

Thomas Traupmann
Fortschreibende Vertextung

Thomas Traupmann

Fortschreibende Vertextung

*Zur Poetik des Dramenprojektes
›Die letzten Tage der Menschheit‹
von Karl Kraus*



WALLSTEIN VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2023 auf Antrag der Promotionskommission, bestehend aus Prof. Dr. Davide Giuriato (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Juliane Vogel, als Dissertation angenommen.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Thomas Traupmann 2024

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung einer Korrekturseite aus ›Die letzten Tage der Menschheit‹
(Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 161149, Beilage)

ISBN (Print) 978-3-8353-5643-6

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8066-0

DOI <https://doi.org/10.46500/83535643>

Inhalt

Exposition	7
ERSTES KAPITEL	
Das Werk (de)konstituieren	19
Öffentlich werden.	19
Buch/Ränder.	60
ZWEITES KAPITEL	
›Tragödie‹ schreiben.	103
Kriegstheater	103
Generische Praktiken	126
<i>Aktualisieren</i>	128
<i>Totalisieren</i>	134
Formale Praktiken.	150
<i>Figurationen</i>	153
<i>Segmentierungen</i>	187
DRITTES KAPITEL	
Schreibszenen	237
Kriegsschauplatz Schreibtisch	237
›Schreiben‹	263
VIERTES KAPITEL	
Schereneinsätze	347
›Montage‹	347
Schneiden, um 1900	354
Zusammen-Stellungen	366
Schnittfolgen.	412

FÜNFTES KAPITEL

Post Scriptum. Graphien des Sekundären	417
Noch einmal ... Zitieren	421
Archivieren	435
Phonographieren	451
Abschreiben	464
Coda: Artefaktographie – Zitieren ohne Original	509
Abkürzungen und Literatur	517
Abbildungsnachweise	549
Dank	555

Exposition

›Die‹ *Letzten Tage der Menschheit* gibt es also nicht. Mit dieser Beobachtung einzusetzen, ist nicht als Verwegenheit gemeint, den Gegenstand der Untersuchung eingangs sogleich verabschieden zu wollen. Vielmehr pointiert der Satz einen Umstand, den der Untertitel der vorliegenden Studie behelfsmäßig als ›Dramenprojekt‹ umschreibt. Obgleich nämlich ein Titel wie *Die letzten Tage der Menschheit* grundsätzlich den Status eines Einzelwerks suggerieren könnte, ist die Sache bei Kraus anders gelagert – sind doch alleine mit Blick auf die ›großen‹ Formen drei Etappen zu bestimmen, die dieser Titel überschreibt: die Akt-Ausgabe in Sonderheften der *Fackel* (1918/19), die drei Auflagen der Buchausgabe (1922a, 1922b, 1926) sowie die erst mehr als sechzig Jahre später postum publizierte, zu Kraus' Lebzeiten ausschließlich mündlich vorgetragene ›Bühnenfassung‹ (um 1930). Dazu kommen die innerhalb seines Gesamtwerks zu registrierenden, auf textuelle Zirkulation und Fluktuation abzielenden (und darin dezentrierenden) Schreib- und Publikationsstrategien, die bei weitem nicht alleine *Die letzten Tage der Menschheit* inkludieren, diese aber wesentlich betreffen. Szenenvorabdrucke in der *Fackel*, Übernahmen von versifizierten Passagen aus den *Letzten Tagen der Menschheit* in die Gedichtbände (und *vice versa*), auch sonst zahlreiche unmittelbare und mittelbare intertextuelle Bezüge zwischen Kraus' Einzelwerken sowie zur zeitgenössischen Publizistik, und insbesondere ein konstantes, auch öffentlich inszeniertes Weiterarbeiten selbst noch am gedruckten Text der *Letzten Tage der Menschheit* – all dies umreißt hier nur schlaglichtartig das Procedere bei Kraus, das als *doppelte Fortschreibung* zu charakterisieren ist: *Die letzten Tage der Menschheit* werden beständig fortgesetzt, erweitert, variiert; aber sie werden auch aufgeschoben und verunmöglicht, insofern aus Kraus' Arbeitsweise heraus eine letztgültige, finale Fassung kaum zu resultieren vermag. Zu Recht sind *Die letzten Tage der Menschheit* daher einmal als ›differential text‹ beschrieben worden: »a text that is neither single nor autonomous but rather a set of variants.«¹

›Gegenkräfte‹, die Kraus für punktuelle und temporäre übergeordnete Stabilisierung aktiviert – die Kategorie des Werks, das Medium des Buches, die Gattungszuschreibung der Tragödie –, schließt die dynamische Anlage der *Letzten Tage der Menschheit* dabei nicht aus. Solche Gegenkräfte verweisen jedoch nur umso deutlicher auf jenes schon von Walter Benjamin benannte »seltsame Wechselspiel zwischen reaktionärer Theorie und revolutionärer Praxis [...], dem man bei Kraus allorten begegnet.«² Die Selbstverkenning und -verleugnung der eigenen Progressivität hat bei Kraus Programm. Die vorliegende Untersuchung lässt ihn demgemäß nachdrücklich als in seinen Positionen, aber auch in seiner

¹ Perloff: *Edge of Irony*, S. 26.

² Benjamin: *Karl Kraus*, S. 342.

Arbeitsweise widersprüchliche Figur bestehen, ohne auf – sowieso kaum zu erzielenden – Eindeutigkeiten zu beharren. Die genannten Gegenkräfte reichen allerdings auch sonst nur bedingt hin, die textuelle Disposition und die strukturelle Anlage der *Letzten Tage der Menschheit* umfänglich zu kategorisieren. *Die letzten Tage der Menschheit* stattdessen als *Dramenprojekt* zu rubrizieren, liegt darin begründet, dass die Form des Dramas (vor allem hinsichtlich der Skalierungseinheiten Figur und Szene) für Kraus am ehesten der zentrale Orientierungspunkt bleibt – über die verschiedenen Fassungen hinweg, aber selbst noch dort, wo *Die letzten Tage der Menschheit* nicht mehr im eigentlichen Sinne Text- oder Werkstatus beanspruchen können. Die Rede vom *Dramenprojekt* wiederum weist unmittelbar auf den provisorischen Zustand hin, den *Die letzten Tage der Menschheit* über eineinhalb Jahrzehnte hinweg wiederholt – und ebenso immer wieder öffentlich nachvollziehbar – annehmen. Die inhärente Prozessualität von Kraus' *Dramenprojekt* als solche kenntlich zu machen und gebührend zu würdigen, ist ein zentrales Anliegen der nachfolgenden Überlegungen. *Die letzten Tage der Menschheit* provozieren es, dass man sich ihnen gegenüber verhält, gerade weil sie schwer zu fassen sind. Nicht nur *als* Gegenstand *per se* einer Untersuchung bleiben sie widerständig.³ Das *Dramenprojekt* wird dann als Knotenpunkt angenommen und herausgestellt, der in Kraus' Gesamtwerk auch anderswo angesetzt werden könnte, ohne dass dieser Knotenpunkt deshalb beliebig wäre – im Gegenteil. »Die« *Letzten Tage der Menschheit* gibt es also nicht. Der Problemlage und mithin der Komplexität dieses Befundes sucht die vorliegende Arbeit gerecht zu werden.⁴

