ausschneidet, ihn vor das Parlament setzt und die Figur sogar einen bedenklichen Schatten werfen läßt, ahmt er die Ausschneide- und Retuschiertechnik der konventionellen Photokomposition nach, aber auf eine Weise, die deren versteckte Ideologie sichtbar macht“ („Photographischer Alpdruck“ 562). Die offenkundige Verfälschung in der Fotomontage reflektiert auf den Mechanismus der Presse, denn „hier war nur etwas zu entdecken, nichts zu erfinden übrig“ (Kraus, *Bild des Siegers* 71). In ihrer Konstruktion verweist die Fotomontage auf die journalistische Schöpfung, weist deren Totalität in den montierten Bruchstücken als intendierte Konstruktion zur Steigerung des Absatzes aus.¹⁰⁷ Eine Differenzierung dieser beiden Modi von Schöpfung und Konstruktion wird von Benjamin mit Brecht in seiner „Kleine Geschichte der Photographie“ geboten:

Weil aber das wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfertums die Reklame oder die Assoziation ist, darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion. Denn die Lage, sagt Brecht, wird »dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich, ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘.« („Kleine Geschichte“ 383f.)

Schöpfung ist hier als Totalität begriffen, die den gesellschaftlichen Vollzug im Mythos der Reklame, des Feuilletons vorgibt. Denn Schöpfung evoziert in Kontrast zur Konstruktion Natürlichkeit, die Darbietung einer von Natur aus bestehenden Sache, die Abbildung der

¹⁰⁷ Deutlich wird die Intention der Fotomontage in einem späteren Aufsatz von Kraus. In „Mona Lisa und der Sieger“ nimmt Kraus rückwirkend Bezug auf den „Sieger“ und gibt der Komposition ihre Deutung, weist dem Emblem eine Subscriptio zu: „Die Hand, die der Welt die Visage des Siegers geoffenbart hat und ihr, weit über jede Absicht des Spottes hinaus, fern aller karikaturistischen Bosheit, in bebender Andacht gezeigt hat, wie das aussieht, was den Staat beraubt und was die Welt verpestet; die Hand, die es nicht dulden wollte, daß das Antlitz der Macht länger verborgen bleibe, welche die Partei des Geldes gegen den Geist vertritt; die Hand, die an einer gemeinen Photographie zu zeigen imstande ist, wie der Fortschritt dasteht, wie die Geldgier die Faust ballt, welchen Blick die Aufklärung hat, welchen Bart der Einfluß und welche Nase der liberale Triumph – diese Hand wäre, weiß Gott, auch imstande gewesen, die große Befreiungstat zu vollführen, die die Kunst gegen diese Macht geschützt hat!“ (1f.). Benedikts Körper bildet eine Konstellation, in der die Züge der die Gesellschaft bestimmenden Mechanismen als Körperteile, als Bruchstücke zusammengesetzt das Bild der Zeit liefern.

Realität. Im Gegenzug manifestiert sich das mit Brecht beschriebene Aufbauen in der Fotomontage als Destruktion, als Ausweisung der anmutenden Totalität, der organischen Symbolik als Kontingentes. Es ist dies eine Montage, die dem Stil der Presse folgt, doch in ihrer inhaltlichen Akzentuierung, in der Referenz auf diesen Stil die Verfügung über das beschriebene bzw. abgeleichte Ereignis vergegenwärtigt.

Das Emblem betont im Gebrauch des Satirikers dessen verfremdendes und hierin destruktives Vermögen, wie dies Benjamin an der Barocken Emblematisierung erweist (*Ursprung* 162f.). Das Emblem weist in dessen Komposition, im Bemühen der Deutungsfestlegung und Definition, auch immer auf die Illusion des symbolischen Glaubens; als Konstruktion ist das Emblem auf die Konvention angewiesen, die es zugleich zum Ausdruck seiner selbst erhebt: Denn „[d]ie Allegorie des XVII. Jahrhunderts ist nicht Konvention des Ausdrucks sondern Ausdruck der Konvention“ (Benjamin, *Ursprung* 153). Nicht als organisches Symbol erweist der Definitionsaufwand des Emblems die Beziehung von *Pictura* und *Motto*, sondern in der intendierten Allegorese als Konvention, als gesellschaftlicher und dahingehend geschichtlicher Prozess.¹⁰⁸ Es ist dies die in der barocken Allegorie von Benjamin beschriebene Bedrohung der Arbitrarität, in der jede „Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis“ (*Ursprung* 152) von einem symbolischen Fixpunkt gelöst beliebiges bedeuten kann.¹⁰⁹

Dass sich das Barock der Allegorie betätigt, um die Trauer des Verlusts der Sinnhaftigkeit auszudrücken, möchte ich als Verweis auf die Differenzierung der Allegorie im

¹⁰⁸ Benjamin bestimmt den allegorischen Gebrauch als Gegensatz zur symbolischen Evokation der organischen Einheit: „Kein härterer Gegensatz zum Kunstsymbol, dem plastischen Symbol, dem Bilde der organischen Totalität ist denkbar als dies amorphe Bruchstück, als welches das allegorische Schriftbild sich zeigt“ (*Ursprung* 153f.).

¹⁰⁹ Weber verortet in dieser Bedrohung die für das Barock charakteristische Trauer des Verlusts einer Geborgenheit in der Totalität der göttlichen Schöpfung: „The Baroque mourns the loss of a notion of death that entails the promise of a New Order, that of self-identical subjectivity: the One God, the universality of Man, determining itself as a People, and gathering itself into the totality of a Community“ („Genealogy“ 494).

Barock und dem satirischen Gebrauch der Allegorie anführen.¹¹⁰ Stellt Benjamin in der Notizen-Sammlung „Zentralpark“ die Forderung: „Die Umfunktionierung der Allegorie in der Warenwirtschaft ist darzustellen“ („Zentralpark“ 239), so ist bei aller Andeutung der destruktiven Seite der Allegorie im Trauerspielbuch doch zu berücksichtigen, dass sich diese in der barocken Allegorie hinsichtlich des von Benjamin für das Barock beschriebenen soziokulturellen Standes, im Zustand der Melancholie niemals verselbstständigt. Vom Barock zur Satire des Ersten Weltkrieges zeichnet sich im Gebrauch der Allegorie die Verschiedenheit von Trauer und Kampf ab: Hier Kampf gegen den Schein der Totalität der Phantasmagorie und dort Trauer über die verlorene Sinnhaftigkeit.¹¹¹ Die von Kraus gestellte Frage: „Gibt’s denn ein Leben außerhalb der Plakate?“ („Welt der Plakate“ 22), erscheint zunächst rhetorischer Art, doch streift sie diesen rhetorischen Charakter hinsichtlich der Phantasmagorie, die das Leben in deren Handlungsbestimmung festlegt, ab: „Die Weltgeschichte erscheint bei uns täglich zweimal“ (Kraus, *letzten Tage* 197), und erhöht hierdurch nicht einzig den Absatz, sondern auch ihren

¹¹⁰ Auch wenn die Allegorie als rhetorisches Mittel kategorisiert wird, ist sie weiterhin als Ausdrucksmittel an einen soziohistorischen Kontext zu knüpfen. Folglich ist eine unverblümete Übernahme der barocken Allegorie im Kontext einer Untersuchung der literarischen Gestaltung des Ersten Weltkrieges zu vermeiden, vielmehr eine Differenzierung zwischen der barocken Allegorie und der Allegorie als Mittel der Gestaltung der modernen Erfahrung zu treffen. Matthew Wilkens arbeitet die Stellung der Allegorie im Barock als reflektorischer Modus des soziohistorischen Kontextes heraus: „Where the earlier prevalence of allegory in the medieval period may have been accurately explained by Martin Opitz as a necessary response to a ‚crude and uncivilized‘ world in need of religious instruction, the authors of the Baroque era faced a different obstacle in the decay of an existing sacred paradigm. Their response to this problem was to rely on a form that was itself a kind of ‚ruin‘ [...], one that was fragmented rather than unified and that shared with ruins a manifestation of the antagonistic relationship between nature (as a force of decay) and history (as a constructive impulse)“ (290).

