Hans Richard Brittnacher

Die letzten Tage der Menschheit

30. Juli 2014

Festspiel-Dialoge 2014

© Copyright Hans Richard Brittnacher, Berlin

Hans Richard Brittnacher

Tragödie und Operette – der doppelköpfige Weltuntergang des Karl Kraus

Die Schüsse in Sarajewo auf den Erzherzog Franz Ferdinand und seine Gemahlin Sophie Chotek, Herzogin von Hohenberg, haben bekanntlich zur Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts geführt, in der die ‚Welt von Gestern' grausam gedemütigt wurde. Sie setzen ein Zerstörungsgeschehen in Gang, dass noch die krassesten apokalyptischen Visionen der wenigen hellsichtigen, nicht vom Krieg begeisterten Zeitgenossen, übertraf. Dabei war der Anlass, das Attentat, eine Angelegenheit von fast grotesker Stümperei – es dürfte wohl in der Geschichte des politischen Mordes kein vergleichbar dilettantisches Unternehmen mit so fatalen Folgen gegeben haben.

Die Ereignisse des 28. Juni 1914 in Sarajewo seien kurz rekonstruiert:[1] Trotz der Warnungen des Geheimdienstes hatte General Oskar Potiorek, der Landesbefehlshaber Bosniens, darauf bestanden, seine Gäste, den Thronfolger und seine Frau, in einem Autocorso durch die Stadt zu geleiten. Die Spalier stehende Bevölkerung war präzise über die Route und die jeweiligen Ankunftszeiten der hohen Gäste informiert werden, um zur rechten Zeit jubeln zu können. Den wenigen Sicherheitskräften war vor allem eingeschärft worden, auf korrektes Salutieren zu achten. Insgesamt sieben Verschwörer hatten an der bekannt gemachten Route Position bezogen. Mit Ausnahme ihres Anführers waren sie bis an die Zähne bewaffnet, trugen Schusswaffen und Bomben bei sich – und Zyankalikapseln zur eigenen Liquidation nach Gefangennahme, um erst gar nicht in Gefahr zu geraten, ihre Mitverschwörer verraten zu müssen. Entlang des Flusses Miljacka waren die Attentäter in kurzen Abständen von jeweils 350 Metern postiert. Der erste Verschwörer, an dem die Kolonne vorbeifuhr, war der Tischler Muhamed Mehmedbašić, dem im entscheidenden Augenblick die Nerven versagten. Dem nächsten Attentäter, dem erst siebzehnjahrigen Schüler Vaso Čubrilović, tat sein Opfer, die Herzogin leid – er brachte es nicht über sich, zu schießen. Dem dritten Attentäter schließlich, dem neunzehnjährigen Nedeljko Čabrinović, gelang es zwar, die Bombe zu zünden und zu werfen, aber weil er die Dauer des Zündvorgangs falsch berechnet hatte, rollte der Sprengkörper vom Stoffdach des Fahrzeugs herunter und explodierte unter der Vorderachse des folgenden Wagens. Der Bombenwerfer Čabrinović hatte nach dem schmählichen Verlauf seines Anschlags das mitgeführte Zyankali geschluckt, aber gleich wieder erbrochen. In seiner

[1] Meine Darstellung des Ablaufs folgt Erich Follath: Am Tag, als das Feuer kam. In: Der Spiegel. Geschichte 5: Der erste Weltkrieg 1914-1918: Als Europa im Inferno versank. 2013, S. 22-25. Vgl. auch Wladimir Aichelburg: Sarajewo – das Attentat 28. Juni 1914 auf Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich. Wien: Verlag Österreich 1999.

Panik war er daraufhin in den Fluss gesprungen – aber am anderen Ufer wurde er schon erwartet und verprügelt. Damit schien die Gefahr gebannt - das ohnehin bemerkenswert gelassene erzherzogliche Paar setzte die Fahrt fort, weitere Sicherheitsmaßnahmen hielt man für unnötig. Fünfzig Meter weiter wartete der nächste Attentäter, der blutjunge Gymnasiast Cvetko Popović, den jedoch der Mut verließ. Der Lehrer Danilo Ilić, der nächste Attentäter, machte sich nach dem Scheitern seiner Vorgänger aus dem Staub. Gavrilo Princip, der sechste Attentäter, sah sich durch eine Gruppe von Zuschauern daran gehindert, zum Auto des Erzherzogs vorzudringen. Auch der siebte Attentäter, der Student Trifko Grabež, ergriff nun die Flucht. Nach einer Rede des Erzherzogs im Rathaus beschloss man, den Staatsbesuch in der Karosse fortzusetzen, allerdings aus Sicherheitsgründen die Route ein wenig zu ändern. Die Fahrer behielten jedoch unverdrossen die alte Route bei – als Potiorek den Fehler bemerkte und Anweisung gab, anzuhalten und umzukehren, war die Stunde Princips gekommen: er konnte in dem Moment, als der ganze Korso mit dem komplizierten Wendemanöver beschäftigt war, vorspringen und schießen. Sophie starb sofort, Franz Ferdinand wenig später. Am Tatort entstand Chaos, weil österreichische Sicherheitsbeamte auf bosnische Polizeibeamte einprügelten. Den Beamten entging auch, dass Princip immer noch die Bombe bei sich trug, die dann im Handgemenge zu Boden fiel, ohne Schaden anzurichten. Als die explosionsbereite Bombe später als Beweisstück dem Untersuchungsrichter vorgelegt wurde, fiel der vor Schrecken beinahe in Ohnmacht.

