

UNIVERSITÄT DES SAARLANDES
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT

Intertextuelle Aspekte und ihre Funktion im Werk von Karl Kraus

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines

Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät

der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Jochen Barte

aus Püttlingen

Saarbrücken, 2020

Der Dekan

Prof. Dr. Heinrich Schlange-Schöningen

Berichtersteller/innen:

Prof. Dr. Anke-Marie Lohmeier

Prof. Dr. Ralf Bogner

Tag der letzten Prüfungsleistung: 10.06.2020

Inhalt

| | |
|--|-----|
| 1. Einleitung und Zielsetzung: Die Fackel als polyphone intertextuelle Zeitsatire | 5 |
| 2. Karl Kraus und die Fackel (1899 – 1936) | 8 |
| 2.1 Gründung der Fackel..... | 8 |
| 2.2 Die frühen Jahre – sozialkritische Phase (1899 – 1904) | 9 |
| 2.3 Ästhetische Wendung der <i>Fackel</i> (1904 – 1911)..... | 14 |
| 2.3.1 Sprachkritik und Ursprungsgedanke | 17 |
| 2.3.2 Satire und Apokalypse | 26 |
| 2.4 Vorkriegszeit und Erster Weltkrieg (1911-1918)..... | 29 |
| 2.4.1 Nestroy und die Nachwelt..... | 29 |
| 2.4.2 In dieser großen Zeit | 31 |
| 2.5 Nachkriegszeit und Erste Republik (1919 – 1933) | 34 |
| 2.5.1 Die Situation in Österreich und Deutschland nach dem Krieg..... | 36 |
| 2.5.2 Fortsetzung des Kampfes gegen die Presse | 39 |
| 2.5.3 Der Niedergang der Republik..... | 41 |
| 2.6 Austrofaschismus und Tod | 43 |
| 3. Methodischer Ansatz | 44 |
| 4. Typische Verfahren der Funktionalisierung intertextueller Bezüge in der <i>Fackel</i> | 52 |
| 4.1 Literarisierung und Figurenzeichnung..... | 53 |
| 4.2 Imitation..... | 77 |
| 4.3 Legitimation..... | 82 |
| 4.4 Steigerung des Pathos | 89 |
| 4.5 Zwischenergebnis | 104 |
| 4.6 Goethe-Bezug | 107 |
| 4.6.1 Ästhetische Norm..... | 110 |

| | |
|--|-----|
| 4.6.2 Unbefugte Nachahmung..... | 116 |
| 4.7 Zitat als satirische Waffe..... | 128 |
| 4.7.1 Entlarvendes bzw. richtendes Zitat..... | 130 |
| 4.7.2 Dialogisierung..... | 142 |
| 4.7.3 Dekonstruierendes Zitat..... | 150 |
| 4.8 Sprachlehre..... | 155 |
| 4.9 Zwischenergebnis..... | 157 |
| 5. Typische Verfahren der Funktionalisierung intertextueller Bezüge in dem Essay <i>Nachruf</i> | 160 |
| 6. Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick..... | 196 |
| 7. Literaturverzeichnis..... | 202 |

»Nur jenen fern in Zeit und Land wird der Inhalt meiner Satiren bekannt.«¹

Karl Kraus

1. Einleitung und Zielsetzung: Die Fackel als polyphone intertextuelle Zeitsatire

Als Karl Kraus im Jahr 1899 seine Zeitschrift *Die Fackel* gründete, griff er im Vorwort auf ein Goethe-Zitat zurück,² um die satirische Stoßrichtung deutlich zu machen: »[K]ein tönendes ›Was wir bringen‹, aber ein ehrliches ›Was wir umbringen‹ hat sie sich als Leitwort gewählt.«³ Damit steckte Kraus bereits in der ersten Ausgabe Ziel und Rahmen der *Fackel* ab. Denn die schöpferisch-intertextuelle Orientierung an literarischen Vorbildern, insbesondere an Goethe als ästhetisch-stilistischem Maßstab, und die polemisch funktionalisierte Technik des ›richtenden Zitats‹, die Gegner mit deren eigenen Worten angriff, sollten für die gesamte Publikationsdauer der *Fackel* stilprägend werden.⁴

Wenn auch divers, bisweilen kryptisch und thematisch disparat, da anlassbezogen,⁵ können die 922 Ausgaben der *Fackel* dennoch als zusammenhängende menippeische Gesamtsatire gelesen werden, verklammert durch einen subtilen inneren und äußeren Verweisungskontext sowie eine wiederkehrende Motivik, deren Charakter zu einem Großteil

¹AAC-Austrian Academy Corpus: AAC-Fackel. Online Version: »Die Fackel. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899-1936«. AAC Digital Edition No. 1. Hrsg. von Hanno Biber/Evelyn Breiteneder/Heinrich Kabas/Karlheinz Mörth [www.aac.ac.at/fackel]. <https://fackel.oeaw.ac.at/F/472,017>. Im Folgenden zitiert: AAC-F 472, S. 17. (Letztes Abrufdatum: 10.02.2020)

² Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band sechs (SWVI). Dramen 1791-1832. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993. S. 265 u. 715.

³ AAC-F 1, S.1.

⁴ Vgl. Stieg, Gerald: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. In: Karl Kraus - Ästhetik und Kritik: Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski und Sigurd Paul Scheichl. München: Text und Kritik 1989. S. 71. Stephan, Joachim: Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus. München: Anton Pustet 1964. S. 119-122. Arntzen, Helmut: Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus. In: Karl Kraus in neuerer Sicht. Hrsg. v. Sigurd Paul Scheichel und Edward Timms. München: Text und Kritik 1986. S. 48. Kraft, Werner: Karl Kraus. Salzburg: Otto Müller. S. 178.

⁵ Vgl. Timms, Edward: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874 bis 1918. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999. S. 75-76.

intertextueller Natur ist.⁶ Die äußere Hermetik der »Glossenwelt«⁷ der *Fackel* mitsamt ihrer Polyphonie aus unterschiedlichsten Tonlagen, Zitaten, Anspielungen und Stilpersiflagen ist prinzipiell auflösbar – vielfach allerdings nur dann, wenn die zugrundeliegenden textuellen Tiefenstrukturen und semantischen Kodierungen erkannt werden.⁸

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht deshalb darin, die Oberflächenstruktur von ausgewählten *Fackel*-Texten unter Anwendung der von der Intertextualitätstheorie bereitgestellten Methodik aufzulösen und deren innere Mechanik darzustellen, sodass tiefer liegende Bedeutungsebenen erkennbar werden, aus denen ersichtlich wird, wie Kraus durch den Rekurs auf fremde und eigene Texte intertextuelle Kodierungen im Rahmen seiner Sprach- und Kulturkritik textlich funktionalisiert.

Es wird demnach konkret untersucht, inwieweit Figurenzeichnung, Textgattung, Textkorpus, Textorganisation und Textaussage intertextuell geprägt sind, welche Formen des intertextuellen Verweises von Kraus verwendet werden und in welcher Form diese markiert sind – Fragen, die in Bezug auf die formale Disparatheit der untersuchten *Fackel*-Texte wie auch hinsichtlich des Werks an sich einen Kohärenz- und Verständnisgewinn versprechen. Diese Fragen werden im Rahmen exemplarischer Analysen verfolgt, die methodisch dem hermeneutisch-strukturalistischen Ansatz der Intertextualitätsforschung verpflichtet sind.⁹ Sie setzen eine strenge Auswahl des zugrunde liegenden Textmaterials nach pragmatischen und werkspezifischen Gesichtspunkten voraus; und begründen die Ausklammerung der außerhalb der *Fackel* publizierten Einzeltexte. Darüber hinaus liegt der perspektivische Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit im Grundsatz auf der Untersuchung externer literarischer Bezüge, sodass Selbstzitate, nichtliterarische Fremdzitate, dokumentarische Zitate und

⁶ Vgl. Goltschnigg, Dietmar: Die *Fackel* ins wunde Herz. Kraus über Heine. Eine Erledigung? Texte, Analysen, Kommentar. Wien: Passagen Verlag. S. 18. Goltschnigg hebt den intertextuellen Charakter der *Fackel* explizit hervor, wenn er die Auffassung vertritt, dass sich an keinem anderen Autor das intertextuelle Bezugssystem der Wiener und zum Teil auch der europäischen Moderne so exemplarisch veranschaulichen lasse wie an Karl Kraus, dessen *Fackel*-Texten er eine enorme interne wie externe Vernetzungsdichte bescheinigt.

⁷ AAC-F 676-678, S. 51.

⁸ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 238-239. Timms hebt die subtilen Tonartwechsel in den *Fackel*-Texten hervor und bezeichnet diese als für Kraus' Stil charakteristisch.

⁹ Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S. 10.

Verweise auf frühere *Fackel*-Texte nur dort berücksichtigt werden und gegebenenfalls in den Vordergrund treten, wo dies für das Verständnis des Einzeltextes zwingend geboten oder eine werktypische Relevanz gegeben ist. Die Konzentration auf literarische Bezüge erscheint insbesondere deshalb sinnvoll, weil diese sich typischerweise – und gerade bei Kraus – nicht im Wortlaut erschöpfen, sondern in den eigenen Text bzw. die Glos- senstruktur eingefügt sind,¹⁰ sodass sie eine spezifische Syntax und eine mehrschichtige Semantik aufweisen, die gezielter interpretatorischer Er- schließung bedürfen.¹¹ Das bedeutet zugleich, dass eine punktuell annä- hernde Rekonstruktion des oftmals hochkomplexen internen Verweisungs- geflechts der *Fackel* als ganzer nur im Ausnahmefall und in Bezug auf kür- zere Einzeltexte angestrebt wird.¹²

Einführend ist der Arbeit eine biografisch fundierte Darstellung der Publikationsgeschichte der *Fackel* nebst den bestimmenden Faktoren und Impulsen, die Kraus' Denken und Handeln prägten, vorangestellt, um eine Folie für die dann folgenden Analysen der spezifischen Intertextualitätsfor- men zu schaffen und die Auswahl der wichtigsten Texte zu legitimieren (Kap. 2). Die Analyse und Einordnung der unterschiedlichen Formen von Intertextualität stützen sich im Einzelnen auf das von Peter Stocker entwi- ckelte Modell,¹³ das im methodischen Teil (Kap. 3) vorgestellt wird und im Hinblick auf die grundlegenden theoretischen Intertextualitätsmodelle ein- geordnet wird. In den beiden nachfolgenden Kapiteln geht es um die Textanalysen selbst. Dabei werden zunächst die für Kraus' Schreibweise typischen intertextuellen Verfahren an beispielhaften Texten rekonstruiert (Kap. 4). Anschließend soll am Beispiel eines bedeutsamen Essays ge- zeigt werden, wie sich Zusammenspiel und Funktionalität dieser verschie- denen Formen intertextueller Bezüge in einem größeren Text entfalten

¹⁰ Vgl. AAC-F 572-576, S. 61. Kraus verwendet für diese Technik des in den eigenen Text eingefüg- ten Zitats den Begriff »Einschöpfung« und sieht gerade darin seine originäre sprachlich schöpferi- sche Leistung.

¹¹ Vgl. Stremmel, Jochen: »Dritte Walpurgisnacht«. Über einen Text von Karl Kraus. Bonn: Bouvier 1982. S. 115.

¹² Einen exemplarischen Ansatz im Hinblick auf die systematische Erfassung und Klassifizierung von Zitaten in einem umfangreichen Einzeltext, der nicht in der *Fackel* publiziert wurde, stellt die Untersuchung von Stremmel dar, vgl. ebd. S. 115.

¹³ Vgl. Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1998. S. 49 ff.

(Kap. 5). Ein letzter Abschnitt (Kap. 6) fasst die Ergebnisse zusammen, bewertet die Praktikabilität des gewählten wissenschaftlichen Modells, zieht Bilanz und wirft einen Blick auf weiterführende Fragestellungen, die im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden konnten.

2. Karl Kraus und die Fackel (1899 – 1936)

2.1 Gründung der Fackel

Karl Kraus, geboren 1874 im böhmischen Gitschin, kommt 1877 mit seiner jüdischstämmigen Familie nach Wien, als sein Vater, ein erfolgreicher Papierfabrikant, seinen geschäftlichen Mittelpunkt in die Hauptstadt Österreich-Ungarns verlegt.¹⁴ Nach seiner Matura immatrikuliert er sich im Dezember 1892 an der Universität Wien für Jura.¹⁵ Später wechselt er zur Philosophischen Fakultät, er besucht Vorlesungen allerdings nur sporadisch und bricht das Studium 1897 ab.¹⁶ Schon während seiner Studienzeit versucht Kraus sich als Journalist, Schriftsteller und Schauspieler.¹⁷ Er pflegt Kontakte zu bekannten Schriftstellern wie Detlef von Liliencron,¹⁸ der Kraus ästhetisch beeinflusst,¹⁹ und ist Mitglied der jungen Literatenszene um Hermann Bahr im Café Griensteidl, zu der zu dieser Zeit auch Arthur Schnitzler, Felix Salten und Hugo von Hofmannsthal gehören.²⁰ Zunächst strebt er eine Karriere als Schauspieler an, die er jedoch bereits 1893 aufgeben muss, nachdem er in der Rolle des Franz Moor in Schillers Drama *Die Räuber* beim Publikum durchgefallen ist.²¹ Danach beabsichtigt er eine Zeit lang, Theaterkritiker zu werden, und betätigt sich auch sonst vielseitig als Journalist.²² Das Wiener Cliques-Wesen und die

¹⁴ Vgl. Schick, Paul: Karl Kraus. Hamburg: Rowohlt 1993. S. 12.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 29.

¹⁶ Vgl. Carr, Gilbert: Demolierung-Gründung-Ursprung. Zu Karl Kraus' frühen Schriften und zur frühen Fackel. Würzburg: Königshausen und Neumann 2019, S. 32. Carr verweist auf die lückenhafte Quellenlage in Bezug auf Kraus' universitäre Studien. Ferner Schick, P.: Karl Kraus. S. 28-29.

¹⁷ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 29-30.

¹⁸ Vgl. ebd. S. 29.

¹⁹ Vgl. Rauscher-Tilghman, Heidi: Karl Kraus as a Naturalist: The Emergence of his Aesthetic Perspective. In: Modern Austrian Literature. Volume 28. No. 2, 1995. S. 2.

²⁰ Vgl. Wunberg, Gotthard: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam 2000. S. 18.

²¹ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 29-30.

²² Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 61.

Doppelmoral in Politik und Gesellschaft sowie die verschiedenen Möglichkeiten der Pressezensur verleiden ihm jedoch schon bald die Existenz als Journalist.²³ Ein Angebot der führenden liberalen Zeitschrift Wiens, der *Neuen Freien Presse*, lehnt er daher ab.²⁴ Stattdessen entschließt er sich – nach dem Vorbild von Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft* – seine eigene Zeitschrift zu gründen.²⁵ Kraus hatte zuvor die Freundschaft und den Rat des Berliner Journalisten gesucht, den er bewundert und der das Vorhaben als Mentor kritisch begleitet.²⁶ Mit Unterstützung seines Vaters finanziert, der für die Drucklegungskosten bürgt,²⁷ kann schließlich Anfang April 1899 das erste Heft der *Fackel* erscheinen.²⁸ Der Titel ist programmatisch gewählt, denn Kraus betrachtet sein Projekt von Anfang an als Versuch, ohne Rücksicht auf Beziehungs- und Machtstrukturen Licht ins Dunkel der Wiener Verhältnisse zu bringen.²⁹

2.2 Die frühen Jahre – sozialkritische Phase (1899 – 1904)

Die *Fackel* ist ein sofortiger Erfolg.³⁰ Bereits am ersten Tag der Veröffentlichung wird sie von Buchhandlungen mehrfach nachbestellt.³¹ Insgesamt werden in den ersten Wochen 30.000 Exemplare verkauft.³² Der radikale Anspruch der Zeitschrift und das Gespür ihres Herausgebers für Masken und Verkleidungen treffen einen Nerv der Wiener Gesellschaft des Fin de Siècle,³³ die ihre inneren Widersprüche (wie das nicht gelöste Nationalitätenproblem, die fehlende Gleichstellung jüdischer Bürger und die demokratischen Defizite des im Grundsatz autoritären Staates) mit Pomp und

²³ Vgl. ebd. S. 62-64 u. Carr G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 401-402.

²⁴ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 62-63, der ausführt, dass Kraus das Angebot der *Neuen Freien Presse*, die Nachfolge des bekannten Feuilletonisten Daniel Spitzer anzutreten, auch vor dem Hintergrund der gewalttätigen antisemitischen Ereignisse der Jahre 1897/98 abgelehnt habe, da in der veränderten politischen Situation kein Platz mehr für »Plauderfeuilletonisten« sei.

²⁵ Vgl. ebd. S. 63.

²⁶ Vgl. AAC-F 2, S. 1-6 u. Kraft, W.: Karl Kraus. S. 96.

²⁷ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 62.

²⁸ Vgl. AAC-F 1, S. 1.

²⁹ Vgl. AAC-F 1, S. 1-3.

³⁰ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 37.

³¹ Vgl. ebd. S. 37 u. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 419.

³² Vgl. AAC-F 2, S. 2.

³³ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 71-71. Timms stellt hier insbesondere die These auf, dass Kraus' frühen Texten in der *Fackel* das einheitliche Prinzip der Maske zugrunde liege.

Dekor zu verdecken suchte.³⁴ Kraus' streitbares Organ wird so zum Ventil für die angestaute gesellschaftliche Unzufriedenheit.³⁵ Der Schriftsteller Robert Scheu, gelegentlicher Mitarbeiter der *Fackel*,³⁶ beschreibt diese Wirkung in der Retrospektive folgendermaßen:

Eines Tages, soweit das Auge reicht, alles – rot. Einen solchen Tag hat Wien nicht wieder erlebt [...]. Auf den Straßen, auf der Tramway, im Stadtpark, alle Menschen lesen aus einem roten Heft.³⁷

Die Kehrseite des Erfolgs der *Fackel* ist, dass Kraus von Anfang an gegen die Totschweigetaktik der übrigen Presse wie auch gegen Nachahmer ankämpfen muss.³⁸ Erst nachdem Kraus komplexe Urheberrechtsstreitigkeiten gegen seinen ersten Verleger Moriz Frisch und dessen Sohn Justinian Frisch gewinnt, der ein Konkurrenzblatt unter dem Namen *Im Fackelschein* publiziert hatte, kann er die *Fackel* selbstbestimmt herausgeben, er muss allerdings das Titelblatt ändern.³⁹

Programmatisch ist es Kraus zunächst darum zu tun, Journalistencliquen anzugreifen und die Vorherrschaft des führenden liberalen Blattes, der *Neuen Freien Presse*, zu brechen.⁴⁰ Da er keine Rücksichten nehmen muss, kann er, wie Harden anmerkt, gemäß Ferdinand Lassalles Leitsatz schonungslos aussprechen »was ist«. ⁴¹ Kraus' Kritik ist entsprechend fundamental:

Für Dümmlinge in Amt und Würden, die die Schäden unserer Oeffentlichkeit nicht sehen, aus Bequemlichkeit oder Streberei alles beim Alten lassen reicht gelinder Spott. Aber Verachtung muss jene weit Mächtigeren treffen, die täglich über die Empfindungen der Masse gebieten, von allen Beschwerden und Bitternissen unterrichtet sind und dennoch die allgemeinen Uebel nur nach dem Grade ihrer finanziellen Ertragfähigkeit abschätzen. Das sind die Zeitungsunternehmer.⁴²

³⁴ Vgl. ebd. S. 38-42.

³⁵ Vgl. ebd. S. 64.

³⁶ Vgl. Kraft, W.: Karl Kraus. S. 109.

³⁷ Zitiert nach Schick, P.: Karl Kraus. S. 39.

³⁸ Vgl. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 419.

³⁹ Vgl. ebd. S. 404-405.

⁴⁰ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 64 u. S. 68.

⁴¹ AAC-F 2, S. 1.

⁴² AAC-F 28, S. 8.

Diese Diagnose markiert einen wunden Punkt im Presse-System der damaligen Zeit, denn viele der großen liberalen Blätter gehörten Banken oder Konzernen der Papierverarbeitungs- und der Druckindustrien, sodass die redaktionelle Berücksichtigung der Interessen der Eigentümer und Inserenten in Bezug auf Presseerzeugnisse zu den allgemeinen Veröffentlichungsbedingungen gehörte.⁴³ Besonders bei liberalen Blättern wie der *Neuen Freien Presse* diagnostiziert Kraus ein öffentlich institutionalisiertes System der Scheinmoral aufgrund einer bestehenden Diskrepanz zwischen zwielichtigen Geldgeschäften (oftmals wurden Inserate als Nachrichten getarnt)⁴⁴ und einem in der Außenwahrnehmung glanzvollen kulturellen Prestige.⁴⁵ Er fordert deshalb die klare Trennung zwischen Information und Meinung,⁴⁶ und darüber hinaus die radikale Offenlegung der wirtschaftlichen Interessen des Blattes:

Ich leugne nicht, dass es zuweilen verlockend und nothwendig sein mag, einem Blatt, das sich als Universalhort deutsch-österreichischer Bildung ausgibt, nachzusagen, dass es im übelsten Börsendeutsch geschrieben ist; aber wichtiger scheint es mir doch, der bezahlten Dirne, die sich als Vestalin aufspielt, die Heuchlermaske vom Gesicht zu reißen.⁴⁷

Obwohl Kraus' Hauptfeind die Presse ist, erweitert sich das thematische Spektrum schnell, da ihm nach dem Erfolg der *Fackel* vertrauliche Informationen über korrupte Machenschaften in fast jedem Bereich des öffentlichen Lebens in Österreich zugespült werden.⁴⁸ Kraus selbst definiert seine Rolle als Anwalt der öffentlichen Moral, welcher Korruption, Unfähigkeit und kleinliche Willkür in jedem gesellschaftlichen Bereich aufdeckt, wobei ihn die Auflagenstärke der *Fackel* vom Einfluss von Inserenten unabhängig macht.⁴⁹ Seine Publikationen folgen allerdings keiner systematischen gesellschaftspolitischen Strategie.⁵⁰ Sie bedürfen eines – wie auch

⁴³ Vgl. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 437 mit weiteren Nachweisen u. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 58.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 58.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 72.

⁴⁶ Vgl. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 436-437.

⁴⁷ AAC-F 82, S. 27.

⁴⁸ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 64.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 64.

⁵⁰ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 35.

immer gearteten – Anlasses,⁵¹ was die formale Heterogenität der in der *Fackel* behandelten Themen bedingt und die selbstgewählte Isolation als ethisch motivierter Einzelkämpfer verstärkt.⁵²

In den ersten Jahren ist er damit beschäftigt, diese Rolle wirksam umzusetzen.⁵³ Er versucht dies allein mit der Kraft des Wortes, da er überzeugt ist, dass man die Korruption tatsächlich allein durch Sprache »umbringen« könne.⁵⁴ Der Angriff ist daher immer persönlich:

Der unpersönliche Antikorruptionismus dient der Wiener Journalistik als Deckmantel für eigene, bereits vorhandene oder erst noch zu übende Korruption. Der sachliche Kampf gegen die Korruption ist aber in Wahrheit der persönliche [...].⁵⁵

Mehr als fünf Jahre führt Kraus den Kampf gegen die Korruption des öffentlichen Lebens mit dem Ziel der explizit reformistischen Besserung der Zustände.⁵⁶ Daneben bleibt er aber auch bestrebt, den sprachlich-künstlerischen Anspruch seiner Zeitschrift zu betonen.⁵⁷ Dieser wird auf einer höheren Abstraktionsebene ästhetisch-programmatisch durch das Motiv der Maske versinnbildlicht, das auf dem Umschlag der ersten Nummern der *Fackel* eine deutlich akzentuierte Position einnimmt.⁵⁸ Es steht pars pro toto für die Manifestationen publizistischer und obrigkeitlicher Scheinmoral, indem es diese als Referenzpunkt emblematisch akzentuiert und deren thematische Vielgestaltigkeit zu innerer Kohärenz verbindet.⁵⁹

Die Maske der bürgerlichen Sexualmoral greift Kraus im September 1902 mit dem Essay *Sittlichkeit und Kriminalität* (AAC-F 115, S. 1-24) an.⁶⁰ Kraus setzt sich in diesem Text, wie auch in etlichen anderen Artikeln zu diesem Thema,⁶¹ für grundlegende juristische Reformen ein.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 37. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 75-76, ferner AAC-F 697-705, S. 61.

⁵² Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 35-37.

⁵³ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 64-65.

⁵⁴ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 39.

⁵⁵ AAC-F 57, S. 24.

⁵⁶ Vgl. AAC-F 66, S. 18 u. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 65.

⁵⁷ Vgl. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 406-407. Carr rekonstruiert Kraus' Pläne zur Gestaltung der *Fackel* anhand persönlicher Briefe.

⁵⁸ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 71-72.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 72.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 101.

⁶¹ Vgl. beispielsweise AAC-F 165, S. 2-13 (*Der Fall Hervay*) u. AAC-F 211, S. 1-28 (*Der Prozess Riehl*).

Kernpunkt seiner Kritik ist die Forderung, dass Sittlichkeit und Kriminalität zwei scharf voneinander zu trennende Bereiche seien:

Das »Rechtsgut der Sittlichkeit« ist ein Phantom. Mit der »Moral« hat die criminelle nichts, hat nur die Gerichtsbarkeit des Bezirksklatsches zu schaffen. Was die Justiz hier erreichen kann, ist der Schutz der Wehrlosigkeit, der Unmündigkeit und der Gesundheit. Auf diese noch arg verwaehrlosten Rechtsgüter werfe sich die Sorge, die heute das Privatleben von staatswegen be-
lästigt.⁶²

Diese pointierte Zuspitzung macht implizit deutlich, dass Kraus den Begriff Sittlichkeit im Vergleich zu den herrschenden kulturellen Normen grundlegend anders bewertet.⁶³ Entscheidend ist für ihn im Rahmen der genannten Prämissen der grundsätzliche Schutz der Intimsphäre, die strafrechtlich relevanter Nachforschung entzogen sein soll – verbunden mit der Forderung, dass Homosexualität, Ehebruch, Prostitution und andere Formen außerehelicher Sexualität keinen gesetzlichen Verboten unterliegen dürfen.⁶⁴ Vor allem aber solle die Justiz nicht länger eine Doppelmoral zulassen, die Männern – ganz im Sinne einer Herrenmoral – sexuelle Freiheiten gewährt, die sie Frauen hingegen strikt verweigert.⁶⁵ In *Sittlichkeit und Kriminalität* stellt Kraus dazu abschließend ironisch fest:

Eine Gesittung, die der zwischen Arbeitsthier und Lustobjekt gestellten Frau gleisnerisch den Vorrang des Grußes lässt, die Geldheirat erstrebenswerth und die Geldbegattung verächtlich findet, die Frau zur Dirne machte und die Dirne beschimpft, die Geliebte geringer werthet als die Ungeliebte, braucht sich eines Strafgesetzes nicht zu schämen, das den Verkehr der Geschlechter ein »unerlaubtes Verständnis« nennt....⁶⁶

Obwohl Kraus' Programm in dieser Zeit eine klare reformistische Zielsetzung aufweist, geht es ihm auch ganz besonders um die Heranbildung eines kritischen Bewusstseins, das als Grundlage der Erneuerung einer

⁶² AAC-F 115, S. 7.

⁶³ Vgl. Djasemy, Irina: Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002. S. 199-200. Djasemy weist auf die Vieldeutigkeit des Begriffs Sittlichkeit bei Kraus hin und bemerkt, dass Kraus keinen eigenen positiven Begriff von Sittlichkeit entwickelt habe.

⁶⁴ Vgl. AAC-F 115, S. 9, S. 11-12 u. S. 23.

⁶⁵ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 101.

⁶⁶ AAC-F 115, S. 23-24.

nach seiner Meinung bereits von den zersetzenden Prozessen der Massenpresse bedrohten Zivilisation fungieren könnte.⁶⁷ Die Satire als Kunst der Kontraste erscheint ihm dazu als geeignetes Mittel, denn mit ihr lassen sich die Widersprüche seiner Zeit am drastischsten akzentuieren – und die subversiv-archaische Sprengkraft der Satire sollte die herrschenden Verhältnisse nachhaltig erschüttern.⁶⁸

Nach dem publizistischen Erfolg der *Fackel* in den ersten Jahren muss Kraus aber erkennen, dass es trotz der Intensität des von ihm geführten Kampfes nicht ausreicht, die tatsächlichen Verhältnisse offen zu legen, um die Korruption wirksam zu bekämpfen.⁶⁹ Kraus lässt sich davon gleichwohl nicht beirren und resümiert: »Die Schurken, die nicht zu bessern sind, zu ärgern, ist auch ein ethischer Zweck.«⁷⁰

2.3 Ästhetische Wendung der *Fackel* (1904 – 1911)

Um 1904 verändern sich die Texte der *Fackel*. War Kraus bei der Gründung seiner Zeitschrift noch primär bemüht gewesen, Tatsachen aufzudecken, so kommen nun kreativere Formen der satirischen Gestaltung hinzu.⁷¹ Die Texte erreichen immer häufiger eine literarisch-fiktionale Ebene,⁷² wenngleich Kraus seine Angriffe gegen herausgehobene Persönlichkeiten sowie gegen Presse und Gesellschaft in unverminderter Heftigkeit fortsetzt – sofern ein aus seiner Sicht begründeter Anlass vorliegt.⁷³ Der ästhetische Sinn sollte aber – da er tiefer blicke und die Perspektive auf Ewiges eröffne – Vorrang haben.⁷⁴

Kraus' Affinität zum Theater zeigt sich vor allem darin, dass er gesellschaftliche Konflikte verstärkt mit der literarischen Optik Shakespeares kontrastiert, indem er sie in Analogie zu dessen Dramen setzt.⁷⁵ Bereits 1902 hatte er in *Sittlichkeit und Kriminalität* geschrieben, dass

⁶⁷ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 70.

⁶⁸ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 77.

⁶⁹ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 49.

⁷⁰ AAC-F 82, S. 2.

⁷¹ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 79.

⁷² Vgl. ebd. S. 79.

⁷³ Vgl. AAC-F 157, S. 1-6.

⁷⁴ Vgl. AAC-F 185, S. 8.

⁷⁵ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 80.

Shakespeare alles vorausgewusst habe.⁷⁶ Durch den Rekurs auf literarische und mythopoetische Elemente vollzieht sich nunmehr der Übergang von der zeitgebundenen Polemik zur schöpferischen Satire.⁷⁷ Die Phantasie des Künstlers, projiziert reale Personen und Ereignisse ins Literarisch-Fiktionale.⁷⁸ Kraus' Texte erhalten auf diese Weise eine künstlerisch gestaltete verallgemeinernde und typisierende Metaebene, die über das Kommentieren des zeitgeschichtlichen Kontextes weit hinausgeht.⁷⁹ Der Angriff zielt nicht mehr unmittelbar auf einzelne Personen selbst, diese sind per se unwichtig und nur insofern von Interesse, als sie einen negativen Grundtypus repräsentieren, dem im Hinblick auf die satirisch artikulierte Gesellschafts- und Kulturkritik eine Pars-pro-toto-Funktion zukommt.⁸⁰ Sie dienen lediglich als Stimuli für die Phantasie des Künstlers, die den Typus, den die Satire nicht in Gestalt einer konkreten Person vermittle des direkten sprachlichen Angriffs »umbringen«⁸¹ kann, durch künstlerische Gestaltung und Perhorreszierung seiner verallgemeinerten Substanz vernichtet.⁸² Personen werden daher erst durch den schöpferischen Zugriff des Satirikers bedeutsam, der sich ihrer »Materie«⁸³ annimmt.⁸⁴ Die Folge ist, dass die empirische Persönlichkeit im Rahmen der polemisch-satirischen Auseinandersetzung, insbesondere durch intertextuelle Codierungen und Konnotationen, literarisch-künstlerisch reduziert und so zum Typus verdichtet wird, der zwar mit Eigenschaften der empirischen Person korreliert, aber dennoch von ihr abstrahiert ist und in seiner Bedeutung weit über diese hinausreicht.⁸⁵

Kraus hat dementsprechend die Subjektqualität von Gegnern wie beispielsweise den Journalisten Siegmund Münz, Alice Schalek oder Stefan Großmann in der *Fackel* nachdrücklich bestritten und stattdessen argumentiert, dass seine Angriffe nicht in erster Linie persönlich motiviert

⁷⁶ Vgl. AAC-F 115, S. 3.

⁷⁷ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 81-82.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 83.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 83.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 82. Ferner AAC-F 462-471, S. 70.

⁸¹ Vgl. Fn. 3.

⁸² Vgl. AAC-F 613-621, S. 22.

⁸³ Ebd. S. 22.

⁸⁴ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 83.

⁸⁵ Vgl. Arntzen, Helmut: Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus. S. 58-59.

seien, da diese als Angriffsobjekte per se zu unwichtig seien – er sie vielmehr in satirische Figuren transformiert habe,⁸⁶ weshalb sie letztlich von ihm geschaffene negative Paradigmen seien,⁸⁷ deren Namen im Prozess der satirischen Gestaltung ins Fiktionale projiziert werden:

Man fragt mich manchmal, ob die Namen, die ich in meinen Satiren einführe, echt sind. Ich möchte sagen, daß ich die gefundenen erfinde. Ich gestalte die erfundenen aus dem Ekel der gefundenen. Ich gieße Lettern in Blei um, um daraus Lettern zu schneiden.⁸⁸

Es verändert sich aber nicht nur die inhaltliche Gestaltung, sondern auch die Form. Der Aphorismus – von Kraus ursprünglich als essayistisches Abfallprodukt behandelt – gewinnt eine prominentere Stellung in der Gesamtkomposition der *Fackel*.⁸⁹ 1908 erscheinen die ersten Texte, die ausdrücklich als Glossen bezeichnet werden,⁹⁰ und ab 1910 enthalten seine Schriften zudem durchgängig dialogische Elemente.⁹¹ Der Grund hierfür ist nicht allein eine Akzentverschiebung im Bereich des Ästhetischen, sondern ein gradueller, perspektivischer Wechsel, den Kraus selbst folgendermaßen formuliert: »Aussprechen, was ist – ein niedriger Heroismus. Nicht daß es ist, sondern daß es möglich ist, darauf kommt es an. Aussprechen, was möglich ist!«⁹² Hatte Kraus mit der Gründung der *Fackel* noch in moralischer Entrüstung den Kampf gegen die Korruption beabsichtigt, so führt ihn diese Auseinandersetzung mit den Anlässen, die vermittelt durch die Zeitung zu ihm kommen, zu einer eingehenden Reflexion über die Ursachen. Kraus' Satire gewinnt damit – befeuert von den strukturellen Anachronismen und Zerfallserscheinungen der Habsburger

⁸⁶ Vgl. Arntzen, H.: Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus. S. 56. AAC-F 676-678, 51-53 u. AAC-F 622-621, S. 106. Ferner Timms, E.: Satiriker der Apokalypse, S. 84, der allerdings betont, dass sich zwischen Polemik und Satire bei Kraus keine klare Grenze ziehen lasse, da die Perspektive der *Fackel* charakteristischerweise zwischen beiden Polen schwebe. Ähnlich auch Arntzen, der im Fall von Hermann Bahr darauf hinweist, dass dieser von Kraus nicht zu einer satirischen Figur komprimiert und stilisiert worden sei, was die Einzigartigkeit der Bahr-Polemiken ausmache.

⁸⁷ Vgl. AAC-F 462-471, S. 70. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 84.

⁸⁸ AAC-F 323, S. 16.

⁸⁹ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 57. Wagenknecht, Christian: Die ästhetische Wendung der *Fackel*. In: Karl Kraus - Ästhetik und Kritik: Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski und Sigurd Paul Scheichl. München: Text und Kritik 1989. S. 110. Ferner AAC-F 198, S. 1-3.

⁹⁰ Vgl. AAC-F 251-252, S. 18 ff.

⁹¹ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 231.

⁹² AAC-F 336-337, S. 42.

Monarchie, dem rasanten technologischen Fortschritt und dem kulturellen Einfluss der kommerzialisierten Massenpresse – sukzessive eine sprachkritische und eine apokalyptisch-visionäre Dimension.⁹³

2.3.1 Sprachkritik und Ursprungsgedanke

Die tiefere Analyse der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse und die Reflexion der eigenen Position verändern Kraus' Sprachverständnis und Sprachdenken nachhaltig.⁹⁴ Neben Korruption und Scheinmoral diagnostiziert er zunehmend einen degenerativen Zusammenhang zwischen Inhalt und Form bei der Analyse der Diktion der Zeitungssprache.⁹⁵ Und damit wird das für Kraus' weitere Satire bestimmende Motiv konstruiert: »Der Zustand der Zeitungen ist die Folge des Zustands der Zeit.«⁹⁶ Kraus entdeckt die Sprache als erstrangiges Medium der Erkenntnis.⁹⁷ Die Sprache hört auf ein bloßes Werkzeug zu sein, stattdessen lässt sich im Wege der sprachkritischen Analyse das intellektuelle und ethische Niveau der Presse und des kulturellen Kontextes bestimmen, in dem sich öffentliches Handeln vollzieht, denn die Sprache bildet das Denken ab.⁹⁸ Eine neue Stufe ist erreicht.⁹⁹ Es geht jetzt nicht mehr nur um journalistische Moral, sondern grundsätzlich um den sprachkritisch motivierten Kampf gegen die Korruption des Geistes an sich, vermittelt durch eine oberflächliche Zeitungssprache, die Informationen ausschmückt und dadurch verfälscht,¹⁰⁰ wodurch sie wiederum die allgemeine ethische

⁹³ Vgl. ebd. S. 53 u. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 94-97.

⁹⁴ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 52-53.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 53.

⁹⁶ Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 40.

⁹⁷ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 39-40.

⁹⁸ Vgl. AAC-F 136, S. 23. Schick, P.: Karl Kraus. S. 53.

⁹⁹ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 39-40. Stephan führt diesbezüglich aus: »Die Beurteilung des Zeitungswesens ist nicht von Anfang an da und konstant, sondern sie verändert sich. Das geschieht in der Weise, daß zu den bestehenden Vorwürfen immer neue und schwerere dazukommen, ohne daß die alten aufgegeben werden. Die *Fackel* beginnt mit dem Angriff gegen die Korruption der Wiener Zeitungen, die ihre Machtstellung mit allen Mitteln zur Vermehrung des geschäftlichen Ertrages ausnutzen. Kraus ist der Antikorruptionist, der gegen den Mißbrauch des Instruments kämpft, ohne doch dieses selbst in Frage zu stellen. Diese Einstellung ändert sich parallel mit der Entdeckung der Sprache als einer kritischen Möglichkeit [...], und je mehr die Sprache zum kritischen Organ entwickelt wird, umso schärfer wird auch das Urteil über die Presse.«

¹⁰⁰ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 54-55. Schick bemerkt dazu: »Was die Menschen von der Zeitung erwarten, sind Informationen, was sie bekommen, tendenziös geschmückte Impressionen. Durch die Massenmedien der Kommunikation [...] wird die Meinung [...] gebrauchsfertig geliefert, das eigene Denken überflüssig gemacht und durch ein Klischee ersetzt. So wird ein Scheinbericht

Verantwortungslosigkeit emblematisch akzentuiert.¹⁰¹ Das Grundproblem, so wie Kraus es sieht, besteht darin, dass die Presse, die ursprünglich nur ein Bote sein sollte, der faktisch Tatsachen berichtet, um zwischen Mensch und Ereignis zu vermitteln, sich von dieser im Grunde notwendigen und nützlichen Funktion wegentwickelt hat und sich selbstständig gemacht hat.¹⁰² Die Folgen sind verheerend. Denn der von der zeitgenössischen Presse entwickelte selbstreferentielle literarisierte Stil der Berichterstattung erzeugt bei den Lesern ein falsches Bewusstsein und verdeckt die zugrunde liegenden Ereignisse, die eigentlich Gegenstand der Berichterstattung sein sollten.¹⁰³ Schließlich tritt er selbst an deren Stelle.¹⁰⁴ Eine diskursive Vermittlung von relevanter Faktizität unterbleibt,¹⁰⁵ die journalistische Reportage wird funktionslos.¹⁰⁶ Stattdessen kommt es zur Entstehung und Verzerrung der Realität,¹⁰⁷ wobei der Vermittler selbst zur Quelle wird, und nur noch das geschieht, was von den Zeitungen berichtet wird.¹⁰⁸ Tatsächliche Ereignisse spielen dagegen keine Rolle mehr, sofern sie nicht in irgendeiner Form von der Presse in ihrer Existenz beglaubigt werden.¹⁰⁹ Kraus formuliert diese Einsicht zugespitzt in dem folgenden Aphorismus: »Die Verzerrung der Realität im Bericht ist der wahrheitsgetreue Bericht über die Realität.«¹¹⁰ Die Sprache ist nicht mehr authentisch, sie ist in Phrasen erstarrt, die den Zugang zur Wirklichkeit versperren:

Die Welt ist taub vom Tonfall. Ich habe die Überzeugung, daß die Ereignisse sich gar nicht mehr ereignen, sondern daß die Klischees selbsttätig fortarbeiten. Oder wenn die Ereignisse, ohne durch die Klischees abgeschreckt zu sein, sich doch ereignen sollten, so werden die Ereignisse aufhören, wenn die Klischees zertrümmert sein werden. Die Sache ist von der Sprache angefault. Die Zeit stinkt schon von der Phrase.¹¹¹

durch seine Wirkung zu einer gesellschaftlichen Tatsache. Dieser heute [...] geläufige Sachverhalt wurde zuerst von Karl Kraus als Grundproblem [...] erkannt.«

¹⁰¹ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 42.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 40. AAC-F 404, S. 9.

¹⁰³ Das ist das bestimmende Thema des Essays *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, vgl. AAC-F 363-365, S. 3-4.

¹⁰⁴ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 40.

¹⁰⁵ Vgl. AAC-F 363-365, S. 3-4.

¹⁰⁶ Vgl. Arntzen, H.: Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus. S. 58.

¹⁰⁷ Vgl. AAC-F 404, S. 9. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 40.

¹⁰⁸ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 40.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 40.

¹¹⁰ AAC-F 360-362, S. 25.

¹¹¹ AAC-F 331-332, S. 25.

Insbesondere seit dem Tod Goethes hat in Kraus' Augen ein Auflösungsprozess eingesetzt, der alle überlieferten Normen, Ordnungen und bindenden Mächte in allen Bereichen der Wirklichkeit, in Kunst und Literatur, in Wirtschaft und Politik, in Kirche, Staat und Gesellschaft in Frage stellt.¹¹² Die traditionellen Kräfte und Mächte verfügen nicht mehr über die notwendige Legitimität, auf die sich die Satire berufen könnte.¹¹³ Er sieht daher die Notwendigkeit, dass die Sprache sich wieder auf sich selbst besinnen muss.¹¹⁴ Denn die Sprache ist der letzte moralische Wert, der noch allgemeine Gültigkeit beanspruchen kann und in deren Namen der Angriff auf die Auflösungserscheinung der Gegenwart vorgenommen werden kann¹¹⁵ – sofern authentisches Sprechen erfolgt, das nicht von der Phrase entstellt ist.¹¹⁶ Damit wird der Sprache neben ihrer erkenntnistheoretischen Qualität zudem eine erstrangige normative Funktion zugeschrieben.¹¹⁷ Der Vorrang des Ethischen über das Ästhetische gilt Kraus zufolge auch für die Kunst, insbesondere dann, wenn sie sich wie im Gedicht über die Sprache vermittelt.¹¹⁸ Authentische Kunst muss die in der Sprache angelegten Möglichkeiten ausschöpfen und von einer sittlichen Haltung bestimmt sein.¹¹⁹ Nur so kann sie im Wege der ästhetischen Erfahrung und der Reflexion das Leben erneuern.¹²⁰ Wird diese Verständigung dagegen verfehlt, gerinnt die Kunst ähnlich dem Journalismus zum gehaltlosen Selbstzweck.

Die prominentesten textlichen Zeugnisse dieser Haltung, die die inhaltliche Lüge und ethische Fragwürdigkeit durch eine dezidierte Sprachanalyse nachweisen will, stellen Kraus' große Polemiken gegen seinen ehemaligen Mentor Maximilian Harden und gegen Heinrich Heine dar. In dem Essay *Maximilian Harden – Eine Erledigung* (AAC-F 234-235, S. 1-36)

¹¹² Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 99.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 99.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 100.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 100.

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 101 mit ähnlicher Interpretation. Stephan interpretiert Kraus dahingehend, dass sich der Mensch Gedanken über die Sprache machen müsse und jeweils individuell die Verantwortung für sein Sprechen trage.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 101.

¹¹⁸ Vgl. ebd. S. 157.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 101 u. S. 157. Ferner Djassem, I.: Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. S. 77.

¹²⁰ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 157. Stephan spricht diesbezüglich von der »Lebenswirkung der Kunst«.

findet Kraus dafür die folgende Formel: »Daß einer ein Mörder ist, muß nichts gegen seinen Stil beweisen. Aber der Stil kann beweisen, daß er ein Mörder ist.«¹²¹ Diese Formulierung scheint zunächst paradox. Sie wird aber verständlich im Rahmen des sprachkritischen Verfahrens. Denn die Sprache ist für Kraus wie bereits festgestellt selbst Medium der Erkenntnis, sodass aus ihrem spezifischen Gebrauch auch die Defekte eines beliebigen Sprechers prinzipiell deduzierbar sind.¹²²

Als erforderliche Bezugsgröße, die den normativen Vergleich ermöglichen soll und den künstlerischen Wert bestimmt, entwickelt Kraus einen Begriff, den er als »Ursprung« definiert. Dieser fundiert und legitimiert den satirischen Angriff auf einer höheren Abstraktionsstufe.¹²³ Denn Kraus setzt »Ursprung« als Chiffre für die Verbindung von Wort und Wesen, von Inhalt und Form, die als Begriffspaare in ihrer aufeinander bezogenen Polarität die Seinsstruktur der Welt abbilden.¹²⁴ Der »Ursprung« wird als Ort von Kraus nicht näher bezeichnet. Es handelt sich nicht um einen geschichtlichen Ort.¹²⁵ Er ist zeitenthaben – und damit eine apriorische dem Beweis nicht zugängliche metaphysische Setzung.¹²⁶ Am »Ursprung« gibt es keinen Bedeutungsunterschied zwischen der Sprache, die die Dinge bezeichnet und den Dingen selbst, da diese in ihrem Gehalt und ihrem Sein vollständig von der Sprache abgebildet werden.¹²⁷ Wort und Wesen stimmen überein, die Sprache ist noch nicht zur Phrase degeneriert, die nur noch den Schall, als Überrest einer ursprünglichen Sprachäußerung, absondert.¹²⁸ Für Kraus ist die Sprache damit kein primär an menschlichen Bedürfnissen ausgerichtetes Kommunikationsinstrument, sondern

¹²¹ AAC-F 234-235, S. 6.

¹²² Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 148.

¹²³ Vgl. AAC-F 323, S. 14. Ferner Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 68.

¹²⁴ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 58 u. S. 68.

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 166.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 166, mit Erläuterung der religiösen Konnotationen des Ursprungsbegriffs.

¹²⁷ Vgl. ebd. S. 57.

¹²⁸ Vgl. AAC-F 323, S. 14, wo Kraus die Presse aphoristisch zugespitzt als »Schalltrichter« bezeichnet. Ferner Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 64. Stephan bietet in Bezug auf den Begriff der Phrase im Verhältnis zu Kraus' Ursprungskonzeption die folgende Interpretation an: »Die Phrase ist derjenige Stand der Sprache, da sie nur mehr den Verstand als isolierte Fähigkeit erreicht, nicht aber den ganzen Menschen. Die Wörter einer Sprache sind ihre Urgedichte. Daß wir heute diese Gedichte nicht mehr sehen können, ist die Folge des Wortgebrauchs, in dem das Wort sich abnutzt. Die Erlebnisfähigkeit schwindet, das Wunder verblaßt [...]. Damit zugleich entschwindet auch die Fülle der Wortbedeutungen, bis zuletzt das Wort nur mehr die Lauthülse ist, in welcher jede Verbindung zu den Sachen verloren gegangen ist.«

die exakte Entsprechung der Realität.¹²⁹ Sie verändert sich im zeitlichen Verlauf in ihrer ursprünglichen Vorgeformtheit nicht dadurch, dass sie sich den Bedürfnissen und Usancen eines Sprechers oder einer jeweiligen Sprechergruppe anpasst und unterordnet. Wer sich die Sprache untertan macht – wie die Zeitungen –, versündigt sich in Kraus Augen an der Schöpfung,¹³⁰ da er willkürlich die vorgegebene Seinsstruktur der Welt verzerrt, die sich im Wort, das vom »Ursprung« kommt, dem Menschen offenbart.¹³¹ Denn für Kraus sind alle sprachlichen Äußerungen bereits am »Ursprung« in ihrer spezifischen Struktur präfiguriert:

Wenn ich meine, daß die letzten Silben in dem Wort »smaragdfarben« mehr Ton und mehr Farbe behalten, weil sie weniger an die ersten abgeben müssen, als in dem Wort »rosinfarben«, und wenn man mir darauf antwortet, daß eben der Wirbel der Konsonanten den Tonfall hemme und dadurch »farben« selbständiger werde als dort wo es einer stärkeren Anziehung durch die vorangehende Silbe ausgesetzt ist, so möchte ich mich, ohne dabei gewesen zu sein, auf den ersten Mund berufen, der »Smaragd« gesagt hat, als das erste Auge ihn sah, und gar nicht anders konnte als ihm diese Konsonanten abzusehen, diese Farbe abzuhören. [...]. Jedes Wort ist ursprünglich ein Gedicht [...].¹³²

Eine konkrete Erklärung für die Auffassung, dass sprachliche Strukturen vorgeformt sind, gibt Kraus allerdings nicht an, wie auch die Mechanik der Sprachgenese an sich unklar bleibt. Es lässt sich lediglich Folgendes feststellen: Das Wort entsteht danach aus dem Nichts, dem »Noch-nicht-Vorhandenen«¹³³ und es »setzt sich selbst als Marke in einen gleichsam leeren Raum«¹³⁴. Damit ist im Hinblick auf das Problem der Sprachentstehung jedoch nichts gewonnen und die Kraus'sche Ursprungskonzeption, wie auch das darauf aufbauende Verfahren der sprachkritischen Analyse bleiben in ihrem zentralen Punkt im Esoterisch-Ungefährlichen verhaftet.¹³⁵

¹²⁹ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 61.

¹³⁰ Vgl. AAC-F 363-364, S. 27.

¹³¹ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 60-61.

¹³² AAC-F 572-576, S. 40.

¹³³ Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 70.

¹³⁴ Ebd. S. 70.

¹³⁵ Vgl. Djassem, I.: Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. S. 79. Wobei Djassem mit ähnlicher Argumentation gänzlich auf eine dezidierte Erörterung der Kraus'schen Sprachauffassung verzichtet.

Eine weitere nicht näher begründete apriorische Setzung von Kraus besteht sodann in der Annahme, dass es dem Künstler aufgrund seiner außergewöhnlichen sprachlichen Sensibilität und vermittels seiner Fähigkeit der »Ahnung« möglich sein soll, die grundsätzlich gegebene Einheit von Wort und Wesen herzustellen bzw. wiederherzustellen und den ursprünglichen Bedeutungszusammenhang wieder zum Vorschein zu bringen.¹³⁶ Gelingt dieser Prozess, entsteht Lyrik.¹³⁷ Kraus schreibt: »Die Sprache tastet wie die Liebe im Dunkel der Welt einem verlorenen Urbild nach. Man macht nicht, man ahnt ein Gedicht.«¹³⁸ Die Konsequenz dieses Sprachdenkens ist, dass der Künstler nur in der Idee bereits vorgeformte sprachliche Strukturen zu idealer Geschlossenheit verbinden kann, er ist danach ein Medium, kein autarker Schöpfer. Mit der Sprache, die vom »Ursprung« kommt, unterhält er ein quasierotisches Verhältnis.¹³⁹ Er umwirbt die Sprache und empfängt von ihr.¹⁴⁰ Das erotische Gesetz von Anziehung und Abstoßung, Reiz und Gegenreiz führt zum »Ursprung« zurück.¹⁴¹

Letztlich bleiben die Kategorien »Ursprung«, »Ahnung«, »Anziehung und Abstoßung« für Kraus unerklärlich, gleichwohl werden sie aber als ontologische Begrifflichkeiten vorausgesetzt und damit zur Grundlage des Werks insgesamt,¹⁴² sodass der Begriff »Dichtung« in diesem im Kern holistischen System für eine Sprache steht, die am Ursprung verweilt.¹⁴³

Für die von Kraus diagnostizierte Entfernung vom »Ursprung« ist kulturgeschichtlich insbesondere Heinrich Heine verantwortlich, mit dessen Wirkung sich Kraus in dem Essay *Heine und die Folgen* (AAC-F 329-330, S. 1-33) ausführlich auseinandersetzt. Kraus differenziert hier zunächst im Ansatz und verwahrt sich gegen eine polemische Pauschalkritik an Heine. Stattdessen greift er Heines journalistische Nachfolger direkt an. Er schreibt:

¹³⁶ Vgl. Stephan, J.: *Satire und Sprache*. S. 82.

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 88.

¹³⁸ AAC-F 381-382-383, S. 69. Vgl. ferner das Kraus'sche Gedicht *Der Reim*, AAC-F 443-444, S. 32.

¹³⁹ Vgl. AAC-F 443-444, S. 31.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 31, Stephan, J.: *Satire und Sprache*. S. 71.

¹⁴¹ Vgl. AAC-F 757-758, S. 1.

¹⁴² Vgl. Stephan, J.: *Satire und Sprache*. S. 68.

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 70.

Diese Schrift indes, so weit entfernt von dem Verdacht, gegen Heine ungerrecht zu sein, wie von dem Anspruch, ihm gerecht zu werden, ist kein literarischer Essay. Sie erschöpft das Problem Heine nicht, aber mehr als dieses. Der törichteste Vorwurf: daß sie Heine als individuellen Täter für seine Folgen verantwortlich mache, kann sie nicht treffen. Die ihn zu schützen vorgeben, schützen sich selbst und zeigen die wahre Richtung des Angriffs.¹⁴⁴

Dennoch sieht er Heine als Kristallisationspunkt dafür, dass im Verlauf der Nachfolge von Goethe der Sprachgebrauch ins Phrasenhaft-Ornamentale pervertiert wurde:

Heinrich Heine aber hat den Deutschen die Botschaft [...] gebracht, nach dem es ihr Gemüt mit einer Sehnsucht zieht, die sich irgendwo reimen muß und die in unterirdischen Gängen direkt vom Kontor zur blauen Grotte führt. [...]. Von einer Kultur gestimmt, die im Lebensstoff schon alle Kunst erlebt, spielt er einer Kultur auf, die von der Kunst nur den stofflichen Reiz empfängt. Seine Dichtung wirkt aus dem romanischen Lebensgefühl in die deutsche Kunstanschauung. Und in dieser Bindung bietet sie das *utile dulci*, ornamentiert sie den deutschen Zweck mit dem französischen Geist. 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.¹⁴⁵

Kraus geht von einer grundlegenden Dichotomie in Bezug auf die romanische (französische) und die deutsche Kunstauffassung aus. Danach ist die Kunst in Deutschland zwar formal karg, allerdings zweck- und inhaltsbestimmt, ihr kommt eine gesellschaftliche Funktion zu, wohingegen in Frankreich die Kunst ornamental ist, jedoch ohne tiefer reflektierend zu wirken, da sie sich aus dem künstlerisch gestalteten täglichen Leben selbst ableitet.¹⁴⁶ Die Form triumphiert über den Inhalt, die Kunst bleibt

¹⁴⁴ AAC-F 329-330, S. 3.

¹⁴⁵ AAC-F 329-330, S. 6-7.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 6, wo Kraus deutlich den Vorrang der deutschen Kunstauffassung gegenüber der romanischen Kunst postuliert, wenn er schreibt: »Die eine erlebt in der Kunst nur das Stoffliche. Sie ist deutscher Herkunft. Die andere erlebt schon im Stoff das Künstlerische. Sie ist romanischer Herkunft. Der einen ist die Kunst ein Instrument; der andern ist das Leben ein Ornament. In welcher Hölle will der Künstler gebraten sein? Er möchte doch wohl unter den Deutschen wohnen«.

oberflächlich, da das Ornament den Geist und die Phantasie nicht fordert, sondern abtötet.¹⁴⁷ Vermittler zwischen beiden Auffassungen ist Heine, dessen Dichtung, so Kraus, den französischen Geist importiert hat, ohne aber eine produktiv-schöpferische Synthese zu schaffen. Stattdessen spielt er den Inhalt zu Lasten der Form aus und umgekehrt. Die ursprünglich getrennten Sphären vermischen sich mit der fatalen Folge, dass die Sprache aus utilitaristischer Berechnung ins Ornamentale abgeleitet, wo sie inhaltlich wirken müsste und nüchtern wird, wo sie schöpferisch-ästhetisch gefordert wäre. Damit erstarrt die Sprache letztlich im Utilitaristisch-Artifizialen. Das Wort gerinnt zur Phrase, die zweckbestimmt auf ästhetische Wirkung berechnet nicht mehr zu einer höheren künstlerischen Erkenntnis vordringt, die gesellschaftliche Relevanz beanspruchen kann. Die Sprache verliert den ihr immanent innewohnenden schöpferischen Charakter, der sich für Kraus insbesondere auf der Ebene des Wortspiels zeigt.¹⁴⁸ Dort formuliert der Satiriker gegensöpferisch und antithetisch kombinierend das künstlerische Urteil über Heines Dichtung, indem er diese als »Utiliteratur« verwirft.

Wer die Sprache nur als Instrument oder Ornament betrachtet – so der resümierte Stilvorwurf an Harden und Heine –, kann zwar Berühmtheit erlangen, diese ist aber nur von kurzer Dauer, denn ewig sind nur Werke, die aus dem Ursprung der Sprache kommen, in denen Form und Inhalt, Wort und Wesen übereinstimmen.¹⁴⁹ In dem Gedicht *Zwei Läufer* von 1910 spiegelt sich dieses Kunst- und Sprachverständnis von Kraus prägnant auf der metaphorisch-parabolischen Ebene:¹⁵⁰

Zwei Läufer laufen zeitentlang,
 der eine dreist, der andre bang:
 Der von nirgendher sein Ziel erwirbt;
 der vom Ursprung kommt und am Wege stirbt.
 Der von nirgendher das Ziel erwarb,

Vereinfacht ließe sich feststellen, dass Kraus zufolge die Kunst in Deutschland rational-zweckbestimmt im gesellschaftlichen Diskurs wirkt, in Frankreich dagegen emotional-ästhetisch.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 6. Ferner AAC-F 309-310, S. 39. Kraus stellt dort, zugespitzt in einem Aphorismus, ein für seine Sprach- und Kulturkritik zentrales Diktum auf: »Je größer das Assoziationsmaterial, desto geringer die Assoziationsfähigkeit.«

¹⁴⁸ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 54.

¹⁴⁹ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 66.

¹⁵⁰ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 317.

macht Platz dem, der am Wege starb.
Und dieser, den es ewig bangt,
ist stets am Ursprung angelangt.¹⁵¹

Die sprachliche Erkenntnis vermittelt sich über einen Prozess der unendlichen Approximation ans Ideal, den »Ursprung«, und nicht von »nirgendher«. Im Wege des unaufhörlichen Zweifels wird das Ziel erreicht.¹⁵² Es ist daher letztlich der zweite Läufer, der am Wege gestorben ist, der durch sein Zweifeln und Bangen zum »Ursprung«, zur Konvergenz von Wort und Wesen gelangt.¹⁵³

Das Gedicht macht darüber hinaus auch die Verschränkung von ethischen und ästhetischen Kategorien deutlich, die für Kraus' Sprachkritik von zentraler Bedeutung sind.¹⁵⁴ Versteht man die beiden Läufer metaphorisch als antagonistische Kunstprinzipien, die in eine parabelhafte Erzählung eingebunden sind, so lässt sich aus dem Anlangen des bangen Läufers am »Ursprung« folgern, dass für die Beurteilung des Gelingens eines schöpferischen Prozesses ästhetische Kategorien allein nicht ausreichen.¹⁵⁵ Die letztgültige Wertentscheidung kann nur von der moralischen Haltung her erfolgen, die durch eine intrinsische Motivation, einen inneren Wertekompass gekennzeichnet ist.¹⁵⁶ Zentral hierfür ist die Ehrfurcht vor

¹⁵¹ AAC-F 300, S. 32.

¹⁵² Vgl. Schick, P.: Karl, Kraus. S. 66. Pizer, John: »Ursprung ist das Ziel«: Karl Kraus's Concept of Origin. In: *Modern Austrian Literature*. Volume 27, No. 1, 1994, S. 4.

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 66. Stephan, J.: *Satire und Sprache*. S. 78-79.

¹⁵⁴ Vgl. Stephan, J.: *Satire und Sprache*. S. 78.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 78-79. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 317-318. Schick, P.: *Karl Kraus*. S. 66. Die hier gegebene Interpretation des Gedichtes unterscheidet sich insofern von den Auffassungen von Schick, Timms und Stephan, als die beiden Läufer explizit für zwei unterschiedliche Kunstauffassungen gesetzt werden. Im Übrigen rekurriert Sie im Wesentlichen auf die Darstellungen von Stephan und Timms, die sie in Teilbereichen modifiziert und konkret auf den Text anwendet.

¹⁵⁶ Vgl. Stephan, J.: *Satire und Sprache*. S. 78. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 317-321. Stephan betont, dass für Kraus die ethische Haltung entscheidend sei. Timms sieht die beiden Läufer als Ausformungen einer intrinsischen und einer extrinsischen Persönlichkeitsstruktur. Er argumentiert, dass es plausibler erscheine, die beiden Läufer als widerstreitende Impulse eines einzelnen Menschen zu deuten. Gegen die hier vertretene Auffassung wendet Timms ein, dass die implizite Selbstidentifikation von Kraus mit dem Ursprungsprinzip als »poetisches Eigenlob« gedeutet werden könne. Dagegen spricht jedoch, dass Kraus seine Ursprungskonzeption beispielsweise im Fall von Stephan George explizit als Maßstab seiner Polemik herangezogen hat, indem er George vorwarf, nicht vom »Ursprung« zu kommen; vgl. AAC-F 810, S. 10, ferner Pizer, J.: »Ursprung ist das Ziel«: Karl Kraus's Concept of Origin. S. 13. Timms räumt dies im Übrigen selbst ein. Zudem war Kraus' eigene Arbeitsweise von einer unermüdlichen, oft nachträglichen, Korrekturarbeit gekennzeichnet, die dem Prinzip des stetigen Zweifels entsprach; vgl. Djassem, I.: *Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«*. S. 351.

der Sprache, symbolisiert durch den Zweifel. In ihm spiegelt sich der Charakter.¹⁵⁷ Denn »[i]m Wechselspiel zwischen dem Zweifel, der die Gestalt immer wieder auflöst und der Gewißheit, die der Zweifel verleiht, vollzieht sich das Sprechen und entsteht die Gestalt des Satzes als Lyrik.«¹⁵⁸

2.3.2 Satire und Apokalypse

Die apokalyptische Grundtendenz in Kraus' Werk, die sich bereits anhand der ersten Ausgabe der *Fackel* nachweisen lässt,¹⁵⁹ verstärkt sich in den Jahren vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs immer mehr.¹⁶⁰ Der Satiriker hat das Gefühl in einer Endzeitphase zu leben, und er steht damit nicht allein.¹⁶¹ So hat sich beispielsweise – entsprechend der kulturkritischen Perspektive Hermann Brochs – noch deutlich früher die »[f]röhliche Apokalypse Wiens« in einem normativen »Wert-Vakuum« vollzogen, das den vorläufigen Endpunkt eines stetigen historisch und politisch bedingten Verfallsprozesses markiert.¹⁶² Kraus, der historisch und gesellschaftstheoretisch nicht interessiert ist,¹⁶³ sieht eine anders gelagerte Problematik. Er diagnostiziert über den sprachlichen Zerfall hinaus eine Knechtung der Natur, des Menschen und des Geistes durch eine fehlgeleitete abendländische Moral und einen unreflektierten triumphalistischen technischen und wirtschaftlichen Fortschritt.¹⁶⁴ Aus seiner Sicht muss das krasse Missverhältnis zwischen den unterentwickelten geistig-ethischen Fähigkeiten des Menschen und einem sich rasant entwickelnden und alles in Besitz

¹⁵⁷ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 79.

¹⁵⁸ Ebd. S. 79. Stephan weist zudem darauf hin, dass die Konvergenz des Wortes und der Welt im Wesen für Kraus dem Satz die Objektivität sichert, dass sie jenes Mehr an Inhalt bewirkt von dem der Sprecher nichts weiß, womit es ihm jene Rechtfertigung verschafft, der die Satire bedarf; vgl. ebd. S. 82-83. Kraus hat sich dementsprechend auch selbst als »Satzsteller« bezeichnet; vgl. AAC-F 583-587, S. 49.

¹⁵⁹ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 92.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 95-97.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 95.

¹⁶² Broch, Hermann: Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Reclam 2000. S. 86 u. S. 95.

¹⁶³ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 94.

¹⁶⁴ Vgl. AAC-F 287, S. 11-12.

nehmenden Fortschritt in die Katastrophe führen.¹⁶⁵ Denn »[d]er Fortschritt macht Portemonnaies aus Menschenhaut«.¹⁶⁶

Den Ausgangspunkt dieser Entwicklung stellt der Text *Das Erdbeben* (AAC-F 245, S. 16-24) vom Februar 1908 dar. Hier steigert sich die Phantasie erstmals zu einer großen satirischen Vision.¹⁶⁷ Ein Bericht im *Deutschen Volksblatt* über einen Faschingsabend des Wiener Männergesangsvereins ist der Anlass.¹⁶⁸ Kraus setzt das Ereignis in Analogie zu einem schwachen Erdbeben, das kurz nach dem Erscheinen des Textes ausbricht, und stellt – noch in heiter-ironischem Ton – Vermutungen über ein nahendes Weltende an, das dem banalen Treiben ein Ende bereitet hätte.¹⁶⁹ Kernpunkt seiner satirischen Kritik ist die Befürchtung, dass der institutionalisierte Kult um gesellschaftliche Belanglosigkeiten wie einen Faschingsball die Wiener Bürger im tatsächlichen Krisenfall zu einer rationalen Reaktion unfähig machen könnte.¹⁷⁰

In der Folge erscheinen weitere Essays in der *Fackel* in denen die visionäre Perspektive aufrechterhalten wird, allerdings verschwindet die spielerische Tonlage und die Perspektive verdüstert sich immer mehr.¹⁷¹ Bereits in *Apokalypse* (AAC-F 261-262, S. 1-14), erschienen im Oktober 1908, hat die Endzeitstimmung aufgrund des ungebremsten technischen Fortschritts, symbolisiert durch das Luftschiff, einen realen Bezug:

Am 1. April 1909 wird aller menschlichen Voraussicht nach die »Fackel« ihr Erscheinen einstellen. Den Weltuntergang aber datiere ich von der Eröffnung der Luftschiffahrt. Eine Verzögerung beider Ereignisse aus äußeren Gründen könnte an meiner Berechtigung nichts ändern, sie vorherzusagen, und nichts an der Erkenntnis, daß beide ihre Wurzel in demselben phänomenalen Übel haben: in dem fieberhaften Fortschritt der menschlichen Dummheit. [...]. An allen Enden dringen die Gase aus der Welthirnjauche, kein Atemholen bleibt der Kultur und am Ende liegt eine tote Menschheit neben ihren Werken, die zu erfinden ihr so viel Geist gekostet hat, daß ihr keiner mehr übrig blieb, sie zu nützen. Wir waren kompliziert genug, die Maschine

¹⁶⁵ Ebd. S. 14.