¹¹¹ Bainard Cowan verweist auf den konstruktiven Zug der barocken Allegorie, in der von Benjamin beschriebenen „allegorischen Schriftexegese“ (*Ursprung* 153), die in der Darbietung der Auflösung der symbolischen Einheit zugleich zur Allegorie des Leidenswegs Christis wird: „In allegory, objects seem to reenact Christ’s path along the *via dolorosa*, suffering all natural dignity to be painfully stripped away from them, anticipating the conferring of an infinitely more glorious dignity from above. This loss of natural dignity accompanies the loss of a proper meaning and function and the assignation of an alien meaning and function“ (116). Zeichnet sich hier die von Sander beschriebene Allegorie der Allegorie ab (241), so verweist Benjamin neben der Beschreibung Cowans auf die im Trauerspiel erbrachte Subjektivierung des Bösen, die dem allegorischen Gebrauch entstammt: „Durch seine allegorische Gestalt verrät das schlechthin Böse sich als subjektives Phänomen. Die ungeheure widerkünstlerische Subjektivität in dem Barock schießt hier zusammen mit der theologischen Essenz des Subjektiven“ (*Ursprung* 208f.).

Anspruch Weltgeschichte zu schreiben. Die Konvention wird autoritär, beansprucht eine Naturhaftigkeit. Es zeichnet sich hier der Rückfall in die Naturhaftigkeit ab, die sich in der Phantasmagorie der großen Zeit im Ersten Weltkrieg zeitigt. Angesichts dieses Rückfalls ist der allegorische Gebrauch in dessen Ausdruckskraft anzupassen:

Ist die stilbildende Kraft der Allegorie im 19ten Jahrhundert gering gewesen, so war es nicht minder ihre Verführung zur Routine, die in der Dichtung des 17ten so vielfache Spuren hinterlassen hat. Diese Routine hat bis zu einem gewissen Grade die destruktive Tendenz der Allegorie, ihre Betonung des Bruchstückhaften am Kunstwerk beeinträchtigt. (Benjamin, „Zentralpark“ 250)

Die Allegorie im Gebrauch des Satirikers zu bestimmen, folgt dahingehend der Beschreibung des gesellschaftlichen Vollzuges als Phantasmagorie. Nicht leistet sie meines Erachtens Abhilfe eines verlorenen Sinnzusammenhangs, sondern montiert den Schein dieser Naturhaftigkeit, das Ornament von der Ruine ab, um so die gesellschaftlichen Mechanismen und den Standort des Individuums bloßzulegen. Es ist dies die in der Allegorie von Paul de Man aufgewiesene Distanz, die sie zur Verfremdung auszeichnet: „Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference“ (191). Die von Benjamin getroffene Metaphorik der barocken Allegorie als Ruine, als Sammlung von Bruchstücken, ist in ihrer destruktiven Art in den Prozess der Fragmentarisierung, der Ruinierung zu überführen. Denn weniger wird in der Satire wie im Barock die Ruine der Symbolik erwiesen, der Verlust eines transzendenten Bedeutungsparadigmas betrauert, als die Fassade, das Ornament, der Scheincharakter des gesellschaftlichen Zustandes ruiniert. Das, was Kraus in der Fotomontage demonstriert, ist eine Fragmentarisierung, die in der Reklame, im Werbetext von der Journalistik als natürliches,

organisches ausgewiesen wird: Die zur Natur erstarrte Konvention, die Autorität in ihrer Arbitrarität zu erweisen.

Satirisches Ruinieren heißt folglich die Naturhaftigkeit der Geschichte zuzuführen. Dieser Aspekt der Allegorie verweist auf ihren dekonstruktiven Charakter, in dem das Emblem in der Bemühung um Konvention als Manifest der Autorität hierin zugleich deren Kontingenz ausdrückt. Es ist dies der Zug der Fotomontage, wie Kraus später aufklärt, die nicht eine Karikatur, sondern ein photographisches Zitat sei, „daß diese Reproduktionen eben dadurch Wert haben, daß das, was eine Karikatur sein könnte, keine ist („Bild des Siegers“ 71). Die satirische Allegorie, die Fotomontage lässt den Scheincharakter, den gesellschaftlichen Vollzug in der Phantasmagorie im Zitat erstarren, hebt es zum Dokument, zur Allegorie des Siegers, um in dieser Erstarrung das Bild der großen Zeit aufzuweisen. „Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert: es wird zerschlagen und konserviert zugleich“ (Benjamin, „Zentralpark“ 235f.). Die von Benjamin in der allegorischen Gestaltung beschriebene Konservierung und Dokumentation sind hierbei als Produkte der Dekonstruktion als rezeptionsästhetische Kategorien zu werten. Ruinieren offenbart sich als Dokumentieren: In der satirisch allegorischen Gestaltung wird die Totalität in deren Fragmentarizität aufgewiesen und hierin eine Konstellation, das allegorische Bild entworfen. Was von dieser Totalität in der Hebung zur Allegorie verbleibt, sind letztlich Bruchstücke, Dinge, die dem Satiriker zum Abbild des gesellschaftlichen Zustandes reichen. Die Ruine, die Fotomontage wird so zum Bild erhoben, das über Moriz Benedikt auf den Mechanismus der Presse als antreibende Kraft der gesellschaftlichen Ruinierung verweist.

Findet sich dieser Gebrauch der Fotomontage in verschrifteter Form in *Die letzten Tage der Menschheit* wieder, so möchte ich dies als Ausgangspunkt der Definition des von Kraus im

Vorwort ausgewiesenen Dokumentierens bestimmen. Denn auch hier verweist Kraus im Aufbau des Dramas auf die Konstruktion eines Emblems, von dem aus der Bezug von Aktfolge und Epilog, die Beziehung von Paradigmatizität und des sich im Urteil anbietenden Vollzugs zu beschreiben ist. Denn nicht verbleibt Kraus bei der Evokation und intertextuellen Verweisen auf das Gemälde von Ludwig Koch *Die große Zeit*, um den von ihm verarbeiteten Stoff zu verbildlichen; Kraus verweist auf die Komposition des Dramas als Emblem, indem er dem Vorwort die Fotografie der Hinrichtung Cesare Battistis voranstellt:

Des Wiener Henkers, der auf einer Ansichtskarte, die den toten Battisti zeigt, seine Tatzen über dem Haupt des Hingerichteten hält, ein triumphierender Ölgötze der befriedigten Gemütlichkeit, der »Mir-san-mir« heißt. Grinsende Gesichter von Zivilisten und solchen, deren letzter Besitz die Ehre ist, drängen sich dicht um den Leichnam, damit sie nur ja alle auf die Ansichtskarte kommen. (*letzten Tage* 510f.)

Die Fotografie der Hinrichtung Battistis wird von Kraus zum Ausdruck der großen Zeit erhoben. Das Sujet des Gruppenbildes sowie die Funktionalisierung dieser Fotografie als Ansichtskarte bilden den Ausdruck der Gemütsfassung der österreichischen Bevölkerung zu Zeiten des Ersten Weltkrieges. Die Funktion der Ansichtskarte spiegelt das Gemüt der Gruppierung wieder: „Denn nicht daß er getötet, auch nicht daß er’s photographiert hat, sondern daß er sich mitphotographiert hat; und daß er sich photographierend mitphotographiert hat“ (Kraus, *letzten Tage* 513). Es ist dies die Wandlung der Hinrichtung zur Feierlichkeit, das Übertünchen des Mordes zum Sujet der Fotografie, auf der sich grinsend jedermann neben die Leiche Battistis in den Bildraum drückt. Verewigt zu werden, in die Annalen, d.h. in die Zeitung einzugehen, dies ist der Wille der die Einsicht in den Akt, den Schrecken des Sujets bricht.¹¹²

¹¹² Müller verweist hinsichtlich dieser Fotografie und ihrer Funktionalisierung als Ansichtskarte auf den willentlichen Akt des Senders, der hierin dem Gedränge der Aufnahme entspricht: „Die Ansichtskarte dagegen, um des einzelnen Bildes willen angefertigt, erworben, verschickt und vorgeführt, trifft auf einen höheren Grad der Aufmerksamkeit und dient der direkten Kommunikation. Es manifestiert sich in ihr viel unmißverständlicher der Wille, etwas Bestimmtes zu zeigen, und es sind in ihr weit mehr von den wirkenden Kräften mobilisiert, die die Satire zu veranschaulichen wünscht“ (211).

Das Sujet des Gruppenbildes und die Zirkulation dieser Photographie als Ansichtskarte werden von Kraus zur Allegorie erhoben.¹¹³ Kraus führt diese Photographie zum Abbild des österreichischen Antlitzes an, eine Phrase, die von Felix Salten 1910 zur Lobpreisung Franz Josephs I. geprägt wurde. Bereits in Saltens Lobpreisung steht Franz Joseph I. als allegorische Personifikation für das österreichische Gemüt ein, wie dies in dem Begriff des Antlitzes bereits angelegt ist: „Unser Kaiser spiegelt sich in den Österreichern, wie österreichische Art in seinem Wesen sich spiegelt, weil er nicht nur ein Kaiser, sondern ein Typus Österreichs ist“ (270).