Bei diesem Attentat haben die Unfähigkeit der Attentäter und die Ignoranz der Sicherheitskräfte so vollkommen miteinander harmoniert, dass sich fast der Eindruck einer Slapstickchoreographie aufdrängt, an deren Ende eine Tortenschlacht ästhetisch stimmiger gewesen wäre als die tödlichen Schüsse, die schließlich die Welt verändern sollten. Die schrulligsten und boshaftesten Kritiker der Habsburger Monarchie, ein Robert Musil oder ein Herzmanovsky-Orlando, hätten dieses kakanische Fiasko, das unfreiwillige Zusammenspiel überforderter Terroristen und vertrottelter Funktionäre, wohl gar nicht besser erfinden können.

Und doch folgte aus diesem von Unwahrscheinlichkeiten und Dilettantismen gespickten Vorgang ein Fiasko, dem keine Erfahrung mehr gewachsen sein sollte. Walter Benjamin hat in seinem berühmten Essay *Erfahrung und Armut* den Ersten Weltkrieg als die Katastrophe diagnostiziert, die allen angesammelten, so vielen gelebten Leben abgewonnenen Reichtum an Erfahrung buchstäblich zerrieben hat. „Denn nie“, heißt es in diesem Essay,

> „sind Erfahrungen gründlicher gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den

> Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.“[2]

Wie konnte diese Erfahrung, die offenbar darin bestand, alle bisherigen Erfahrungen zu stornieren, literarisch überhaupt angemessen artikuliert werden? Dass der erste Weltkrieg zu einem ästhetischen Thesaurus für neue avantgardistische Techniken des Schreibens, des Montieren und Callagierens wurde, darf mittlerweile wohl als Gemeinplatz betrachtet werden:[3] Die Ästhetik der Avantgarde überträgt das Erlebnis der Zerstörung auf den Vorgang der ästhetischen Produktion: sie zerschreddert, zerschneidet, deformiert, zerreißt und zerstückelt; sie zerschlägt die Gattungen und setzt die Trümmer neu zusammen; sie reproduziert also im ästhetischen oder literarischen Verfahren eben das, was die Technik dem Leib und dem Bewusstsein angetan hat, die Traumata der Verletzungen. Wer aber einer auf Ganzheit verpflichteten Poetik, wer der Werkästhetik des 19. Jahrhunderts, wer überhaupt den bewährten ästhetischen Traditionen der abendländischen Dramatik die Treue halten und zugleich doch das Ungeheuere sagen will, sieht sich wie Karl Kraus vor eine nur schwer lösbare Herausforderung gestellt.

Denn Karl Kraus denkt gar nicht daran, angesichts von Erfahrungen, die das bis dahin Menschenmögliche überschreiten, freiwillig als Analytiker abzudanken und in das allgemeine Lamento einer ahnungslos ins Unglück hineingerutschten und nun angesichts des Unglücks fassungs- und sprachlos gewordenen Menschheit einzustimmen. Karl Kraus weiß, wer schuld ist, und sagt es. Und weil er es schon so lange sagt und niemand es hören und wahrhaben will, sagt er es immer lauter. Benjamin erinnert an das von Bertolt Brecht auf den Herausgeber der Fackel gemünzte Wort: „Als das Zeitalter Hand an sich legte, war er diese Hand.“[4] Für den auf Dauer gestellten Alarmismus des Karl Kraus hat Benjamin in seinem Essay über den Dramatiker das schöne Bild des Untergangsboten gefunden:

> „Alte Stiche haben den Boten, der schreiend, mit gesträubten Haaren, ein Blatt in seinen Händen schwingend, herbeieilt, ein Blatt, das voll von Krieg und Pestilenz, von

---

[2] Walter Benjamin: Erfahrung und Armut. In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften Bd. II. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 213-219, hier S. 214.

[3] Vgl Bernd Hüppauf: Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs. Bielefeld: Transcript 2013; vgl. auch: August 1914. Literatur und Krieg. Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar. Hg.von Heike Gfrereis. Deutsche Schillergesellschaft 2013; 1914 - die Avantgarden im Kampf. Ausstellungskatalog. Hg. von Uwe M. Schneede. Köln: Snoeck 2013.

[4] Vgl. Karl Riha: Das Weltuntergangsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* oder: Zum „Untergang der Welt durch schwarze Magie“. In: Gunter E. Grimm, Werner Faulstich und Peter Kuon (Hg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 35-47, hier S. 35.

> Mordgeschrei und Weh, von Feuers- und Wassernot, allerorten die ‚Neueste Zeitung' verbreitet. Eine Zeitung in solchem Sinn (…) ist die Fackel",[5]

und, so wäre Benjamin zu ergänzen, der sie bringt, der Ausschreier mit dem nach allen Seiten gesträubten Haar, ist kein anderer als Karl Kraus selbst. Sein fassungsloses Testament, das Dokument einer Niederlage, die er trotz allem literarischen Eifer, trotz seiner fanatischen publizistischen Feldzüge nicht hat verhindern können, ist die Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit*.