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist die Frage der angemessenen Methode ohnehin nur »stets von neuem« – und zugleich jeweils auch im Sinne einer fachlichen »Selbstverständigung« – zu klären: »Methode und Gegenstand geben sich erst wechselseitig ihr Maß.«⁵ Der Gegenstand der Untersuchung ist dafür zunächst weiter zu bestimmen. Mehrfach ist in der Forschungsliteratur darauf hingewiesen worden, dass in den Archiven insbesondere der Wienbibliothek und der Österreichischen Nationalbibliothek zahllose unausgewertete Materialien aus Kraus' Nachlass liegen.⁶ Mehrere tausend Blatt davon können einem engeren Verständnis nach den *Letzten Tagen der Menschheit* zugerechnet werden. Eine eingehende Beschäftigung mit diesen Materialien ist jedoch

3 Der Hinweis auf die (wortgeschichtlich belegte) Widerständigkeit des Gegenstandes verdankt sich Christen: *Das Jetzt der Lektüre*, S. 15; vgl. auch Art. »Gegenstand«.

4 Wo immer es nötig und zielführend ist, gibt die Arbeit nachfolgend jeweils möglichst differenziert darüber Auskunft, welches relationale Gefüge beziehungsweise welchen Ausschnitt aus den *Letzten Tagen der Menschheit* sie fokussiert. Auch dort, wo stärker allgemein von den *Letzten Tagen der Menschheit* die Rede ist, bleibt deren spezifische, hier im Fließtext umrissene »Gestalt« freilich mit zu bedenken.

5 Christen: *Das Jetzt der Lektüre*, S. 8.

6 Vgl. etwa Wagenknecht: *Korrektur und Klitterung*, S. 109; oder Scheichl: *Die Akt-Ausgabe*, S. 161.

bislang ausgeblieben;⁷ mit der vorliegenden Studie werden sie erstmals umfassend erschlossen. Für die nachfolgende Analyse der *Letzten Tage der Menschheit* bildet Kraus' Nachlass nämlich einen entscheidenden Kernbestand. Insofern die Auseinandersetzung nicht ausschließlich mit gedruckten und publizierten Zeugnissen der *Letzten Tagen der Menschheit* geschieht, gerät stattdessen dasjenige in den Blick, was als der *Materialkomplex* bezeichnet werden soll, der sich gerade nicht in einem ›Einzeltext‹ erschöpft. Dieser Komplex inkludiert gleichermaßen Handschriftliches wie Gedrucktes, folglich ein heterogenes, in seinen Erscheinungsformen divergierendes und verstreutes, aber insgesamt als zusammengehörig erkennbares Material, das es in seiner jeweiligen Spezifität anzuerkennen gilt: Fragmente, Notizen, Entwürfe, Druckfahnen, *Fackel*-Hefte und Buchausgaben.⁸ Mit der Annahme, dass diese unterschiedlichen Erscheinungsformen heuristisch aufschlussreich miteinander interferieren, folgt die Analyse somit unter anderem den Postulaten der *critique génétique* bezüglich einer »normative[n] Aufwertung von Notizen, Exzerpten und sämtlichen handschriftlichen Textmaterialien, insofern diese nicht mehr als bloße Vor- und Zwischenstufen einer auf die publizierte Endfassung ausgerichteten Werkgenese begriffen« werden.⁹ Solcherart verknüpft die angestrebte Untersuchung der *Letzten Tage der Menschheit* editorische und textgenetisch orientierte Zugänge mit Fragen der Materialität (und der davon ohnehin nicht abzulösenden Medialität¹⁰), wobei sie schwerpunktmäßig die letzteren behandelt.¹¹

7 Vgl. allerdings, sozusagen als ›Stichprobe‹, Böhm: Ein vollendetes Fragment; sowie zum Produktionsprozess bei Kraus die Arbeiten Christian Wagenknechts, v.a. Wagenknecht: Schreiben im Horizont des Druckens.

8 Für erste Überlegungen zu einem ›Komplex-Begriff‹ siehe Traupmann: Text-Spuren und Sinn-Schichtungen, v.a. S. 211–213. Der ›Materialkomplex‹ ist folglich auch vom ›Werkkomplex‹ abzugrenzen. Nach Gunter Martens' Definition handelt es sich bei letzterem um »eine Reihe von in sich eigenständigen Werken, die vom Autor in einen thematischen oder auch strukturellen Zusammenhang gestellt und in einer von ihm bestimmten festen Anordnung veröffentlicht wurden« (Martens: Das Werk als Grenze, S. 182). Eher wäre der ›Materialkomplex‹ noch dem ›Werkzusammenhang‹ nahe, dem »Texte verschiedener Art zugehören [können]: Stichwortnotizen, Vorentwürfe, Entwürfe, Reinschriften und auch selbst wiederum mehrere *Werke*« (ebd., S. 181, Herv. im Orig.). Martens konzipiert den Werkzusammenhang allerdings stark teleologisch, während der Materialkomplex als ein an seinen Rändern offenes Gebilde gedacht werden soll, bei dem ein-, an- und neu zusammengefügt sowie erweitert werden kann und das im äußersten Fall rhizomartige Formationen ausbildet, die aus »nichts als Linien« (Deleuze/Guattari: Rhizom, S. 14) bestehen. Eine Lektüre muss dann notwendigerweise eine Grenze (*finis*) ziehen, wenn sie irgendwo zu einem Ende (*finis*) kommen will.