¹⁶⁶ Ebd. S. 11.

¹⁶⁷ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 300.

¹⁶⁸ Vgl. AAC-F 245. S. 18.

¹⁶⁹ Vgl. ebd. S. 18-19.

¹⁷⁰ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 302.

¹⁷¹ Vgl. ebd. S. 302.

zu bauen, und wir sind zu primitiv, uns von ihr bedienen zu lassen. Wir treiben einen Weltverkehr auf schmalspurigen Gehirnbahnen.¹⁷²

Kraus antizipiert auf einer höheren Abstraktionsebene indirekt das fabrikmäßige Töten im Weltkrieg, indem er einen kulturellen Dissoziationsprozess beschreibt, der zwar zu einer immer weiter fortschreitenden Technisierung und Naturbeherrschung führt, andererseits aber auch zu einer sozialen und emotionalen Verrohung der Menschheit insgesamt.

Ein weiterer Umstand der Kraus in dem Essay zu einer düsteren Prophezeiung veranlasst, ist die Annexion Bosnien-Herzegowinas durch Österreich-Ungarn. Die Habsburg-Monarchie hatte sich mit dem Niedergang des Osmanischen Reiches seit dem 18. Jahrhundert zur Ordnungsmacht auf dem Balkan entwickelt.¹⁷³ Auf dem Berliner Kongress von 1878 war diese Rolle von den anderen europäischen Großmächten legitimiert worden.¹⁷⁴ Österreich-Ungarn sollte Bosnien-Herzegowina verwalten und die stark unterentwickelte Region in die Moderne führen, ohne dass sie jedoch formell in das Staatsgebiet der Monarchie integriert war.¹⁷⁵ Dies wiederum führte zu Spannungen mit Serbien, das expansive Ziele in der Region verfolgte.¹⁷⁶ Österreich-Ungarn reagierte darauf mit der offiziellen Annexion Bosnien-Herzegowinas, was einen erstrangigen internationalen Konflikt auslöste.¹⁷⁷ Kraus geht nicht näher auf diese politisch komplexe Situation ein. Er kommentiert die Krise lediglich mit einem lakonischen Satz, der den kommenden Weltkrieg bereits erahnen lässt: »Man will alles beisammenhaben, wenn alles aufhört.«¹⁷⁸

In dem Text *Die Chinesische Mauer* (AAC-F 285-286, S. 1-16) von 1909 wird das Weltuntergangsthema abermals variiert. Der Sittlichkeitsskandal einer weißen Missionarin, die in New York Liebesaffären mit Angehörigen der Gemeinde von Chinatown hatte, dient Kraus als Folie für eine Fundamentalkritik an der westlichen Kultur und ihrer doppelbödigen

¹⁷² AAC-F 261-262, S. 1.

¹⁷³ Vgl. Karsten, Arne: *Der Untergang der Welt von gestern. Wien und die k.u.k. Monarchie 1911-1911*. München: C.H. Beck 2019. S. 89.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 89.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 90.

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 90-91.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 92.

¹⁷⁸ AAC-F 261, S. 4.

Sexualmoral.¹⁷⁹ War Kraus in *Sittlichkeit und Kriminalität* noch für aufgeklärte Reformen eingetreten, so verschärft er nunmehr die satirische Anklage, indem in der Diktion der Offenbarung des Johannes die Zerstörung der westlichen Kultur und der christlichen Moral durch entfesselte asiatische Horden ankündigt.¹⁸⁰

2.4 Vorkriegszeit und Erster Weltkrieg (1911-1918)

In der unmittelbaren Vorkriegszeit verdüstert sich der satirische Ton noch mehr. Todesmotive werden allgegenwärtig und beziehen sich nicht mehr nur auf Gegner, sondern auf die Kultur in ihrer Gesamtheit.¹⁸¹ Kraus sieht sich am »Totenbett der Zeit«¹⁸² stehen und vergleicht den Ort seiner künstlerischen Arbeit mit dem »Sterbezimmer der Menschheit«.¹⁸³

2.4.1 Nestroy und die Nachwelt

Zur Frage, wie die Satire in den diagnostizierten gesamtulturellen Degenerationsprozess einzuordnen ist, nimmt Kraus 1912 in dem programmatischen Essay *Nestroy und die Nachwelt* (AAC-F 349-350, S.1-23) Stellung, der anlässlich des 50. Todestages von Nestroy erscheint. Darin spricht Kraus seiner Zeit die Fähigkeit ab, Nachwelt zu sein, und stellt sich in eine Linie mit der im oberflächlich-ignoranten Wiener Kulturbetrieb in Vergessenheit geratenen volkstümlichen Satire Nestroys.¹⁸⁴ Wie bei Schiller so entzündet sich auch bei Kraus die Satire an der Gegenüberstellung einer mangelbehafteten Wirklichkeit mit dem Ideal als der höchsten Realität.¹⁸⁵

In der Schöpfung ist die Antithese nicht beschlossen. Denn in ihr ist alles widerspruchslos und unvergleichbar. Erst die Entfernung der Welt vom

¹⁷⁹ Vgl. AAC-F 285-286, S. 1-2.

¹⁸⁰ Vgl. AAC-F 285-286, S. 16. Ferner Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 304. Timms weist zudem darauf hin, dass Kraus diesen Text bei seinen öffentlichen Auftritten zwischen 1911 und 1914 wiederholt rezitierte, was seinen Ruf als Prophet des Untergangs des Westens begründete.

¹⁸¹ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 310.

¹⁸² AAC-F 400-403, S. 46.

¹⁸³ AAC-F 360-362, S. 22.

¹⁸⁴ Vgl. AAC-F 349-350, S. 1 u. S. 6.

¹⁸⁵ Vgl. Schiller, Friedrich: *NAXX*. Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 40.

Schöpfer schafft Raum für die Sucht, die jedem Gegenteil das verlorene Ebenbild findet.¹⁸⁶

Diese Entfernung von der Welt ist laut Kraus seit Nestroy noch größer geworden:

Denn die Techniker haben die Brücke abgebrochen, und Zukunft ist, was sich automatisch anschließt. [...]. Er [Nestroy] hätte, wäre er später geboren, wäre er in die Zeit des journalistischen Sprachbetrugs hineingeboren worden, der Sprache gewissenhaft erstattet, was er ihr zu verdanken hatte. Die Zeit, die das geistige Tempo der Masse verlangsamt, hetzt ihren satirischen Widerpart. Die Zeit hätte ihm keine Zeit mehr zu einer so beiläufigen Austragung blutiger Fehde gelassen, wie sie die Bühne erlaubt und verlangt, und kein Orchester wäre melodisch genug gewesen, den Mißton zwischen seiner Natur und der nachgewachsenen Welt zu versöhnen. Sein Eigentlichstes hätte eine zersplitterte Zeit zur stärkeren Konzentrierung im Aphorismus und in der Glosse getrieben, und das vielfältigere Gekreische der Welt hätte seiner ins Innerste des Apparats dringenden Dialektik neue Tonfälle zugeführt.¹⁸⁷

Das ist die auf die Gegenwart gemünzte, nur leicht verschlüsselte kulturkritische Kernaussage des Essays. Sie kann folgendermaßen verstanden werden: Die Satire muss sich in einer Zeit undifferenzierter, inhumaner Technikgläubigkeit, in der Kunst und Phantasie durch die seichten Phrasen der Massenpresse abgetötet werden, anderer Formen bedienen – wie eben der Glosse und des Aphorismus' – und zudem eine ungleich höhere Intensität entfalten, als dies noch in Nestroys Volksstücken der Fall gewesen ist. Kraus sieht sich als Erbe Nestroys, der jedoch keine Wahlmöglichkeit mehr in Bezug auf den Stoff hat, denn er wird von der Gegenwart gehetzt. Nestroy konnte sich noch gleichsam spielerisch mit seiner Zeit auseinandersetzen, aber bereits mit ihm beginnt der kulturelle Zerfall, der Eintritt in eine alles nivellierende und fragmentierende Epoche: »Wo alle Individualität haben, und alle dieselbe, und die Hysterie der Klebstoff ist, der die Gesellschaft zusammenhält.«¹⁸⁸ Nestroys singuläre dichterische Leistung sieht Kraus darin, dass sich bei ihm »die Sprache Gedanken macht

¹⁸⁶ AAC-F 360-361, S. 1.

¹⁸⁷ AAC-F 349-350, S. 1 u. S. 6.

¹⁸⁸ AAC-F 349-350, S. 21.

über die Dinge«. ¹⁸⁹ Hier ist das sprachkritisch-normative Verfahren im Ansatz vorgebildet. ¹⁹⁰ Und Kraus, als selbsternannter Nachfolger Nestroys, ist dazu berufen, den Kampf gegen die Zeit unerbittlich fortzusetzen. ¹⁹¹ Er muss den Auftrag annehmen, denn die Satire ist die einzige Kunstform, die unter dem Alldruck einer sich ins Inhuman-Banale auflösenden Zeit überhaupt noch möglich ist. Der Satiriker ist der Rächer des verratenen Ideals, er hat keine Wahl, er muss diesen Auftrag annehmen, will er nicht sein eigenes Wesen verlieren. ¹⁹² Nach ihm kommt nichts mehr. Die Satire ist die letzte literarische Kunstform:

Denn sie ist die Kunst, die vor allen andern Künsten sich überlebt, aber auch die tote Zeit. Je härter der Stoff, desto größer der Angriff. Je verzweifelter der Kampf, desto stärker die Kunst. Der satirische Künstler steht am Ende einer Entwicklung, die sich der Kunst versagt. Er ist ihr Produkt und ihr hoffnungsloses Gegenteil. Er organisiert die Flucht des Geistes vor der Menschheit, er ist die Rückwärtskonzentrierung. Nach ihm die Sintflut. ¹⁹³

Damit stellt sich der Satiriker selbst außerhalb der Gesellschaft und wird dadurch zu ihrem Widerpart, der im glossierenden, entlarvenden Zitat, genauso wie im Rekurs auf literarische Vorbilder, die Zeit denunziert, ¹⁹⁴ um auf diese Weise »das Ideal im Widerspiel des Drecks der Zeit zu bejahen«. ¹⁹⁵

2.4.2 In dieser großen Zeit

Als am 28. Juni 1914 der österreichische Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand in Sarajevo ermordet wird und kurz darauf der Erste Weltkrieg ausbricht, erscheint zunächst keine *Fackel*. ¹⁹⁶ Der Ausbruch des Krieges trifft Kraus hart, er sieht seine apokalyptischen Visionen bestätigt und verstummt daraufhin. ¹⁹⁷ Die nächste Ausgabe der *Fackel* erscheint erst im

¹⁸⁹ AAC-F 349-350, S. 12.

¹⁹⁰ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 97.

¹⁹¹ Vgl. ebd. S. 96-97.

¹⁹² Vgl. ebd. S. 95.

¹⁹³ AAC-F 349-350, S. 23.

¹⁹⁴ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 121.

¹⁹⁵ AAC-F 706-711, S. 103.

¹⁹⁶ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 75

¹⁹⁷ Vgl. ebd. S. 75.

Dezember.¹⁹⁸ Diese enthält nur die Rede *In dieser großen Zeit* (AAC-F 404 S.1-19), die Kraus bereits einen Monat zuvor anlässlich einer öffentlichen Lesung vorgetragen hatte.¹⁹⁹ Selbst aufgrund einer Rückgratverkrümmung als wehruntauglich eingestuft,²⁰⁰ positioniert er sich darin gegen den Krieg und seine propagandistische Verherrlichung.²⁰¹ Bereits der Titel ironisiert die damalige patriotische Vorstellung vom Hereinbrechen einer heroischen Zeit.²⁰² Für Kraus markiert der Krieg dagegen den absoluten Tiefpunkt der menschlichen Existenz, weshalb die Distanz des Satirikers seiner Zeit gegenüber größer ist als jemals zuvor:

Wenn ich nun der Meinung bin, daß der Mensch, da die Dinge so liegen, lieber gar nicht auf die Welt kommen sollte, so bin ich ein Sonderling. Wenn ich jedoch behaupte, daß der Mensch unter solchen Umständen künftig überhaupt nicht mehr auf die Welt kommen wird und daß späterhin vielleicht noch die Stiefelabsätze auf die Welt kommen werden, aber ohne den dazugehörigen Menschen, weil er mit der eigenen Entwicklung nicht schritt halten konnte und als das letzte Hindernis seines Fortschritts zurückgeblieben ist – wenn ich so etwas behaupte, bin ich ein Narr, der von einem Symptom gleich auf den ganzen Zustand schließt, von der Beule auf die Pest.²⁰³

Der Satiriker wird von seiner Zeit nicht verstanden. Er hält seine Mitlebenden nicht für fähig, die gleichen Schlüsse wie er zu ziehen. Dafür wird einmal mehr die Presse verantwortlich gemacht, denn sie hat nach Kraus' Überzeugung den Menschen durch sinnenleerte Phrasen und die Verwendung von pseudoheroischen Metaphern abgestumpft,²⁰⁴ sodass »geschieht, was man sich nicht vorstellen konnte«. ²⁰⁵ Die Presse trägt demnach auch die Hauptschuld am Krieg. Ihre Banalisierungs- und Nivellierungstendenzen haben jegliche Vorstellungskraft zerstört:

Er [der Reporter] hat durch jahrzehntelange Übung 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

¹⁹⁸ Vgl. AAC-F 404, S. 1-19.

¹⁹⁹ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 370.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 398.

²⁰¹ Vgl. AAC-F 404, S. 1-2 u. S. 18.

²⁰² Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 370.

²⁰³ AAC-F 404, S. 3-4.

²⁰⁴ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 372.

²⁰⁵ AAC-F 404, S. 1.

und dessen geistiger Fortsetzung durch die maßlose Promptheit seiner Apparate erspart hat, ihr eben noch den erforderlichen Todesmut einpflanzen, mit dem sie hineinrennt.²⁰⁶

Für Kraus ist zudem evident, dass die Presse nicht nur begangene Gräueltaten absichtlich verzerrt, sondern auch in vorausseilender Sensationsgier den Boden für zukünftige Gewalttaten bereitet:

Wenn man die Zeitung nur zur Information liest, erfährt man nicht die Wahrheit, nicht einmal die Wahrheit über die Zeitung. Die Wahrheit ist, dass die Zeitung keine Inhaltsangabe ist, sondern ein Inhalt, mehr als das, ein Erreger. Bringt sie Lügen über Greuel, so werden Greuel daraus.²⁰⁷

Diese Leitlinien der Pressekritik bleiben eine Konstante in den 19 *Fackel*-Heften, die bis zum Kriegsende erscheinen.²⁰⁸ Darüber hinaus konstatiert Kraus explizit eine negative Wechselbeziehung zwischen der kriegerischen Agitation in der Presse und dem Sterben auf den Schlachtfeldern,²⁰⁹ die er kulturkritisch folgendermaßen zuspitzt: »Die Bessern gehen und die Schlechtern bleiben. Nicht sterben müssen sie. Sie können schreiben.«²¹⁰ Die Schlusszeile spielt ironisch auf die überragende Stellung der Presse im gesamtgesellschaftlichen Gefüge an. Die Folgen sind jedoch fatal, denn es kommt zu einer immer weiter fortschreitenden kulturellen Verrohung und zum Tod von Unschuldigen. Die patriotische Kriegsverherrlichung in den Zeitungen, die gerade zu Beginn heftig aufflammt und alle

²⁰⁶ AAC-F 404, S. 9. Anmerkung: In der neueren Forschung findet diese kulturkritische Einschätzung der Rolle der Massenpresse keine Bestätigung. Sie spiegelt in ihrer hypertrophen Zuspitzung lediglich eine einseitige persönliche Fixierung des Satirikers. Zur Kriegsschuldfrage vgl. Salewski, Michael: *Der Erste Weltkrieg*. 2. Auflage. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 2004. S. 89-98. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 379-385. Ferner Clarke, Christopher: *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914*. London: Penguin 2013. S. 226-239. Sowohl Timms als auch Clarke sehen die kommerzielle Massenpresse ausdrücklich nicht als entscheidenden Akteur an. Clarke schreibt dazu resümierend: »The press entered into the calculations of policy-makers in many different ways. It was never under their control, and they were never under its control. We should speak rather of a reciprocity between public opinion and public life, a process of constant interaction, in which policy makers sought intermittently to guide opinion in a congenial direction, but were careful to shield their autonomy and to protect the integrity of decision-making processes.«

²⁰⁷ AAC-F 404, S. 11.

²⁰⁸ Vgl. AAC-F 413, S. 79; AAC-F 437-442, S. 27-29; AAC-F 445-453, S. 22.

²⁰⁹ Die prinzipiell destruktive Wirkung nationalistischer Propaganda im Ersten Weltkrieg und in der Vorkriegszeit wird auch von der neueren Forschung konstatiert: Vgl. Karsten, A.: *Der Untergang der Welt von gestern*. S. 129-137. Salewski, M.: *Der Erste Weltkrieg*. S. 51.

²¹⁰ AAC-F 406-412, S. 120.

Schichten ergreift – in Deutschland und Österreich allein wurden während des gesamten Zeitraumes schätzungsweise drei Millionen Kriegsgedichte geschrieben²¹¹ – attackiert Kraus deshalb unnachgiebig.²¹² Insbesondere wendet er sich gegen die intellektuelle Vereinnahmung deutschen Kulturguts im Dienste der kriegerisch-propagandistischen Auseinandersetzung.²¹³ Er bezieht sich daher in seinen Texten wiederholt vor allem auf Goethe, Kant, Schopenhauer und Jean Paul als Exponenten eines ethisch fundierten, verantwortungsvollen und künstlerisch beispielhaften Schreibens.²¹⁴ Und in seinen Vorlesungen wird die humanistische Grundhaltung dieser Autoren der Sprache der Propagandisten schroff gegenüber gestellt, sodass eine ethische Divergenz entsteht, die seiner Satire ein besonderes Maß an Eindringlichkeit verleiht.²¹⁵ Allerdings geht er trotz der fortwährenden pazifistisch grundierten Angriffe gegen die Kriegspropaganda und ihre literarisch-intellektuelle Speerspitze letztlich nicht soweit, dass er den radikalen Sturz der Regierung fordert.²¹⁶ Vielmehr hegt er bis in die Spätphase des Krieges immer noch die Hoffnung, dass die alte Ordnung in Österreich-Ungarn erhalten werden kann.²¹⁷

2.5 Nachkriegszeit und Erste Republik (1919 – 1933)

In *In dieser großen Zeit* hatte Kraus noch primär die Massenpresse für den Kriegsausbruch verantwortlich gemacht und nicht das Militär. Bei Kriegsende hat sich die im Kern zunächst pazifistische Haltung des Satirikers zum entschiedenen Antimilitarismus gewandelt.²¹⁸ In dem Essay *Nachruf* (AAC-F 501-507, S. 1-120) von 1919 begrüßt er ausdrücklich den

²¹¹ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 389.

²¹² Vgl. Schick, P.: *Karl Kraus*. S. 79-80.

²¹³ Vgl. AAC-F 454-456, S. 1-4.

²¹⁴ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 395.

²¹⁵ Vgl. ebd. S. 395.

²¹⁶ Vgl. ebd. S. 399.

²¹⁷ Vgl. ebd. S. 399.

²¹⁸ Vgl. ebd. S. 488-492. Timms gibt an, dass Kraus zu Kriegsbeginn noch Monarchist gewesen sei, bei Kriegsende jedoch radikaler Republikaner. Daher sei der entscheidende Wechsel der Tonlage in der *Fackel* erst auf den Oktober 1917 zu datieren. Kraus habe sich – nicht zuletzt aufgrund der verheerenden Wirkung der deutschen Waffen – und nachdem deutlich geworden sei, dass der Weltkrieg auch ein Kampf der Systeme sei, endgültig auf die Seite der Demokratie geschlagen.

Untergang der Monarchie und rechnete mit dem Militarismus ab,²¹⁹ dem er nunmehr ebenfalls eine Hauptschuld am Krieg gibt:

[...] aus dem Anachronismus eines Schiebertums in schimmernder Wehr,
das dann wieder zur Bereinigung solchen Wirrsals giftige Gase ausströmt,
ist der Weltkrieg entstanden [...].²²⁰

Kraus befürwortet die internationalen Bemühungen um Versöhnung, wobei er sich auf Kants Schrift *Vom ewigen Frieden* und Schillers Konzept vom *Weltgericht* bezieht.²²¹ Mit dem Goethesatz, dass es Amerika besser habe,²²² ergreift er deutlich Partei für Demokratie und Rechtsstaat, deren kompromissloser Verfechter er wird.²²³ Abermals dient der Rekurs auf Goethe als humanistisches Leitmotiv: In dem Essay *Brot und Lüge* (AAC-F 519-520, S. 1-32) von 1919 attestiert er der deutschen Bildung innere Hohlheit und stellt fest, dass ein verfeinernder Effekt durch die Rezeption hoher Literatur nicht erwartet werden könne, da sich die Mehrheit der Bürger aus »hoffnungslosem Flachland« nicht zu den literarischen Gipfeln aufschwingen könne.²²⁴ In anderen Kulturen habe die Literatur dagegen eine Mittelposition inne, weshalb sie dort die künstlerische Stärke der ganzen Nation stütze.²²⁵ In Deutschland hingegen sei Goethe banalisiert und fragmentiert worden und sein Werk sei zur Legitimation der abscheulichsten Grausamkeiten missbraucht worden.²²⁶ Das wichtigste Bild für die Beschreibung der weltpolitischen Tragödie liefert für Kraus jedoch nicht Goethe, sondern Shakespeares Hamlet.²²⁷ Er vergleicht Österreich mit einem zerstörten Staat, der eine neue Ordnung benötigt, wobei er die Fortinbras-

²¹⁹ Vgl. AAC-F 501-507, S. 2 ff.

²²⁰ AAC-F 501-507, S. 9.

²²¹ Vgl. AAC-F 474-83, S. 159 u. AAC-F 499-500, S. 1-5.

²²² Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. Band zwei (SWII). Gedichte 1800-1832. Hrsg. v. Karl Eibl. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988, S. 739.

²²³ Vgl. AAC-F 462-471 S. 78. Ferner Pelinka, Anton: *Die gescheiterte Republik. Kultur und Politik in Österreich 1918-1938*. Wien: Böhlau 2017, S. 9 u. S. 289; wenngleich Pelinka betont, dass Kraus politisch letztlich ein heimatloser Republikaner geblieben sei.

²²⁴ Vgl. AAC-F 519-520, S. 11-13.

²²⁵ Vgl. ebd. S. 13.

²²⁶ Vgl. AAC-F 519-520, S. 12-14.

²²⁷ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 501.

Rolle als Erneuerer dem amerikanischen Präsidenten Wilson zuge-
denkt.²²⁸

Bereits 1915 hat er mit seinem Weltkriegsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* begonnen, das Werk erscheint 1922.²²⁹ Auch hier erfolgt der Rekurs auf Shakespeare im Schlussmonolog des Nörglers, der zentralen Figur des Stücks, – allerdings weist die Gestaltung des Schlusses nur andeutungsweise positiv-konstruktivistische Konnotationen auf.²³⁰ Das Stück gipfelt stattdessen in einer apokalyptischen Allegorie und endet mit der Zerstörung der Erde durch ein Meteorbombardement vom Mars.²³¹

2.5.1 Die Situation in Österreich und Deutschland nach dem Krieg

Die Deutschen fanden die Niederlage von 1918 unerklärlich, Deutschland hatte eine dominierende Position innegehabt und Russland besiegt, so dass die Vision eines von Deutschland beherrschten Mitteleuropas real erschien.²³² Es entstand der Eindruck, dass man verraten worden war.²³³ Aus dem Trauma der Niederlage entwickelten sich besonders im national-konservativen Milieu Selbstmitleid, Wut und Rachsucht, die dann zur Dolchstoßlegende führten, wobei die aggressiven Gefühle verstärkt auf diejenigen projiziert wurden, die in weiten Kreisen der Gesellschaft schon immer als Feinde gegolten hatten, die Juden.²³⁴ Die Folge war ein offener, radikaler Antisemitismus und die paramilitärisch-brutalisierende Verlagerung des politischen Diskurses auf die Straße.²³⁵

Kraus steht den revanchistischen Bestrebungen ablehnend gegenüber.²³⁶ Für die aggressiven Tendenzen verwendet er den Begriff der »verfolgenden Unschuld«, einer Haltung, die dem Opfer einen Angriff unterstellt, nur um die eigenen aggressiven Absichten verschleiern und

²²⁸ Vgl. ebd. S. 501 u. AAC-F 499-500, S. 4.

²²⁹ Vgl. ebd. S. 505-506.

²³⁰ Vgl. ebd. S. 516-518.

²³¹ Vgl. ebd. S. 516.

²³² Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*. New Haven and London: Yale University Press 2005. S. 3.

²³³ Vgl. ebd. S. 3-4.

²³⁴ Vgl. ebd. S. 3-6.

²³⁵ Vgl. ebd. S. 7-8.

²³⁶ Vgl. ebd. S. 4.

legitimieren zu können.²³⁷ In der geistig-moralischen Sphäre gibt er dem Gedankengut Nietzsches eine Teilschuld an der Katastrophe.²³⁸ Dessen Postulat vom »Willen zur Macht« habe Kants kategorischen Imperativ pervertiert und damit eine Legitimation für den Kultursturz des Krieges geschaffen.²³⁹ Kraus stellt deshalb dem moralischen Relativismus Nietzsches nicht nur Kant, sondern auch Schillers Konzept des »absoluten Menschentums« gegenüber.²⁴⁰ Die reale Gefahr eines revanchistisch motivierten, noch größeren Krieges sieht er früh und er warnt vor der Ideologie der aufstrebenden Nationalsozialisten, die ihrerseits propagandistische Anleihen bei Nietzsche machen.²⁴¹ Deren Symbol, das Hakenkreuz, deutet er als Vorzeichen einer kommenden Gewaltherrschaft, die aus den Trümmern des Weltkriegs hervorgeht.²⁴²

In Österreich waren die Konsequenzen des Krieges noch wesentlich gravierender als in Deutschland. Österreich-Ungarn hatte proportional die schwersten Verluste zu verkraften.²⁴³ Von 7,8 Millionen mobilisierten Soldaten starben 1,2 Millionen, 3,6 Millionen wurden verwundet, 2,2 Millionen gerieten in Gefangenschaft.²⁴⁴ Die Doppelmonarchie wurde aufgelöst und die Teilstaaten riefen nacheinander die Unabhängigkeit aus.²⁴⁵ Außerdem verlor Österreich Südtirol und deutschsprachige Gebiete in Böhmen.²⁴⁶ Bereits im November 1918 war die Republik Deutsch-Österreich ausgerufen worden mit dem Ziel des Anschlusses an Deutschland.²⁴⁷ Dieses Ansinnen wurde jedoch von den Entente-Mächten, die Deutschland nicht gestärkt sehen wollten, unterbunden.²⁴⁸ Es entstand ein Rumpfstaat ohne ausreichende Versorgung und industrielle Kapazitäten.²⁴⁹ Das Scheitern des Anschlusses an Deutschland hatte überdies die psychologische

²³⁷ Vgl. AAC-F 406, S. 158 u. AAC-F 531-543, S. 78.

²³⁸ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 13-14.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 14, AAC-F 501-507, S. 113.

²⁴⁰ Vgl. AAC-F 697-705, S. 116.

²⁴¹ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 8 u. S. 14.

²⁴² Vgl. AAC-F 557-560, S. 59.

²⁴³ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 22.

²⁴⁴ Vgl. ebd. S. 22.

²⁴⁵ Vgl. ebd. S. 22.

²⁴⁶ Vgl. Berger, Peter: *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. Wien: WUV-Verlag 2007 S. 68.

²⁴⁷ Vgl. ebd. S. 55.

²⁴⁸ Vgl. Pelinka, Anton: *Die gescheiterte Republik. Kultur und Politik in Österreich 1918-1938*. Wien: Böhlau 2017. S. 67.

²⁴⁹ Vgl. Berger, P.: *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. S. 60.

Folge, dass die Identitätsfrage ungelöst blieb.²⁵⁰ Der neue Staat wurde zunächst von einer sozialdemokratisch-christsozialen Koalition regiert.²⁵¹ Die Verfassung von 1920 sah eine Stärkung der Zentralgewalt vor – allerdings in einem föderalen System.²⁵² Politisch war Österreich geteilt: in Sozialdemokraten, angeführt von Otto Bauer auf der einen Seite, und in Klerikal-Konservative auf der anderen Seite.²⁵³ Das Trauma der Niederlage wurde ähnlich kanalisiert wie in Deutschland. Nicht etwa die Tschechen oder Italiener, die tatsächlich durch Gebietsgewinne profitiert hatten, sondern die Juden wurden zu den Sündenböcken für die Niederlage erkoren – die Ressentiments waren parteiübergreifend.²⁵⁴ Der zunehmende Rassismus traf sowohl die assimilierten als auch die orthodoxen Juden, von denen viele nach der Auflösung der Monarchie nach Wien gekommen waren, wodurch sich die Problematik noch weiter verschärfte.²⁵⁵

Für Kraus persönlich bedeutet die rassistische Radikalisierung ein Dilemma, da er als assimilierter Jude nicht glaubwürdig vor antidemokratischen Gefahren wie den Nationalsozialisten warnen kann, ohne sich dem Verdacht auszusetzen, dass es ihm allein um jüdische Interessen geht.²⁵⁶ Politisch hatte Kraus bereits 1919 eine Wahlempfehlung zugunsten der Sozialdemokraten abgegeben, da diese sich gegen das Militärregime während des Krieges gestellt hatten.²⁵⁷ Der Horror des Krieges hatte ein Umdenken bewirkt, Kraus glaubt nunmehr, dass es nicht mehr legitim ist, sich als Künstler in Privatismus zu flüchten.²⁵⁸ Gleichwohl lässt er sich von Sozialdemokraten nicht parteipolitisch einbinden.²⁵⁹ Auch lehnt er einen gewaltsamen Umsturz des kapitalistischen Wirtschaftssystems gemäß den Ideen von Marx ab.²⁶⁰ Stattdessen geht es ihm um die rein praktische Linderung der Not durch persönliche Spenden,²⁶¹ wozu auch überwiegend

²⁵⁰ Vgl. Pelinka, A.: Die gescheiterte Republik. S. 70.

²⁵¹ Vgl. Timms, E.: Apocalyptic Satirist. S. 26.

²⁵² Vgl. ebd. S. 27.

²⁵³ Vgl. ebd. S. 27.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 27-30.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 28-29.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 19-20.

²⁵⁷ Vgl. AAC-F 508-13, S. 31-32.

²⁵⁸ Vgl. AAC-F 462-71, S. 76-77.

²⁵⁹ Vgl. Timms, E.: Apocalyptic Satirist. S. 105 u. S. 249.

²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 257 u. S. 267.

²⁶¹ Vgl. ebd. S. 257.

die Erlöse aus den Lesungen gehören, die Kraus vor Wiener Arbeitern hält.²⁶² Darüber hinaus verändert sich das Verhältnis zur Justiz. War die Einschätzung der rechtlichen Instanzen während der Habsburger Zeit überwiegend kritisch und von Opposition geprägt gewesen, so eröffnen die liberalen Reformen der Nachkriegszeit in Österreich nunmehr die Möglichkeit, Justizirrtümer öffentlich feststellen zu lassen und sich gegen falsche Berichterstattung zu wehren.²⁶³ Dies führt zu einer Veränderung des Stils der *Fackel* und der satirischen Strategie: Kraus beginnt viele seiner Texte wie ein Staatsanwalt zu strukturieren, der Beweismaterial in Zitatform präsentiert, auf die Einhaltung rechtlicher Vorschriften pocht und eine Verurteilung bzw. moralische Klärung erstrebt.²⁶⁴

2.5.2 Fortsetzung des Kampfes gegen die Presse

Auch nach Ende des Krieges ist der Kampf gegen die Presse ein Hauptanliegen der *Fackel*.²⁶⁵ Es verschiebt sich allerdings der Schwerpunkt, da sich Kraus 1920 nach dem Tod von Moritz Benedikt, dem Herausgeber der *Neuen Freien Presse*, veranlasst sieht eine Neubewertung der journalistischen Szene Wiens vorzunehmen.²⁶⁶ Die *Fackel* bleibt zwar weiterhin überwiegend auf die liberalen Blätter fixiert, weil Kraus sie im politischen Meinungskampf für gefährlicher hält, aber das *Neue Wiener Journal* und *Die Stunde* rücken statt der *Neuen Freien Presse* in den Fokus des Satirikers.²⁶⁷ Aus dem konservativen Spektrum kommt als weiteres Medium noch die *Reichspost* hinzu, deren reaktionäre Haltung er scharf ablehnt.²⁶⁸ Die prinzipielle Stoßrichtung verändert sich dagegen kaum. Anhand des Textes *Reklamefahrten zur Hölle* (AAC-F 577-582, S. 96-98) von 1921,

²⁶² Vgl. ebd. S. 261.

²⁶³ Vgl. ebd. S. 290-293.

²⁶⁴ Vgl. AAC-F 759-765, S. 103-110, AAC-F 771-776, S. 1-112.

²⁶⁵ Vgl. AAC-F 800-805, S. 23. In dem programmatischen Essay *Im dreißigsten Kriegsjahr* fasst Kraus seine Haltung zur Presse in der Retrospektive bündig zusammen, wenn er schreibt: »Ich kenne kein wichtigeres als das Unheil, das in der Unverantwortlichkeit beschlossen ist, mit der die Vervielfältigung der privaten Einfalt, die Multiplikation des Minushaften, die Verbreitung eines Ungeistes und einer Unmoral, die am Biertisch verpönt wären, täglich frisch praktiziert werden.«

²⁶⁶ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 88.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 88-90, AAC-F 521-530, S. 61-62.

²⁶⁸ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 89.

der sich auf annoncierte touristische Fahrten zu den Schlachtfeldern von Verdun bezieht, zeigt Kraus einmal mehr die Trivialisierungsmechanismen der Massenpresse auf. Der Satiriker gelangt zu dem vernichtenden kulturkritischen Befund, dass die Presse zunächst die Menschheit und dann die Überlebenden auf die Schlachtfelder führt.²⁶⁹ In der antithetischen Struktur des Textes und den nihilistischen Untertönen spiegelt sich die fatale Dialektik fortschreitender Technisierung einerseits und wachsender Empfindungs- und Bildungslosigkeit des Individuums andererseits:

Sie erhalten am Morgen Ihre Zeitung.

Sie lesen, wie bequem Ihnen das Überleben gemacht wird.

Sie erfahren, daß 1½ Millionen eben dort verbluten mußten, wo Wein und Kaffee und alles andere inbegriffen ist.

Sie haben vor jenen Märtyrern und jenen Toten entschieden den Vorzug einer erstklassigen Verpflegung in der Ville-Martyre und am Ravin de la Mort. Sie fahren im bequemen Personen-Auto aufs Schlachtfeld, während jene nur im Viehwagen dahingelangt sind.

Sie hören, was Ihnen da alles zur Entschädigung für die Leiden jener geboten wird und für ein Erlebnis, wovon Sie bis heute Zweck, Sinn und Ursache nicht zu erkennen vermochten.

Sie begreifen, daß es veranstaltet wurde, damit einmal, wenn von der Glorie nichts geblieben ist als die Pleite, wenigstens ein Schlachtfeld par excellence vorhanden sei. [...].

Sie verstehen, daß das Ziel die Reklamefahrt und diese den Weltkrieg gelohnt hat.²⁷⁰

Ausgangspunkt dieses Prozesses ist die Zeitung. Sie liefert Erlebnisse und Informationen als Fertigware,²⁷¹ die, weil sie in der Zeitung stehen, vom Rezipienten nicht mehr reflektiert werden müssen. Ihre fortgesetzte Lektüre führt zur Ausbildung einer unkritischen, selbstbezüglichen Massenidentität und damit in letzter Konsequenz ins existenzielle Nichts. Insgesamt, so Kraus' Diagnose, sei ein Journalismus, der politische Vorurteile befördere, intellektuell nivelliere, Rassenstereotypen propagiere und persönlichen Klatsch verbreite, grundsätzlich entbehrlich.²⁷²

²⁶⁹ Vgl. AAC-F 577-82, S. 97.

²⁷⁰ Ebd. S. 97-98.

²⁷¹ Vgl. AAC-F 514-518, S. 22.

²⁷² Vgl. Timms, E.: Apocalyptic Satirist. S. 97.

Auf die sukzessive Veränderung der Presselandschaft in Richtung Sensationsjournalismus nebst verstärkter antidemokratischer Agitation, die in den Nachkriegsjahren einsetzt,²⁷³ reagiert er mit kompromissloser Aggressivität und der programmatischen Berufung auf Voltaire:

Es bleibt also nichts übrig, als wenigstens nach den Erfahrungen dieses Krieges die Macht der Presse richtig zu bewerten, das Mittel, das Voltaire gegen die ungleich harmlosere Kirche empfahl, besser zu verwenden und Gewalt zu üben zu dem einzig sittlichen Zweck, damit sie den Staaten und Nationen künftig erspart bleibe. *Écrasez l'infâme!*²⁷⁴

Den Höhepunkt dieser verschärften Auseinandersetzung stellt Kraus' Angriff auf *Die Stunde* und ihren Verleger Emmerich Bekessy dar.²⁷⁵ Bekessy war durch dubioses Geschäftsgebaren ins Blickfeld der Wiener Öffentlichkeit und der Justiz gerückt, da seine journalistischen Praktiken die Grenze zwischen unabhängiger Analyse, tendenziöser Manipulation und Erpressung verwischten.²⁷⁶ Zudem stand *Die Stunde* konkret unter dem Verdacht, dass sie von Kaffeehausbesitzern für eine positive Berichterstattung Schutzgelder verlangte.²⁷⁷ Kraus kann schließlich durch seine öffentliche Kampagne in der *Fackel* gegen Bekessy und die *Stunde* erreichen, dass Bekessy wegen Betrug und Erpressung angeklagt wird und aus Angst vor einer Verurteilung aus der Stadt flieht.²⁷⁸

2.5.3 Der Niedergang der Republik

Trotz der anfänglichen stabilisierenden Erfolge und liberaler Reformen bestand das existenzielle Problem der jungen Republik – der programmatische Gegensatz zwischen Sozialisten und Konservativen – fort, sodass es wenig Spielraum gab, der tragfähige Kompromisse erlaubt hätte.²⁷⁹ Eine weitere Folge der Fixierung auf zwei antagonistische Pole war, dass

²⁷³ Vgl. ebd. S. 87-91.

²⁷⁴ Vgl. AAC-F 521-30, S. 8.

²⁷⁵ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 302.

²⁷⁶ Vgl. ebd. S. 306-307 u. Schick, P.: *Karl Kraus*. S. 112.

²⁷⁷ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 320.

²⁷⁸ Vgl. ebd. S. 322.

²⁷⁹ Vgl. Pelinka, A.: *Die gescheiterte Republik*. S. 118. Berger, P.: *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. S. 62.

der Staat radikalen Ideologien wie dem Nationalsozialismus weitgehend wehrlos gegenüberstand, da die entsprechenden Kräfte, die zu seiner Bekämpfung nötig gewesen wären, bereits gebunden waren.²⁸⁰ Im Anschluss an die Wahl von 1927 mündete der Gegensatz schließlich in offene Gewalt: Dem konservativen Politiker Ignaz Seipel war es gelungen, eine Koalition gegen Kommunisten und Sozialdemokraten zu bilden und so die Wahl zu gewinnen und eine weitere konservative Regierung zu bilden – obwohl die Sozialdemokraten in Wien 60% der Stimmen und landesweit 42% der Stimmen erhalten hatten.²⁸¹ In dieser politisch brisanten Atmosphäre ereignete sich ein Zusammenstoß bewaffneter Gruppen beider Seiten in Schattendorf, bei dem ein Mitglied des Schutzbundes, einer sozialdemokratischen Organisation, und ein Kind getötet wurden.²⁸² Als im nachfolgenden Prozess die Täter freigesprochen wurden, kam es in Wien selbst zu Unruhen durch aufgebrachte Sozialdemokraten, die den Justizpalast belagern.²⁸³ Da einige Demonstranten in das Gebäude eingedrungen waren, Brände legten und die Situation vollständig außer Kontrolle zu geraten drohte, ordnete der damalige Wiener Polizeichef und spätere Bundeskanzler Johann Schober den Schusswaffengebrauch an.²⁸⁴ Daraus entwickelte sich ein Blutbad, bei dem insgesamt 89 Menschen starben.²⁸⁵ Die politische Aufarbeitung unterblieb, ein von den Sozialdemokraten beantragter Untersuchungsausschuss wurde abgelehnt, stattdessen lobten die konservativen Medien das Handeln der Regierung.²⁸⁶

Kraus antwortet auf diese Ereignisse mit einer umfangreichen Polemik gegen die konservative Machtelite. In dem Text *Der Hort der Republik* (AAC-F 766-770, S. 1-92) analysiert er das selbstzerstörerische Potenzial des gesamten politischen Systems und wirft den staatlichen Organen vor, dass sie Gewalt gegen die eigenen Bürger legitimierten. Des Weiteren attackiert er Schober und Seipel als Reaktionäre, die die Republik in einen autoritären Staat verwandeln wollten.²⁸⁷ Schober wird zudem explizit zum

²⁸⁰ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 268.

²⁸¹ Vgl. ebd. S. 332.

²⁸² Vgl. Pelinka, A.: *Die gescheiterte Republik*. S. 125.

²⁸³ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 334.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 334.

²⁸⁵ Vgl. Pelinka, A.: *Die gescheiterte Republik*. S. 125.

²⁸⁶ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 337.

²⁸⁷ Vgl. AAC-F 766-770, S. 65.

Rücktritt aufgefordert.²⁸⁸ In der Folgezeit kann sich Kraus aber mit dieser Forderung nicht durchsetzen und zieht sich zunehmend desillusioniert immer mehr aus der politischen Diskussion und der Öffentlichkeit zurück.²⁸⁹

2.6 Austrofaschismus und Tod

Aufgrund einer Parlamentskrise, die zur faktischen Beschlussunfähigkeit des Nationalrats führte, kam es am 4. März 1933 zum juristischen Staatsstreich durch den amtierenden christlich-sozialen Bundeskanzler Engelbert Dollfuß.²⁹⁰ Dollfuß nutzte die Situation dahingehend, dass ein späterer Versuch am 15. März, die Sitzung ordnungsgemäß fortzusetzen und zu schließen, von der Polizei mit Waffengewalt unterbunden wurde.²⁹¹ Da auch das vollständige Zusammentreten des Verfassungsgerichtshofes am 23. Mai verhindert wurde, konnte sich Dollfuß durch faktische Aufhebung der demokratischen Gewaltenteilung die alleinige Herrschaft sichern und damit das Ende der Republik herbeiführen.²⁹² In Deutschland hatte Adolf Hitler mit den Nationalsozialisten am 5. März die Wahlen zum Reichstag gewonnen.²⁹³

Kraus nimmt zu den Ereignissen zunächst nicht Stellung. Erst im Juli 1934 erklärt er sich in dem Text *Warum die Fackel nicht erscheint* (AAC-F 890-905, S. 1-315). Er bezieht darin explizit Stellung gegen den Nationalsozialismus, den er als den größten denkbaren Kultursturz nicht mehr für satirefähig hält:

Über allem Erlebnis der Gewalt, der Lüge, des Irrsinns steht da, einzig gestaltbar, das Erlebnis des Inkommensurablen, der Unmöglichkeit diese Phänomene zu gestalten – mindestens in der Gleichzeitigkeit des Wirkens –; das Gefühl des Hinschwindens aller Gestalt als publizistischer Erscheinung, vermöge des ungemäßen Anspruchs auf Wirkung, des unerfüllbaren auf Bewältigung. [...] Mir fällt zu Hitler nichts ein.²⁹⁴

²⁸⁸ Vgl. ebd. S. 61-62.

²⁸⁹ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 347.

²⁹⁰ Vgl. Berger, P.: *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. S. 146-147.

²⁹¹ Vgl. ebd. S. 155.

²⁹² Vgl. ebd. S. 156.

²⁹³ Vgl. ebd. S. 152.

²⁹⁴ AAC-F 890-905, S. 8 u. S. 153.

Für Dollfuß ergreift der Satiriker dagegen Partei, da ihm dessen schroff ablehnende Haltung zu den Anschlussbestrebungen an Deutschland als das kleinere Übel im Angesicht der tödlichen Bedrohung Österreichs durch den Nationalsozialismus erscheint.²⁹⁵ Aufgrund der Ermordung Dollfuß' im Zuge des nationalsozialistischen Juliputsches von 1934 sieht sich Kraus in seinen Befürchtungen bestätigt. Er hofft allerdings auf die Fortsetzung von Dollfuß' Politik durch die Regierung Schuschnigg.²⁹⁶ Diese grundsätzliche Haltung ändert sich bis zu seinem Tod nicht mehr.²⁹⁷ Am 12. Juni 1936 stirbt Karl Kraus an den Folgen eines Herz- und Gehirnschlages in Wien.²⁹⁸

3. Methodischer Ansatz

Nachdem die Entwicklung und die inhaltliche Stoßrichtung von Kraus' Satire in der Fackel nachgezeichnet wurden, ist der methodische Ansatz im Einzelnen darzulegen, mithilfe dessen das ausgewählte Textmaterial klassifiziert und analysiert wird. Von der Intertextualitätsforschung wird hierfür eine Vielzahl von Modellen und begrifflichen Unterscheidungen bereitgestellt, die sich im Wesentlichen auf zwei diametral entgegengesetzte Grundannahmen zurückführen lassen, die von einer jeweils spezifischen Definition des Begriffes »Intertextualität« abhängen. Um die Auswahl des angewandten Intertextualitätsmodells entsprechend der konkreten thematischen Fragestellung zu plausibilisieren, erscheint es folglich zunächst sinnvoll, Begriffsgenese und Bedeutung darzustellen sowie die Forschungsentwicklung in den Grundzügen nachzuzeichnen, sodass eine möglichst transparente theoretische und instrumentelle Basis für die nachfolgenden Analysekapitel geschaffen wird.

Allgemein formuliert bezieht sich die Intertextualitätsanalyse auf das Verhältnis eines Textes zu anderen Texten.²⁹⁹ Der Begriff »Intertextualität« wurde von Julia Kristeva geprägt, die sich ihrerseits auf den

²⁹⁵ Vgl. Pelinka, A.: Die gescheiterte Republik. S. 138. Timms, E.: Apocalyptic Satirist. S. 474.

²⁹⁶ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 132-133.

²⁹⁷ Vgl. ebd. S. 133-134.

²⁹⁸ Vgl. ebd. S. 136.

²⁹⁹ Vgl. Böhn, Andreas: Intertextualitätsanalyse. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Methoden und Theorien. Hrsg. v. Thomas Anz. Stuttgart: Metzler 2007. S. 204.

russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin bezog.³⁰⁰ Bachtin hatte die Redevielfalt im Roman untersucht und davon ausgehend ein Dialogizitätsprinzip formuliert, wonach die Polyphonie der Stimmen im Roman nicht primär literarischer Natur ist, sondern vielmehr den Gesamtdiskurs einer Epoche abbildet.³⁰¹ Statt Autorität und Tradition affirmativ-monologisch zu reflektieren, ist laut Bachtin der moderne Roman dialogisch strukturiert, sodass gesellschaftliche Macht- und Wahrheitsansprüche grundsätzlich in Frage gestellt und dadurch enthierarchisiert werden.³⁰²

Kristeva setzt an diesem Punkt an. Sie radikalisiert Bachtins Konzept allerdings dahingehend, dass nach ihrer Vorstellung jedes kulturelle System letztlich eine textuelle Entität darstellt, die vom Autor lesend rezipiert wird und die sich dann wiederum in Einzeltexten rekombiniert und perpetuiert mit der Folge, dass der Autor als intentional handelndes Subjekt dekonstruiert wird.³⁰³ Kristeva schreibt:

Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität.³⁰⁴

Gemäß eines so verstandenen, entgrenzten Intertextualitätsbegriffs wäre Intertextualität nicht das Merkmal eines spezifischen Textes, sondern ein Merkmal aller Texte, da diese von einer diskursiven Struktur generiert werden, die selbst Text ist.³⁰⁵ Dieser weite ›poststrukturalistische Intertextualitätsbegriff‹³⁰⁶ ist in der Literaturwissenschaft nicht unwidersprochen geblieben. Denn von einer solchen Prämisse ausgehend gäbe es keine Möglichkeit mehr, Intertextualität als Eigenschaft eines Einzeltextes nachzuweisen und die im intertextuellen Resonanzraum von Prätext und darauf bezugnehmendem Text produzierte spezifische Semantik systematisch zu

³⁰⁰ Vgl. ebd. S. 204.

³⁰¹ Vgl. Klawitter, Arne; Ostheimer, Michael: Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2008. S. 94-95.

³⁰² Vgl. ebd. S. 94-95.

³⁰³ Vgl. ebd. S. 96.

³⁰⁴ Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band drei. Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a.M.: Athenäum 1972. S. 348.

³⁰⁵ Vgl. Stocker, P.: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 24. Ferner Klawitter, A.; Ostheimer, M.: Literaturtheorie. S. 96.

³⁰⁶ Vgl. Klawitter, A.; Ostheimer, M.: Literaturtheorie. S. 98.

beschreiben.³⁰⁷ Intertextualität wäre dann ein konstituierendes Element jeglicher schriftlich fixierter oder fixierbarer Struktur.³⁰⁸ Es hat daher nicht an Versuchen gefehlt, einen operablen, an der konkreten Interpretation von Einzeltexten orientierten Intertextualitätsbegriff zu etablieren. Diese hermeneutisch-strukturalistischen Ansätze bilden den Gegenpol.³⁰⁹ Sie definieren literaturwissenschaftliche Kernbegrifflichkeiten wie ›Autor‹, ›Werk‹ und ›Leser‹ in traditioneller Weise,³¹⁰ und vertreten daher typischerweise einen spezifisch-deskriptiven Textbegriff, der mit der von Kristeva ursprünglich intendierten universell-ontologischen Textauffassung unvereinbar ist.³¹¹

Einen in dieser Hinsicht richtungsweisenden Beitrag zur hermeneutisch-strukturalistischen Intertextualitätsforschung stellt die von Gérard Genette 1983 ausgearbeitete Typologie intertextueller Formen dar.³¹² Genette verwendet als Oberbegriff nicht den Terminus Intertextualität, sondern ersetzt diesen durch Transtextualität.³¹³ Diese soll alle Möglichkeiten und Formen erfassen, die es erlauben, einen Text in Beziehung zu einem oder mehreren anderen Texten zu setzen.³¹⁴ Konkret unterscheidet Genette fünf Formen: Intertextualität im engeren Sinne (die Übernahme von Material aus anderen Texten wie beispielsweise Zitate), Paratextualität (die Beziehung des Haupttextes zu vermittelnden Texten wie Titel, Vorwort oder Klappentext), Metatextualität (die Beziehung zwischen einem Text und Texten, die den Ausgangstext thematisieren wie beispielsweise Kommentar oder Kritik), Hypertextualität (Formen der Ableitung eines Textes von früheren Texten) und schließlich Architextualität (die Beziehung eines Textes zu seiner Textklasse).³¹⁵

Ausgehend von Genette sind seit den 1980er Jahren viele weitere Publikationen erschienen und Einzelstudien zur Intertextualitätsforschung

³⁰⁷ Vgl. ebd. S. 99.

³⁰⁸ Vgl. ebd. S. 96.

³⁰⁹ Vgl. ebd. S. 98.

³¹⁰ Vgl. Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band drei. Frankfurt a.M.: Athenäum 1972. S. 442.

³¹¹ Vgl. ebd. S. 98.

³¹² Vgl. Genette, G.: Palimpseste. S. 10.

³¹³ Vgl. ebd. S. 9.

³¹⁴ Vgl. ebd. S. 9.

³¹⁵ Vgl. ebd. S. 10-18.

entwickelt worden, um den Begriff textanalytisch funktionalisieren zu können. So kann beispielsweise nach Karlheinz Stierles deskriptivem Ansatz von einer intertextuellen Beziehung erst dann gesprochen werden, wenn sie als konkretes Merkmal eines einzelnen Textes manifest wird, sodass jeweils das individuelle Bezugsverhältnis von Texten zu anderen Texten den Ausgangspunkt der Analyse darstellt.³¹⁶ Gegen Kristeva wendet er ein, dass ein Werk nicht unendlich bedeutungsoffen sein könne.³¹⁷

Das Werk setzt die Priorität seiner Werkidentität über seine Offenheit und Unbestimmtheit. So lässt es sich als ein bestimmtes Verhältnis von Bestimmtheit und Unbestimmtheit beschreiben. Das Werk selbst ist das Zentrum eines Sinns, der über es hinausreicht. Es konstituiert ein Sinnfeld, dessen Mittelpunkt es zugleich ist. Alles, was in diesem Feld erscheint, ist auf die Mitte zentriert, die das Werk selbst setzt. Eben deshalb kann auch die Intertextualität das Werk nicht dezentrieren.³¹⁸

Ähnlich verfahren Ulrich Broich und Manfred Pfister in dem von ihnen 1985 herausgegebenen Sammelband *Intertextualität*. Sie wollen den Begriff auf solche Bezüge einschränken, denen ausschließlich eine produktions- und rezeptionsästhetische Relevanz zukommt, sodass jene Bezüge zwischen Texten ausgeschieden werden können, die zwar grundsätzlich hergestellt werden können – aber nicht notwendigerweise müssen.³¹⁹

Weitere bedeutsame Beiträge zur praktischen Entwicklung des Intertextualitätsbegriffes stellen sodann die Arbeiten von Renate Lachmann und Peter Stocker dar. Auch für Renate Lachmann erscheint der Begriff der Intertextualität so wie er von Kristeva in die wissenschaftliche Diskussion eingeführt wurde »vorerst nicht disziplinierbar, seine Polyvalenz irreduzibel.«³²⁰ Sie möchte ihn deshalb durch Berücksichtigung einer texttheoretischen, textdeskriptiven und literatur- bzw. kulturkritischen Perspektive konkretisieren, um das Problem der intertextuell generierten

³¹⁶ Vgl. Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik, Bd. sieben. Hrsg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink 1984, S. 143-144.

³¹⁷ Ebd. S. 144.

³¹⁸ Ebd. S. 144.

³¹⁹ Vgl. Böhn, Andreas: Intertextualitätsanalyse. S. 205.

³²⁰ Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990. S. 56.

Sinnkomplexion zu lösen.³²¹ Für die Analyse von intertextuell organisierten Texten schlägt sie die Kategorien manifester Text, Referenztext, Referenzsignal und Intertextualität vor.³²² Den Begriff der Intertextualität definiert sie »als jene neue textuelle Qualität, die sich aus der durch das Referenzsignal garantierten implikativen Beziehung zwischen manifestem und Referenztext ergibt«. ³²³

Peter Stocker schließlich formuliert einen lektüreorientierten Ansatz, der darauf abzielt, dass vom Autor intendierte intertextuelle Bezüge vom jeweiligen spezifischen Leser rekonstruiert werden müssen.³²⁴ Er gibt folgende allgemeine Definition des Begriffs Intertextualität:

Intertextualität ist die spezifische Eigenschaft eines Textes, der auf einen oder mehrere frühere Texte bezogen ist, wobei die früheren Prätexte zusammen den Intertext des späteren Posttext bilden.³²⁵

Als Fazit kann somit festgestellt werden, dass entsprechend der dargestellten Theoriebildung und der Definitionsversuche von Intertextualität einzig der hermeneutisch-strukturalistische Ansatz geeignet erscheint, als Ausgangspunkt einer auf einen Einzeltext bezogenen analytischen Methodik zu fungieren. Gerade das von Renate Lachmann hervorgehobene Problem der intertextuell generierten Sinnkomplexion, kann nur mit Hilfe eines methodisch und begrifflich differenzierten Instrumentariums bewältigt werden, was seinerseits eine pragmatische Eingrenzung des Textbegriffs und seiner Relationen erzwingt. Denn typischerweise entsteht durch schöpferischen Kunstgriff etwas originär Neues, das über die intertextuellen Konvergenzlinien hinaus eine spezifisch eigene Semantik für sich beanspruchen kann. Des Weiteren ist mit Karlheinz Stierle zu beachten, dass Texte nicht per se »unendlich bedeutungsoffen« sind, sofern sie von einem auf Sinnkonstituierung bedachten Autorsubjekt organisiert werden und eine jeweils spezifische und individuelle Kommunikationsabsicht verfolgt wird. Ohne sachlich fundierte Gründe, die sich am jeweiligen Einzelfall orientieren müssen, sollten die konventionellen

³²¹ Vgl. ebd. S. 56-57.

³²² Vgl. ebd. S. 60.

³²³ Ebd. S. 60.

³²⁴ Vgl. Stocker P.: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 11-12.

³²⁵ Stocker, P.: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 15.

literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeiten ›Autor‹, ›Werk‹ und ›Leser‹ folglich nicht aufgegeben werden. Sonst besteht die Gefahr, dass eine ideologisch motivierte Zurückprojektion poststrukturalistischer Kategorien auf Texte erfolgt, die in einem hiervon gänzlich verschiedenen produktions- und rezeptionsästhetischen Kontext entstanden sind. Der hermeneutisch-strukturalistische Ansatz bietet dagegen den Vorteil, dass zusätzlich eigene Aussagen des Autors herangezogen werden können, um das spezifische intertextuelle Erkenntnisinteresse zu explizieren und einzugrenzen. Diese Vorgehensweise erscheint im Fall von Karl Kraus in besonderem Maße angebracht, da er sich im Verlauf der Publikation der *Fackel* immer wieder zu seiner intertextuellen Praxis geäußert hat. So formuliert er in dem Text *Vom Plagiat* (AAC-F 572-576, S. 61-63) folgendermaßen:

Nun wird es gewiß mehr Leute geben, denen das Zitat bekannt ist [...], die verstehen werden, daß mein Gedanke geradezu von dieser Voraussetzung lebt, also darin seinen Wert hat, daß er ein Plagiat ist. Wäre dies nicht der Fall, so wäre der Gedanke wertlos und ich hätte mir ein Schmuckstück angeeignet, das meinen eigenen Besitz beschämt.³²⁶

Kraus macht deutlich, dass er seine schöpferische Leistung gerade darin sieht, den fremden Gedanken gefunden zu haben, sodass er in seine Satire ›eingeschöpft‹³²⁷ werden kann, wodurch diese jenseits des zugrunde liegenden Anlasses eine besondere literarisch-ästhetische Dimension erhält.³²⁸

Da die am Einzeltext orientierte Auflösung dieser bewusst vom Autor erzeugten intertextuellen Sinnkomplexion das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit darstellt, ist der Rekurs auf ein entsprechend differenziertes literaturwissenschaftliches Instrumentarium unabdingbar. Es stellt sich somit in Bezug auf die Auswahl eines der bereits im Überblick dargestellten hermeneutisch-strukturalistischen Intertextualitätsmodelle abschließend die Frage, welches Konzept gemessen an der persönlichen Praxis des Autors den größtmöglichen Erkenntnisgewinn verspricht. Hierzu ist zu bemerken, dass Karl Kraus' eigene intertextuelle Praxis den Rückgriff auf

³²⁶ AAC-F 572-576, S. 61.

³²⁷ Kraus verwendet für die Technik des in den eigenen Text eingefügten Zitats den Begriff »Einschöpfung«, vgl. ebd. S. 61.

³²⁸ Vgl. ebd. S. 62.

den Ansatz von Peter Stocker nahelegt. Denn Stocker betont den lektüre-basierten Schwerpunkt seines Konzepts, was wiederum der satirischen Grundintention von Kraus am ehesten entspricht. Kraus hat nicht nur wie dargelegt vorausgesetzt, dass seine intertextuellen »Einschöpfungen« vom Leser erkannt werden, sondern er hat überdies auch immer wieder betont, dass er die wiederholte Lektüre seiner Texte für unerlässlich erachtet,³²⁹ um das bestmögliche Verständnis seiner Schriften zu gewährleisten. Im Vergleich zu dem von Gerard Genette gesetzten Standard ist Stockers Modell auch hinreichend differenziert, um in der praktischen text-analytischen Anwendung verifizierbare Ergebnisse zu erzielen, da er sich weitgehend an dessen Typologie orientiert.³³⁰ Anders als Genette unterscheidet er sechs verschiedene Formen von Intertextualität, woraus die deskriptive Leistungsfähigkeit des Begriffs deduzierbar ist:

Ein literarisches Phänomen heißt genau dann intertextuell, wenn es

- (a) auf einer palintextuellen und/oder
- (b) auf einer metatextuellen und/oder
- (c) auf einer hypertextuellen und/oder
- (d) auf einer similtextuellen und/oder
- (e) auf einer thematextuellen und/oder
- (f) auf einer demotextuellen

Beziehung zwischen zwei oder mehr Texten beruht.³³¹

Die jeweiligen Formen definiert Stocker folgendermaßen: Palintextualität liegt dann vor, wenn ein Text (Palintext) spezifische Textelemente eines anderen oder mehrerer anderer Texte (Prätexte) im Wortlaut oder in abgewandelter Form zitiert.³³² Metatextualität ist gegeben, wenn ein Text (Metatext) einen oder mehrere dieser Texte (Prätexte) thematisiert, namentlich indem er Prätexte als ganze oder in Teilen metasprachlich benennt.³³³ Hypertextuell ist eine Beziehung zwischen zwei Texten dann, wenn einer dieser Texte (Hypertext) den anderen (Prätext) in augenfälliger Weise immittiert.³³⁴ Diesen Formen der Intertextualität liegt laut Stocker ein konkreter

³²⁹ Vgl. AAC-F 241, S. 28. AAC-F 251-252, S. 45. AAC-F 264-265, S. 29.

³³⁰ Vgl. Stocker, P.: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 48.

³³¹ Ebd. S. 50.

³³² Vgl. ebd. S. 54.

³³³ Vgl. ebd. S. 58.

³³⁴ Vgl. ebd. S. 60.

Einzeltextbezug zugrunde, wohingegen sich Similtextualität, Thematektualität und Demotextualität auf Textklassen beziehen.³³⁵ Bezieht sich ein Text daher auf bestimmte Genres, Stile, Schreibweisen oder allgemein auf poetische Muster, dann ist Similtextualität gegeben, wenn diese Muster in augenfälliger Weise imitiert werden,³³⁶ Thematektualität ist gegeben, wenn diese Muster thematisiert werden und Demotextualität liegt schließlich vor, wenn die in Rede stehenden Muster demonstrativ angewendet werden.³³⁷ Stockers Intertextualitätsbegriff ergibt sich somit letztlich aus der Zusammenschau aller Einzelaspekte, weshalb nach Stocker ein literarisches Phänomen dann als intertextuell zu qualifizieren ist, wenn es

- (a) auf Zitieren und/oder
- (b) auf Thematisieren und/oder
- (c) auf Imitieren
eines Textes oder mehrerer Texte (Prätexte) durch einen anderen Text be-
ruht und/oder wenn es
- (d) auf Imitieren und/oder
- (e) auf Thematisieren und/oder
- (f) auf Demonstrieren
von poetischen Mustern beruht.³³⁸

Im Nachfolgenden wird daher untersucht, wie sich die Satire der *Fackel* anhand dieses von Stocker formulierten Intertextualitätskonzeptes exemplarisch beschreiben und analysieren lässt, wobei die Frage im Vordergrund steht, inwieweit Kraus die im Einzeltext nachgewiesenen und klassifizierten Intertextualitätsformen im Rahmen seiner satirisch-textlichen Strategie konkret funktionalisiert. Hierbei wird zudem dem Umstand Rechnung getragen, dass der rein formale Aspekt der Beschreibung und Darstellung von Text- und Markiertheitsrelationen nur einen begrenzten heuristischen Wert darstellt, sofern er nicht die prinzipielle Dialogizität, die »aggressive Tendenz« und »persuasive Orientierung« des satirischen Schreibens an sich berücksichtigt.³³⁹ Mit Stocker soll daher im Rahmen

³³⁵ Vgl. Stocker, P.: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 69.

³³⁶ Vgl. ebd. S. 64.

³³⁷ Vgl. ebd. S. 68.

³³⁸ Ebd. S. 72.

³³⁹ Vgl. Weiß, Wolfgang: Satirische Dialogizität und satirische Intertextualität. In: Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 246-248.

dieser Arbeit an einem ganzheitlichen Ansatz festgehalten werden, der um eine möglichst vollständige Erfassung, Beschreibung und Interpretation der gefunden intertextuellen Formen und Relationen bemüht ist, statt terminologische Unschärfen gegeneinander auszuspielen und Randbereiche von vorneherein auszuklammern, sofern sich diese nicht ins begriffliche Raster einfügen lassen.³⁴⁰

4. Typische Verfahren der Funktionalisierung intertextueller Bezüge in der *Fackel*

Wie bereits dargelegt ist die Möglichkeit der Funktionalisierung intertextueller Bezüge im Grundsatz nahezu unbegrenzt und nicht selten treten in einem Text oder einer Textpassage verschiedene Funktionen gleichzeitig auf, sodass eine eindeutige schematische Zuordnung oft weder möglich noch interpretatorisch sinnvoll ist.³⁴¹ Dies liefe im Ergebnis auf eine arbiträre, synthetische Reduktion des Polyvalenzgehaltes hinaus und es bestünde überdies die Gefahr, dass eine intentionale Textstrategie des Autors unangemessen verengt und vereindeutigt wird, indem einem Text oder einzelnen Textteilen eine einseitig funktionalisierende Schablone aufgedrückt wird. Darum kann es bei der Textanalyse erkennbar nicht gehen. Gleichwohl besteht im Rahmen einer systematischen Auseinandersetzung mit Texten aber die Notwendigkeit, wesentliche Elemente der Textkomposition sowie der Sinn- und Aussagestruktur herauszuarbeiten und nachvollziehbar darzustellen. Daher werden in den folgenden Kapiteln zunächst solche Verfahren der Funktionalisierung intertextueller Bezüge betrachtet, die entsprechend der bisherigen Forschung und dem exemplarischen Ansatz der vorliegenden Arbeit als typisch für Kraus' satirische Strategie in der *Fackel* gelten können. Dies bedingt und impliziert zugleich einen Verzicht auf Formen der Kategorisierung, wie sie gattungstypologisch generell für die Satire stilbildend sind, weil sie durch ihre antithetische Grundstruktur motiviert sind (z.B. Ironie, Persiflage, Pastiche) und daher

³⁴⁰ Vgl. Stocker, P.: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 28.