Was Kraus die Haare sträuben macht, ist die Presse, vor allem die *Neue Freie Presse* und ihr Herausgeber Moritz Benedikt. Sie sind die Schwarzkünstler der modernen Welt, deren Magie vor allem anderen, noch vor politischer Ignoranz und Chauvinismus, für den Untergang verantwortlich ist. Es sind Journalisten, die den Weltenbrand entfacht haben, weil sie die öffentliche Meinung allererst erzeugt und damit die Falschheit und Hohlheit einer durch und durch korrupten, verlorenen Welt, deren Verkommenheit sich in sprachlichem Schlendrian und in jener herzensrohen Gemütlichkeit ausdrückt, die frösteln macht. „Nicht", so grollt der Nörgler, also jene Figur, als die Karl Kraus sich selbst in sein Drama hineingeschrieben hat, „dass die Presse die Maschinen des Todes in Bewegung setzte – aber dass sie unser Herz ausgehöhlt hat, uns nicht mehr vorstellen zu können, wie das wäre: das ist ihre Kriegsschuld!" (677) Und in biblischem Zorn wettert er über die Prostitution der Machthaber und der Untertanten an die Götzen der Presse: „Und von dem Wollustwein ihrer Unzucht haben alle Völker getrunken und die Könige der Erde buhlten mit ihr." (677)[6]

Was die Presse schreibt, dient nicht der Wahrheit, sondern der Wirkung, nicht der Substanz, sondern der Sensation. Sie ist frivol, dringt in alles ein, entfaltet sich in Phrasen und Klischees und saugt, während sie das Belanglose zu mächtigen Hohlkörpern aufbläst, den letzten Rest von Wahrheit aus ihm aus und spuckt ihn verächtlich weg. Das Programm der *Fackel*, einer Zeitschrift mit nur einem Mitarbeiter, hatte in dem herkulischen Vorhaben bestanden, den Phrasensumpf der Presse trockenlegen zu wollen.[7] In seinem Drama muss Kraus eingestehen, dass die *Fackel* gescheitert ist – der Autor kann dem Scheitern die Weihe der Form verleihen, die ultimative Tragödie schreiben, seine Leser werden das Scheitern als die Endzeit der Menschheit, als *ihre* letzten Tage erleben. Die Lügensuada der Journaille konnte so

---

[5] Walter Benjamin: Karl Kraus, In: Gesammelte Schriften Bd. II, a.a.O., S. 334-367, hier S. 334.

[6] Ich zitiere parenthetisch im Text nach folgenden Ausgaben: Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. = Karl Kraus: Schriften. Hg. von Christian Wagenknecht. Bd. 10: Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986,

[7] Vgl. dazu Franz Schuh: Das technoromantische Abenteuer. Überlegungen zu Karl Kraus und *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Hg. u. m. einem Nachwort von F. Schuh. Salzburg und Wien: Jung und Jung 2014, S. 779-799, hier v.a. S. 785. Die Fackel erschien von 1899 bis 1936, ab 1911 wurde sie von Kraus alleine bestritten.

erfolgreich sein, weil sie dem mediokren Leser erzählt, was er hören will und bereits zu wissen glaubt. Moritz Benedikt, für Karl Kraus der Antichrist der journalistischen Weltverschwörung, ist bei seinen Lesern, dem alten Biach und dem kaiserlichen Rat, die von der Zeitungslektüre längst vergiftet und verblödet sind, ein Idol: „Er redet wie unsereins, nur noch deutlicher. Man weiß nicht, redt er wie wir oder reden wir wie er.“ (110)

Die Vertreter der Presse kennen weder Pietät noch Moral, sie sind „zudringlich und taktlos, geltungsbedürftig und geltungsbewusst.“[8] Das floskelhafte Sprechen der Journalisten entlarvt die Nichtigkeit ihrer Äußerungen und die Niedertracht ihres Charakters. Die Paparazzi von heute wären in Kraus’ Wahrnehmung Weisenknaben im Vergleich mit den Vertretern der *Neuen Freien Presse*. In charakteristischer Verkehrung der Verhältnisse ist bei Kraus der Bote der wahre Täter: „Das gedruckte Wort hat ein ausgehöhltes Menschentum vermocht, Greuel zu verüben, die es sich nicht mehr vorstellen kann, und der furchtbare Fluch der Vervielfältigung gibt sie wieder an das Wort ab, das fortzeugend Böses muß gebären.“ (210) – so der Nörgler im Gespräch mit seinem Widerpart, dem unverbesserlichen und unbelehrbar pressehörigen Optimisten. Die Presse hat den Krieg vorbereitet, indem ihre Sprache schon im Frieden an jener moralischen Verrohung arbeitete, die es schließlich erlaubte, den Krieg zu führen. Dass ‚urplötzlich’, dass ‚unversehens’ die Welt von Gestern verschwand, zählt zu den Lügen, die Kraus der Presse nie verziehen hat.[9]

Der Journalismus lügt, dass sich die Balken biegen, erzählt den Wiener Passanten vom Krepieren in den Gräben an der Front als vom gutgelaunten ritterlichen Sterben junger Helden, die unter dem erbarmungslosen Feuer entmenschter Feinde ihr Leben ließen. Die Dauerlügen der Zeitungen lassen, was wirklich geschieht, unvorstellbar werden.[10] Der in Kraus’ Perspektive von Österreich herbeigeführte Präventivkrieg erscheint in der Presse als erzwungene Verteidigung oder als heldenhafte Bewährung, die mit den „verlogenen Metaphern einer versunkenen ritterlich-heroischen Vergangenheit“[11] beschworen wird, während längst die Tücke von Torpedos feuernden U-Booten und Gasbomben abwerfenden Flugzeugen das Kriegsgeschehen bestimmt. Journalisten beten nur nach, was anderswo vorgebetet wurde, sie verarbeiten in ihren Leitartikeln „Gebärde[n] aus zehnter Hand, die schon in der ersten falsch war[en].“ (221) So kommt es zu grotesken Verkehrungen der Verhältnisse, wenn die *jeunesse dorée* Wiens, „die sich’s gerichtet hat“, sprich, die sich mit