9 Büttner et al.: Einleitung, S. 23.

10 Vgl. Wagner: Material, S. 869.

11 Eine Edition zu erstellen, ist nicht das Ziel der Arbeit, die allerdings auch nicht ohne editorischen Umgang oder textkritische Einsichten denkbar ist; ebenso wie zeitgenössische und -gemäße Editionsarbeit nicht ohne Reflexion auf Materialität und Medialität auskommen

Sie kann dafür an eine etablierte Tradition literatur- und kulturwissenschaftlicher Materialitätsforschung anknüpfen,¹² aus der inzwischen ein eigenes »Wissenschaftsparadigma«¹³ hervorgegangen und ein gesamter Forschungszweig entstanden ist, der »die Aufmerksamkeit [...] auf die materiale Verfasstheit der Sprache [richtet] – auf die Materialität von Schriftbild und Sprachklang, aber auch von Schreibwerkzeugen, Papiersorten, Buchdrucken, Datenträgern etc.«¹⁴ Die Beschäftigung mit der Materialität der *Letzten Tage der Menschheit* folgt dabei zudem der – im Nachgang von Friedrich Kittler zu formulierenden – Prämisse, »dass der Aspekt literarischer Materialität nicht einfach gegeben ist, sondern dass die Materialität der Literatur als ein historisches Phänomen zu begreifen ist, dem man in Form einer Diskursgeschichte nachgehen kann, die ihrerseits in Relation zu den jeweiligen Medienpraktiken und Medientechniken der Zeit gesetzt werden muss.«¹⁵

Auch *Die letzten Tage der Menschheit* können nur aus den Handlungszusammenhängen heraus, in die sie eingebunden sind, angemessen erschlossen werden.

kann (vgl. Nutt-Kofoth: Editionsphilologie als Mediengeschichte; sowie Lukas/Nutt-Kofoth/ Podewski: Zur Bedeutung von Materialität und Medialität). Zur Textkritik als einer literaturwissenschaftlichen »Grundlagenforschung« siehe außerdem Reuß: Notizen zum Grundriß der Textkritik, S. 584.

- 12 Diese Tradition hat in und seit den 1980er Jahren von Friedrich Kittler sowie den Forschungen zur »Materialität der Kommunikation« grundlegende wie wegweisende Impulse erhalten und ist seit etwa 2000 im Rahmen der Arbeiten zur »Genealogie des Schreibens« unter dem Begriff der »Schreibszenen« (R. Campe) anhand konkreter Materialbestände maßgeblich weiterentwickelt worden (vgl. exemplarisch Kittler: Aufschreibesysteme; Gumbrecht/Pfeiffer: Materialität der Kommunikation; Giuriato/Stingelin/Zanetti: Zur Genealogie des Schreibens; zum *material turn* vgl. Köhler/Wagner-Egelhaaf: Einleitung, S. 7f.; für einen profunden rezenteren Überblick über die Fragestellungen und Schwierigkeiten einer literarischen Materialästhetik siehe Müller-Wille: Sezierte Bücher, S. 17–33).
- 13 Strässle: Einleitung, S. 8. Bei K. Ludwig Pfeiffer findet sich dagegen noch der Hinweis, dass »der Begriff *Materialität* aus herrschenden Wissenschaftsparadigmen ausgesperrt [scheint].« Weiterhin gültig ist dagegen Pfeiffers Befund über »die fehlende Würde einer *Begriffsgeschichte*« (Pfeiffer: Materialität der Kommunikation?, S. 16, Herv. im Orig.). Zur Kritik an der terminologischen Unschärfe von »Materialität« vgl. etwa Röcken: Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität?, v.a. S. 27–38; sowie Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 82. Für einen (allerdings vorrangig kunsthistorisch orientierten) Überblick über den Begriff des *Materials* indessen vgl. Wagner: Material.
- 14 Strässle: Einleitung, S. 10. Siehe auch die ausführliche Aufstellung bei Röcken: Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität?, S. 43–45.
- 15 Müller-Wille: Sezierte Bücher, S. 33. Zu denken ist etwa an Kittlers Verständnis von Literaturgeschichte »als Geschichte der Praktiken, deren Zusammenspiel eine Schriftkultur ausmacht« (Kittler: Vorwort, S. 117). Schon Roland Barthes formuliert in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France in den späten 1970er Jahren ein neues »praktisches« Verständnis von Literatur: »J'entends par *littérature*, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secateur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique: la pratique d'écrire« (Barthes: Leçon/Lektion, S. 24, Herv. im Orig.).

Konkret heißt dies, für Kraus' Dramenprojekt von der Poetik im alten Verständnis der *poiesis*¹⁶ auszugehen, die zudem stets an die textuelle Disposition der *Letzten Tage der Menschheit* zurückzubinden ist. Für die präzisere Charakterisierung dieser textuellen Disposition greift die Arbeit adaptierend auf schon andernorts angestellte terminologische und konzeptuelle Überlegungen zurück. *Die letzten Tage der Menschheit* sind dann als *Vertextung* zu beschreiben, wobei das Präfix ›ver-‹ auf eine doppelte Zeitlichkeit verweist, insofern es Prozess(ualität) und Produkt gleichermaßen impliziert: Vom Produkt her gedacht, bezeichnet der Begriff der Vertextung »ein Ergebnis, das selbst wieder Teil und Ausgangspunkt weiterer Vertextungen sein kann und damit der Möglichkeit seiner Dynamisierung offenbleibt«,¹⁷ ein temporäres, nur vorläufig stillgestelltes Arrangement also. Vom (noch stärker zu gewichtenden) Prozess respektive der »Textualisierung«¹⁸ her gedacht, indiziert ›Vertextung‹ ein Vorgehen, das zwar auf ein tendenzielles Resultat zuläuft, aber produktionsästhetisch gerade in seiner Qualität *als* Handlung ernst genommen werden muss.¹⁹ Entsprechend fragt die Studie ganz fundamental und stets von neuem nach den »textkonstituierenden und textverändernden Handlungen«,²⁰ auf denen *Die letzten Tage der Menschheit* wesentlich beruhen, von denen sie allerdings auch manipuliert werden. Erst so wird der Vertextungscharakter von Kraus' Dramenprojekt umfassend nachvollziehbar. Die besagten textkonstituierenden und textverändernden Handlungen, die sich insbesondere in Kraus' Umgang mit dem Material manifestieren und aus diesem Material auch abgeleitet werden können,²¹ sollen im Folgenden *Praktiken* der Vertextung genannt werden. Sie sind als genuin poetische Praktiken zu verstehen und darin auch abzugrenzen von anderen gängigen Konzepten von Praktik (beziehungsweise ›Praxis‹), meist Bourdieu'scher oder Foucault'scher Prägung.²² Eher rücken die Praktiken der Vertextung in die

16 ›Poiesis‹ meint das »herstellende Handeln« (Till: *Poiesis*, S. 114); darin unterscheidet sich das hier verfolgte Interesse etwa auch von einem Konzept der Literatur als (sozialer) Sprachhandlung (vgl. Stierle: *Text als Handlung*).

17 Ehrmann/Traupmann: *Vertextungen*, S. 254.

18 Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 15.

19 Darin weist die vorliegende Studie neuerlich manche Affinität zur *critique génétique* auf, insofern diese sich ebenfalls der »Frage nach der *Produktion*« sowie den »Spuren einer Textdynamik« insbesondere in Handschriften widmet, und es auch ihr Ziel ist, »Literatur als ein *Tun*, eine Handlung, eine Bewegung« auszustellen (Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 15, Herv. im Orig.).