Hierauf bietet Salten dieses Gemüt dar:

Österreichisch ist sein Hang zum Unauffälligen, sein kultivierter Geschmack, der allem Gellenden, allem Schmetternden, allem Unterstrichenen und überlaut Betonten abhold ist. Österreichisch, wie seine Haltung, die nicht bolzengerade, nicht »stramm« mit aufgeworfenem Kopf soldatischen Geist zu markieren strebt, ist seine Diskretion, die vor allem Theatralischen, vor allem Exaltierten als vor etwas Unmöglichem scheu zurückweicht. Österreichisch ist dieses subtile Taktgefühl, das in Befangenheit gerät, wenn es repräsentierend obenan stehen soll, dieses Taktgefühl, das eher schüchtern wird, als daß es vermöchte, aufzutrumpfen. [...] Österreichisch ist auch diese Kultur der Seele, die es vermag, daß man die schwersten Dinge mitmacht, durchmacht, und der Welt doch immer ein lächelndes Antlitz zeigt. Und dieses Ablehnen allzu laut rauschender Lorbeern, dies Abwinken allzu schreiender Lobredner, dieses stille Beiseitegehen, dies Einsamkeitsleben ist österreichisch (274f.).

Als antithetisch ist diese Beschreibung zu der von Kraus' der Photographie der Hinrichtung Battistis entnommenen Darbietung, d.i. der Aktfolge, zu bezeichnen.¹¹⁴ Saltens Allegorie offenbart in seiner Beschreibung die totalitären Züge, reiht die eigene Arbeit dem Werk der

¹¹³ Der Henker, „unser Scharfrichter Lang“ (Kraus, *letzten Tage* 341) und das Gedränge der Gruppe bilden den „Typus zum unvergänglichen Lichtbild unserer Kultur“ (Kraus, *letzten Tage* 513). Als Erscheinung lässt Kraus diesen Typus in der Allegorie des österreichischen Antlitzes zu Wort kommen, die in der *Mise en Scène* der Hinrichtung Battistis ihren Kontrast an der prozessualen Antithetik betont. „Aus Tod wird Tanz, / aus Haß wird Gspäß, / aus Not wird Pflanz, / was is denn das? / Is alles stier, / is's einerlei, / denn mir san mir / und a dabei. / Ein guter Christ / sagt: Kinder bet's, / und Henker ist / man nur aus Hetz“ (*letzten Tage* 725).

¹¹⁴ In dem Aufsatz „Nachruf“ erweist Kraus dieses antithetische Verhältnis zu Saltens Beschreibung: „Das österreichische Antlitz lächelte und greinte je nach Wetter; aber Medusa bedeutet sowohl eine mythologische Schönheit wie eine Qualle, und dieser Gorgonenblick hatte wohl nicht die Kraft, was er ansah in Stein zu verwandeln, wohl aber in Blut oder in Dreck. Das österreichische Antlitz, mit dem zugekniffenen linken Auge, hat man in den letzten Jahren Schulter an Schulter neben einem mehr martialischen Gesicht so oft in den Schaufenstern gesehen, daß es wohl vierzig Friedensjahre brauchen wird, um die Erinnerung loszuwerden“ („Nachruf“ 54).

Phantasmagorie ein: „Wie ein großer, von einem einzigen Ornament durchwirkter Stoff ist die Stadt Wien jetzt durchwirkt von diesem Antlitz, von diesem Initialen und von diesen Doppelziffern“ (275). Durchwirkt wird Wien hierbei durch den Kraftakt der Mythologisierung, der sich in „allen Schaufenstern [...], Paravents, Tabakdosen, Ansichtskarten, Bonbonnieren; es schmückt die Titelblätter aller Zeitungen, die wir zur Hand nehmen, [...] in der Apotheose aller Festspiele, umrauscht von Volkshymnen und von der Hochflut wienerisch zärtlicher Kaiserstimmung“ (Salten 267) offenbart.

In Beziehung zu Saltens Beschreibung des österreichischen Antlitzes verleiht Kraus der Positionierung der Fotografie der Hinrichtung Battistis als Eröffnung des Dramas eine Bedeutung, in der sich die mit Benjamin beschriebene destruktive Seite der Allegorie darbietet. Nicht einzig in der expliziten Bezugnahme auf das österreichische Antlitz, wie dies in deren Auftritt als Schalterbeamter am Bahnhof (Kraus, *letzten Tage* 435f.), in der allegorischen Personifikation Graf Berchthold (Kraus, *letzten Tage* 416) erfolgt,¹¹⁵ vielmehr überschreibt Kraus die Paradigmatizität der Aktfolge, die Öffentlichkeit der großen Zeit mit dem Sujet der Ansichtskarte. Auch Müller verweist auf die Signifikanz der Positionierung dieses Bildes für die Struktur des Dramas: „Zum anderen bildet das österreichische Antlitz das strukturierende Moment, das Motiv, in dem die Formlosigkeit der österreichischen Kriegswelt erst überhaupt benennt und als Eines gefaßt werden kann [...]“ (199). Formlosigkeit und hierin die satirische Ohnmacht werden zum Ausdruck erhoben, zur Dokumentation der großen Zeit, deren Szenenfolge unter dem Paradigma der Allegorie des österreichischen Antlitzes verbildlicht wird.

¹¹⁵ Das Portrait des Grafen Berchthold wird von Kraus dem Aufsatz „Nachruf“ vorangestellt. Diese Abweichung zwischen *Die letzten Tage der Menschheit* und „Nachruf“, der zugleich vielfach den Einzug in das Drama in den Sprechakten des Nörglers findet, gleicht der Intention, die in den Kürzungen zur Bühnenfassung beobachtet wurden. Der „Nachruf“ weist in der Kritik an der Monarchie einen thematischen Schwerpunkt auf, der hinsichtlich des politischen Wandels in der Konstitution der Nachkriegsdemokratie die Hoffnung an einen gesellschaftlichen Aufschwung darbietet.

Kraus konnotiert *Die letzten Tage der Menschheit* als Sendung, als Beschriftung der Ansichtskarte, deren Empfänger sich in der Rezeptionskategorie der Nachwelt erweist. Battistis Hinrichtung, das österreichische Antlitz, ist die Allegorie der Aktfolge, in der sich die *pars pro toto* Beziehung der einzelnen Szenen manifestiert. Das Sujet der Hinrichtung Battistis wird zur Collage aufgebrochen, deren Gestaltung die große Zeit im Bruch mit der Dramatik darbietet. Denn das Drama als Emblem zu deuten, verweist gleichsam der Fotomontage „Der Sieger“ auf die Referentialität der Komposition, die kompositorische Nachahmung der journalistischen Technik: „Diese neuen Textarten bieten dem Leser kein Panorama mehr, sondern vielmehr eine kaleidoskopartige Vielzahl von Perspektiven von Bildern moderner Wirklichkeit als Summe parallellaufender Wirklichkeiten, die zugleich nur deren Ausschnitte sind“ (Gemmel 43). Von einer Sinnsuche des Rezipienten, der aus dieser Vielzahl eine Einheitlichkeit abstrahieren müsse (Gemmel 43), ist in der emblematischen Gestaltung nicht auszugehen. Die Szenenvielfalt entblößt in der Montagetechnik die Dissoziation der Öffentlichkeit von der Menschlichkeit, zeitigt im Unvermögen der Sinngenerierung im dramatischen Vollzug die Aufgabe der Selbstbestimmung in der Phantasmagorie. Das österreichische Antlitz bildet die Konstellation der Trümmer der Menschlichkeit, der im Urteilsspruch des Epilogs ihre Beschreibung zukommt.