---

[8] Fritz H. Mautner: Kraus. Die letzten Tage der Menschheit. In: Benno von Wiese (Hg.): Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf: Bagel 1975, S. 360-385, hier S. 365.
[9] Vgl. Franz Schuh, Das technoromantische Abenteuer, a.a.O., S. 789.
[10] Vgl. dazu auch Hans Mayer: Karl Kraus und *Die letzten Tage der Menschheit*. In: H. Mayer: Reden und Vorträge. Bürgerliche Endzeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 189-206, hier v.a. S. 197f.
[11] Mautner, Kraus. Die letzten Tage, a.a.O., S. 363.

den Namen oder dem Geld ihrer Väter kriegsverwendungsuntauglich oder unabkömmlich hat schreiben lassen, in Paradeuniformen auf dem Corso flanieren und sich von Kriegskrüppeln belästigt fühlen, oder wenn kein geringerer als der Thronfolger selbst im Wurstelprater den Nachbau eines Schützengraben eröffnet, „welcher dem p.t. Publikum das Leben im echten Schützengraben täuschend vor Augen führen soll“. (244)

Wie kann, um auf die Ausgangsfrage zurückzukommen, das Grauen des Ersten Weltkriegs bei gleichzeitiger Denunziation der dafür Verantwortlichen angemessen realisiert werden? Und: an wen eigentlich wendet sich ein Drama, das vom Ende der Menschheit spricht? Wenn also die, die es ansprechen soll, zum Untergang verurteilt sind?

Zunächst einmal: Der Monsterkatastrophe des Ersten Weltkrieges kann nur eine Monster-Tragödie entsprechen. Bei *Den letzten Tagen der Menschheit*, so der apokalyptische Titel, der keine Illusionen eines Weiterlebens erlaubt, handelt es sich um ein Drama, dessen Umfang, wie Kraus im Vorwort feststellt, „nach irdischem Zeitmaß etwa zehn Abende umfassen würde“ (9), und auch das wäre nur dann zu erreichen, wenn die Akteure so schnell sprächen wie Kraus selbst, dessen Lesungen aus seinem Drama, von denen etwa der faszinierte Elias Canetti in seiner Autobiographie erzählt, legendär waren. *Die letzten Tage der Menschheit* ist über 700 Seiten lang, ein erratisches, ja zyklopisches Stück: das Personenverzeichnis zählt ein halbes tausend Figuren, seine Schauplätze sind über ganz Europa verstreut. Das Vorspiel besteht aus 10 Szenen, dann verteilen sich 209 Aufzüge auf fünf Akte, und ein 40-seitiger Epilog schließt die Monster-Tragödie ab. Ein Drama, das davon handelt, wie sich die Welt von der Vernunft verabschiedet, muss daher seinerseits auch die drei Einheiten des Aristoteles verabschieden, verleihen diese doch dem dramatischen Abbild der Wirklichkeit Kohärenz und Zusammenhang und ihrem Helden eine tragische Statur, erlauben also von der Dignität der dramatischen Façon Rückschlüsse auf die der Wirklichkeit. In dem Maße jedoch, in dem die Presse den Zeitgenossen Denkvermögen und humanes Empfinden geraubt hat, zumindest jene geringen Mengen, die sie davon besessen haben, muss auch die dramatische Form sich der amorphen Trostlosigkeit einer verkommenen Welt annähern, also auf in sich geschlossene Handlungen, auf exemplarische Schauplätze, auf prägnante Vorgänge und erst recht auf bewundernswerte oder zu Mitleid herausfordernde Helden verzichten: „Die Handlung, in hundert Szenen und Höllen führend, ist unmöglich, zerklüftet, heldenlos wie jene“ (9) – wie die Hölle, die bekanntlich keine Helden kennt, nur Teufel einerseits und Sünder andererseits.

Ein solches Drama, so Kraus weiter, sei „einem Marstheater zugedacht“ (9), denn „Theatergänger dieser Welt möchten ihm nicht standzuhalten.“ (9) Wohlgemerkt: dem

Schauspiel des Krieges und seiner Millionen Toten in Gestalt seiner journalistischen Aufbereitung halten die Zeitgenossen stand, nicht aber dem Versuch seines dramatischen Abbildes, das ihnen zur Kenntlichkeit entstellt, was sie verursacht haben. Schauplatz dieses Dramas ist halb Europa, aber vornehmlich die Mittelmächte, denn Kraus' Patriotismus ließ es nicht zu, „einem feindlichen Satiriker die Arbeit zu überlassen." (508) Auch einem englischen Satiriker, „der uns mit Recht unmöglich fände", [würde ich] raten, sich um die Angelegenheiten seines eigenen Landes satirisch zu bemühen." (508) Und tatsächlich hätten auch die erbittertsten Feinde Österreichs niemals die Intensität der Schmähungen eines Karl Kraus erreicht, der die Regierungszeit Franz Josephs als „schlampige Blutwirtschaft" charakterisiert, die sich einer „siebzigjährigen Gehirn- und Charaktereinreichung" (498) verdankt. Ihren Inbegriff findet diese zur Bewusstlosigkeit ihrer selbst verkommene Menschlichkeit auf einem Foto, dass einen hingerichteten Irredentisten, seinen Henker, aber auch zahlreiche sich aufs Bild drängende Schaulustige zeigt. Schlimmer noch als das Foto in seiner jovialen Unheimlichkeit ist der Sachverhalt, dass dieses Foto „von amtswegen" (507) als Ansichtskarte hergestellt und verbreitet wurde. Karl Kraus hat dieses Bild der ersten Buchausgabe seiner Tragödie voransetzen lassen, so wie das Bild einer Christusskulptur, der unter Artilleriebeschuss das Kreuz, an dem sie hängt, weggeschossen wurde, am Ende des Dramas steht. Täter und Opfer rahmen wie das Alpha und Omega die Tragödie ein: Am Anfang steht das Bild eines Henkers, der fröhlich seiner Arbeit nachgeht, am Ende des Buches das eines Heilands, der gleichsam im Nichts zu schweben scheint. Das Bild vom Henker hat der Nörgler in gewohnt galligem Ton als ein „Gruppenbild des k. k. Menschentums" (507) beschrieben:

> „Das österreichische Antlitz (…) ist das des Henkers. Des Wiener Henkers, der auf einer Ansichtskarte, die den toten Battisti zeigt, seine Tatzen über dem Haupt des Hingerichteten hälgt, ein triumphierender Ölgötze der befriedigten Gemütlichkeit, der ‚Mir-san-mir' heißt. Grinsende Gesichter von Zivilisten und solchen, deren letzter Besitz die Ehre ist, drängen sich dicht an den Leichnam. Damit sie nur ja alle auf die Ansichtskarte kommen." (507)

Mit dieser Selbstoffenbarung hat man dem Feind die Propagandaarbeit abgenommen: „Und der besondere Effekt unserer Scheußlichkeit ist nun, dass jene feindliche Propaganda, die statt zu lügen einfach unsere Wahrheiten reproduziert hat, unsere Taten erst gar nicht photographieren musste (…)." (510) – sie sind ja schon, „von amtswegen", dokumentiert und verbreitet. Seine durch die Presse längst abgestumpften Zeitgenossen bemerkten nicht, so der Nörgler weiter,

> „dass kein Verbrechen uns so vor der Umwelt entblößen könnte wie unser triumphierendes Geständnis, wie der Stolz des Verbrechers, der sich dabei auch noch

> aufnehmen lässt und ein freundliches Gesicht macht, weil er ja eine Mordsfreud hat, sich selbst auf frischer Tat erwischen zu können.“ (510)

Im Übrigen schneiden die deutschen Verbündeten nicht besser ab, die sich von einem vulgär-sadistischen Barbaren, dem „Imperator der geistigen Knödelzeit“ (505) regieren lassen und dessen Säbelrasselmentalität so sehr verinnerlicht haben, dass Sie die Versenkung eines Schiffes mit 1200 Pferden als militärische Heldentat feiern: „‚Richtich gehende Pferde! - Hurra! - Schneidiger Rekord! - Elegant’“ (550) rufen die Vertreter der deutschen Presse. Das die Vokabel richtiggehend, die vielleicht zur Charakterisierung der Präzision eines Uhrwerkes ihre Berechtigung haben mag, hier auf Tiere oder richtiger: auf ihre massenhafte Vernichtung, Anwendung findet, zeigt eine vom Krieg forcierte Ausweitung eines technizistischen Jargons, der auch das Lebendige und Kreatürliche abtötet.[12] Dass im „Richtich gehend“ das ‚richtig’ falsch geschrieben wird, ist so gesehen nur richtig.

Auch der Allianz der seelisch, moralisch und geistig degenerierten Österreicher und Deutschen kann keine Fortune beschieden sein kann: In der zweiten Szene des II Aktes kommentiert der Nörgler kopfschüttelnd die Absurdität dieser Waffenbruderschaft: „Lassen sich zwei Wesen Schulter an Schulter denken, deren eines die Unordnung zum Lebensinhalt hat, und nur aus Schlamperei noch nicht zu bestehen aufgehört hat, und deren anderes in nichts und durch nichts besteht als durch Ordnung?“ (237)

Mehr als 500 Akteure lassen in diesem Monsterdrama ihre Stimme hören – darunter erfundene und wirkliche Gestalten, wobei die erfundenen wie etwa ein sterbender Soldat oder eine Straßendirne authentisch wirken, während die wirklichen Figuren wie die beiden letzten österreichischen Kaiser und der deutsche Wilhelm II. oder wie Ganghofer, Rosegger und Dehmel komplett absurd erscheinen. Aber wie komplett absurd auch sein mag, was die Hochmögenden dieser Welt und ihre Günstlinge und Edelfedern von sich geben, sie haben es, darauf besteht Kraus, Wort für Wort so gesagt. Wörtlich: „die grellsten Erfindungen sind Zitate“ (9). Die Urheber des Unfugs, den die Presse weiterverbreitet, werden von Kraus gezwungen, die Worte, die sie mitteilen und drucken ließen, selbst in den Mund zu nehmen.[13] Mindestens ein Drittel des Dramas ist identisch mit seinem Rohstoff.

Trotz der immensen Materialmengen, der Fülle an Dokumenten und ihren Parodien, der Gespräche und des Geschwätzes, der Alltags- und der Kabinettsszenen, der Anekdoten von der Front und aus der Etappe, sind doch in Form und Aufbau die aristotelischen Ansprüche an das Drama noch von ferne erkennbar: Ein Vorspiel und ein Epilog rahmen die fünf Akte ein,

---

[12] Vgl. dazu Mautner, Kraus. Die letzten Tage, a.a.O., S. 372.
[13] Ebd., S. 364.