20 Ehrmann/Traupmann: *Vertextungen*, S. 254.

21 Die Möglichkeit der Ableitung von Praktiken nicht nur aus Körpern, sondern auch aus Artefakten ist eine allgemeine Prämisse praxeologischer Positionen (vgl. Reckwitz: *Praktiken und Diskurse*, S. 191f.).

22 Vgl. grundlegend Bourdieu: *Entwurf einer Theorie der Praxis*; zu einem Problemaufriss für Foucault siehe Vogelmann: *Foucaults Praktiken*; für die Perspektive der Sozialwissenschaften vgl. Reckwitz: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken*. Auch für die

Nähe von Verfahren, insofern letztere »wesentlich Ausführung (und nicht Theorie, Modell, Begriff)« sind, wobei »jedes Mal eine besondere Verwebung des Verfahrens mit Materialitäten, Institutionen und vor allem mit einem konkreten Zweck stattfindet.«²³ Wie Verfahren sind die – grundsätzlich ebenfalls wiederholbaren – Praktiken der Vertextung in ihrer »spezifischen Verlaufsform, Kombinatorik und Ereignishaftigkeit«²⁴ zu beschreiben sowie in ihrer »Jeweiligkeit«²⁵ zu berücksichtigen. Auch Kraus' idiosynkratische – darin aber nicht zwingend ausschließlich individuelle – Praktiken der Vertextung müssen ausgehend von ihrer Jeweiligkeit gefasst werden, und zwar selbst noch da, wo sie als bis zu einem gewissen Grad routinisierte Vorgänge erscheinen. Insgesamt sind Kraus' Praktiken der Vertextung in einem Zusammenspiel von Materialität, Diskursivität und Literarizität zu situieren – wobei der letztgenannte Aspekt weniger die ›Literatur‹ denn vielmehr das ›Literarische‹ in den Blick nimmt, insofern es bei diesem stets auch »um die Offenheit des literarischen Textes für außerliterarische Faktoren und die Überzeichnung literarischer Texte durch außerliterarische Programme [geht].«²⁶ Ganz offenkundig resultieren *Die letzten Tage der Menschheit* schließlich aus einem Agieren im Kriegskontext, wenn nicht gar im Kriegszustand: Kraus' Schreiben ist eines über das, mit dem und gegen das Kriegereignis.

Ausgehend von der genannten Situierung der Praktiken innerhalb der Trias von Materialität, Diskursivität und Literarizität wird für *Die letzten Tage der Menschheit* nachfolgend eine Poetik im Spannungsfeld von textueller Konstitution und Dekonstitution zu entwerfen sein. Dieses Spannungsfeld zeigt sich nicht bloß in der Materialität der Nachlassbestände, sondern, mit Blick auf die – entsprechend zu historisierende – Schriftlichkeit und Zeitlichkeit von Kraus' fortschreibender Vertextung, ebenso in der bereits umrissenen prozessualen Dimension der Veröffentlichung(en) der *Letzten Tage der Menschheit*. Dass es ›die‹ *Letzten Tage der Menschheit* nicht gibt, verlangt dabei freilich nicht nur, den Werkbegriff zu flexibilisieren und die Grenzen von Text, Intertext und Paratext zu problematisieren, sondern setzt überdies voraus, die Produktions-, Diskursivierungs- und Rezeptionsprozesse gleichermaßen ernst zu nehmen. Um die angestellten Beobachtungen zu plausibilisieren, greift die Untersuchung

Linguistik sind Praktiken »soziale Strukturen, d.h. nicht kreative, individuelle Lösungen, sondern sozial konsentrierte Routinen, die sedimentiert sind« (Deppermann/Feilke/Linke: Sprachliche und kommunikative Praktiken, S. 8) – und also nicht dem hier verfolgten Konzept poetischer Praktiken entsprechen.

23 Hoffmann: Festhalten, bereitstellen, S. 15, Herv. im Orig.

24 [Zanetti:] Einführung.

25 Diese ›Jeweiligkeit‹ resultiert daraus, dass Verfahren als »Regularitäten ohne Regel« aufgefasst werden können (Campe: Verfahren, S. 3). Für Rüdiger Campe würde das Verfahren dann allerdings selbst in einzelne Praktiken zerfallen (vgl. ebd., S. 4); in dieser Hinsicht ist ihm hier nur bedingt zu folgen.

26 Campe: Affekt und Ausdruck, S. IX.

auf öffentliche, halböffentliche und private Zeugnisse beziehungsweise Textbestände zurück. *Close readings* von Archivalien, Briefwechseln, Vorlesungsprogrammen, der *Fackel*, der gedruckten Ausgaben der *Letzten Tage der Menschheit* sowie flankierender Veröffentlichungen ermöglichen es, textimmanente, paratextuelle und werkgenetische Perspektiven aufeinander zu beziehen. Textuelle und autorschaftliche Positionierungslogiken – von der *posture* zu sprechen, wäre die sozialgeschichtliche Option²⁷ – werden auf diese Weise bereichert um Fragen nach den Infrastrukturen des literarischen und publizistischen – oder allgemeiner: des kulturellen – Feldes: von der Papierqualität und der Typographie über die Drucktechnik bis hin zu den Distributionskanälen. Als öffentliche *persona* (und überdies als Prototyp eines ›medienaffinen‹ und ›kompetenten‹ Autors) setzt die »Instanz K. K.«²⁸ zudem das Fortschreiben selbst immer wieder (halb)öffentlich in Szene. Die fortwährenden (Wieder-)Eingriffe in *Die letzten Tage der Menschheit* sind dann gleichzeitig auf materialer und auf diskursiver Ebene zu verorten, und auch analytisch lassen sich erst in dieser Koppelung von Materielem und Diskursivem die Vertextungsarbeit sowie die damit korrelierenden Praktiken in ihrer Spezifität vollumfänglich ausloten.²⁹

Die einzelnen Kapitel analysieren *en détail* Kraus' Vorgehensweise im Zusammenspiel der Praktiken, die einerseits darauf angelegt ist, die Unabgeschlossenheit der *Letzten Tage der Menschheit* zu erhalten, sich andererseits aber ebenso an gewissen ›Modellvorlagen‹ abarbeitet. Die ersten beiden Kapitel widmen sich konzeptuellen und diskursiven Praktiken der Vertextung. Das erste Kapitel, DAS WERK (DE)KONSTITUIEREN, umreißt das, was man vereinfachend die ›Publikationsgeschichte‹ nennen könnte, was in der *lectio difficilior* jedoch Kraus' Umgang mit Öffentlichkeit(en) beziehungsweise die Herstellung einer distinkten Öffentlichkeit für *Die letzten Tage der Menschheit* betrifft. Indem sich die Ausführungen ausgiebig mit den Diskursivierungen des Dramenprojektes befassen, rekonstruieren sie, inwiefern Kraus' Arbeit von Beginn an auf Rezeptionssteuerung ausgelegt sowie mit einem starken Anspruch auf Werkhaftigkeit der *Letzten Tage der Menschheit* versehen ist. Konsequenter geht es Kraus darum, sein Dramenprojekt durch gezielte paratextuelle und performativ-mediale Strategien für die jeweilige Gegenwart sichtbar, lesbar und hörbar zu halten. Damit hängen auch entsprechende Inszenierungen der eigenen Autorschaft

27 Vgl. Meizoz: *Die posture*.

28 Vgl. Wollschläger: *Die Instanz K. K.*, v.a. S. 16f. Zur Typenhaftigkeit des »K. K.« vgl. auch Ganahl: *Karl Kraus und Peter Altenberg*, S. 13.