³⁴¹ Vgl. ebd. S. 73 ff. Stocker hebt drei grundsätzliche Funktionsformen von Intertextualität hervor: eine kulturelle Funktion, eine poetische Funktion und eine textstrategische Funktion.

prinzipiell in dem durch die intertextuelle Bezugnahme erzeugten semantischen Resonanzraum mitgedacht werden müssen.

4.1 Literarisierung und Figurenzeichnung

Eine wesentliche Funktion der intertextuellen Bezugnahme liegt bei Kraus darin, durch Zitate und Anspielungen eine literarisch-fiktionale Metaebene zu erzeugen und einzelne Personen, die Gegenstand seiner Satire geworden sind, exemplarisch zu charakterisieren.³⁴²

In der Glosse *Die wackre Schalek forcht sich nit* (AAC-F 406-12, S. 15-17) greift Kraus bereits im Titel auf einen unmarkierten palintextuellen Verweis zurück, um die Kriegsberichterstatteerin Alice Schalek zu charakterisieren. Schalek hatte für die *Neue freie Presse* vom Alpenkrieg berichtet und die Situation an der Front geschildert. Kraus kommentiert dies auf der satirischen Ebene, indem er eine intertextuelle Verbindung zu Ludwig Uhlands Ballade *Schwäbische Kunde* aus dem Jahr 1814 herstellt.

Uhlands Text thematisiert inhaltlich die Teilnahme des Staufer-Kaisers Friedrich Barbarossa am Dritten Kreuzzug und die Kämpfe seines Heeres gegen die Türken auf dem Weg nach Jerusalem.³⁴³ Dort heißt es in den Zeilen 23-26:

Der wackre Schwabe forcht sich nit,
ging seines Weges Schritt vor Schritt,
ließ sich den Schild mit Pfeilen spicken
und tät nur spöttisch um sich blicken.³⁴⁴

Dem Schwaben werden bei Uhland die Charakterattribute Furchtlosigkeit, Kampfbereitschaft, Unbeirrbarkeit, Kühnheit und Stolz zugeschrieben,

³⁴² Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 80-83. Timms weist auf Kraus' Neigung »zeitgenössische Gesellschaftskonflikte in Analogie zu Shakespeare zu deuten« hin und hebt in diesem Zusammenhang den kreativ-schöpferischen Charakter der Kraus'schen Satire hervor. Er betont insbesondere, dass »deren Gestalten durch die Kraft der Phantasie in eine Dimension des Fiktionalen projiziert werden«. Laut Timms lässt sich anhand der literarischen Analogie im Einzelfall »der Schritt über die faktenbezogene Polemik hinaus zur satirischen Phantasie feststellen«, der Kraus' Werk insgesamt kennzeichnet.

³⁴³ Vgl. Uhland, Ludwig: *Uhlands Werke*. Erster Band. Hrsg. v. Ludwig Fränkel. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1893. Nachdruck: Hanse 2020. S. 219-221.

³⁴⁴ Ebd. S. 220.

womit er in die Sphäre des Heroischen gerückt wird, was der Textform der Ballade entspricht.

Bei Kraus fällt der historisch-nationale Bezug hingegen weg. Stattdessen werden die genannten Eigenschaften nunmehr durch Setzung des Namens auf die Kriegsreporterin bezogen. Das Zitat geht syntaktisch direkt in den Haupttext über:

Die wackre Schalek forcht sich nit

ging ihres Weges Schritt vor Schritt, ließ sich den Schild mit Pfeilen spicken
und tät nur spöttisch um sich blicken.³⁴⁵

Die Veränderung des inhaltlichen Bezugs hat eine Neukontextualisierung und eine kritisch-ironische Perspektivierung zur Folge. Die Hintergrundfolie des Zitats bildet nunmehr das Geschehen auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs. Es entsteht eine Asynchronität und Asymmetrie des sprachlichen Ausdrucks. Die von Uhland ursprünglich aus dem Mittelhochdeutschen entlehnte Diktion, die anhand von Wendungen wie »forcht sich nit« und »tät« manifest wird und die sich auf veraltete Vorstellungen von kriegerischen Auseinandersetzungen bezieht, kontrastiert einerseits durch den heldisch-ritterlichen Gestus implizit mit dem anonymen technisierten Töten des 20. Jahrhunderts und akzentuiert andererseits auf der sprachlichen Metaebene die Vernichtung des Geistes durch einen Journalismus, dessen intellektuelles Niveau sich darin erschöpft, die humanitäre Tragödie des Weltkriegs anhand nationaler, chauvinistischer Phrasen zu beschreiben, und der – statt das Töten zu beklagen und sprachlich zu fassen – die Katastrophe als Bühne für die eigene pseudoheroische Selbstdarstellung missbraucht. Gleichzeitig wird durch den Rekurs auf Uhland der Topos des Heldischen von Kraus ironisch überhöht und als veraltetes Konzept ad absurdum geführt. In Bezug auf die Fähigkeiten und Aussagen der Kriegsberichterstatteerin Alice Schalek schafft Kraus damit einen kritischen, intertextuell geprägten Reflexionsrahmen, der den weiteren Verlauf der satirischen Auseinandersetzung im Text bestimmt. Bereits im nächsten Satz erfolgt eine weitere Variation mit intertextuellen Elementen:

³⁴⁵ AAC-F 406-12, S. 15.

Die Schalek, oder wie ihr Untertitel lautet, »die erste und bisher einzige vom Kriegspressequartier als Berichterstatterin zugelassene Dame« – denn willst du wissen, was sich ziemt, so frage nur bei edlen Frauen an –, die Schalek also ist jetzt »in der Glut des Erlebens«, hat nur Spott und Hohn für das tatenlose Hinterland, verachtet die »Daheimhockenden, die aus der Zeitung den Krieg erleben«, aus der Zeitung, für welche die Schalek berichtet, bedauert jeden, »dem es nicht vergönnt ist, Tirol im Kriege zu sehen« und lässt sich von keiner Gefahr anfechten.³⁴⁶

Durch Hinzusetzen des Artikels »die« und die markierte Zitierung der offiziellen Berufsbeschreibung wird die Charakterisierung der Journalistin zur singulären Erscheinung verdichtet. Diese wird allerdings in Form eines palintextuellen Rekurses auf Goethes Drama *Torquato Tasso* sogleich wieder ironisch zurückgenommen. Denn die Rede der Prinzessin von Este, in Goethes Drama an die Hauptfigur, den Dichter Tasso, gerichtet, legitimiert nicht Mut oder Heroismus, sondern definiert das Prinzip der weiblichen Sittlichkeit:

Prinzessin.

Willst du genau erfahren was sich ziemt;

So frage nur bey edlen Frauen an.

Denn ihnen ist am meisten dran gelegen,
daß alles wohl sich zieme was geschieht.

Die Schicklichkeit umgibt mit einer Mauer
Das zarte leicht verletzliche Geschlecht.

Wo Sittlichkeit regiert, regieren sie,

Und wo die Frechheit herrscht, da sind sie nichts.

Und wirst du die Geschlechter beyde fragen:

Nach Freyheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.³⁴⁷

Auf diese Weise entsteht, angereichert durch die markierten Zitate, mit denen Schalek ihre Eindrücke von der Front beschreibt (»Glut des Erlebens«, »Spott für die Daheimhockenden«), ein Spannungsverhältnis zwischen dem ästhetischen und moralischem Weiblichkeitsideal der Goethezeit, das Frechheit verurteilt, und dem draufgängerischen,

³⁴⁶ AAC-F 406-412, S. 15.

³⁴⁷ Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band fünf (SWV). Dramen 1776-1790. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988. S. 762.

kriegsverherrlichenden Jargon der Gegenwart. Schalek wird damit zur Repräsentantin einer pervertierten Weiblichkeit in einer moralisch zerfallenen Zeit. Der kritische Zeitbezug wird von Kraus im Folgesatz hergestellt, der nur scheinbar eine moralische Entlastung Schaleks artikuliert, in seiner Tiefstruktur aber eine radikale Verurteilung enthält:

Was auf den ersten Blick wie ein selbst in dieser großen Zeit auffallender Mangel an Schamgefühl berührt, ist nur jener frische Offensivgeist, mit dem die Schalek bis an die vorderste Front vordringt [...].³⁴⁸

Der unmarkierte interne metatextuelle Verweis auf Kraus' eigenen Antikriegsessay *In dieser großen Zeit* (AAC-F 404, 1-20) integriert die dezidiert antiheroische und im Grundsatz pazifistische Haltung des Satirikers implizit in den Text und verstärkt dadurch die pazifistische Stoßrichtung. Zugleich wird die in dem Essay artikuliert Kernaussage, die der Presse die Schuld am Weltkrieg gibt, als moralische Leitnorm implementiert, an der die Schilderungen der Kriegsberichterstatteerin Alice Schalek gemessen werden. Kraus hatte hier zu Kriegsbeginn festgestellt:

Wer Taten zuspricht, schändet Wort und Tat und ist zweimal verächtlich. Der Beruf dazu ist nicht ausgestorben. Die jetzt nichts zu sagen haben, weil die Tat das Wort hat, sprechen weiter. Wer etwas zu sagen hat, trete vor und schweige!³⁴⁹

Für die Journalistin Schalek kann es folglich nur eine vordergründige, ironische Rechtfertigung geben – niemals aber eine tatsächliche, denn als Teil der Presse wirkt sie aktiv am Vernichtungskrieg der Menschheit gegen sich selbst mit. Nur ein moralisch begründetes Schweigen könnte sie entlasten. Das endgültige Urteil des Satirikers ist folglich eindeutig:

Ich bitte aber Gott ausdrücklich und inständig [...] Blitz und Hagel bereit zu halten und die Tiroler Landes- und Standschützen davor zu bewahren, daß ihre Leistung zum Schauspiel für Individuen werde, die statt über Operettenpremierer und Blumenkorsos zu referieren, jetzt auf einer Höhe von dritthalbtausend Meter ihr niedriges Metier ausüben. Und die irdischen Gewalten, die jetzt mehr als Gott selbst vermögen, bitte ich, auch in diesem Punkte

³⁴⁸ AAC-F 406-412, S. 15.

³⁴⁹ AAC-F 404, S. 2.

Ernst zu machen. Den dort nicht Beschäftigten den Eintritt nach Südtirol zu verbieten.³⁵⁰

Insgesamt entsteht damit aufgrund der internen und externen intertextuellen Zuschreibungen eine antithetische textuelle Binnenstruktur, die einen scharfen Kontrast zwischen dem heroisch-forschen Habitus der Pressefigur und dem realen Grauen des Krieges evoziert. Die naiv-vordergründige Wahrnehmung des Kriegsgeschehens durch den geschwätzigen, unreflektierten Durchschnittsmenschen, repräsentiert von Alice Schalek, und von Kraus durch Zitate akzentuiert und zum Typus verdichtet, erfährt in der ironisch-intertextuellen Brechung ihre künstlerisch-satirische Widerlegung.³⁵¹

Ein ähnliches Verfahren, jedoch wesentlich stärker verdichtet, wendet Kraus in der Glosse *Die fröhliche Wissenschaft* (AAC-F 431-436, S. 38) an. Auch hier wird bereits im Titel in Form der intertextuellen Attribuierung ein entscheidendes Merkmal einer Person herauspräpariert und diese anschließend im glossierenden Text satirisch zum Typus verdichtet und anhand von Zitaten desavouiert:

Die fröhliche Wissenschaft

»Bei der Abhaltung der Vorlesungen trat allerdings nur zu oft das Kuriosum ein, daß ich, wenn ein Satz gerade beendet war, eine kleine Pause eintreten lassen mußte, um den Donner der Geschütze verhallen zu lassen. Denn die Fenster waren wegen der hohen Temperatur geöffnet und so setzten die Geschütze die Kommas und die Schlußpunkte unter alle Sätze.«

So erzählt ein Czernowitzer Universitätsprofessor, und den Geschützen, die genug akademische Würde hatten, ihn ausreden zu lassen und nicht schon im Satz zu unterbrechen, läßt sich immerhin nachsagen, daß sie es mit der Interpunktion halten, die in einer so großen Zeit vielfach als Nebensache behandelt wird. Aber die Beherztheit eines Czernowitzer Universitätsprofessors, die auf dem vorgeschobensten Posten deutsch-österreichischer Kultur keine Grenze kennt, findet noch ihre Steigerung:

»Am Tage darauf wurde ich neugierig und ging, selbstverständlich mit einem Passierschein, nach Mahalla.

Nachdem er sich so vor dem Leser ausgewiesen hat und keinen Anstand mehr haben kann, entschließt er sich endlich, auch westwärts abzugehen.

³⁵⁰ AAC-F 406-412, S. 16-17.

³⁵¹ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 448 ff.

Um 1 Uhr nachts verließ ich meine Wohnung, meinen Koffer in der Hand; denn ich wollte mich von meinen Schriften und einigen unentbehrlichen Büchern nicht trennen.«

Aber das ist es eben. Bei Geschriebenem und Gedrucktem lassen sich die Geschütze auf Korrekturen nicht mehr ein. Da streichen sie das Ganze. Darum sollte man, um ihre Tätigkeit vollends zu rehabilitieren, die Universitätsprofessoren in Sicherheit bringen und nur die Bedingung stellen, daß sie ihre unentbehrlichsten Schriften zurücklassen.

Die titelgebende Überschrift stellt einen metatextuellen Verweis auf Nietzsches Schrift *Die Fröhliche Wissenschaft* dar.³⁵² Ihr kommen gemäß Kraus' satirischer Strategie folgende Funktionen zu: Zum einen definiert sie eine unbekümmerte Fröhlichkeit ironisch als entscheidendes Charaktermerkmal des Angriffsobjekts und reduziert dieses dadurch gleichsam zum negativen Typus. Zum anderen persifliert sie die nationalistisch gesinnte Wissenschaft insgesamt und karikiert deren inhumane, kriegerische Grundhaltung, indem sie den Text im internen Verweiskontext des zugrunde liegenden *Fackel*-Hefts situiert. Dort stellt der Titel *Die fröhliche Wissenschaft* einen Teil eines auf weitere Werktitel Nietzsches rekurrenden satirischen Glossen-Programms dar, dessen kulturkritische Stoßrichtung dezidiert pazifistisch und antimilitaristisch ist.³⁵³ Der Krieg, so kann Kraus hier vor dem Hintergrund seiner kritischen Rezeption Nietzsches verstanden werden, ist auch das Ergebnis einer journalistischen, wissenschaftlichen und nationalistischen Vereinnahmung der aus Kraus'Sicht problematischen Lehren des Philosophen.³⁵⁴

Der Satiriker führt in der Folge explizit markierte Zitate des Czernowitzer Professors als Belege einer generellen Anstands- und Haltungslosigkeit an. Denn aus der Sicht des ›fröhlichen Professors‹ erscheint die tödliche Bedrohung des Krieges lediglich als ein kausal nicht greifbares »Kuriosum«, weswegen »man eine kleine Pause eintreten lassen musste« und dessen Geschützdonner Anlass dazu bietet, grammatische Bezüge zu konstruieren und die persönliche Neugier durch einen Frontbesuch zu befriedigen. Abermals integriert Kraus den unmarkierten metatextuellen

³⁵² Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Walther Linden und neu bearbeitet von Wolfgang Deninger. Bindlach: Gondrom 2005. S. 453-588.

³⁵³ Vgl. AAC-F 431-436, S. 36-42.

³⁵⁴ Vgl. AAC-F 264-265, S. 24 u. F 735-742, S. 5-6.

Verweis auf »diese große Zeit« in seinen Kommentar, um die satirische Aussage ironisch zu verstärken. Die Schlusspointe stellt sodann eine weitere Variation des satirischen Schweigemotivs dar. Kraus deutet – als einzig angemessene Antwort auf die Schilderungen des Professors – die Wirkungsweise der Geschütze ins Positive um: Er formuliert den Wunsch, dass entsprechende publizistische Erzeugnisse und Bücher solcher Zeitgenossen im Feuer vernichtet werden sollten.

In dem Text *Don Münz* (AAC-F 321-22, S. 1-5) konvergieren Aspekte der literarischen Analogisierung und der Figurencharakterisierung.³⁵⁵ Kraus wendet die Methode satirisch-stilistischer Überzeichnung an, »um die leeren Präentionen der politischen Reportage herauszustellen.«³⁵⁶ Der Text bezieht sich auf den Wiener Journalisten Siegmund Münz, der sich als Korrespondent der *Neuen Freien Presse* auf die Berichterstattung über den europäischen Hochadel spezialisiert hatte.³⁵⁷ Den Anlass der satirischen Glosse in der *Fackel* bildet ein Interview von Münz mit der rumänischen Königin.³⁵⁸ Münz hatte dieses Interview 1910 geführt, aber der Text wurde erst am 09. April 1911 in der *Neuen Freien Presse* publiziert.³⁵⁹ Kraus' Text ist als *Epilog zur Trilogie* gekennzeichnet und bildet damit einen abschließenden Kommentar zu den Reportertätigkeiten des Münz.³⁶⁰ Zuvor waren bereits die Glossen *Ein Abend beim bulgarischen Königspaare* (AAC-F 301-02, S. 47-51), *S.M.* (AAC-F 303-04, S. 6-12) und *Die kretensische Frage* (AAC-F 305-06, S. 11-16) in der *Fackel* erschienen. In allen diesen vorangehenden Texten spielen intertextuelle Aspekte eine Rolle, die die Glosse *Don Münz* in einem komplexen internen und externen Verweisungszusammenhang situieren, der daher an dieser Stelle zunächst zu explizieren ist.

Die Reportagetätigkeit des Münz, die diesen zum bulgarischen Königspaar sowie zum rumänischen und griechischen Königshaus führt, wird von Kraus satirisch nachgezeichnet. Er tut dies, indem er dessen Erlebnisse und Schilderungen zitiert und zugleich kritisch kommentiert. Bereits

³⁵⁵ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 234-235.

³⁵⁶ Ebd. S. 234.

³⁵⁷ Vgl. ebd. S. 234.

³⁵⁸ Vgl. AAC-F 321-322, S. 1.

³⁵⁹ Vgl. ebd. S. 1.

³⁶⁰ Vgl. ebd. S. 1.

direkt zu Beginn der Glosse *Ein Abend beim bulgarischen Königspaare* setzt er den Ton und die Stoßrichtung seiner Kritik:

Dieses Gespräch zwischen S.M. und S.Mz., in welchem nichts anderes enthalten war, als daß Herr Münz Sophia moderner, aber Konstantinopel dafür altertümlicher vorkommt, erinnert dennoch an das bekannte Interview, das der Marquis Posa mit dem König Philipp hatte, nur mit dem Unterschied, daß Münz die liberalen Hoffnungen, die Posa an die Unterredung knüpft, um dann leider enttäuscht zu werden, im König Ferdinand schon erfüllt vorfindet, ohne daß er ihn erst zu den Idealen der bürgerlichen Weltordnung bekehren müsste [...].³⁶¹

Durch die ironisch-verkleinernde Abbeviatur S.Mz. wird Münz in seiner journalistischen Bedeutung desavouiert. Er ist seiner Majestät (S.M.), dem König von Bulgarien, eben nicht ebenbürtig und die hohe gesellschaftliche Stellung des Gesprächspartners steht in einem krassen Missverhältnis zum tatsächlichen Gesprächsinhalt, der nicht über die Feststellung von Banalitäten hinauskommt. Der metatextuelle Verweis auf die zentrale Stelle in Schillers Drama *Don Karlos* (dritter Akt) konstruiert die satirische Fallhöhe und bildet zugleich als strukturgebendes Leitmotiv die semantische Folie,³⁶² vor deren Hintergrund die pseudopathetische Inszenierung des Ephemeren greifbar wird.³⁶³ Die Formulierung »das bekannte Interview, das der Marquis Posa mit dem König Philipp hatte [...]« ist ironisch-pejorativ zu verstehen. Kraus markiert den externen intertextuellen Referenzrahmen metatextuell, indem er das Vokabular des Durchschnittsjournalisten auf die Sphäre der Kunst appliziert und diesen Zusammenhang weiter metatextuell konkretisiert:

Sonst aber hätte sich das Gespräch [zwischen Münz und dem bulgarischen König] ganz so abgespielt, wie seinerzeit, und wie es zwischen einem Weltbürger und einem Potentaten seit jeher üblich ist, wenn nicht der König von Spanien sich damals hauptsächlich über die wichtige Frage der Gedankenfreiheit hätte ausholen lassen [...].³⁶⁴

³⁶¹ AAC-F 301-302, S. 47.

³⁶² Vgl. Schiller, Friedrich: Nationalausgabe. Siebter Band (NAVII), erster Teil. Don Karlos. Hrsg. v. Paul Böckmann und Gerhard Kluge. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1974. S. 506-521.

³⁶³ Zu einer ähnlichen Bewertung der Reportagetätigkeit von Münz vgl. Arntzen H.: Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus. S. 58.

³⁶⁴ AAC-F 301-302. S. 47-48.

Dadurch entsteht ein explizites inhaltliches Spannungsverhältnis zwischen der Szene in Schillers Drama, in der Marquis Posa von König Philipp Gedankenfreiheit fordert, und dem tatsächlichen Gespräch zwischen dem angemäßigten Weltbürger Münz und dem König von Bulgarien. Da Münz in den von Kraus zitierten Schilderungen in der Folge nichts nur annähernd Vergleichbares fordert, ist bereits durch die einleitenden ironischen metatextuellen Markierungen in nuce auch die Figurencharakterisierung abgeschlossen: Münz wird zum Protagonisten seiner eigenen Inhaltslosigkeit. Der Kontrast zwischen dem fiktional-künstlerischem Pathos Schillers und der Banalität der journalistischen Berichterstattung bestimmt die weitere satirische Auseinandersetzung.

Deren Endpunkt stellt die Glosse *Don Münz* dar. Durch den metatextuellen Zusatz als ironisches Attribut im Titel spitzt Kraus die satirische Entwicklung zu und lässt den kritisierten Journalisten »im Epilog zur Trilogie« als pseudotragischen Charakter auftreten. Die Einleitung des Textes setzt den metatextuellen Rekurs auf Schillers Drama fort:

Was hat uns ein Jahr lang gefehlt? Münz, am 22. April 1910 um ¼8 Uhr abends vom König von Rumänien entlassen, hatte infolge eines Ränkespiels der Palastdame Eboli, dargestellt von der Barsescu [einer bekannten rumänischen Schauspielerin], den Schlüssel erhalten und war in den Gemächern der Königin verschwunden. Er behielt sich vor, in einem besonderen Artikel darauf zurückzukommen, das war am 5. Mai, und ich schrieb: Die Neue Freie Presse ist imstande und bringt auch das noch. Nun haben wir ein Jahr lang gewartet, es muß zu tumultuösen Auftritten gekommen sein, aber am 9. April 1911 ließ er sich nicht länger zurückhalten, und erzählte. Die Königin also lag ganz in Weiß gekleidet auf einer Chaiselongue, als Münz eintrat. »Ihre Augen leuchteten mit hellem Glanze ... Sie war würdevoll genug, um nicht die Königin vergessen zu machen, aber so menschlich, so natürlich, so feurig im Ausdrucke, daß man sich weit weg vom Hofe glauben konnte.«³⁶⁵

Der metatextuelle Verweis auf die Ränkespiele der Hofdame Eboli bereitet die Peripetie der Handlung vor. Fiktionale und tatsächliche Elemente durchdringen sich. Es kommt zunächst aber durch eine ebenfalls intertextuell gestaltete Nebenhandlung zu einer Unterbrechung:

³⁶⁵ AAC-F 321-322, S. 1.

Nun aber spielt in die von den Beteiligten wie vom Publikum längst ersehnte Szene zwischen Elisabeth und Don Münz plötzlich ein Wallenstein-Motiv hinein. Er findet nämlich den Sir Max Wächter bei ihr; der hatte ihr den schon in weiteren Kreisen bekannten Plan einer europäischen Föderation auf wirtschaftlicher Grundlage vorgetragen, und »bei keinem der vielen Souveräne, denen er seinen Plan einer europäischen Föderation auf wirtschaftlicher Grundlage vorgetragen hatte, fand der englische Gentleman so begeisterten Zuspruch wie bei der Königin von Rumänien«. Sie war »sofort Feuer und Flamme für die Sache«, und ihr Idealismus habe sie vergessen lassen, »wie unendlich schwer durchführbar ideale Pläne sind und wie sich hart im Raume die Dinge stoßen.« Und da im Gegensatz dazu leicht beieinander die Gedanken wohnen, so sind wir mitten im Wallenstein [...].³⁶⁶

Die Verlagerung auf die dramatisch-fiktionale Ebene erfährt durch den paratextuellen und metatextuellen Verweis auf *Wallenstein* eine weitere Variation.³⁶⁷ Dieser dient als verzögerndes Moment im Hinblick auf die ironisch antizipierte Hauptszene zwischen der rumänischen Königin und Münz und ist durch die teilweise Namensgleichheit der realen Personen motiviert, was Kraus dazu nutzt, ein quasidramatisches Figurenensemble entstehen zu lassen und dadurch den fiktional-intertextuellen Erzählrahmen weiter ausdifferenzieren: Die rumänische Königin Elisabeth wird mit Elisabeth von Valois identifiziert, der Ehefrau von König Philipp in Schillers Drama, zu der Don Karlos in Liebe entbrannt ist. Der deutschstämmige englische Geschäftsmann Sir Max Wächter wird auf Max Piccolomini bezogen, den fiktiven Sohn des Generals Octavio Piccolomini in Schillers Drama. Dieser Bezug ist allerdings nur vordergründig. Eine tatsächliche differenzierte Zuschreibung von Charaktereigenschaften der dramatischen Figuren auf die real agierenden Personen findet nicht statt. Vielmehr überblendet Kraus die effekthaschende Diktion Münz' mit dem dramatischen Pathos Schillers. Münz' Rekurs auf Wallensteins Bemerkung, dass sich »hart im Raume die Dinge stoßen«, wird von Kraus ebenfalls mit Wallenstein ironisiert: Denn »leicht beieinander wohnen die Gedanken«.

³⁶⁶ Ebd. S. 1-2.

³⁶⁷ Vgl. Schiller, Friedrich: Nationalausgabe, achter Band (NAIIX). Wallenstein. Hrsg. v. Hermann Schneider und Lieselotte Blumenthal. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1949. S. 207.

Durch die unmarkierte Übernahme von geeignetem palintextuellen Material aus dem vorbezeichneten Prätext generiert Kraus zwei unterschiedliche rhetorische Stilebenen, die sich überkreuzen. Kraus löst Wallensteins Worte aus dem ursprünglichen dramatischen Kontext heraus und nutzt diese durch selektive Veränderung der Abfolge als wertenden Kommentar für sich, indem er sie in den eigenen Satzbau übernimmt und zwischen den markierten Zitaten von Münz einfügt.³⁶⁸ Auf diese Weise ist es dem Satiriker möglich, die bedeutungsheischenden Zitate von Münz mit dem Pathos von Schiller zu konfrontieren und dadurch deren Inhaltslosigkeit ironisch relativierend herauszustellen.³⁶⁹

Das Resultat ist eine antithetisch konstruierte und markierte Stilpersiflage, die sowohl in ihrer Struktur als auch in ihrer kritischen Stoßrichtung intertextuell geprägt ist und die beständig zwischen den palintextuellen Polen der Affirmation (Münz) und der Negation (Kraus) oszilliert.³⁷⁰ Denn die reale von Münz geschilderte Situation wird vom Satiriker beständig vermittels des Rekurses auf Schiller kommentiert:

[...] und tatsächlich sagt auch die Königin beim Eintritt des S.M.: »Es liegt kein Grund vor, warum Sir Max uns schon verlassen soll.« Es kann nicht sein, sie mag's und will's nicht glauben, daß sie der Max verlassen kann, wenn der Münz kommt.³⁷¹

Auch an dieser Stelle wird das markierte Zitat von Münz durch einen weiteren palintextuellen Bezug ergänzt. Im Drama lautet Wallensteins Rede im dritten Aufzug folgendermaßen:

Es kann nicht seyn, ich mag's und will's nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann.³⁷²

Die Veränderung der pronominalen Formen von »ich« und »mich« zu »sie« und deren unmarkierte Übernahme dienen abermals der ironisch-dramatischen Überhöhung und Kommentierung des Geschehens. Der Nachsatz »wenn der Münz kommt« bewirkt zudem einen scharfen Bruch

³⁶⁸ Vgl. ebd. S. 207. In Schillers Drama heißt es in Wallensteins Rede im 2. Aufzug (2. Auftritt): »Leicht bey einander wohnen die Gedanken. Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.«

³⁶⁹ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 234.

³⁷⁰ Vgl. ebd. S. 234. Timms bezeichnet den Text als satirisches Miniaturdrama.

³⁷¹ AAC-F 321-322, S. 2.

³⁷² Schiller, F.: NAIX. S. 272.

in der Diktion und deren Abgleiten ins Banale. Die Begründung erfolgt sodann wieder in Form von unmarkierten palintextuellen Elementen aus *Wallenstein*,³⁷³ die entsprechend der satirischen Strategie modifiziert und anachronisch montiert werden:

Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht. Sie lag da, keines Überfalls gewärtig, aber das ist eben das Los des Schönen auf der Erde. Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit. Es gibt im Menschenleben Augenblicke. Eng ist die Welt und das Gehirn ist weich. Was soll man machen? Tee trinken. »Sie schlürfte ihn liegend; von Zeit zu Zeit hatte ich, während sie plauderte, ihr ein Sandwich zu reichen.«³⁷⁴

Mit der Feststellung »eng ist die Welt und das Gehirn ist weich« ist der vorläufige Gipfelpunkt des Spotts erreicht. Kraus genügt hierfür die Veränderung des die Aussage abschließenden Adjektivs von »weit« zu »weich«. Danach schließt sich erneut ein montiertes palintextuelles Element an. Die Frage »Was soll man [daraus] machen?« fungiert als Scharnier und leitet in schroffer Abruptheit zur realen Situation über, die sich, wie Kraus durch Wiedergabe in Zitatform deutlich macht, laut Münz in Teetrinken und belanglosem Geplauder erschöpft.

Den Schluss der Glosse bildet nach dem Ende der Nebenhandlung die Abschiedsszene zwischen der Königin und Münz. Um den dramatischen Kontrast zu verschärfen erfolgt hier erneut der bereits im Titel formulierte Rekurs auf *Don Karlos*. Im Unterschied zu den vorangegangenen Stellen sind die palintextuellen Übernahmen von den Aussagen Münz' durch Hinzusetzen in Klammern klar abgegrenzt und markiert.³⁷⁵ Auch hier dienen sie Kraus zur ironischen Kommentierung und Kontrastierung:

»Es war spät geworden.« (Still! Hörten Sie nicht etwas? Königin: Nichts hör' ich, als die fürchterliche Glocke, die uns zur Trennung läutet.) »Man meldete der Königin, daß das Souper bereit wäre.« (Bin ich nicht stark, Elisabeth?) »Die Königin sprach die Absicht aus, uns a m n ä c h s t e n T a g wieder zu sehen. Zu unserem Bedauern aber hatten wir bereits alle Vorbereitungen getroffen, um noch in der Nacht mit dem Orientexpresszug abzureisen.« Ob

³⁷³ Vgl. ebd. S. 185, S. 310, S. 318, S. 184, S. 212, S. 207 u. S. 267.

³⁷⁴ AAC-F 321-322, S. 2.

³⁷⁵ Vgl. Schiller, Friedrich: Nationalausgabe, siebter Band (NAVII), erster Teil. Hrsg. v. Paul Böckmann und Gerhard Kluge. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1974. S. 644-645.

es die Königin geahnt hat? »Ich schied von ihr mit dem Eindruck, auf einem nach dem Osten vorgeschobenen Posten der Zivilisation einer Frau von höchstem Sehnen nach Erkenntnis und von humanen Idealen begegnet zu sein, die auch noch im fernsten Westen nach Erfüllung ringen.« Und die leider mit dem Orientexpresszug glatt zu erreichen sind.³⁷⁶

Der abschließende wertende Kommentar des Satirikers leitet das dramatische Ende ein:

»Gute Nacht denn«, ruft der Infant, »aus Wien empfangen Sie den Leitartikel von mir, der das Geheimnis unsers Umgangs laut machen soll ... Von nun an, will ich, sei nichts Heimliches mehr unter uns. Sie brauchen nicht das Auge der Welt zu scheuen – Dies hier sei meine letzte Schmockerei.« (Der König, begleitet vom Herausgeber der Fackel und seinen Granden, erscheint im Hintergrunde, ohne bemerkt zu werden.) »Es ist deine letzte!« ... (Kalt und still zum Herausgeber:) »... Tun Sie das Ihre!«³⁷⁷

Die palintextuellen Elemente sind hier so montiert und verändert, dass für Münz als dramatische Figur der symbolische Tod unausweichlich ist. Bei Schiller entsteht das dramatische Pathos dagegen aus der Liebeshandlung zwischen Elisabeth und Don Karlos, die bei Kraus nur ironisch angedeutet wird:

Karlos. Gute Nacht denn, Mutter.
 Aus Gent empfangen Sie den ersten Brief
 Von mir, der das Geheimnis unsres Umgangs
 Lautmachen soll. Ich gehe, mit Don Philipp
 Jetzt einen öffentlichen Gang zu tun.
 Von nun an, will ich, sei nichts Heimliches
 Mehr unter uns. Sie brauchen nicht das Auge
 Der Welt zu scheuen – Dies hier sei mein letzter
 Betrug.
 (Er will nach der Maske greifen. Der König steht zwischen ihnen.)
 König. Es ist dein letzter!
 (Die Königin fällt ohnmächtig nieder)
 Karlos (eilt auf sie zu und empfängt sie mit den Armen).
 Ist sie tot?

³⁷⁶ AAC-F 321-322, S. 4.

³⁷⁷ Ebd. S. 4-5.

O Himmel und Erde!
 König (kalt und still zum Großinquisitor).
 Kardinal, ich habe
 Das meinige getan.
 Tun Sie das Ihre. (Er geht ab)³⁷⁸

Somit hat Münz durch die Veröffentlichung eines Leitartikels über belangloses Geplauder ein nicht zu sühnendes Verbrechen begangen, das der Herausgeber der *Fackel*, der sich mit dem Großinquisitor identifiziert, mit der Todesstrafe ahndet. Kraus erreicht diese dramatische Pointe, wie der Vergleich mit der Originalstelle deutlich macht, durch wenige pragmatische Eingriffe in den Text, die vorwiegend aus Auslassungen und geringfügigen Modifikationen bestehen. Der Austausch des Wortes »Betrug« durch den abwertenden Begriff »Schmockerei« markiert Münz' Tat als Charakterdefekt, wodurch der inhaltliche Angriff um eine persönlich-polemische Note ergänzt wird.³⁷⁹ Der schroffe Kontrast zwischen angemaßter journalistischer Bedeutung und tatsächlicher Inhaltslosigkeit und Lächerlichkeit ist hier von Kraus bis zum Kulminationspunkt in der Schlusszene durch die palintextuelle Überblendung von zwei unterschiedlichen Sprachebenen gestaltet: der Sprache Münz' und der Sprache Schillers, die Kraus durch Montage und Modifikation gegen Münz kehrt, indem er das falsche Pathos von Münz mit dem echten Pathos Schillers überhöht und dadurch desavouiert. Die Folge ist die Entstehung einer semantischen Metaebene, die den Text nicht ausschließlich als satirische Ironisierung bzw. Parodie erfassbar macht, sondern als Kernelement die symbolische Tötung des Lächerlichen und Banalen in literarisch-ästhetischer Form gestaltet.³⁸⁰ Es wird nicht nur der Journalist Siegmund Münz polemisch-satirisch angegriffen und charakterisiert, vielmehr wird durch die literarisch-intertextuelle Grundierung die empirische Person reduziert und zum Typus verdichtet,

³⁷⁸ Schiller, F.: NAVII. S. 645.

³⁷⁹ Kraus hat den Begriff ›Schmock‹ über die gesamte Publikationsdauer der *Fackel* hinweg abwertend für Journalisten gebraucht, vgl. Biber, Hanno; Breiteneder, Evelyn u.a.: Alphabetisches Schimpfwörterbuch zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift »die Fackel«. Hrsg. v. Werner Welzig. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2008. S. 92.

³⁸⁰ Vgl. Timms S. 234 ff. Für Timms zählen die Glossen über Münz zu den »am besten durchgestalteten Leistungen« von Kraus, denn nirgendwo sonst lasse sich das Wechselspiel von Dokumentarischem und Imaginären, das Kennzeichen seiner Satire, klarer erkennen.

sodass ihre exemplarischen Eigenschaften zum Vorschein kommen, die dann vom Herausgeber der *Fackel* im Dienst der Kulturkritik erledigt werden.³⁸¹

Intertextualität wird von Kraus aber nicht nur als satirisches Mittel zur Fremdcharakterisierung eingesetzt, sondern auch zur Selbstdarstellung und Selbststilisierung. In dem Essay *Wer ist der Mörder?* (AAC-F 374-375, S. 30-38) nimmt er zu einer Ausgabe der Münchner Zeitschrift *Zeit im Bild* Stellung, in der eine aus seiner Sicht unvoreteilhafte Karikatur veröffentlicht worden war, die seine deformierte linke Schulter akzentuierte.³⁸² Der titelgebende Anlass des Essays ist durch die Veranstaltung eines Leserrätsels in der gleichen Ausgabe von *Zeit im Bild* motiviert. Auf der Grundlage eines in Fortsetzungen publizierten Kriminalromans von Otto Soyka sollte die Ausschreibung eines Gewinnes in Höhe von 100.000 Mark als Anreiz die Leser dazu ermuntern, begründete Vermutungen über den im Text nichtgenannten Mörder anzustellen.³⁸³

Kraus verknüpft seine Verwahrung gegen das ihn herabsetzende Bild zunächst mit Sottisen über die Verbindung von Kunst und Geschäft, die er in diesem Preisausschreiben erblickt, und nimmt sie zum Ausgangspunkt für einen umfassenden kulturkritischen Angriff auf die Presse:

So spannend die Tätigkeit eines Romanautors immer sein muß, sich auf das Problem: Wer ist das? zu spitzen, ist ein Vergnügen, das wir der Schriftstellerei nicht verdanken wollen. Wenn ein Soyka-Preis schon das Vielfache eines Raimund-Preises beträgt, so muß das geistige Verdienst, mit ehrlichen Maßen gemessen, immerhin zu einem Teilchen beteiligt sein. Denn wir wollen nicht, daß Dichternamen in die Reklame einer illustrierten G.m.b.H. eingespannt werden, zumal nicht die der Raimund und Schiller, wengleich deren Einkünfte kaum einen Trostpreis übersteigen mochten und auch nicht annähernd an das beglaubigte Bankdepot heranreichten, das jetzt einem Roman Leser wirbt und mit dem heute papierene Verdachtsgründe belohnt werden, während ehemals dem Manne, der den großen Räuber lebendig lieferte, höchstens mit tausend Louisdors geholfen werden konnte.³⁸⁴

³⁸¹ Vgl. Arntzen, H.: Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus. S. 59. AAC-F 338, S. 1.

³⁸² Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 308-309.

³⁸³ Vgl. AAC-F 374-375, S. 30-31.

³⁸⁴ Ebd. S. 30-31.

Der letzte Satz enthält einen unmarkierten palintextuellen Verweis auf Schillers Drama *Die Räuber*. Am Schluss des fünften Aktes heißt es dort:

Räuber Moor. Man könnte mich darum bewundern [...]. Ich erinnere mich, einen armen Schelm gesprochen zu haben, als ich herüberkam, der im Tagelohn arbeitet und eilf lebendige Kinder hat – Man hat tausend Louisdore geboten, wer den großen Räuber lebendig liefert – dem Mann kann geholfen werden.³⁸⁵

Auch hier implementiert Kraus die palintextuellen Versatzstücke in veränderter Weise in seinen Text. Statt der wortwörtlichen Übernahme wird durch geringfügige Modifikationen wie der Setzung der Adverbien »ehedem« und »höchstens« sowie der Umkehrung der Reihenfolge die semantische Struktur der Aussage folgendermaßen verändert: In ein komplexes Kausalsatzgefüge, das mit »denn« eingeleitet wird und das durch die Verwendung der Konjunktionen »zumal« und »wenngleich« weiter inhaltlich abgestuft wird, wird als ergänzende Schlusspointe ein Temporalsatz angeschlossen, der die Kernaussage enthält (»während ehedem dem Manne mit höchstens tausend Louisdor geholfen werden konnte«). Diese wird dann abermals durch Einfügen eines definierenden Relativsatzes variiert (»der den großen Räuber lebendig lieferte«), wobei zusätzlich das Tempus vom Präsens zum Imperfekt verändert wird. Das Ergebnis ist ein neuer explizit polyvalenter Bedeutungszusammenhang, der zwischen zwei semantischen Polen oszilliert. Denn aufgrund des vorherigen Bezuges auf die literarischen Einkünfte von Raimund und Schiller wird deutlich, dass es nicht um den im Drama erwähnten Tagelöhner geht, dem der Räuber Karl Moor die ausgesetzte Belohnung in Höhe von 1000 Louisdors zukommen lassen will, sondern um die Produktionsbedingungen und die wirtschaftliche Situation von Schiller selbst. Hätte Schiller, so darf die Stoßrichtung von Kraus Argumentation verstanden werden, als Kriminalromanautor für *Zeit im Bild* gearbeitet, so hätten intellektuelle und sprachliche Petitessen gereicht, um ein Hundertfaches seiner späterhin vom Herzog von Augustenburg gewährten Pension in Höhe von 1000 Talern zu verdienen.³⁸⁶

³⁸⁵ Schiller, Friedrich: Nationalausgabe. Dritter Band (NAIII). Hrsg. v. Herbert Stubenrauch. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1953. S. 236.

³⁸⁶ Vgl. Safranski, Rüdiger: Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus. München: Carl Hanser 2004. S. 344-345.

Schiller wird damit von Kraus als Zeuge eines kulturellen Degenerationsprozesses aufgerufen, dessen sprachlich-intellektuelles Niveau – akzentuiert durch das Genre des Kriminalromans – in umgekehrter Proportionalität zu seinen finanziellen Ertragsmöglichkeiten steht.

Nachdem sich Kraus auf diese Weise in seinem geistigen Anspruch von der Zeitschrift abgegrenzt hat, verwahrt er sich gegen den Abdruck seines Konterfeis:

In einem Blatt nun, welches der geistigen Entwicklung das Ziel gesteckt hat, den Mörder zu finden, in Text und Bild vorgeführt zu werden, ist eine besondere Ehre. Ich bin abgehärtet und an die schmierigsten Zumutungen deutscher Zeitschriften gewöhnt, aber ich glaube, das Bewußtsein, der ehrliche Finder des Mörders zu sein, ja den preisgekrönten Mord selber begangen zu haben, könnte nicht ärger drücken als das Gefühl, in ‚Zeit im Bild‘ unter die »berühmten oder interessanten Zeitgenossen« aufgenommen zu sein.³⁸⁷

Die Distanzierung wird sodann mit der Berufung auf die eigene Eitelkeit um ein weiteres Motiv ergänzt, da eine Legitimation zur deformierenden Darstellung von Kraus einzig einer Genieästhetik zuerkannt wird, die der künstlerischen Sphäre zugeordnet ist:

Meine Eitelkeit, die sich nicht auf meinen Leib bezieht, würde sich gern in einer Mißgeburt erkennen, wenn sie in ihr den Geist des Zeichners erkannte, und ich bin stolz auf das Zeugnis eines Kokoschka, weil die Wahrheit des entstellenden Genies über der Anatomie steht und weil vor der Kunst die Wirklichkeit nur eine optische Täuschung ist.³⁸⁸

Dieser Bezug ist allerdings nur vordergründig, er dient einer ironischen Selbststilisierung, deren eigentlicher Zweck die radikale Kulturkritik ist. Denn persönliche Eitelkeit als wesentliches Movens hat Kraus in der *Fackel* immer wieder vehement bestritten und stattdessen das Bemühen um Objektivität hervorgehoben: »Aber war ich nicht auch stets darauf erpicht, die Dokumente der andern Gesinnung abzudrucken?«³⁸⁹ Vielmehr akzentuiert Kraus damit ein grundsätzliches Missverständnis, was exemplarisch

³⁸⁷ AAC-F 374-375, S. 31.

³⁸⁸ AAC-F 374-375, S. 32.

³⁸⁹ AAC-F 531-543, S. 87.

in dem Gedicht *Meine Eitelkeit* (AAC-F 691-696, S. 64) zum Ausdruck kommt:

Meine Eitelkeit
 Sie kennt nachgerade keine Grenzen:
 ich bilde mir ein,
 was ich bin, zu sein
 und durch nichts, was jene sind, zu glänzen.

Das Motiv der Eitelkeit erscheint in der ironischen Brechung als eine Projektion von außen. Nämlich in der egozentrischen Annahme, das Recht zu haben, andere zu verkleinern und durch sie zu glänzen. Kraus entlarvt diese Sichtweise durch bewusste Setzung des Possessivpronomens »meine« als vordergründig. Sie wird mit dem Verweis auf das faktische »[N]ichts« der Gegner abgewiesen.

Entlang der gleichen Linie verläuft auch die Argumentation im Essay. Da Satire ihrem Wesen nach angreift, bedarf sie der ethischen und nicht der persönlichen Rechtfertigung.³⁹⁰ Diese liefert der Verweis auf Koko-schka. Denn der Kunst kommt die kulturelle Funktion der Wahrheitsfindung und Darstellung zu. Insofern wäre auch eine deformierende Darstellung legitim, sofern sie als Ausdruck einer künstlerisch verobjektivierten tieferen Wahrheit gelten kann. Aber genau dieses Merkmal spricht Kraus der veröffentlichten Karikatur ab. Vielmehr macht er für die negative Darstellung seiner Person in den zeitgenössischen Medien einen revanchistischen Reflex verantwortlich: »Der Grund des Ausbruches ist nie, daß sie von mir nichts halten, sondern daß ich von ihnen nichts halte.«³⁹¹ Die Übernahme der negativen Außenperspektive erfolgt somit nur scheinbar. Sie wird von Kraus durch satirische Überzeichnung und Selbstüberhöhung indirekt widerlegt. Im Schlussteil des Essays wird dies durch einen unmarkierten palintextuellen Rekurs auf Shakespeares Drama *Richard III* erreicht:

Der Tölpel hat recht, es war ein Entschluß, ich bin nur aus Unfähigkeit, für die Zeit zu wirken, ihr Feind geworden, und darum, weil ich nicht als ein

³⁹⁰ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 20.

³⁹¹ AAC-F 374-375, S. 37-38.

Verliebter konnt' kürzen diese fein beredten Tage, war ich gewillt ein Bösewicht zu werden, und feind den eitlen Freuden dieser Tage. Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit, weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben, als meinen Schatten in der Sonne spähn und meine eigne Mißgestalt erörtern. Nun möchte ich, entstellt von einem Zeichner, so um dies schöne Ebenmaß verkürzt, daß Hunde bellen, hink' ich wo vorbei – auch noch alle diese Hunde auf einen Platz treiben und in einer Schlinge erwürgen. Überhaupt der Zeit ins Bild schlagen. Hierauf mich dem Preisgericht stellen: Man suche nicht lange – der Mörder bin ich!³⁹²

Auch hier sind die palintextuellen Elemente so angeordnet, dass sie der satirischen Strategie folgen. Bei Shakespeare heißt es in Gloucesters Anfangsmonolog in der ersten Szene:

Ich, roh geprägt, entblößt von Liebesmajestät,
 Vor leicht sich dreh'nden Nymphen mich zu brüsten;
 Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt
 Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
 Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt
 In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig
 Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,
 Daß Hunde bellen, hink ich wo vorbei;
 Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit
 Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
 als meinen Schatten in der Sonne spähn
 Und meine eigne Mißgestalt erörtern;
 Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
 Kann kürzen diese fein beredten Tage,
 Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden
 Und feind den eitlen Freuden dieser Tage.³⁹³

Kraus löst die gebundene Rede auf und integriert ausgewählte palintextuelle Elemente in veränderter Reihenfolge in die Prosaform des Essays. Am Anfang steht das ironische Bekenntnis, »nur aus Unfähigkeit, für die Zeit zu wirken«, ihr Feind geworden zu sein, erst dann folgt die mit dramatischem Pathos aufgeladene Bekräftigung, dass auch der Mangel an erotischer Ausstrahlung den Entschluss, »ein Bösewicht zu werden«, motiviert

³⁹² Ebd. S. 38.

³⁹³ Shakespeare, William: Sämtliche Werke, Band 2 (SWII). Hrsg. v. Achim Apell. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2010. S 1552.

hat. Stattdessen, so Kraus' Argumentation, weiß sich der Satiriker die Zeit nicht anders zu vertreiben als durch solipsistisch-negative Selbstbeschau. Da er nun aber so durch das mangelnde Talent eines Zeichners um das »schöne Ebenmaß« verkürzt wurde, dass Hunde bellen, wird ein radikaler Vernichtungswille ausgelöst: Der Satiriker möchte die Hunde erwürgen, der Zeit ins Bild schlagen und sich danach als Mörder stellen.

Damit ist die ironisch-pathetische Selbststilisierung des Satirikers zum verkannten tragischen Helden shakespearescher Provenienz abgeschlossen. Er weiß, dass er von seiner Zeit nicht verstanden werden wird und dass er die Entstellungen und Verzerrungen, die sie ihm antut, ertragen muss: Unfähigkeit, Mangel an Talent, Bösartigkeit, Hässlichkeit. Die Hunde stehen als Metapher für die Presse, die durch ihr Geheul das entstellte Bild transportiert. Gleichwohl verharret der Satiriker nicht in passiver Regression, denn dies liefe dem gestaltenden schöpferischen Impuls der Satire zuwider. Stattdessen wird einmal mehr die aggressive Stoßrichtung des kulturkritischen Programms der *Fackel* betont: Symbolische Tötung des Ephemeren und Mittelmäßigen – bis ins letzte Detail, sodass das Bild der Zeit Risse bekommt. Denn erst nach getaner Arbeit kann sich der Satiriker als Mörder stellen.³⁹⁴

Eine andere Akzentuierung der literarisch-intertextuellen Bezugnahme wird von Kraus dagegen in dem Text *Der Biberpelz* (AAC-F 305-306, S. 57-63) gewählt. Der Titel stellt einen metatextuellen Verweis auf Gerhart Hauptmanns Drama *Der Biberpelz* (vollendet 1893) dar und bezieht diesen als Prätext – obwohl intertextuell nicht explizit markiert – indirekt als semantische Folie mit ein.³⁹⁵

³⁹⁴ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 308-309. Für Timms ist im Unterschied zu der hier formulierten Interpretation nicht klar, wem die Passage eigentlich zuzuordnen sei, Kraus oder Shakespeare. Letztlich sei aber die archetypische Stimme des Menschenfeindes vernehmbar.

³⁹⁵ Vgl. Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band eins. Dramen. Centenar-Ausgabe. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Frankfurt a.M.: Propyläen 1966. S. 481-542. Ferner Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 394. Timms weist darauf hin, dass Kraus bereits in seiner Jugend ein glühender Bewunderer Hauptmanns gewesen sei und im Jahr 1893 die Berliner Premiere der *Weber* besucht habe. Zwar findet sich bei Timms keine Thematisierung intertextueller Bezüge zu Hauptmanns Text und es fehlen markierte palintextuelle Elemente, die einen direkten Nachweis ermöglichen könnten. Eine rein zufällige Übereinstimmung des Titels kann aber – insbesondere vor dem Hintergrund von Kraus' akribischer Arbeitsweise und den kompositorischen Überschneidungen beider Texte – gleichwohl ausgeschlossen werden. Einen expliziten Hinweis liefert zudem AAC-F 214-215, S. 45, wo Hauptmanns Drama erwähnt wird.

In Hauptmanns Text, der den Untertitel *Eine Diebskomödie* trägt, steht die Figur der Waschfrau Wolff im Mittelpunkt – auch als Mutter Wolffen bezeichnet. Sie ist mit dem Schiffszimmermann Julius Wolff verheiratet, mit dem sie zwei Töchter hat: Leontine und Adelheid. Die Wolffens leben im Umland von Berlin in ärmlichen Verhältnissen, gegen deren niederdrückende Kraft sich Mutter Wolffen aber mit mundartlicher Chuzpe und Schläue zu wehren versucht. Daher beschließt sie, als sie von ihrer jüngsten Tochter Adelheid erfährt, dass der reiche Rentier Krüger von seiner Frau einen Biberpelz geschenkt bekommen hat, diesen Pelz zu stehlen und an den Spreeschiffer Wulkow zu verkaufen, um ihre Schulden zu bezahlen. Krüger bemerkt den Diebstahl und erstattet daraufhin Anzeige. Allerdings werden der Diebstahl und die konkreten Tatumstände aufgrund der Inkompetenz des Amtsvorstehers Wehrhahn nicht aufgeklärt. Mutter Wolffen bleibt am Ende straffrei – die Pointe von Hauptmanns Drama, das als Milieu- und Charakterstudie sozialkritische Züge trägt.

In Kraus' Text ist der Höhepunkt der Handlung dagegen an den Anfang verlegt. Der Satiriker erscheint hier als unaufdringlicher, zurückgezogen lebender Privatmann, der ganz plötzlich wieder Teil der Wiener Gesellschaft wird:

Mein Wiener Dasein ist jetzt wieder reicher geworden, das ewige Sichdiewanddeslebensentlangdrücken, damit man auf dem Trottoir von keinem Trottel angesprochen wird, hat ein Ende, und jeder Tag bringt neue Abenteuer. Durch all die Jahre keine Gesellschaft, kein Theater, kein Blumenkorso – wie hält man das nur aus? Die Zufuhr der wertvollsten Eindrücke abgeschnitten; und wer weiß, wie lange der innere Proviant gereicht hätte. [...] So lebt man dahin auf dem schmalen Pfad, der von immer demselben Schreibtisch in immer dasselbe Lokal führt, wo man immer dieselben Speisen isst und immer dieselben Menschen meidet. Froher wird man nicht dabei. [...] Die Welt rings ist bunt, und man möchte sich doch wenigstens an ihr reiben, um zu sehen, ob die Farbe heruntergeht. [...] – ich träumte davon, und eine gütige Fee, [...] hat mich erhört. Ich bin mitten drin, die Erde hat mich wieder – mein Pelz ist mir gestohlen worden! Nichts hätte mich den Menschen näher bringen können als der Diebstahl meines Pelzes.³⁹⁶

³⁹⁶ AAC-F 305-306, S. 57.

Mit dem unmarkierten palintextuellen Verweis auf Goethes Drama *Faust I*, »die Erde hat mich wieder«, läuft die Exposition direkt in ironisch-pseudodramatischer Weise auf den Handlungshöhepunkt zu: den Diebstahl des Pelzes. Der Effekt der Ironie leitet sich dabei aus dem Vergleich mit der Originalstelle in Goethes Drama ab. Dort heißt es in der Rede Fausts in der ersten Szene *Nacht* im Dialog mit dem Chor der Engel:

Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
 Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben. [...]
 Das Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,
 der Frühlingseifer freies Glück;
 Erinnerung hält mich nun mit kindlichem Gefühle
 Vom letzten, ernsten Schritt zurück.
 O tönnet fort, ihr süßen Himmelslieder!
 Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!³⁹⁷

Faust wird vom Chor der Engel aus seiner Verzweiflung über sein erfolgloses Streben nach Erkenntnis gerissen und durch den Klang des Chorgesangs ins Leben zurückgerufen. Er trinkt die Phiole mit Gift nicht. Bei Kraus geht es dagegen nur um die Banalität des Sachdiebstahls. Die bewusste Überzeichnung des Pathos durch das Goethezitat markiert die satirische Fallhöhe. Die dramatische Situation endet damit bei Goethe genau an dem Punkt, an dem sie bei Kraus – gebrochen durch die Ironie der kulturkritischen Perspektive – beginnt. Denn Kraus benützt in der Folge das für den Satiriker eigentlich belanglose Ereignis, um die intellektuelle und soziale Verfasstheit der Wiener Gesellschaft kritisch zu beleuchten. Hierbei spielt die metatextuelle Codierung des Begriffes »Pelz« die zentrale Rolle:

Ich lebte still und harmlos, ich war ein Privatmann, denn ich übte seit vielen Jahren eine literarische Tätigkeit aus. Ich hatte nicht gewußt, daß ich vor allem einen Pelz besaß. Ich schrieb Bücher, aber die Leute verstanden nur den Pelz. Ich brachte mich selbst zum Opfer, und die Leute meinten den Pelz. Als ich ihn nicht mehr hatte, kam die allgemeine Anerkennung. Ich

³⁹⁷ Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band sieben/eins (SWVII). Faust Texte. Hrsg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994. S. 46.

habe durch den Verlust des Pelzes die Aufmerksamkeit des Publikums gerechtfertigt, die ich durch den Besitz des Pelzes erregt hatte.³⁹⁸

In wenigen Sätzen zieht Kraus die Bilanz aus seiner publizistischen Tätigkeit. Der einleitende unmarkierte palintextuelle Rekurs auf Schillers Drama *Wilhelm Tell* ist abermals ironisch zu verstehen. Er enthält in nuce die pointierte Verdichtung der von Kraus empfundenen öffentlichen Unwirksamkeit. Denn es werden zwei gegensätzliche semantische Ebenen dergestalt miteinander verknüpft, dass Privatheit als Konsequenz öffentlichen Auftretens und Handelns erscheint. Der Kausalsatz »Ich lebte still und harmlos, ich war ein Privatmann, denn ich übte seit vielen Jahren eine literarische Tätigkeit aus« führt den dramatischen Handlungsimpuls, der bei Schiller Tell zum Tyrannenmord veranlasst, ironisch-scherzhaft ad absurdum.³⁹⁹ Ein ethisch motiviertes, intentionales Heraustreten aus der privaten Sphäre ist im zeitgenössischen Wien nicht möglich. Es führt stattdessen zum gezielten Totschweigen und der Satiriker muss vor der Faktizität des banalen Interesses, das seinem Pelz – und nicht seinen Schriften – gilt, kapitulieren.⁴⁰⁰ Der Pelz seinerseits steht, nicht zuletzt durch seine metatextuelle Codierung, die auf Hauptmann verweist, als Chiffre für die verdinglichten materiellen Interessen des Wiener Durchschnittsbürgers. Dieser ist in seinen intellektuellen Ansprüchen und Bedürfnissen der Mutter Wolffen aus Hauptmanns Drama nicht unähnlich, wie der repetitive Gebrauch des Wortes Pelz überdeutlich macht. Die Folge ist, dass der Pelzdiebstahl einen Verdinglichungsprozess in Gang setzt, der den abstrakt denkenden Satiriker seinen Wiener Mitbürgern in der sozialen Sphäre wieder näher bringt:

Man nahm eine Haltung an, als wollte man mir die Kleider, die ich noch hatte, vom Leibe reißen, und von allen Seiten brachen Vorwürfe wegen meiner Sorglosigkeit über mich herein. Auf diese Art schien sich die Empörung über den Dieb, der sich den Folgen seiner Handlungsweise entzogen hatte,

³⁹⁸ AAC-F 305-306, S. 58.

³⁹⁹ Vgl. Schiller, Friedrich: Nationalausgabe, zehnter Band (NAX). Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Die Huldigung der Künste. Hrsg. v. Siegfried Seidel. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1980. S. 244.

⁴⁰⁰ Vgl. AAC-F 307-308, S. 32. Das Totschweigen durch Publikationsorgane stellt über die gesamte Publikationsdauer der *Fackel* hinweg ein Grundmotiv von Kraus' Kulturkritik dar.

Luft zu machen, denn mich hatte man, an mich konnte man sich halten
[...].⁴⁰¹

Da die Nähe aber lediglich erzwungen ist, erlebt der Satiriker ein groteskes pseudokommunikatives Spießrutenlaufen:

Zu spät sah ich ein, daß man, wenn man einen Pelz hat, auch gewisse Pflichten gegen die Welt hat, und es blieb mir nichts übrig, als jetzt jene letzte Pflicht gegen die Welt zu erfüllen, die man noch hat, wenn man keinen Pelz mehr hat. Die Pflicht, Rede und Antwort zu stehen. Denn wenn es in solchen Fällen schon nicht mehr möglich ist, zu erfahren, wo der Pelz hingekommen ist, so muß man dem Publikum und der Polizei wenigstens darüber Auskunft geben, wo er hergekommen ist, wieviel er gekostet hat, wieviel er heute wert ist, ob der Kragen lange oder kurze Haare hatte, und ob die Schlinge aus Tuch oder aus Leder war.⁴⁰²

Letztlich erweist sich der metatextuelle Verweis auf Hauptmanns Drama auch für Kraus' Text als strukturbestimmend und ist daher als Vorausdeutung interpretierbar. Denn der Diebstahl lässt sich nicht aufklären, stattdessen wird der Satiriker von seiner Umwelt auf die Eigenschaft als Pelzbesitzer reduziert, weswegen sich dieser wieder seine vormalige ›Öffentlichkeit‹ zurückwünscht:

Ich erkannte, daß es kein Zurück mehr gab. Denn hier war ein Wiener Problem geboren. Hier war einmal eine Tatsache, die einen so plausiblen Reiz, eine so unmittelbare Popularität hatte, daß keine Rücksicht auf den Menschen, der von ihr betroffen wurde, die Leute fernhalten konnte. Hier war eine Solidarität hergestellt durch die in ihrer Einfachheit verblüffende Erkenntnis: daß das jedem von uns passieren kann! Ich war in den Ring einer Gemeinsamkeit gezogen, die mir den Pelz bewachte, der mir gestohlen war, und die mir mit ihren zudringlichen Blicken das Maß für einen neuen zu nehmen schien. Jetzt mußte sich nur noch die Steuerbehörde für den Fall interessieren, die ja bald erhoben haben konnte, daß ich in den Verhältnissen bin, einen Pelz besessen zu haben. Ich begann den Dieb zu beneiden. Nicht weil er den Pelz hatte, sondern weil man ihm nicht draufgekommen war; weil er auf freiem Fuße leben konnte, [...]. Ich beschloß, mich aus dem Privatleben zurückzuziehen. Mir war eine Hoffnung geblieben. Daß es mir durch die

⁴⁰¹ AAC-F 305-306, S. 58.

⁴⁰² Ebd. S. 58.

Herausgabe eines neuen Buches gelingen werde, mich den Wienern in Vergessenheit zu bringen.⁴⁰³

In der Schlusspassage weitet sich die satirische Perspektive abermals zur fundamentalen Gesellschaftskritik. Der Satiriker muss resigniert feststellen, dass er dem Prozess der sozialen Verdinglichung nicht entkommen kann, da im zeitgenössischen Wien das Interesse an vordergründigen Attributen überwiegt. Ein Ergebnis, das die metatextuelle Betitelung des Essays bereits antizipiert, denn wie in Hauptmanns Drama erscheinen auch bei Kraus die sozialen Kontakte und Bestrebungen primär materiell determiniert. Der Pelz fungiert auf der semantischen Ebene daher zum einen als Chiffre für die geistige Verfasstheit und kommunikative Unfähigkeit des Durchschnittsmenschen, zum anderen steht er aber auch – wie der letzte Satz deutlich macht – *pars pro toto* für das kulturelle Niveau einer Stadt, die sich für Pelze statt für geistige Produkte interessiert, sodass der Entschluss, sich durch die Herausgabe eines neuen Buches bei den Wienern in Vergessenheit zu bringen, als die im Rahmen der satirischen Logik zwingende Konsequenz erscheint.⁴⁰⁴

4.2 Imitation

Ein weiteres Verfahren der intertextuellen Funktionalisierung, das sich im Werk von Kraus findet, ist die polemisch grundierte Stilimitation. Denn Kraus war, wie im Einführungskapitel dargetan, davon überzeugt, aus dem persönlichen Sprachstil auch den Charakter ableiten zu können.⁴⁰⁵

Besonders deutlich wird diese Haltung im Verlauf der Beziehung zu seinem ehemaligen Mentor Maximilian Harden.⁴⁰⁶ Kraus hatte in Harden zunächst einen unerschrockenen Kämpfer gegen die Korruption gesehen und sich zu Anfang der Gründung der *Fackel* an dieser thematischen

⁴⁰³ Ebd. S. 63.

⁴⁰⁴ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 286 ff., der eine anders akzentuierte Interpretation des Textes anbietet. Für Timms, der auf die intertextuellen Bezüge nicht eingeht, steht hier das Stilmittel der ironischen Selbstbespiegelung im Vordergrund und er konstatiert überdies ein Nachlassen der stilistischen Spannung bei Kraus, wofür die farbige szenische Schilderung keinen vollwertigen Ersatz darstelle.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd. S. 467.

⁴⁰⁶ Vgl. Arntzen, H.: *Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus*. S. 50.

Stoßrichtung orientiert.⁴⁰⁷ Anders als Harden sah Kraus aber die Notwendigkeit einer scharfen Trennung zwischen öffentlicher und privater Sphäre, sodass sich das Verhältnis zunehmend eintrübte, da Harden in seiner Zeitschrift *Die Zukunft* nicht vor der Enthüllung privater Details aus der Intimsphäre von Personen des öffentlichen Lebens Halt machte. Kraus kritisierte dieses Vorgehen wiederholt scharf.⁴⁰⁸ Und als Harden im Jahr 1906 dem einflussreichen Grafen Eulenburg, einem engen Vertrauten des deutschen Kaisers Wilhelm II., in mehreren Artikeln indirekt Homosexualität unterstellte und damit die sog. Eulenburg-Affäre auslöste, antwortete Kraus darauf mit der vernichtenden Polemik *Maximilian Harden. Eine Erlebdigung*. (AAC-F 234-235, S. 1-36), in der er Hardens journalistischen Stil einer grundlegenden ethischen und sprachkritischen Analyse unterzieht:

Wäre der ungetrübte Eindruck von einer Physiognomie, die hinter diesen Artikeln steht, gewinnbar, so sähe man ein Individuum, dessen geistig-moralischer Habitus sich aus einem Detektiv und einem Bibliothekar zusammensetzt. Der Mensch stellt Ehebrüche fest und erzählt uns die Biographie des heiligen Formosus. Mit einem solchen pflege ich keinen geistigen Verkehr. Nicht einmal Tatsachen kann er mir vermitteln. Denn bis es einem gelingt, sie von den dekorativen Präzedenzfällen aus Odoakers Zeiten zu befreien, sind sie längst überholt. Seine Zitate kürzen die Darstellung nicht ab, sondern verlängern sie, und bespiegeln den Erzähler, nicht das Erzählte.⁴⁰⁹

Aus der sprachlichen Pose leitet Kraus die ethische Verwerflichkeit der Gesinnung ab, was den finalen Bruch mit dem früheren Förderer besiegelt und den Ton für die weitere Auseinandersetzung festlegt.