die eine auffällige dramatische Isomorphie zeigen, insofern jeder der Akte einem der viereinhalb Kriegsjahre zugeordnet wird. Alle Akte beginnen mit einer Szene an der Sirk-Ecke des Wiener Ringstraßencorsos, in unmittelbarer Nähe der Oper; ein Zeitungsverkäufer kündigt mit dem Ausrufen der jeweiligen Schlagzeile die militärische Situation und das Kriegsjahr an: Im Vorspiel wird der Anschlag von Sarajewo bekanntgegeben, es folgt im ersten Akt die Kriegserklärung an Serbien, im zweiten der Sieg der deutschen Armee an der galizischen Grenze, im dritten das Bombardement Venedigs, im vierten Akt der Eintritt Amerikas in den Krieg, im fünften Akt die Friedensversuche der Entente, während im Epilog ein grausiger Mummenschanz das Ende der Welt verkündet. In der jeweils ersten Szene aller Akte treffen zuverlässig auch vier grenzdebile Etappenoffiziere aufeinander, die gedankenlos die Schlagzeilen der Tagespresse nachplappern und sich zum abendlichen Besäufnis mit anschließendem Bordellbesuch verabreden. Immer wieder begegnen sich der Optimist, der den Lügen der Presse glaubt, und der Nörgler, das dramatische Konterfei von Karl Kraus, in fruchtlosen Diskussionen, die schon mal in entschlossener Verachtung dramatischen Konventionen 38 Seiten umfassen.[14] An die Stelle der Handlungskurve, die im traditionellen Drama eine schematische und inhaltliche Ordnung liefert, sind es hier solche strukturellen Verstrebungen, mit denen Kraus das ungeheure Material organisiert – der sich wiederholende Schauplatz am Beginn jeden Aktes, das jeweils zu Beginn jeder 1. Szene herausgeschriene „Extraausgabe“ (außer am Ende, im V. Akt, am Abend der Menschheit, wo statt der Schlagzeile nur der sprechende Name der Zeitung genannt ist: „Aabeend“)[15], die Variationen der immergleichen Banalitäten bei der Begegnung der Etappenoffiziere, die sich durch alle Kriegsjahre hinziehenden „windschiefen“[16] Gespräche zwischen dem Optimisten und dem Nörgler usf. – diese wiederkehrenden Elemente bändigen durch ihre symmetrische Platzierung das aus den Fugen gehende dramatische Material .[17]

Kraus liefert in seiner Monster-Tragödie so etwas wie eine akustische Kulturphysiognomie der Zeit durch die Aufzeichnung des Stimmengewirrs: man müsste ein begabter Imitator von Sprachstilen und Dialekten sein – wie Kraus selbst es wohl war – um aus dem Kaleidoskop mit den einzelnen Stimmen auch deren soziale Zugehörigkeit herauszuhören und auch wiedergeben zu können; um innerhalb der Kakaphonie der schreienden Zeitungsverkäufer und Markthändler, der laut salutierenden Ordonanzen und des boshaften Tratsches der Wiener

[14] Vgl. ebd. S. 367
[15] Vgl. Sigurd Paul Scheichl: Karl Kraus. Die letzten Tage der Menschheit. In: Dramen des 20. Jahrhunderts, Bd. 1. Stuttgart: Reclam 1996, S. 224-241, hier S. 232.
[16] Mayer, Karl Kraus und die letzten Tage der Menschheit, a.a.O., S. 197.
[17] Weitere Belege für solche isomorphen Strukturierungen des Dramas bei Riha, Das Weltuntergangsdrama,. a.a.O., S. 37.

Flaneure die idiomatischen Einzelheiten des österreichischen Herrenwitzes und des preußischem Casinojargons zu identifizieren; um den Wiener Schmäh und den steirischem Dialekt, das Mauscheln der jüdischen Schieber, die auch noch Fressack und Naschkatz heißen, und das vergeblich unterdrückte Jüdeln der pseudoliberalen Großbourgeoisie, deren Angehörigen Kraus' besonderer Hass galt, hören zu können. Hier sind wir freilich auch an einem heiklen Punkt, dem Antisemitismus eines Juden – außer auf Weininger trifft wohl auf niemanden die Charakterisierung des jüdischen Selbsthasses so genau zu wie auf Karl Kraus. Allenfalls Frauen hat Kraus noch mehr gehasst – das wird erkennbar an der Art, wie er Alice Schalek, die erste weibliche Kriegsberichterstatterin, zur Plage der Front werden lässt. Alice Therese Emma Schalek, die in ihren Reportagen den „Reporterimpressionismus"[18] der Kriegsberichterstattung von heute vorwegnahm und in ihren Reportagen für die *Neue Freie Presse* den Krieg, vergleichbar den Schriften Ernst Jüngers, als inneres Erlebnis pries, ist für Kraus, dessen Frauenbild dem Otto Weiningers nahesteht,[19] so etwas wie die Quadratur des Kreises. „Die Schalek", wie sie konsequent im Sprecherverzeichnis genannt wird, als handele es sich um eine für ihre Capricen berüchtigte Diva aus der Welt des Theaters, ist Frau und Journalistin, vereinigt also zwei Existenzweisen, deren jede einzelne für sich genommen bereits abstoßend ist.[20] Präpotent wie alle Journalisten und eitel wie alle Frauen beklagt sie sich allen Ernstes in Namen ihres Blattes darüber, dass nicht auch sie auf den Feind ein bischen schießen dürfe. Nahezu alle Figuren von Kraus, Schieber wie Passanten, Generalstäbler und Kaiser, Provinzpoeten und Honoratioren, betreiben ihr Handwerk mit fidelem Kretinismus, den Kraus ihrer Sprache ablauscht: „Es ist nicht zu erwarten, dass eine Gegenwart (…) das wortgewandte Grauen für etwas anderes nehme als für einen Spaß, zumal dort, wo es ihr aus der anheimelnden Niederung der grausigsten Dialekte wiedertönt." (10)

An dem apokalyptischen Titel seines Dramas – das während des Kriegs passagenweise in der *Fackel* erschien – hielt Kraus auch nach Ende des Kriegs fest, als absehbar war, dass zwar Kaiserreich und Großösterreich Vergangenheit war, aber alles andere, vor allem die Presse und das Militär, weiter machten, als habe es keine Niederlage gegeben: „Über alle Schmach

---

[18] Franz Schuh, Das technoromantische Abenteuer, a.a.O., S. 795.