29 Eine kulturwissenschaftlich informierte Vorgehensweise hat, basierend auf der »methodische[n] Annäherung von Praktiken- und Diskursanalyse auf konzeptueller Ebene«, ohnehin idealerweise von »Praxis/Diskurs-Formationen« auszugehen (Reckwitz: *Praktiken und Diskurse*, S. 201). Praktiken und Diskurse sind dann entsprechend »als zwei aneinander gekoppelte Aggregatzustände der materialen Existenz von kulturellen Wissensordnungen zu begreifen«, deren »Agonalitäten« dennoch nicht unterschlagen werden (ebd., S. 202).

zusammen. Weiters fragt das erste Kapitel nach dem Stellenwert des Mediums Buch mit seinen Dignitäts- und Distinktionsversprechen für Kraus, wobei das Buch stets zugleich von seinen Randzonen her zu denken ist. Innerhalb von Kraus' Gesamtwerk sollen, auch auf der materialen Ebene, die Verflechtungen zwischen den Einzelwerken herausgearbeitet werden: Für zahlreiche Passagen in Kraus' Gesamtwerk lässt sich nämlich eine Art doppelter oder gar multipler Zugehörigkeit feststellen, deren Schnittmenge die Buchgrenzen (nicht nur der *Letzten Tage der Menschheit*) jeweils überschreitet. Zudem hängt eine solche Auflösung der Buchgrenzen mit einer Tendenz bei Kraus zusammen, das Werk auch wieder zu dekonstituieren, insofern *Die letzten Tage der Menschheit* für ihn eben kaum zu einem Abschluss kommen – und überdies immer wieder ins ›Außen‹ des Textes erweitert werden.

Das zweite Kapitel, ›TRAGÖDIE‹ SCHREIBEN, geht vom Desiderat aus, für *Die letzten Tage der Menschheit* ein analytisches Konzept von Kriegstheater zu entwerfen, insofern Kraus' Abarbeiten am Krieg auch ein Abarbeiten am Theater sowie insbesondere an Form und Gattung der Tragödie nach sich zieht. Was die im Untertitel vermerkte ›Tragödie‹ für *Die letzten Tage der Menschheit* heißt, kann dabei nur historisch kontextualisierend erschlossen werden: Schließlich sind nicht nur die Tragödie und das Tragische, sondern auch eine Kategorie wie diejenige des Helden zu vom Krieg kontaminierten Begriffen geworden, die sich für das Kraus'sche Dramenprojekt nur mehr mit Vorbehalt eignen. Ausführlich widmet sich das zweite Kapitel der Tragödie unter dem Aspekt generischer und formaler Praktiken. Hinsichtlich der generischen Praktiken sind zunächst die Momente des Aktualisierens einer Gattungstradition nachzuzeichnen: ein Klassifizieren, Zitieren, Fragmentieren und Neu-Zusammensetzen von generischen Elementen. Mit seinem Totalisieren wiederum reizt Kraus die Möglichkeiten der Gattung hin zur Entgrenzung respektive zum *œuvre-monde* aus. Daran anknüpfend sind *Die letzten Tage der Menschheit* im Spannungsfeld von medial geprägten Theatertraditionen einerseits und antitheatralischen Inszenierungsformen andererseits zu verorten. Was die formalen Praktiken betrifft, so geht die Untersuchung von den grundlegenden Elementen aus, welche die dramatische Rede organisieren und das Material für die Vertextung bündeln. Als Figurationen sollen über Figur und Dialog jene Verfahren gefasst werden, die textuelle Formations- und Transformationsvorgänge im engeren Sinne umsetzen. Für die Figuren der *Letzten Tage der Menschheit* wird dann unter anderem nachzuzeichnen sein, inwieweit diese als Sprachrohre von (eigenen und fremden) Zitaten auftreten. Bereits an den Dialogen wird zudem Kraus' Interesse sichtbar, die Belastbarkeit dramatischer Formen zu erproben. Über die Verfahren der Segmentierung wiederum lässt sich nachvollziehen, inwiefern Kraus eine Struktur für *Die letzten Tage der Menschheit* einzieht, die er ebenfalls auf ihre Flexibilität prüft, indem er die Grenzen der Akte im Arbeitsprozess permeabel hält für die Verschiebung und den Austausch von Szenen. Die relative Füllungsfreiheit der Akte gemeinsam mit der variablen Anordnung der Szenen

ermöglicht dabei ein stetiges Fortschreiben, das einem additiven Prinzip folgt. Zuletzt soll die szenische Anlage der *Letzten Tage der Menschheit* auch lesbar gemacht werden als Reflexion auf das Darstellungsproblem des Krieges respektive der Wirklichkeit des Krieges.

Die beiden folgenden Kapitel drei und vier sind auf materiale Praktiken, das heißt stärker auf die technische Seite der Vertextung, ausgerichtet. Das dritte Kapitel, SCHREIBSZENEN, setzt mit Kraus' Schreibtisch ein und betrachtet diesen gleichermaßen als Ort poetischer Produktion wie als Ort von Kriegserfahrung. In dreierlei Hinsicht lohnt der Schreibtisch eine eingehendere Beschäftigung: Erstens dient er Kraus zur (Selbst-)Inszenierung der eigenen Arbeit sowie als sehr spezifisch angelegtes internes wie externes Kommunikationszentrum im Schreibprozess, zweitens fungiert er als Ausgangspunkt von Konfrontationshandlungen und -gesten, und drittens kann er als jener Ort gelten, an dem Kraus die materialen Praktiken der Vertextung miteinander in Relation setzt. In einem zweiten Abschnitt erörtert das dritte Kapitel die damit schon angeklungene Frage der Schreibszene bei Kraus. Umfänglich aufzuschlüsseln ist sie nur über eine Zusammenschau von diskursiver Inszenierung und konkreter Materialität. Eine genaue Beschäftigung mit den Manuskripten der Akt-Ausgabe vermag die Bedingungen von Kraus' Schreiben freizulegen und ausgehend von den jeweiligen Schrifttopologien auf den Einzelblättern die operationalen und epistemischen Anteile der Schreibszene auszuweisen. Zudem lassen die Entwürfe und Druckfahnen die fortschreibende Vertextung der *Letzten Tage der Menschheit* unmittelbar evident werden. Besonderes Augenmerk legt die Untersuchung zuletzt auf die Parameter der ›Instrumentalität‹ und der ›Geste‹ von Kraus' Schreiben.