Es ist dies das Vermögen der Allegorie, die in den phantasmagorischen Bildern der Journalistik konstituierte Illusion der großen Zeit aufzubrechen, als „Zeitdinge“ (Kraus, *letzten Tage* 9) sie ihrer anmutenden Natürlichkeit zu entledigen und in der Dekonstruktion der journalistischen Konstruktion zum Emblem zu dechiffrieren. In der Beziehung von Allegorie und Allegorese offenbart sich an Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* die Züge des Erzählens, des Ratgebens an die Nachkriegsgesellschaft, in dem die Zeitdinge der Emblematik, die fragmentarisierte Zwischenmenschlichkeit im Urteil des Mars zum Abbild zusammengefügt

werden. Eingeleitet von der Klage des sterbenden Soldaten betont Kraus für „Die letzte Nacht“ den Tod als Sinngefüge, das der unendlich anmutenden Szenenfolge als Subscriptio entgegentritt. Nicht die Akte an sich sind allegorisch, sondern sind in ihrem Charakter als Synekdochen Teil des allegorischen Bildes. Der im Epilog sich darbietende Wandel der großen Zeit zur ersten Zeit, der satirische Griff der großen Zeit, muss in der Beziehung von Allegorie und Allegorese expliziert werden. In der konstruktiven Dekonstruktion sehe ich im Urteilsspruch das Bemühen um eine Konvention, der Schuld, die sich jedoch nicht wie der idealistischen Fundierung der Satire zu entnehmen wäre auf Autorität gründet. Performativität zeichnet sich im satirischen Schweigen als Handlung der Rezipienten aus, die angeleitet von dem Erzähler das Erzählgut als Rat, die Gestaltung des Ersten Weltkrieges als Rat an die Nachkriegsgesellschaft aktualisieren muss. Diesen Rat sehe ich in den dekonstruktiven Mechanismen des Dramas angelegt; in der Bloßlegung der Mythologisierung und des phraseologischen Mechanismus der Presse und dies in einer Gestaltung, die die Aktivität und das interpretative Vermögen des Rezipienten fordert. Anhand der in *Die letzten Tage der Menschheit* aufgewiesenen Verfremdung in den Rezeptionskategorien der Mit- und Nachwelt ist es Kraus möglich, den Ersten Weltkrieg zum Erzählgut zu gestalten. Die Kontinuität des sich in der Mitwelt überlebenden Krieges wird allegorisch gebrochen, um hiervon ausgehend den Rat in der Allegorese, dem in der Lyrik erfolgenden Bruch mit der hegemonischen Erläuterung hin zur Deutung, als rezeptionsästhetische Kategorie zu verwirklichen.

Schlussteil

Die Komposition des Dramas als Emblem und Kraus' Dokumentation der großen Zeit mit Blick auf die Allegorese als rezeptionsästhetische Kategorie zu betonen, legt die Züge des Ersten Weltkrieges als Kristallisation des Umschlages des sozialen, technologischen und medialen Fortschritts an der Satire und dem Satiriker offen. Das Drama *Die letzten Tage der Menschheit* und seine dargebotene satirische Gestaltung als Dokumentation zu verstehen, muss bei der Analyse der Möglichkeit eines Dokumentierens ansetzen. Die im Zuge dieses Umschlages mit Adorno und Benjamin beschriebene ästhetische Zäsur verdeutlicht im Prozess der Auflösung die innige Verbindung von Ästhetik und Sozialisation in der Form von Literatur als gemeinschaftlicher Praxis, wie dies an der Satire in der Aufweisung ihrer wesentlichen Charakteristik als soziales Gespräch erwiesen wurde. Beide Größen, sowohl der „Consensus“ (Adorno, „Juvenals Irrtum“ 237) wie die Mitteilbarkeit, weisen auf die gesellschaftliche Bedingung und somit auf die Konstitution literarischer Praktiken als gemeinschaftlichen Vollzug hin. Es ist dies die Ausweisung einer Phänomenologie an der Literatur, die von Benjamin am Erzähler verdeutlicht wird: Von der mündlichen Tradierung hin zu einem verschrifteten Erzählen erweist Benjamin an dieser stofflichen Aufarbeitung bzw. Literarisierung von Ereignissen eine Art der gemeinschaftlichen Informationsverarbeitung und Ereignisaufarbeitung, deren didaktischer Wert in der Schulung des Erkenntnisvermögens, der in der Interpretation erfolgenden kritischen Auseinandersetzung, dem Rasonieren über das Tradierte liegt.

Dass die Art der Aktualisierung des Tradierten im Erzählen nicht mit der Aktualität des Presseberichts gleichzusetzen ist, verdeutlicht nicht einzig Benjamin im „Erzähler“ Aufsatz: Dies zeigt sich wohl wiederholt in unserer Gegenwart, in der sich die Distanzlosigkeit als Charakteristik einer größtmöglichen Distanz im Zuge der Verschiebung des

Informationsmonopols vom Medium der Zeitung hin zu sozialen Netzwerken darbietet. Die Auszeichnung ‚postfaktisch‘, die Hinwendung der Politik zum Pathos, wird als Schlagwort der Gemütsauffassung der gegenwärtigen Gesellschaft verwendet. Jill Leopore beschreibt dieses augenscheinlich neue Phänomen wie folgt: „The past has not been erased, its erasure has not been forgotten, the lie has not become truth. But the past of proof is strange and, on its uncertain future, much in public life turns“ (Par. 6). Beweis, Indiz und folglich auch Wahrheit sehen sich gleichsam dem von Benjamin beschriebenen Zerfall der Erfahrung einem Wertverlust entgegen. Nicht seltsam erscheint es so, dass ‚postfaktisch‘ zum Wort des Jahres 2016 erkoren wurde: „Das Wort des Jahres ist ‚falsch‘. Das Postfaktische hat innerhalb von neun Monaten eine steile Karriere hingelegt: vom Intellektuellenbegriff zur Allzweckwaffe. Ist die Vernunft überhaupt noch zu retten?“ (F. Stephan Par. 1). Oder ist die Postfaktizität, um die Frage mit Horkheimer und Adorno zu formulieren, das Produkt der Vernunft? Wenn ja, dann ist zu fragen, was wir unter dieser von Felix Stephan als verloren geglaubten Vernunft verstehen und was uns in den täglichen Entschlüssen anleitet. Bietet Stephan doch selbst die Antwort im Gebrauch der ökonomischen Metaphorik, des Karrieremachens. Dem heutigen Menschen tritt die Politik nicht länger als ethisch reflektierte Begründung gemeinschaftlicher Normen entgegen. Die Metaphorisierung der Politik durch die Ökonomie, den Staatsakt als Geschäftsakt bestimmend, in dem die vergangene Kritik an der Verdinglichung der Individuen sich nun der offenkundigen Darbietung des Profitinteresses entgegensieht, obliegt die Verkehrung, d.h. die Metaphorisierung der ökonomischen Interessen in politischen Akten, in der die evozierte Wertetradition sich als Mythos erweist.

Doch zugleich war es im Zuge dieser medialen Entwicklung nie einfacher, an der Informationsmeldung an der Wissensprozedur teilzuhaben; benötigt wird hierzu lediglich eine

Anhängerschaft, an der sich der Bericht nicht länger an den Absatzzahlen, sondern an den Rezitationen und Verlinkungen im beschränkten Raum der Buchstabenanzahl misst. Soziale Netzwerke erheben die Distanzlosigkeit zur Kategorie, bieten dem Menschen die Möglichkeit, im Austausch über Ereignisse und Berichte über die Ereignisse an einer Aufarbeitung teilzuhaben, die augenscheinlich das Internet zum Raum des Rasonnements erhebt, doch das sich letztlich als Schein entblößt. Kurzlebigkeit und Gedrängtheit bilden den Rahmen, in dem sich diese rasonierende Gemeinschaft, im Sinne Habermas, als Konsumenten der Information darbieten; *info snacking* wird dieses Rezeptionsverhalten in aller Wahrung der von Brecht beschriebenen Kulinarik genannt. Die Aktualität der Information erhebt sich zur entscheidenden Instanz, die sich nicht an einem Wahrheitskriterium misst, sondern einzig auf die Stimmungserzeugung ausgerichtet ist. Denn Wahrheit misst sich an der Aufrufanzahl, dem heutigen Pendant des Absatzes, die den Anteil an Werbeannoncen in Pop-ups oder zäsiierend im Artikel platziert bestimmt. Der Wandel von der Geschäftspresse zum freien Journalismus öffnet den Artikel in einem nie zuvor erreichten Maß dem Interesse. Die Abhängigkeit von Werbeeinnahmen bahnt den Weg zur Festigung des öffentlichen Interesses, denn dies ist eine kalkulierbare Größe, die sich die Presse dank der Jahre langen Arbeit an der öffentlichen Meinung gesichert hat (Habermas 186). Eine journalistische Technik, die sich in der heutigen Zeit bewährt, ist dem Leser mit einem Schock zu begegnen; den Weltuntergang auf dem Bildschirm in drei Zeilen anzukündigen, um mit dem Aufruf des Artikels die Gewissheit und Beruhigung zu geben, dass der Weltuntergang in unberechenbaren Formeln auf eine fernab liegende Jahreszahl datiert wurde. *Clickbaiting* nennt man diese medienpsychologische Maßnahme: eine Konditionierung des Rezipienten zur Schockbewältigung durch den Aufruf des Artikels. Die Pressefreiheit und folglich der Schutz der Informationszufuhr vor der

Verstaatlichung sind dialektal zu hinterfragen, wenn die Subjektivität vom Faktum gelöst den Anspruch auf Objektivität vertritt.