[19] Vgl. Wendelin Schmidt-Denglers Mahnungen in seinem Vorwort zu Friedrich Achbergs furioser Darstellung von Kraus' Drama, der im aufgeklärten Eifer der späten 70er Jahre des letzten Jahrhunderts allzu bereitwillig diese bedenklichen Züge von Kraus überliest, an die Schmidt-Dengler mit dem berühmten Benjamin-Wort: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich eines der Barbarei zu sein", erinnert. Vgl. Friedrich Achberger: Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938. Hg. von Gerhard Scheit mit einem Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1994, hier v. a. S. 17f.

[20] Zu Kraus' Mysogenie und Antisemitismus als Erbschaft Weiningers vgl. Jacques LeRider: Das Ende der Illusionen. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1990, v.a. S. 347-374.

des Krieges," so Karl Kraus 1922 im Vorwort zur Buchausgabe des Dramas, „geht die der Menschen, von ihm nichts mehr wissen zu wollen". (10) Weil der Bürger Karl Kraus, so die Interpretation Benjamins, im Bürgertum den Ursprung aller Schlechtigkeit sah, wurde er, da dieser Selbstwiderspruch unaufhebbar war, zum apokalyptischen, auch gegen sich selbst rasenden Berserker: Verzweiflung ist der Hintergrund seiner Satire, ein, wie Benjamin es ausdrückte, „Defaitismus (…) von (…) planetarischer Art",[21] dessen furiose Zerstörungslust zuletzt eben keinen Stein auf dem anderen lassen kann. Der Gegenstand von Kraus' Tragödie ist daher nicht so sehr der Erste Weltkrieg selbst in seinem ganzen Wahnwitz und Grauen als vielmehr der Erste Weltkrieg als die konsequente Weiterentwicklung einer verkommenen Kultur, die in der sensationslüsternen, phrasenhaften Presse ihren Ausdruck gefunden hat. Deshalb kann der Krieg auch nicht durch einen Frieden beendet werden, sondern nur, so Krauß als Nörgler, „durch den Krieg des Kosmos gegen diesen hundstollen Planeten." (224)

Das Dramenende zeigt ein doppeltes Gesicht, dessen eines von Entsetzen, dessen anderes vom Lachen verzerrt ist. Am Ende, im Epilog, begegnet die bürgerliche Kultur Altösterreichs, die kein Erbarmen verdient, in einem allegorischen Mummenschanz sich selbst: wie eine Flammenschrift erscheint beim Nachtmahl im Offizierskasino an der Wand ein Geistergefolge von Kriegstreibern und –opfern, hungrige Gasmasken, erfrorene Soldaten, ertränkte Pferde, fidele Scharfrichter, und alle singen zu einer schrägen Heurigenmusik. Es erscheinen Hyänen, die Menschengesichter tragen, und als Herr der Hyänen – „schwarzer, graumelierter, wolliger Backen- und Kinnbart, der das Gesicht wie ein Fell umgibt und mit ebensolcher Haarhaube verwachsen scheint" – tritt Franz Joseph selbst auf.[22] Wenn es anderer Stelle heißt, die Gestalt der Oberhyäne sei „gedrungen"(750) und habe „etwas Tapirartiges" (750), wird freilich auch ein Stereotyp antisemitischer Körperbilder aktiviert und ein anderer Adressat der satirischen Attacke erkennbar, nämlich Moritz Benedikt, der Herausgeber und Chefredakteur der von Kraus so gehassten *Neuen Freien Presse*, der sich hier selbst als der Antichrist bezeichnet:

> „Und der es einst vollbrachte,
> an seinem Kreuz verschmachte,
> wert, dass man ihn vergisst.
> Ich tret' an seine Stelle,
> die Hölle ist die Helle!
> Ich bin der Antichrist."

Dass sich Moritz Benedikt, der Herr der Hyänen, selbst als Antichrist bezeichnet, der die Stelle des Erlösergottes usurpiert, darauf hat zuletzt Franz Schuh hingewiesen, erfüllt den

[21] Benjamin, Karl Kraus, a.a.O., S. 341.
[22] Vgl. Riha, Das Weltuntergangsdrama, a.a.O., S. 38f.

Tatbestand eines religiös motivierten Antijudaismus.[23] Dass zwischen dem Kaiser, seinem ihm ergebenen Journalisten und dem Antichristen, der am Ende aller Tage die Herrschaft übernimmt, kein Unterschied mehr besteht, zeigt, dass im Desaster die Paranoia zur analytischen Kategorie wird, die einem abgründigen Pessimismus zur Hilfe kommt.