Das vierte Kapitel, SCHERENEINSÄTZE, zeichnet gewissermaßen einen Sonderfall der Schreibszene nach: Kraus' Funktionalisierung der Schere für die poetische Produktion. Hinsichtlich dreier Parameter arbeitet Kraus' Umgang mit der Schere dabei spezifischen Ökonomien zu. Auf der Ebene der Zeitökonomie führt der Einsatz der Schere zu einer Beschleunigung der Vertextungsarbeit und der Reaktionsgeschwindigkeit im (zitierenden) Umgang mit Texten fremder Hand. Auf der Ebene der Mengenökonomie erweist sich die Schere als Instrument der Beherrschung einer diskursiven sowie materialen *copia* und der Fokussierung im Zuschnitt. Auf der Ebene der Bewahrungsökonomie dient der Schereneingriff dazu, gerade die ephemere Zeitlichkeit von Zeitungsseiten durch auf Manuskriptblätter aufgeklebte und solcherart in den Dramentext integrierte Ausschnitte in Beständigkeit und Dauer zu überführen. Am Beispiel der Akt-Ausgabe erstellt das Kapitel darüber hinaus eine grundlegende Systematik der Kraus'schen Schnittpraktiken, in der die unterschiedlichen Modi der Einarbeitung von Zeitungsausschnitten in *Die letzten Tage der Menschheit* aufgeschlüsselt werden. Zudem gewähren die Zeitungsausschnitte im Manuskript in besonderem Maße einen Blick auf die materiale Dimension des Zitierens bei Kraus, das hier ganz konkret mit der Herstellung von Faktizität befasst ist.

Das fünfte Kapitel, POST SCRIPTUM. GRAPHIEN DES SEKUNDÄREN, greift noch einmal auf die Eingangsfrage der Untersuchung nach den Modalitäten des Sprechens im und vom Krieg zurück. Darauf aufbauend skizziert es für *Die letzten Tage der Menschheit* eine Poetik des Sekundären, die sich in einzelne Graphien des Sekundären ausdifferenzieren lässt. Das Kapitel problematisiert dann einerseits weiter, was (üblicherweise) ›Zitat‹ heißt bei Kraus, und es weist andererseits das Zitieren ebenfalls als Gemengelage von Praktiken aus, die zur (programmatischen) Möglichkeit und Bedingung der Vertextung der *Letzten Tage der Menschheit* werden. Besonders drei Prozesse von Vertextung werden genauer betrachtet: Erstens nimmt das Kapitel die diskursive Praktik des Archivierens in den Blick, die sich Kraus anverwandelt. Auf diese Weise bringt er *Die letzten Tage der Menschheit* gegenüber den habsburgischen Propagandainstitutionen in Stellung und arbeitet neuerlich daran, eine distinkte öffentliche Wahrnehmung der *Letzten Tage der Menschheit* zu generieren. Zweitens untersucht das Kapitel die mediale Praktik des Phonographierens und lotet damit die Möglichkeiten einer Bewahrung von Gegenwart aus. Vor allem aber ist das Phonographieren hinsichtlich einer wechselseitigen Übertragbarkeit von Schrift und Ton aufschlussreich, weil für Kraus daraus ein konkretes Schreibverfahren sowie eine spezifische Lektüretechnik resultieren. Drittens erschließt das Kapitel eine dezidiert materiale Praktik des Zitierens, nämlich das Abschreiben. Abermals sind es die Schrifttopologien der Manuskripte, die privilegierte Einblicke in Kraus' Abschreiben als ein mit vorliegendem Material korrespondierendes Verfahren bieten. Insofern das Abschreiben zugleich eine ›starke‹ Vorstellung von Autorschaft gefährdet, soll darüber hinaus evaluiert werden, in welches Verhältnis sich der Abschreiber Kraus zur ›Vorschrift‹ setzt – bis hin zu der Möglichkeit, dass er ›Originalkopien‹ produziert. Die abschließende Coda des Kapitels profiliert, ausgehend von der Kraus'schen Diagnose einer Kongruenz der Wirklichkeit mit der Satire, mit der *Artefaktographie* einen neuen Begriff für Kraus' Schreiben. Nicht nur wertet Kraus die Erfindung als Zitiertechnik auf, sondern er zielt darauf ab, *factum* und *factum* in letzter Konsequenz ununterscheidbar zu machen: Originäre Autorschaft und dokumentarische Faktizität erscheinen als austauschbare Qualitäten, die in einem Konzept von Authentizität synthetisch aufgehoben werden. Die Gefahr der Überbietung der *Letzten Tage der Menschheit* durch die Wirklichkeit bleibt allerdings bis zum Ende bestehen.

Im Jahr 1974 hat Jens Malte Fischer anlässlich der hundertsten Wiederkehr von Kraus' Geburtstag diagnostiziert, dass »[d]ie wissenschaftliche und editorische Arbeit an Kraus [...] keineswegs beendet« sei.³⁰ Zwar hat es die Serie von Gedenkjahren anlässlich des Ersten Weltkrieges mit sich gebracht, dass auch Kraus' »Epochenbilanz[]«³¹ *Die letzten Tage der Menschheit* wieder vermehrt Aufmerksamkeit zuteilgeworden ist. Dennoch darf und muss – nicht zuletzt

30 Fischer: Karl Kraus, S. 74.

31 Achberger: Die letzten Tage der Menschheit, S. 59.

mit Blick auf das ›Kraus-Jahr‹ 2024 – Fischers Diagnose wiederholt werden.³² Aktuell ist Kraus’ Dramenprojekt allerdings ohnehin nicht so sehr, weil es auf Jubiläen bezogen werden kann (und *vice versa*), oder gar, weil sich daraus nur allzu leichtfertig ›allgemeingültige Wahrheiten‹ über Krieg und Gesellschaft destillieren ließen – obgleich Hans Weigel nicht ganz zu Unrecht bekundet hat, dass »dieses Drama alles über Karl Kraus und alles über den Weltkrieg sagt.«³³ Für Kraus scheint die andauernde Aktualität der *Letzten Tage der Menschheit* sowieso unbestritten, wenn er, deren künftige Rezeption vorwegnehmend, konstatiert, »daß bloß ein wissenschaftliches Interesse und keine künstlerische Notwendigkeit einmal die Kommentierung veranlassen wird.«³⁴ Aktuell ist Kraus’