In den späteren Texten *Desperanto* (AAC-F 307-308, S. 42-50) und *Desperanto als Betriebssprache* (AAC-F 400-403, S. 81-82) wird die Sprachkritik weiter differenziert. Der Begriff *Desperanto* ist von Kraus bewusst als Anspielung gewählt, um die Sprache Hardens als lebensfremde, unverständliche Kunstsprache zu demaskieren, die ethische

⁴⁰⁷ Vgl. Schick, P.: Karl Kraus. S. 55.

⁴⁰⁸ Vgl. AAC-F 168, S. 12-20.

⁴⁰⁹ AAC-F 234-235, S. 14.

Verantwortungslosigkeit mit bombastischen Worthülsen verschleiert.⁴¹⁰

Der Satiriker leitet daraus folgende Aufgabe ab:

[D]er Übersetzer hat es sich zur Pflicht gemacht, nicht zu erlahmen, sondern die Deutschen durchaus zu jenem Genuß zu erziehen, auf den sie einen Anspruch haben: daß sie nämlich verstehen, was sie seit achtzehn Jahrgängen mit lebhaftem Interesse lesen.⁴¹¹

Auch hier bereitet die Ironie den satirischen Angriff vor, den Kraus morphologisch fundiert:

Anfänger, die den Ehrgeiz haben, sich im Esperanto zu vervollkommen, seien darauf aufmerksam gemacht, daß es nicht genügt, sich einige ausgestopfte Banalitäten anzueignen, sondern daß auch die Erwerbung eines Zungenfehlers unerlässlich ist. Schwerer als das viele Neue, das sie zulernen müssen, wird es ihnen ankommen, in den wichtigsten Augenblicken ihres Lebens auf das »s« zu verzichten, zum Beispiel beim Zeugungakt. Ich warne Neugierige. Der Meister selbst, dem sie nacheifern, ist einmal an einer der größten Schwierigkeiten, die sich ihm bei seinem Neuerungswerk entgegenstellten, verzweifelt. Er hatte schon für alle sprachlichen Skrupel, die sich ergaben, einen »Schwichtigunggrund« gefunden, und kein »s«, das nicht etwa der Genitiv mit sich brachte, wurde im Haushalt geduldet. Er war bei dieser asketischen Lebensweise fünfundvierzig Jahre alt geworden, alle Deutschen huldigten ihm, von den Regierungsräten abwärts bis zu den Handlunggehilfen, und besonders diese. Da gratulierte ihm sein Dämon zum – Geburtstag. Er brach zusammen. Denn das ging wirklich nicht. Nie hat er das Wort geschrieben. Sondern behalf sich mit Abkürzungen wie etwa: »der Tag, an dem der erste Blick ins Sonnenlicht sich jährt«, »die Wiederkehr der Stunde, die den heut zur Mannheit Emporgereckten ins Dasein rief«, und dergleichen. Nie hat er das Wort geschrieben. Es ist die geheime Tragik in seinem Leben [...].⁴¹²

Kernpunkt der Kritik ist der Harden'sche Manierismus, in Nominalverbindungen das Fugen-S wegzulassen bzw. diese umständlich zu umschreiben. Die satirische Komik erzeugt Kraus durch die Schaffung eines fiktional-anekdotischen Erzählrahmens, dessen dramaturgischer Verlauf dem Satiriker die Möglichkeit gibt, ausgewählte und

⁴¹⁰ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 230-231.

⁴¹¹ AAC-F 307-308, S. 42.

⁴¹² Ebd. S. 44-45.

entsprechend markierte palintextuelle Elemente aus Hardens Diktion mit eigenen nichtmarkierten similtextuellen Neubildungen zu kontrastieren. So stehen dem palintextuellen Begriff *Schwichtiggrund* die similtextuellen Neuschöpfungen *Zeugungakt*, *Neuerungwerk*, *Regierungsräte*, *Handlunggehilfen* und *Geburtstag* gegenüber, wobei letzterer wiederum von den palintextuellen Verweisen »der Tag, an dem der erste Blick ins Sonnenlicht sich jährt und die Wiederkehr der Stunde, die den heut zur Mannheit Emporgereckten ins Dasein rief« flankiert wird.⁴¹³ Insgesamt beträgt das Verhältnis von Palintextualität und Similtextualität bei den Nominalkomposita ohne Fugenzeichen eins zu sechs, wodurch die satirische Strategie klar erkennbar wird: Durch die similtextuellen Neubildungen wird die Sprache Hardens imitiert und dadurch ins Groteske verzerrt. Den Schlusspunkt der fiktionalen hyperbolischen Zuspitzung ins Lächerliche bildet der Alltagsbegriff *Geburtstag*, ironisch beglaubigt durch die gewundenen palintextuellen ›Verkürzungen‹, sodass Hardens Sprachstil in seiner manierierten Logik in Gänze ad absurdum geführt wird.

In der Glosse *Desperanto als Betriebssprache* variiert Kraus seine Sprachkritik dahingehend, dass er nunmehr für einfache Formulierungen umständliche Umschreibungen im Stile Hardens findet. Anlass ist ein Kommentar Hardens zum Hutnadelverbot in Berlin, den Kraus einleitend zitiert:

Als die Frauen noch ungeheure Filz- und Strohkiepen trugen, die nur mächtige Stahlspieße im Haar, echten und eingebündelten, vor der Raffsucht tandgieriger Windsbräute wahren konnten, kam aus Zwing-Berlin, aus dem Präsidialbureau des Herrn Traugott von Jagow, die nützliche Mahnung: Stumpfet, Holde, die Spitze Eurer Hutspeere, auf daß sie sich nicht in die Augen, Ohren, Nasen, Wangen der Nächsten bohre!⁴¹⁴

Kraus kontrastiert dies mit folgender Bemerkung:

⁴¹³ Vgl. Stocker, P.: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 64. Bei den genannten Begriffen handelt es sich gemäß Stockers Klassifikation um Similtextualität. Denn laut Stocker liegt diese vor, wenn ein Text (Similtext) bestimmte Stile, Genres, Schreibweisen oder allgemein poetische Muster in augenfälliger Weise imitiert.

⁴¹⁴ AAC-F 400-403, S. 82.

Jagows Kundmachung, daß die Straße dem Verkehr gehöre, und daß er Neugierige warne, dürfte sich einfacher so ausdrücken lassen, daß der an den Seiten begrenzte, die Handelnden zum Ziel führende Pfad, Tag für Tag der neuigkeitsuchenden Gafferturba gesperrt sei.⁴¹⁵

Der similtextuelle dass-Satz mit dem Archaismus »Gafferturba« persifliert die mit poetisch-bildungsbürgerlichen Konnotationen und Sprachbildern angereicherte Diktion Hardens als toten, aufgeblähten Stil, indem er sie durch imitierende Übertreibung auf ihren banalen Kern zurückführt: Vorsicht im Straßenverkehr. Ausgehend hiervon entwickelt Kraus sodann mit Hilfe seiner satirischen Phantasie ein Szenario, das die verkehrstechnische Tauglichkeit des Harden'schen Satzbaus insgesamt auf die Probe stellt. Er fragt danach, wie sich die Desperanto-Sprache im Hinblick auf die im Eisenbahnverkehr geläufige Warnung »Nicht hinauslehnen!«⁴¹⁶ auswirken würde:

Herr Harden würde mit leichtsinnigen Passagieren kurzen Prozeß machen und ihnen raten, die vom Nabel aufwärts gereckte Leibhälfte nicht im Fensterrahmen der Fährris vorüberjagender Dampfnetze preiszugeben. Unter solchen Umständen, wenn einem nämlich übel wird, ist es schwer, nicht mit flinkerem Finger, des Übertretungsverbots nicht achtend, die Notschnur in Bewegung zu setzen, wiewohl der einmal Gepönte, selbst wenn dem verstopften Willenskanal nur der Entschluß raschen Handelns sich entbindet, es wahrscheinlich unterlassen wird. Aber unmöglich kann einem verwehrt sein, in diesem äußersten Fall, trotz Warnung vor der mählich sich breitenen Lungenknotenseuche und ohne den Napf zu nutzen, das der Mundspeicheldrüse entsickernde Sekret auf den Wagengrund zu entleeren, umsoweniger, als man manchmal sogar den Mageninhalt, dem ungedaute Fettkost sich nicht in Nahrungsft gewandelt hat, nicht ins Gehäuse kirren kann, oder wie man sich preziös ausdrückt, kotzen muß.⁴¹⁷

Das Ergebnis des similtextuellen Sprachexperiments – der praktisch gewendeten Stilimitation Hardens – ist zugleich der endgültige Befund, den der Satiriker auf die beiden letzten Worte konzentriert zusammenfasst.

⁴¹⁵ Ebd. S. 82.

⁴¹⁶ Ebd. S. 82.

⁴¹⁷ Ebd. S. 82.

4.3 Legitimation

Der explizite Rückgriff auf intertextuelle Bezüge dient Kraus auch dazu, die Programmatik der *Fackel* und die eigene Haltung insgesamt zu legitimieren.⁴¹⁸ Bereits in der Anfangsphase der *Fackel* betont Kraus den »Produktivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«:

Mit der typischen Spießbürgerforderung »Selber besser machen!« lässt sich nicht rechten. Wer den Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit nicht erkennt und sich von dem Glauben nicht abbringen lässt, dass »jeder tadeln kann«, dem sagt man vergebens, dass das Loben eine nicht minder leichte, nicht minder unfruchtbare Kunstfertigkeit darstellt.⁴¹⁹

In diesem Zusammenhang ist auch der folgende palintextuelle Verweis auf Gottfried Keller zu sehen:

Gottfried Keller: Vom Niederreißen

(»Der grüne Heinrich«)

Es gibt eine Redensart, daß man nicht nur niederreißen, sondern auch wissen müsse aufzubauen, welche Phrase von gemüthlichen und oberflächlichen Leuten allerwegs angebracht wird, wo ihnen eine sichtende Tätigkeit un bequem entgegentritt. Diese Redensart ist da am Platze, wo obenhin abgeprochen oder aus törichter Neigung verneint wird; sonst aber ist sie ohne Verstand. Denn man reißt nicht stets nieder, um wieder aufzubauen; im Gegenteil, man reißt recht mit Fleiß nieder, um freien Raum für Licht und Luft zu gewinnen, welche überall sich von selbst efinden, wo ein sperrender Gegenstand weggenommen ist. Wenn man den Dingen ins Gesicht schaut und sie mit Aufrichtigkeit behandelt, so ist nichts negativ, sondern alles ist positiv, um diesen Pfefferkuchenausdruck zu gebrauchen.⁴²⁰

Die Stelle ist von Kraus unverändert und unkommentiert aus Kapitel 90 der zweiten Fassung des *Grünen Heinrichs* übernommen worden, aber im Hinblick auf Überschrift und Textzusammenhang ergeben sich Unterschiede, denn bei Keller heißt es in der Hinführung zu der zitierten Stelle folgendermaßen:

⁴¹⁸ In der Literatur wird diesbezüglich die Auffassung vertreten, dass, »[b]evor Kraus ›die Sprache als Wertmaßstab und sich selbst als souveränen Satiriker inthronisieren konnte«, die Sprache von Autoritätsfiguren als Instanz fungierte. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 591.

⁴¹⁹ AAC-F 56, S. 11.

⁴²⁰ AAC-F 622-623, S. 108.

Vom freien Willen

Je höher der Mann in meiner Achtung stand, um so eifriger machte ich mir zu schaffen, die geliebte Freiheit des Willens, welche ich von jeher zu besitzen und tapfer auszuüben glaubte, wiederherzustellen. Unter den wenigen Gegenständen, die sich aus jenen Tagen erhalten, gibt es noch ein kleines Schreibbuch. Es enthält einige hastige Aufzeichnungen, und ich lese die mit Bleistift beschriebenen Seiten jetzt mit bescheideneren Gefühlen, aber nicht ohne Rührung wieder:

»Die Verneinung des Professors ist es an sich nicht, die mich abstößt oder erschreckt. Es gibt eine Redensart [...].«⁴²¹

Durch die Modifikation der Überschrift, wo Kraus *Vom Niederreißen* statt *Vom freien Willen* setzt, und das Weglassen des fiktionalen Erzählrahmens wird der gedankliche Kern aus dem Referenztext herausgeschält und der satirischen Strategie der *Fackel* mit legitimierender Wirkung einverleibt. Denn diese zielt wie gesagt darauf, die Leser der *Fackel* vom »Produktivgehalt kritischer Zerstörerarbeit« zu überzeugen und dabei zugleich die Argumentation der Gegner zu entkräften. Deshalb rückt Kraus sich mit dem ausdrücklich als Zitat markierten und ansonsten unkommentierten Verweis auf Kellers Text ganz bewusst in eine literarisch-künstlerische Argumentationslinie, die er der in seinen Augen bürgerlich-konstruktivistischen Haltung seiner Kritiker implizit als überlegen gegenüberstellt.⁴²²

Ein ähnliches Verfahren der unkommentierten Übernahme palintextuellen Materials findet sich auch in Bezug auf die Explikation des Wesens der Satire. So reproduziert Kraus in der Rubrik *Zitate* (AAC-F 443-444, S. 13-23) die einschlägigen Abschnitte aus Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*.⁴²³

Zitate

Schiller:

⁴²¹ Keller, Gottfried: Sämtliche Werke in sieben Bänden, Band 3. Der grüne Heinrich, zweite Fassung. Hrsg. v. Peter Villwock. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1996. S. 628.

⁴²² Hier spiegelt sich die Polarität von Künstler und Philister, ein grundsätzliches Thema im Werk von Kraus. Vgl. AAC-F 199, S. 2; F 266, S. 6.

⁴²³ Vgl. Schiller, Friedrich: Nationalausgabe, zwanzigster Band (NAXX), erster Teil. Hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962. S. 430-447.

(»Über naive und sentimentalische Dichtung«)

Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die *Bewahrer* der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr sein können, und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluß willkürlicher und künstlicher Formen erfahren ..., da werden sie als die *Zeugen* und als die *Rächer* der Natur auftreten.

*

Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüt kommt Beides auf Eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht. Dies kann er aber sowohl ernsthaft und mit Affekt als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen, je nachdem er entweder im Gebiete des Willens oder im Gebiete des Verstandes verweilt. Jenes geschieht durch die *strafende* oder pathetische, dieses durch die *scherzhaft*e Satire.

[...]

*

... die *Naturwidrigkeit* unserer Verhältnisse, Zustände und Sitten treibt uns an, dem erwachenden Triebe nach Wahrheit und Simplizität, der, wie die moralische Anlage, aus welcher er fließt, unbestechlich und unaustilgbar in allen menschlichen Herzen liegt, in der physischen Welt eine Befriedigung zu verschaffen, die in der moralischen nicht zu hoffen ist. Deswegen ist das Gefühl, womit wir an der Natur hangen, dem Gefühle so nahe verwandt, womit wir das entflohene Alter der Kindheit und der kindlichen Unschuld beklagen. Unsere Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen; daher es kein Wunder ist, wenn uns jede Fußstapfe der Natur außer uns auf unsere Kindheit zurückführt.⁴²⁴

Die explizite Markierung in Form des unkommentierten Abdrucks unter der Überschrift *Zitate* und die gleichzeitige Quellenangabe indizieren die inhaltliche Zustimmung – insbesondere da Schillers Verweis auf die Kindheit als Phase einer »unverstümmelten Natur« mit Kraus' Ursprungskonzeption korreliert. Kraus' Bezeichnung des »Ursprungs« als einem Ideal, an dem die Sprache sich im Einklang mit sich selbst befindet und noch nicht zur journalistischen Phrase degeneriert ist,⁴²⁵ wird durch die im Druckbild der *Fackel* prominent hervorgehobene Setzung der Schiller-Zitate

⁴²⁴ AAC-F 443-444, S. 13-14.

⁴²⁵ Vgl. AAC-F 381-383, S. 76.

programmatisch beglaubigt und argumentativ abgestützt. Denn der Satiriker, wie ihn Kraus versteht, ist seinem Grunde nach eine strafende Figur.⁴²⁶ Die »Naturwidrigkeit« der Verhältnisse treibt ihn an, alle ›Verbrechen« und ›Entartungen« im Hinblick auf die Zeit, den Menschen und die Sprache unerbittlich zu verfolgen und zu rächen. Die Varianz der Tonlage ist satirisch motiviert und erzeugt die Polyphonie der *Fackel*-Texte. Ganz im Sinne Schillers ist sie Mittel zum Zweck, die verloren gegangene Übereinstimmung von Ideal und Wirklichkeit anzuklagen. Die formalen Techniken, die Kraus dazu einsetzt, sind einerseits die Zitatenmontage,⁴²⁷ andererseits aber auch der unkommentierte Abdruck in einem sprachlich-intertextuellen Gesamtgefüge wie der *Fackel*, welches der Zeit entgegengesetzt ist. Die Wirkung ist in beiden Fällen die gleiche: Die Anklage der Zeit und ihrer Zustände wird auf der intertextuellen Metaebene zur Selbstanklage der Sprache.⁴²⁸ Der Rekurs auf Schiller lässt sich daher im Ergebnis in zweifacher Weise interpretieren. Er schafft die für die aggressive Tendenz der Satire notwendige ethische Deckung und er denunziert gleichzeitig implizit jene Zitate, die Kraus nur deshalb in veränderter oder unveränderter Form abdruckt, weil er sie als ›naturwidrig« markieren will.⁴²⁹

Neben der unkommentierten Übernahme kommt der legitimierende intertextuelle Verweis bei Kraus auch als stilistische Facette in einzelnen Texten vor. In dem Essay *Lob der verkehrten Lebensweise* (AAC-F 257-258, S. 10-14) aus dem Jahr 1908 dient der Rückgriff auf eine literarische Autorität der Begründung und Veranschaulichung des eigenen ästhetischen Ansatzes und der damit verbundenen Thematisierung des Gegensatzes zwischen Künstler und Philister. Kraus stellt in dem Text das bürgerliche Prinzip grundsätzlich in Frage:

Ich hatte die traurigen Folgen einer normalen Lebensweise, mit der ich es eine zeitlang versuchte, nur zu bald an Leib und Geist zu spüren bekommen

⁴²⁶ Vgl. AAC-F 443-444, S. 28.

⁴²⁷ Vgl. Bergamaschi, Roberta: Zwischen ›Syntaxauflösung« und ›mise en abîme«. Karl Kraus und das frühe 20. Jahrhundert. In: Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920). Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik. Band 74. Hrsg. v. Marina Marzia Brambilla und Maurizio Pirro. Amsterdam: Rodopi 2010. S. 134.

⁴²⁸ Vgl. ebd. S. 134.

⁴²⁹ Obwohl Kraus kein systematisch-theoretischer Denker war, enthält der Rekurs auf Schiller im Ansatz eine satirische Theorie des Zitierens.

und beschloß, noch einmal, ehe es zu spät wäre, ein unvernünftiges Leben zu beginnen. Nun sehe ich die Welt wieder mit jenen umflorten Blicken, die einem nicht nur über die Wirklichkeit der irdischen Übel hinweghelfen, sondern welchen ich auch manch eine übertriebene Vorstellung von den möglichen Lebensfreuden verdanke. Das gesunde Prinzip einer verkehrten Lebensweise innerhalb einer verkehrten Weltordnung hat sich an mir in jedem Betracht bewährt. Auch ich brachte einmal das Kunststück zuwege, mit der Sonne aufzustehen und mit ihr schlafen zu gehen. Aber die unerträgliche Objektivität, mit der sie alle meine Mitbürger ohne Ansehen der Person bescheint, allen Mißwachs und alle Häßlichkeit, entspricht nicht jedermanns Naturell, und wer sich beizeiten vor der Gefahr retten kann, mit klaren Augen in den Tag dieser Erde zu sehen, der handelt klug, und er erlebt die Freude, darob von jenen gemieden zu werden, die er flieht.⁴³⁰

Der Satiriker flüchtet vor der chronologisch-bürgerlichen Mechanik einer »verkehrten Weltordnung«, die die Unterschiede zwischen den Menschen nivelliert, in eine »verkehrte Lebensweise«.⁴³¹ Um sein Selbst und seine schöpferische Phantasie zu bewahren, bleibt nur die radikale Verweigerung. Ursache des kulturellen Missstands ist die Presse:

Denn als der Tag sich noch in Morgen und Abend teilte, wars eine Lust, mit dem Hahnenschrei zu erwachen und mit dem Nachtwächterruf ins Bett zu gehen. Aber dann kam die andere Einteilung auf, es ward Morgenblatt und es ward Abendblatt, und die Welt lag auf der Lauer der Ereignisse. Wenn man eine Weile zugesehen hat, in wie beschämender Art sich diese vor der Neugierde erniedrigen, wie feige sich der Lauf der Welt den gesteigerten Bedürfnissen der Information anpaßt und wie schließlich Zeit und Raum Erkenntnisformen des journalistischen Subjekts werden, dann legt man sich aufs andere Ohr und schläft weiter.⁴³²

Die Formulierung »es ward Morgenblatt und es ward Abendblatt« stellt einen palintextuellen Verweis auf die Bibel dar: Im ersten Buch Mose heißt es in der Schöpfungsgeschichte (erster Tag) nachdem Gott das Licht erschaffen hatte: »Und es ward Abend und es ward Morgen«.⁴³³ Mit Hilfe geringfügiger sprachlicher Eingriffe fundiert Kraus seine Pressekritik folglich religiös: Durch Hinzufügen des Nomens »Blatt«, stellvertretend für die

⁴³⁰ AAC-F 257-258, S. 10.

⁴³¹ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 284.

⁴³² AAC-F 257-258, S. 10-11.

⁴³³ <http://www.bibel-aktuell.org/bible.php#marked>

Presse, und Umkehrung der biblischen Folge von Abend und Morgen wird die vom Takt der Presseerzeugnisse geprägte Zeitstruktur als widernatürlich denunziert und die Reaktion des Satirikers darauf zugleich legitimiert. Denn einer moralisch entkernten, auf reiner Neugierde basierenden Zeit- und Ereignisstruktur darf nicht Folge geleistet werden, da dies die Unterordnung des Geistes unter die Ware Zeitung bedeuten würde. Die Aufrechterhaltung des kritischen Prinzips macht dagegen die »verkehrte Lebensweise« geradezu unabdingbar, sodass diese in der ironischen Brechung als einzig richtige Lebensweise bestehen bleibt:

Darum schlafe ich in den Tag hinein. Und wenn ich erwache, breite ich die ganze papierene Schande der Menschheit vor mir aus, um zu wissen, was ich versäumt habe, und bin glücklich. [Denn] wer mit den Menschen, deren Dasein ein Dabeisein ist, nichts gemein haben will, steht spät auf.⁴³⁴

Sodann wird die ethische Legitimation durch den palintextuellen Rekurs auf Shakespeares *King Lear* um eine künstlerisch-literarische Dimension erweitert:

Führte ich noch die normale Lebensweise, so hätte ich wegen des Festzugs abreisen müssen; nun kann ich dableiben und sehe trotzdem nichts. Ein alter König bei Shakespeare winkt ab: »Macht kein Geräusch, macht kein Geräusch; zieht den Vorhang zu! Wir wollen des Morgens zu Abend speisen«. Ein Narr, der die Verkehrtheit dieser Weltordnung bestätigt, setzt hinzu: »Und ich will am Mittag zu Bette gehn«. Wenn aber ich am Abend frühstücken werde, wird alles vorbei sein, und aus den Zeitungen erfahre ich bequem die Zahl der Sonnenstiche.⁴³⁵

Die als Zitat markierten Stellen beziehen sich auf die sechste Szene im dritten Aufzug des Dramas. Die einleitende Formulierung »Ein alter König bei Shakespeare winkt ab« setzt Ton und Gestus der satirischen Kritik: Das bürgerliche Lebensprinzip wird in der künstlerischen Sphäre ad absurdum geführt, da dieses letztlich nur aus einer Abfolge von Banalitäten besteht – der Zahl der Sonnenstiche –, die von der Presse zu Ereignissen stilisiert werden.

⁴³⁴ AAC-F 257-258, S. 11.

⁴³⁵ Ebd. S. 11-12.

Grundsätzlicher formuliert Kraus seine Kritik in Bezug auf künstlerische Belange in dem Text *Von den Sehenswürdigkeiten* (AAC-F 266, S. 5-10). Wenngleich es hier nicht in erster Linie um die legitimatorische Funktion von Literatur an sich geht, so scheint auch hier der Bezug auf Shakespeare als relevante Bezugsgröße für die eigene Kunstauffassung auf. Anlass ist die aus der Zeitung entnommene Information, dass in der russischen Kreisstadt Rybinsk die Instandhaltung der öffentlichen Toiletten aus Mitteln finanziert wird, die eigentlich für die Pflege von Monumenten vorgesehen waren.⁴³⁶ Kraus bemerkt dazu:

Wenn ich aber die Wahl habe, entscheide ich mich unbedenklich für das System von Rybinsk [...]. Nicht als ob ich für die künstlerischen Vorzüge eines Reiterstandbildes blind wäre. Aber ich glaube, daß die Fülle von Reiterstandbildern, durch die sich unser armes Dasein hindurchwinden muß, uns in unserer Entwicklung dermaßen hemmt, daß wir schlechterdings dazu unfähig gemacht werden, Reiterstandbilder zu schaffen.⁴³⁷

Das Argument ist die Abtötung der Phantasie durch die Bildhaftigkeit des Kunstwerks. Ein im Werk von Kraus grundlegendes und beständiges Argumentationsmuster.⁴³⁸ Denn laut Kraus verursacht die visuell-ästhetische Prägung einen konkreten Mangel an kreativer Originalität. Eine nur scheinbare Aporie, die anhand eines explizit markierten palintextuellen Verweises auf Shakespeare dargelegt wird:

Dies war ehemals paradox, aber nun bestätigt es die Zeit, sagt Hamlet. Sein Grab ist heute eine Sehenswürdigkeit von Helsingör. Aber wie konnte es sich als solche erhalten, da doch pietätvolle englische Badegäste die Steine, die die Grabstelle bezeichnen, als Andenken mitzunehmen pflegen? Es konnte sich als Sehenswürdigkeit erhalten, weil der Hotelportier vor Beginn einer jeden Saison eine neue Fuhre Kiesel bestellt, so daß der Vorrat nie ausgeht. Wenns aber nach der Pietät der englischen Badegäste ginge, gäbe es längst kein Grab Hamlets mehr. Und ähnlich verhält es sich mit allen anderen Sehenswürdigkeiten. Es gibt deren so viele, daß man sich ganz aufs Sehen verlegt und das Schaffen verlernt. Die Kunst dient dazu, uns die Augen auszuwischen. Wenns auf der Weltbühne nicht klappt, fällt das

⁴³⁶ Vgl. AAC-F 266, S. 5.

⁴³⁷ Ebd. S. 5.

⁴³⁸ Vgl. AAC-F 309-310, S. 39. Kraus argumentiert dort, dass die Assoziationsfähigkeit mit der Menge des Assoziationsmaterials abnimmt.

Orchester ein. Und selbst die ästhetischen Werte des Menschen scheinen bloß die Bestimmung zu haben, uns für eine Lumperei zu kaptivieren.⁴³⁹

Der Rekurs auf Shakespeares Hamlet und die Gedenkstätte in Dänemark spielt das Kunstverständnis des Durchschnittsmenschen gegen die gesellschaftliche Funktion von Kunst aus. Hamlet wird als beredter Zeuge und Gegenstand eines Profanisierungsprozesses aufgerufen, der als Folge einer unreflektierten, affirmativen Rezeption von Kunst erscheint, die sich im Steinesammeln manifestiert. Die öffentlich präsentierte Kanonisierung des Ästhetischen erstickt den kritischen Diskurs. Eine Auseinandersetzung mit dem Gegenstand bzw. der Sehenswürdigkeit findet unter den Voraussetzungen einer affirmativen Übernahme durch die Masse nämlich nicht mehr statt.⁴⁴⁰ Dies aber steht dem künstlerischen Prinzip, so wie es Kraus begreift, diametral entgegen.⁴⁴¹ Statt der ästhetischen Erfahrung ist Abstumpfung die Folge. Die Kunst verliert die Fähigkeit, dem Menschen »die Augen auszuwischen«.⁴⁴²

4.4 Steigerung des Pathos

Kraus' Affinität zum Theater ist bereits dargelegt worden, und in der Forschung ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass die Polyphonie der *Fackel* insbesondere auf den schauspielerischen Impuls in seinem Charakter zurückzuführen sei.⁴⁴³ Er selbst hat dazu bemerkt, er sei »vielleicht der erste Fall eines Schreibers, der sein Schreiben zugleich schauspielerisch erlebt«⁴⁴⁴, und behauptet: »[W]as ich schreibe, ist geschriebene Schauspielkunst.«⁴⁴⁵ Diese Aussagen sind zentral für das Verständnis seiner Satire.⁴⁴⁶ Sie erklären nicht nur die stimmliche Varianz, das Nachbilden der Kakophonie der Zeit durch den Satiriker, der darstellt, indem er

⁴³⁹ AAC-F 266, S. 5-6.

⁴⁴⁰ Vgl. ferner AAC-F 331-333, S. 1-5, wo Kraus im Zusammenhang mit dem Raub der Mona Lisa im Jahr 1911 eine ganz ähnliche Argumentationslinie vertritt.

⁴⁴¹ Vgl. ebd. S. 4-5.

⁴⁴² Vgl. AAC-F 266, S. 5.

⁴⁴³ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 116-120. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 252-253.

⁴⁴⁴ AAC-F 389-390, S. 42.

⁴⁴⁵ AAC-F 336-337, S. 41.

⁴⁴⁶ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 250.

zitiert,⁴⁴⁷ sondern – auf der psychologischen Ebene – auch die Anlassstruktur, die dem schauspielerischen Drang zur Darstellung des Erlebten folgt.⁴⁴⁸

Es ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich, dass Kraus sich wie gezeigt auf Schillers gattungstypologische Unterscheidung zwischen scherzhafter und pathetischer Satire berufen hat. Dies entspricht der darstellerischen Grundanlage, wie auch der »pathetische Kampf«⁴⁴⁹ in der *Fackel*, zu dem sich Kraus ausdrücklich bekannt hat, diesem Muster folgt. Das sprachliche Mittel, welches die Führung dieses Kampfes ermöglicht, findet sich in der Dreistillehre der römischen Rhetorik.⁴⁵⁰ Es ist das ›genus grandex‹, das – im Unterschied zum ›genus medium‹, dem mittleren Stil, und dem ›genus subtile‹, dem schlichten Stil, – den hohen oder pathetisch-erhabenen Stil kennzeichnet.⁴⁵¹ Kraus benutzt diese Stilebene typischerweise, wenn es sich bei den Anlässen um schreiende Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten handelt, wobei er gezielt auf dramatisierende intertextuelle Elemente zurückgreift, um die Tonlage zu steigern und den anklagenden Gestus seiner Satire zu verschärfen.⁴⁵²

In dem Text *Für Hildegard Scheller* (AAC-F 781-786, S. 40-46) arrangiert und kommentiert Kraus zunächst das palintextuelle Beweismaterial in Form einer Presseveröffentlichung und einem persönlichen Brief, um dann in der Schlusspassage vermittels des Rekurses auf Goethe die Ethik und Sensationsgier der Presse vernichtend anzuklagen.

Anlass war eine Schülertragödie, die sich am 28. Juni 1927 in Berlin-Steglitz abgespielt hatte.⁴⁵³ Die Oberschüler Paul Krantz, 18 Jahre, und Günther Scheller, 19 Jahre, hatten unter starkem Alkoholeinfluss im Weinkeller von Günther Schellers Eltern einen Selbstmordpakt geschlossen: Günther Scheller sollte seinen Freund Hans Stephan, 18 Jahre, erschießen und Paul Krantz sollte danach Günther Scheller sowie dessen

⁴⁴⁷ Vgl. ebd. S. 253. Ferner Stephan, J.: Satire und Sprache, S. 120.

⁴⁴⁸ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache, S. 34. Stephan spricht hier allgemeiner vom künstlerischen Temperament Kraus'.

⁴⁴⁹ AAC-F 82, S. 27.

⁴⁵⁰ Vgl. Ottmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart: Metzler 2007. S. 252.

⁴⁵¹ Vgl. ebd. S. 204.

⁴⁵² Allgemein zur Wahl stilistischer Mittel in der *Fackel* vgl. Krolow, Kurt: Sprachsatire als Zeitsatire. S. 28-29.

⁴⁵³ Vgl. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/geschichte/nachrichten/1167098html>

Schwester Hildegard, 16 Jahre, erschießen und sich anschließend selbst umbringen.⁴⁵⁴ Motiv hierfür waren die erotischen Beziehungen von Hildegard Scheller zu Paul Krantz und Hans Stephan einerseits und andererseits die unglückliche Liebe von Günther Scheller zu Hans Stephan.⁴⁵⁵ Günther Scheller erfüllte in der Folge seinen Teil der Verabredung, er erschoss Hans Stephan, anschließend tötete er sich selbst.⁴⁵⁶ Paul Krantz hingegen führte die geplante Tat nicht aus, sodass es zum Prozess gegen ihn wegen gemeinschaftlichen Mordes und Verabredung zum Mord kam, in dessen Verlauf Hildegard Scheller als Zeugin vernommen wurde.⁴⁵⁷ Der Prozess wurde von der Presse ausführlich begleitet, und löste ein internationales Medienecho aus.⁴⁵⁸ Die *Berliner Morgenpost* und die *Vossische Zeitung* berichteten täglich über die »wirre, triebhafte, Bluttat«⁴⁵⁹. Die Prozessberichte wurden im vollen Wortlaut in der Presse veröffentlicht und im Kreuzverhör von Hildegard Scheller durch den vorsitzenden Richterstand die Frage im Vordergrund, wie nahe sich Hildegard Scheller und Paul Krantz tatsächlich gekommen waren.⁴⁶⁰

Kraus zitiert daraufhin seinerseits die entsprechenden Passagen nebst der Originalüberschrift – allerdings in der Absicht, diese als Beweismaterial für eine publizistische Anklage der Presse selbst zu verwenden:

Eine peinliche Szene

– – Vorsitzender: Haben Sie dann auch mehr gemacht, als sich geküßt?

Hilde schweigt.

Vors.: Wie, was, er, Sie, ihn, wie?

Schließlich sagt Hilde: Ich habe Paul nur geküßt. Zu mehr ist es nicht gekommen.

Vors.: Zu unsittlichen Berührungen mit der Hand?

Hilde schweigt. [...]

⁴⁵⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd. Ein Antrag der *Deutschnationalen Volkspartei*, einen neuen Paragraphen in das Presgesetz einzufügen, um entsprechende Veröffentlichungen zu verbieten, wurde abgelehnt.

– – Da Hilde noch immer hartnäckig schweigt, fragt der Vorsitzende weiter: »Haben Sie sich erheblich sexuell eingelassen? Wie ... was ... wie ... nicht?«

Hilde antwortet endlich: Nein. – –

Vorsitzender: Aber es war doch nahe daran, wie ... nicht.., wie?⁴⁶¹

Kraus' anschließender Kommentar ist mehrfach gestuft:

Gewiß, es war einer der stärksten Alpe, die ich jemals in meinem täglichen Nachtwerk berufen war durch das Wort von den Herzen der wenigen abzulösen, denen dergleichen noch den Schlaf raubt.⁴⁶²

Bereits die markierte auszugsweise Wiedergabe des zugrunde liegenden Zeitungsartikels in der *Fackel* bewirkt eine völlige Neukontextualisierung und damit einhergehend eine Veränderung der Aussagerichtung. Eingebettet in den pressekritischen Gesamtdiskurs der *Fackel* verändert sich die Überschrift *Eine peinliche Szene* zum pointierten metatextuellen Kommentar, der die Urheber mit ihren eigenen Worten anklagt und sie anhand des palintextuellen Beweismaterials bloßstellt.⁴⁶³ Mit der Bekräftigung »[g]ewiß« stellt Kraus die satirische Lesart sicher – verstärkt durch das hyperbolisch formulierte Bekenntnis persönlicher Betroffenheit. In der Folge steigert Kraus die Intensität des satirischen Angriffs: Er zitiert zum weiteren Nachweis aus einem persönlichen Schreiben von Hildegard Scheller an ihn, in dem diese den Sachverhalt aus ihrer Sicht schildert und den Herausgeber der *Fackel* um persönlichen Beistand bittet:

Ich stand schutzlos ohne Rechtsbeistand einem gehässigen Verteidiger und einer sensationslüsternen Presse ausgeliefert.

Es wurde mir kein Schutz bewilligt, denn immer wieder wurde betont, ich sei nur Zeugin. [...]

Aus diesem Grunde wagte ich es, Sie um Schutz zu bitten, und ich danke Ihnen herzlichst, daß Sie auf mein Schreiben eingegangen sind. – ⁴⁶⁴

⁴⁶¹ AAC-F 781-786, S. 40-41.

⁴⁶² Ebd. S. 41.

⁴⁶³ Vgl. Stephan, J.: *Satire und Sprache*, S. 120-121, der darauf hinweist, wie sehr sich ein Text allein dadurch verändert, dass er in der *Fackel* abgedruckt wird. Dort offenbare er – aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst – ein bisher verborgenes Gesicht, das dadurch entstehe, dass die zitierten Stellen mit dem Text der Kraus'schen Satire zusammenstoßen.

⁴⁶⁴ AAC-F 781-786, S. 44.

Anschließend resümiert Kraus die Faktenlage und verbindet dies mit einem scharfen Angriff auf die beteiligten Amts- und Presseorgane:

Diesem Schreiben [d.h. Hildegard Schellers persönlicher Schilderung], dessen Wahrhaftigkeit die Apparate der Lügenmacht in Plunder verwandelt, ist noch ein Dank gefolgt für die Unterredung, die inzwischen stattgefunden hatte. Die Aufschlüsse, die diese an der Hand von Dokumenten brachte, betreffen das Walten der amtlichen Sittlichkeit und das Wüten der Sensationsbestie, jener Mißbraucher der Tageszeiten, die des Morgens, des Mittags und des Abends die Menschenerde besudeln [...]. Was die Zutreiber der öffentlichen Moral betrifft [d.h. die Presse], so wäre festzustellen, daß sie Interviews erlogen und erpreßt, Photographien geraubt und sich unter allerlei Fiktionen wie der eines ausgebrochenen Brandes den Einlaß ins Familienzimmer erkämpft haben und daß, was immer da erschienen ist, aus den schmierigen Fingern gezogen war. Auch die Presse hat also funktioniert wie immer.⁴⁶⁵

Auf die Nennung der beteiligten Presseorgane verzichtet der Satiriker bewusst, da dies die Wirkung der Schlussanklage schwächen würde – denn es geht Kraus gerade darum, wie der letzte Satz deutlich zeigt, die Presse als strukturelles Grundübel des öffentlichen Diskurses zu brandmarken.

Nachdem die krasse Ungerechtigkeit der Behandlung von Hildegard Scheller aus Sicht von Kraus faktisch dargetan, belegt und satirisch kommentiert worden ist, erreicht die Anklage ihren finalen Höhepunkt. Die Empathie für das Opfer und der Hass gegen die Presse kulminieren und überformen die künstlerische Gestaltung der textlichen Klimax: Die Tonlage steigert sich in der Schlusspassage durch den explizit als Zitat markierten palintextuellen Rekurs auf Goethes Faust II (5. Akt, Tiefe Nacht) zum Pathos, der stärksten rhetorischen Affektstufe,⁴⁶⁶ und wird dadurch ins Leidenschaftlich-Dramatische überführt:

Da kommen wir mit vollem Trab,
Verzeiht! es ging nicht gütlich ab.
Wir klopfen an, wir pochten an,
Und immer ward nicht aufgetan;

⁴⁶⁵ Ebd. S. 45.

⁴⁶⁶ Vgl. Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Stuttgart: Reclam 1999, S. 387-388.

Wir rüttelten, wir pochten fort,
Da lag die morsche Türe dort. – –

Wo immer menschliches Glück zu zerstören ist, ob bei Philemon und Baucis
oder wo Knaben und Mädchen wohnen, die drei Gewaltigen: die vom Mor-
gen, vom Mittag und vom Abend leisten ganze Arbeit:

– – In wilden Kampfes kurzer Zeit,
Von Kohlen, rings umher gestreut,
Entflammte Stroh. Nun lodert's frei,
Als Scheiterhaufen dieser drei.

Denn auch hier geschieht, was längst geschah. Den Lynkeus, der es nicht
sieht, zu solchem Fall geschwiegen hat und nur »Es sei wie es wolle, es war
doch so schön!« behauptet, löst der andere ab:

Sollt ihr Augen dies erkennen!
Muß ich so weitsichtig sein!⁴⁶⁷

Abermals hat Kraus die palintextuellen Elemente aus dem ursprünglichen
Bedeutungszusammenhang herausgelöst und in veränderter Reihenfolge
in seinen Text integriert, um seine Fundamentalkritik an der Presse litera-
risch-religiös zu überhöhen und letztlich eine aus persönlichen Affekten re-
sultierende leidenschaftliche Tonlage zu erzeugen, die die Klimax der sati-
rischen Anklage darstellt: Ironie (*Eine peinliche Szene*), Sarkasmus (»die
Presse hat funktioniert wie immer«) und schließlich Pathos (*Faust-Be-
züge*). In Goethes Text ist die Redeabfolge dagegen eine andere. Die
Szene *Weiter Ziergarten* endet mit der Rede Mephistopheles', der ad
Spectatores spricht:

Auch hier geschieht was längst geschah, denn Naboths Weinberg war
schon da.⁴⁶⁸

Die Bemerkung ist als spöttische Vorausdeutung auf das kommende Un-
recht zu interpretieren: Den Mord, den Mephistopheles und die drei Ge-
waltigen an dem alten Ehepaar Philemon und Baucis begehen, um Fausts

⁴⁶⁷ AAC-F 781-786, S. 45-46.

⁴⁶⁸ Goethe, Johann Wolfgang: SWII. S. 436.

Siedlungspläne zu realisieren. Denn sie enthält ihrerseits einen metatextuellen Verweis auf die Bibelgeschichte, in der die Frau des Königs Ahab den Weinbergbesitzer Naboth unrechtmäßig steinigen lässt, damit Ahab sich dessen Besitz aneignen kann. Die entsprechende Bibelstelle ist explizit markiert (1, Könige 21.).⁴⁶⁹ In der darauffolgenden Szene *Tiefe Nacht* schildert der Türmer Lynceus sodann das Niederbrennen der Hütte von Philemon und Baucis durch Mephistopheles und die drei Gewaltigen mit tragischem Pathos:

Sollt ihr Augen dies erkennen! Muss ich so weitsichtig sein!⁴⁷⁰

Und der zum Palast zurückkehrende Mephistopheles erstattet Faust schließlich mit den Worten Bericht:

Da kommen wir mit vollem Trab,
 Verzeiht! es ging nicht gütlich ab.
 Wir klopfen an, wir pochten an,
 Und immer ward nicht aufgetan;
 Wir rüttelten, wir pochten fort,
 Da lag die morsche Türe dort;
 Wir riefen laut und drohten schwer,
 Allein wir fanden kein Gehör.
 Und wie's in solchem Fall geschieht,
 Sie hörten nicht, sie wollten nicht;
 Wir aber haben nicht gesäumt
 Behende dir sie weggeräumt.
 Das Paar hat sich nicht viel gequält
 Vor Schrecken fielen sie entseelt.
 Ein Fremder, der sich dort versteckt,
 Und fechten wollte, ward gestreckt.
 In wilden Kampfes kurzer Zeit,
 Von Kohlen, rings umher gestreut,
 Entflammte Stroh. Nun lodert's frei,
 Als Scheiterhaufen dieser drei.⁴⁷¹

Kraus hingegen konstruiert durch das Weglassen der Passage über den Tod des Ehepaars und des fremden Gastes sowie durch die gezielte

⁴⁶⁹ Vgl. Goethe, J. W.: SWII. S. 426.

⁴⁷⁰ Goethe, J. W.: SWII. S. 437.

⁴⁷¹ Ebd. S. 438.

Umkehrung der chronologischen Abfolge einen neuen semantischen Bezugsrahmen, der eine Parallelisierung auf der Handlungsebene zur Folge hat. Die zunächst nur allgemein geschilderten Verfehlungen der Presse werden durch den Verweis auf das gewaltsame Vorgehen von Mephistopheles und den drei Gewaltigen ins Destruktiv-Bildhafte überführt, sodass die Brutalität und Skrupellosigkeit der Recherche- und Berichtsmethoden im Fall der Berliner Schüler klar zum Vorschein kommen. Die Pronominalform »wir« bezieht sich nunmehr auf die drei Gewaltigen der Morgen-, Mittags- und Abendpresse, die in rücksichtsloser Profit- und Sensationsgier »ganze Arbeit« leisten, indem sie öffentliche Scheiterhaufen für Menschen wie Hildegard Scheller errichten. Damit wird das fiktionale Ereignis aus Goethes Drama im Sinne einer fundamentalen Pressekritik funktionalisiert und ins Überzeitliche transzendiert – denn die Presse »hat funktioniert wie immer«. Dem metatextuellen Verweis auf Philemon und Baucis in Goethes Drama kommt dabei eine Pars-pro-toto-Funktion zu: Er steht für die Vernichtung menschlichen Glücks generell – was Kraus explizit formuliert. Die Tragik des Satirikers, der das Vorgehen der Presse mitansehen muss, korrespondiert in der Schlusspassage mit der Tragik des Türmers Lynceus. Beide können nicht verhindern, dass unschuldigen Menschen Unrecht widerfährt. Der palintextuelle Verweis auf Goethes Bibelzitat »denn auch hier geschieht, was längst geschah« markiert das Vorgehen der Presse als archetypisches Verbrechen. Kraus erreicht diese Funktionalisierung durch Aussparen des zweiten Teils des Zitats und die Verschiebung der Konjunktion »denn« an den Anfang des ersten Teils, sodass ein Kausalzusammenhang zwischen der täglichen Routine der Pressearbeit und deren destruktiven Folgen entsteht. Aber anders als der klassische Lynceus bei Goethe schweigt der Satiriker nicht zu dieser Praxis. Stattdessen dienen ihm dessen Worte als pathetisch-klagender Appell: »Sollt ihr Augen dies erkennen! Muss ich so weitsichtig sein!«

In dem Text *Heimkehr und Vollendung* (AAC-F 546-550, S. 1-2) tritt die Eindringlichkeit der Tonlage noch deutlicher hervor. Kraus thematisiert darin den in einer Zeitungsnachricht geschilderten Tod der Tischlersgattin Anastasia Kolochy, die vor freudiger Aufregung an Herzschlag stirbt, als sie von ihrem totgeglaubten Ehemann per Telegramm erfährt, dass er sich

auf der Heimreise aus russischer Kriegsgefangenschaft befindet.⁴⁷² Der Satiriker kommentiert dies, indem er sich des tragischen Pathos' Shakespeares bedient:

»Heult, heult, heult, heult! O ihr seid All' von Stein!
Hätt' ich eu'r Aug' und Zunge nur, mein Jammer
Sprengte des Himmels Wölbung! – Hin auf immer!
Ich weiß, wenn Einer tot und wenn er lebt:
Tot wie die Erde. Gebt 'nen Spiegel her;
Und wenn ihr Hauch die Fläche trübt und streift,
Dann lebt sie.«

»Ist dies das verheine Ende?«

»Sinds Bilder jenes Grau'ns?«

»Brich, Herz, ich bitt' dich, brich!«

»Brich, Welt, vergeh!«

»Wie dunkel ist es hier!«⁴⁷³

Die als Zitat markierten Zeilen stammen aus *King Lear* (V, 3).⁴⁷⁴ Die letzte Zeile »Wie dunkel ist es hier!« wird in den neueren Shakespeare-Editionen nicht mehr angegeben,⁴⁷⁵ sie findet sich aber noch in älteren Ausgaben.⁴⁷⁶ In der Schlusszene betrauert König Lear im Kreise seiner Getreuen den Tod seiner Tochter Cordelia und stirbt kurz darauf an gebrochenem Herzen:

Lear

Heult, heult, heult, heult! O ihr seid All' von Stein!
Hätt' ich eu'r Aug' und Zunge nur, mein Jammer
Sprengte des Himmels Wölbung! – Hin auf immer!
Ich weiß, wenn Einer tot und wenn er lebt:
Tot wie die Erde. Gebt 'nen Spiegel her;
Und wenn ihr Hauch die Fläche trübt und streift,
Dann lebt sie.

Kent

Ist dies das verheine Ende?

Edgar

⁴⁷² Vgl. AAC-F 546-550, S. 1.

⁴⁷³ Ebd. S. 1.

⁴⁷⁴ Shakespeare, W.: SWII. S. 2420.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd. S. 2420.

⁴⁷⁶ Vgl. Shakespeare, William: Shakespeare's dramatische Werke übersetzt von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Fünfte Octav-Ausgabe. Elfter Band. Berlin: Georg Reimer 1857. S. 149.

Sinds Bilder jenes Grau'ns?
 Albanien
 Brich, Welt, vergeh!-
 [...]
 Edgar
 Er schwindet, - o mein König! -
 Albanien
 Brich, Herz, ich bitt' dich, brich!⁴⁷⁷

Bei Kraus ist die dialogische Struktur dagegen fast vollständig aufgelöst. Die Figurenrede ist nur noch schemenhaft anhand der Einrückungen erkennbar und die chronologische Abfolge des palintextuellen Materials ist verändert. Die Sätze »Brich, Herz, ich bitt' dich, brich!« und »Brich, Welt, vergeh!« sind vertauscht. Die Zeile »Wie dunkel ist es hier!« bildet den Abschluss. Ein metatextueller Hinweis auf den zugrunde liegenden Prätext fehlt, gleichwohl sind die übernommenen Zeilen bewusst von Kraus als Zitat gekennzeichnet. Auf diese Weise entsteht im Zusammenhang mit der Zeitungsnachricht eine vollständig neue semantische Ebene mit einer spezifischen dramatischen Zuspitzung, die dennoch vermittels der intertextuellen literarischen Analogisierung Shakespeare als Deutungsrahmen benutzt und sich dessen Pathos zunutze macht.⁴⁷⁸ Die Shakespeare-Zitate werden genau an der Stelle eingesetzt, wo sie aufgrund der thematischen Überschneidung ihre größte Wirkung entfalten: als Totenklage, für die der hohe, erhabene dramatische Stil, das *genus grande*, die adäquate Ausdrucksform darstellt.⁴⁷⁹

Kraus' generelles Verfahren der gezielten, schöpferisch und stilistisch motivierten Übernahme von Zitaten ist bereits erläutert worden. Danach ist der Bezug auf Shakespeare an dieser Stelle naheliegend:

[W]eil ja ganz sicher ist, daß von keinem Shakespeare hier etwas stärkeres Neues gefunden werden könnte als dieses Shakespeare-Zitat, aber nicht als Inhalt, sondern weil es ein Zitat ist.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ Shakespeare, W.: SWII. S. 2420.

⁴⁷⁸ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 80-81.

⁴⁷⁹ Vgl. Meid, V.: Sachwörterbuch der Literatur. S. 388.

⁴⁸⁰ AAC-F 572-576, S. 61.

Würde der Zitatcharakter entfallen, würde auch die Wirkung abgeschwächt. Die Satire wäre ihrer zentralen Maxime beraubt. Diese lautet aber »Rückwärtskonzentrierung«⁴⁸¹. Der Denunziation der Zeit durch den Satiriker kann im konkreten Fall daher nur so Ausdruck verliehen werden: durch Gestaltung der Weltkriegstragödie im Zitat, das eben dadurch, dass es Zitat ist, die Entfernung einer barbarischen Gegenwart vom Ursprung markiert. Neu kontextualisiert werden die zitierten Sätze nunmehr als dramatischer Kommentar in Form eines inneren Monologes des Satirikers lesbar, der die Tragödie des Weltkriegs und das unermessliche Leid der Menschheit beklagt – stellvertretend für all jene, die im Krieg einen unersetzlichen Verlust erlitten haben.

Der Totenklage folgt eine Klage über das ›Dunkel der Zeit‹, denn für den Satiriker symbolisiert die Tragik des singulären Vorfalls das bevorstehende Ende der Menschheit. Kraus akzentuiert dies mit einem weiteren palintextuellen Rekurs auf Shakespeare (Heinrich VI), der das abstrakte Grauen des Krieges in konkrete Bilder des Leids übersetzt und den Weltkrieg als inhumane Groteske anklagt:

Von allen Vollendungen dieses Weltuntergangs könnte diese die vollkommenste sein.

Der Krieger, der seinen Vater umgebracht hat:

»Wie wird die Mutter um des Vaters Tod
Mich schelten, und sich nie zufrieden geben!«

Der Krieger, der seinen Sohn umgebracht hat:

»Wie wird mein Weib des Sohnes Mord in Tränen
Ertränken, und sich nie zufrieden geben!«

Hier überbietet es sich noch im Wechsel der Bahren, der geglaubten und der wirklichen. Nur spricht kein milder König dazu:

»Wie wird das Volk dem König dieses Elend
Verargen, und sich nicht zufrieden geben!«⁴⁸²

⁴⁸¹ AAC-F 349-350, S. 23.

⁴⁸² AAC-F 546-550, S. 1-2.

Die zitierten Stellen entstammen dem dritten Teil der Trilogie (II, 5).⁴⁸³ Hintergrund des Geschehens ist der Rosenkrieg der Häuser York und Lancaster um die Vorherrschaft in England. Ein Sohn, der seinen Vater erschlagen hat, und ein Vater, der seinen Sohn erschlagen hat, klagen König Heinrich VI an. Dieser fühlt, wie von Kraus zitiert, mit dem Volk und be-trauert dessen Elend, womit er in einem scharfen Kontrast zu den Monar-chen der Gegenwart steht. Ihnen, den leitenden Offizieren und der Presse gibt Kraus die Schuld am Weltkrieg.

Zur Vollendung der Menschheitstragödie, die sich im Tod einer Ehe-frau manifestiert, die an der Freude über die Rückkehr ihres Mannes stirbt, wären deshalb ein bewusstes Erkennen und Einbekenntnis dieser Schuld durch die Verantwortlichen erforderlich. Dies wäre zugleich ein letzter Hoffnungsschimmer:

Doch um die Symmetrie in den Maßen der Weltragödie zu vollenden, die ihre Täter uns vergessen machen möchten – wir wollten es, wenn sie nur eingedenk blieben bis ans Ende ihrer Tage –, müßten sie zur Stelle sein, die Könige, und wären sie aus dem Tod und der Verbannung zurückzuholen, um solchem Schauspiel beizuwohnen. [...]. Sie müssen es sehen, was sie nur getan haben, weil sie es sich nicht vorstellen konnten; denn sie können es noch immer nicht. Zusamt ihren Feldherren, Staatsmännern und Preßbu-ben fortleben mit diesem Bild! Gram um diesen Hingang, Freude über diese Heimkehr, Erlebnis endlicher Vollendung: die Herzen, die es noch waren, würden zu schlagen aufhören.⁴⁸⁴

Auch an dieser Stelle scheint das zentrale Motiv für den Kulturbruch des Weltkriegs durch: das Versagen der Vorstellungskraft der herrschenden gesellschaftlichen Eliten, seinerseits bedingt durch die verantwortungslose und sinnentleerte journalistische Phrase.⁴⁸⁵

In dem Text *Die Welt der Plakate* (AAC-F 283-284 S. 19-25) ist die pathetisch-verstärkende Qualität der intertextuellen Bezüge dagegen auf der suggestiv-bildhaften Ebene angesiedelt.⁴⁸⁶ Thema ist nicht die exemp-larische Tragik eines Einzelfalles, die mit dramatischem Pathos unterlegt wird, stattdessen spürt der Satiriker in dem Essay mit künstlerisch-

⁴⁸³ Shakespeare, W.: SWII. S. 1505.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 2.

⁴⁸⁵ Vgl. AAC-F 404, S. 1.

⁴⁸⁶ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 203.

schöpferischer Phantasie der grundsätzlichen Wirkung von Reklame nach und perspektiviert diese kulturkritisch.⁴⁸⁷ Ausgangspunkt seiner Betrachtungen ist die Problematik der Entwicklung einer kritisch-reflektierenden Wahrnehmungsfähigkeit:

Schon als Kind war ich weniger darauf erpicht, das Leben aus den großen Werken der Kunst zu empfangen, als aus den kleinen Tatsachen des Lebens es zu ergänzen. [...]. Ich war früh darauf aus, vom Menschen Aufschluß über den Menschen zu verlangen, und ich ließ eigentlich nur eine Form künstlerischer Mitteilung gelten, die mir das Wissenswerte unaufdringlich an den Mann zu bringen schien: das Plakat. Ein sentimentaler Gassenhauer, den am Sommersonntag ein Leierkasten vor unserem Landhaus spielte, hatte Macht über mein Gemüt; ich ließ ab, Fliegen zu fangen, und die Mysterien der Liebe gingen mir auf. Andere, die sich rühmen, daß der Tristan eine ähnliche Wirkung auf sie geübt habe, fangen noch heute Fliegen.⁴⁸⁸

In wenigen Sätzen entwickelt Kraus aus der Dichotomie der Sphären Kunst und Leben die vollständige Dekonstruktion eines auf reine Wissensakkumulation hin angelegten bürgerlichen Bildungsideals. Die Rezeption vorgefertigter, kanonisierter Bildungsinhalte, statt der kritischen Reflexion des eigenen Erlebens, lähmt die Phantasie und verhindert die Entwicklung der individuellen Wahrnehmungsfähigkeit.⁴⁸⁹ Kunst und Leben bleiben einander fremd, stattdessen mündet die bloß abstrakte Rezeption von Kunst aus der Sicht des Satirikers ins sarkastisch überspitzte Bild des Fliegenfängers – als Metapher eines naiven reflexhaften Bewusstseinszustandes. Dem metatextuellen Verweis auf den *Tristan*-Stoff kommt hierbei eine Pars-pro-toto-Funktion zu: Er verweist nicht auf einen Einzeltext, sondern steht in seiner unspezifischen Offenheit stellvertretend für die künstlerische Sphäre an sich. Statt der Beschäftigung mit der künstlerisch dargestellten Liebe, so wie sie Bestandteil des *Tristan*-Stoffes ist, erschließt sich der Satiriker bereits in jungen Jahren die Welt über die phantasiegeleitete Wahrnehmung der Populärkultur und der Reklameerzeugnisse und

⁴⁸⁷ Vgl. ebd. S. 203-204.

⁴⁸⁸ AAC-F 283-284, S. 19.

⁴⁸⁹ Vgl. AAC-F 309-310, S. 39, wo Kraus diesen Befund aphoristisch zugespitzt anhand des intertextuellen Verweises auf Lessing und Goethe illustriert, indem er folgendermaßen formuliert: »Wer etwa das Wort ›Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen‹ im *Nathan* sucht, hats weiter gebracht, als der es in den *Wahlverwandtschaften* findet«.

bildet so seine kritische Reflexionsfähigkeit aus, die er nunmehr auf die Gegenwart richtet:

Als man anfang, das geistige Leben in die Welt der Plakate zu verbannen, habe ich vor Planken und Annoncentafeln kaum eine Lernstunde versäumt. Und lange ehe ich das Wesen des Plakats als die Empfehlung einer Ware erkannte, empfand ich es als eine Warnung vor dem Leben. Ich wußte bald um den Stand des Geistes Bescheid.⁴⁹⁰

Die moderne Verquickung von geistigen Werten und kommerziellen Interessen kommentiert der Satiriker daher ironisch:

Gern stellte ich mir vor, daß alle Geistigkeit übernommen sei, daß alles, was die Literatur an Zitaten, die Sprache an Sprüchen, das Herz an Empfindungen bietet, nur mehr dort verwendet werde und daß das Leben außerhalb der Annoncen ein leerer Schein sei und höchstens eine wirksame Reklame für den Tod.⁴⁹¹

Und er stellt die rhetorische Frage: »Gibt's denn ein Leben außerhalb der Plakate?«⁴⁹², aber die Antwort lautet: »Kein Entrinnen!«⁴⁹³, es bleibt nur die Flucht in den Traum:

... Aber wir haben selbst hier die Rechnung ohne den Gastwirt gemacht, [...]. Fürchterliches wird offenbar. Der Merkantilismus hat es gewagt, noch die Schwelle unseres Bewußtseins als Planke zu benutzen! [...] Wir liegen da und büßen für Makbeths Schuld. Es erscheinen der Reihe nach die Könige des Lebens: der Knopfkönig, der Seifenkönig, der Manufakturkönig, der Getreidekönig, der Ansichtskartenkönig, der Teppichkönig, der Kognakkönig, und als letzter der Gummikönig. Seine Augen mahnen uns an unsere Sünden, [...].⁴⁹⁴

Der metatextuelle Hinweis auf Macbeth macht den Umschwung in der Tonlage vollends deutlich: Die Angsterfahrung von Macbeth, der nach dem Mord an Duncan in der Vision der Hexen seinen von ihm getöteten Heerführer Banquo und dessen Abkömmlinge als Könige wiederkehren

⁴⁹⁰ AAC-F 283-284, S. 21.

⁴⁹¹ Ebd. S. 21.

⁴⁹² Ebd. S. 22.

⁴⁹³ Ebd. S. 22.

⁴⁹⁴ Ebd. S. 22-23.

sieht,⁴⁹⁵ ist bei Kraus auf die kommerzielle Ebene verlagert. Die Schuld für den Königsmord – d.h. die Subordinierung der Kultur und des Geistes unter die Bedürfnisse der Ökonomie und des Profitstrebens – wird durch das Auftreten der kleinen kommerziellen Könige unerbittlich gebüßt. Wie in Shakespeares Drama sind es auch bei Kraus acht Könige.⁴⁹⁶ Sie figurieren als die Könige des Lebens, deren Allgegenwärtigkeit an vergangene Verbrechen wider die natürliche Ordnung gemahnt und in deren Gefolge immer mehr Gestalten auftreten. Diese sind allerdings kaum noch zu unterscheiden, sodass sich die kapitalistisch-merkantilen Assoziationen schließlich im Strudel eines unentwirrbaren Gedanken- und Wortstroms aus Zitatfetzen zu einer alptraumhaften Vision verdichten, die von der Vorstellungswelt des Satirikers vollständig Besitz ergreift.⁴⁹⁷

Ein »heller Kopf« erscheint. Es ist jener, der nur Dr. Ötkers Backpulver verwendet. [...] Wer kommt denn dort herein? Wilhelm Tell mit seinem Sohne? »Ich soll vom Haupte meines Kindes ...« Da schwankte er, aber zur Schutzmarke einer Schokoladefirma gibt er sich her! [...] Und nun tobt alles durcheinander, ich unterscheide die Branchen nicht mehr, hundert Fratzen tauchen auf, hundert Rufe werden laut. Ich verstehe nur noch Ratschläge wie: Koche mit Gas! Wasche mit Luft! Bade zuhause! ... Und da das Leben in solcher Fülle mein Schmerzenslager umbrandet und alle Bequemlichkeiten, alle automatischen Wonnen bietet, deren man um diese Stunde nur habhaft werden kann, so merkt ein Waffenhändler, daß ich mich nicht mehr auskenne, und übertönt den Lärm mit der Reklame: Morde dich selbst!⁴⁹⁸

Die anfängliche Ironie ist verzweifelterm shakespeareschen Pathos gewichen. In der Vision des Satirikers hat die Kunst ihre Unabhängigkeit und ihren Wert verloren, stattdessen ist sie zur bloßen Verkäuferin in einer entseelten Warenwelt degeneriert. Der palintextuelle Verweis auf *Wilhelm Tell* ist vom Satiriker bewusst als Personifikation gestaltet. Tell steht stellvertretend für die Kommerzialisierung der Kunst. Seine Tragik hat sich gewandelt. Sie besteht nicht mehr darin, dass die Figur auf der literarisch-fiktionalen Ebene dazu gezwungen wird, auf den eigenen Sohn zu schießen,

⁴⁹⁵ Vgl. Shakespeare, W.: SWII. S. 2211.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd. S. 2211.

⁴⁹⁷ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 204. Timms kritisiert, dass in Kraus' Text eine historisch fundierte Erklärung für seine Wahrnehmung fehlt.

⁴⁹⁸ AAC-F 283-284, S. 23-25.

sondern darin, dass sie sich zum Schutzpatron einer Schokoladenfirma hergibt. Die Dramatik seiner Sätze wird im Zeitstrom der Reklamebotschaften fragmentiert und neukontextualisiert. Tells abgebrochene Rede »Ich soll vom Haupte meines Kindes«⁴⁹⁹ ist alles, was den Satiriker in seinem Angsttraum noch erreicht, bis sich die Eindrücke immer weiter verdichten und es nur noch einen kategorischen Imperativ gibt, den Imperativ einer entmenschten Zeit: »Morde dich selbst«!

4.5 Zwischenergebnis

In der Gesamtbetrachtung der bisherigen Analysen wird deutlich, dass das Fehlen von thema- und demotextuellen Bezügen bereits durch den Umstand bedingt ist, dass die behandelten Funktionalisierungen überwiegend eine Einzeltextreferenz erfordern, um Wirkung zu entfalten.

Stattdessen dominieren – entsprechend der anlassbezogenen und gegenschöpferischen Strategie der *Fackel* – meta- und palintextuelle Verweise. So nutzt Kraus sowohl meta- als auch palintextuelle Verweise auf bekannte fiktionale Prätexte häufig als ironische Attribute in Bezug auf die Objekte seiner Satiren, um ein persönliches Merkmal herauszugreifen und die Person zum Typus zu reduzieren (z.B. die ›furchtlose Kriegsberichterstattein‹, der ›fröhliche Professor‹, der ›pathetische Journalist‹). Palin- und metatextuelle Bezüge dienen hier zudem der ironisch-hyperbolischen Zuspitzung und sie fungieren regelmäßig als Beweismaterial bzw. Referenzmaterial, mit dem sich die Betroffenen dann selbst entlarven oder mit dessen Hilfe sie ironisch karikiert werden, sodass der palin- oder metatextuell herausgearbeitete Hauptcharakterzug sukzessive ins Negative gewendet wird.