Die Wiener Zeitgenossen, die im Walzertakt ihrem Untergang entgegentanzt sind, kehren als Gespensterzug zurück, als kriechend sich vorwärtstastend Erblindete, grausige Parodien ihrer selbst, die in Gestalt des ungeborenen Sohnes ausdrücklich darum bitten, aus dem Rad der Wiedergeburten erlöst zu werden. Finsternis und Todesschreie beenden den fünften Akt und lassen den Weltuntergang als Erlösung vor dem alles durchdringenden Gift der Presse erscheinen. Am Ende des V. Aktes, in der 49. Szene, ist sogar der Nörgler erschöpft. Es ist eine der wenigen Szenen, in denen er nicht mit Schaum vor dem Mund und im schrillen Diskant des Apokalyptikers spricht, der tauben Ohren predigt, sondern als Aufklärer, der die Waffen sinken lässt und sich geschlagen gibt. „Die Welt geht unter", sagt er dem unverbesserlichen Optimisten,

> „und man wird es nicht wissen. Alles, was gestern war, wird man vergessen haben; was heute ist, nicht sehen; was morgen kommt, nicht fürchten. Man wird vergessen haben, dass man den Krieg verloren, vergessen haben, dass man ihn begonnen, vergessen, dass man ihn geführt hat. Darum", so die resignierte Schlussfolgerung, „wird er nicht aufhören." (659)

Aber diese surreale Vision des Untergangs ist eben nicht alles. Im Kriegsjahr 1917 hatten die Kritiker des militärischen Geschehens die berühmte Formel gefunden, wonach die Lage zwar ernst, aber nicht hoffnungslos sei. Kraus kehrt diese Losung in seiner Monster-Tragödie um: Die Lage sei hoffnungslos, aber nicht ernst.[24] Schon lange vor Dürrenmatt wird hier in aussichtsloser Lage Komik als angemessene theatralische Reaktion auf die Wirklichkeit empfohlen. Dabei ist Kraus' Drama über weite Strecken nicht nur zum Schreien, vielmehr: zum Aufschreien komisch, sondern auch in der Entschlossenheit, mit der die dem Untergang Geweihten in überschäumender Champagnerstimmung entschlossen scheinen, sich die gute Laune nicht verderben zu lassen. Kraus' Monster-Spektakel über jene Jahre, da – wie es im Vorwort zum Drama heißt – „da Operettenfiguren die Tragödie der Menschheit spielten" (9), kann sich daher auch das Lachen nicht verkneifen. Die Akteure der Untergangstragödie, die Kriegstreiber, die vertrottelten Monarchen und die subalternen Domestiken führen Krieg, als wollten sie die Welt nur zum Besten haben und sich einen kleinen Scherz erlauben. Die Generäle Schlepitschka von Schlachtentreu oder Vinzenz Demmer von Drahtverhau, die geradewegs aus dem Libretto eines Frans Léhar oder eines Emmerik Kalman entstiegen sein

[23] Vgl. Schuh, Das technoromantische Abenteuer, a.a.O., S. 791f.
[24] Vgl. Mayer, Karl Kraus und Die letzten Tage der Menschheit, a.a.O., S. 200.

könnten, scheuen vor keinem Kalauer zurück, wenn sie etwa von einer „chlorreichen Offensive“ (351) sprechen, und der senile Erzherzog Friedrich, immerhin Oberkommandierender der österreichisch-ungarischen Streitkräfte, der im Kino des Hauptquartiers jeden Bombeneinschlag auf der Leinwand mit einem fröhlichen „Bumsti“ begleitet, könnte in seiner infantilen Aufgeräumtheit Hand in Hand mit ungarischen Gutsbesitzern ein Couplet darauf singen, dass es nicht weiter schlimm sei, wenn die Welt untergeht, solange es noch Tokajer und fesche Mädel gibt. Es ist der gleiche Erzherzog, unter dem 11.400 Galgen errichtet wurden, und es ist das gleiche „Bumsti“, das auch ein katholischer Feldkurat seinen Schüssen auf den Feind als Grußwort mitgibt, was ihm prompt die Zuneigung der Infanteristen einträgt: „Ist das aber ein edler Priester! Hoch unser lieber Feldkurat!“ (242)

Hier geht es wohlgemerkt nicht um jene Operette der Offenbachchen Prägung, wie sie Kraus kannte und schätzte, die aus dem Rausch entstanden in verantwortungsloser Heiterkeit einmal noch die halbwachen Träume und Wünsche heraussingt, die im bürgerlichen Erwerbsleben keinen Platz mehr haben,[25] sondern um die konservativ-larmoyanten Singspiele der österreichisch-ungarischen Tradition, jene, wie der Nörgler giftet, „ekelhaften neuzeitlichen Operetten, deren Text eine Insulte ist und deren Musik eine Tortur.“ (675) Gemeint sind jene Singspiele, in denen die Turbulenzen eines stolpernden Librettos und die Schafsblödigkeit der Beteiligten nur eine „schöne Bescherung“ anrichten, deren Schäden anschließend in Liebesduetten und Mehrfachhochzeiten wieder ausgeräumt werden. Davon geht die Welt nicht unter, singt der Chor, und darin sind sich alle einig.

Kraus geht hingegen davon aus, dass die Welt davon untergeht, mehr noch: dass sie genau an dieser fidelen Gemütlichkeit zugrunde geht, die im festen Entschluss, es sich gut gehen zu lassen, auch die Augen fest zusammenkneift: es ist das Lebensmodell einer falschen Fröhlichkeit, der Hohlheit, der Phrasen und Attrappen, der sprachlichen Armut und des geistigen Verfalls. Seine Akteure geben noch Vitalzeichen von sich, zucken mit dem einen oder anderen Glied, aber sind längst hirntot. Eine Tragödie, die im Entsetzen erstarrt und diese abgründige Einsicht an ihre Zuschauer weitervermittelt, wäre dem apokalyptischen Aufklärer Kraus daher zu wenig. Er braucht auch die Operette, weil gerade sie mit ihrer buchstäblich bumsfidelen guten Laune und mit Akteuren, die konsequent von aller Intelligenz und allem Charakter verlassen wurden, überzeugend jenes Zusammenspiel von Unfähigkeit

[25] Vgl. dazu Volker Klotz: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1980.

und Desinteresse reproduziert, das schon am Beginn der Tragödie – und meines Vortrags - , bei der Ermordung des Thronfolgers, stand.