An diesem Nebeneinander erweist sich die Ohnmacht der diskursiven Auseinandersetzung, die der auf der Emotion gründenden Korrumpierung, dem Argumentieren mit dem Stereotypie-Hammer selbst im öffentlichen Bewusstsein über diesen Mechanismus nicht entgegenkommen kann. Diese Verkehrung tritt wohl am deutlichsten an den Falschmeldungen, den *fake news*, zu Tage, deren Umlauf nicht einzig auf der falschen Informationswiedergabe fundiert, sondern auch auf dem willentlichen Akt, die Information zugunsten des Interesses zu modifizieren. Die Erweisung von *fake news* wird nicht alleine zur Aufrechterhaltung und Berufung auf eine Faktizität verwendet; im Ausruf der Lügenpresse fungiert dieses Schlagwort auch als propagandistisches Mittel eines Interesses, das selbst vor der *fake news* des Ausrufes der Lügenpresse nicht Halt macht. Postfaktizität, das argumentlose Argumentieren, hat in dieser von der Informationszufuhr gar physisch geschockten Öffentlichkeit leichtes Spiel. Gegenüber dieser Öffentlichkeit ist es nicht einzig möglich eine diplomatische Katastrophe als Versprecher, als Fauxpas zu annullieren, sondern auch Xenophobie, Rassismus und Sexismus mit Raum und Zeit zu relativieren; Unwert ist längst eine pragmatische Größe, die in dem *deal* ihre gerechtfertigte Anwendung findet. Zahlendreher und Impressionen verweisen hier nicht auf die unmittelbare journalistische Wiedergabe, sondern auf die Kreation und Aufrechterhaltung eines Weltbildes, das im Zuge des Fortschritts heutzutage wohl mit Jean Baudrillard als „Simulation“ (166) zu beschreiben ist. „The age of simulation“ (Baudrillard 167) zeichnet sich durch den Verlust der Fundierung unserer Erfahrung auf der Realität und hierin durch die Auflösung der Faktizität aus. Eine Zeit, die durch „the impossibility of a determinate position of discourse“ (176) den Lebensvollzug bestreitet, erweist sich als das Produkt der Indoktrinierung der Sprache, die von

einer phänomenologischen Kategorie zur ausschließlich ideologischen, zum „simulacrum“ (170), verkommt. Baudrillard bestimmt dies als „murderous capacity of images: murderers of the real“ (170). Phantasmagorie und der Topos der verkehrten Welt erweisen sich in der Simulation als ideologische Instrumente, die *ex negativo* die wahre und sittliche Realität evozieren. Baudrillard führt hierzu Vergnügungsparks, bezeichnenderweise Disneyland (172), und die Watergate-Affäre (176f.) als in der betonten Fiktion bzw. des betonten Unrechts erfolgende Mechanismen zur Simulation von Positivität, von Realität an.

In Anbetracht von Baudrillards Beschreibung der postmodernen Gesellschaft erscheint heute Adornos Ausweisung der Ohnmacht der Satire eine verstärkte Aktualität zuzukommen. Doch in dieser Aktualität erweist sich meines Erachtens die Notwendigkeit der satirischen Kritik: In einer Zeit, die der Satire nicht länger ihre Gesprächsbereitschaft bietet, erweist die Satire auf das deutlichste ihre Notwendigkeit. Es sind dies die Züge der Indoktrinierung der Informationswiedergabe, wie sie von Kraus Jahrzehnte zuvor zu Zeiten der Bildung des Informationsmonopols von Akt zu Akt im Ausrufen der Extraausgabe dargeboten wird. Das Drama eröffnet dem Rezipienten die Darbietung der Öffentlichkeit als Produkt des Zeitungsberichts; um den Zeitungsbericht versammelt sich die Menge, deren Gespräche von Kraus zu Zeugnissen der großen Zeit gesammelt wird. Eine Produktivität, wie dies in der Aufklärung und im Klassizismus erfolgt, wird von diesen Dialogen nicht geboten. Das Drama stagniert an dieser Öffentlichkeit, kann als Nachkriegsdrama von den Szenen ausgehend positiv keine Lehre, keinen Wert artikulieren, in dem die Erfahrung des Krieges der Nachkriegsgesellschaft tradiert wird.

Eine Kritik dahingehend an dem Ausmaß des propagandistischen Unterfanges, der Mythologisierung der großen Zeit, zu formulieren, verlangt die Abkehr von der Komposition der

satirischen Disposition in einer auf Autorität beruhenden Form, wie sich dies in den Glossen und Aufsätzen der *Fackel* darbietet. Autorität, die Vermittlung selbst muss zum Gegenstand der Kritik werden, in einer Zeit, in der der Amüsierbetrieb, der Walzer nebst dem produzierten und optimierten Massensterben getanzt wird, Johann Strauss' „Wiener Blut“ das Blutvergießen an der Front der Ferne zuführt. Die Dekonstruktion der großen Zeit, die Komposition des Dramas als Emblem, ist in ihrer Negativität als letzte verbleibende Möglichkeit zur Kritik wahrzunehmen. In dieser Absage an die autoritäre Formulierung von Werten und Kritik, in der im Mars als richtende Instanz sich anbietenden Verfilzung der Bereiche von Satire und Figuration der Rezipienten, bietet sich die von Kraus in der Dokumentation der großen Zeit vollzogene Hinwendung zum Leser dar:

Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen,
Wie alles dies geschah; so sollt ihr hören
Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerichten, blindem Mord;
Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt,
Und Planen, die verfehlt, zurückgefallen
Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich
Mit Wahrheit melden. (*letzten Tage* 11)

Kraus möchte sich als ein Horatio verstanden wissen, der mit der Ausstellung von Hamlets leblosen Körper auf der Bühne das Stück als Erzählen erweist. Die Satire als Maßstab der Differenzierung der Rezeptionskategorien von Mit- und Nachwelt auszuweisen, heißt, die Totalität des propagandistischen Unterfanges und die sich hierin ergebende Banalität des Alltags zu verfremden, die Heimatfront als phantasmagorisches Konstrukt zu entblößen und in dieser Desavouierung eine Öffentlichkeit im Zuschauerraum dieses Marstheaters zu konstituieren. An dieser Begründung des öffentlichen Raumes, die Aufnahme des Gespräches zwischen Satiriker und Rezipienten, erweist sich Karl Kraus als Satiriker der Moderne, und dies in beidem: *genitivus subjectivus* und *objectivus*. Mit der Aufnahme der dramatischen Form erhebt Kraus die

Vermittlung in der historischen Gestalt des Ersten Weltkrieges zum Stoff der Satire und verweist hierin auf die der Gesellschaft zugrundeliegenden Problematik, d.i. die Unmittelbarkeit. In solch einer großen Zeit verbleibt dem Satiriker kein Wort, ist es schwer eine Satire zu schreiben; und dies erhebt Kraus zum Dokument sowie zur Form der Dokumentation der Anklage. Wenn man die Presse nicht hätte, so ließe sich der Konditionalsatz des Rates von *Die letzten Tage der Menschheit* beginnen; doch die hieraus erfolgende Konklusion wird von Kraus einzig im Negativen, dies heißt im Sinne der Satire, in die Hand des Rezipienten gelegt.

Von der Darbietung dieser Öffentlichkeit ausgehend, ist Kraus' Hinwendung zum Drama und dahingehend die Abwendung von der in der *Fackel* verwendeten Textarten zu verstehen. Das Drama bietet Kraus den Raum, in dem er den Ersten Weltkrieg und dessen Ursächlichkeit in dem propagandistischen Unterfangen der Kriegstreibenden zum Stoff des Erzählens gestaltet. Dies in einer Art, anhand der sich an der Komposition die Konsequenzen der antreibenden Kriegskräfte, die Auswirkung des propagandistischen Unterfanges verdeutlichen. Das satirische Schweigen als Gestaltungsprinzip des Dramas ist die Konstruktion, in der Kraus das Schweigen, die Unmittelbarkeit der Öffentlichkeit und folglich die Unmittelbarkeit der Satire gestaltend zum Stoff des Rates der Kriegssatire erhebt. Nicht einzig ist hierbei auf das der kompositorischen Verfremdung des Marstheaters folgende Urteil zu verweisen, in dem Kraus es möglich ist, den Sünden katalog als Wertevermittlung darzubieten; auch erweist die Komposition selbst, die emblematische Struktur, in ihrer dekonstruktiven Konstruktion dieses Ratgeben als ein in der Praxis des Erzählens erfolgreicher rezeptionsästhetischer Prozess. Allegorese und Verfremdung verdeutlichen die Entwicklung des Erzählens, die von Kraus im Angesicht der Relativität, des Verlusts eines kulturell begründeten transzendenten Sinnhorizonts vollzog, um der hierauf gründenden Mythologisierung, sei dies die Fassade der Ringstraße oder der August

1914, der Heldentod, entgegenzutreten. Der Stoff des modernen Erzählens, die Begründung des gemeinschaftlichen Vollzuges muss den Mechanismus der Vermittlung zum Stoff erheben und hierin auf die Beziehung von Erzähler und Rezipienten, auf die Vermittlung des Rates reflektieren: Ein modernes Erzählen hat die Distanz in der Distanzlosigkeit zum Stoff zu erheben und dies in der Betonung des Rezipienten.