Des Weiteren nutzt Kraus gezielt unmarkierte metatextuelle Verweise auf vorherige *Fackel*-Texte, um diese in jeweils aktuelle Texte zu integrieren. Dadurch wird der kritische Bezugsrahmen bedeutend erweitert und die satirische Stoßrichtung argumentativ verstärkt. Es entsteht bei sich wiederholenden thematischen Bezügen (hier Pressekritik, Polemik gegen Münz) ein spezifisches Bezugssystem, das neben dem externen

⁴⁹⁹ Schiller, F.: NAX. S. 213.

Verweis auf literarische oder journalistische Prätexte durch eine hochkomplexe interne intertextuelle Verweisungs-dichte gekennzeichnet ist. Dieses Bezugssystem kann als Metadiskurs der *Fackel* beschrieben werden.⁵⁰⁰ Auf dieser Ebene konstituieren alle thematisch verwandten Texte, die in der *Fackel* vor dem aktuellen Text publiziert worden sind, einen potenziellen Bezugsrahmen, der es Kraus erlaubt, selektiv – durch meta- oder palintextuellen Rekurs – explizite oder implizite semantische Verknüpfungen zu generieren, die bereits vorhandenes und artikuliertes satirisches Material auf Einzeltextebene erneut zur Geltung bringen.⁵⁰¹ Für die ironisch-satirische Aussageabsicht reicht aber gegebenenfalls, wie die Analyse des Textes *Für Hildegard Scheller* deutlich macht, auch das rein faktische Zitieren eines Textes, einer Textpassage oder eines Satzes aus, um den ursprünglichen Gehalt und die ursprüngliche Aussageabsicht zu dekonstruieren, und zwar dann, wenn der Metadiskurs der *Fackel* als impliziter satirischer Kotext fungiert, der die Deutung steuert.

Ein weiterer Effekt ist, dass, sofern die meta- und palintextuellen Bezüge auf literarische Prätexte verweisen, das anlassbezogen kommentierte Zeitgeschehen auf die fiktionale Ebene transponiert wird, wodurch der sprachkritische und der kulturkritisch-moralische Aussagegehalt vom Einzelfall abstrahiert und dadurch universalisiert wird.⁵⁰² Insbesondere die metatextuelle Unterlegung von Text- und Glossentiteln ermöglicht es dem Satiriker, einen fiktional konnotierten Rahmen zu erzeugen, der die textliche Dramaturgie steuert und die argumentative Stoßrichtung assoziativbildhaft verdichtet (vgl. *Don Münz, Der Biberpelz*).

Neben der Fremdcharakterisierung nutzt Kraus ferner auch meta- und palintextuelle Verweise, um die selbstgewählte Position des Satirikers in ihrer Wirksamkeit bzw. Unwirksamkeit darzustellen. Auch hier bewirkt die Verlagerung auf die literarisch-fiktionale Ebene eine Verstärkung der satirisch-kulturkritischen Perspektive.

⁵⁰⁰ Vgl. Goltschnigg, D.: Die Fackel ins wunde Herz. S. 18-19, der den Begriff Metadiskurs allerdings nicht verwendet, in Bezug auf Kraus' Angriffe auf Heine aber von einem lebenslangen durch komplexe Intertextualität geprägten Gerichtsprozess spricht, bei dem alle vorherigen Texte zu berücksichtigen seien.

⁵⁰¹ Vgl. ebd. S. 18-19.

⁵⁰² Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 81.

Anders gelagert ist dagegen Kraus' Umgang mit den similtextuellen Bezügen. Kraus nutzt diese gemäß der von Stocker postulierten Definition, um den Sprachstil des satirischen Gegners zu parodieren.⁵⁰³ Ein hypertextueller Bezug liegt nicht vor, da Kraus lediglich den Stil des Gegners (im Beispielfall Harden) kopiert, indem er Nominalkomposita ohne Fugen-S und umständliche Umschreibungen erfindet, sodass ein Textklassenbezug im Sinne Stockers gegeben ist und kein Einzeltextbezug.⁵⁰⁴ Ähnlich wie beim Umgang mit meta- und palintextuellen Verweisen werden auch die similtextuellen Neubildungen von palintextuellen Belegen in Form von Zitaten flankiert.

Ausschließlich meta- und palintextuelle Bezüge nutzt Kraus wiederum, um der satirischen Strategie der *Fackel* zu einer legitimatorischen Grundlage zu verhelfen und die eigene Position, d.h. die Figur des Satirikers, moralisch und ästhetisch zu rechtfertigen (z.B. Schiller-Zitate, Lear-Zitat). Ein wesentliches Merkmal in Bezug auf die legitimatorische Wirkung besteht hier darin, dass Kraus besonders prägnante Zitate bewusst nicht in einzelne Texte integriert, sondern explizit markiert gesondert unter der Rubrik »Zitate« abdruckt, um deren Aussagekraft zu erhöhen.

Schließlich rekurriert Kraus auf bildhaft verdichtete meta- und palintextuelle Verweise, um in seinen Texten einen dramatischen Steigerungseffekt zu erzielen und ein der dramatischen Tonlage des *genus grande* zugeordnetes Pathos zu erzeugen, mit dessen Hilfe er eine starke emotionale Betroffenheit bei seinem Publikum zu erreichen sucht.⁵⁰⁵ Die zugrunde liegenden Topoi sind besondere Einzelschicksale und der Weltkrieg als Menschheitstragödie. Der Satiriker Kraus zeigt sich in diesen Sequenzen als klassischer Wirkungsästhetiker, der anhand von palintextuellen Bezügen den Einzelfall illustriert, um ihn sodann im Verlauf der dramatischen Klimax vermittels des intertextuellen Bezugs auf literarische Vorbilder mit tragischem Pathos aufzuladen.

Insgesamt lässt sich somit feststellen, dass bei den bisher untersuchten Texten überwiegend eine wechselseitige Durchdringung von

⁵⁰³ Vgl. Stocker, P.: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 64.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd. S. 64.

⁵⁰⁵ Vgl. zur dramatischen Struktur der Glossen Djassem, I.: Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. S. 239.

palintextuellen und metatextuellen Verweisen vorliegt – soweit es nicht um eine gezielte Stilparodie von Gegnern der *Fackel* geht. Eine kategoriale Trennung beider Verfahren ist aufgrund ihrer vom Satiriker bewusst gewählten Bezogenheit nicht sinnvoll, da die Kraus'sche Satire ihre Gesamtwirkung wie gezeigt gerade der komplexen internen und externen Verschränkung beider Bezugsverfahren verdankt, denn diese bewirken die Verstärkung der sprachkritischen sowie der moralisch-kulturkritischen Perspektive.⁵⁰⁶ Gleiches gilt auch für die Markiertheitsrelationen. Eine grundlegende Systematik, die eine klare Differenzierung zwischen palintextuellen Verweisen und metatextuellen Verweisen erlauben würde, ist nicht feststellbar. Zwar markiert Kraus Zitate explizit, die ihm besonders wichtig erscheinen und denen in Bezug auf den zugrunde liegenden Einzeltext eine Schlüsselfunktion zukommt, entweder dadurch, dass er sie, wie im Kapitel Legitimation dargestellt, unter Hinweis auf die Quelle in der *Fackel* abdruckt, die Quelle im einleitenden Paratext nennt oder dass er typographische Möglichkeiten nutzt, beispielsweise durch Anführungszeichen, Einrückungen, Sperrdruck oder ein verkleinertes Schriftbild wie in der Glosse *Die fröhliche Wissenschaft*. Dennoch bleibt sein Ansatz prinzipiell pragmatisch auf den jeweiligen Text bzw. Anlass bezogen. Denn der Anlass – in seiner sprachlichen, moralischen und intellektuellen Defizienz – bestimmt, was dem Satiriker einfällt, und gibt damit bereits die Wahl der entsprechenden sprachlichen und stilistischen Mittel vor.

4.6 Goethe-Bezug

Ein zentraler Bereich in Kraus' Werk, der von der Forschung herausgearbeitet worden ist, ist die Rolle Goethes und seines Werks als Maßstab der sprachlich-künstlerischen Ästhetik schlechthin.⁵⁰⁷ Der Rekurs auf Goethe stellt im Verlauf der Publikationsgeschichte der *Fackel* von der ersten Ausgabe an ein immer wiederkehrendes Standardmotiv dar, vor dessen Hintergrund sich Kraus' Kultur- und Pressekritik entfaltet und mit dessen Hilfe er seine vielfältigen satirisch-polemischen Angriffe gegen Zeitgenossen

⁵⁰⁶ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 81.

⁵⁰⁷ Vgl. Stieg, G.: *Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus*. S. 71 ff.

wie Bahr, Salten, Hofmannsthal oder Werfel fundiert.⁵⁰⁸ Die wesentlichen Motive, die Kraus' Goetherezeption prägen, werden in dem folgenden Gedicht artikuliert, in dem Kraus über den Einfluss des Weimarer Dichters reflektiert und damit implizit auch über eine von Goethe abgeleitete intertextuelle Lesart seiner eigenen Texte:

Goethe-Ähnlichkeit

»Erstaunlich, wie manches an Goethe gemahnt!«
erkannte einer, der es gelesen.
Die Beziehung hab' ich nicht angebahnt,
doch vielleicht ist er wirklich bei mir gewesen.

Gedanklichen Reimspruchs engeres Bett
hat ein für allemal er bereitet.
Nur wie sich die Sprache zu strecken hätt',
sie sich neu die inneren Grenzen erweitert.

Was offen vom eigenen Ursprung kommt,
das führt nicht den fremden Plan im Schilde.
Doch einem lebendigen Ding es frommt,
ist's geschaffen nach Goethes Ebenbilde.

Und wie sich Wesen und Form verzahnt,
und wenn die Sprache des Worts will genesen –
da hat es der Ähnlichkeit selber geahnt,
und ich bin bei Gott bei Goethe gewesen!⁵⁰⁹

Die erste Strophe beginnt mit dem Zitat eines Lesers und leitet die Evokation Goethes ein. Kraus weist einen rein epigonalen Bezug zurück (»Die Beziehung hab' ich nicht angebahnt«), nennt Goethe aber als mögliche Inspirationsquelle und gibt seiner Hoffnung auf eine die Zeit transzendierende geistige Intimität zu dem Dichter Ausdruck (»doch vielleicht ist er wirklich bei mir gewesen«). In der zweiten Strophe wird Goethe sodann als normative Instanz beglaubigt. Denn er habe das »engere Bett« für »gedanklichen Reimspruch« bereitet und die Grenzen der Sprache erweitert, sodass im Verlauf der dritten Strophe Goethe als Bezugs- und

⁵⁰⁸ Vgl. ebd. S. 71.

⁵⁰⁹ AAC-F 472-473, S. 31.

Identifikationspunkt der Kraus'schen Ursprungstheorie figurieren kann. Auch hier betont Kraus den originär schöpferischen Anspruch der eigenen Arbeit, wenngleich die Bindung an Goethe noch stärker artikuliert wird. Insbesondere die letzten beiden Zeilen (»Doch einem lebendigen Ding es frommt, ist's geschaffen nach Goethes Ebenbilde«) führen zum Kern von Kraus' Sprachdenken, das wie bereits dargetan auf die Verbindung von Wort und Wesen zielt.⁵¹⁰ Hierfür stehen Goethe und sein Werk.⁵¹¹ Denn die Sprache erschöpft sich für Kraus nicht bloß im deskriptiven Akt der Benennung einer Sache, die mit einem Wort, einem Begriff bezeichnet wird, sondern ist auch Artikulation ihres Wesens, oder, anders ausgedrückt, ihres emotionalen Gehalts.⁵¹² Diese Verbindung kann nur jeweils immer wieder aufs Neue im Satz gelingen, der die ursprüngliche Verbindung beider Komponenten wiederherstellt und damit zur Lebendigkeit im Sinne Goethes führt.⁵¹³ Das Gelingen des Satzbaus wird schließlich im Verlauf der letzten Strophe dargestellt, wo das zuvor explizierte Motiv der »Ahnung« eingeführt wird, das in der tautologischen Formel »Gott« und »Goethe« kulminiert. Die endgültige Sakralisierung Goethes ist damit vollzogen. Gleichzeitig erhält der Begriff »Goethe« eine weitere semantische Nuancierung: Er kann in toto als Chiffre für Kraus' Ursprungstheorie gelesen werden.⁵¹⁴ Für die Rezeption und die Interpretation von Kraus' Satiren ist folglich der zumindest mittelbare Rekurs auf Goethe in wesentlichen Teilen unabdingbar, selbst wenn dieser nicht im Sinne des im Rahmen dieser Arbeit vertretenen hermeneutisch-strukturalistischen Intertextualitätsbegriffs konkret gestaltet sein sollte. Denn insbesondere nach der »ästhetischen Wendung der *Fackel* überformt das von Goethe abgeleitete Ursprungsmotiv das Kraus'sche Sprachdenken und determiniert als idealisierte Kontrastfolie die satirische Stoßrichtung insgesamt.⁵¹⁵

⁵¹⁰ Vgl. AAC-F 484-489, S. 112.

⁵¹¹ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 140.

⁵¹² Vgl. AAC-F 572-576, S. 40.

⁵¹³ Vgl. Kraft, W.: Karl Kraus. S. 178. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 52 u. S. 140.

⁵¹⁴ Vgl. Stieg, G.: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. S. 73, der den Begriff »Ursprung« bei Kraus in umgekehrter Lesart als Chiffre für die Goethezeit interpretiert.

⁵¹⁵ Vgl. ebd. S. 75 u. S. 81. Wenngleich Stieg ausdrücklich davor warnt die Lyrik der *Fackel* als »verbissenes Nachhutgefecht gegen die literarische Moderne im Namen Goethes« zu interpretieren.

Was die konkrete intertextuelle Strukturierung anbetrifft, so lassen sich von der Analyse des zugrunde liegenden Gedichts ausgehend im Wesentlichen zwei Hauptlinien der textlichen Verarbeitung ableiten: Goethe als Fixpunkt und ästhetisch-normative Instanz des Kraus'schen Sprachdenkens und damit einhergehend – als implizite Folge der Sakralisierung – der Schutz seines Werks vor einem epigonalen Zugriff.⁵¹⁶

4.6.1 Ästhetische Norm

Konkret bezogen auf einzelne Texte sind es vor allem die intertextuellen Verweise auf Goethes Drama *Iphigenie auf Tauris* und auf das dramatische Fragment *Pandora*, die Kraus immer wieder kulturkritisch funktionalisiert.⁵¹⁷ So können die Abschiedsworte »Lebt wohl!«⁵¹⁸, die König Thoas zu Iphigenie am Ende des Dramas spricht,⁵¹⁹ als die prägnanteste palintextuelle Transposition von Kraus' Ursprungstheorie auf die intertextuelle Ebene angesehen werden.⁵²⁰

Als satirisch-ästhetisches Argument wird das Goethe-Zitat erstmals am Ende der Polemik *Heine und die Folgen* (AAC-F 329-330, S. 1-33) in der *Fackel* eingeführt, wo Kraus seine Kritik an Heine folgendermaßen resümiert:

Was war es bei Heine? [...] Heine hat aus dem Wunder der sprachlichen Schöpfung einen Zauber gemacht. Er hat das höchste geschaffen, was mit der Sprache zu schaffen ist; höher steht, was aus der Sprache geschaffen wird. Er konnte hundert Seiten schreiben, aber nicht die Sprache der hundert ungeschriebenen Seiten gestalten. Wenn nach Iphigeniens Bitte um ein holdes Wort des Abschieds der König »Lebt wohl!« sagt, so ist es, als ob zum erstenmal in der Welt Abschied genommen würde und solches »Lebt

⁵¹⁶ Vgl. ebd. S. 71-73. Allerdings unterscheidet Stieg nicht explizit kategorial zwischen einer Sakralisierung Goethes und dem Schutz vor unberechtigter, epigonaler Inanspruchnahme. Hierfür spricht, dass eine klare Trennung vielfach schwierig ist, da beide Gesichtspunkte wie dargelegt kausal aufeinander bezogen sind und eine interpretatorische Aufspaltung folglich einen synthetisch-arbiträren Eingriff darstellt, der der anlassbezogenen organischen Gewachsenheit des konkreten Textmaterials im Grundsatz zuwiderläuft. Da die vorliegende Arbeit allerdings einen exemplarischen Ansatz verfolgt, wird eine entsprechende Differenzierung gleichwohl für solche Texte bzw. Textausschnitte aufrechterhalten, die in Bezug auf die konkrete intertextuelle Funktionalisierung Goethes schwerpunktmäßig einer dieser der beiden Kategorien zuzuordnen sind.

⁵¹⁷ Vgl. ebd. S. 77. Laut Stieg zählt hierzu auch der Helena-Akt aus *Faust II*.

⁵¹⁸ Goethe, J. W.: SWV. S. 619.

⁵¹⁹ Vgl. ebd. S. 619.

⁵²⁰ Vgl. Stieg, G.: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. S. 73-75.

wohl!« wiegt das Buch der Lieder auf und hundert Seiten von Heines Prosa. Das Geheimnis der Geburt des alten Wortes war ihm fremd. Die Sprache war ihm zu Willen. Doch nie brachte sie ihn zu schweigender Ekstase.⁵²¹

Wie bereits im biografischen Teil dargelegt macht Kraus in dem Essay Heine entscheidend für die Begründung des Feuilletonismus verantwortlich – die sprachliche Aufwertung der Form zu Lasten des Inhalts.⁵²² Er sieht darin eine sprachliche Kunstfertigkeit, die die klare Trennung von Zweckform und Ornament verwischt und dadurch die klassische Scheidung zwischen hoher und angewandter Kunst aufhebt.⁵²³ Im Ergebnis führt diese Technik der journalistischen Darstellungsweise nach Kraus' Auffassung zu einer im negativen Sinne journalisierten Gesellschaft, in der selbstbezogene Subjektivität an die Stelle von faktenbezogener Berichterstattung tritt, Nachrichten von Meinungen verdrängt werden und die Dichtung durch Formen des Pastiche ersetzt wird.⁵²⁴

Der zitierte Schlusskommentar des Essays verlagert die Argumentation auf die bildhaft-intertextuelle Ebene, indem Heines »Zauber« das Genie Goethes gegenübergestellt wird. Der intertextuelle Rekurs auf Goethes Drama *Iphigenie* ist extrem verdichtet: Er besteht aus einem Temporal-satzgefüge, in dessen Verlauf Goethes Text metatextuell eingeführt wird und dann durch die palintextuelle Wiederholungsfigur »Lebt Wohl!« zum ästhetischen Argument funktionalisiert wird. Damit markiert Kraus den Unterschied zwischen dem aus seiner Sicht versatilen Arrangeur Heine, der mit der Sprache verfährt, wie er will und sie aus fehlendem Respekt nach seinen Vorstellungen gebraucht, und Goethe, in dessen Tradition sich Kraus stellt. Anders als Heine gelingt Goethe »die Geburt des alten Wortes«, symbolisiert durch die Abschiedsformel »Lebt wohl!«, da er »aus der Sprache schafft«, d.h. das gebrauchte Wort und nicht ein artifizielles Synonym benutzt.⁵²⁵ So gelangt er in Kraus' Verständnis zu ihrem Ursprung

⁵²¹ AAC-F 329-330, S. 33.

⁵²² Vgl. AAC-F 329-330, S. 9.

⁵²³ Vgl. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 635.

⁵²⁴ Vgl. Timms, E.: Apocalyptic Satirist. S. 394-395, der gleichzeitig kritisch darauf hinweist, dass Kraus in seinem Feldzug gegen Heine den Nachweis schuldig bleibt, dass dieser durch Verwendung innovativer Formen, die von der Kraus'schen Kulturkritik diagnostizierten extremen Folgen tatsächlich in Gang gesetzt hat.

⁵²⁵ Vgl. Kraft, Werner: Karl Kraus. S. 182

und bleibt nicht wie Heine an ihrer Oberfläche haften.⁵²⁶ Denn die vollständige Verbindung von Wort und Wesen bedeutet nach Kraus' holistisch-integrativer Sprachauffassung, dass die für ihn grundsätzlich gegebene semantisch-morphologische Präformiertheit des sprachlichen Gedankens vom Künstler vermittels der ›Ahnung‹, über die nur er verfügt, erschlossen werden muss, sodass beim Zusammenklang des aus der Sprache geschöpften Materials eine originäre Verbindung entsteht, die alle Facetten der am ›Ursprung‹ vorhanden Seinsstruktur ausdrückt: ›das alte Wort‹.⁵²⁷

Der Rekurs auf Goethes Abschiedsformel wird von Kraus allerdings auch ausschließlich metatextuell funktionalisiert. In der Glosse *Das geht nicht* (AAC-F 717-723, S. 89-96) aus dem Jahr 1926 beschäftigt sich der Satiriker mit der Diktion Felix Saltens. Dieser hatte sich zuvor in einem Artikel zu einer Burgtheaterkrise eingelassen, bei der es um Besoldungs- und Budgetfragen ging.⁵²⁸ Ausgehend von der kulturkritischen Perspektive erklärt der Satiriker zunächst sein Desinteresse an dem zugrunde liegenden Sachverhalt:

Denn was liegt schließlich daran, ob die Herren, die heute im Burgtheater spielen, mehr dort oder als Rekommandeure von Likörfirmen zur Geltung kommen? Ich dagegen muß der Bedeutsamkeit, mit der Herr Salten diesen Angelegenheiten nachgeht, gerecht werden und die große Plastik nachbilden, [...].⁵²⁹

Stattdessen zitiert er in der Folge eine zugespitzte Feststellung Saltens zum Sachverhalt und kommentiert diese, indem er einen Bezug zu Goethes *Iphigenie* herstellt:

[Salten] Das geht nicht.

[Kraus] Seit dem Abschiedswort an die Iphigenie ist in deutscher Sprache nichts Monumentaleres hingesezt worden.⁵³⁰

Hier ist der intertextuelle Verweis metatextuell gestaltet. Kraus markiert Saltens lakonische Bemerkung »[d]as geht nicht« als Stildefekt, indem er

⁵²⁶ Vgl. ebd. S. 182.

⁵²⁷ Vgl. AAC-F 381-381, S. 69.

⁵²⁸ Vgl. AAC-F 717-723, S. 89-90.

⁵²⁹ Ebd. S. 89.

⁵³⁰ Ebd. S. 91.

sie gesperrt setzt und mit dem ironisch überhöhenden Goethebezug ins Lächerliche zieht. Die satirische Pointe besteht darin, dass implizit der vorangegangene ästhetische Diskurs der *Fackel* aufgerufen wird, sodass auf der semantischen Metaebene Saltens Bemerkung mit Thoas Worten »Lebt wohl!« konfrontiert und dadurch aufgrund der vergleichbaren Kürze des Goethezitats als banaler Stilmanierismus desavouiert wird. Das Urteil des Satirikers fällt folglich ähnlich vernichtend aus wie bei Heine: Salten arbeitet mit der Sprache, schöpft aber nicht aus der Sprache. Er kann typologisch als Schüler Heines gelten, der besser schweigen sollte, da er nichts Wesentliches zu berichten weiß, weshalb Kraus folgende satirische Dialogsequenz arrangiert:

[Salten] Aber ich denke, wir lassen es lieber.

[Kraus] Ich denke auch. Es wird nicht dringend gewünscht und man kann auch etwas bei sich behalten.⁵³¹

Ein weiterer Text, der – vergleichbar *Heine und die Folgen* – Goethe als ästhetische Norm implementiert, ist der Essay *Die Sprache* (AAC-F 885-887, S.1-4). Kraus formuliert darin programmatisch:

Nichts wäre törichter, als zu vermuten, es sei ein ästhetisches Bedürfnis, das mit der Erstrebung sprachlicher Vollkommenheit geweckt oder befriedigt werden will. Derlei wäre kraft der tiefen Besonderheit dieser Sprache gar nicht möglich, die es vor ihren Sprechern voraus hat, sich nicht beherrschen zu lassen. Mit der stets drohenden Gewalt eines vulkanischen Bodens bäumt sie sich dagegen auf. Sie ist schon in ihrer zugänglichsten Region wie eine Ahnung des höchsten Gipfels, den sie erreicht hat: Pandora; in unentwirrbarer Gesetzmäßigkeit seltsame Angleichung an das symbolträchtige Gefäß, dem die Luftgeburten entsteigen:

*Und irdisch ausgestreckten Händen unerreichbar jene, steigend jetzt empor und jetzt gesenkt.
Die Menge täuschten stets sie, die verfolgende.*

Den Rätseln ihrer Regeln, den Plänen ihrer Gefahren nahezukommen, ist ein besserer Wahn als der, sie beherrschen zu können. Abgründe dort sehen zu lehren, wo Gemeinplätze sind – das wäre die pädagogische Aufgabe

⁵³¹ Ebd. S. 92.

an einer in Sünden erwachsenen Nation; wäre Erlösung der Lebensgüter
aus den Banden des Journalismus und aus den Fängen der Politik.⁵³²

Auch hier erfolgt die Stilisierung der Sprache zu einer eigengesetzlichen Entität, deren Seinsstruktur der Künstler bestenfalls erahnen kann. Die metatextuelle Benennung von Goethes Text *Pandora* bezeichnet diesbezüglich den Beurteilungshorizont, vor dem Kraus diese Wertung vornimmt, sodass die zitierten und explizit markierten palintextuellen Stellen aus der Anfangsszene *Nacht* diesbezüglich als Argument funktionalisiert werden können, wodurch sie eine semantische Umkategorisierung erfahren. Gleichzeitig wird der inhaltliche Zusammenhang zum Prätext aufgelöst. In Goethes Text erinnert sich Epimetheus an seine Jugendzeit und seine Liebe zu Pandora. Dort heißt es:

Die holde Braut empfang ich mit berauschem Sinn.
Sodann geheimnisreicher Mitgift naht' ich mich,
Des irdenen Gefäßes hoher Wohlgestalt.
Verschlossen stand's. Die Schöne freundlich trat hinzu,
Zerbrach das Göttersiegel, hub den Deckel ab.
Da schwoll gedrängt ein leichter Dampf aus ihm hervor, [...]
Und fröhlich fuhr ein Sternblitz aus dem Dampf heraus,
Sogleich ein anderer, andre folgten heftig nach.
Da blickt' ich auf, und auf der Wolke schwebten schon
Im Gaukeln lieblich Götterbilder, buntgedrängt;
Pandora zeigt' und nannte mir die Schwebenden:
Dort, siehst du, sprach sie, glänzet Liebesglück empor!
Wie? rief ich, droben schwebt es? Hab' ich's doch in dir!
Daneben zieht, so sprach sie fort, Schmucklustiges
Des Vollgewandes wellenhafte Schleppe nach. [...]

Da rief ich aus: Vergebens glänzt ein Sternenheer,
Vergebens rauchgebildet wünschenswerter Trug!
Du trügst mich nicht, Pandora, mir die Einzige!
Kein andres Glück verlang' ich, weder wirkliches
Noch vorgespiegeltes im Luftwahn. Bleibe mein!

Indessen hatte sich das frische Menschenchor,
Das Chor der Neulinge, versammelt mir zum Fest.

⁵³² AAC-F 885-887, S. 3.

Sie starten froh die muntren Luftgeburten an
 Und drangen zu und haschten. Aber flüchtiger
 Und irdisch ausgestreckten Händen unerreich-
 bar jene, steigend jetzt empor und jetzt gesenkt,
 Die Menge täuschten stets sie, die verfolgende.
 Ich aber zuversichtlich trat zur Gattin schnell
 Und eignete das gottgesandte Wonnebild
 Mit starken Armen meiner lieberfüllten Brust.
 Auf ewig schuf da holde Liebesfülle mir
 Zur süßen Lebensfabel jenen Augenblick.⁵³³

Anders als in Goethes Text symbolisieren die »Luftgeburten«, die dort aus einem Gefäß, das Pandora öffnet, aufsteigen, bei Kraus nicht die Liebe, sondern sie versinnbildlichen das Trugbild sprachlicher Vollkommenheit. Kraus erreicht dies durch das gezielte Herauslösen der zitierten Zeilen aus dem ursprünglichen Zusammenhang und deren Einbettung in einen anderen semantischen Bezugsrahmen, wobei zwei wesentliche Aspekte des intertextuellen Verfahrens deutlich werden: die radikale Verknappung und Verdichtung des originären semantisch-bildhaften Gehalts auf den Bedeutungskern (das flüchtige Schweben in der Höhe) und die mit der Neukontextualisierung verbundene Funktionalisierung der Sprache zum Mittel der Erkenntnis an sich entsprechend den im biografischen Teil explizierten Prämissen des Kraus'schen Sprachdenkens.

Die Konsequenz dieses Verfahrens ist die Erhebung von Goethes Text zur unerreichten ästhetischen Norm, die sich nicht fassen lässt und nur näherungsweise im Wege der unendlichen Approximation realisierbar scheint.⁵³⁴ Aber gerade darin, so Kraus' Resümee, besteht der existenzielle Sinn: Statt die unerreichbare Vollkommenheit anzustreben, liegt in der kritisch-erforschenden Beschäftigung mit der Sprache die inhärente Möglichkeit der Emanzipation des Denkens von den degenerativ-manipulativen Wirkungen des politischen und journalistischen Systems.

⁵³³ Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band sechs. Dramen 1791-1832. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993. S. 666-667.

⁵³⁴ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 77 u. 137.

4.6.2 Unbefugte Nachahmung

Die Folge dieser Sakralisierung Goethes ist die vehemente Ablehnung und Verurteilung jeglicher epigonaler und trivialisierender literarischer Bezugnahmen und Anleihen. Kraus macht hierbei keinen Unterschied, ob es sich um individuelle oder kollektive bzw. institutionalisierte Bezugnahmen handelt. Im Zentrum der satirischen Kritik steht immer ein Vorwurf, der in seinem Kern als »unbefugte Nachahmung«⁵³⁵ zusammengefasst werden kann und der sich im Verlauf der gesamten Publikationsgeschichte der *Fackel* besonders häufig an den Nachdichtungen von Goethes Gedicht *Wandrer's Nachtlied* entzündet.⁵³⁶

So greift Kraus in der Glosse *Variante* (F 857-863, S. 117) die Nachdichtung eines thüringischen Fabrikanten auf. Dieser hatte eine Version des Gedichts auf einem Zahlkartenabschnitt an sein Finanzamt geschickt und anschließend der *Neuen Leipziger Zeitung* zur Veröffentlichung zugesandt.⁵³⁷ Kraus glossiert den Sachverhalt wie folgt:

Variante

In der Neuen Leipziger Zeitung kann man lesen, was einem Angehörigen von Goethes Volk, einem »humorvollen Fabrikanten«, eingefallen ist, nachdem schon die Knoten aller Professionen ihre Wurstfinger an einem Heiligtum der Sprache abgewischt haben:

H u m o r a u s T h ü r i n g e n

Pleite ...

Daß sich die Wirtschaftskrise in den abgelegenen Orten des Thüringer Waldes besonders kraß auswirkt, ist hinlänglich bekannt. Ein humorvoller Fabrikant schickte seinem Finanzamt südlich des Thüringer Waldes auf einem Zahlkartenabschnitt folgende Abwandlung des Goetheschen Gedichtes »Über allen Wipfeln ist Ruh'«:

»In allen Geschäften ist Ruh,
Von Umsätzen spürest du
Kaum einen Hauch.
Schon ist pleite

⁵³⁵ Stieg, Gerald: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. S. 72.

⁵³⁶ Vgl. ebd. S. 74.

⁵³⁷ Der eingesandte Text bezieht sich auf Goethes zweite Fassung *Ein Gleiches*. Vgl. Goethe, J. W.: SWII. S. 65.

Die Kundschaft, die alte;
 Warte nur! Balde
 Bist du es auch!«

Und bei dieser kulturellen Pleite soll man mit den Opfern der andern noch Mitleid haben! Als ob nicht alles eben davon käme und als ob's nicht die Kriegsschuld selbst wäre: diese Möglichkeit humoriger Schändung des Ideals, das man an Festtagen aussteckt und zu dem man sonst nicht einmal die Beziehung des Respekts hat. In welcher andern Nation wäre es möglich? Der Täter stünde am Pranger. Hier kommt er in die Zeitung und seine Tat heißt »Humor aus Thüringen«. Woselbst das Gedicht entstanden ist. Schande über allen Gipfeln!⁵³⁸

Das Verfahren ist für Kraus' Umgang mit intertextuellen Bezügen exemplarisch: Bereits dem Titel kommt ein dezidiert negativ konnotierter metatextueller Verweisungscharakter zu. Denn durch seine spezifische Semantik, die einen Wiederholungscharakter impliziert, wird ein allgemeiner Bezug zu früheren Glossen hergestellt, in denen Kraus Nachdichtungen von *Wandrer's Nachtlid* scharf verurteilt und den kulturellen Missstand der Variantenbildung anprangert.⁵³⁹ Im einleitenden Paratext wird dieser kritische Befund sodann personalisiert und in zweifacher Weise ironisch gegen den Urheber des Gedichts gewendet, indem dieser als ein Angehöriger von »Goethes Volk« und – in Anführungszeichen explizit markiert – als »humorvoller Fabrikant« bezeichnet wird, der die Reihe jener fortsetzt, die ein »Heiligtum der Sprache« besudelt haben. Beide Bezeichnungen sind gleichfalls intertextuell codiert: Während letztere als negativer palintextueller Verweis auf den Gegenstand der Kritik vorausweist, deutet ersterer zurück. Denn die Wahl des Begriffes »Goethes Volk« stellt eine weitere metatextuelle Verankerung im internen Verweisungskontext der *Fackel* dar. Es wird nämlich der semantische Kontext des Essays *Goethes Volk* aus dem Jahr 1917 (AAC-F 454-456, S. 1-4) implizit aufgerufen. In diesem Text geißelt Kraus den kriegerisch-ideologischen Missbrauch von Lyrik schlechthin als barbarische Kulturschande, wobei ihm gleichfalls das Zitat

⁵³⁸ AAC-F 857-863, S. 117.

⁵³⁹ Vgl. AAC-F 717-723 S. 68.

einer entsprechenden Abwandlung von *Wandrer's Nachtlied* als palintextueller Beleg dient:

Daß nämlich dieses Zeitalter, das als verstunkene Epoche preiszugeben und glatt aus der Entwicklung zu streichen wäre, um die deutsche Sprache wieder zu einer gottgefälligen zu machen, sich nicht damit begnügt hat, unter der Einwirkung einer todbringenden Technik literarisch produktiv zu sein, sondern sich an den Heiligtümern seiner verblichenen Kultur vergriffen hat, um mit der Parodie ihrer Weihe den Triumph der Unmenschlichkeit zu begründen. In welcher Zone einer Menschheit, die sich jetzt überall mit dem Mund gegen ein Barbarentum sträubt, dessen die Hand sich beschuldigt, wäre ein Satanismus möglich, der das heiligste Gedicht der Nation, ein Reichskleinod, dessen sechs erhabene Zeilen vor jedem Windhauch der Lebensgemeinschaft bewahrt werden müßten, wie folgt der Kanaille preisgibt:

(»Unter allen Wassern ...«) Im »Frankfurter Generalanzeiger« lesen wir:

Frei nach Goethe!

Ein englischer Kapitän an den Kollegen.

Unter allen Wassern ist – »U«
 Von Englands Flotte spürest du
 Kaum einen Rauch ...
 Mein Schiff versank, daß es knallte,
 Warte nur, balde
 R – U – hst du auch!⁵⁴⁰

Der Begriff »Goethes Volk« erfährt damit in der kulturkritischen Brechung – gerade durch die Subordination der Kunst unter propagandistisch-militärische Zwecke und der Schändung des goetheschen Ideals, des »heiligste[n] Gedicht[es]«, – eine radikal negative Fixierung.

In der Einleitung des Ausgangstextes *Variante* wird diese negative Semantik durch die ironische Dopplung »Goethes Volk« und »humorvoller Fabrikant« wieder aufgegriffen. Und obwohl hier kein kriegerischer Zusammenhang besteht, setzt Kraus die Argumentationslinie des Essays bruchlos fort und stilisiert im abschließenden Kommentar die Nachdichtung des Fabrikanten, die pars pro toto für den Zustand der deutschen Kultur

⁵⁴⁰ AAC-F 454-456, S. 2.

gesetzt wird, aufgrund der wiederholten Schändung eines »Heiligtums der Sprache« zur Kriegsschuldfrage.

Die Heftigkeit dieses Angriffs wird nur vor dem Hintergrund des zuvor dargelegten Sprachverständnisses plausibel. Denn für Kraus manifestiert sich die Beziehungslosigkeit zur Sprache im Unvermögen, ihre ästhetische Dimension erfassen und wertschätzen zu können.⁵⁴¹ Dieser Mangel an Beziehung und Wertschätzung führt in der Folge zur kulturellen Degeneration, deren sichtbarstes Merkmal eine nivellierende, verzerrende und alles beherrschende Massenpresse darstellt, die alle humanitären und kulturellen Werte im todbringenden Fortgang ihres täglichen Erscheinens vernichtet.⁵⁴² Aus diesem Grund ist für den Satiriker die Publikation der Nachdichtung keine Petitesse, sondern der Alpdruck einer Gesellschaft im Zustand völliger sprachlicher und moralischer Zerrüttung. Die Schändung des goetheschen Ideals wird folglich in hyperbolischer Zuspitzung mit der Kriegsschuldfrage gleichgesetzt. Der Satiriker seinerseits übt stellvertretend Gerechtigkeit, indem er den Degenerationsprozess der Sprache durch die palintextuelle Wiedergabe der Varianten von *Wandrers Nachtlied* zunächst glossierend herausgreift, um sodann seinerseits – als palintextuelle Nachschöpfung – die Sprache des Ursprungs mit dem Zustand der Zeit zu verbinden: »Schande über allen Gipfeln!«⁵⁴³

Ein weiteres Motiv, das zu dem Themenkreis »unbefugte Nachahmung« gehört und das ebenfalls im Verlauf der gesamten Publikationsgeschichte der *Fackel* präsent ist, ist die aus Kraus' Sicht angemäÙste Goetheähnlichkeit zeitgenössischer Literaten.⁵⁴⁴

Salten war bereits Gegenstand der Analyse. Aber insbesondere Hofmannsthal ist immer wieder Objekt von Kraus' Satire, die den ironisch-intertextuellen Rekurs auf Goethe fast reflexhaft auf Hofmannsthals gesamtes künstlerisches Schaffen anwendet.⁵⁴⁵ Allerdings beschränken sich die intertextuellen Bezüge nicht ausschließlich auf Goethe, sondern variieren entsprechend der satirischen Absicht. Ein konkreter Werkbezug oder eine

⁵⁴¹ Vgl. AAC-F 557-560, S. 29-30.

⁵⁴² Vgl. AAC-F 800-805, S. 23.

⁵⁴³ Vgl. AAC-F 309-310, S. 38.

⁵⁴⁴ Vgl. Stieg, G.: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. S. 71-72.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd. S. 71.

nachgewiesene Autorschaft Hofmannsthals wird hierfür nicht vorausgesetzt. Die ironische Bewertung Hofmannsthals als »Goethenatur« steht bereits seit der ersten Ausgabe der *Fackel* fest und ändert sich danach nicht mehr.⁵⁴⁶ Für den polemisch-intertextuellen Angriff genügt dem Satiriker bereits die anlassbedingte Assoziationsmöglichkeit.

So verdichtet Kraus in einer fast vollständig intertextuell durchgestalteten Notiz zu einem Kinodrama von Hofmannsthal (AAC-F 395-396, S. 25-27) Schiller- und Goethezitate zu einer kritischen Rezension. Anlass ist der Abdruck der Inhaltsangabe des vierten Aktes in den *Süddeutschen Monatsheften*, worin eine Liebestragödie im Verbrechermilieu dargestellt wird, die mit dem gewaltsamen Tod der weiblichen Protagonistin endet. Die Motive der Figuren und der generelle Zusammenhang werden in dem Ausschnitt nicht vollständig deutlich. Dies spielt indessen für Kraus' Kommentierung keine Rolle, denn seine Kritik zielt nicht primär auf die Banalität des Inhalts, sondern auf das Grundsätzliche, die Sprache. Und deshalb gibt Kraus nach einem kurzen einleitenden Hinweis auf die Quelle den gesamten Text zunächst in Zitatform vollständig wieder:

Da ist ein häßlicher, böser Winkel einer großen Stadt, Häuser auf Abbruch. In der Mitte zwischen den Häusern führt ein Gäßchen steil hinauf mit Stufen, und oben ziemlich ferne ist dann eine ordentliche, beleuchtete Straße, hier unten ist es ganz dunkel. Da kommt von der Seite durch irgend einen Durchgang die Alte, und der reiche Mann hinter ihr, in seinen Samtmantel gewickelt und mit bloßem Kopf, so wie er vom Hause fortgelaufen war. Da waren schon vorher an Kellerfenstern und hinter Schutthaufen die Gauner sichtbar, und zuvorderst der starke junge Kerl mit der Kappe und dem tätowierten Arm und haben einander zugewinkt und zugepiffen und sind wieder verschwunden. Da klopft die Alte an eine Haustür, und da zeigt sich ihnen Licht, und sie will in der Tür stehen bleiben und den jungen Herrn vor sich eintreten lassen, aber da stutzt er doch und bleibt außen stehen und hat den Revolver unter dem Samtmantel in der Hand. Da gibt es die Alte auf und läßt ihn draußen und geht hinein, und er wartet, da geht die Türe wieder auf, und sie schicken das Mädchen heraus, damit sie den Fremden hereinbringt. Da sieht das Mädchen in dem bißchen Licht, das durch die Tür herausfällt, und erkennt, wer es ist, und will nicht, macht sich starr. Anstatt daß sie ihn zu sich winkte, wehrt sie ihn ab und gibt ihm zu verstehen, er müsse von ihr

⁵⁴⁶ Vgl. ebd. S. 71, AAC-F 1, S. 25 u. AAC-F 749-750, S. 82.

ablassen und von ihr fortgehen. Da packen Fäuste sie hinterrücks und reißen sie hinein, und die Tür fällt zu. Da verläßt ihn sein bißchen Vorsicht, und er klopft an die Tür und will nach, da öffnen sie ihm halb die Tür, er geht hinein, und ehe er den Revolver in die Höhe kriegt, ist drin die Lampe umgestürzt, und sie haben sich auf ihn geworfen in dem Hausflur. Da ist niemand zu sehen, wie er dumpf hinschlägt, als draußen der Bucklige, der macht die Mauer und paßt auf, ob niemand vorüberkommt. Da bringen sie den jungen Herrn gleich wieder zur Tür hinaus, aber ausgeraubt, mit einem Knebel im Mund und gebundenen Händen und Füßen und machen sich fort. Da kommt von irgendwo das Mädchen hervorgekrochen, huscht zu dem Regungslosen, da hat es einer noch gesehen und sie sind gleich böse hinter ihr her, sie flieht vor ihnen davon wie ein Wiesel, doch sie wird eingeholt, da pfeift einer gellend den Warnungspfeiff, also sind Schutzleute in der Nähe oder Arbeiter auf der Straße, denn es fängt schon an zu tagen. Im Nu sind die Gauner davon, alles liegt da wie ausgestorben. Da kriecht nach einer Weile das Mädchen auf den Gebundenen zu, auf Händen und Füßen, ganz verstohlen wie ein Tier, bis sie fühlt, es lauert niemand.

Da richtet sie sich bei dem Gebundenen auf, sieht ihn an mit Angst und Zärtlichkeit, berührt sein Gesicht, beißt die Stricke durch an seinen Gelenken und bringt ihn ins Leben mit Berühren und Streicheln und Aufrichten. Da kommt er ins Leben mit halbstarren Gliedern noch und wüstem Kopf, und da sind sie einander gegenüber an der Erde, und sie ist da wie eine Frau, und nicht mehr wie ein Kind, und schüttet eine überschwengliche Zärtlichkeit über ihn aus und da stehen sie beide auf ihren Füßen und er will auf sie zu, da wird sie totenbleich und schwankt und fällt ihm vor den Füßen zusammen. Da kniet er bei ihr und kann nicht fassen, wie das alles so jäh nacheinander kommen kann und rührt sie an und spürt, sie ist nicht ohnmächtig, sondern da liegt eine Tote, und sitzt da, wie betäubt, bei der frischen Leiche. Da bleibt er bei dem Felsen stehen mit seinem Abenteuer und seiner Geheimnisvollen und allem, was er erlebt hat, und der innere Frost schüttelt ihn ein wenig auf dem Felsen hin und her, und das tote Mädchen liegt ganz ruhig und schön in der Mitte auf den Steinen und weiß von nichts mehr.⁵⁴⁷

Der anschließende Kommentar reduziert den Prätext und den Autor des Kinodramas – sowohl durch seine prägnante polemische Schärfe als auch durch die Knappheit der Form – ironisch zur Randnotiz und stellt dadurch

⁵⁴⁷ AAC-F 395-397, S. 25-26.

die aus der Sicht des Satirikers angemessene Proportionalität von Text, Autor und Bedeutung wieder her.⁵⁴⁸

Da legst di nieder. Da denkt sich der Leser, daß sich der Herr von Hofmannsthal wohl selbst bemüht haben dürfte, das Programm zu verfassen, wenn er schon so gefällig war, das Kinostück zu schreiben. Da sagt man sich, daß kein Kolportagedreck so gemein sein kann, daß es nicht möglich wäre, ihn durch ein bißchen Daderadada literaturfähig zu machen. Da stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein. Da gibt es einen guten Klang. Da war's um ihn geschehn. Da wendet sich der Gast mit Grausen.⁵⁴⁹

Kraus leitet seine Kritik mit einer hypertextuellen Wiederholungsfigur ein, die den Prätext persifliert und gleichzeitig einen gezielten Stilbruch beinhaltet. Denn der Ausspruch »da legst di nieder« stellt eine im süddeutschen und österreichischen Sprachraum weit verbreitete dialektale Wendung des Erstaunens dar. Entscheidend für die satirische Wirkung ist der hypertextuell gestaltete adverbiale Satzanfang mit »da«, der durch die Verlagerung auf die Dialektebene den sprachlichen Gehalt des Prätextes profanisiert und dessen stilistisches Hauptmerkmal, die dreißigmalige Verwendung des Adverbs *da*, als redundanten Manierismus entlarvt.⁵⁵⁰ Diese ironische Wiederholungsfigur wird in der Folge bis zum Ende durchgehalten und in der kritischen Stoßrichtung weiter variiert: In den beiden nächsten Folgesätzen wird Hofmannsthal selbst zum Gegenstand eines polemischen Angriffs, denn Kraus hält es – unter der Maske des imaginären Lesers – für möglich, dass dieser den »Kolportagedreck« selbst verfasst und literaturfähig gemacht haben könnte. Kulminationspunkt der hyperbolischen Zuspitzung ist die ironisch-repetitive Wortschöpfung »Daderadada«, die den Gegenstand der Kritik semantisch verdichtet als substanz- und sinnloses Gestammel brandmarkt und dadurch inhaltlich annulliert.

⁵⁴⁸ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache, S.122-123, der das entgegengesetzte Verfahren, die satirische Vergrößerung und Scheinüberhöhung, als Mittel der sprachkritisch intendierten Herstellung von Disproportionalität in Bezug auf die Analyse der Glosse *Also sprach Keyserling* (AAC-F 697-705, S. 133) konstatiert.

⁵⁴⁹ AAC-F 395-397, S. 27.

⁵⁵⁰ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 122. Stephan charakterisiert Kraus' Umgang mit Zitaten folgendermaßen: »Die Zitate, auch diejenigen mit Anführungszeichen, sind nicht Belegstücke für die Meinung des Autors, sondern strukturell aufs genaueste aufeinander bezogen und in ihrer Aussagefähigkeit durch das zentrale Thema bestimmt. Sie sind derart ineinander verflochten, dass die Zitate mit zwingender Folgerichtigkeit zu satirischen Figuren werden«.

Der Schlussteil ist hingegen in der Binnenstruktur vollständig palintextuell gestaltet. Der Verweis auf Schillers Gedicht *Der Ring des Polykrates* fungiert als Kommentar zu Hofmannsthals Kinoschaffen und seinem Werk insgesamt, und er benennt als Endpunkt gleichzeitig die ästhetische Norm, an der sich Hofmannsthal messen lassen muss.⁵⁵¹ Das künstlerische Verdikt des Satirikers ist abschließend und unumkehrbar: Hofmannsthal ist der tragische Held, der der Versuchung erliegt und im Geiste der Weimarer Klassik dichtet, aber letztlich an seinem Epigontum scheitert. Genau diese künstlerische Entwicklung resümieren die palintextuellen Elemente in extremer chronologischer Raffung: »Da stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein« (Goethe, *Faust*, erster Teil⁵⁵²), »Da gibt es einen guten Klang« (Schiller, *Das Lied von der Glocke*⁵⁵³), »Da war's um ihn geschehen« (Goethe, *Der Fischer*⁵⁵⁴), und schließlich wieder Schiller, wobei Kraus – entsprechend seiner satirischen Strategie – eine subtile Änderung vornimmt, denn er setzt: »Da wendet sich der Gast mit Grausen« statt wie Schiller »Hier wendet sich der Gast mit Grausen«, um die anaphorische Wiederholungsfigur aufrecht zu erhalten.⁵⁵⁵ Es kommt zur dramatischen Konvergenz im Banalen: Die Tragik von Hofmannsthals literarischen Figuren korrespondiert auf der intertextuellen Metaebene mit der Tragik des epigonalen Künstlers Hofmannsthal.

Eine spätere prägnante Bündelung der Kraus'schen Polemik gegen die Epigonen Goethes stellen schließlich der Essay *Wenn ich Gerhart Hauptmann wäre* (AAC-F 583-587 S. 1-8) und das Gedicht *Goetheaffen* (AAC-F 622-631, S. 126-128) dar.⁵⁵⁶ Beide Texte sind in ihrem polemischen Gehalt aufeinander bezogen. Anlass des ersteren ist eine Ehrung Gerhart Hauptmanns in Wien, zu der das »geistige Wien« geladen ist und die Kraus deshalb Gelegenheit bietet, hierzu kritisch Stellung zu nehmen.⁵⁵⁷ Wie der Titel bereits deutlich macht, bedient Kraus sich

⁵⁵¹ Vgl. Schiller, Friedrich: Nationalausgabe, zweiter Band (NAII), erster Teil. Gedichte. Hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1983. S. 244.

⁵⁵² Goethe, J. W.: SWVII. S. 85.

⁵⁵³ Schiller, F.: NAII. S. 229.

⁵⁵⁴ Goethe, J. W.: SWII. S. 109.

⁵⁵⁵ Schiller, F.: NAII. S. 244.

⁵⁵⁶ Vgl. Stieg, G.: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. S. 72.

⁵⁵⁷ Vgl. AAC-F 583-587, S. 1.

diesbezüglich eines Kunstgriffs: Seine satirische Strategie besteht darin, sich selbst imaginär an die Stelle Hauptmanns zu setzen und von der Warte des radikalen Kulturkritikers aus seine Beurteilung vorzunehmen:

Aber ich weiß nicht, was ich alles noch täte oder vielmehr unterließe, wenn ich Gerhart Hauptmann wäre. Vor allem, sämtliche Werke zu schreiben, durch die [...] nur ein kahles Wesen offenbar wird, das mit allen Hilfen des literarischen Großbetriebs und durch den Glücksfall einer entfernten physiognomischen Verwandtschaft zur Goetheähnlichkeit, zur Gottähnlichkeit hinaufgestapelt wird [...] und durch keinen Fehltritt in den Schicksalsmomenten der Nation verpatzt werden kann. Denn diese Sphäre [...] ist durch nichts zu enttäuschen und sie verfügt über einen so reichen Vorrat speziell an Erbschleichern um die Weimarer Fürstengruft [...]. Da ist zum Beispiel [...] Franz Werfel, der den Faust geschrieben hat und von dessen Kronionsstirn [...] noch die Pandora zu erwarten ist. Da ist Rilke, von dem gar nicht bezweifelt werden kann, daß er Goethes Italiänische Reisen unternehmen könnte, Goethes Leben am Weimarer Hofe mit Anstand und Bedeutung fortsetzen und jeden Goetheschen Briefwechsel mit allen Artigkeiten der Diktion und selbst mit allen Eigentümlichkeiten der Orthographie aus dem Handgelenk führen kann. Da ist Hugo v. Hofmannsthal, der aus dem gleichen Hoheitskreise bereits einen Abstecher zu den Müttern riskiert hat und in dessen Erstling schon »aber der ganze Papa« sich erkennen ließ. Hat der Hermann Bahr, der die Woche hindurch in Kirchen herumliegt, doch jeden Sonntag damit heiligt, daß er Eckermanns Gespräche mit sich selbst führt, hat er mehr von Mütterchen die Frohnatur und die Lust zum Fabulieren übernommen, so mußte Gerhart Hauptmann durch die Statur und des Lebens ernstes Führen allen Reportern geradezu auffallen. Was bei ihm jedoch nebst aller Wahlverwandtschaft der Maske als seines Wesens eigenstes Teil die ursprüngliche und untrügliche Verbindung mit Goethe bezeugt, ist die vollkommene Humorlosigkeit, mit der der Schöpfer der Jungfern von Bischofsberg so reich begnadet ist wie der Verfasser der Xenien, des *Großkophta*, der *Aufgeregten* und der Satire *Götter, Helden und Wieland*.⁵⁵⁸

Alle diejenigen, die Kraus zu den erfolgreichsten »Erbschleichern um die Weimarer Fürstengruft« zählt, werden nacheinander benannt und ironisch mit metatextuellen und palintextuellen Goetheattributen versehen. Hauptmann, der die Reihe eröffnet, wird metatextuell nebst einer »Wahlverwandtschaft der Maske«, die auf den fehlenden künstlerischen Kern

⁵⁵⁸ Ebd. S. 3-4.

verweist, insbesondere Humorlosigkeit bescheinigt. Sein Lustspiel *Die Jungfern vom Bischofsberg* wird in negativer Parallelität mit denjenigen Werken Goethes verglichen, die Kraus ausnahmsweise für misslungen hält.⁵⁵⁹ Palintextuell macht Kraus vermittels eines Rekurses auf die *Zahmen Xenien*, Vers 6,⁵⁶⁰ einen auffallenden Gegensatz zwischen einer an Goethe erinnernden äußeren Ähnlichkeit und einer Kargheit der literarischen Produktion aus, sodass er durch »die Statur und des Lebens ernstes Führen« einem auf Oberflächlichkeit fixierten Literaturbetrieb geradezu auffallen musste.

Franz Werfel wird dagegen in ironisch-metatextueller Überspitzung als der Autor des *Faust* vorgestellt, vom dem in Zukunft noch die *Pandora* zu erwarten sei und Rainer-Maria Rilke wird, ebenfalls metatextuell, die sprachliche Gewandtheit des versatilen Kopisten attestiert, der problemlos in der Lage sei den gesamten Goethe'schen Briefwechsel fortzuführen. Als Beleg dient Kraus der palintextuelle Begriff »Italiänische Reisen«, der pars proto für die Fähigkeit gesetzt wird, sich gewinnbringend Goethes Diktion und dessen Bildungserlebnisse anzueignen.

Auf Hofmannsthal und Bahr entfällt sodann der zweite Teil des ironischen Rekurses auf die *Zahmen Xenien*.⁵⁶¹ Dieser ist bei Hofmannsthal noch metatextuell verschlüsselt, denn Hofmannsthal habe »einen Abstecher zu den Müttern riskiert«. ⁵⁶² In Bezug auf Bahr heißt es dagegen konkret palintextuell, dass er »von Mütterchen die Frohnatur und die Lust zu fabulieren« habe, was Kraus dadurch desavouiert, dass er diese Fähigkeit gezielt in dem polemisch-metatextuellen Kontext eines »Selbstgesprächs mit Eckermann« platziert – mit der Intention Bahrs schriftstellerisches Schaffen als pseudoliterarisches Geschwätz zu brandmarken.

Im Ergebnis erreicht Kraus durch die bewusst durchgestalteten metatextuellen und palintextuellen Zuschreibungen eine Verdopplung der kritischen Perspektive: Die genannten Schriftsteller werden in ihren künstlerischen Fähigkeiten lediglich zu einzelnen nicht vollwertigen Facetten einer

⁵⁵⁹ Vgl. AAC-F 577-582, S. 81.

⁵⁶⁰ Vgl. Goethe, J. W.: SWII. S. 682.

⁵⁶¹ Vgl. Goethe, J. W.: SWII. S. 682.

⁵⁶² Das Zitat der Redewendung »aber der ganze Papa« stellt keinen Fall i.S.v. Stockers Intertextualitätsmodell dar, da es an der dafür erforderlichen spezifischen textlichen Fixierung fehlt.

als Maßstab gesetzten Totalität Goethe herabgestuft, deren Kombination folglich nur ein hohles Derivat darstellt. Darüber hinaus richtet sich der Angriff sprachkritisch gewendet gegen eine Zeit, in der epigonale Tendenzen zu literarischem Erfolg und Ansehen führen.

In dem Gedicht *Goetheaffen* wird das vernichtende Urteil über das »geistige Wien« und die Epigonen schließlich nochmals sprachlich zugespitzt und variiert. Auch hier verbinden sich metatextuelle Einzelwerkreferenzen und palintextuelle Versatzstücke mit biografischen Elementen aus dem Leben Goethes zur Satire auf die Epigonen. Intertextuell interessant sind vor allem die Gestaltung der Einleitung und des Schlusses, da Kraus im Hauptteil, mit nur geringfügigen Abweichungen, die Vorwürfe aus dem vorangegangenen Text wiederholt, ohne die fraglichen Personen jedoch namentlich zu benennen.⁵⁶³

Als Leitmotto ist dem Gedicht ein explizit markierter palintextueller Rekurs auf den zweiten Teil des *Faust* vorangestellt, der die bekannte Stoßrichtung des satirischen Angriffs vorgibt, diese jedoch extrem verdichtet artikuliert:

Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg' ich wenigstens das Kleid. (Faust II)⁵⁶⁴

In Goethes Drama nimmt Phorkyas, den Mephistopheles verkörpert, nach dem Tode Euphorions und dem Entschwinden Helenas Euphorions Kleid, Mantel und Lyra von der Erde und spricht:

Noch immer glücklich aufgefunden!
Die Flamme freilich ist verschwunden
Doch ist mir um die Welt nicht leid.
Hier bleibt genug Poeten einzuweihen,
Zu stiften Gild- und Handwerksneid;
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg ich wenigstens das Kleid.⁵⁶⁵

⁵⁶³ Vgl. AAC-F 622-631, S. 126-128.

⁵⁶⁴ AAC-F 622-631, S. 126.

⁵⁶⁵ Goethe, J. W.: SWVII. S. 385.

Phorkyas' ironisch-schalkhafte Rede betrauert weder das Entschwinden der Schönheit, symbolisiert von Helena, noch das Schicksal Euphorions, mit dessen Tod die ästhetische-allegorische Verschmelzung von germanischer und griechischer Kultur scheitert.⁵⁶⁶ Stattdessen treibt er mit den Requisiten ein spitzbübisches Spiel, um Neid und Zwietracht zu säen. Die Kunst verkommt als Inszenierung einer sinnentleerten kulturellen Hülle zur bloßen Unterhaltung, die letztlich nur den Teufel amüsiert, aber keinen echten Künstler mehr hervorbringt.

In Kraus' Gedicht kommt hinter der Maske Mephistopheles' der Satiriker zum Vorschein, der die Pervertierung des Goethe'schen Ideals rächt, indem er die »Goetheaffen« in seinem satirischen Spiel nach ihren epigonalen Begabungen arrangiert und damit inhaltlich in direkter Folge an den Essay *Wenn ich Gerhart Hauptmann wäre* anknüpft. Anders als der Essay ist das Gedicht jedoch auf eine zusammenfassende und abschließend wertende Schlusspointe hin angelegt, die im Vergleich zum einleitend behandelten »Lebt wohl!« für Kraus den negativen palintextuellen Gegenpol in der kulturellen Aneignung und Tradierung von Goethe und seinem Werk symbolisiert.⁵⁶⁷

Doch was immer von diesem sich einer auch leiht,
den Tonfall, die Haltung, das Alterskleid,
eins haben sie bis heut nicht nach Hause getragen –
was doch jeder Deutsche von Goethe hat,
das täglich von allen Zungen genannte,
freilich von keiner noch angewandte
– und gerade ihnen ließ er es sagen –:
das am besten bekannte Goethe-Zitat.⁵⁶⁸

Die metatextuelle Hinführung antizipiert unmissverständlich das Götz-Zitat,⁵⁶⁹ welches dann – und darin besteht die Pointe – bewusst unterbleibt. Der Satiriker spricht das endgültige Urteil über die »Goetheaffen« und

⁵⁶⁶ Vgl. Hermes, Eberhard: Faust, Erster und Zweiter Teil. Ausführliche Inhaltsangabe mit Interpretation. Stuttgart: Klett 2009. S. 100-101.

⁵⁶⁷ Vgl. Stieg, G.: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. S. 74-77.

⁵⁶⁸ AAC-F 622-631, S. 128.

⁵⁶⁹ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band vier (SWIV). Dramen 1765-1775. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993. S. 349.

reihet diese in eine profanisierte und vulgarisierte Goetherezeption ein. Das unterlassene Zitat markiert die Abgrenzung des Satirikers vom sprachlichen und künstlerischen Niveau der »Goetheaffen«.

4.7 Zitat als satirische Waffe

Wie dargelegt bildet der Kontrast zwischen Phrase und Wirklichkeit den Kern der Kraus'schen Satire im zeitlichen Verlauf der Publikation der *Fackel*.⁵⁷⁰ Die binären, antithetischen Denkstrukturen Kraus' artikulieren sich in ihrer sprach- und kulturkritischen Ausprägung in der Anklage der Zeit durch den Satiriker.⁵⁷¹ Stilistisches Mittel ist das Zitat, das die Sprache kontaminiert und dadurch der Zeit den Spiegel vorhält. Kraus macht diese Funktionalisierung unmissverständlich klar, wenn er erklärt:

Ich stelle dar, ich zitiere. Darin ist mehr Stil als im Schreiben. Eben den »krankhaften Brauch« brauche ich. Wo 's mein eigenes Wort ist, wird man schon merken.⁵⁷²

Anlässlich des dreißigjährigen Bestehens der *Fackel* nimmt Kraus in dem Text *Im dreißigsten Kriegsjahr* (AAC-F 800-805, S. 1-45) zu dieser Praxis ausführlich Stellung. Er erklärt, dass zur Zeit Juvenals noch Spielraum zwischen Stoff und Gestalt gewesen sei, sodass es damals weniger schwer gewesen sei, eine Satire zu schreiben.⁵⁷³ Dieser Spielraum existiere jedoch nicht mehr, da die Gegenwart – im Unterschied zu Juvenals Zeit – die satirische Phantasie tagtäglich übertreffe, das Heute schaffe nach, was das Gestern erdichtet habe.⁵⁷⁴ Kraus bilanziert:

Ich war strafweise in eine Zeit versetzt, die es in sich hatte, so lächerlich zu sein, daß sie keine Ahnung mehr hatte von ihrer Lächerlichkeit und das Lachen nicht mehr hörte. Zuerst ließ sie sich mir so an, als ob ihr mit der Abbildung dieses Zustands gedient wäre; als ob zur Darstellung ihrer Wirklichkeit die Reproduktion ausreichte und diese die Satire ergäbe. Sie zu schreiben, war schwerer geworden, da die Wirklichkeit mit ihr bis an den Rand kongruent schien und nur von dem, der sie zu sehen und zu hören verstand, zitiert

⁵⁷⁰ Vgl. Carr, G: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 589.

⁵⁷¹ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 121.

⁵⁷² Vgl. AAC-F 668-675, S. 98.

⁵⁷³ Vgl. AAC- F 800-805, S. 1.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd. S. 1-2.

zu werden brauchte. Das aber war nur scheinbar leichter, denn mit der Möglichkeit, die Zeit abzuschreiben, stand der Satiriker doch vor der Schwierigkeit, die Satire zu schreiben. So wurde ich der Schöpfer des Zitats, im Wesentlichen nicht mehr als das, wenngleich ich den Anteil der Sprachgestaltung auch an der Abschrift der Zeit nicht verkleinert sehen möchte. Die Sprachkunst besteht da in der Weglassung der Anführungszeichen, in dem Plagiat an der tauglichen Tatsache, in dem Griff, der ihren Ausschnitt zum Kunstwerk verwandelt.⁵⁷⁵

Durch das symbolische Weglassen der Anführungszeichen im Einzelfall gestaltet der Satiriker den Zeitstoff als Parodie seiner selbst – es ist die letzte Stufe der hyperbolischen Zuspitzung.⁵⁷⁶ Die intertextuelle Strategie der *Fackel* wird damit in ihrer Zeitgebundenheit als sprachkünstlerisch geformter Gegenentwurf verstehbar, der auf die von der Presse erzeugten und von ihr vermittelten Anlässe als negatives Korrelat reagiert und diese im Prozess der satirischen Auseinandersetzung ins Zeitlose transzendiert.⁵⁷⁷

Die gattungstypologische Hauptwaffe Kraus' im Rahmen der Bewältigung des ›Zeitstoffes‹ ist vor allem die Glossentechnik.⁵⁷⁸ Denn hier schrumpft der glossierte Text bzw. Sachverhalt zum Zitat,⁵⁷⁹ welches den Gegner entlarvt und dessen (Un-) Geisteshaltung emblematisch ausstellt und ihn im Extremfall gerade mit seinen eigenen Worten richtet – ohne dass noch ein ausführlicher Kommentar notwendig wäre.⁵⁸⁰

Kraus' gezielte Implementierung von Zitaten, um die Objekte der Satire zu desavouieren, ist von der Forschung in Teilen gut dokumentiert⁵⁸¹ – und wie bereits festgestellt ein herausragendes Stilmerkmal der *Fackel*

⁵⁷⁵ Ebd. S. 1-2.

⁵⁷⁶ Vgl. AAC-F 381-383, S. 43. Dort spricht Kraus von der satirischen Notwendigkeit, »die Zeit in Anführungszeichen zu setzen«. Später hat er im Hinblick auf den bereits greifbaren Terror der Nationalsozialisten dagegen seine Sprachlosigkeit einbekannt und damit den NS-Staat implizit als nicht mehr satirefähig qualifiziert. Vgl. AAC-F 890-905, S. 153-154.

⁵⁷⁷ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 120-121, der darauf hinweist, wie sehr sich ein Text allein dadurch verändert, dass er in der *Fackel* abgedruckt wird. Dort offenbart er – aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst – ein bisher verborgenes Gesicht, das dadurch entsteht, dass die zitierten Stellen mit dem Text der Kraus'schen Satire zusammenstoßen.

⁵⁷⁸ Vgl. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 589. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 105. Wobei Stephan eine Glossenstruktur als allgemeines Gliederungsprinzip der Kraus'schen Prosa zugrunde legt.

⁵⁷⁹ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 105.

⁵⁸⁰ Vgl. ebd. S. 122-123.