32 Neuen Aufschwung darf sich die Forschung allerdings vom 2022 erschienenen *Karl-Kraus-Handbuch* erhoffen (vgl. Prager/Ganahl: Karl Kraus-Handbuch). Einen vielseitigen und monumentalen Überblick über Leben und Werk von Kraus hat zuletzt Jens Malte Fischer gewährt (vgl. Fischer: Der Widersprecher). Aus dem Jahr 2018/19 ist zudem eine Ausstellung zu Kraus in der Wienbibliothek im Rathaus zu erwähnen, die diesen wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat (zum Katalog siehe Prager: Geist versus Zeitgeist). Zwar sind in den vergangenen zehn Jahren einige Monographien zu Kraus erschienen (vgl. Beutin: Karl Kraus; Carr: Demolierung – Gründung – Ursprung; Ganahl: Karl Kraus und Peter Altenberg; Kouno: Die Performativität der Satire; Linden: Karl Kraus; sowie Stocker: Rhetorik eines Protagonisten); zu den *Letzten Tagen der Menschheit* ist allerdings – sieht man von der Buchpublikation von Sigurd Paul Scheichls Vortrag ab (vgl. Scheichl: Zur Aktualität) – nur die Dissertation von Hélène Florea darunter (vgl. Florea: Pratiques citationnelles dans »Les derniers jours de l’humanité«). Die nach wie vor herausragendsten Untersuchungen zu den *Letzten Tagen der Menschheit* sind inzwischen mehr als fünfunddreißig beziehungsweise fünfzig Jahre alt (vgl. Hindemith: Die Tragödie des Nörglers; sowie Melzer: Der Nörgler und die Anderen). Eine Monographie aus der Perspektive der Materialitätsforschung ist bisher Desiderat geblieben. Der »jüngste« ausschließlich Kraus gewidmete Sammelband liegt über zwanzig Jahre zurück (vgl. Carr/Timms: Karl Kraus und *Die Fackel*). Editorische Bemühungen hat es in den letzten Jahren insbesondere rund um die Rechtsakten (vgl. Knüchel/Langkabel: Karl Kraus: Rechtsakten) sowie rund um die *Dritte Walpurgisnacht* (siehe <https://kraus1933.ace.oeaw.ac.at/index.html> [letzter Zugriff am 16. September 2022]) gegeben. Eine digitale historisch-kritische Edition für *Die letzten Tage der Menschheit* durch Johannes Knüchel und Isabel Langkabel ist in Vorbereitung. Von der *Fackel* existiert bereits seit 2007 eine Online-Faksimile-Ausgabe (siehe <http://www.aac.ac.at/fackel> [letzter Zugriff am 16. September 2022]). Die relevantesten Texte von Kraus sind weiterhin in der von Christian Wagenknecht in den 1980er Jahren besorgten Ausgabe beim Suhrkamp Verlag lieferbar; insbesondere um Briefe und Dokumente hat sich zudem in den vergangenen Jahren der Wallstein Verlag verdient gemacht, der jüngst auch das von Hans Wollschläger 1980 initiierte *Karl Kraus Lesebuch* neu aufgelegt hat.

33 Weigel: Karl Kraus, S. 194.

34 Kraus: Nestroy und das Burgtheater. In: F 676–678, Jan. 1925, XXVI. Jg., S. 1–40, hier S. 13. Texte von Kraus aus der *Fackel* werden im Folgenden ausschließlich in den Fußnoten zitiert, da die Vielzahl analoger oder ähnlicher Titel ein Kurztitel-System unübersichtlich machen würde und ein solches folglich nicht praktikabel erscheinen lässt.

Dramenprojekt indes vor allem, weil es *fragwürdig* bleibt, und zwar zentrale Themen sowohl einer stärker philologisch als auch einer stärker (medien-)kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft betreffend. Auf kaum zu überschätzende Weise fordern *Die letzten Tage der Menschheit* dazu heraus, die gewohnten, auch ›großen‹ terminologischen und interpretatorischen Kategorien zu schärfen und zu adaptieren, insofern sich Kraus' Dramenprojekt zu diesen querlegt. Ohnehin ist daran zu erinnern, »wie geschichtsblind die Verwendung von Termen wie Autor oder Werk als invarianter Grundbegriffe wäre.«³⁵ Neben Autor und Werk können und müssen auch Konzeptionen von Text und Fassung, Buch und Titel, Tragödie und Kriegstheater, Figur und Szene, Schreiben und Nachlass, Zitat und epistemischer Qualität, Stimme und Schrift oder Original und Kopie am Beispiel von Kraus' Umgang mit den *Letzten Tagen der Menschheit* noch einmal (neu) justiert werden, von einem literaturwissenschaftlich unterdefinierten Begriff von Praktiken ganz abgesehen. Dabei gilt es immer auch ganz grundsätzlich zu re-evaluieren, was – je zeitgenössisch – überhaupt als Literarisches zu erscheinen vermag. Insofern die Untersuchung auf diese Weise literaturwissenschaftliche Problemstellungen klärt, die eine fortschreibende Vertextung nach sich zieht, bietet sie zugleich generelle Möglichkeiten an, mit Schriftzeugnissen zu arbeiten, die qua ihrer Materialität und Medialität einen prozessualen ›Text‹-Begriff verlangen, deren Werkstatus sich als prekär herausstellt und die als *non finiti* in einem Zustand der Unabgeschlossenheit (offen)gehalten werden. Insofern sie eine Lektürestategie entwirft, die das Literarische von den zugrundeliegenden Praktiken kommend auslegt, vermag die Untersuchung außerdem der Poetik ihre (dynamische) Handlungsqualität rückzuerstatten.

35 Kittler: Vorwort, S. 119.

ERSTES KAPITEL

Das Werk (de)konstituieren

ÖFFENTLICH WERDEN

Die Frage nach dem Wie respektive den Modalitäten der Rede, mithin den Bedingungen des Sagbaren, kann als zentrales produktives Moment von Kraus' Programmatik begriffen werden. Sie durchzieht dessen Œuvre und wird vor allem im Zusammenhang mit Krisenmomenten und Umschlagpunkten virulent: 1899 etwa, als Kraus mit der ersten Ausgabe der *Fackel* und dem auftaktgebenden berühmten, seither geradezu abundant zitierten »Kampfruf« aus dem »Schatten« heraus die publizistische Bühne betritt. Zugleich profiliert er die neue Rolle des Herausgebers für einen (und das meint: für sich), »der glossierend bisher und an wenig sichtbarer Stelle abseits gestanden«, nun aber als Instanz fungieren soll, die sich vor allem der *eliminatio* verschrieben hat.¹ Oder 1914, als Kraus seine Anrede² *In dieser großen Zeit* hält und entschieden verkündet, dass von ihm »kein eigenes Wort« zu erwarten sei: »Keines außer diesem, das eben noch Schweigen vor Mißdeutung bewahrt.«³ Es ist Kraus' »artikuliert unartikuliertes Gegenwort zum »Ausbruch« des Ersten Weltkriegs«, das sein vorangegangenes Schweigen als »Intervention« beziehungsweise als »Verhalten« ausweist.⁴ Oder 1933, im Jahr der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler, als ein einziges Heft der *Fackel* (und mit vier Seiten das schmalste in deren Geschichte) erscheint. Es enthält neben Kraus' Grabrede für Adolf Loos das kurze Gedicht *Man frage nicht*, das mit der prägnanten Verszeile »Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte« endet und ebenfalls die Problematik des Sprechens adressiert.⁵ Gegeben sind also drei Situationen – und damit dreimal ein *datum*, das jeweils eine (frag-