Kraus' Drama *Die letzten Tage der Menschheit* ist das Zeugnis einer gesellschaftlichen Entwicklung, deren grotesker Verlauf sich im Horror des Ersten Weltkrieges kundtut. Als Karneval ist diese große Zeit zu beschreiben, denn einzig mit dem Grotesken ist diesem Bruch von Krieg und Amüsierbetrieb eine Beschreibung zu verleihen. Dass diesem Werk nach wie vor eine Aktualität zukommt, dass weiterhin 100 Jahre nach dem Ersten Weltkrieg der Beziehung von Journalismus und Öffentlichkeit eine Beschreibung ausgehend von Kraus' Werk zukommen könnte, verdeutlicht nicht einzig die Hinwendung dieser Arbeit zu *Die letzten Tage der Menschheit*, sondern auch die Hinwendung zu einem Konzept des Erzählens, vermittels dessen die Aktualität als Produkt des Gespräches mit Kraus gedeutet wird. Denn Kraus' Drama als ein Erzählen zu beschreiben, heißt, sein Ratgeben nicht als Vergangenes wahrzunehmen, sondern den Stoff des Ersten Weltkrieges als Vergangenheit im Ratgeben einer Reflexion auf den gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustand auszusetzen. Es sind dies die Züge von Paul Klees „Angelus Novus“, die Benjamin an Kraus wahrnimmt: diesen liminalen Charakter im Ratgeben, der die definitiven Barrieren von Vergangenheit und Gegenwart aufbricht, um in deren Vergleichbarkeit die Zukunft mit der Nachwelt zu gestalten. Karl Kraus' Drama *Die letzten Tage der Menschheit* ist so ein Erzählen im einfachsten Sinn: Es regt zum Wiedererzählen an.

Bibliography

- Adorno, Theodor Wiesengrund. „Drei Schritt vom Leibe.“ *Theodor W. Adorno. Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1980, S. 141-143.
- . „Juvenals Irrtum.“ *Theodor W. Adorno. Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1980, S. 237-239.
- . „Rede über Lyrik und Gesellschaft.“ *Theodor W. Adorno. Noten zur Literatur I*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1974, S. 49-68.
- . „Sittlichkeit und Kriminalität. Zum elften Band der Werke von Karl Kraus.“ *Theodor W. Adorno. Noten zur Literatur I*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1974, S. 367-387.
- . „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman.“ *Theodor W. Adorno. Noten zur Literatur I*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1974, S. 41-48.
- Aldington, Richard. *Death of a Hero*. Chatto & Windus, 1929.
- Aristoteles. *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Reclam, 2014.
- Arntzen, Helmut. „Deutsche Satire im 20. Jahrhundert.“ *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Band 1 Strukturen*, herausgegeben von Otto Mann und Wolfgang Rothe, 1967, S. 235-254.
- . „Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus.“ *Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus Symposium. Karl Kraus in a New Perspective. London Kraus Symposium*, herausgegeben von Paul Scheichl und Edward Timms, edition text + kritik, 1986, S. 46-75.
- . *Karl Kraus und die Presse*. Wilhelm Fink, 1975.
- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford at the Clarendon Press, 1962.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Herausgegeben und übersetzt von Caryl Emerson und mit einer Einleitung von Wayne C. Booth, University of Minnesota Press, 1984.
- . *Rabelais and his World*. Übersetzt von Helene Iswolsky, M.I.T. Press, 1968.
- Barthes, Roland. „Der Tod des Autors.“ *Texte zur Theorie der Autorschaft*, herausgegeben von Jannidis Fotis, Gerhard Lauer und Simone Winko, Reclam, 2000, S. 185-193.

- . *Mythologies*. Übersetzt von Annette Lavers, Vintage, 1972.
- Benjamin, Andrew. „Tradition and Experience: Walter Benjamin’s Some Motifs in Baudelaire.“ *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, herausgegeben von Andrew Benjamin, Routledge, 1989, S. 122-140.
- Benjamin, Walter. „Erfahrung und Armut.“ *Walter Benjamin Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, ausgewählt von Siegfried Unseld, 17. Auflage, Suhrkamp, 2015, S. 291-296.
- . „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.“ *Walter Benjamin Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, ausgewählt von Siegfried Unseld, 17. Auflage, Suhrkamp, 2015, S. 385-410.
- . „Karl Kraus.“ *Walter Benjamin Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, ausgewählt von Siegfried Unseld, 17. Auflage, Suhrkamp, 2015, S. 353-384.
- . „Kleine Geschichte der Photographie.“ *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II.1*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1977, S. 368-385.
- . „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ *Walter Benjamin Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, ausgewählt von Siegfried Unseld, 17. Auflage, Suhrkamp, 2015, S. 136-169.
- . „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts.“ *Walter Benjamin Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, ausgewählt von Siegfried Unseld, 17. Auflage, Suhrkamp, 2015, S. 170-184.
- . „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire.“ *Walter Benjamin Gesammelte Schriften I.2*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1974, S. 513-604.
- . *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, 12. Auflage, Suhrkamp, 2016.
- . „Über den Begriff der Geschichte.“ *Walter Benjamin Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, ausgewählt von Siegfried Unseld, 17. Auflage, Suhrkamp, 2015, S. 251-261.
- . „Über einige Motive bei Baudelaire.“ *Walter Benjamin Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, ausgewählt von Siegfried Unseld, 17. Auflage, Suhrkamp, 2015, S. 185-229.
- . „Was ist episches Theater? »1« Eine Studie zu Brecht.“ *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II.2*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1977, S. 519-531.
- . „Die Zeitung.“ *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II.2*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1977, S. 628-629.

- . „Zentralpark.“ *Walter Benjamin Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, ausgewählt von Siegfried Unseld, 17. Auflage, Suhrkamp, 2015, S. 230-250.
- Bergson, Henri. *Das Lachen*. Übersetzt von Julius Frankenberger und Walter Fränzel, Eugen Dietrichs, 1914.
- Brecht, Bertolt. „An die Nachgeborenen.“ *Bertolt Brecht. Gedichte 1934-1941. Svendborger Gedichte. Chinesische Gedichte. Studien. Gedichte aus dem Messingkauf. Zum Messingkauf gehörige Gedichte. Steffinische Sammlung*, Suhrkamp, 1961, S. 143-145.
- . „Kleines Organon für das Theater.“ *Bertolt Brecht Gesammelte Werke. Band 16*, herausgegeben von Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp, 1967, S. 659-708.
- . „Über die Bedeutung des zehnzeiligen Gedichtes in der 888. Nummer der Fackel (Oktober 1933) (1934).“ *Bertolt Brecht. Gedichte 1934-1941. In Sammlungen nicht enthaltene Gedichte. Gedichte und Lieder aus Stücken*, Suhrkamp, 1964, S. 19-20.
- Broch, Hermann. *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*. Mit einem Nachwort von Hannah Arendt, R. Piper & Co Verlag, 1964.
- Brummack, Jürgen. „Zu Begriff und Theorie der Satire.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift*, Vol. 1, 1971, S. 275-377.
- Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Routledge, 1997.
- Calasso, Roberto. *The Forty-nine Steps*. Translated by John Shepley, University of Minnesota Press, 2001.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. 2. Auflage, Duke University Press, 1987.
- Canetti, Elias. „Karl Kraus, Schule des Widerstands.“ *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise. Das Gewissen der Worte. Essays*, Carl Hanser Verlag, 1992, S. 130-141.
- Carr, Gilbert. „Figures of Repetition: Continuity and Discontinuity in Karl Kraus’s Satire.“ *The Modern Language Review*, Vol. 102, Nr. 3, 2007, S. 768-780.
- . „The ‚Habsburg Myth‘, Ornament and Metaphor: Adolf Loos, Karl Kraus and Robert Musil.“ *Austrian Studies*, Vol. 15, 2007, S. 65-79.
- Caruth, Cathy. „Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History.“ *Yale French Studies*, Nr. 79, 1991, S. 181-192.
- Cobley, Evelyn. *Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives*.