⁵⁸¹ Vgl. ebd. S. 121-122.

insgesamt.⁵⁸² Die nachfolgende Darstellung konzentriert sich daher ausschließlich auf die Untersuchung solcher Texte, die aufgrund ihres Anlasses, ihrer intertextuellen Dichtigkeit und ihrer spezifischen formalen und inhaltlichen Gestaltung die typische Praxis der Anwendung veranschaulichen und die im Rahmen des wissenschaftlichen Diskurses bisher entweder gar keine oder nur eine geringe Berücksichtigung gefunden haben.

4.7.1 Entlarvendes bzw. richtendes Zitat

Die Anlässe, die Kraus' Einsatz des Zitats zur Entlarvung oder satirischen Vernichtung nach sich gezogen haben, sind aufgrund ihrer Vielzahl kaum systematisch zu erfassen. Trotzdem lassen sich Sachverhalte unterscheiden, die den Gebrauch dieses Stilmittels in besonderem Maße motiviert haben. Hierzu zählen die nationalistische Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg, der polemische Angriff auf persönliche Gegner und anerkannte Autoritäten, der Nachweis journalistischer Fehler und alltägliche Einzelbeobachtungen in der Presse wie beispielsweise Heiratsanzeigen. Im Folgenden werden exemplarische Texte aus diesen Bereichen dargestellt.

Obwohl Kraus' Haltung, wie am Anfangskapitel dargelegt, bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs noch von einer grundsätzlichen Ambivalenz geprägt ist,⁵⁸³ ergreift er bald eindeutig Partei für Pazifismus und Humanität.⁵⁸⁴

In der Glosse *Metaphysik der Schweißfüße* (AAC-F 431-436, S. 58-59) wendet Kraus sich scharf gegen die pseudoheroische und romantisierende Darstellung des Krieges in einem im Ullstein-Verlag erschienenen Buch des Autors Karl Hans Strobl. Kraus zitiert zunächst einleitend einige Passagen aus dem Buch, wobei er die besonders problematischen Stellen gesperrt setzt:

... Und all das Grün ist mit Mondlicht durchwirkt, weit hinaus ergossen, bis zu fernen, weißglänzenden Häusern und dunkeln Bergen, wie Eichen-dorffs allerholdseligstes Sommernachtsgedicht.

⁵⁸² Vgl. Fn. 6.

⁵⁸³ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 397-399.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd. S. 482 ff.

Wie ich wieder aus dem dunkeln Saal auf die Terrasse trete, hat der Fähnrich sein großes Taschenmesser in der Hand, schneidet ein Stück Geselchtes herunter und sagt so beiläufig und obenhin: »Mit diesem Messer hab' ich ein paar Russen den Hals abgeschnitten.«

Auf Schleichpatrouillen, in polnischen Wäldern, in den Karpathen, wo es gilt, Vorposten des Feindes rasch und ohne Lärm unschädlich zu machen. Schießen ist unmöglich und Gefangennehmen ein selbstmörderisches Getümmel. Anschleichen, Aufspringen, bei der Kehle nehmen, basta! Oder im Nahkampf, wenn die letzte Revolverpatrone verschossen ist ...⁵⁸⁵

Anschließend setzt Kraus einen ausführlichen Kommentar hinzu, sodass eine Rahmenstruktur zwischen Glossentitel, satirischem Kommentar und den zitierten Passagen entsteht. Kraus kommentiert die zitierten Passagen zunächst, indem er – ironisch – scheinbar Verständnis für den Autor äußert:

Ich will ja dem Herrn Karl Hans Strobl und ähnlichen gambrinusartig aussehenden Herren der Literatur nicht persönlich nahetreten, 's sind wackere Bursche[n] [...], nicht will ich tadeln, warum jener Schwächliche, jener Gütige, jener Geistige dort hinab mußte und dieser Mastbürger hier, dessen treudeutsch Auge allein die Wacht am Rhein zu garantieren scheint, allheil bleibt,[...].⁵⁸⁶

Die physiognomische Beschreibung des Autors als »Mastbürger« und »gambrinusartig aussehenden Herren« macht die kritische Stoßrichtung des Textes jedoch unmissverständlich klar. Kraus konstruiert auf diese Weise eine Parallele zwischen einer aus primitiver Genusssucht resultierenden körperlichen Deformation – so ist die Anspielung auf Gambrinus, den Gott des Bieres, zu verstehen –, und einer dysfunktionalen Ideologie, die sich auf geistiger Ebene in einem provinziellen, revanchistischen Nationalismus äußert, symbolisiert durch die Verwendung des Adjektivs »treudeutsch« und den metatextuellen Verweis auf den patriotischen Liedtext *Die Wacht am Rhein*.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ AAC-F 431-436, S. 58.

⁵⁸⁶ Ebd. S. 58.

⁵⁸⁷ Die Wacht am Rhein entstand als patriotisches Lied zur Zeit der Rheinkrise von 1840, um französische Gebietsansprüche, die den Rhein als Grenze festgelegt hätten,

Ein weiterer Kunstgriff besteht darin, dass Kraus das vorgetragene Beweismaterial gegen den Autor nicht im Sinne einer Anklage im Namen einer höheren – himmlischen – Gerechtigkeit nutzen möchte. Zwar ist die Adverbiendoppelung »dort hinab« als metaphorische Umschreibung für die Hölle gesetzt, in der viele Unschuldige (»Schwächliche«, »Gütige« und »Geistige«) sterben mussten, wohingegen der Verfasser trotz seines kriegsverherrlichenden Buches »allheil« geblieben ist:

Aber wenn man mich als Sachverständigen vor dem jüngsten Gericht zuziehen wollte, und ich hörte dort den Ankläger sagen: Hatte einer wirklich einen Herzfehler, der ihn davon befreit hat, einem andern das Bajonett ins gesunde Herz zu stoßen, und holte ers schriftlich nach, indem er sagte, das gefalle ihm so; tat er so, so wollen wir solchem Herzen einen langen Ruhstand in der Hölle gönnen – da würde ich einwerfen: Nein, glaubet mir, alles dies, all diese viehische Selbstverständlichkeit des Hantierens mit fremdem Blut, dieses losgelassene Glück der Unmenschlichkeit, [...], diese bunte Verbindung von Eichendorff, Geselchtem und Gurgelschnitt – all dies kam von den Schweißfüßen! [...] Diese Seele hat Schweißfüße, [...]. Davon eben ist alles gekommen. [...] Es bildet sich heraus, wenn etwas immer feststeht und treu, immer auf demselben idealen Knotenpunkt des Gemüts und des Verkehrs. Dann wollte es sich Luft machen, Bewegung, Expansion, aber das half ihm nicht und verdroß nur die Umgebung. So ist alles gekommen.⁵⁸⁸

Damit schließt sich der Kreis zurück zum Glossentitel. Kraus beschreibt die Genese der Diktion des Unmenschen als perverses Amalgam aus seichten Heimatgefühlen (»Eichendorff«), primitiven Essgewohnheiten (»Geselchtem«) und habitueller Brutalität (»Gurgelschnitt«), prägnant gebündelt in der Metapher »Schweißfüße« als äußerem Merkmal der seelischen Deformation und metaphysischem Urgrund der Kriegsgewalt. Die in Sperrdruck gesetzten palintextuellen Elemente werden in chronologisch-kausaler Reihenfolge in Verbindung mit dem Glossentitel daher wie folgt interpretierbar: Schweißfüße haben, »Eichendorffs allerholdseligstes Sommernachtsgedicht«, »großes Taschenmesser«, »Geselchtes«, »ein paar

abzuwehren, vgl. <http://www.niederwalddenkmal.de/das-niederwalddenkmal/die-wacht-am-rhein/>

⁵⁸⁸ Ebd. S. 59.

Russen den Hals abgeschnitten.« Ein montierter intertextueller Gedankenstrom, der auf direktem Wege in die Hölle des Weltkriegs führt.

Die überirdische Gerechtigkeit kann für den Satiriker aber nun nicht darin bestehen, dass das Jüngste Gericht diejenigen, die sich in Wort und Tat an Verbrechen gegen die Menschlichkeit schuldig gemacht haben, der tatsächlichen Hölle überantwortet werden. Die Hölle setzt nämlich Sühnebereitschaft oder mindestens Schuldbewusstsein voraus. Eine Deformation, die aus chauvinistischer Heimatliebe und nationalem Egoismus heraus jegliche Art der Brutalität rechtfertigt oder gar romantisch verkleidet, kann dagegen nicht gesühnt werden, da sie nicht der Reflexion zugänglich ist. Die satirisch formulierte Exkulpation der Sprach- und Tatsünder ist daher nur vordergründig, rhetorisch. Sie läuft auf eine letzte, endgültige Zuspitzung hinaus:

Ich bin nicht für die Hölle, weil sich dort kultivierte Sünder beschweren könnten, sondern für einen Abort der Hölle, wo die Autoren und Leser der Ullstein- und Staackmann-Büchereien mehr unter sich sind und wo der Ganghofer die Honneurs macht. Hinunter!⁵⁸⁹

Die Namen Ullstein, Staackmann und Ganghofer werden pars pro toto für eine Weltanschauung gesetzt, die emotionale Primitivität und Gewaltbereitschaft impliziert. Der Satiriker organisiert symbolisch ihre kollektive Vernichtung.⁵⁹⁰

Die Verurteilung der Presse als Weltübel, das sich aus Sensationsgier schamlos am Leid anderer bereichert und propagandistisch für den Kultursturz des Weltkriegs verantwortlich ist, bedingt auch die Fokussierung der *Fackel* und ihres Herausgebers auf journalistische Fehler jedweder Art, um den Nachweis von Dummheit, Verlogenheit und Infamie plausibel führen zu können.⁵⁹¹ Denn bereits am kleinsten Fehler wird für Kraus die moralische Fragwürdigkeit der Presse an sich sichtbar.⁵⁹² Die

⁵⁸⁹ Ebd. S. 59.

⁵⁹⁰ Vgl. Djasemy, Irina: Der »Produktivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. S. 351. Nach Djasemy verwandelt sich Kraus in der Schlusspassage vom Sachverständigen zum Richter. Der Ausruf am Ende des Textes sei, entsprechend den Druckfahnenabzügen, gezielt platziert worden, sodass er wie »ein Paukenschlag« wirke.

⁵⁹¹ Vgl. AAC-F 800-805, S. 23-24.

⁵⁹² Vgl. ebd. S. 24.

satirische Tonlage variiert in dieser Auseinandersetzung. In der folgenden Glosse wird das palintextuelle Beweismaterial im Ton spöttischer Persiflage kommentiert:

Die Analphabeten

»So wird auch jetzt vielfach behauptet, daß August Lederer bedeutende Vermögenswerte seiner Firma auf sein Privatkonto geschrieben hat, was der Struktur seiner Betriebe gemäß rechtlich ohne weiteres möglich war, und daß er jetzt einfach die Regelung anderen überläßt, während er selbst sein Schärflein im Trockenen hat.«

Nur ein Schäflein als Beitrag zum Kapitel journalistischer Bildung.⁵⁹³

Der Titel formuliert in prägnanter Verdichtung eine sarkastisch-kollektive Verurteilung, die keine Ausnahme zulässt. Ein einzelner gesperrt gesetzter Fehler (»sein Schärflein im Trockenen«), reicht dem Satiriker dafür aus, weshalb auch die Quellenangabe fehlt. Die fehlerhafte Kreuzung der Redensarten »sein Scherflein dazu beitragen« und »seine Schäfchen ins Trockene bringen« wird dagegen nicht thematisiert, sie scheint lediglich im ironischen Schlusskommentar implizit auf, der eine subtile Persiflage darstellt. Denn die Nomen »Schärflein« und »Beitrag« werden in hypertextueller Absicht so miteinander verbunden, dass sie das schiefe semantische Bild des zitierten Ausgangssatzes spiegelbildlich ergänzen und den Urheber und seine gesamte Zunft dadurch in toto als inkompetent disqualifizieren. Kraus demonstriert exemplarisch seine Grundthese: Das Phrasentum der Allerweltsschreiberei hat den Autor unfähig dazu gemacht, die in der Sprache verborgenen Bilder zu erkennen. Die Entfernung vom »Ursprung« ist bereits zu groß. Das wiederholte Auftreten dieses Fehlers in der Presse bietet dem Satiriker darüber hinaus Anlass, die Thematik zu variieren:

Ein Schäfchen

– beigetragen zum Kapitel journalistischer Bildung:

⁵⁹³ AAC-F 857-863, S. 104.

»Die Ausgleichsgläubiger waren davon freilich weniger entzückt als ihre Kollegen, die rechtzeitig ihr Scherflein ins Trockene gebracht hatten.«⁵⁹⁴

Die hypertextuelle Koppelung der Vorgängerglosse bestehend aus »Schäflein« und »Beitrag« wird nur geringfügig modifiziert und der Sperrdruck des Ausdrucksfehlers wird beibehalten. Durch die partizipiale Verbindung kommt es zu einer semantischen Verschmelzung zwischen Glossentitel und einleitendem Paratext. Statt der ironischen Kreuzung »Schäflein« (für »Schäfchen« und »Scherflein«) wählt Kraus das korrekte Diminutiv »Schäfchen«, sodass es direkt mit dem in Sperrdruck gesetzten palintextuellen Begriff »Scherflein« korrespondiert und den Ausdrucksfehler von der idiomatisch-abstrakten Ebene auf die dinglich-konkrete Ebene transferiert. Die Folge ist eine intertextuelle Mehrfachcodierung des Glossentitels, die einerseits den unreflektierten, oberflächlichen journalistischen Sprachgebrauch hypertextuell persifliert, andererseits implizit ironisch das Wiederholungsmoment metatextuell thematisiert.

Bei der Bekämpfung persönlicher Gegner wendet Kraus die gleiche Technik an. Die Rahmenstruktur von Glossentitel und Kommentar bleibt typischerweise erhalten und das palintextuelle Material wird so um Überschrift und Kommentar herumgruppiert, dass sich der Angegriffene durch seine eigenen Worte quasi selbst denunziert:

Bahr irrt

» – – Aber der Innviertler, weitaus der stärkste der österreichischen Stämme, kam niemals zur Entfaltung seiner reinen Art, so wenig wie der Mühlviertler, denn war er irgendwie besonderen Talents verdächtig, da hieß es gleich: er muß an die Wiener Universität, und dort wurde dann jedem seine Stammesart gründlich verleidet, er lernte sich ihrer schämen. Ich, der ihr treu blieb, hieß dort gleich »d e r H e r r a u s L i n z ‹, es verdroß mich nicht, ich bin noch heute stolz darauf.«

Darf er auch sein, denn so hieß er nicht an der Universität, sondern in der »Demolierten Literatur«.⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ AAC-F 876-884, S. 68.

⁵⁹⁵ AAC-F 847-851, S. 81.

Der explizit markierte metatextuelle Verweis auf Kraus' frühe Schrift *Die Demolierte Literatur*, in der Kraus mit den jungen Wiener Autoren seiner Generation und ihrem Förderer Hermann Bahr bricht, benennt die eigentliche Quelle der pejorativen Fremdcharakterisierung »Der Herr aus Linz«. ⁵⁹⁶ Titel und Schlusskommentar stehen sich in ironischer Dialektik gegenüber. ⁵⁹⁷ Diese ergibt sich aus dem offengelegten Irrtum des Angegriffenen und der bekräftigenden, pointierten Zustimmung des Satirikers, sodass Bahrs Versuch der bewussten Übernahme und Neukontextualisierung, mit dem Ziel einer positiven Selbstdarstellung als bodenständig und charakterfest im Ergebnis abgewiesen wird und in ihrer originären kritisch konnotierten Semantik wieder auf ihn selbst zurückgelenkt wird.

Reicht das zitierte Material zur Selbstdenunzierung des Angegriffenen dagegen nicht aus, zieht Kraus andere intertextuelle Quellen zur Beweisführung heran, wie nachfolgend im Fall des Schriftstellers und Journalisten Stefan Großmann, einem Intimfeind der *Fackel*. ⁵⁹⁸

Vom Elend der Arbeit

Großmann, dem die Bergner ein Interview gewährt:

»Aber was ist das für ein Leben einer reizenden jungen Frau! Arbeit, Arbeit, Arbeit, Arbeit in der Direktionskanzlei, die schlimmste, Arbeit auf den Proben, die beglückendste, Arbeit am Abend, Arbeit unter den Jupiterlampen.«

(Salten sagt in solchen Fällen nur: Arbeit, Arbeit, Arbeit. Auch Kerr sagt etwas nie öfter als dreimal. Großmann übernimmt sich.) Gleichwohl berührt es wie die Klage der Mutter Baumert in den »Webern«:

⁵⁹⁶ Vgl. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung, S. 181-186.

⁵⁹⁷ Vgl. ebd. S. 620. Carr kommentiert Kraus' Verfahren kritisch: »Die Textmontage konstruiert am häufigsten [...] das Aufeinanderprallen heterogener Diskurse und Mentalitäten im Prozess des Lesens, und der Prätext wird nicht ganzheitlich, sondern synekdochisch, an einem das Ganze kennzeichnenden inkongruenten Detail verarbeitet. Dass dabei Zitate aus dem Textzusammenhang herausgelöst sind, glaubte Kraus nur im ästhetischen Sinne rechtfertigen zu müssen. Tatsächlich lässt sich der betreffende Quellentext ohne Rücksicht auf seinen intendierten Aussagegehalt oft statt als organische Einheit als unkohärentes Gemisch (etwa von Stilschnitzern und Bildungsgeschwätz) kennzeichnen, während die metasprachliche Verarbeitung aus dem inkriminierenden Beispiel einen satirischen Intertext schafft, der eine sinnerweiternde, kulturkritische Reflexion ermöglicht [...]«.

⁵⁹⁸ Vgl. AAC-F 613-621, S. 22-41.

»Wie sehn die Mädal aus!?! Kee' Blutt haben se bald nimehr in sich. An' Farbe haben se wie de Leintiecher. Das geht doch immer egal fort mit dem Schemeltreten, ob's aso an' Mädal dient oder nich. Was habn die fer a bissl Leben. 's ganze Jahr kommen se nich vom Bänkl 'runter.«

Der Unterschied scheint bloß in einem Hispano Suiza zu liegen.⁵⁹⁹

Der Glossentitel greift gezielt die Hauptwörter »Elend« und »Arbeit« heraus und stellt damit sowohl einen ironischen Verweis auf den aus Kraus' Sicht unechten und effekthaschenden Stil Großmanns dar als auch eine inhaltliche Kritik an dessen Begriff von Arbeit an sich. Die Rahmenstruktur ist gleichfalls von einer grundlegenden Antithese geprägt: Nach dem einleitenden Paratext, der den inhaltlichen Bezug deutlich macht (ein Interview mit der Schauspielerin Elisabeth Bergner), zitiert Kraus eine Passage aus dem Interview, in der Großmann den Arbeitsalltag der Schauspielerin skizziert. Die viermalige Verwendung des Begriffs »Arbeit« ist dabei in Sperrdruck gesetzt. Die satirische Widerlegung erfolgt danach dreistufig: Zunächst ist ein kommentierender Abschnitt zwischengeschaltet. Die Verweise auf Salten und Kerr, wie dargetan von Kraus ebenfalls heftig bekämpft, dienen der ironischen Bedeutungsverkleinerung. Obwohl Großmann das Wort Arbeit viermal nacheinander verwendet hat, wird er im Rang der Gegner hinter Salten und Kerr eingestuft, die höchstens dreigliedrige Aufzählungen als rhetorisches Stilmittel verwenden. Nebenbei werden auch Salten und Kerr dadurch stilistisch abgewertet, denn der prinzipielle Vorwurf der substanzlosen Effekthascherei bleibt der gleiche. Der Begriff »Arbeit« wird als hypertextuelle Persiflage bis zur völligen Lächerlichkeit wiederholt. Kraus ironisch gemeinter Rat ist daher: Großmann solle sich nicht übernehmen, daher in seiner Bedeutung überheben. Anschließend wird dem Großmann-Zitat eine absichtlich explizit metatextuell referenzierte Stelle aus Gerhart Hauptmanns Drama *Die Weber* gegenübergestellt,⁶⁰⁰ die eine ganz andere, und zwar vollständig negative Definition von Arbeit enthält, sodass sich die durch Sperrdruck markierten Zeilen »was ist das für ein Leben« (Großmann) und »[w]as habn die fer a bissl Leben« (Hauptmann) antithetisch gegenüberstehen. Großmanns

⁵⁹⁹ AAC-F 857-863, S. 112.

⁶⁰⁰ Vgl. Hauptmann, G.: Sämtliche Werke. Band eins. S. 363.

Bemerkung erscheint in diesem Zusammenhang übertrieben, als inszeniertes Pathos, das durch die echte, reale Dramatik der sozialen Verhältnisse widerlegt wird. Die Schlussfolgerung, dass der Begriff Arbeit relativ zur tatsächlichen Tätigkeit bestimmt werden sollte und Großmanns Schilderung daher journalistisch fragwürdig, mindestens aber sprachlich ungenau ist, überlässt Kraus dem Leser selbst. Der Satiriker begnügt sich lediglich mit dem abschließenden ironischen Hinweis auf ein taugliches *tertium comparationis*, den materiellen Ertrag, repräsentiert durch die Metapher »Hispano Suzia«. ⁶⁰¹

In dem Text *Aus einer Literaturgeschichte, die als Lehrmittel dient* (AAC-F 751-756, S. 58-62) geht Kraus dagegen anders vor. Die satirische Erledigung des prominenten Gegners, die die subversiv-polemische Dekonstruktion eines meinungsbildenden Diskurses intendiert, ist vorangestellt, sodass das palintextuelle Beweismaterial in der Folge vom Satiriker nur noch in antithetischer Reihung gruppiert werden muss.

Der polemische Angriff setzt unvermittelt ein. Mit einem für Kraus typischen Verfahren werden dem Angriffsobjekt negative, typisierende Merkmale unterstellt, die es in besonderem Maße für die Satire qualifizieren:

Welchen Beruf die Journalisten verfehlt haben, läßt sich nicht im einzelnen Fall so genau bestimmen. Von den Literarhistorikern aber kann man wenigstens sagen, daß sie den Beruf des Journalisten verfehlt haben und eben nur weil sie die Fähigkeit besitzen, noch schlechter zu schreiben, Literarhistoriker geworden sind. Der Literarhistoriker ist ein rückwärts gekehrter Analphabet. ⁶⁰²

Kraus' Definition des Literarhistorikers enthält eine zweifache Abwertung. Dieser steht, da er noch schlechter schreibt, in seinem Rang unter dem Journalisten, ist aber gleichwohl auch ein Analphabet, nur eben ein »rückwärts gekehrter«, weil er sich mit der Vergangenheit beschäftigt und nicht, wie der Journalist, mit der Gegenwart. Damit ist die totale argumentative Vernichtung des Gegners bereits zu Anfang vollzogen. Denn die bewusst als entscheidende Stilfigur gesetzte Parallele zwischen Journalisten und

⁶⁰¹ Der Begriff Hispano Suiza bezeichnet eine Automobilmarke. Kraus' Schilderung legt nahe, dass die zu diesem Zeitpunkt sehr bekannte Schauspielerin Elisabeth Bergner Eigentümerin eines entsprechenden Automobils dieser Marke gewesen ist.

⁶⁰² AAC-F 751-756, S. 58.

Literarhistorikern rekuriert implizit auch auf sämtliche Kraus'schen Kampagnen gegen die Presse im Verlauf der Publikation der *Fackel*. Ein expliziter metatextueller Verweis ist hierfür nicht nötig, vielmehr setzt der Satiriker die entsprechende grundsätzliche Kenntnis des Lesers im Rahmen der intertextuellen Strategie selbstverständlich voraus.⁶⁰³ Danach erst folgen die namentliche Nennung des Gegners und die Schilderung des Tatbestandes:

Als der stärkste Vertreter dieser Branche [d.h. der Literarhistoriker] erscheint mir nun doch der Eduard Engel, und als der gefährlichste, weil er, wie ich höre, der beliebteste ist, der offiziell begünstigte, zu dessen Geist die sogenannten Lehrkörper gravitieren. Seine Geschichte der deutschen Literatur ist in Wien bei Tempsky erschienen, hat 31 Auflagen erzielt und ist ein unentbehrlicher Unterrichtsbehelf, so daß man die Anzahl der mit ihr traktierten Gehirne wohl mit etlichen Hunderttausend beziffern kann, [...].⁶⁰⁴

Die Satire entzündet sich in klassischer Weise an einem Missverhältnis von Ideal und Wirklichkeit, d.h. an der Divergenz zwischen öffentlicher Bedeutung und qua Berufszugehörigkeit festgestellter Inkompetenz. Kraus' Conclusio verdichtet diesen Topos und variiert ihn spielerisch im Rahmen der ironischen Wiederholung. Der endgültige Vorwurf ist intellektuelle Mittelmäßigkeit:

[D]ie Verbindung der Begriffe Mittelschule, Lehrmittel und Mittelmäßigkeit ergibt schon ein exorbitantes Greuel, [...].⁶⁰⁵

Das angefügte palintextuelle Beweismaterial braucht der Satiriker nicht mehr ausführlich zu kommentieren. Ein ironisches »Hingegen« genügt, um die fachliche Selbstdisqualifikation des Angriffsobjekts herbeizuführen. Denn der vorangestellte Befund (»die Möglichkeit der folgenden Gegenüberstellungen«) stellt sicher, dass die umgekehrte Lesart der zitierten Stellen die allein richtige ist:

»Der Münchener Frank W e d e k i n d , geb. 1864, ist eine von den Tagesberühmtheiten, wie sie nur auf Großstadtboden gedeihen, so recht einer aus

⁶⁰³ Vgl. AAC-F 331-332, S. 63. Hier formuliert Kraus seinen Anspruch an die Leser der *Fackel*, auch die vorherigen Glossen zu lesen, da aktuelle Glossen ohne die Lektüre früherer Glossen unverständlich seien.

⁶⁰⁴ AAC-F 751-756, S. 58.

⁶⁰⁵ Ebd. S. 58.

der »Literatenliteratur«. Niemand vermag ein Werk Wedekinds zu nennen, das mehr wäre als ein kunstloses Gemengsel aus einigen mehr närrischen als wahrhaft komischen Einfällen, sehr viel Plattheit, fast noch mehr Langweile, nur einem geringen Ansatz zur Charakterzeichnung und sehr vielen Erinnerungen an Strindberg. [...].«

Hingegen:

»Ein wertvoller ernster Dramatiker ist Felix S a l t e n (geb. 1869 in Budapest), der Dichter eines österreichischen Soldatenstückes »Der Gemeine« (1899) mit saftiger Volkstümlichkeit und starker Leidenschaft. Seine drei Einakter »Vom andern Ufer« (1908) zeugen von tiefer Seelenkunde und versprechen noch Besseres.«⁶⁰⁶

Im Ergebnis ersetzt Kraus im Rahmen seines polemisch-intertextuellen Verfahrens den herrschenden literarhistorischen Diskurs durch seinen eigenen, allerdings ohne hierfür eine inhaltlich differenzierte Begründung anzugeben.

Einen ebenfalls regelmäßig wiederkehrenden Topos in der *Fackel* stellt die Glossierung von Heiratsanzeigen dar, mit dem Ziel, die dahinterstehenden Motive und Beweggründe zu entlarven.⁶⁰⁷ In der folgenden Glosse aus dem Jahr 1924 verbinden sich Individual- und Zeitkritik:

Das haben die Mädchen so gerne

und so träumt jetzt, in München, wo Hitler waltet, die deutsche Jungfrau den Frühling:

F r ü h l i n g s t r a u m

Wo finde ich feschen
Herrn zwecks bald. Ehe.

W u n s c h :

M e t z g e r m e i s t e r

o d . A u t o b e s i t z e r
B i n j u n g , l u s t i g , t ü c h t i g ,
b e s i t z e s e h r s c h ö n e

⁶⁰⁶ Ebd. S. 60.

⁶⁰⁷ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 207.

Möbel und Wäsche-
ausstattung u. Ver-
mögen. In Frage kom-
men nur Briefe mit
Bild u. gew. Herrn,
alles andere Papier-
korb. Briefe unter Auto
142251 a. d. M. N. N.

Ich gäb' was drum, wenn ich nur wüßt', wer der »gew. Herr« gewesen ist.
Offenbar einer der Gewaltigen. Jedenfalls ein Habebald der Mädchen, ein
Haltefest der Möbel und ein Raufebold der Nation.⁶⁰⁸

Bereits die Glossenüberschrift ist intertextuell gestaltet. Sie enthält einen unmarkierten palintextuellen Verweis auf die musikalische Posse *Das Autoliebchen* (1912), in der die Formulierung »Das haben die Mädchen so gerne« als Lied vorkommt.⁶⁰⁹ Die Semantik des Titels eröffnet ein komplexes ironisch konnotiertes binnentextuelles Bezugssystem: Die palintextuelle Referenz situiert den glossierten Anlass assoziativ im Milieu einer populärkulturellen seichten, oberflächlichen Gefühlsseligkeit, so wie er in der diminutiven Nominalkomposition »Autoliebchen« zum Ausdruck kommt, und deutet auf den zitierten und explizit markierten Haupttext voraus, indem sie einen indirekten Bezug zum alternativen Heiratswunsch der Inserentin konstruiert. Des Weiteren nimmt die Verwendung des sinntragenden Verbs »haben« das grundsätzliche Motiv der Anzeige vorweg und betont gleichzeitig deren konstitutives Merkmal: das Habenwollen, wodurch die titelgebende metatextuelle Referenz, das Gernehaben, einen ironischen Beiklang erhält. Die pronominale Satzeinleitung macht zudem deutlich, dass die insoweit fehlende Valenzstelle in der semantischen Struktur (das Akkusativobjekt) vom palintextuell wiedergegebenen Haupttext besetzt wird. Der nachfolgende einleitende Paratext konkretisiert sodann das Subjekt des Glossentitels. Statt Mädchen setzt Kraus den Begriff »deutsche Jungfrau«, die in München, »wo Hitler waltet«, den Frühling träumt. Dies hat zur Folge, dass der Haupttext in einen scharf kontrastierenden Kontext eingebettet wird, da zwei unterschiedliche

⁶⁰⁸ AAC-F 657-667, S. 213.

⁶⁰⁹ Vgl. Archiv der *Akademie der Künste* (Berlin): <https://archiv.adk.de/bigobjekt/7890>

Bedeutungsebenen miteinander verschränkt werden: Der semantisch positiv besetzte Bereich Liebe und Gefühl, symbolisiert durch die Metapher »Frühlingstraum«, wird um die Begriffe »deutsche Jungfrau« und »Hitler« ergänzt, die ihrerseits pars pro toto für den martialischen Jargon völkisch gesinnter »elektrisch beleuchteter Barbaren« stehen, der Nationalsozialisten.⁶¹⁰ Der Kontaktwunsch der Inserentin erhält dadurch bereits im Vorfeld eine explizit negative Konnotation, die durch die nachfolgende ausdrücklich an vordergründigen materiellen Interessen orientierte Selbstbeschreibung »bin jung, lustig, tüchtig, besitze sehr schöne Möbel [...] u. Vermögen« bestätigt wird. Schließlich ordnet sich die Inserentin durch das selektionistische Ansinnen, dass nur Zuschriften mit Bild von »gew. Herrn« akzeptiert werden (d.h. Metzgermeistern und Autobesitzern), selbst vollständig dem von Kraus im einleitenden Paratext definierten Personenkreis zu.

Den Schlusskommentar leitet Kraus mit einer ironisch formulierten rhetorischen Frage nach dem »gew. Herrn« ein und beantwortet diese sogleich, indem er mittels des metatextuellen Rekurses auf Goethe die fehlende männliche Perspektive ergänzt. Die drei Gewaltigen »Habebald«, »Haltefest« und »Raufebold« aus dem zweiten Teil des *Faust*⁶¹¹ stehen allegorisch für die psychopathologischen Grundtendenzen der nationalsozialistischen Ideologie: Sexualtrieb (Habebald), materielle Gier (Haltefest) und Aggressionstrieb (Raufebold). Wunsch und Gewalt korrespondieren miteinander. Die visionäre Satire antizipiert auf der psychologisch-sprachkritischen Ebene der alltäglichen Einzelbeobachtung den späteren apokalyptischen Diskurs von *Dritte Walpurgisnacht*.⁶¹²

4.7.2 Dialogisierung

Eine weitere von Kraus häufig verwendete Technik im Umgang mit Zeitungstexten, ist das Untergraben der Autorität des Verfassers durch

⁶¹⁰ Kraus hat die Metapher »elektrisch beleuchtete Barbaren« wiederholt verwendet. Zuerst allgemein stellvertretend für den technisierten aber ungebildeten und geistig unterentwickelten Europäer in dem Essay *Die chinesische Mauer* (vgl. AAC-F 285-286, S.15) und schließlich in *Dritte Walpurgisnacht* mit eindeutigem Bezug auf die Nationalsozialisten. Vgl. Kraus, Karl: *Dritte Walpurgisnacht*. Karl Kraus Schriften. Band zwölf. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S. 41.

⁶¹¹ Vgl. Goethe, J. W.: SWVII. S. 401.

⁶¹² Vgl. Kraus, Karl: *Dritte Walpurgisnacht*. S. 9-13.

kommentierte auszugsweise Wiedergabe bzw. systematische Auflösung einer Textpassage in Einzelzitate, die jeweils durch dialogische Zwischenfragen und Bemerkungen unterbrochen werden.⁶¹³

In der folgenden Glosse (AAC-F 751-756, S. 29) greift Kraus einen Text von Hermann Bahr auf, um diesen rückwirkend dialogisch zu dekonstruieren und der Lächerlichkeit preiszugeben. Zu diesem Zweck verwendet Kraus einen aus dem Text geschöpften Neologismus als Glossentitel:

Barockhendl

Wie gut mir diese Wortbildung gelungen ist, bekräftigt jetzt Herr Hermann Bahr in einem seiner Tagebücher:

»... Wann beginnt eigentlich das Backhendlwien und wann endet es? Seine schönste Blüte war vielleicht der Wiener Kongreß. Das Backhendl ist ja das Symbol einer Lebensform, in der eine schon lockere, schon zergehende Kraft sich noch einmal aufzuraffen versucht. Indem Habsburg sich aufgibt – –«

Auf der ganzen Welt dürfte es ja an den Grundlagen für diese Gastromanie fehlen, die sich schon zur Gastromantik steigert, um aus einem gebackenen Hühnchen eine Lebensform zu erschließen. Aber die ganze Welt entbehrt eben überhaupt der Kultur, welche ohne die sie deutenden Schmöcke ja auch nicht bestehen oder gewesen sein könnte. Ich erwartete nun sehnsüchtig das Wörtlein »Barock«. Hat ihn schon:

»Statt, wo die Überlieferung abgerissen war, beim B a r o c k , wieder anzuknüpfen, importiert man Bildung und wundert sich dann, wenn sie improvisiert wirkt.«

Ich hatte also den Nagel auf den Kopf getroffen und das Barockhendl abgeschossen.⁶¹⁴

Kraus arrangiert die nachfolgenden Passagen ausgehend vom Glossentitel dergestalt, dass eine dialogische Struktur entsteht, in deren Verlauf Bahrs Ausführungen durch die nachbildende Kreation des Titels *Barockhendl* als pseudokulturelles, sinnentleertes Geschwätz gekennzeichnet

⁶¹³ Vgl. Djasemy: Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. S. 231. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 620.

⁶¹⁴ AAC-F 751-756, S. 29.

werden.⁶¹⁵ Der zunächst unverständliche Glossentitel wird als Wortneuschöpfung im einleitenden Paratext benannt. In der Folge wird das zweite Glied des Determinativkompositums »Barockhendl« durch Montage eines Zitats aus dem Tagebuch von Hermann Bahr kulturell kontextualisiert und mit dem von Bahr verwendeten Begriff »Backhendl« parallelisiert. Der eingeschobene Kommentar unterbricht Bahrs Ausführungen gezielt abrupt und verwirft gleichzeitig dessen Versuch, das Backhendl kulturell zu deuten, polemisch als Unsinn. Kraus sieht hierin lediglich eine in Bezug auf Wien singuläre, »gastromantische« Verirrung, deren Absurdität durch die Übersteigerung zur Kulturepoche vollends zutage trete, weshalb Kraus ironisch das zweite auf den Titel gemünzte Stichwort »Barock« antizipiert und dies mit einem weiteren montierten Zitat aus Bahrs Tagebuch folgerichtig belegt. Der Schlusskommentar zieht sodann die Summe aus dem montierten Dialog und liefert in gezielter Zuspitzung die Erklärung für den Glossentitel: Bahrs soziokulturellen Einlassungen werden die phrasenhaften, idiomatischen Redewendungen »den Nagel auf den Kopf treffen« und »den Vogel abschießen« antithetisch gegenübergestellt, um deren inhärente Lächerlichkeit hervorzuheben. Kulminationspunkt der satirischen Steigerung ist die absurde Semantik des Begriffs »Barockhendl«.

In der Glosse *Die Schalek irgendwo an der Adria* (AAC-F 418-422, S. 34-37) kommt die satirische Technik der dialogisierenden Dekonstruktion noch stärker zum Ausdruck. Kraus stellt darin Schaleks Kriegsberichterstattung von der Adria dar, um diese durch ironische Unterbrechungen ihrer bellizistisch-nationalistischen Stoßrichtung zu berauben und als inhuman zu entlarven. Zentrales Thema des Satirikers ist Schaleks oberflächliches, klischeehaftes Interesse für die psychologischen und emotionalen Aspekte der Kriegsführung. Kraus stellt daher eine rhetorische Frage als Stilmittel:

Die Schalek kommt weit herum, und warum sollte sie da nicht der Zufall auch einmal in den Hangar eines jungen Fregattenleutnants von der Wasserfliegerabteilung führen, besonders wenn sie ein spezielles Interesse für Hydroplane hat. Aber die Technik ist nur ein Vorwand, die Hauptsache bleibt

⁶¹⁵ Vgl. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 620. Carr illustriert Kraus' Technik in Bezug auf die Glosse *Stilblüten sammeln*.

doch die Psychologie. Und welches unter den vielen Problemen des Krieges, glaubt man, beschäftigt die Schalek am meisten?⁶¹⁶

Durch Verwendung der Formulierung »die Hauptsache bleibt doch die Psychologie« macht Kraus vorab deutlich, dass die Reporterin sich aus Sicht des Satirikers auf gar keinen Fall für tatsächliche psychologische Probleme des Kampfeinsatzes interessiert – sondern allenfalls für deren vulgarisiertes Substrat im Dienste einer national gesinnten voyeuristischen Massenpresse. Die zitierte Antwort Schaleks bestätigt dies:

»Von allen Problemen dieses Krieges beschäftigt mich am meisten das der persönlichen Tapferkeit. Schon vor dem Kriege habe ich oft über das Heldische gegrübelt, denn ich bin genug Männern begegnet, die mit dem Leben Ball spielten [...]. Aber die sahen zumeist auch so aus, wie man sich Helden vorstellt, jeder Muskel gestrafft, sozusagen in Eisen gehämmert.«⁶¹⁷

Die zu Anfang gestellte rhetorische Frage hat ihren satirischen Zweck erfüllt. Schalek entlarvt sich mit der Antwort selbst. Es geht ihr nicht um tatsächliche Probleme der Soldaten vor Ort, sondern um eine trivialisierende Romantisierung des heroischen Moments im Krieg. Der Satiriker braucht sich lediglich darauf zu beschränken, die entscheidenden Passagen in Sperrdruck zu setzen und den Handlungsfaden des Berichts ironisch weiter fortzuspinnen:

Wie erstaunt ist nun die Schalek, daß die Helden, denen sie jetzt im Weltkrieg gegenübersteht, so ganz anders gebaut sind.

»Es sind Leute, die zu den harmlosesten Witzen neigen, ein stilles Schwärmen für Schokolade mit Obersschaum haben und zwischendurch Erlebnisse erzählen, die zu den erstaunlichsten der Weltgeschichte gehören.«⁶¹⁸

Auch hier bestätigt Schaleks Antwort die Unfähigkeit, die Realität des Krieges geistig durchdringen und sprachlich fassen zu können. Kraus kommentiert weiter:

⁶¹⁶ AAC-F 418-422, S. 34.

⁶¹⁷ Ebd. S. 34.

⁶¹⁸ Ebd. S. 34.

Dieser Kontrast gibt der Schalek zu denken. Sie erzählt dann, das Kriegspressequartier sei jetzt auf einem leeren Dampfschiff einquartiert, das in einer Bucht verankert liegt [...]. Sie sitzt im Speisesaal, wo abends, wie es sich für solche Gäste des Kriegs von selbst versteht, »großes Essen« ist, es geht bei Musik hoch her,

»schließt man die Augen – fast träumte man sich zu einem fidelen Kasinoabend zurück –«

Die Schalek, diese erfahrene Wasserratte, spricht wie ein Marineur in China, der die schönen Tage von Pola nicht vergessen kann –

»wenn nicht eben zwischen Gesang und Musik der Fregattenleutnant neben mir diese erstaunlichen Dinge erzählte.«⁶¹⁹

Schaleks Darstellung des Krieges erscheint in der überzeichneten Kommentierung durch den Satiriker wie die Hintergrunddekoration eines journalistischen Abenteuerurlaubes, dessen Höhepunkte in der Diktion geschwätziger Pseudokennerschaft referiert werden. Schalek wird euphemistisch als »Gast des Krieges« und als »erfahrene Wasserratte« apostrophiert, die wie »ein Marineur spricht«, sodass ein ironisches Spannungsverhältnis zwischen Zitat und Kommentar entsteht. »Die schönen Tage von Pula« werden allerdings von den tatsächlichen Kriegshandlungen abrupt unterbrochen. Kraus' ironische Setzung des Gedankenstrichs am Ende des Kommentars parodiert Schaleks vorherige Verwendung im Rahmen der Formulierung » – fast träumte man sich zu einem fidelen Kasinoabend zurück – « und markiert stattdessen als antithetisches Scharnier den impliziten Kontrast zwischen Träumen und Töten – den laut Schalek »erstaunlichen Dingen«. In seinem weiteren satirischen Kommentar greift Kraus Schaleks Bildersprache auf, indem er die Metapher Spiel für Krieg setzt und sie dadurch an den »Kasinoabend« anschließt:

Der Fregattenleutnant ist kein Spielverderber. Er erzählt der Schalek wirklich, wie man's macht.

»Gewöhnlich kreist man ein halbes Stündchen über der feindlichen Küste, läßt auf die militärischen Objekte ein paar Bomben fallen, sieht zu, wie sie explodieren, photographiert den Zauber und fährt dann wieder heim.«⁶²⁰

⁶¹⁹ Ebd. S. 34-35.

⁶²⁰ AAC-F 418-422, S. 35.

Die Formulierung »wie man's macht« verweist ironisch, als trivialisierend technisch-abstrakter Euphemismus, auf den Prozess des Tötens, dessen Beiläufigkeit insbesondere durch die gesperrt gesetzten Elemente in der Antwort des Fregattenleutnants zum Ausdruck kommt. Weitere im Sprachgebrauch ähnliche Kriegsbeschreibungen folgen in episodisch-dialogischer Darstellung durch Schalek. Sie werden von Kraus entsprechend kommentiert und nach Aussageschwerpunkten in Sperrdruck gesetzt. Die »Nichtkämpferin« Schalek wird hierbei vom Satiriker explizit als »Drückebergerin« bezeichnet, wodurch die positive patriotische Konnotation der Selbstbeschreibung – der morphologisch-semantiche Kern des Nominalkompositiums ist »Kämpferin« – vom ausschließlich humanethischen Standpunkt aus delegitimiert und antithetisch ins Negative gewendet wird.⁶²¹ Den Abschluss der Glosse bildet die Befragung eines Maats durch Schalek und einen Pressekollegen:

»Einer meiner Kameraden«, sagt die Schalek – denn die Schalek hatt' einen Kameraden – fragt also den Maat nach Details.

»Mir selbst ist zumute, als habe ich die Sprache verloren.«

Aber sie hat nicht. Im Gegenteil hat die Schalek die Geistesgegenwart, »an noch ein dunkles Problem zu rühren«. Sie will nämlich, [...] aus Grübelei, wissen, was der Torpedooffizier »gefühl habe, als er den Riesenkolob mit so viel Menschen im Leib ins nasse, stumme Grab hinabgebohrt« habe.

Nachdem er ihr versichert hat, daß er »zuerst eine wahnsinnige Freude« gehabt habe, verläßt die Schalek den Jour und schließt mit den Worten:

»Die Adria bleibt wohl unser.«⁶²²

Auch hier begnügt sich Kraus überwiegend damit, die Zitate in ihrer dialogischen Bezogenheit für sich sprechen zu lassen und durch Markierung mit Anführungszeichen oder Sperrdruck besonders hervorzuheben, um den inhumanen Charakter offen zu legen. An Schlüsselstellen greift der Satiriker dagegen kommentierend ein. So wird Schaleks Inanspruchnahme des militärischen Sprachgebrauchs für sich durch die Verwendung des Begriffs »Kameraden« unmittelbar durch den kausalen Nebensatz »denn die Schalek hatt' einen Kameraden« widerlegt. Denn hierbei handelt es sich um einen palintextuellen Verweis auf Ludwig Uhlands Text *Der*

⁶²¹ Ebd. S. 35.

⁶²² AAC-F 418-422, S. 37.

gute Kamerad (1809),⁶²³ der den gewaltsamen Tod eines Soldaten beschreibt,⁶²⁴ sodass Schaleks Formulierung in der ironischen Brechung parodiert und auf den von Kraus verwendeten Begriff »Drückebergerin« zurückprojiziert wird. Ihre vorgebliche Sprachlosigkeit, entlarvt der Satiriker mit seinem Kommentar als Manierismus. Schalek grübelt nicht über emotionale Probleme und das Kriegsgeschehen macht sie auch nicht betroffen bzw. sprachlos. Diese sind nur der Konvention und dem Genre geschulte Phrasen. Sie bewegt die nationalistisch-chauvinistische Frage nach dem militärischen Herrschaftsbereich. Das macht das Schlusszitat unmissverständlich klar. Der Satiriker, der die Menschenwürde und den supranationalen Humanismus vertritt, bedient sich daher einer letzten Zuspitzung, um seinem Text einen hoffnungsvollen Ausblick zu geben und Ideal und Realität wieder miteinander zu versöhnen:

Es gibt aber kaum einen Patrioten mit Schamgefühl, der sie nicht bei den Friedensverhandlungen gegen die Aussicht, auch die Schalek dafür hergeben zu können, abtreten würde.⁶²⁵

Kulturkritisch gewendet heißt dies nach Kraus' Auffassung: Zurück zum »Ursprung«, »Ursprung ist das Ziel«.⁶²⁶ Denn nur so kann den Deformationen, die die Zeit in Gestalt der Massenpresse beim Menschen bewirkt, begegnet werden und die Entartung des Krieges geheilt werden.

Im Ergebnis zeigt Kraus' satirisch-dialogische Subversion den Menschen als Produkt und Werkzeug seiner Zeit. Seine Zitatechnik persifliert eine Sprache, die sich in ihrer grobschlächtig-trivialisierenden Perversion selbst ausstellt und die – da sie nicht durch persönliches unmittelbares Erleben von Leid beglaubigt wird – in Phrasen, Banalitäten und Klischees erstarrt ist. Es geschieht, »was man sich nicht [...] vorstellen kann«⁶²⁷, weil den handelnden und berichtenden Akteuren die Vorstellung davon fehlt, was Krieg tatsächlich bedeutet.⁶²⁸ Die Massenpresse hat sie abgestumpft und zum menschlichen Diskurs unfähig gemacht. Der *Untergang der Welt*

⁶²³ Vgl. Uhland, Ludwig: Uhlands Werke. Erster Band. Hrsg. v. Ludwig Fränkel. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1893. Nachdruck: Hanse 2020. S. 158-159.

⁶²⁴ Vgl. ebd. S. 159.

⁶²⁵ Ebd. S. 37.

⁶²⁶ AAC-F 381-382, S. 76.

⁶²⁷ AAC-F 404, S. 1.

⁶²⁸ Vgl. AAC-F 514-518, S. 86.

durch schwarze Magie (d.h. die Druckerpresse) bewirkt den Tod auf dem Schlachtfeld.⁶²⁹ Die in Sperrdruck gesetzten Passagen des zitierten Textmaterials generieren nochmals eine eigene textuelle Metaebene, die das Grauen des Krieges anhand der Phrasen seiner Protagonisten evoziert. Die Entartung ist bereits soweit fortgeschritten, dass der Satiriker nur noch als Arrangeur der Synchronität des Inkommensurablen fungiert. Diese Funktion wird sichtbar im unterbrechenden Kommentar und in den Markierungen und Setzungen, die er in Bezug auf das Zitatmaterial vornimmt.

Gänzlich ohne Sperrdruck und nur mit minimalen kommentierenden Eingriffen kommt dagegen folgende Glosse aus, die sich abermals mit Hermann Bahr befasst:

Ich bezieh halt alles auf mich

»Wieder ein Bahr-Abend, der den Widersachern des Wandlungsreichen den Kampf gegen ihn erschwert.«

Mir nicht.

»Ein Werk, in welchem der gute Europäer Hermann Bahr seinem Ursprung nachging, wird man wohl lieben müssen, wenn man Bahr liebt – und wer tut das nicht?[«]

Ich.

[»]Aber gerade diese Liebe mahnt zur Vorsicht.[«]

Möcht' ich auch meinen.

[»]Und so muß denn ganz behutsam die Frage aufgeworfen werden, ob diese fünf Akte in der Tat auf die Bühne gehören ...«

Da wär' ich wieder beherzter.⁶³⁰

Der Glossentitel spielt mit dem bereits erörterten Vorwurf der persönlichen Eitelkeit des Satirikers, ohne diesen letztlich zu thematisieren. Seine Diktion insinuiert durch die Verwendung der apostrophierten Verbform »bezieh« und des adverbialen Füllworts »halt« einen scherzhaft entschuldigend gemeinten persönlichen Reflex und führt die einleitend zitierte Passage einer Rezension zu einem Bahr-

⁶²⁹ Vgl. AAC-F 363-364, S. 1-28.

⁶³⁰ AAC-F 668-675, S. 41.

Drama ironisch als Grund an. Dadurch entsteht ein konkreter Bezug zum Glossentitel, den Kraus sogleich mit dem ersten Kommentar antithetisch auflöst. Die zunächst unausgesprochene Positionierung als Bahr-Widersacher wird vor dem intertextuellen Hintergrund der scharf negativen Rezeption Bahrs in der *Fackel* mit lapidarer Knappheit konturiert. Das zweite Dialogpaar variiert die Antithese. Denn es ist auf einen gezielten Stilbruch hin arrangiert: Kraus verneint die vom Rezensenten formulierte rhetorische Frage im Hinblick auf Bahrs allgemeine Wertschätzung und stellt sich ausdrücklich außerhalb der vom Rezensenten vermuteten öffentlichen Meinung. Damit werden – entgegen der palintextuellen Primärebene – auf der intertextuellen Metaebene implizit alle kritischen *Fackel*-Texte und auch alle entsprechenden früheren Texte Kraus' als Gegendiskurs etabliert.

Der Spannungsbogen verläuft nun aber nicht linear in gerader Linie auf einen kritischen Kulminationspunkt hinaus. Die satirische Pointe besteht vielmehr darin, dass Kraus im dritten Kommentar in Bezug auf die vorsichtig kritische Haltung des Rezensenten Zustimmung signalisiert und damit das ja-nein-Schema durchbricht, nur um dann im Schlusskommentar den ursprünglich konstruierten Dissens wiederherzustellen. Dieser fällt umso stärker aus, da Kraus auch hier wieder implizit den gesamten satirisch-polemischen Diskurs der *Fackel* in Sachen Hermann Bahr als metatextuellen Kontext aufruft. Der Grundton bleibt ironisch-scherzhaft, wie die apostrophierten Verbformen »[m]öcht'« und »wär'« deutlich machen. Die entscheidende Partizipform »beherzter« verstärkt diese Wirkung. Sie wird vor dem skizzierten Hintergrund als stark untertriebener Euphemismus lesbar.

4.7.3 Dekonstruierendes Zitat

Einen weiteren spezifischen Umgang mit Zitaten, der von den vorangegangenen Kapiteln zu unterscheiden ist, stellt das ›dekonstruierende Zitat

dar.⁶³¹ In dem Text *Petite chronique scandaleuse* (AAC-F 351-352-353, S. 21) nutzt Kraus diese Technik, um den journalistischen Sprachgebrauch in Form einer hohlen Zitatencollage zu karikieren und dadurch letztlich zu dekonstruieren.⁶³² Anlass ist eine in der Zeitung mitgeteilte und von Kraus zitierte Berichtigung, die die Ernennung des Journalisten Paul Zifferer zum Offizier der französischen Akademie zum Gegenstand hat. Der Text ist zwar als »Notiz« bezeichnet, aber wie es für die Kraus'sche Glossentechnik typisch ist, setzt bereits der metatextuelle Titelverweis den Ton der nachfolgenden intertextuellen Kritik. Er bezieht sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Schrift *Chronique scandaleuse de Paris*, welche dem französischen Dichter Claude Le Petit zugeschrieben wird,⁶³³ der 1661 eine Satire über Paris veröffentlichte, für die er später wegen Blasphemie von König Ludwig XIV. hingerichtet wurde.⁶³⁴ Auch die Folgezeilen weisen fast ausschließlich einen intertextuellen Charakter auf. Sie sind entweder palin- oder metatextueller Natur bzw. beziehen sich auf Sprichwörter.⁶³⁵

Petite chronique scandaleuse

»Unser Mitarbeiter Dr. Paul Zifferer wurde für seine Verdienste um die französische Literatur zum Offizier der Ehrenlegion ernannt.«

»Herr Dr. Paul Zifferer wurde nicht zum Offizier der Ehrenlegion, sondern zum Offizier der französischen Akademie ernannt.«

Darauf sage ich nichts als: Parbleu! Denn c'est plus qu'un crime, c'est une faute [Antoine Boulay de la Meurthe⁶³⁶]. C'est le commencement de la fin

⁶³¹ Vgl. Bergamaschi, R.: Karl Kraus und das frühe 20. Jahrhundert. S. 137. Bergamaschi benutzt zwar nicht den Begriff »dekonstruierendes Zitat«, formuliert aber sachlich ähnlich, wenn sie schreibt: »Kraus zersprengt die Kultur in Stücke, indem er die Sprache in Stücke zersprengt.«

⁶³² Kraus' Technik ist der Textform des Cento angenähert, sie hat allerdings im Grundsatz keinen fiktionalen Charakter, vgl. Meid, V.: Sachwörterbuch zur Deutschen Literatur. S. 92.

⁶³³ <https://wortwuchs.net/chronique-scandaleuse/>, <https://livre.fnac.com/a13230107/Claude-Le-Petit-La-chronique-scandaleuse-ou-Paris-ridicule>

⁶³⁴ <https://wortwuchs.net/chronique-scandaleuse/>

⁶³⁵ Da es sich vorliegend um eine exemplarische Arbeit handelt, erhebt die nachfolgende Zuordnung und Klassifizierung der französischen Formulierungen entsprechend ihrer der Herkunft, die in eckigen Klammern angegeben ist, keinen Anspruch auf Vollständigkeit und Letztgültigkeit. Sie dient lediglich dazu, die von Kraus' angewandte Technik in ihrem satirisch-intertextuellen Kern zu verdeutlichen.

⁶³⁶ https://dicocitations.lemonde.fr/auteur/630/Antoine_Boulay_de_la_Meurthe.php

[Charles Maurice Talleyrand-Périgord⁶³⁷]. Dis- moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es [Anthelme Brillat-Savarin⁶³⁸]. Übrigens chaque pays a le gouvernement qu'il mérite [sinngemäß Joseph de Maistre⁶³⁹]. Tout comme chez nous. Et voilà justement comme on a donné le prix du Bauernfeld au Trebitsch. Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas [Napoléon Bonaparte⁶⁴⁰]. Jeunesse dorée! On ne prête qu'aux riches [Sprichwort⁶⁴¹]. Une main lave l'autre [Sprichwort]. Entente concordiale. Revenons à nos moutons [Sprichwort⁶⁴²]. Tout comprendre c'est tout pardonner [Madame de Stael⁶⁴³]. Il n'y a rien de changé en France, il n'y a qu'un Français de plus! Tout soldat français porte dans sa giberne le bâton de maréchal de France [Napoléon Bonaparte⁶⁴⁴]. Aber: je n'en vois pas la nécessité. Dans son genre il est grand, mais son genre est petit. Tant de bruit pour une omelette [Jaques Valleée Desbarreaux⁶⁴⁵]. Le style c'est l'homme [Georges Louis Leclerc de Buffon⁶⁴⁶]. Tout est perdu nebbich, hors l'honneur. Und bekanntlich un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire. La France marche à la tête de la civilisation. Non parce que, mais quoique. Überhaupt impossible n'est pas un mot français. Tu l'as voulu, George Dandin [Molière⁶⁴⁷]. Weit gebracht! Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles [sinngemäß Gottfried Wilhelm von Leibniz⁶⁴⁸]. Da kann man nichts machen [Jargonizat⁶⁴⁹], les dieux s'en vont [Filippo Tommaso Marinetti⁶⁵⁰]. Qui s'excuse, s'accuse [Sprichwort⁶⁵¹]. J'accuse [Emile Zola⁶⁵²]. La vérité est en marche [Emile

⁶³⁷ <http://www.leparisien.fr/archives/c-est-le-commencement-de-la-fin-05-09-2015-5063197.php>

⁶³⁸ https://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/4237/Physiologie_du_gout_1825_Aphorisme_.php

⁶³⁹ <https://www.histoire-en-citations.fr/citations/joseph-de-maistre-toute-nation-a-le-gouvernement-qu-elle-merite>

⁶⁴⁰ https://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/12189/Maximes_de_guerre_et_pen-sees_382.php

⁶⁴¹ <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-10119.php>

⁶⁴² <https://www.merriam-webster.com/dictionary/revenons%20à%20nos%20moutons>

⁶⁴³ <http://evene.lefigaro.fr/citations/madame-de-stael>

⁶⁴⁴ <https://www.zeit.de/1955/06/der-strick-im-tornister>

⁶⁴⁵ <http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Tant+de+bruit+pour+une+omelette>

⁶⁴⁶ Vgl. Carr, G.: Demolierung-Gründung-Ursprung. S. 600-601.

⁶⁴⁷ <http://www.toutmoliere.net/george-dandin,42.html>

⁶⁴⁸ <https://www.zitate.eu/autor/freiherr-gottfried-wilhelm-von-leibniz-zitate/283702>

⁶⁴⁹ Diese Formulierung wird von Kraus regelmäßig verwendet, vgl., AAC-F 210, S. 28, AAC-F 366-367, S. 6. Sie kommt insbesondere in der Form »da kann man halt nichts machen« vor, wenn er den Fatalismus der österreichischen Mentalität, so wie sie sich im Alltagsjargon niederschlägt, deutlich machen will, AAC-F 501-507, S. 108. AAC-F 622-631, S. 132.

⁶⁵⁰ <https://www.amazon.de/Dieux-sen-vont-dAnnunzio-reste/dp/B0067LKJD4>

⁶⁵¹ https://www.merriam-webster.com/dictionary/qui_s'excuse

⁶⁵² https://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/77051/J_accuse_1898_.php

Zola⁶⁵³]! Après nous le deluge [Marquise de Pompadour zugeschrieben⁶⁵⁴]
Écrasez l'infâme [Voltaire⁶⁵⁵]! L'État c'est moi [Louis XIV zugeschrieben⁶⁵⁶]

Bereits durch die Wahl des Titels erklärt Kraus die Ernennung Zifferers unmissverständlich zum gesellschaftlich-kulturellen ›Skandal‹, wobei das Adjektiv »[p]etite« potenziell eine dreifache Anspielung enthält. Zunächst fungiert es als satirisch verkleinernde Beifügung, die die nachfolgend zitierten Zeitungsmeldungen vom Standpunkt der kulturkritischen Optik als im Grundsatz unbedeutend und damit als ›klein‹ ausweist – mit der Wirkung, dass der stolze, deklamatorische Ton in seinem Gestus konterkariert wird. Des Weiteren kann die Begriffswahl als Anspielung auf den mutmaßlichen Autor und dessen gewaltsamen Tod interpretiert werden, woraus sich auf der satirisch-intertextuellen Metaebene eine Vorausdeutung auf das Ende ergibt, sodass formal die für Kraus' Texte typische Rahmenstruktur entsteht.

Mit dem Ausruf »Parbleu!«, der sich ins Deutsche mit ›Wahrhaftig!‹ übersetzten lässt, wird die satirische Lesart endgültig festgelegt. Kraus persifiliert Zifferers Eigenart, in seine Feuilletons Gallizismen in Form von lakonisch-bildungsbürgerlichen Kommentaren einzustreuen,⁶⁵⁷ als Stildefekt und Manierismus, der in der Folge vermittelt einer ebenfalls aus dem Französischen entlehnten bzw. ins Französische übersetzte Zitatencollage ins Grotesk-Absurde übersteigert wird. Dies zeigt der anschließende Satz, der einen palintextuellen Rekurs auf den französisch Politiker Antoine Boulay de la Meurthe darstellt. Er enthält in nuce die Stildiagnose des Satirikers: Das Deutsche und das Französische verschmelzen zu einem intertextuellen Gesamtdiskurs. Dessen formale Grammatik weist zwar, wie die Wahl der Konjunktion »[d]enn« zeigt, noch fragmentarische Spuren des Deutschen auf, aber die semantische Struktur ist zur französisierten intertextuellen Phrase geronnen. Dies ist in den Augen des Satirikers mehr als ein Verbrechen (»plus qu'un crime«), es ist ein gravierender moralischer Fehler (»une faute«), der einen eklatanten Kulturbruch darstellt.

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ https://dicocitations.lemonde.fr/citation_celebre_ajout/1.php

⁶⁵⁵ https://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/103221/Correspondance_a_M_d_Alembert_28_novembre_1762.php

⁶⁵⁶ <https://wortwuchs.net/absolutismus/letat-cest-moi/>

⁶⁵⁷ Vgl. AAC-F 360-362, S. 39.

Denn die manierierte journalistische Phrase, die als »Ornament des Geistes«⁶⁵⁸ unter der noch durchscheinenden grammatischen und semantischen Folie des Deutschen zum Vorschein kommt, zerstört beide Sprachen, sodass dem Satiriker, nichts weiter übrig bleibt, als den Untergang zu gestalten. Dies geschieht ironisch-spielerisch durch Fragmentierung und Neukontextualisierung des intertextuellen Materials. Die zitierten Äußerungen verlieren, ihrem Kontext beraubt, ihren ursprünglichen Sinn. Stattdessen wenden sie sich direkt gegen Zifferer und die französische Kulturelite, die seine Ernennung zu verantworten hat. Dies verdeutlichen die nachfolgenden gleichfalls palintextuellen Verweise auf Talleyrand, Brilat-Savarin, de Maistre, Napoléon, Desbarreaux, Buffon, Moliere und Marretti sowie die aus dem Deutschen ins Französische übersetzte ironisch-metatextuelle Anspielung auf Leibniz. Sie variieren lediglich die spezifische intertextuelle Lesart des satirischen Kommentars: Die Gegenwart ist nicht »die beste aller möglichen Welten«⁶⁵⁹ (»le meilleur des mondes possibles«). Zifferers Ehrung ist der Beginn des kulturellen Endes für beide Sprachen (»le commencement de la fin«). Eine semantische Kohärenz jenseits der Phrase ist nicht mehr herstellbar. Es herrscht zu viel Lärm (»[t]ant de bruit«) um Nichts. Und deshalb hat Zifferer seine symbolische Tötung durch den Satiriker letztlich selbst zu verantworten (»Tu l'as volue, Georges Dandin!«). Eine Entschuldigung (»[q]ui s'excuse, s'accuse«) kann es nicht geben. Der Wechsel der pronominalen Form von ›sich‹ (se) zu ›ich‹ (je) leitet die abschließende persönliche Anklage durch den Satiriker ein (»j'accuse«). Denn die Wahrheit ist nicht aufzuhalten (»La verité est en marche!«). Rücksichten sind keine mehr zu nehmen. Es kann nur noch der Untergang folgen (»Après nous le deluge!«). Daher muss das Infame ganz im Sinne Voltaires getilgt werden (»Écrasez l'infâme!«). Der bereits durch die Glossenüberschrift angedeutete Kreis schließt sich. Die intertextuelle Parallelerzählung gelangt zu ihrem Ende. Auch Zifferer hat sich der Blasphemie schuldig gemacht, er hat sich an der Sprache versündigt. Der Satiriker richtet stellvertretend in der Rolle des Sonnenkönigs die gestörte Ordnung wieder auf. Die symbolische Tötung des Ephemeren

⁶⁵⁸ AAC-F 279-280, S. 8.

⁶⁵⁹ <https://www.zitate.eu/autor/freiherr-gottfried-wilhelm-von-leibniz-zitate/283702>

und Lächerlichen ist sein Auftrag. Er ist die letzte Instanz einer höheren Gerechtigkeit: »L'État c'est moi!«

4.8 Sprachlehre

Im Juni 1921 erscheint erstmals ein Heft der *Fackel*, das sich ausschließlich mit sprachlichen und literarischen Fragen beschäftigt (AAC-F 572-576, S. 1-76). Etwa die Hälfte der Beiträge behandelt spezifische Sprachprobleme. Die andere Hälfte ist sprachkünstlerischen und literarischen Fragestellungen gewidmet.⁶⁶⁰

Im Grundsatz werden bereits hier alle wesentlichen Themen angesprochen, die später überwiegend im Rahmen der Rubrik *Sprachlehre* thematisiert werden⁶⁶¹ und die dann posthum in Buchform zusammengefasst 1937 als letzte Veröffentlichung des *Verlags die Fackel* erscheinen sollten.⁶⁶² Trotz der thematischen Besonderheit und dem Fokus auf Sprachproblemen sind die Texte zur *Sprachlehre* gleichfalls intertextuell geprägt und bestimmt. Der satirische Ton verschwindet nicht, er wird aber von einer didaktischen Komponente überlagert, die die Heranbildung des Sprachgefühls und eines vertieften Sprachwissens beim Leser erstrebt. Kraus schreibt als ein Leitmotto am Ende des 1921 erschienen Hefts zur *Sprachlehre* Folgendes:

Sprachanweisungen müssten unleserlich geschrieben sein, um dem Sprecher annähernd den Respekt einzuflößen wie das Rezept dem Patienten. Wenn man nur entnehmen wollte, daß vor dem Sprachgebrauch der Kopf zu schütteln sei. Mit dem Zweifel, der der beste Lehrmeister ist, wäre schon viel gewonnen: manches bliebe ungesprochen.⁶⁶³

Das Denken vor dem Sprechen zu schulen ist demnach das Hauptanliegen des Satirikers, denn dieses führt zum intellektuellen Zweifel und damit zur Ehrfurcht vor der Sprache. Sprachliche, stilistische und grammatische Fehler werden von Kraus im Rahmen seiner *Sprachlehre* daher mit der

⁶⁶⁰ Vgl. Fässler, Peter: Studien zur »Sprachlehre« von Karl Kraus. Zürich: Juris Druck und Verlag 1972. S. 7.