- University of Toronto Press, 1993.
- Cohen, Margaret. „Benjamin’s phantasmagoria: the Arcades Project.“ *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, herausgegeben von David S. Ferris, Cambridge University Press, 2004, S. 199-220.
- . *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. University of California Press, 1993.
- Cowan, Bainard. „Walter Benjamin’s Theory of Allegory.“ *New German Critique*, Nr. 22, 1981, S. 109-122.
- De Man, Paul. „The Rhetoric of Temporality.“ *Interpretation: Theory and Practice*, herausgegeben von Charles Singleton, Hopkins University Press, 1969, S. 173-209.
- Denkler, Horst. *Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater*. Wilhelm Fink, 1967.
- Djassem, Irina. *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit.“ Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno*. Königshausen & Neumann, 2002.
- Evers, Kai. „Destructive Satires: Canetti and Benjamin’s Search for the Murderous Substance of Satire.“ *The Worlds of Elias Canetti. Centenary Essays*, herausgegeben von William Collins Donahue und Julian Preece, Cambridge Scholars Publishing, 2007, S. 187-210.
- Fischer, Jens Malte. *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. Winkler, 1978.
- Freud, Sigmund. *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.
- Früh, Eckhart. „Nachwort.“ *Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung des Autors*, herausgegeben von Eckhart Früh, Suhrkamp, 1992, S. 225-260.
- Fussel, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford University Press, 2013.
- Fürnkäs, Josef. „Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin.“ *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, herausgegeben von Jacques Le Rider und Gérard Raulet, Narr, 1987, S. 209-225.
- Gemmel, Mirko. *Die Kritische Wiener Moderne. Ethik und Ästhetik. Karl Kraus, Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein*. Parerga, 2005.
- Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Übersetzt von Channa Newman und Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, 1982.

- Goethe, Johann Wolfgang. „Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten.“ *Goethes Werke. Band III. Dramatische Schriften I*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, C. H. Beck, 1976, S. 146-364.
- Grimstad, Kari. *Masks of the Prophet. The Theatrical World of Karl Kraus*, University of Toronto Press, 1982.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Herausgegeben von Wilhelm Hennis und Roman Schnur, Luchterhand, 1968.
- Halliday, John. „Satirist and Censor: Karl Kraus and the Censorship Authorities during the First World War.“ *Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus Symposium. Karl Kraus in a New Perspective. London Kraus Symposium*, herausgegeben von Paul Scheichl und Edward Timms, edition text + kritik, 1986, S. 174-208.
- Hatvani, Paul. „Karl Kraus und die totale Satire.“ *Modern Austrian Literature*, Vol. 8, Nr. 1-2, 1975, S. 61-102.
- Häusler, Maximilian. *Die Ethik des satirischen Schreibens. Karl Kraus, Hermann Broch und Robert Musil*. Winter, 2015.
- Herzog Hope, Hillary. *Vienna is Different: Jewish Writers in Austria from the Fin-de-Siècle to the Present*. Berghahn Books, 2011.
- Horkheimer, Max, und Theodor Wiesengrund Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 21. Auflage, Fischer Taschenbuch, 2013.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Routledge, 1994.
- Juvenal. „De Iuni Iuvenalis Saturae 1.“ *The Latin Library*, www.thelatinlibrary.com/juvenal/1.shtml.
- Kaes, Anton. „The Expressionist Vision in Theater and Cinema.“ *Expressionism Reconsidered. Relationships and Affinities*, herausgegeben von Gertrud Bauer Pickar und Karl Eugene Webb, Wilhelm Fink, 1979, S. 89-98.
- Kersting, Marianne. *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*. 2. Auflage, W. Kohlhammer, 1959.
- Kierkegaard, Søren. „Die Wiederholung.“ *Søren Kierkegaard. Die Krankheit zum Tode, Furcht und Zittern, Die Wiederholung, Der Begriff der Angst*, herausgegeben von Hermann Diem und Walter Rest und übersetzt von Walter Rest, Günther Jungbluth und Rosemarie Lögstrup, 7. Auflage, dtv, 2005, S. 327-440.
- Knight, Charles A. *The Literature of Satire*. Cambridge University Press, 2004.

- Kraus, Karl. „Apokalypse (Offener Brief an das Publikum).“ *Karl Kraus. Untergang der Welt durch schwarze Magie*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 11-22.
- . „Das Bild des Siegers.“ *Karl Kraus. Untergang der Welt durch schwarze Magie*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 71-72.
- . „Der Ernst der Zeit und die Satire der Vorzeit.“ *Karl Kraus. Weltgericht*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 20-24.
- . „Die Fackel.“ *Die Fackel*, Nr. 1, 1889, S. 1-3, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Hafis und Sophokles auf dem Concordiaball oder: Ein Gedankenaustausch.“ *Die Fackel*, Nr. 679-685, 1925, S. 109-115, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Heine und die Folgen.“ *Karl Kraus. Untergang der Welt durch schwarze Magie*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 188-213.
- . „In dieser großen Zeit.“ *Karl Kraus. Weltgericht*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 9-19.
- . *Eine Krone für Zion*. Verlag von Moriz Frisch, Wien, 1898.
- . *Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung des Autors*. Herausgegeben von Eckart Früh, Suhrkamp, 1992.
- . *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Franz Schuh, 3. Auflage, Jung und Jung, 2014.
- . *Literatur oder Man wird doch da sehn. Magische Operette in zwei Teilen*. Verlag »Die Fackel«, 1921.
- . „Mona Lisa und der Sieger.“ *Die Fackel*, Nr. 331-332, 1911, S. 1-5, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Monolog des Nörglers.“ *Die Fackel*, Nr. 406-412, 1915, S. 166-168, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Nachruf.“ *Die Fackel*, Nr. 501-507, 1919, S. 1-120, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Nachträgliche Vorurteile gegen den Festzug.“ *Die Fackel*, Nr. 257-258, 1908, S. 1-10, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestag.“ *Karl Kraus. Untergang der Welt*

- durch schwarze Magie*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 223-243.
- . „Pro domo et mundo.“ *Die Fackel*, Nr. 317-318, 1911, S. 32-33, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Schweigen, Wort und Tat.“ *Die Fackel*, Nr. 413-417, 1915, S. 25-28
corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Der Sieger.“ *Die Fackel*, Nr. 326-328, 1911, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Sittlichkeit und Kriminalität.“ *Die Fackel*, Nr. 115, 1902, S. 1-24, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Tagebuch.“ *Die Fackel*, Nr. 279-80, 1909, S. 1-16, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- . „Das technoromantische Abenteuer.“ *Karl Kraus. Weltgericht*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 207-210.
- . „Der tragische Karneval.“ *Karl Kraus. Weltgericht*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 63-67.
- . „Untergang der Welt durch schwarze Magie.“ *Karl Kraus. Untergang der Welt durch schwarze Magie*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 422-451.
- . „Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten.“ *Karl Kraus. Weltgericht*, herausgegeben von Heinrich Fischer, Georg Müller Verlag, 1965, S. 56-61.
- . „Die Welt der Plakate.“ *Die Fackel*, Nr. 283-284, 1909, S. 19-25, corpus1.aac.ac.at/fackel/.
- Le Rider, Jacques. *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Böhlau Verlag, 1997.
- Lensing, Leo A. „»Kinodramatisch«: Cinema in Karl Kraus’ *Die Fackel* and *Die letzten Tage der Menschheit*.“ *The German Quarterly*, Vol. 55, Nr. 4, 1982, S. 480-498.
- . „’Photographischer Alpdruck’ oder politische Fotomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Fotografie.“ *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Vol. 107, 1988, S. 556-571.
- Leopore, Jill. „After the Fact: In the History of Truth, a New Chapter Begins.“ *The New Yorker*, 2016, <https://www.newyorker.com/magazine/2016/03/21/the-internet-of-us-and-the-end-of-facts>, abgerufen am 02. Juli 2018.
- Linden, Ari. „Beyond Repetition: Karl Kraus’s ‚Absolute Satire’.“ *German Studies Review*, Vol. 36, Nr. 3, 2013, S. 515-536.