⁶⁶¹ Vgl. ebd. S. 7.

⁶⁶² Vgl. Kraus, Karl: Die Sprache. Karl Kraus Schriften. Band sieben. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987. S. 378.

⁶⁶³ AAC-F 572-576, S. 76.

gleichen Unnachgiebigkeit bekämpft und offengelegt, die auch sonst den Charakter der Zeitschrift prägt – allerdings mit einer Stoßrichtung, die einen expliziten didaktischen Mehrwert für den Leser erhofft.⁶⁶⁴

In dem Text *Die Rettung* (AAC-F 857-863, S. 125-126) ist es die falsche Verwendung des Genitivs. Sie wird im Titel bereits palintextuell angedeutet. Kraus illustriert dies anhand eines instruktiven Fehlers von Moriz Benedikt, des Herausgebers der *Neuen Freien Presse*. Der Satiriker nähert sich dem Problem zunächst an, indem er auf das Verwandtschaftsverhältnis zu Moritz Benedikt hinweist:

[...] er ist nicht der Sohn des, sondern von Moriz Benedikt. Das wäre noch richtig, wie ja auch einer dieser gräßlichen Leitartikel des Ernst Benedikt einer von Ernst Benedikt genannt werden kann, da er ja von ihm verfaßt ist.⁶⁶⁵

Kraus zeigt mit den ironisch grundierten Beispielen, dass der Possessivgenitiv im Deutschen noch korrekt ist, wenngleich stilistisch nicht unbedingt ratsam. Der Fehler besteht aber darin, wie Kraus richtigerweise darlegt, dass Benedikt den Genitiv auf Sachverhalte ausdehnt, denen kein possessiver Bezug zugrunde liegt. Kraus zitiert folgenden Satz Benedikts:

Hoffen wir, das Ausland werde begreifen, daß die Rettung von Österreich wichtiger ist als alle Haftungen –⁶⁶⁶

Hier ist die Anwendung des präpositionalen Genitivs falsch, da die von-Konstruktion kein Zuordnungsverhältnis markiert, sondern auf der Bedeutungsebene die Entfernung von einer Person oder einer Sache impliziert. Kraus macht die unbeabsichtigte semantische Verkehrung ins Gegenteil mit einem ironischen palintextuellen Rekurs auf Goethes *Iphigenie auf Tauris* deutlich:

Und rette mich, die du vom Tod errettet,
Auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode!⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ Vgl. AAC-F 572-576 S. 75, Kraus spricht hier ironisch von *stiller Apathie* in Abgrenzung zum leserbrieflich geäußerten Unbehagen mancher *Fackel*-Leser in Bezug auf die Themenauswahl.

⁶⁶⁵ AAC-F 857-863, S. 125.

⁶⁶⁶ Ebd. S. 126.

⁶⁶⁷ AAC-F 857-863, S. 126.

Der satirische Schlusskommentar schlägt sodann resümierend den Bogen zurück zur Textüberschrift:

Es geht da also, wie man sieht, um die Rettung der Iphigenie von Tauris, nicht um die Rettung von der Iphigenie auf Tauris. Und dort um die Rettung Österreichs, nicht von Österreich. Aber man kann lang Leuten zureden, die nur taurisch verstehn.⁶⁶⁸

Einmal mehr besteht die intertextuelle Strategie Kraus' darin, die fehlende Sprachkompetenz von öffentlich bedeutsamen Journalisten anhand persönlicher Fehler nachzuweisen und diese dann glossierend und zitierend hervorzuheben. In diesem Falle zwar mit dem Ziel, die Anwendung des Genitivs zu veranschaulichen, aber gleichwohl auch in der Absicht, den Bildungshorizont Benedikts mittels des Rekurses auf Goethe durch sprachliche Überhöhung der Lächerlichkeit preiszugeben. Die Schlusspointe ist unmissverständlich ironisch: Denn Benedikt versteht tatsächlich nur »taurisch«, d.h. die barbarische, ungebildete Sprache der Inselbewohner in Goethes Text. Die Bildungssprache, die die richtige Verwendung des Genitivs voraussetzt, beherrscht er nicht.

4.9 Zwischenergebnis

Bezüglich der vorkommenden Intertextualitätsformen ist zunächst festzustellen, dass sich an dieser Stelle kein signifikanter Unterschied zu den Kapiteln 4.1 bis 4.4. ergibt. Es fehlt insofern lediglich der Rückgriff auf Similtextualität, da die in den Kapiteln 4.6 bis 4.8 analysierten Texte keiner prononciert stilparodistischen Strategie folgen, wie es bei Harden der Fall ist. Die von Kraus verwendeten Verweise lassen sich somit entweder dem Bereich Palintextualität oder dem Bereich Metatextualität zuordnen. Hyper-, thema- und demotextuelle Funktionalisierungen sind gleichfalls nicht gegeben.

Im Hinblick auf eine kategorial-funktionale Trennung von palin- und metatextuellen Verweisen nebst ihrer Markierung gelten die im Rahmen von Kapitel 4.5 getroffenen Feststellungen entsprechend. Eine eindeutige

⁶⁶⁸ AAC-F 857-863, S. 126.

thematische und formale Differenzierung ist nicht möglich. Stattdessen zeigt der sowohl palintextuelle als auch metatextuelle Rekurs auf Goethes Abschiedsformel »Lebt wohl!«, dass der Satiriker beide Techniken je nach Anlass formal variiert und miteinander verschränkt. Die ästhetisch-normative Grundfunktion bleibt in beiden Fällen die gleiche, da sie das intertextuelle Korrelat der Kraus'schen Ursprungstheorie darstellt. Der unterschiedliche Gebrauch leitet sich vorliegend daraus ab, dass, wie jeweils in den spezifischen Analysen dargelegt, im Falle des Heine-Essays der palintextuelle Verweis auf Goethes Drama zunächst metatextuell vorbereitet wird, da er strukturell als argumentativer Endpunkt fungiert, der dann von Kraus durch zweifache Nennung dazu benutzt wird, Heines Stil auf der ästhetischen Ebene nachdrücklich polemisch abzuwerten.

Bezogen auf die Salten-Glosse ist die satirische Strategie dagegen eine andere. Kraus verweist nur beiläufig ironisch auf Goethes Text, um die eigentliche Pointe vorzubereiten, die darin besteht, dass Kraus – vergleichbar dem Götz-Zitat – den konkreten palintextuellen Verweis gerade weglässt und so auf der semantischen Metaebene eine implizite, elliptisch verkürzte, mimetische Stilpersiflage erzeugt.

Der Verweis auf Goethes Text *Pandora* ist wiederum meta- als auch palintextuell ausgestaltet. Die intertextuelle Mechanik entspricht dem Vorgehen bei *Heine und die Folgen*: Der metatextuelle Verweis situiert den Prätext im ästhetischen Diskurs der *Fackel* und bereitet den Argumentationsgang vor, der dann palintextuell ausgestaltet wird. Wie in den in Kapitel 4.5 resümierten Texten *Don Münz* und *Für Hildegard Scheller* erfolgt der palintextuelle Rekurs eklektizistisch – nur der satirischen Strategie der *Fackel* folgend. Die jeweils passenden Elemente werden aus dem Prätext herausgelöst und dergestalt in den zugrunde liegenden *Fackel*-Text eingefügt, dass ihre ästhetisch-argumentative Funktionalisierung als Manifestation der Kraus'schen Ursprungstheorie erkennbar wird. Der Prätext wird dadurch in einer veränderten Form hereingespielt, sodass eine völlig neue semantische Aussage entsteht, die sich in den grundsätzlichen ästhetischen Diskurs der *Fackel* bruchlos einfügt. Hierbei kommt der Kopplung beider Verfahren eine entscheidende Bedeutung zu: Sie setzt die vom Satiriker intendierte Eindringlichkeit in Bezug auf die konkrete Textaussage

sowohl auf der syntaktischen als auch der semantisch-bildhaften Ebene um und markiert – zusammen mit der Verweisungshäufigkeit – die Stellung des Prätextes in der Bedeutungshierarchie der *Fackel* insgesamt. Hinsichtlich des Topos der »unbefugten Nachahmung« wird deutlich, dass Nachdichtungen, die Kraus als ›Schändungen des Ideals‹ begreift, typischerweise ausführlich zitiert werden, um das Beweismaterial im Wege des palintextuellen Rekurses nachvollziehbar darzubieten. Dieses wird durch zusätzliche interne Verweise im Diskurs der *Fackel* verankert und mit der Sprache Goethes negativ kommentiert.

Wie in Kapitel 4.1 verwendet Kraus meta- und palintextuelle Verweise dazu, die aus seiner Sicht unechten Goethe-Nachfolger mit dessen eigener Sprache ironisch zu karikieren, wodurch der nachschöpferische Charakter der Kraus'schen Sprachsatire im Hinblick auf Goethe besonders klar hervortritt. Der intertextuelle Bezug bleibt aber nicht allein auf Goethe beschränkt, sondern wird anlassbezogen assoziativ variiert, um die Schlagkraft der Satire zu erhöhen. Dies kann wie im Fall von Hofmannsthal sogar soweit gehen, dass der satirische Kommentar fast in Gänze intertextuell montiert ist, um den epigonalen Charakter des Sprachstils hervorzuheben.

Auch bei der Verwendung des Zitats als Waffe verfährt Kraus ähnlich wie im Fall der Goethe-Nachahmung. Da dieser Themenkomplex von der Forschung gut dokumentiert ist, mag insofern eine knappe Darstellung genügen: Das aus Kraus' Sicht inkriminierende Beweismaterial wird regelmäßig im Bereich der Textform Glosse zentral in eine satirisch vorstrukturierte Rahmenkonstruktion eingebunden und dann im einleitenden und abschließenden Paratext meta- oder palintextuell pointiert kommentiert bzw. dialogisch durch einen unmittelbar folgenden Kommentar unterminiert oder durch Zitate und Zitatfragmente dekonstruiert, sodass die zitierten Aussagen in ihrer Stoßrichtung nunmehr gegen das Angriffsobjekt gewendet werden. Dieses wird dadurch entlarvt bzw. richtet sich durch die eigenen Aussagen selbst. Eingebunden in den intertextuellen Gesamtdiskurs der *Fackel* mit seinen komplexen internen und externen Verweisungszusammenhängen kann so bereits der Akt des Zitierens zur satirischen Handlung werden, ohne dass es einer weiteren Kommentierung bedarf.

Die Analysen zum Thema Sprachlehre ergänzen die vorbezeichneten Verfahren schließlich um eine didaktische Komponente. Der polemische Angriff steht hier zwar nicht zwingend im Vordergrund, da Kraus letztlich einen informativen Mehrwert intendiert, er ist aber im Falle von Gegnern der *Fackel* wie Moriz Benedikt gleichwohl präsent, da sich hier sprachdidaktische Überlegungen und typisierende Individualkritik wechselseitig durchdringen. Insgesamt lässt sich somit feststellen, dass Kraus' Sprache bei den Themenkomplexen Goethe-Bezug und Zitat als Waffe noch stärker meta- und palintextuell geprägt ist, als dies bei den vorher behandelten Funktionstypen der Fall war. Dies ist mit der dominierenden Funktion des Zitats im Rahmen der satirisch-sprachkritischen Strategie der *Fackel* zu erklären, die anlassgebundenen dem explizit gegensöpferischen kreativen Impuls ihres Herausgebers folgt.

5. Typische Verfahren der Funktionalisierung intertextueller Bezüge in dem Essay *Nachruf*

Im Rahmen dieses Kapitels wird schließlich ein größerer und in der Publikationsgeschichte der *Fackel* bedeutsamer Text auf die im vierten Kapitel dargestellten intertextuellen Funktionalisierungen untersucht, um auf diese Weise, entsprechend dem thematischen Interesse der vorliegenden Arbeit, exemplarische Feststellungen über Kraus' Umgang mit Intertextualität in den typischen Textsorten der *Fackel* treffen zu können. Hierzu gehört neben der Glosse als Pendant der Essay bzw. Aufsatz, sodass die beiden bestimmenden Textsorten in Kraus' Werk abgedeckt werden können.⁶⁶⁹

Nachdem eine militärische Niederlage der Mittelmächte unabwendbar geworden war, löste sich die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn im Herbst 1918 auf. Am 12. November, wurde in Wien aufgrund des Beschlusses der provisorischen Nationalversammlung die Republik *Deutsch-österreich* ausgerufen.⁶⁷⁰ Zuvor hatte die ungarische Regierung bereits die

⁶⁶⁹ Vgl. Djassem, I: Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. S. 329.

⁶⁷⁰ Vgl. Berger, P.: Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert. S. 55.

Realunion mit Österreich aufgekündigt und in Prag hatte sich ein tschechoslowakischer Staat konstituiert.⁶⁷¹

Kraus reagiert auf die Umwälzungen mit der Publikation eines der umfangreichsten *Fackel*-Texte überhaupt. Am 25. Januar 1919 erscheint der Essay *Nachruf* (AAC-F 501-507, S. 1-120) in der *Fackel*. Er nimmt darin zum Untergang der Monarchie Stellung und lässt den Krieg und dessen Ursachen nochmals Revue passieren, indem er eine Collage einzelner Vorkommnisse zu einem Gesamtbild verdichtet: dem ›österreichischen Antlitz‹.⁶⁷² In seiner Grundaussage ist der Text ein Kriegsfluch, der sich in Einzelpassagen wiederholt bis zur polemischen Anklage steigert. Er kann strukturell in zwei Teile aufgegliedert werden. Im ersten Teil erörtert Kraus die Schuldfrage, zu der er im zweiten Teil die einzelnen Facetten des ›österreichischen Antlitzes‹ in Beziehung setzt. Intertextuelle Elemente spielen hierbei sowohl auf strukturell-formaler als auch auf argumentativ-bildhafter Ebene eine überragende Rolle, die aufgrund der Komplexität, der Varianz und der Verweisungsichte im Rahmen dieser Arbeit allerdings nur in den Grundzügen nachgezeichnet werden kann.

Bereits der Anfang des Textes ist intertextuell gestaltet. Denn dem Essay ist eine Auswahl von Zitaten vorangestellt, die von Schiller,⁶⁷³ Friedrich dem Großen,⁶⁷⁴ Richard Wagner,⁶⁷⁵ Lichtenberg⁶⁷⁶ und Shakespeare⁶⁷⁷ stammen – nebst einem *Orakel*, das Kraus bereits unter der Rubrik *Inschriften* im Oktober 1918 in der *Fackel* publiziert hatte.⁶⁷⁸

⁶⁷¹ Vgl. Karsten, A: Der Untergang der Welt von gestern. S. 172. Timms, E.: Apocalyptic Satirist. S. 21.

⁶⁷² Vgl. ACC-F 501-507, S. 53. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 451.

⁶⁷³ Vgl. Schiller, F.: Nationalausgabe. NAIX. S. 9.

⁶⁷⁴ Kraus dürfte in Bezug auf das Zitat Friedrichs des Großen, wie das spätere Wagner-Zitat deutlich macht, indirekt aus einer Schrift Wagners zitiert haben, in der das Zitat vorkommt. Vgl. Paulikhoff, Bernhard: Richard Wagner als Philosoph. Schriften zur Wissenschaftsgeschichte. Band 19. Hürtgenwald: Guido Pressler 1997. S. 281.

⁶⁷⁵ Vgl. Wagner, Richard: Dichtungen und Schriften. Band 10. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1983. S. 162.

⁶⁷⁶ Vgl. https://www.aphorismen.de/suche?f_autor=2334_Georg+Christoph+Lichtenberg&seite=39, https://www.aphorismen.de/suche?f_thema=Vaterland&f_autor=2334_Georg+Christoph+Lichtenberg, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lichtenberg,+Georg+Christoph/Aufzeichnungen+und+Aphorismen/%5BAus+den+»Sudelbüchern«%5D/%5BAus+»Sudelbuch«+L%5D>, <https://www.aphorismen.de/zitat/14369>

⁶⁷⁷ Vgl. Shakespeare, W.: SWII. S. 2144.

⁶⁷⁸ Vgl. AAC-F 484-498, S. 43.

Diese palintextuellen, explizit markierten Verweise deuten schlaglichtartig den folgenden Argumentationsgang an, gleichzeitig fungieren sie als legitimatorische Bezugspunkte, vor deren Hintergrund der Satiriker seine Betrachtungen des Krieges vornimmt. Den Ausgangspunkt bilden zwei Zitate, deren kritische Stoßrichtung im Rahmen des Gesamtdiskurses der *Fackel* dezidiert antimilitaristisch ist:

»Vater, es wird nicht gut ablaufen,
Bleiben wir von dem Soldatenhaufen.«

Schiller

... Nicht dies, sondern, daß die Kerle uns nicht totschießen,
ist das Merkwürdigste.

Friedrich der Große
bei einem Parademanöver⁶⁷⁹

Das Schiller-Zitat stammt aus *Wallensteins Lager*.⁶⁸⁰ Dort beschließt ein Bauer trotz der Bedenken seines Sohnes, der den Vater mit den zitierten Worten warnt, die lagernden Soldaten von Wallensteins Armee mit falschen Würfeln zu betrügen, um sich für das von den Soldaten während des Krieges geraubte Hab und Gut zu entschädigen. Er wird bald darauf erwischt, sodass der Sohn mit seiner vorsichtigen Warnung Recht behält. Im Kontext des Diskurses der *Fackel* erfährt der palintextuelle Verweis auf Schiller dagegen eine semantische Veränderung: Er weist in der Retrospektive auf den historischen Fehler der handelnden Eliten hin, für die Lösung der diplomatischen Krise zwischen Österreich und Serbien nach der Ermordung des österreichischen Thronfolgers Franz-Ferdinand in Sarajevo 1914 militärische Mittel in Betracht zu ziehen. Denn der Untergang der Monarchie hätte vermieden werden können, wären die Verantwortlichen »von dem Soldatenhaufen« geblieben. Des Weiteren beglaubigt der Rekurs auf Schiller in seiner veränderten Semantik die visionär-apokalyptische Antizipation der Kriegsgreuel durch den Satiriker, indem er indirekt

⁶⁷⁹ AAC-F 501-507, S. 1.

⁶⁸⁰ Vgl. Schiller, F.: Nationalausgabe. NAIIX. S. 9.

eine Parallele zu Kraus' kritischer Haltung bei Kriegsbeginn konstruiert.⁶⁸¹ Hierzu bildet das Zitat Friedrich des Großen den ironischen Kontrapunkt: In Anbetracht des unermesslichen Kriegsleids stellt sich die Frage, warum die Waffen von den Opfern, zu denen aus Kraus' Sicht auch die einfachen Soldaten zählen, nicht auf die tatsächlich Verantwortlichen gerichtet wurden: die militärische Führung.

Die Kriegsschuld der Presse wird sodann von Kraus mit einem Zitat von Richard Wagner angedeutet:

Man sollte glauben, dieses alles, mit Kunst, Wissenschaft, Tapferkeit und Ehrenpunkt, Leben und Habe, könnte einmal durch ein unberechenbares Versehen in die Luft fliegen. [...]

Während jeder Zeitungsschreiber in der Regel nichts andres repräsentiert, als das verkommene Literatentum oder verunglückte reine Geschäftswesen, bilden viele, oder gar alle Zeitungsschreiber zusammen, die ehrfurchtgebietende Macht der »P r e s s e «

Wie der Patriotismus den Bürger für die Interessen des Staates hellsehend macht, läßt er ihn noch in Blindheit für das Interesse der Menschheit überhaupt, ja, seine wirksamste Kraft übt er darin aus, daß er diese Blindheit, die im gemeinen Lebensverkehre von Mensch zu Mensch oft schon sich bricht, auf das eifrigste verstärkt.

Richard Wagner⁶⁸²

Das Zitat bezieht sich auf Kraus' Diagnose vom Versagen der Vorstellungskraft: Abgestumpft durch hohle patriotische Phrasen und die belanglosen und inhaltsleeren Berichte und Reportagen der Massenpresse geschieht, »was man sich nicht vorstellen konnte«,⁶⁸³ weil man es »sich nicht mehr vorstellen kann«⁶⁸⁴, da die Menschheit dadurch auf einen Stand der Phantasiearmut gebracht wurde, der ihr schließlich den »Vernichtungskrieg gegen sich selbst« ermöglichte.⁶⁸⁵ Um dies nachdrücklich zu betonen, ist das Wort Presse in Sperrdruck gesetzt. Weitere Zitate von

⁶⁸¹ Vgl. AAC-F 404, S. 1.

⁶⁸² AAC-F 501-507, S. 1.

⁶⁸³ AAC-F 404, S. 1.

⁶⁸⁴ Ebd. S. 1.

⁶⁸⁵ Ebd. S. 9.

Lichtenberg verstärken die kritische Perspektivierung des Begriffs Patriotismus:

Ich möchte was drum geben, genau zu wissen, für wen eigentlich die Taten getan worden sind, von denen man öffentlich sagt, sie wären für das Vaterland getan worden.

Es soll in einem gewissen Lande Sitte sein, daß bei einem Kriege der Regent sowohl als seine Räte über einer Pulvertonne schlafen müssen, solange der Krieg dauert, [...]. Man sagt, daß seit geraumer Zeit die Kriege in jener Gegend ganz aufgehört hätten.

Es macht den Deutschen nicht viel Ehre, daß a n f ü h r e n so viel heißt, als einen b e t r ü g e n . Sollte das nicht ein Hebraismus sein?

Ich kann freilich nicht sagen, ob es besser werden wird, wenn es anders wird; aber so viel kann ich sagen, es muß anders werden, wenn es gut werden soll.

Lichtenberg⁶⁸⁶

Kraus stellt mit dem palintextuellen Verweis auf Lichtenberg die Frage nach den tatsächlichen Kriegsgründen jenseits patriotischer Legitimierungsversuche und fordert implizit die herrschenden Schichten zur Übernahme der Verantwortung für die Kriegsfolgen auf. Die Wendung »für das Vaterland« ist von Kraus in Sperrdruck gesetzt, was den primären Charakter als Phrase akzentuiert. Hiermit korrespondiert das von Lichtenberg ironisch als »Hebraismus« gekennzeichnete Wortspiel mit den Verben »anführen« und »betrügen«, welche von Kraus gleichfalls in Sperrdruck gesetzt sind. Der emphatische Appell an einen grundlegenden Wandel deutet auf Kraus' radikal pazifistische Forderungen für die Gestaltung der neuen Republik voraus. Die beiden letzten palintextuellen Bezüge bilden den Abschluss und den finalen Steigerungspunkt der Zitatcollage. Aus ihrem intertextuellen Zusammenspiel geht in nuce die gesamte Tragödie des Weltkriegs hervor:

Orakel

»Sag an,
wer wird in diesen Kriegen
unterliegen?«

⁶⁸⁶ AAC-F 501-507, S. 2.

»Der tapfere Mann.«
 »Der kann nur siegen!«
 »Wohlan!
 Weil er nur siegen kann.«

Worte in Versen

»O meine Bürger, welch ein Fall war das!«

Shakespeare⁶⁸⁷

Der sorglose von falschem Siegeglauben genährte Patriotismus führt geradewegs in eine Menschheitstragödie von shakespeareschem Format. Kraus macht daher gleich zu Beginn des Essays mit polemischer Schärfe deutlich, dass er den Untergang der Monarchie begrüßt, aber die Tatsache bedauert, dass diese ihren eigenen Untergang nicht mehr miterlebt hat:

Durch die Nacht der Nächte [...] leuchtet ein trost- und hoffnungspendender Stern: nicht mehr Österreicher zu sein! Die Glückesfülle dieses Bewußtseins, [...] 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, [...] womit er sich dem Verdacht preisgibt, nur eine Neubildung jenes welthistorischen Krebses zu sein, an dessen Überwindung der Erdkreis den Todeskampf dieser vier Jahre gewendet hat. Das Hochgefühl [...] wird ferner beeinträchtigt durch die Enttäuschung aller, die dem befreiten Menschentum gern ein Fest gegönnt hätten: [...] daß also dieser elende Staat, den man doch am treffendsten mit dem Schimpfwort Österreich bezeichnet, seine Auflösung nicht mehr erlebt hat!⁶⁸⁸

Denn die Schuld am Weltkrieg trägt in Kraus' Augen allein die Habsburgmonarchie. Weshalb es im Sinne einer höheren moralischen Gerechtigkeit als Sühne für die begangenen Verbrechen notwendig gewesen wäre, dass »dieser greise Gewohnheitsverbrecher der Weltgeschichte [...]

⁶⁸⁷ Ebd. S. 2.

⁶⁸⁸ Ebd. S. 2-3. Die zitierte Passage zeigt die Stärken, aber gleichzeitig auch die Schwächen der Kraus'schen Satire: Diese entfaltet ihre polemische Durchschlagskraft aufgrund der radikalen Verengung auf die ethisch-moralische Perspektive und aufgrund der humanistisch motivierten Evokation des Mitleids für die Opfer des Krieges. Eine kritische, differenzierte Analyse der historischen, soziologischen und militärischen Faktoren unterbleibt hingegen.

die umfassende Schmach seiner Existenz, die volle Beschämung ihres Ausgangs, das ganze Maß seiner Züchtigung gekostet hätte«. ⁶⁸⁹

Kraus zeichnet in der Folge das Bild eines kaputten, ethnisch heillos gespaltenen, deformierten Staatsgebildes, dessen Regierungsmaxime er mit der aus dem Dialekt entlehnten Wendung »Mir san ja eh die reinen Lamperl« (Wir sind ja eh die reinen Unschuldslämmer) beschreibt. Diese Formulierung ist metatextuell codiert und semantisch pejorativ konnotiert. Sie verweist auf ein Gedicht gleichen Namens, das im Oktober 1918 in der *Fackel* erschienen war. Kraus beschreibt darin eine spezifisch österreichische Mentalität, die immer bestrebt ist, mit fröhlicher Sorglosigkeit und demonstrativ zur Schau gestelltem egoistischen Charme durchs Leben zu gehen, sodass die Reflexion über eigenes Verschulden unterbleibt. ⁶⁹⁰

Wir hab'n ja niemanden gekränkt,
ich bitt' Sie, weg'n dem bisserl Sengen!
Zwar hab'n wir viele aufgehängt,
doch lass'n wir unsre Köpf' nicht hängen.

Dagegen hängt uns zum Genuß
seit je der Himmel voller Geigen.
Das werden wir beim Friedensschluß
den Feinden wie den Freunden zeigen. ⁶⁹¹

Der Ausdruck »Mir san ja eh die reinen Lamperl« wird von Kraus damit im Kontext des Essays als Chiffre für den österreichischen Nationalcharakter gesetzt, der von der Unfähigkeit geprägt wird, die moralische Verantwortung für die Folgen des eigenen Tuns zu erkennen und zu übernehmen, ⁶⁹² sodass in der Gesamtschau aller negativen Eigenschaften und inneren Widersprüche der Doppelmonarchie eine direkte Linie zum Weltkrieg führt:

[E]in Unwesen, in allem Geistigen und Körperlichen windschief und deformiert, auf den Glanz hergerichtet und rettungslos verhascht, dessen rebellische Lebensform, aus Manieren, Plakaten und Walzern brüllend, wie der

⁶⁸⁹ AAC-F 501-507, S. 4.

⁶⁹⁰ Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 38. Timms spricht in Bezug auf das Gedicht von der österreichischen Begabung für Frohsinn (»laughter«) und Vergessen (»forgetting«).

⁶⁹¹ AAC-F 499-500, S. 13-14.

⁶⁹² Vgl. Timms, E.: *Apocalyptic Satirist*. S. 402.

Protest gefangener Rassen war, die so ihre Werte reklamierten, ihre Unwerte zu einem Monstrum aller Dialekte veruneinigt fühlten; dieses Unikum von viribus unitis aus siebzig Jahren [...] beschließt eines Tages den Tod der Welt.⁶⁹³

Die Irrationalität des Entschlusses zum Weltkrieg erscheint als Folge einer inneren Orientierungslosigkeit und eines eklatanten Wertevakuums – als Auftakt zu einem tragischen Karneval, der in Form der kaiserlichen Proklamation zur Kriegserklärung an Serbien offiziell wird:

Mit einem Satz, der wahrhaftig die volle Bürde der Altersweisheit trägt und die ganze Würde des Schwergeprüften, [...] mit einem Satz, dessen ausgesparte Fülle den Schwall aller Kriegslitrik aufwog: mit einem »Ich habe alles reiflich erwogen«, springt die Vergangenheit, die sich nicht zu helfen weiß, der Welt an die Gurgel. Und doch war nie etwas weniger reiflich erwogen, und Shakespeares altersberatener Monarch, der aus Hitze und nicht aus Kälte ins Verderben raste, ist daneben ein Gipfel staatsmännischer Erkenntnis.⁶⁹⁴

Kraus steigert die Dramatik seiner Anklage durch den palintextuellen Rückgriff auf den für ihn entscheidenden Satz der Proklamation: »Ich habe alles reiflich erwogen«. Hierbei handelt es sich allerdings um einen wohl unbewussten Zitierfehler von Kraus, tatsächlich lautete die Formulierung der Proklamation »Ich habe alles geprüft und erwogen«.⁶⁹⁵

Der anschließende metatextuelle Vergleich mit Shakespeares *King Lear* bildet sodann in der hyperbolischen Zuspitzung als literarisches Analogon die negative Kontrastfolie: Vor diesem Hintergrund erscheint der österreichische Kaiser als Hanswurst der Geschichte, der aus Indolenz und emotionaler Hilflosigkeit heraus einen Weltkrieg vom Zaun bricht. Er muss folglich als tragische Figur enden.

Der »tragische Scherz« des Weltkriegs wäre aber ohne die Hilfe Deutschlands nicht denkbar gewesen, weshalb Kraus seine Kritik in einer weiteren intertextuell konnotierten Relation formuliert:

⁶⁹³ AAC-F 501-507, S. 6-7.

⁶⁹⁴ Ebd. S. 7.

⁶⁹⁵ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse, S. 470-471, der als Erklärung angibt, Kraus habe bei der Abfassung des Essays aus der Erinnerung falsch zitiert.

[D]ieser größte Unfug der Geschichte wäre nicht möglich gewesen, wenn die Weltanschauung des »Wer' mr scho machen« nicht auf die Nibelungentreue des »Machen wir« hätte pochen dürfen.⁶⁹⁶

Kraus fasst die österreichische als auch die deutsche Mentalität in einer Phrase zusammen, die er als Zitat markiert für das mentalitätsspezifische Movens des jeweiligen Nationalcharakters setzt. Als Bindeglied fungiert der gemeinsame kulturelle und geschichtliche Hintergrund, der sich in dem metatextuellen Verweis auf die Nibelungensage spiegelt. Dieser kommt als Gründungsmythos der germanischen Kultur eine entscheidende identitätsstiftende Funktion zu.

Die Folge ist, dass, vermittelt über den Topos der Nibelungentreue, die Verbindung des »Machen wir«, das Kraus im internen Verweisungskontext der *Fackel* als palintextuelle Chiffre für den brutalen kommerziellen Machtanspruch und Ausdehnungscharakter der deutschen Kultur setzt,⁶⁹⁷ mit dem »Wer' mr scho machen«, das wiederum ebenfalls als Chiffre stellvertretend für den verantwortungslosen Optimismus Österreichs steht (und das in seinem mentalitätspsychologischen Bezug eine Variation der Formulierung »mir san ja eh die reinen Lamperl« auf der Handlungsebene darstellt), die für die Menschheit todbringende Wirkung erreicht wird:

[M]an wird unfehlbar zu dem Punkte gelangen, wo in Wahrheit die Kräfte aufgespeichert waren, welche die Explosion bewirken mußten, und eben das, was uns durch vier Lügenjahre zum Treffpunkt von russischer Eroberungsgier, französischer Revanchelust und britischem Neid gedreht wurde, offenbart sich als ein viel tieferer Mischmasch, als jene Furcht und Mitleid erweckende Tragödie, in der sich ein Geist, der nach dem Mittelalter, und ein Gefühl, das nach den Lebensmitteln orientiert ist, zu dem Gesamtkunstwerk einer mitteleuropäischen Lebensform manifestiert haben [...].⁶⁹⁸

Kraus argumentiert daher weiter, dass in Anbetracht der von Deutschland und Österreich-Ungarn begangenen Kriegsverbrechen nicht die Niederlage, sondern ein Sieg der Zentralmächte, die tatsächliche endgültige Katastrophe dargestellt hätte. Deshalb verleiht er der Hoffnung Ausdruck:

⁶⁹⁶ AAC-F 501-507, S. 8.

⁶⁹⁷ Vgl. AAC-F 499-500, S. 9.

⁶⁹⁸ AAC-F 501-507, S. 8-9.

[...] daß ein an der Welt erkranktes deutsches Wesen, welches im Fortschritt sich selbst verlor, durch Abtreibung der Exportideale, durch politische Demütigung, durch Verarmung zu jener Tiefe zurückfinden werde, von welcher zur [...] Höhe des neudeutschen Typus etwa der Weg von Claudius zu jenen lyrischen Gestaltungen des Wolffbüros war.⁶⁹⁹

Statt Goethe setzt Kraus Claudius' Werk als Chiffre für den »Ursprung« und markiert damit einen dramatischen kulturellen Degenerationsprozess, dessen Endpunkt die »lyrischen Gestaltungen des Wolffbüros« darstellen, das im Auftrag der deutschen Heeresleitung Kriegsnachrichten übermittelte.⁷⁰⁰ Der Verzicht auf Goethe als Fixpunkt trägt der besonderen Situation des Weltkriegs Rechnung. Dies wird allerdings nur mittelbar anhand des internen Verweisungskontexts der *Fackel* deutlich. Danach kann der Bezug auf Claudius als metatextueller Rekurs auf dessen Gedicht *Kriegslied* interpretiert werden. Dort finden sich die folgenden Anfangs- und Schlusszeilen:

's ist Krieg! 's ist Krieg! O Gottes Engel wehre,
und rede du darein.
's ist leider Krieg – und ich begehre
Nicht schuld daran zu sein!
[...]
Was hülf mir Kron und Land und Gold und Ehre?
Die könnten mich nicht freun!
's ist leider Krieg – und ich begehre
Nicht schuld daran zu sein!⁷⁰¹

Claudius betrauert in leidenschaftlicher Form, insbesondere durch die Wiederholung der Zeile »'s ist leider Krieg«, das Unglück des Krieges als das größte vorstellbare Leid, das alle anderen irdischen Güter entwertet. Er distanziert sich daher nachdrücklich von einer wie auch immer gearteten Beteiligung. Stattdessen bezieht er sich auf eine religiös-pazifistische Grundhaltung, um seinem Begehren nach Frieden Nachdruck zu verleihen. Kraus hat das Gedicht 1917 in der *Fackel* in vollem Umfang

⁶⁹⁹ AAC-F 501-507, S. 13-14.

⁷⁰⁰ Die Anspielung bezieht sich auf Wolffs Telegraphisches Bureau, die erste offizielle deutsche Nachrichtenagentur. Vgl. <https://www.wissen.de/lexikon/wolffs-telegraphisches-bureau-ag>

⁷⁰¹ Claudius, Matthias: Ausgewählte Werke. Hrsg. v. Walter Münz. Stuttgart: Reclam 2016. S. 150-151.

publiziert⁷⁰² und die Wiederholungsformel »‘s ist leider Krieg« in ihrer sprachlich-intellektuellen Qualität in unmittelbare Nähe zur Abschiedsformel aus Goethes *Iphigenie* gerückt: als »tiefsten Komparativ von Leid«. ⁷⁰³ Der Verweis auf Claudius konstruiert somit in seiner intertextuellen Kodierung – implizit – einerseits die ethische und die sprachliche Leitnorm, andererseits enthält er eine leidenschaftliche Verdammung des Krieges und eine prononcierte persönliche Distanzierung von jeglicher militaristisch-patriotischer Gesinnung. Die deutsche Kultur dagegen muss ihren nationalistisch-kriegerischen Irrweg verlassen und an den »Ursprung« zu ihren humanen Grundwerten zurückkehren. Sie muss an den Ort gelangen an dem sich Wort und Wesen wieder decken und die Sprache nicht im Dienst von Militarismus und Kommerz pervertiert und geschändet wird. Darin besteht für Kraus die einzige Hoffnung.

Der Rekurs auf Goethe unterbleibt in diesem Zusammenhang aber nicht völlig, denn er stellt in seinem weiteren Argumentationsgang die folgende rhetorische Frage:

Welcher wahrhaft deutsche Mann – und stünde er, wenn's ihn nicht mehr gibt, aus der Weimarer Fürstengruft auf – müßte nicht, und litte er darob Hunger und Kälte, über den Sieg der andern erfreut sein?⁷⁰⁴

Der Weimarer Dichturfürst wird als potenziell letzter Zeuge gegen den moralischen Verfall der deutschen Kultur aufgerufen und zur Personifikation eines idealen deutschen Wesens stilisiert. Wie in Bezug auf Claudius illustriert Kraus damit einmal mehr die Tatsache, dass für ihn die Bejahung einer humanen Existenz gleichzeitig eine Absage an den kriegerischen Nationalismus der Gegenwart bedeutet.

In ironisch-pazifistischer Abgrenzung beginnt für Kraus deshalb erst mit der Niederlage »die große Zeit« – was der gezielte metatextuelle Verweis auf die Antikriegsrede von 1914 implizit unterstreicht. Im Unterschied zu seiner Haltung bei Kriegsbeginn, die noch von Loyalität gegenüber dem

⁷⁰² Vgl. AAC-F 445-453, S. 101.

⁷⁰³ Vgl. ebd. S. 137.

⁷⁰⁴ AAC-F 501-507, S. 14.

Kaiserhaus geprägt war,⁷⁰⁵ fordert Kraus nunmehr die konsequente Abschaffung der autoritären-monarchistischen Herrschaftsform:

Die Gleichzeitigkeit von Thronen und Telephonen hat zu Gelbkreuzgranaten geführt, um die Throne zu erhalten. Sie müssen weg, um das technische Leben wieder dem Leben dienstbar zu machen.⁷⁰⁶

Die Kombination der Begriffe Throne und Telephone stellt die zum Sprachbild verdichtete Diagnose der Zeit dar: Die moderne Entwicklung hat den Lebenszweck dem Lebensmittel subordiniert.⁷⁰⁷ Der technische Fortschritt führt zu einer emotionalen Verrohung, die in der Herstellung von Massenvernichtungswaffen in Form von Gelbkreuzgranaten kulminiert, mit denen eine überlebte Staatsform ihr Dasein zu verlängern suchte. Kraus verdeutlicht diesen kritischen Befund mit dem intertextuellen Rekurs auf Goethes Gedicht *Der Zauberlehrling*.⁷⁰⁸

Ein zu großer Teil der Menschheit hat sich als den Vorgesetzten des Rests aufgespielt und davon gelebt, sich zwischen uns und unsere Notdurft zu stellen, anstatt sie uns zu verrichten. [...]. Das unheimliche Symbol des Zauberlehrlings, der den Besen zum Herrn über sich selbst gesetzt hat und einer Sintflut nicht mehr wehren kann, ist als Warnung vor einem Leben gestanden, welchem die Behelfe den Zweck verdorben haben; im Erlebnis büßt es die Sünde einer Zeit, aus der der alte Meister sich doch einmal wegbegeben hat. Dies gilt von dem Fluch, den der Zauberbesen der Technik über uns gebracht hat, es gilt aber auch für das System, das die animalischen Instrumente, die Mittler und Händler, in die Weihe einer Lebensverfügung eingesetzt hat. Herr, die Not ist groß! Die wir riefen, die Geister, müssen wir radikal und ein für allemal los werden, wenn anders die Katastrophe dieses

⁷⁰⁵ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 532.

⁷⁰⁶ AAC-F 501-507, S. 17.

⁷⁰⁷ Vgl. AAC-F 404, S. 5. Dort expliziert Kraus dieses Verhältnis, indem er einen Gegensatz zwischen den Begriffen Kultur und Zivilisation formuliert: »Hinter Fahnen und Flammen, hinter Helden und Helfern, hinter allen Vaterländern ist ein Altar aufgerichtet, an dem die fromme Wissenschaft die Hände ringt: Gott schuf den Konsumenten! Aber Gott schuf den Konsumenten nicht, damit es ihm wohl ergehe auf Erden, sondern zu einem Höheren: damit es dem Händler wohl ergehe auf Erden, denn der Konsument ist nackt erschaffen und wird erst, wenn er Kleider verkauft, ein Händler. [...]. Kultur ist die stillschweigende Verabredung, das Lebensmittel hinter dem Lebenszweck abtreten zu lassen. Zivilisation ist die Unterwerfung des Lebenszwecks unter das Lebensmittel. Diesem Ideal dient der Fortschritt und diesem Ideal liefert er seine Waffen«. Folglich ist es die Zivilisation, die in ihrer Entfernung von der Kultur den Menschen zum bloßen Konsumenten degradiert, der nicht isst um zu leben, sondern lebt, um seinen Lebenszweck darin zu finden, die von einer entseelten Warenwelt angepriesenen Produkte zu kaufen und ggf. zu verzehren.

⁷⁰⁸ Vgl. Goethe, J. W.: SWII. S. 141-144.

Kriegs nicht auch die Zukunft uns ersäufen soll. Das Lehrgeld des Zauberlehrlings müssen wir bezahlen.⁷⁰⁹

Erst die Erkenntnis, dass der Staat und die Technik dem Menschen dienen, und nicht umgekehrt, kann die moralische Erneuerung einleiten. Kraus fasst dies in das metatextuelle Bild des Zauberlehrlings, der des Besens, d.h. der Lebenssurrogate, nicht mehr Herr wird. Um ein menschenwürdiges Leben zu führen, den Lebenszweck zu finden, muss sich der Mensch deshalb zunächst selbst ermächtigen, statt das Lebensmittel und den Schein zur normgebenden Instanz zu erheben. Kraus macht die Dringlichkeit dieses Paradigmenwechsels mit dem religiös konnotierten Ausruf des Zauberlehrlings »Herr, die Not ist groß«!⁷¹⁰ unmissverständlich deutlich. Der Krieg ist die historische Zäsur. Die Menschheit hat sich in blindem Technikglauben an der Schöpfung versündigt. Leid und Elend können aber zum Besseren gewendet werden, wenn der Zauberlehrling, den Kraus metaphorisch für Österreich setzt, sein Lehrgeld vollständig bezahlt, den Prozess des Wandels radikal initiiert und neben den monarchischen Herrschern auch alle weiteren Exponenten der vormaligen Ordnung aus ihren gesellschaftlichen Machtpositionen entfernt:

[W]as diese perfekten Hüter einer naturwidrigen Ordnung betrifft, so wird es gewiß schwer genug fallen, sie – in die Ecke, Besen! Besen! Seid's gewesen – zu Dienern unserer Notdurft zurückzubilden. Den Offizieren, die der bunte Vorwand waren, um uns diese abzugewöhnen, bleibt nichts übrig, als zu der Verlustliste der Menschheit mit dem Opfer ihres Berufs beizusteuern, dessen eigentliche Tragödie es ist, überflüssig zu werden, anstatt es längst gewesen zu sein.⁷¹¹

Der Zauberspruch des zurückkehrenden Meisters in Goethes Gedicht wird von Kraus palintextuell integriert und als Forderung an die Gegenwart reformuliert: Die Selbstermächtigung des Individuums beendet den Spuk der Monarchie und ihrer Hüter. Sie muss zur Republik als der einzigen ethisch legitimen Staatsform führen. Aber die artikulierten Zweifel an der Realisierbarkeit dieses Unterfangens motivieren den Satiriker im weiteren Verlauf

⁷⁰⁹ AAC-F 501-507, S. 19.

⁷¹⁰ Vgl. Goethe, J. W.: SWII. S. 144.

⁷¹¹ AAC-F 501-507, S. 20.

zu einer eingehenden Analyse des militärischen Sprachgebrauchs und der Verbrechen der militärischen Führung im Weltkrieg:

Die ermüdende Albernheit des Einspruchs, man dürfe »nicht generalisieren«, die zudringlichen Proteste von hohen militärischen Seiten, die es nicht mehr gibt, wiewohl sie wahrhaftig keines Heldentods verblichen sind, die tägliche Mobilmachung einer so gründlich abgerüsteten Berufsehre beruht auf dem Anspruch, dem Hinterland noch heute imponieren und es über die Verteilung von Lorbeer und Lasten dieses Kriegs betrügen zu dürfen.⁷¹²

Die Formulierung »nicht generalisieren« ist bewusst als Zitat markiert, wengleich der Verweis auf die Quelle unterbleibt. Dies ist im Rahmen der satirischen Strategie auch nicht notwendig, denn Kraus geht es nicht um Einzelfälle sondern darum, die Kollektivschuld des militärischen Führungspersonals zu belegen und der militärischen Kaste die gesellschaftliche Legitimation zu entziehen, indem er die verlogene Phrasenhaftigkeit der Wendung anhand von realen Vorkommnissen veranschaulicht:

Wenn »generalisieren« [...] etwa so viel wie stehlen heißt, sich auf Staatskosten Villen einrichten, mehr Wäsche beziehen als im Frieden, den Krieg auch im Hinterland als eine Gelegenheit für Beute auffassen, oder für Umsetzung der Macht in sonstige Werte, das Alphabet der Menschheit nach A-, B- und C-Befunden buchstabieren, zwischen denen Spielraum für Gefälligkeit oder Grausamkeit bleibt je nachdem, frontentfernte Blutsverwandte haben, für ein Kilo Filz dann und wann auch einen Fremden vom Heldentod entheben, Nierenkranke verhöhnen und zur Kur ins Stahlbad schicken, mit Sterbenden Salutierübungen vornehmen lassen, [...] auf der Flucht einen fehlenden Uniformknopf beanstanden und der Ordnung halber einem Kranken ein Zeltblatt von der Tragbahre wegnehmen, weil's ins eigene Auto regnet, statt der Mannschaft sein Klavier in Sicherheit bringen, und hinterdrein das alles ableugnen – wenn etwa dies und das und noch etwas generalisieren heißt, so bin ich allerdings auch der Ansicht, daß man nicht generalisieren darf. Aber es sind ja nur Einzelfälle und man darf nicht generalisieren.⁷¹³

Das sprachkritische Verfahren greift den semantischen Kern direkt an, indem dieser durch gezielte konnotative Erweiterungen in seinem ursprünglichen Bedeutungsgehalt ausgehöhlt und pejorativ umdefiniert wird: So

⁷¹² Ebd. S. 20-21.

⁷¹³ Ebd. S. 21-22.

setzt Kraus statt »generalisieren« Verben wie »stehlen«, »verhöhnern«, »wegnehmen« und »ableugnen«, um die Schuld der Militärs in einer sprachlich prägnanten Form zu fassen. Die Vielzahl der geschilderten Vorkommnisse bewirkt dabei, dass die ursprünglich beabsichtigte Verteidigungs- und Verschleierungsstrategie ins Grotesk-Lächerliche verzerrt wird und die angegriffene Formulierung in der ironischen Brechung semantisch dekonstruiert und als Phrase entlarvt wird. Der Satiriker kann daher am Ende seines Kommentars, nachdem er implizit klargestellt hat, dass die Wendung »nicht generalisieren« als rhetorisches Entlastungsmanöver untauglich ist, ironisch seine Zustimmung signalisieren. Semantisch überblendet mit aktueller Faktizität richtet sich der militärische Sprachgebrauch selbst. Kraus wendet sodann den Ausdruck »generalisieren« bewusst in umgekehrter Stoßrichtung auf die militärische Führung an, indem er ihn mit dem Begriff »Verbrechernaturen« palintextuell verknüpft:

»Verbrechernaturen«, räumt jener [deutsch-österreichische General] Boog ein, können wohl im Felde ihr Unwesen getrieben haben, aber man dürfe nicht generalisieren. Ist dem so, so muß man. Denn es ist wohl für das Feld charakteristischer, als für jeden andern Betätigungskreis, daß es das Feld der Verbrechernaturen ist, und wenn wir lesen, daß ein General vor der Piave- Offensive den Befehl erteilt hat: »Wenn eine Patrone fehlt, kannibalisch strafen!« »Mit kräftigem Hurra! ungestüm auf Gegner stürzen; ihm noch auf kurze Distanz eines unter die Nase brennen, dann sofort mit dem Bajonett in die Rippen!« »Ungetreue rücksichtslos niederbrennen!«, [...] – so ist es wohl klar, daß sich hier den Verbrechernaturen eine bessere Aussicht auf Erfolge eröffnet als etwa den Künstlernaturen, und man würde die Intentionen dieses Generals sehr durchkreuzen, wenn man Bedenken tragen wollte, bezüglich ihrer Wirkung zu generalisieren.⁷¹⁴

Der Angriff wird auf der intertextuellen Ebene weiter forciert: Auch hier wird das zitierte Material im Verlauf der satirischen Anklage direkt gegen seine Urheber gerichtet, indem die Richtigkeit der indirekten palintextuellen Zuschreibung, dass Generäle »Verbrechernaturen« sind, aus der atavistischen Brutalität des militärischen Sprachgebrauchs abgeleitet wird. Die semantische Reduktion des Militärischen auf die professionelle Tätigkeit des Tötens legitimiert sich aus der sprachkritischen Analyse des

⁷¹⁴ Ebd. S. 25.

Jargons ihrer Exponenten und weist diese folglich als Verbrecher aus. Kraus schließt wie vorher schon bei Harden und Heine von der Sprache auf den Menschen, sodass die Aussagen führender Offiziere den geistig-moralischen Zustand der Kaste an sich ergeben. Das Gesamtbild, das auf diese Weise des ›Generalisierens‹ entsteht, erklärt die Perversität und Monströsität des Weltkriegsgrausens: Mit der Quantität der Opfer korreliert eine Quantität und negative Qualität der Täter. Denn wer militärische Gewalt gezielt anordnet, muss von ihrer umfassenden ausnahmslosen Wirksamkeit überzeugt sein – und eben dies macht ihn in Kraus' Sicht zu einer Verbrechernatur.

Erzherzog Friedrich, der Oberkommandierende der Österreichisch-ungarischen Streitkräfte im Ersten Weltkrieg, wird in diesem Zusammenhang von Kraus in besonderem Maße für schuldig befunden. So wirft Kraus dem Erzherzog neben charakterlicher und intellektueller Unfähigkeit Massenmord und persönliche Bereicherung durch den Weltkrieg vor.⁷¹⁵ Die charakterliche Disposition zur Brutalität illustriert der Satiriker anhand einer Schilderung, wonach der Erzherzog beim wiederholten Anblick von fallenden Soldaten im Kino zwanzigmal »Bumsti« ausrief.⁷¹⁶

Kein Laut im Saal. Nur eine Stimme in der ersten Reihe, nach jedem der zwanzig Bilder, die Mörserwirkungen vorführen: »– Bumsti!« Bald darauf erschienen Rektor, Dekan und Prodekan aus Wien und machten ihn zum Ehrendoktor der Philosophie. Bumsti! [...]. Menschenleiber fallen: Bumsti! Der da spürt das Ergebnis. So nehmen wir ändern das kinodramatische Ende Österreichs entgegen. Bumsti!.. Sollte es nicht nach der Quantität dieser Kriegshandlung, im dimensional Geschmack ihres führenden Geistes, im Sinne dieser ganzen Gefühlsmechanik unseres Lebens und Sterbens, der Titel des großen tragischen Karnevals sein? [...]. Bumsti! – das war der einzige Lebenslaut aus einem Munde, welchem Dokumente des Generalstabs den Wunsch zusprechen, daß bald auch das ganze Hinterland in Blut er- saufe.⁷¹⁷

Durch die mehrfache gezielte Setzung in variierenden Kontexten transformiert Kraus den Ausruf »Bumsti« zur palintextuellen Chiffre, die die

⁷¹⁵ Vgl. AAC-F 501-507, S. 45 u. S. 51.

⁷¹⁶ Vgl. AAC-F 551, S. 19, da Erzherzog Friedrich in *Nachruf* nicht explizit namentlich genannt wird.

⁷¹⁷ AAC-F 501-507, S. 48.

Deformationen der Zeit und ihrer führenden Geister emblematisch akzentuiert. Die konnotativen Facetten des Begriffs umfassen habituelle Brutalität, völlige Empathielosigkeit und intellektuelle Schlichtheit gebündelt in einem »einzigem Lebenslaut«. Der »tragische Karneval« des Weltkriegs, veranstaltet von Heerführern vom Schlage eines Erzherzog Friedrich und befeuert von irregeleiteten Gelehrten, die Massenmord mit Doktorhüten belohnen, kulminiert auf der intertextuellen Metaebene in einem lautmalenden Begriff, der in seiner emotionalen Leere und gleichzeitigen faktischen Schlichtheit das mechanisch-fabrikmäßige Töten auf den Schlachtfeldern des Weltkriegs als die »Banalität des Bösen« erfahrbar werden lässt.⁷¹⁸ Und der schließlich im weiteren Verlauf der persönlichen Anklage zum definierenden intertextuellen Charakterattribut des Erzherzogs ausgestaltet wird: Dieser wird in einem letzten Schritt der satirisch-ästhetischen Überformung zur böseartig-todbringenden Figur des »Marschall-Bumsti« stilisiert.⁷¹⁹ Am Ende des ersten Teils seiner Abrechnung mit der Monarchie gibt Kraus schließlich der Hoffnung Ausdruck, dass im Angesicht der aufgezählten Verbrechen für diese Staatsform nun endgültig die »Sperrstunde« geschlagen habe.⁷²⁰

Nach Feststellung der Schuld der Mittelmächte und nach der Verwerfung der Monarchie zugunsten der Republik versucht Kraus im zweiten Teil des Aufsatzes die Schuld für das Sterben in einem konkret erfassbaren Gesicht zu spiegeln: dem »österreichischen Antlitz«.

Der Begriff ist ein indirekter unmarkierter metatextueller Verweis auf Kraus' Glosse *Das österreichische Antlitz* (AAC-F 445-453, S. 77-79) und zugleich ein palintextueller Verweis auf eine weitere Glosse aus dem gleichen Heft mit dem Titel *Die vorletzten Dinge* (AAC-F 445-453, S. 129-

⁷¹⁸ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 449-450. Timms verweist bezüglich des Weltkriegs auf die beiden großen Themen der Kraus'schen Kritik: die Destruktivität der Technik und das Versagen der Vorstellungskraft. Diese verschmelzen laut Timms für Kraus mit dem Karnevalsmotiv einer auf den Kopf gestellten Gesellschaftsordnung, wo die Anonymität des modernen Machtapparates und dessen unbedeutende, gesichtslose Betreiber in scharfem Kontrast zu der immensen Zerstörungskraft stehen (vgl. AAC-F 457-461, 95-100). Er weist zudem darauf hin, dass Kraus' Behandlung dieses Themas die umfangreiche kritische Literatur vorwegnimmt, die mit dem von Hannah Arendt geprägten Begriff der »Banalität des Bösen« entstanden ist.

⁷¹⁹ Vgl. AAC-F 501-507, S. 51 u. ferner auch AAC-F 751-756, S. 70 ff., wo die Gestaltung der Figur des »General Bumbum« von der realen Person des Erzherzogs abgeleitet ist.

⁷²⁰ Vgl. AAC-F 501-507, S. 52.

131). Die Texte beschäftigen sich mit den Journalisten Emanuel von Singer und Felix Salten. Kraus kritisiert darin den beiläufigen Kolportagestil, der das Grauen des Weltkriegs ignoriert und sich stattdessen mit Belanglosigkeiten und Banalitäten wie Soupers und Frühstücksbuffets beschäftigt.⁷²¹ Singer und Salten repräsentieren den Typus des ethisch unverantwortlichen Journalisten, der aus Kraus' Sicht den Weltkrieg mitverschuldet hat und der noch mitten in Leid und Elend die Leser mit Phrasen und atmosphärischen Schilderungen einullt. Dadurch stehen beide Journalisten stellvertretend für jene spezifisch österreichische Mentalität, die sich beharrlich weigert für das kriegerische Handeln die moralische Verantwortung zu übernehmen.⁷²² Sie sind für Kraus »das österreichische Antlitz«. In *Nachruf* erblickt Kraus das »österreichische Antlitz« dagegen in dem grinsenden Scharfrichter, der während des Krieges mit der Hinrichtung des Fahnenflüchtigen Cesare Battisti beauftragt war.⁷²³ Kraus schreibt dazu:

Denn das österreichische Antlitz ist kein anderes als das 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, während sich grinsende Gesichter von Zivilisten und solchen, deren einziger Besitz die Ehre ist, dicht um den Leichnam drängen, damit sie nur ja alle auf die Ansichtskarte kommen. Sie wurde wirklich und wahrhaftig, von amtswegen, hergestellt, am Tatort wurde sie verbreitet, im Hinterland zeigten sie »Vertraute« Intimen, und jetzt ist sie als ein Gruppenbild des k.k. Menschentums in den Schaufenstern aller feindlichen Städte, umgewertet zum Skalp der Wiener Kultur, ein Denkmal des Galgenhumors unserer Henker. Es war vielleicht seit Erschaffung der Welt zum erstenmal der Fall, daß der Teufel Pfui Teufel! rief. Es bildeten sich Gruppen, um nicht nur bei einer der viehischesten Hinrichtungen dabei zu sein, sondern auch zu bleiben, und alle machten ein freundliches Gesicht.⁷²⁴

Kraus hatte zehn Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs das Wiederauftauchen des »lachenden Henkers« aus den Zeiten der

⁷²¹ Vgl. AAC-F 445-453, S. 78-79 u. S. 129.

⁷²² Vgl. AAC-F 445-453, S. 79 u. S. 131. Kraus vermeidet zwar, vermutlich aus Gründen der Zensur, einen direkten Angriff auf Singer und Salten, die satirisch-ironische Stoßrichtung ist aber insbesondere aus den jeweiligen Schlusspassagen der Glossen deduzierbar.

⁷²³ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 453.

⁷²⁴ AAC-F 501-507, S. 53.

Hexenverfolgung prophezeit.⁷²⁵ Dieses Motiv kehrt jetzt als Spiegelung des »österreichischen Antlitzes« zurück. Denn die photographisch dokumentierte Hinrichtung Cesare Battistis, eines formal wegen Hochverrats verurteilten italienischen Irridentisten, der, obwohl Bürger des Habsburgerstaates, auf italienischer Seite gekämpft hatte, symbolisiert für Kraus die Quintessenz der österreichischen Stimmungslage: ein zur Reflexion unfähiger, selbstgerechter und oberflächlicher Frohsinn, der gepaart mit völliger Empathielosigkeit und befeuert von chauvinistischer Aggression bedenkenlos brutalste Verbrechen begeht. Der Satiriker bündelt sie wie dargestellt in der intertextuellen Chiffre »Mir san ja eh die reinen Lamperln«. Die Beschreibung des Fotos von der Hinrichtung Battistis evoziert das visuelle Pendant dazu: stolz und zufrieden grinsende Mörder in einer karnevalesken Verkleidung als rechtschaffene Bürger und Offiziere.⁷²⁶ Die emotionale Abstumpfung des österreichischen Durchschnittsbürgers durch kulturell tradierte sprachliche Klischees und die Phrasen und Nivellierungen der Presse, die Kraus vor dem Krieg zum Leitprinzip seines satirischen Feldzuges erkoren hatte,⁷²⁷ kulminieren für den entsetzten Satiriker im Gruppenbild eines sadistisch-grinsenden »k.k. Menschentums«, das sich keiner Schuld bewusst gemütlich feixend am Leid des Opfers ergötzt.⁷²⁸ Hinter der Fassade des Spießbürgers kommt das absolut Böse zum Vorschein,⁷²⁹ das aufgrund einer nie dagewesen Grausamkeit selbst beim Teufel Ekel hervorruft. Das moralische Verdikt des Satirikers ist abermals intertextuell kodiert. Es lautet: »[A]lle machten ein freundliches Gesicht«. Die Formulierung wird von Kraus im Verlauf der gesamten Publikationsdauer der *Fackel* im Zusammenhang mit Fotografien verwendet.⁷³⁰ Sie kehrt hier im Kontext des Kriegsgeschehens wieder, sodass, obwohl aufgrund der fehlenden Markierung ein von Kraus intendierter intertextueller Bezug fraglich ist, zumindest eine indirekte Parallele zu den Glossen *Conrad von Hötzendorf* (AAC-F 366-367, S. 1-3) und *Der Weltspiegel* (AAC-F

⁷²⁵ Vgl. AAC-F 168, 16. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 452.

⁷²⁶ Vgl. ebd. S. 455.

⁷²⁷ Vgl. Timms, E.: Apocalyptic Satirist. S. 77-78.

⁷²⁸ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 452. Timms deutet das als Postkarte vervielfältigtes Foto des hingerichteten Battisti ganz im Kraus'schen Sinne als »offizielles Selbstporträt der österreichischen Spießertyrannie«.

⁷²⁹ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 455.

⁷³⁰ Vgl. AAC-F 65, S. 32 u. AAC-F 686-690 S. 23.

474-483, S. 123-129) gegeben ist. Kernpunkt der Kritik in diesen Texten ist die österreichische Neigung zur dekorativen Selbstdarstellung bei gleichzeitiger Verdrängung der Realität.⁷³¹

In *Nachruf* steigert sich diese mentalitätspsychologische Analyse zur abschließenden Feststellung sowohl individueller als auch kollektiver Schuld. Das Töten im Krieg bewirkt lediglich den Drang zur eitlen, selbstdarstellerischen Pose, die von einem inhumanen Regime durch den Druck als Ansichtskarte überdies noch kulturell validiert wird. Der tragische Karneval des Weltkriegs ist der Ausdruck einer völligen Verwirrung der Werte. Seine Fratze ist das »freundliche Gesicht« der grinsenden Mörder, allen voran des »lachenden Henkers«.

Auf der intertextuellen Metaebene markiert die ironisch-sprachkritische Perzeption des bebilderten Grauens folglich die Entfernung vom »Ursprung«. Denn größer könnte die Divergenz von Wort und Wesen, die Kraus zur Grundlage seines sprachkritischen Verfahrens erhoben hat, kaum sein. Das »freundliche Gesicht« – ursprünglich die Antithese zu Verbrechen und Gewalt – ist in der satirisch-intertextuellen Brechung zum mörderischen »österreichischen Antlitz« degeneriert.

Kraus sieht das »österreichische Antlitz« aber auch an einem Kassenschalter, wo ein sadistischer Angestellter seine Befriedigung aus dem Ausruf »Wird kane Koaten ausgeben!« zieht.⁷³² Er erblickt es in der Brutalität der Polizei,⁷³³ der sexuellen Doppelmoral der Gesellschaft⁷³⁴ und in der generellen Unfähigkeit, den Anachronismus der eigenen Existenz zu erkennen:

Es war bis zu der Stunde, da der Wiener doch unterging, mir immer das unheimliche Wunder unserer Existenz, daß dieses ganze Zubehör von Menschen und Maschinenbestandteilen nicht plötzlich mit einem »Ah woos« sich hinlegte und seine Selbstauflösung den mühevollen Gesten eines unmöglichen Betriebs einfach vorzog. Denn wer, der Österreich etwa auf einem Wiener Bahnhofperron in der Kriegszeit ins Antlitz geschaut hat, wäre imstande, das Schlachtfeld zu beschreiben – »Ist dies das verheiße Ende? Sinds Bilder jenes Grauns?« – mit umherliegenden Soldaten, zwischen denen ein

⁷³¹ Vgl. AAC-F 366-367, S. 1-2 u. AAC-F 474-483, S. 128-129; ferner dazu Timms, S. 234.

⁷³² AAC-F 501-507, S. 54.

⁷³³ Vgl. ebd. S. 57.

⁷³⁴ Vgl. ebd. S. 57.

keuchendes Chaos von Rucksäcken, Menschen, Rollwagen, Koffern und sonstigen Bündeln Elends sich vor Waggons mit reservierten Offizierscoupés und eingeschlagenen Zivilfenstern staut. Wer hätte sich durch diese Qual aller Sinne, durch einen Schauplatz, gegen den Wallensteins Lager eine Londoner Hotelhall ist, nicht mit dem Staunen durchgeschlagen: Und so etwas führt Krieg gegen England! Gott strafe es!⁷³⁵

Stattdessen mündet das inhärente Chaos der eigenen Lebensform in einen größenwahnsinnigen Krieg mit der Weltmacht England, wobei die satirische Pointe darin liegt, dass – wie der palintextuelle Verweis auf Shakespeares *King Lear* und der metatextuelle Verweis auf *Wallenstein* in bildhafter Zuspitzung deutlich machen – das »verheiene Ende« bereits lange vor dem tatsächlichen militärischen Zusammenbruch eingetreten war. Wie schon zuvor zeigt sich auch an dieser Stelle der für Kraus typische Umgang mit literarischen Bezügen. Die jeweiligen Schnittstellen spielen nicht einfach die Prätexte in ihrer ursprünglichen Form herein, sondern schaffen einen neuen intertextuell angereicherten Sinnzusammenhang, der von Kraus' satirischer Strategie bestimmt wird. Auf diese Weise werden sie Teil der künstlerisch-ästhetischen Überformung des »Zeitstoffes«.

Das »österreichische Antlitz« zeigt sich für Kraus darüber hinaus in der haltungslosen Doppelzüngigkeit Hermann Bahrs⁷³⁶ und in den geschichtsklitternden Äußerungen des Jockeyclubpräsidenten Graf Lützwow, der den Vorwurf sog. »Austrian Brutalities« mit dem Argument des »Gebots einer rationellen Kriegsführung« negierte.⁷³⁷

In Bezug auf Bahr führt Kraus hier zum Nachweis einen nur angedeuteten, aber explizit markierten metatextuellen Verweis auf Bahrs Schrift *Kriegsseggen* an, dem auch im internen Verweisungssystem der *Fackel* eine wichtige polemische Schlagwortfunktion zukommt.⁷³⁸ So weist Kraus in den Texten *Gru an Bahr und Hofmannsthal* (AAC-F 423-425, S. 41-52) und *Ich warne das neue Österreich* (AAC-F 462-471, S. 25-29) darauf hin,

⁷³⁵ AAC-F 501-507, S. 57-58.

⁷³⁶ Vgl. AAC-F 501-507, S. 59 u. AAC-F 462-471, S. 25, wo der Vorwurf der Doppelzüngigkeit Bahrs von Kraus expressis verbis erhoben wird.

⁷³⁷ Vgl. AAC-F 501-507, S. 63.

⁷³⁸ Vgl. ebd. S. 59. Dass es sich hierbei um einen Text Bahrs handelt, wird von Kraus nicht explizit erwähnt. Es findet sich lediglich die Formulierung, dass Bahr »die katholischen Bauern durch einen *Kriegsseggen* fing«. Die metatextuelle Kodierung lässt sich im Originaltext der *Fackel* lediglich indirekt aus dem Gebrauch der Anführungszeichen ableiten.

dass Bahr in *Kriegsseggen* den Kriegsbeginn einen »heiligen Augenblick« genannt habe, weswegen er in den später erschienenen Notizen der *Fackel* mittels metatextueller Attribuierung ironisch als »Autor des Büchleins *Kriegsseggen*« apostrophiert wird.⁷³⁹

In *Nachruf* prangert Kraus die krasse Divergenz der Standpunkte an, da Bahr nach dem für Österreich ungünstigen Verlauf des Weltkriegs behauptet habe, dass er eigentlich ein demokratisches Österreich vergleichbar der Tschechischen Republik unter Masaryk angestrebt habe und dass er weiterhin an Österreich glaube – für Kraus im Angesicht der Toten des Weltkriegs ein Beweis skrupelloser Geschäftstüchtigkeit und Wetterwendigkeit.⁷⁴⁰ Die abweisende Bemerkung des Grafen Lützwitz hinsichtlich der »Austrian Brutalities« kontert Kraus mit der Schilderung zweier Ereignisse, die gleichfalls intertextuelle Bezüge aufweist.

Im ersten Fall bezieht sich Kraus auf das Vorgehen der österreichischen Behörden im okkupierten Montenegro:

Daß wir dem Feind, der in unsere Gewalt geriet, in jeder nur möglichen Weise entgegengekommen sind, versteht sich schon aus dem Wesen des österreichischen Funktionärs. Wenn zum Beispiel die Okkupationsbehörde, in Betätigung ihres oft bewiesenen Familiensinnes, einmal in Montenegro Vater und Bruder eines obstinaten Menschen, der die Waffen nicht abliefern wollte und auf und davongegangen war, mit der Hinrichtung bedrohte, falls sich der Angehörige nicht binnen vierundzwanzig Stunden stelle, und den Bruder tatsächlich kaltgemacht hat, so ist dies durch eine rationelle Kriegführung, gegen deren Exekutoren der Geßler eben ein blutiger Dilettant war, hinreichend erklärt.⁷⁴¹

Die Beschreibung des Wesens und des »Familiensinnes« der österreichischen Funktionäre erweist sich in der Schlusspassage als bitter ironisch, wo Kraus die menschenverachtende Logik des bürokratischen Vorgehens und die Banalität des Todes des Bruders als verwaltungstechnische Petitesse in einer Nebensatzkonstruktion spiegelt. Dass die Verrechtlichung des Tötens gleichwohl die Brutalität nicht zu verdecken vermag, zeigt Kraus' Gebrauch der Verbform »kaltgemacht«. Sie bildet in ihrer

⁷³⁹ Vgl. AAC-F 462-471, S. 89.

⁷⁴⁰ Vgl. AAC-F 501-507, S. 59-60.

⁷⁴¹ Ebd. S. 67.

archaischen Semantik die Antithese zum abermals zitierten klinischen Begriff der »rationelle[n] Kriegführung«, wodurch sie diesen implizit als realitätsverdeckende propagandistische Phrase entlarvt. Der inhärent geschöpferische Grundzug der Kraus'schen Sprachsatire kommt einmal mehr zum Vorschein: Der technisierte entmenschte Sprachgebrauch widerlegt sich durch den intertextuellen Transfer seiner Schlagwörter im Rahmen der Anwendung auf den konkreten Einzelfall selbst. Der metatextuelle Verweis auf Schillers Drama *Wilhelm Tell* setzt die habsburgischen Okkupanten als todbringende und freiheitsraubende Invasoren schließlich ins ewige Unrecht. Sie figurieren auf der intertextuellen Metaebene als die moderne effizient-brutale Steigerung des gleichfalls habsburgischen Tyranns Geßler.

Im zweiten Fall bezieht sich Kraus auf die Ermordung von 44 Soldaten, die nach vierjähriger Kriegsgefangenschaft als Heimkehrer erneut an die Front geschickt werden sollten und die sich deshalb aus Wut darüber einen Rausch angetrunken hatten, der sich bis hin zu Beschimpfungen von Offizieren steigerte.⁷⁴² Kraus zitiert ausführlich aus dem Bericht des dazu kommandierten Arztes, um die Grausamkeit des Vorgangs zu dokumentieren:

»... In zwei parallelen Reihen waren je 22 Gräber aufgeworfen, die Erschießung wurde in zwei Partien vorgenommen. Zur Durchführung dieser Exekution waren Bosniaken kommandiert, die auf zwei Schritt Entfernung zu schießen hatten. Den Bosniaken jedoch zitterten die Hände, als sie ihren Kameraden ins Gesicht schießen mußten, und sie schossen schlecht. Die erste Partie wälzte sich auf dem Boden, es war beinahe kein einziger tot. Da wurde der Befehl gegeben, den Opfern die Gewehrläufe an den Kopf zu setzen. Als alle Gehirne zu Brei zerschossen waren, kam die zweite Partie daran, und die gleiche Szene wiederholte sich noch einmal. Der damalige Stellvertreter des Generalstabschefs, der Oberstleutnant Suhay, der sich auch sonst damit brüstete, daß er vielen Serben die Lampe ausgelöscht habe, sagte nach der Hinrichtung beim Abendessen, als manche schüchterne Bedenken gegen den Prozeß geäußert wurden: er hätte auch 300, nicht nur 44 hinrichten lassen. Die Opfer waren beinahe alle Familienväter, und alle waren vielfach mit allen Graden von Tapferkeitsmedaillen ausgezeichnet. Sie sahen

⁷⁴² Vgl. AAC-F 501-507, S. 67-68.

auch diesem letzten Tode ohne Scheu in die Augen, lautlos, ohne eine Miene zu verziehen, ohne eine Abwehrbewegung.«⁷⁴³

Anhand der Analyse dieser Fälle bekräftigt der Satiriker seinen Befund, dass die österreichische Mentalität unfähig zum Schuldeingeständnis ist, soweit man sich nicht auf die standardmäßige Entschuldigungsphrase, dass »wir ja eh die reinen Lamperln sind« zurückziehen könne,⁷⁴⁴ die Kraus, wie bereits dargelegt, als intertextuelle Chiffre für die österreichische Mentalität schlechthin setzt.

In der Summe diagnostiziert Kraus hinsichtlich der kollektiven psychischen Befindlichkeit Österreichs eine tiefe innere Zerrissenheit, die zwischen unreflektiertem Optimismus und passivem Fatalismus schwankend, »[f]rech bis zur Harmlosigkeit« die Doppelgesichtigkeit des »österreichischen Antlitzes« ausmacht.⁷⁴⁵

Als Folge dieser Analyse wird das anfangs formulierte und intertextuell grundierte Bild des Weltkriegs als Ergebnis einer von Nibelungentreue zusammengehaltenen Verbindung des deutschen »Machen wir« mit dem österreichischen »Wer' ma scho machen« ein weiteres Mal variiert, indem es nunmehr in Bezug auf Shakespeare gedeutet wird:

Shakespeares ungleiches Gespann eines Junker Tobias von Rülp und eines Junker Christoph von Bleichenwang ist wohl ein Sinnbild dieser Liaison von Adelsmächten, die zusammen diesen Trunkenheitsexzeß genannt Mitteleuropa ergaben.⁷⁴⁶

Kraus erzählt vermittelt des allegorischen Rekurses auf Shakespeares Komödie *Was ihr wollt* den Verlauf des Weltkriegs auf der intertextuellen Ebene als von Deutschland und Österreich angezettelte Farce nach, die blutig endet.⁷⁴⁷ Hierbei verschmelzen die unterschiedlichen Handlungsstränge des Referenztextes zu einer kohärenten dramatischen Schilderung. Kraus greift dabei bewusst durch Auslassungen und Umbenennungen in die Figurenrede ein, sodass ein intertextuelles Miniaturdrama

⁷⁴³ Ebd. S. 68.

⁷⁴⁴ Vgl. AAC-F 501-507, S. 69.

⁷⁴⁵ Vgl. ebd. S. 70.

⁷⁴⁶ Ebd. S. 70-71.

⁷⁴⁷ Vgl. ebd. S. 71.

entsteht, dem allerdings der Mitleidseffekt für die handelnden Personen fehlt, da Tobias von Rülp, der Deutschland personifiziert, und Christoph von Bleichenwang, der für Österreich steht, ihr Leid selbstverschuldet haben.

Der Kriegsbeginn erscheint unter dieser Optik als ein von den Mittelmächten mutwillig angezettelter Konflikt:

»O Junker, du hast ein Fläschchen Sekt nötig! Hab' ich dich jemals schon so herunter gesehn?« »In eurem Leben nicht, Junker, glaub' ich, außer wenn mich der Sekt heruntergebracht hat .. [...] Ich bin ein Kerl von der wunderbarsten Gemütsart in der Welt; manchmal weiß ich mir gar keinen bessern Spaß als Maskeraden und Fastnachtspiele.« »Taugst du zu dergleichen Fratzen, Junker?.. Weswegen verbergen sich diese Künste? Weswegen hängt ein Vorhang vor diesen Gaben? Bist du bange, sie möchten staubig werden? [...]« ».. Wollen wir nicht ein Gelag anstellen?« »Was sollen wir sonst tun? Sind wir nicht unter dem Steinbock geboren?« »Unter dem Steinbock? Das bedeutet Stoßen und Schlagen.« »Nein, Freund, es bedeutet Springen und Tanzen. Laß mich deine Kapriolen sehn. Hopsa! Höher! Sa! sa! – Prächtig!«⁷⁴⁸

Der Weltkrieg wird als »Gelag« begriffen. Das Motiv des tragischen Karnevals klingt an. Alle Warnungen und Zweifel werden aber ignoriert und es wird ein Ultimatum an Serbien gerichtet:

Tobias: ».. ich will dir eine Ausforderung schreiben, oder ich will ihm deine Entrüstung mündlich kund tun.« Christoph: »O, wenn ich das wüßte, so wollte ich ihn hundemäßig prügeln.« Tobias: ».. Deine wohl erwogenen Gründe, Herzensjunker?« Christoph: »Wohl erwogen sind meine Gründe eben nicht, aber sie sind doch gut genug O, es wird prächtig sein!«⁷⁴⁹

Der Sperrdruck betont die Tragik der kaiserlichen Proklamation, die von einer naiven, realitätsfernen Vorstellung über den tatsächlichen Verlauf des Konflikts begleitet wird. Die Ententemächte und Serbien erscheinen dagegen als rational und wenig gewaltbereit:

⁷⁴⁸ Ebd. S. 71-72; Shakespeare, William: Sämtliche Werke. Band 1 (SWI). Hrsg. v. Achim Apell. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2010. S. 820-821.

⁷⁴⁹ Ebd. S. 71; Shakespeare, W.: SWI. S. 837-838.

Der Feind: ».. Ich bin kein Raufer. Ich habe wohl von einer Art Leute gehört, die mit Fleiß Händel mit andern anzetteln, um ihren Mut zu zeigen; [...]. Ich für mein Teil habe lieber mit dem Lehrstande als dem Wehrstande zu tun; ich frage nicht darnach, ob man mir viel Herz zutraut.«⁷⁵⁰

Die aggressive überhebliche Rauflust der Mittelmächte, die auf einer kras-
sen Fehleinschätzung der militärischen Lage basiert, endet schließlich in
einer vollständigen Niederlage, die von Selbstmitleid geprägt ist:

Christoph: »Wetter! ich will ihm nach und ihn prügeln.« Tobias: »Tu's, puff
ihn tüchtig .. « – – (Junker Christoph kommt mit einem blutigen Kopfe.) »Um
Gottes Barmherzigkeit willen, einen Feldscherer! Und schickt gleich einen
zum Junker Tobias!« »Was gibts?« Christoph: »Er hat mir ein Loch in den
Kopf geschlagen, und Junker Tobias hat auch eine blutige Krone weg. Um
Gottes Barmherzigkeit willen, helf! [...]. Wir glaubten, er wäre 'ne Memme,
aber er ist der eingefleischte Teufel selbst .. Ihr habt mir um nichts und wie-
der nichts ein Loch in den Kopf geschlagen, und was ich getan habe, dazu
hat mich Junker Tobias angestiftet.« Der Feind: »Was wollt ihr mir? Ich tat
euch nichts zu Leid. Ihr zogt ohn' Ursach gegen mich den Degen. Ich gab
euch gute Wort' und tat euch nichts.«⁷⁵¹

Österreich bezahlt den Preis dafür, dass es auf deutsche Stärke vertrau-
end mutwillig und ohne Grund den Weltkrieg vom Zaun gebrochen hat. Da
sich der Feind rechtmäßig verhalten hat, muss es mit der Kriegsschuld le-
ben, die ihm von der Hybris und der Unfähigkeit der herrschenden Eliten
aufgebürdet wurde:

[D]er Übel größtes aber ist die Schuld am Weltkrieg [...]. [...] Die Hölle ward
hell von dem Genieblitz der Idee, für ein von der Welt angezweifelttes Staats-
wesen, für die durch Großmachtwahn, falsche Politik und unfähige Verwal-
tung verschütteten menschlichen und landschaftlichen Werte eines Landes
durch einen Weltkrieg Propaganda zu machen. Anstatt daß die Leute, die
hier den Ton der Kultur angaben, einmal aus der Erkenntnis, daß sie der
Auswurf der Menschheit seien, den Mut zu einem Verzicht geschöpft hätten,
entschlossen sie sich lieber, da es so nicht mehr weiter ging, andere in den
Krieg zu treiben, zu dem sie ja mit den Machtmitteln der Lüge hinlänglich ge-
rüstet waren.⁷⁵²

⁷⁵⁰ Ebd. S. 73; Shakespeare, W.: SWI. S. 862-863.

⁷⁵¹ Ebd. S. 73-74; Shakespeare, W.: SWI. S. 866-878.

⁷⁵² Ebd. S. 74-75.

Durch die Überblendung der realen Geschehnisse mit intertextuellen Motiven und Dialogen erreicht Kraus eine gesteigerte Eindringlichkeit der satirischen Anklage, denn diese verdichtet sich zu einem allegorischen Bild. Der Bezug auf Shakespeare schafft zudem einen kohärenten fiktionalen Erzählrahmen, der es erlaubt die Argumente einprägsam zu illustrieren, zu resümieren und den Kernpunkt der Anklage, die Kriegsschuldfrage, deutlich herauszuarbeiten. Der Satiriker erscheint als Ankläger und Richter zugleich. Am Ende des Prozesses beruft er sich auf Shakespeare als letztinstanzlichen moralischen Zeugen, wenn er das Urteil spricht: schuldig.

Für die neue Republik sieht Kraus aufgrund der fehlenden Akzeptanz der Kriegsschuld die Gefahr, dass das »österreichische Antlitz, welches so lange das Gegenteil der Welt war«, fortbesteht.⁷⁵³ Ein erfolgreicher Neubeginn steht für ihn keineswegs fest, insbesondere da die alten Machtstrukturen trotz des Kriegs erhalten geblieben sind und sich das aus der Monarchie bekannte Personal noch auf der politischen Bühne befindet:

Das Wunder der Befreiung von der alten Macht, dessen wir uns bei jedem neuen Erwachen versichern müssen, berührt umso wunderbarer, als uns ihre Stützen vollzählig erhalten geblieben sind, so daß wir eigentlich nur dem Divertissement von Verwandlungskünstlern beiwohnen, die uns noch dazu die Methode verraten, indem sie uns zuzwinkern, sie wären eigentlich die Alten.⁷⁵⁴

Das negativ konnotierte metaphorische Sprachbild, das Politiker als Verwandlungskünstler erscheinen lässt, wird sodann von Kraus abermals mit Bezug auf Shakespeare zur intertextuellen Allegorie ausgebaut und in dieser Form als Hintergrundfolie für die kritisch zugespitzte Deutung der Gegenwart herangezogen. So erscheint der Übergang von einer Staatsform in die andere aus der satirischen Perspektive als Übertreibung der literarischen Fiktion, als Steigerung einer »höchst kläglichen Komödie« – inszeniert und vorgetragen von Monarchisten, deren aufgesetztes Bekenntnis zur republikanischen Gesinnung als realsatirisches Zerrbild die

⁷⁵³ Vgl. ebd. S. 77.

⁷⁵⁴ Ebd. S. 80.

dilettantischen Darbietungen der Gelegenheitsschauspieler aus Shakespeares *Sommernachtstraum* kontrastiert:⁷⁵⁵

Die Komik der Shakespeareschen Gelegenheitskomödianten, die dem Herzog und seiner Familie eine »höchst klägliche Komödie« vorführen, ist erst in der Zumutung, sich die Herren Wolf, Hummer und Teufel als Republikaner vorzustellen, übertrieben.⁷⁵⁶

Die Formulierung »höchst klägliche Komödie« weist in diesem Zusammenhang eine komplexe intertextuelle Kodierung auf: Bei Shakespeare stellt sie in Peter Squenz' Rede in der zweiten Szene des ersten Aktes einen impliziten metatextuellen Rekurs auf Ovids Dichtung *Metamorphosen* dar.⁷⁵⁷ Dort wird die Sage von Pyramus und Thisbe erzählt, die mit dem tragischen Tod der Liebenden endet.⁷⁵⁸ Sie soll im *Sommernachtstraum* von Squenz und seinen Handwerkskollegen zu Ehren des Herzogs von Athen anlässlich dessen Vermählung als Gelegenheitsdichtung aufgeführt werden.⁷⁵⁹

Squenz: Wetter, unser Stück ist – »die höchst klägliche Komödie und der höchst grausame Tod des Pyramus und der Thisbe.«⁷⁶⁰

Kraus dagegen überschreibt die ursprünglich implizit auf Ovid verweisende metatextuelle Semantik und appliziert den Aussagegehalt auf die Gegenwart, indem er ihn durch Setzung in Anführungszeichen explizit als Zitat ausweist, die Figurenrede weglässt und vollständig aus seinem ursprünglichen Kontext herauslöst, wobei auch der bei Shakespeare enthaltene Verweis auf *Pyramus und Thisbe* gezielt entfällt. Lediglich der intertextuelle Grundbezug auf Shakespeare bleibt erhalten. Ihm werden die schauspielerischen Inszenierungen der genannten österreichischen Politiker als negatives Pendant gegenübergestellt. Auf diese Weise entsteht eine primäre palintextuelle Lesart, die den originären metatextuellen Bezug auf Ovid verdeckt. Denn die »höchst klägliche Komödie«, die Peter

⁷⁵⁵ Vgl. ebd. S. 80-81.

⁷⁵⁶ Ebd. S. 80-81.

⁷⁵⁷ Vgl. Shakespeare, W.: SWI. S. 487.

⁷⁵⁸ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*. Hrsg. v. Michael v. Albrecht. Stuttgart: Reclam 2003. S. 179-187.

⁷⁵⁹ Vgl. Shakespeare, W.: SWI. S. 487.

⁷⁶⁰ Ebd. S. 487.

Squenz und die anderen Handwerker dem Herzog von Athen vorführen, kann nunmehr in der schauspielerischen Leistung der Handwerker selbst gesehen werden, wodurch Kraus den notwendigen Vergleichspunkt für die sich anschließende hyperbolische Zuspitzung schafft, die die österreichischen Verhältnisse karikiert. Die intertextuelle Semantik ändert sich vom impliziten metatextuellen Verweis hin zum ironisch überlagerten palintextuellen Kommentar des Satirikers bezüglich der Handwerkerhandlung. Nachdem der Shakespeare-Bezug als narrativer Rahmen für die satirische Deutung der Gegenwart eingeführt ist, erfolgt die allegorische Überformung des Zeitstoffes vermittels des konkreten palintextuellen Rekurses auf das Stück. Kraus projiziert in der Folge die Handwerkerhandlung aus Shakespeares *Sommernachtstraum* vermittels chronologischer Raffung und inhaltlicher Verkürzung als Zitatenkollage zur Beschreibung der politischen Verhältnisse auf Nachkriegsösterreich. Die Figurenrede ist vollständig aufgelöst. Insgesamt entsteht der Eindruck einer grotesken nicht mehr ins Absurde steigbaren, politischen Kakophonie Shakespeare'scher Provenienz:

»Ist unsre ganze Kompagnie beisammen? [...]»Habt ihr des Löwen Rolle aufgeschrieben? Bitt' euch, wenn ihr sie habt, so gebt sie mir; denn ich habe einen schwachen Kopf zum Lernen.« ... »Laßt mich den Löwen auch spielen! Ich will brüllen, daß es einem Menschen im Leibe wohl tun soll, mich zu hören. Ich will brüllen, daß der Herzog sagen soll: Noch 'mal brüllen! Noch 'mal brüllen!« [...]. »Wenn ihr es gar zu fürchterlich machtet, so würdet ihr die Herzogin und die Damen erschrecken, daß sie schrien, und das brächte euch alle an den Galgen.« »Ja, das brächte uns an den Galgen, wie wir da sind.« »Zugegeben, Freunde! wenn ihr die Damen erst so erschreckt, daß sie um ihre fünf Sinne kommen, so werden sie unvernünftig genug sein, uns aufzuhängen. Aber ich will meine Stimme forcieren, ich will euch so sanft brüllen wie ein saugendes Täubchen: – ich will euch brüllen, als wär' es 'ne Nachtigall.« [...]. – – Der Hof: »Gut gebrüllt, Löwe!«⁷⁶¹

Die politisch Verantwortlichen haben ihr fehlendes Talent unter Beweis gestellt. Die Darstellung des Löwen, der in der Sage *Pyramus und Thisbe* bedroht, offenbart den Dilettantismus der Akteure. Ihnen fehlt in der allegorisch-intertextuellen Interpretation der Gegenwart die Rollenkompetenz.

⁷⁶¹ AAC-F 501-507, S. 81-82; Shakespeare W.: SWI. S. 487-530.

Ihre Darbietung entlarvt sie als komische Figuren, sie wird aber gleichwohl vom Volk goutiert und belobigt, wie das Schlusszitat deutlich macht, denn das Wiener Publikum ist »dickfelliger [...] als selbst ein Löwe«. ⁷⁶²

Kraus' abschließendes Fazit ist dennoch von der Hoffnung auf einen moralischen Neubeginn geprägt. ⁷⁶³ Der Satiriker knüpft an die pointierten Bemerkungen zu Anfang des Essays an. Der Weltkrieg war eine menschliche Tragödie, aber in Anbetracht der Schuld, der Unfähigkeit und der Verbrechen der gesellschaftlichen Eliten der Mittelmächte ist der Untergang der Monarchie zu begrüßen. ⁷⁶⁴ Kraus resümiert daher:

Es kann angesichts des Hingangs dieses Toten [...] keine würdigere Empfindung geben als die der Freude, gemindert durch das schmerzliche Bedauern, daß kein Teilchen von ihm übrig geblieben ist, um sie zur Schadenfreude zu veredeln. ⁷⁶⁵

Und noch einmal erscheint in der Retrospektive »das österreichische Antlitz« als eindringliche Erinnerung an einen überstandenen shakespeareschen Angstraum. Abermals bemüht Kraus den palintextuellen Rekurs auf den *Sommernachtstraum*. Die allegorische Bedeutung ist allerdings eine andere, denn Kraus setzt den Traum des Webers Zettel, der in Shakespeares Komödie in einen Menschen mit Eselskopf verwandelt wird, pars pro toto für die Leiden des Durchschnittsmenschen im Weltkrieg, der von dem bösen Dämon des monarchischen Militarismus verführt, erwachend versucht, das vergangene Grauen zu fassen:

Wir hatten einmal eine Sage gehört von einem bösen Mißstaat, den ein Dämon träumte, nun schliefen wir ein und träumten's auch. Erwachend aber greift Zettel der Weber, der nicht in die Arme einer Feenkönigin, sondern einer Hexe eingerückt war, die ihn immer zu salutieren zwang, sich noch einmal an die Stirn und spricht: »Ich habe ein äußerst rares Gesicht gehabt.« Er hat das österreichische Antlitz gesehen. »Ich hatte 'nen Traum – 's geht über Menschenwitz, zu sagen, was es für ein Traum war. Der Mensch ist nur ein Esel, wenn er sich einfallen läßt, diesen Traum auszulegen. Mir war, als wär' ich – kein Menschenkind kann sagen, was. Mir war, als wär' ich, und mir war, als hätt' ich – [...]. Ich will den Peter Squenz dazu kriegen, mir von

⁷⁶² Vgl. AAC-F 501-507, S. 82.

⁷⁶³ Vgl. ebd. S. 95-96.

⁷⁶⁴ Vgl. ebd. S. 93-95.

⁷⁶⁵ Ebd. S. 109-110.

diesem Traum eine Ballade zu schreiben; sie soll Zettels Traum heißen, weil sie so seltsam angezettelt ist, und ich will sie gegen das Ende des Stücks vor dem Herzoge singen.« Es geht über Menschenwitz zu sagen, was es für ein Traum war. Er hatte geträumt, daß er die Montur eines Esels trug! Was für ein Esel war er, diese Montur zu tragen! Und wie er sich schämt! Er war einrückend gemacht; nun rückt er von sich ab.⁷⁶⁶

Kraus benutzt die intertextuellen Bezüge, um die Unfassbarkeit des Weltkriegs sprachlich zu gestalten. Reale, mythopoetische und literarisch-fiktionale Sequenzen verbinden sich zu einer allegorisch-reflektierenden Verarbeitung des Erlebten. Der Satiriker schlüpft in die Rolle des auktorialen Erzählers, der eine aus Shakespeareversatzstücken montierte intertextuelle Parabel erzählt.⁷⁶⁷ Durch Verwendung der Pronominalform »wir« bezieht er sich zwar zunächst auf der Handlungsebene noch mit ein, er verfügt aber über seherische Fähigkeiten, die dem Durchschnittsmenschen, repräsentiert von Zettel, fehlen, denn er ist durch seine eingreifenden, wertenden Kommentare in der Lage, das Geschehen in der Retrospektive zu deuten. Seine Botschaft kann folgendermaßen verstanden werden: Der Mensch, der bestrebt ist, das im Krieg Erlebte zu rationalisieren, wird wie der Weber Zettel in Shakespeares Komödie dazu nur schwer in der Lage sein. Wenn er es aber gleichwohl versucht, so wird er in der Folge den tragischen Irrtum begreifen, dem militärischen Dämon gefolgt zu sein und erkennen, dass er wie Zettel in einen Esel verwandelt wurde und eine Montur trug, die in seinem Fall eine Uniform war und die ihn zwang zu gehorchen, zu töten und Unrecht zu begehen. Seine menschlichen Züge verzerrten sich zum »österreichischen Antlitz«, einer entstellten Eselsfratze, die er zwar überwinden aber niemals vergessen sollte. Daher sollte er wie auch Zettel, der das Erlebte aufschreiben lassen möchte, seine Erfahrung zu bewahren versuchen, damit sich sein Denken aus den Fängen des Monarchismus und des Militarismus befreien kann. Denn erst, wenn er diesen Prozess in Gang setzt, wird er in der Lage sein, so wie es in der abschließenden metaphorisch-antithetischen Wendung formuliert ist, von sich selbst abzurücken, statt kriegerisch ins Feld einzurücken, d.h. sein

⁷⁶⁶ Ebd. S. 110-111; Shakespeare, W.: SWI. S. 520-521.

⁷⁶⁷ Zum Begriff der Parabel vgl. Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. S. 384.

falsches Ich und seine falschen Werte zu erkennen.⁷⁶⁸ Das Ergebnis dieses Prozesses führt zur Einsicht in die Rechtmäßigkeit der Niederlage, zum Eingeständnis der eigenen Schuld und zur Akzeptanz der moralischen Überlegenheit der ehemaligen Kriegsgegner:

's geht über Menschenwitz, zu sagen, wie dumm wir waren! Und wie erbärmlich wir sind, wenn wir noch auf das Naturrecht der Dummheit, sich vor ihren Betrügnern zu schämen, verzichten wollen, wenn wir diese nicht verleugnen, sondern der schamlosen Dummheit fähig sind, jene zu verleugnen, die uns gerettet haben! Wollen wir aber das Beispiel Zettels des Webers nicht, so sollten wir doch den Schuster Voigt als Lehrmeister anerkennen. Und war's kein Traum, so war's eine gigantische Köpenickiade. Und wenn wir nicht die Uniform trugen, so sind wir ihr aufgefressen. Und sind einfach aus dem Grund, weil eine Horde von Plünderern [...] in militärischer Verkleidung gegen uns angerückt kam, bereit gewesen, alles was wir am Leib und an der Seele hatten und das Leben selbst auszuliefern, denn wir waren im Glauben, es sei für's Vaterland.⁷⁶⁹

Kraus greift die Shakespeare'sche Formulierung »'s geht über Menschenwitz, zu sagen« aus Zettels Traum erneut auf und steigert sie zum dramatischen palintextuellen Appell, in den sich der Satiriker durch Verwendung der wir-Form wieder integriert, um die Eindringlichkeit der Tonlage zu forcieren. Sodann variiert Kraus den Argumentationsgang, indem er den Bezug auf Shakespeare mit Hilfe der metatextuellen Formulierung »wollen wir aber das Beispiel Zettel des Webers nicht« explizit ersetzt, um stattdessen das Kriegsgeschehen alternativ in ein anderes allegorisches Bild zu fassen, in dem das Motiv des tragischen Karnevals aufscheint: die Köpenickiade.⁷⁷⁰ Kraus setzt den Begriff ein, um die Legitimität des Militärischen aus einer anderen Perspektive zu dekonstruieren: Hier erscheinen die Angehörigen der militärischen Führung als Verbrecher, die Österreich und seine Bürger als verkleidete Scharlatane ins Verderben geführt haben. Das Resultat der Analyse bleibt indessen gleich. Der Militarismus ist

⁷⁶⁸ Die Formulierung »einrückend gemacht« bezieht sich auf die Musterung von Soldaten für den Frontdienst. Sie kommt im Repertoire von Kraus Antikriegssatire mehrfach vor. Vgl. beispielsweise AAC-F 472-473, S. 30 oder auch AAC-F 601-607, S. 119.

⁷⁶⁹ AAC-F 501-507, S. 111-112.

⁷⁷⁰ Ein intertextueller Bezug ist nach der Definition von Stocker vorliegend nicht gegeben, da es für den Begriff »Köpenickiade« an einer eindeutig als Quelle identifizierbaren textlichen Grundlage fehlt. Interne Bezüge in der *Fackel* sind gleichfalls nicht vorhanden. Der bekannte Text von Carl Zuckmayer erschien erst 1931, vgl. AAC-F 852-856, S. 18.

endgültig desavouiert. Der Satiriker beschließt daher seinen Nachruf auf die Monarchie mit der Aufzählung der Schuldigen und der konsequenten Forderung nach militärischer Entehrung:

Harmlose Mordskerle waren es, gemütliche Kanailen, Folterknechte aus Hetz. Losgelassene Simandln, der Hausfraunzucht entsprungene Sumper, bleiche Kujone, die in Reglement und Fibel Ersatz für die Potenz suchen, haben im Pallawatsch der Quantitäten [...] die ungeheure Gelegenheit des Kanonenrausches zur Rache an einer höher gearteten Mannheit benützt. Man reiße ihnen die Orden von der Brust [...].⁷⁷¹

Und vermittelt des palintextuellen Rekurses auf *Faust II*, 2, v. 7660-7675,⁷⁷² schwört er stellvertretend für die geschändete Natur und Kreatur ewige Feindschaft und Rache:

Wenn Menschen vergessen können, nie vergißt die Natur, was ihr in diesem Sklavenaufstand angetan ward, und bis zum jüngsten Tag töne, dem Gebot des faustischen Generalissimus zur Antwort, der Racheschrei der Kraniche des Ibykus für Reiher und Menschheit über Pygmäen:

Mordgeschrei und Sterbeklagen!
 Ängstlich Flügelflatterschlagen!
 Welch ein Ächzen, welch Gestöhn
 Dringt herauf zu unsern Höhn!
 Alle sind sie schon ertötet,
 See von ihrem Blut gerötet!
 Mißgestaltete Begierde
 Raubt des Reihers edle Zierde.
 Weht sie doch schon auf dem Helme
 Dieser Fettbauch-Krummbein-Schelme.
 Ihr Genossen unsres Heeres,
 Reihenwanderer des Meeres,
 Euch berufen wir zur Rache
 In so nahverwandter Sache.
 Keiner spare Kraft und Blut,
 Ewige Feindschaft dieser Brut!⁷⁷³

⁷⁷¹ AAC-F 501-507, S. 119.

⁷⁷² Vgl. Goethe, J. W.: SWVII. S. 307.

⁷⁷³ AAC-F 501-507, S. 120.

Das Rachegeschrei der »Kraniche des Ibykus« bildet die dramatische Klimax der satirischen Anklage. Täter und Opfer werden auf der allegorisch-intertextuellen Ebene als hässliche Pygmäen und edle Reiher dargestellt. Der metatextuelle Verweis auf den faustischen Generalissimus markiert die Schuld der militärischen Führung. Der Auftrag zum Mord der Pygmäen an den Reihern korreliert mit der kaiserlichen Proklamation an Serbien. Die kriegerischen Pygmäen und die friedlichen Reiher stehen symbolisch für zwei unterschiedliche Männlichkeitskonzepte, wodurch eine psychologische Lesart der Weltkriegstragödie entsteht: Der Kampf einer kriegerisch-impotenten Männlichkeit, die aus Schwäche vor sich selbst in autoritäre Systeme und damit zwangsläufig in den Weltkrieg flüchtet, in dem sie sich mit dem Surrogat des »Kanonenrausches« betäubt, gegen eine »höher geartete Mannheit«, die die Werte des Humanismus und Pazifismus vertritt – nicht zuletzt für Kraus repräsentiert durch Goethe. Das zu sühnende Verbrechen ist der Tod der friedlichen Reiher, d.h. die menschliche Tragödie des Untergangs aller humanen Werte im Krieg. »Die Kraniche des Ibykus« stehen schließlich für die Gerechtigkeit und die Hoffnung auf einen moralischen Neubeginn. Denn:

Es war ein Traum. Wir waren auf Walpurgis zwischen Sautanz und Totentanz. Kinodramatisch mit viel Blut und Walzer ging es zu. Wir saßen in einem ungeheizten Saal. Wir wurden durch das Ende entschädigt. Und wie da, nachdem schon alles verpulvert war, ein gewaltiger Fall geschah, hörte man in atemloser Stille eine Stimme aus der vordersten Reihe nur ein Wort rufen, aber mit einem Ton, in dem alle Quantität der Leere dumpf zu Boden schlug, das große Wort des Nachrufs aller Nachrufe: Bumsti!.. Phorkyas aber richtet sich riesenhaft auf, tritt von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Marschallsstab zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, insofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren.⁷⁷⁴

Der Weltkrieg als walpurgischer Alptraum ist verflogen. Mephistopheles hat sein nihilistisches Werk verrichtet. Der Ausruf »Bumsti« wird in der gegens schöpferischen satirischen Perspektive zum anonymen Nachruf auf die Monarchie und ihre Vertreter, und damit auch zum strafenden Zitat, dessen intertextuell aufgeladene Semantik die ethische Leere und

⁷⁷⁴ Ebd. S. 120.

Brutalität der Zeit in einem einzigen Wort bündelt. Einen konstruktiven Sinn des Tötens gibt es nicht, aber die Überlebenden wurden durch das Ende entschädigt. Sie müssen das Diabolische des Kriegsplans erkennen und seinen Zweck missbilligen und das Böse, das vor allem durch das Militärische verkörpert wird, bekämpfen. Das macht der abschließende unmarkierte palintextuelle Rekurs auf Goethes *Faust* und die Figur des Mephistopheles, der seinen Marschallsstab zurücklehnt, überdeutlich.⁷⁷⁵ Es liegt an ihnen, ob sie Mephistopheles als Regisseur und Kommentator zurückrufen.

Im Ergebnis lässt sich somit feststellen, dass die in den vorangegangenen Kapiteln analysierten intertextuellen Funktionalisierungen überwiegend auch in *Nachruf* auftreten und gleichfalls von einer anlassgebundenen Strategie bestimmt werden. Die behandelten Intertextualitätsformen sind ausschließlich palin- bzw. metatextueller Natur. Konkret finden sich legitimierende, analogisierende, dialogisierende, literarisch-pathetische, normativ-ästhetische und entlarvend-richtende Verweise. Es fehlen dagegen hyper-, thema-, simil- und demotextuelle Bezugnahmen, da der Text im Grundsatz als satirisch-polemische Anklage konzipiert ist.

Der Anfang des Essays ist in einer für Kraus' Stil typischen Art und Weise gestaltet: Es erfolgt der Rückgriff auf Zitate, die dem Text als Motti vorangestellt werden, um den Argumentationsgang anzudeuten, die eigene Position zu legitimieren und den Anlass, den Untergang der Habsburg-Monarchie, durch literarisierende Bezugnahmen auf der satirischen Metaebene in einem überzeitlichen Kontext zu situieren, der in seinem Bedeutungskern von dem tatsächlichen Geschehen abstrahiert werden kann.⁷⁷⁶ Kraus verfährt dabei eklektizistisch-allegorisch. Selbst- und Fremdzitate werden dergestalt arrangiert und kombiniert, dass in der Gesamtschau bereits aus der einleitenden Zitatenkollage in nuce das argumentative Gesamtbild abgeleitet werden kann, das Kraus von der Entstehung und dem Fortgang des Weltkriegs zu zeichnen bestrebt ist.

Im weiteren Verlauf des ersten Teils des Aufsatzes dienen die palin- und metatextuellen Verweise sodann dazu, den

⁷⁷⁵ Vgl. Goethe, J. W.: SWVII. S. 389.

⁷⁷⁶ Vgl. zur Technik des einleitenden Zitats ferner AAC-F 640-648, S. 84; AAC-F 732-734, S. 1 u. AAC-F 787-794, S. 1.

mentalitätspsychologischen Schuldvorwurf zu begründen und zu erklären sowie die Tonlage der satirischen Anklage zu steigern. Hier zeigt sich insbesondere das sprachkritische Verfahren der Reduktion komplexer Sachverhalte auf den rhetorisch-semantic Kern, denn Kraus deutet das Weltkriegsgeschehen entlang von intertextuellen Chiffren, die er *pars pro toto* für die österreichische Mentalität («Mir san ja eh die reinen Lampenperl») bzw. den deutschen Nationalcharakter («Machen wir») setzt und aus denen er eine ethische Dimension für die Erhebung des moralischen Schuldvorwurfs gewinnt («'s ist leider Krieg»). Diese werden mit literarischen Analogisierungen verknüpft (Goethes *Zauberlehrling* und Shakespeares *King Lear*), wodurch der Zeitstoff eine metaphorisch-allegorische Überformung erfährt, die ihn konkret bildhaft als überzeitliches Drama kennzeichnet.

Um die moralische Anklage zu stützen und die Argumentation der militärischen Führung zu entkräften, greift Kraus zudem exemplarisch Formulierungen aus dem Sprachgebrauch von Militärs heraus («generalisieren«, »Verbrechernaturen«, »Bumsti!«) und führt sie sodann als Zitate, die sich selbst entlarven, durch Neukontextualisierung aus der gegenschöpferischen Perspektive *ad absurdum*, wodurch partiell eine dialogisch kommentierende Tiefenstruktur entsteht, die den Essay in die Nähe einer Glossenmontage rückt.

Im zweiten Teil wird die gegenschöpferische, literarisch-analogisierende Perspektive noch stärker durch den Rückgriff auf intertextuelle Elemente akzentuiert. Auch hier erfolgt der palintextuelle Rekurs auf den Sprachgebrauch der Militärs. Der lautmalende Begriff »Bumsti« wird zusätzlich zu der semantischen Kodierung als Chiffre für die sinnlose Brutalität der Zeit zum polemisch-intertextuellen Attribut durchgestaltet («Marschall Bumsti») und im Rahmen der Schlussanklage zum satirisch strafenden Nachruf auf die Monarchie und ihre Exponenten gesteigert.

Darüber hinaus erfolgt der Rückgriff auf Zitate wie im Fall der Erschießungen von Kragujevac, um die Phrasenhaftigkeit der rhetorischen Entlastungsmanöver der politischen und militärischen Führung zu entlarven. Darauf dass die dramatisch-intertextuelle Analogisierung, insbesondere vermittelt über Shakespeare, für Kraus als zentraler

Wahrnehmungsmodus fungiert, weisen einmal mehr die umfangreichen Zitatpassagen aus den Werken *Was ihr wollt*, *Ein Sommernachtstraum* und *Faust II* hin.⁷⁷⁷ Diesen Passagen kommt im Unterschied zu den literarischen Analogien des ersten Teils aufgrund der fiktionalen Einkleidung und der strukturellen Abgeschlossenheit eine selbstständige narrative Bedeutung zu. Durch eklektizistische Verdichtung und Verknappung transzendiert Kraus das Weltkriegsgeschehen auf eine allegorisch-parabolische Metaebene. Diese steht über den egoistisch-nationalen Perspektiven und akzentuiert aufgrund der sprachlichen Verankerung in Kraus' Ursprungsdenken die ethische Dimension seiner Satire, wodurch die Anklage des Weltkriegsgrauens als universelle Menschheitstragödie entscheidend an Pathos und Schärfe gewinnt – wie der abschließende dramatische Rekurs auf Goethes *Faust* deutlich zeigt.

6. Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick

Als Karl Kraus die *Fackel* 1899 gründete, beabsichtigte er, ein Gegenmedium zu gründen, das die Wiener Verhältnisse und den Wiener Zeitschriften- und Literaturbetrieb bekämpfen sollte.⁷⁷⁸ Bereits aus dieser programmatischen Setzung ist die gegenschöpferische, antithetische Grundstruktur der *Fackel* klar ersichtlich. Wie im biographischen Teil dargelegt wählt Kraus die Objekte seiner Satire nicht aus, sie kommen vermittelt über die Zeitungslektüre zu ihm und er gestaltet sie in der Folge, woraus sich die Anlassstruktur der *Fackel* und damit auch des Werkes an sich ergibt. Um die Anlässe aber gestalten, kommentieren und perspektivieren zu können, sind intertextuelle Bezugnahmen notwendig, da ein journalistischer Kommentator, und ein solcher war Kraus trotz aller individuellen Besonderheiten letztlich in erster Linie, anders als ein Romanschriftsteller nicht allein aus sich selbst schaffen kann. Die Abhängigkeit vom journalistischen Stoff bedingt daher auch denknötend den intertextuellen Charakter der Kraus'schen Satire. Dies führt zurück zu der grundsätzlichen Fragestellung dieser Arbeit, nämlich mit welchen intertextuellen Techniken und

⁷⁷⁷ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 81.

⁷⁷⁸ Vgl. Carr, G.: *Demolierung-Gründungs-Ursprung*. S. 456.

Mustern Kraus diese Gebundenheit an den journalistischen Zeitstoff gestaltet hat.

Entsprechend der spezifischen Werkstruktur und der außerordentlichen Sprachbindung Karl Kraus' ist es ein erwartbarer Befund, dass palin- und metatextuellen Verweisen in Form von Zitaten und Titelverweisen eine überragende Bedeutung in Bezug auf die untersuchten Texte zukommt. Eine gezielte kategorische oder auch inhaltliche Trennung beider Formen wie auch ihrer Markiertheitsrelationen lässt sich allerdings nicht vornehmen. Dies wäre in Anbetracht des künstlerischen Anspruchs von Kraus als einem Autor, der aus der Sprache schafft, auch nicht plausibel und anhand der analysierten Texte systematisch auch nicht begründbar. Vielmehr wechseln beide Formen, und die Grade ihrer spezifischen Markiertheit, je nach Anlass ab, wobei allerdings die im heutigen Journalismus verbreitete Praxis, Titel von literarischen Texten als Überschriften über eigene Texte zu setzen, auch bei Kraus eine beliebte Methode der satirischen Auseinandersetzung darstellt. Besonders die typische Rahmenstruktur der *Fackel*-Glossen zeigt das Zusammenspiel von metatextuellen und palintextuellen Bezugnahmen: Der glossierte Sachverhalt wird häufig vermittels eines metatextuellen Verweises aufgegriffen und sodann in der Folge mit palintextuellem ›Beweismaterial‹ kombiniert und zur satirischen Anklage bzw. zum satirisch-ironischen Kommentar verdichtet. Im Extremfall können so fast ausschließlich meta- und palintextuell montierte Texte entstehen, denen dennoch eine explizit satirische Aussageabsicht zukommt, da sie auf der intertextuellen Metaebene zusätzlich in den Gesamtdiskurs der *Fackel* eingebunden sind, indem sie beispielsweise neben den spezifischen Prätexten auf vorhergehende *Fackel*-Texte verweisen, und auch weil die entscheidenden Passagen regelmäßig in Sperrdruck gesetzt sind, sodass eine zusätzliche intertextuelle Ebene entsteht, auf der die in Sperrdruck gesetzten Passagen in der ironischen Brechung für sich sprechen, ohne dass es noch auf eine Kommentierung ankäme. Die Konsequenz dieses Verfahrens ist, dass der Satiriker als künstlerisches Subjekt, als Autor, zurücktritt und stattdessen die Rolle eines intertextuellen Arrangeurs bzw. Regisseurs einnimmt, der keinen originären Text generiert, sondern das präfigurierte Material entsprechend seiner sprach- und kulturkritischen

Perspektive gestaltet und dessen ursprüngliche Disparatheit zur organischen Gesamtheit schließt. Ein Umstand, der die diskurskritische Modernität und Aktualität des ›Autors‹ Karl Kraus unterstreicht, lange bevor die *Tel-Quel-Gruppe* um Julia Kristeva und Roland Barthes damit begann, die Subjektzentrierung von Texten prinzipiell in Frage zu stellen.⁷⁷⁹

Einen eher traditionellen Umgang mit Intertextualität stellt dagegen Kraus' häufig praktizierte Technik dar, umfangreichen Essays Zitate als Motti voranzustellen, um den Bedeutungsgehalt des nachfolgenden Textes zu markieren, aber auch, um den Argumentationsgang vorzustrukturieren, zu legitimieren und im klassischen satirischen Sinne die allgemeine Bedeutung des ausgewählten Anlasses hervorzuheben.

Hiermit eng verwandt ist ferner der legitimatorisch-argumentative Rückgriff auf Zitate und Werktitel im Text selbst zur Fundierung der ästhetisch-sprachkritischen Perspektive, um die für die Satire notwendige ethische Deckung auf der Textebene deutlich zu machen. Prominentester Fall ist in diesem Zusammenhang der Rekurs auf Goethe, da, wie von der Forschung herausgearbeitet worden ist, die Sprache Goethes für Kraus die Manifestation seines Ursprungs-Konzepts darstellt. Die Orientierung an Goethe, dessen Werke *Pandora* und *Iphigenie* bisweilen reflexartig palin- und metatextuell funktionalisiert werden, lässt sich auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit als elementarer Bestandteil der Kraus'schen Sprachsatire nachweisen (grundlegend gegen Heine, Hofmannsthal, Salten und Bahr) und sie kann mit Gründen als entscheidendes Movens für die prononciert kulturkritische Stoßrichtung der *Fackel* angesehen werden. Der Kreis relevanter literarischer Bezugsgrößen ist jedoch nicht ausschließlich auf Goethe beschränkt. Denn neben Goethe fungieren auch andere Autoren, vor allem Shakespeare und in einem geringeren Maße Schiller und Claudius, als normativ-ästhetische Instanzen, wenn ein entsprechend schlagkräftiger satirischer Bezug aufgebaut werden soll.

Insbesondere Shakespeare- und Goethe-Verweise verwendet Kraus zudem mit der Intention, die Tonlage der satirischen Anklage dramatisch

⁷⁷⁹ Zur Entstehung und zum Verhältnis von Kristevas und Barthes' Arbeiten vgl. Orr, Mary: *Intertextuality. Debates and Context*. Cambridge: Polity Press 2003. S. 24-36.

zu verstärken und den dargestellten Anlass auf eine zeitlose Metaebene zu transponieren, die der ethischen Perspektive der Kraus'schen Sprach- und Kulturkritik besonderen Raum verschafft. Diese spezielle Tonlage entspricht dem *genus grande*, der (in der antiken Rhetorik) höchsten dramatischen Stilebene, die in Form von intertextuellen Miniaturdramen, die sprachlich verdichtet und eklektizistisch auf den Anlass hin konzipiert sind, eine eigenständige allegorische Bedeutung entfalten kann. Damit bestätigen die entsprechenden im Rahmen dieser Arbeit analysierten Texte den Befund, dass der dramatisch analogisierende Modus bei Kraus als das prinzipielle Wahrnehmungsmuster fungiert.⁷⁸⁰

Neben dem argumentativ-legitimatorischen Rückgriff auf Intertextualität ist die von Kraus angewandte Technik des entlarvenden bzw. strafenden Zitats gleichfalls von der Forschung vielfach dokumentiert worden.⁷⁸¹ Dies ist ein Befund, der sich insbesondere auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung immer dort zeigt, wo Kraus bestrebt ist, der gegenschöpferischen sprachkritischen Perspektive zu durchschlagender Wirkung zu verhelfen. Die Tonlage kann dabei je nach Anlass nüchtern feststellend sein oder von heiterer Ironie bis hin zu pathetischer Anklage reichen, typischerweise aber artikuliert sich das abschließende Urteil des Satirikers implizit im strafenden oder auch entlarvenden Zitat, das vielfach neukontextualisiert wird. Hierbei können die Übergänge zu den bereits angesprochenen rein intertextuell montierten Formen der Kritik fließend sein.

Eine weitere wichtige Funktion des Zitats in der *Fackel* ist die diskursive Subversion journalistischer Texte als Stilmittel eines von Kraus künstlich hergestellten subversiven Dialoges. Kennzeichnend für dieses Verfahren ist die auszugsweise Wiedergabe von Texten, um den einzelnen Zitaten dann jeweils unterbrechend einen satirischen Kommentar zur Seite zu stellen mit dem Ziel, die Autorität des Verfassers zu untergraben. Dies geschieht typischerweise in Glossenform, findet sich aber darüber hinaus auch in Essays bzw. Aufsätzen, die dann ihrerseits eine Glossenstruktur aufweisen.⁷⁸²

⁷⁸⁰ Vgl. Timms, E.: Satiriker der Apokalypse. S. 81.

⁷⁸¹ Vgl. Stephan, J.: Satire und Sprache. S. 106.

⁷⁸² Vgl. ebd. S. 105.

Ähnlich verfährt Kraus bei der dekonstruierenden Anwendung von Zitaten. Auch hier soll die Position des Gegners untergraben und desavouiert werden. Allerdings wird kein Dialog konstruiert, sondern der Gegner wird anhand von Zitatcollagen stilistisch und inhaltlich bloßgestellt.

Um Sonderformen des palin- bzw. metatextuellen Verweises handelt es sich schließlich bei der didaktischen Bezugnahme auf Prätexte im Rahmen der Kraus'schen Sprachlehre und bei der Verwendung von intertextuellen Attributen in Bezug auf persönliche Gegner oder – zur Selbststilisierung – auf den Autor selbst.

In dieser Hinsicht zeigen die vorliegenden Ergebnisse, dass Kraus bei seinen sprachbezogenen Erörterungen zwar einen belehrenden Ansatz verfolgt, aber dennoch nicht auf satirisch-polemische Kritik verzichtet. Stattdessen benutzt er das ausgewählte Textmaterial auch, um Gegnern ein fehlendes Sprachvermögen nachzuweisen, sodass sich sachliche Kritik und Satire wechselseitig durchdringen.

Eindeutig ironisch und bisweilen aggressiv-polemisch verwendet Kraus dagegen das Verfahren der palin- bzw. metatextuellen Attribuierung. Außer der ironischen Selbststilisierung dient es prinzipiell dazu, Gegnern den Subjektstatus abzusprechen, d.h. die empirische Persönlichkeit durch Literarisierung zu reduzieren und so zu Objekten der Satire zu machen, denen aus Kraus' Sicht die Geltung einer Person nicht mehr zukommt, weil sie in ihrem Wesenskern als überzeitliche repräsentative Manifestationen des Ungeists Stoff, Materie, geworden sind. Die Form, mit der Kraus diese Technik anwendet, ist variabel, es kann sich um längere Zitatpassagen aber auch um kurze Zusätze zum Personennamen (»Don Münz«, »Marschall Bumsti«) oder nur um Namenseinfügungen in intertextuelles Material handeln (»Die wackre Schalek forcht sich nit«). Die intendierte Wirkung bleibt die gleiche.

Wiederum anders gelagert ist die Gestaltung stilparodistischer Sequenzen und Texte. Kraus greift hier, wie am Fall Harden demonstriert wurde, auf similtextuelle Neubildungen zurück, die den Stil des Gegners übertreibend imitieren und ins Lächerliche ziehen bzw. aus der gegen-schöpferischen Perspektive umständliche Erklärungen für einfache Begrifflichkeiten liefern – im Beispielfall mit der historisch belegten und von Kraus

intendierten Folge, dass die Satire Wirkung zeigt und der Gegner im öffentlichen Diskurs einen spürbaren Bedeutungsverlust hinnehmen muss.⁷⁸³

Insgesamt hat die Untersuchung gezeigt, dass anhand des gewählten intertextuellen Modells die bestimmenden Formen in der *Fackel* ausreichend differenziert und beschrieben werden können. Weitere spezifische Formen sind in den analysierten Texten nicht gefunden worden, was allerdings nicht heißt, dass diese tatsächlich fehlen oder für das Gesamtwerk prinzipiell auszuschließen wären. Hierzu lässt sich unter der Prämisse des gewählten exemplarischen Ansatzes lediglich aussagen, dass im Verhältnis zu den konkret nachgewiesenen Formen keine signifikante textprägende Häufung vorliegt. Ferner ist auch das Auftreten von Formen denkbar und möglich, die mit den zugrunde gelegten definitiven Begrifflichkeiten nicht erfasst werden können, ein Umstand, auf den Stocker selbst hinweist.⁷⁸⁴ Dies wäre im Rahmen von nachfolgenden Arbeiten zu untersuchen, um die hier vorgelegten Ergebnisse weiter zu differenzieren und zu präzisieren.

Abschließend bleibt festzustellen, dass der Umfang des Kraus'schen Werks und seine durchgehend intertextuelle Struktur kaum mehr als eine exemplarische bzw. punktuelle Betrachtungsweise zulassen, die Schwerpunkte deutlich machen und verdeckte Bedeutungsebenen erschließen kann, aber keinesfalls apodiktische Generalisierungen in Bezug auf das Gesamtwerk erlaubt. Wie auch ihr Schöpfer entzieht sich die Kraus'sche Satire – nicht zuletzt aufgrund ihrer im Verlauf von Jahrzehnten entstandenen organischen Gewachsenheit – dem vollständig vereindeutigenden Zugriff. Der von Kraus geschaffene intertextuelle Resonanzraum kann aufgrund der theoretischen Vielzahl möglicher Implikationen nicht letztgültig erschlossen werden, er kann aber – und das ist im Rahmen dieser Arbeit versucht worden – in Annäherung an das eingangs zitierte Kraus'sche Diktum abgesteckt und in seiner Funktion plausibilisiert werden.

⁷⁸³ Vgl. Timms, E.: *Satiriker der Apokalypse*. S. 229.

⁷⁸⁴ Vgl. Stocker, P.: *Theorie der intertextuellen Lektüre*. S. 70.

7. Literaturverzeichnis

Primärtexte

Claudius, Matthias: Ausgewählte Werke. Hrsg. v. Walter Münz. Stuttgart: Reclam 2016.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band zwei. Gedichte 1800 – 1832. Hrsg. v. Karl Eibl. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band vier. Dramen 1765-1775. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band fünf. Dramen 1776-1790. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band sechs. Dramen 1791-1832. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band sieben/eins. Faust Texte. Hrsg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band fünfzehn/eins. Italienische Reise. Hrsg. v. Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993.

Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band eins. Dramen. Centenar-Ausgabe. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Frankfurt a.M.: Propyläen 1966.

Kraus, Karl: Die Sprache. Karl Kraus Schriften. Band sieben. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

Kraus, Karl: Dritte Walpurgisnacht. Karl Kraus Schriften. Band zwölf. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Keller, Gottfried: Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band drei. Der grüne Heinrich, zweite Fassung. Hrsg. v. Peter Villwock. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1996.

Nietzsche, Friedrich: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Walther Linden und neu bearbeitet von Wolfgang Deninger. Bindlach: Gondrom 2005.

Ovid: Metamorphosen. Hrsg. v. Michael v. Albrecht. Stuttgart: Reclam 2003.

Schiller, Friedrich: Nationalausgabe. Zweiter Band, erster Teil. Gedichte. Hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1983.

Schiller, Friedrich: Nationalausgabe. Dritter Band. Die Räuber. Hrsg. v. Herbert Stubenrauch. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1953.

Schiller, Friedrich: Nationalausgabe. Siebter Band, erster Teil. Don Karlos. Hrsg. v. Paul Böckmann und Gerhard Kluge. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1974.

Schiller, Friedrich: Nationalausgabe. Achter Band. Wallenstein. Hrsg. v. Hermann Schneider und Lieselotte Blumenthal. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1949.

Schiller, Friedrich: Nationalausgabe. Zehnter Band. Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Die Huldigung der Künste. Hrsg. v. Siegfried Seidel. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1980.

Schiller, Friedrich: Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften, erster Teil. Hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962.

Shakespeare, William: Sämtliche Werke. Band 1. Hrsg. v. Achim Apell. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2010.

Shakespeare, William: Sämtliche Werke. Band 2. Hrsg. v. Achim Apell. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2010.

Shakespeare, William: Shakespeare's dramatische Werke übersetzt von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Fünfte Octav-Ausgabe. Elfter Band. Berlin: Georg Reimer 1857.

Uhland, Ludwig: Uhlands Werke. Erster Band. Hrsg. v. Ludwig Fränkel. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1893. Nachdruck: Hanse 2020.

Wagner, Richard: Dichtungen und Schriften. Band 10. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1983.

| |
|--------------------------|
| Sekundärliteratur |
|--------------------------|

Arntzen, Helmut: Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus. In: Karl Kraus in neuerer Sicht. Hrsg. v. Sigurd Paul Scheichel und Edward Timms. München: Text und Kritik 1986, S. 47-75.

Bergamaschi, Roberta: Zwischen ›Syntaxauflösung‹ und ›mise en abîme‹. Karl Kraus und das frühe 20. Jahrhundert. In: Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920). Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik. Band 74. Hrsg. v. Marina Marzia Brambilla und Maurizio Pirro. Amsterdam: Rodopi 2010. S. 127-149.

Berger, Peter: Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert. Wien: WUV-Verlag 2007.

Biber, Hanno; Breiteneder, Evelyn u.a.: Alphabetisches Schimpfwörterbuch zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift »die Fackel«. Hrsg. v. Werner Welzig. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2008. S. 92.

Böhn, Andreas: Intertextualitätsanalyse. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Thomas Anz. Stuttgart: Metzler 2007, S. 204-216.

Broch, Herrmann: Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Reclam 2000, S. 86-99.

Carr, Gilbert: Demolierung-Gründung-Ursprung. Zu Karl Kraus'frühen Schriften und zur frühen Fackel. Würzburg: Königshausen und Neumann 2019.

Clark, Christopher: The Sleepwalkers. How Europe went to war in 1914. London: Penguin 2013.

Djassem, Irina: Der »Produktivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002.

- Fässler, Peter: Studien zur »Sprachlehre« von Karl Kraus. Zürich: Juris Druck und Verlag 1972.
- Genette, Gerard: Palimpsestes. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Goltschnigg, Dietmar: Die Fackel ins wunde Herz. Kraus über Heine. Eine »Erledigung«? Texte, Analysen, Kommentar. Wien: Passagen Verlag 2000.
- Hermes, Eberhard: Faust, Erster und Zweiter Teil. Ausführliche Inhaltsangabe mit Interpretation. Stuttgart: Klett 2009.
- Karsten, Arne: Der Untergang der Welt von gestern. Wien und die k.u.k. Monarchie 1911-1911. München: C.H. Beck 2019.
- Klawitter, Arne; Ostheimer Michael: Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2008.
- Kraft, Werner: Karl Kraus. Salzburg: Otto Müller 1956.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band drei. Frankfurt a.M.: Athenäum 1972, S. 345-375.
- Krolop, Kurt: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Zweite Auflage. Berlin: Akademie Verlag 1992.
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Siebte Auflage. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005, S. 430-445.
- Orr, Mary: Intertextuality. Debates and Contexts. Cambridge: Polity Press 2003.
- Ottmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart: Metzler 2007.

Pelinka, Anton: Die gescheiterte Republik. Kultur und Politik in Österreich 1918-1938. Wien: Böhlau 2017.

Pauleikhoff, Bernhard: Richard Wagner als Philosoph. Schriften zur Wissenschaftsgeschichte. Band 19. Hürtgenwald: Guido Pressler 1997.

Pizer, John: »Ursprung ist das Ziel«: Karl Kraus's Concept of Origin. In: Modern Austrian Literature. Volume 27, No. 1, 1994, S. 1-21.

Rauscher-Tilghman, Heidi: Karl Kraus as a Naturalist: The Emergence of his Aesthetic Perspective. In: Modern Austrian Literature, Volume 28, No. 2, 1995, S. 1-17.

Safranski, Rüdiger: Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus. München: Carl Hanser 2004.

Salewski, Michael: Der Erste Weltkrieg. 2. Auflage. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 2004.

Schick, Paul: Karl Kraus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.

Stephan, Joachim: Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus. München: Anton Pustet 1964.

Stieg, Gerald: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. In: Karl Kraus - Ästhetik und Kritik: Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski und Sigurd Paul Scheichl. München: Text und Kritik 1989, S. 71-81.

Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik. Band sieben. Hrsg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink 1984, S. 139-150.

Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1998.

Stremmel, Jochen: »Dritte Walpurgisnacht«. Über einen Text von Karl Kraus. Bonn: Bouvier 1982.

Timms, Edward: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874 bis 1918. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Timms, Edward: Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika. New Haven and London: Yale University Press 2005.

Wagenknecht, Christian: Die ästhetische Wendung der *Fackel*. In: Karl Kraus - Ästhetik und Kritik: Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. Hrsg. v. Stefan H. Kaszynski und Sigurd Paul Scheichl. München: Text und Kritik 1989, S. 103-115.

Weiß, Wolfgang: Satirische Dialogizität und satirische Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 244-262.

Wunberg, Gotthard: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam 2000.

| |
|-------------------------|
| Sonstige Quellen |
|-------------------------|

Lexika:

Meid, Volker: Sachwörterbuch zur Deutschen Literatur. Stuttgart: Reclam 1999.

Online-Medien:

AAC – Austrian Academy Corpus: AAC-Fackel. Online Version: »Die Fackel. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899-1936.« AAC Digital Edition No. 1. Hrsg. von Hanno Biber/Evelyn Breiteneder/Heinrich Kabas/Karlheinz Mörth [www.aac.ac.at/fackel]. (letztes Abrufdatum: 10.02.2020)

<https://www.amazon.de/Dieux-sen-vont-dAnnunzio-reste/dp/B0067LKJD4> (Abrufdatum: 01.02.2020)

https://www.aphorismen.de/suche?f_autor=2334_Georg+Christoph+Lichtenberg&seite=39 (Abrufdatum: 08.02.2020)

https://www.aphorismen.de/suche?f_thema=Vaterland&f_autor=2334_Georg+Christoph+Lichtenberg (Abrufdatum: 08.02.2020)

<https://www.aphorismen.de/zitat/14369> (Abrufdatum: 08.02.2020)

<https://archiv.adk.de/bigobjekt/7890> (Abrufdatum: 12.01.2020)

<http://www.bibel-aktuell.org/bible.php#marked> (Abrufdatum: 09.02.2020)

https://dicocitations.lemonde.fr/auteur/630/Antoine_Boulay_de_la_Meurthe.php (Abrufdatum: 01.02.2020)

https://dicocitations.lemonde.fr/citation_celebre_ajout/1.php (Abrufdatum: 01.02.2020)

https://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/4237/Physiologie_du_gout_1825_Aphorisme_.php (Abrufdatum: 01.02.2020)

<https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-10119.php> (Abrufdatum: 01.02.2020)

https://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/103221/Correspondance_a_M_d_Alembert_28_novembre_1762.php (Abrufdatum: 01.02.2020)

https://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/77051/J_ac-cuse_1898_.php (Abrufdatum: 01.02.2020)

https://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/12189/Max-imes_de_guerre_et_pensees_382.php (Abrufdatum: 01.02.2020)

<http://evene.lefigaro.fr/citations/madame-de-stael> (Abrufdatum: 01.02.2020)

<https://www.histoire-en-citations.fr/citations/joseph-de-maistre-toute-nation-a-le-gouvernement-qu-elle-merite> (Abrufdatum: 01.02.2020)

<http://www.leparisien.fr/archives/c-est-le-commencement-de-la-fin-05-09-2015-5063197.php> (Abrufdatum: 01.02.2020)

<https://livre.fnac.com/a13230107/Claude-Le-Petit-La-chronique-scandaleuse-ou-Paris-ridicule> (Abrufdatum: 01.02.2020)

https://www.merriam-webster.com/dictionary/qui_s'excuse (Abrufdatum: 05.02.2020)

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/revenons%20à%20nos%20moutons> (Abrufdatum: 01.02.2020)

<http://www.niederwalddenkmal.de/das-niederwalddenkmal/die-wacht-am-rhein/> (Abrufdatum: 08.02.2020)

<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/geschichte/nachrichten/1167098html> (Abrufdatum: 12.01.2020, kein Autor)

<http://www.toutmoliere.net/george-dandin,42.html> (Abrufdatum: 01.02.2020)

<https://www.wissen.de/lexikon/wolffs-telegraphisches-bureau-ag> (Abrufdatum: 09.02.2020)

<https://wortwuchs.net/absolutismus/letat-cest-moi/> (Abrufdatum: 05.02.2020)

<https://wortwuchs.net/chronique-scandaleuse/> (Abrufdatum: 01.02.2020)

<https://www.zeit.de/1955/06/der-strick-im-tornister> (Abrufdatum: 05.02.2020)

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Lichtenberg,+Georg+Christoph/Aufzeichnungen+und+Aphorismen/%5BAus+den+»Sudelbüchern«%5D/%5BAus+»Sudelbuch«+L%5D> (Abrufdatum: 08.02.2020)

<http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Tant+de+bruit+pour+une+omelette> (Abrufdatum: 01.02.2020)

<https://www.zitate.eu/autor/freiherr-gottfried-wilhelm-von-leibniz-zitate/283702> (Abrufdatum: 05.02.2020)