- Lindroos, Kia. „Scattering Community: Benjamin on Experience, Narrative and History.“ *Philosophy & Social Criticism*, Vol. 27, Nr. 6, 2001, S. 19-41.
- Loos, Adolf. „Ornament und Verbrechen.“ *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Erster Band*, herausgegeben von Franz Glück, Herold, 1962, S. 276-288.
- . „Die Potemkinsche Stadt.“ *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Erster Band*, herausgegeben von Franz Glück, Herold, 1962, S. 153-156.
- Marcuse, Herbert. *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. Luchterhand, 1970.
- Markus, Gyorgy. „Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria.“ *New German Critique*, Nr. 83, 2001, S. 3-42.
- Markwart, Thomas. *Die theatralische Moderne. Peter Altenberg, Karl Kraus, Franz Blei und Robert Musil in Wien*. Dr. Kovač, 2002.
- Melzer, Gerhard. *Das Phänomen des Tragikomischen. Untersuchungen zum Werk von Karl Kraus und Ödön von Horváth*. Scriptor, 1976.
- Müller, Burkhard. *Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums*. M&P, 1995.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Mit einem Nachwort von Peter Sloterdijk, 4. Auflage, Insel, 2016.
- Pankau, Johannes G. *Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle*. Königshausen & Neumann, 2005.
- Peil, Dietmar. „Emblematik.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, herausgegeben von Ansgar Nünning, 4. Auflage, J. B. Metzler, 2008, S. 156-158.
- Pfotenhauer, Helmut. „Sprachsatire als Ursprung und Crux dramatischer Formen. Überlegungen zu Karl Kraus.“ *Jahrbuch der Schillergesellschaft*, Vol. 27, 1983, S. 326-344.
- Pieper, Irene. *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*. Duncker & Humblot, 2000.
- Pinthus, Kurt, Hrsg. *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Rowohlt, 1920.
- Pistorius, Agnes. „kolossal montiert“ *Ein Lexikon zu Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*. Ibero, 2011.
- Polt-Heinzl, Evelyne. *Ringstraßenzeit und Wiener Moderne. Porträt einer literarischen Epoche*

- des Übergangs. Sonderzahl, 2015.
- Reitter, Paul. „Karl Kraus and the Jewish Self-Hatred Question.“ *Jewish Social Studies*, Vol. 10, Nr. 1, 2004, S. 78-116.
- Ribeiro, António. „Nachwelt als diskursives Verfahren in der Fackel.“ *Karl Kraus und Die Fackel: Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte/ Reading Karl Kraus: Essays on the Reception of Die Fackel*, herausgegeben von Gilbert J. Carr und Edward Timms, Iudicium, 2001, S. 88-95.
- Roebing, Irmgard. „Vorwort.“ *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, herausgegeben von Irmgard Roebing, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1989.
- Rogers, Mike. „Kraus and Shakespeare: A Dramaturgical Investigation.“ *The Modern Language Review*, Vol. 88, Nr. 4, 1993, S. 912-922.
- Salten, Felix. „Das österreichische Antlitz.“ *Felix Salten. Das österreichische Antlitz. Essays*, S, Fischer, 1910, S. 265-276.
- Sander, Emil. *Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck. Über „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus*. Scriptor, 1979.
- Sax, Benjamin E. „Walter Benjamin’s Karl Kraus: Negotiation, Quotation, and Jewish Identity.“ *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 32, Nr. 3, 2014, S. 1-29.
- Schiller, Friedrich. „Die Braut von Messina oder: Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören.“ *Friedrich Schiller Dramen 2*, herausgegeben von Peter-André Alt, Carl Hanser, 2004, S. 813-912.
- . „Über naive und sentimentalische Dichtung.“ *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band, philosophische Schriften erster Teil*, herausgegeben von Benno von Wiese, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962, S. 413-503.
- Schneider, Manfred. *Die Angst und das Paradies des Nörglers. Versuch über Karl Kraus*. Syndikat, 1977.
- Schorske, Carl E. *Fin-De-Siècle Vienna. Politics and Culture*. Vintage Books, 1981.
- Schuh, Franz. „Das technoromantische Abenteuer. Überlegungen zu Karl Kraus und Die letzten Tage der Menschheit.“ *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, herausgegeben von Franz Schuh, 3. Auflage, Jung und Jung, 2014, S. 779-798.
- Schulte, Christian. *Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus*. Königshausen & Neumann, 2003.

- Schwartz, Agatha. *Shifting Voices: Feminist Thought and Women's Writing in Fin-de-siècle Austria and Hungary*. McGill-Queen's University Press, 2008.
- Schwartz, Agatha, und Helga Thorson. *Shaking the Empire, Shaking Patriarchy: The Growth of a Feminist Consciousness Across the Austro-Hungarian Monarchy*. Ariadne Press, 2014.
- Shakespeare, William. *Hamlet. Prinz von Dänemark. Tragödie*. Herausgegeben von Dietrich Klose und übersetzt von August Wilhelm Schlegel, durchgesehene Auflage, Reclam, 2001.
- Snell, Mary. „Karl Kraus's Die letzten Tage der Menschheit: An Analysis.“ *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 4, Nr. 3.1, 1968, S. 234-247.
- Stephan, Felix. „Das Wort des Jahres ist ‚falsch‘.“ *Zeit Online*, 2016, <https://www.zeit.de/kultur/2016-12/postfaktisch-wort-des-jahres-post-truth-demokratie-jill-lepore/komplettansicht?print>, abgerufen am 15. Juli 2018.
- Stephan, Joachim. *Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus*. Anton Pustet, 1964.
- Stern, J. P. „Karl Kraus: Language and Experience.“ *Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus Symposium. Karl Kraus in a New Perspective. London Kraus Symposium*, herausgegeben von Paul Scheichl und Edward Timms, edition text + kritik, 1986, S. 21-31.
- Sternbach-Gärtner, Lotte. „Die letzten Tage der Menschheit und das Theater von Bert Brecht.“ *Deutsche Rundschau*, Vol. 84, 1958, S. 836-842.
- Stevens, Adrian. „Carnival and Comedy: on Bakhtin's Misreading of Boccaccio.“ *Researchgate*, erstellt von Ijad Madisch und Sören Hofmayer, 2008, S. 1-5, www.researchgate.net/publication/276192338_Carnival_and_Comedy_on_Bakhtin%27s_Misreading_of_Boccaccio, abgerufen am 5. Juni 2018.
- Stieg, Gerald. „Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus.“ *Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań*, herausgegeben von Stefan H. Kaszyński und Sigurd Paul Scheichl, edition text + kritik, 1989, S. 71-81.
- Strohschneider, Peter. „Kippfiguren. Erzählmuster des Schwankromans und ökonomische Kulturmuster in Strickers ‚Amis‘.“ *Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik*, herausgegeben von Jan-Dirk Müller, de Gruyter, 2007, S. 163-190.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas. 1880-1950*. 28. Auflage, Suhrkamp, 2013.
- Thorson, Helga. „Ethnic and Sexual Tension in the Austro-Hungarian Monarchy: A Case of Mistaken Identity in Grete Meisel-Hess's ‚Zwei vergnügte Tage‘.“ *Gender and Modernity in Central Europe: The Austro-Hungarian Monarchy and its Legacy*, herausgegeben von Agatha Schwartz, University of Ottawa Press, 2010, S. 17-28.

- Timms, Edward. „Archetypal Patterns in the Satire of Karl Kraus.“ *Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus Symposium. Karl Kraus in a New Perspective. London Kraus Symposium*, herausgegeben von Paul Scheichl und Edward Timms, edition text + kritik, 1986, S. 92-108.
- . *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. Yale University Press, 1986.
- . *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*. Yale University Press, 2005.
- Timpano, Nathan J. *Constructing the Viennese Modern Body. Art, Hysteria, and the Puppet*. Routledge, 2017.
- Toller, Ernst. *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen*. Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922.
- Trakl, Georg. „Grodek (2. Fassung).“ *Expressionismus und Dadaismus*, herausgegeben von Otto F. Best, Reclam, 1974, S. 50.
- Trinidad, Luís. *Narratives in Motion: Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal*. Berghahn, 2016.
- Von Braun, Christina. „Die Erotik des Kunstkörpers.“ *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, herausgegeben von Irmgard Roebeling, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1989, S. 1-17.
- Wagner, Nike. *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Suhrkamp, 1982.
- Weber, Samuel. „Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin’s Origin of the German Mourning Play.“ *MLN*, Vol. 106, Nr. 3, 1991, S. 465-500.
- . *Theatricality as Medium*. Fordham University Press, 2004.
- Werfel, Franz. *Spiegelmensch: Magische Trilogie*. Kurt Wolff, 1923.
- Wilkins, Matthew. „Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory.“ *New Literary History*, Vol. 37, Nr. 2, 2006, S. 285-298.
- Wirth, Andrzej. „Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke.“ *Episches Theater*, herausgegeben von Reinhold Grimm, Kiepenheuer & Witsch, 1966, S. 346-387.
- Wolin, Richard. „Benjamin’s Materialist Theory of Experience.“ *Theory and Society*, Vol. 11, Nr. 1, 1982, S. 17-42.

Worcester, David. *The Art of Satire*, Russel & Russel, 1960.

Zweig, Stefan. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. G.B. Fischer, 1966.