1 Kraus: [o. T.] In: F 1, Apr. 1899, I. Jg., S. 1 f., hier S. 1 f., wo sich auch das unvermeidliche Zitat zum Motto der *Fackel* findet: »[K]ein tönendes »Was wir bringen«, aber ein ehrliches »Was wir umbringen« hat sie sich als Leitwort gewählt. Was hier geplant wird, ist nichts als eine Trockenlegung des weiten Phrasensumpfes«. Zur *eliminatio* vgl. auch Vogel: Materialbeherrschung und Sperrgewalt, S. 460f. Freilich ist schon mit dem Glossieren, einem für Kraus zentralen Verfahren, ein (intervenierender) Modus der Rede benannt, den Gal Hertz zuletzt als »concept of disruption« gefasst hat (Hertz: Commentary as Disruption, S. 40). Das Glossieren wird später zudem zur »Kriegstaktik« der *Fackel* (Kohn: Karl Kraus, S. 89).

2 Vgl. F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 20.

3 Kraus: In dieser großen Zeit. In: F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 1.

4 Reuß: Ein Schärfflein zum Scherfflein, S. 173–175, Herv. im Orig. Schweigen ist eben auch eine »Modalität des Sprechens« (Derrida: Wie nicht sprechen, S. 31).

5 F 888, Okt. 1933, XXXV. Jg., S. 4. In seiner Vollständigkeit lautet das Gedicht: »Man frage nicht, was all die Zeit ich machte. / Ich bleibe stumm; / und sage nicht, warum. / Und Stille gibt es, da die Erde krachte. / Kein Wort, das traf; / man spricht nur aus dem Schlaf. / Und träumt von einer Sonne, welche lachte. / Es geht vorbei; / nachher war's einerlei. / Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.«

würdige) Zäsur nahelegen könnte; gegeben ist aber vor allem eine Problemkonstellation, die bei Kraus vom einzelnen Moment entkoppelt werden muss: Wie sprechen, wie nicht sprechen und wie nicht nicht sprechen – nichts weniger steht nämlich auf dem Spiel.⁶ Verbunden damit sind außerdem die Strategien öffentlicher Positionierung, die Kraus anwendet und die über eine »Aktionssoziologie«⁷ deutlich hinausreichen. Sie berühren nicht alleine den Umgang mit der je literarischen, politischen und gesellschaftlichen Öffentlichkeit (sowie das skizzierte Oszillieren zwischen Präsenz und Rückzug), sondern sie führen zugleich in die Publikationszusammenhänge der *Letzten Tage der Menschheit* und damit zur Frage des Öffentlich-Werdens und Öffentlich-Machens dieses Dramenprojektes: zu seinen Formaten, seinen Einsätzen, seinen Legitimierungen, seinen Ko(n)texten. Vorwegnehmen lässt sich zumindest, dass es mit einem einfachen ›Veröffentlichungsakt‹⁸ für Kraus keineswegs getan ist.

Dass die Frage nach den Modalitäten der Rede eine Frage ist, der sich auch jede Metasprache über Kraus' Œuvre stellen muss, zeigt schon der Versuch, den Anfang beziehungsweise das Anfangen der *Letzten Tage der Menschheit* zu benennen. Die Schwierigkeit liegt dabei nicht nur darin, dass dieses Anfangen etwas meint, das der Öffentlichkeit von vornherein entzogen ist, und sie liegt auch nicht ausschließlich in dem allgemeinen, von Hubert Thüring mit Blick auf das Schreiben benannten »latente[n] Paradox [...], daß der Anfang und das Anfangen erst nachträglich und vielleicht nie endgültig bestimmt werden können.«⁹ Vielmehr ist es der Struktur und der Poetik der *Letzten Tage der Menschheit* selbst geschuldet, dass feste Grenzziehungen der Einheiten von Text und Werk wiederholt verunsichert werden. Wie noch *en détail* zu zeigen sein wird, lässt die textuelle Disposition des Materialkomplexes eine Lokalisierung des Anfangs vergeblich erscheinen.¹⁰ Konkret datieren lässt sich immerhin die erste zu eru-

6 Jacques Derrida hat sich im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der negativen Theologie zu diesen Zusammenhängen geäußert: »*Comment ne pas dire?*« kann heißen (*dire*): wie schweigen, wie nicht sprechen – überhaupt, wie nichts sagen (*how to avoid speaking?*), aber auch, wie, während man spricht, nicht dieses oder jenes sagen, in dieser oder jener Weise [...]? Wie etwas letztendlich sagen? Was auf die augenscheinlich inverse Frage hinausläuft: wie sagen? wie sprechen? [...] *How to avoid speaking?*, das ist also zugleich oder aufeinanderfolgend: wie darf man nicht sprechen? wie muß man sprechen? (nun, seht) wie man nicht sprechen darf, und so weiter. Das ›wie‹ beherbergt stets ein ›warum‹ und das ›il faut‹ hat den doppelten Wert von ›should‹ oder ›ought‹ und von ›must‹« (Derrida: *Wie nicht sprechen*, S. 31 f., Herv. im Orig.).

7 Siehe dazu Pollak: *Aktionssoziologie im intellektuellen Feld*.

8 Vgl. Červenka: *Textologie und Semiotik*, S. 143–149.

9 Thüring: *Anfangen zu schreiben*, S. 11.

10 Diese Beobachtung besitzt auch dann noch Gültigkeit – beziehungsweise wird diese Gültigkeit sogar noch unterstrichen –, wenn man eine Unterscheidung zwischen Anfang und Anfangen einzieht, die jener von Text und Schreiben analog gesetzt wird (vgl. dazu Thüring: *Anfangen zu schreiben*, S. 9).

ierende öffentliche Erwähnung des Titels *Die letzten Tage der Menschheit*: Kraus führt ihn im *Fackel*-Heft von Oktober 1915 an, in dem er in der Rubrik *Nachts* mit dem *Monolog des Nörglers* »[a]us einer Tragödie ›Die letzten Tage der Menschheit. Ein Angsttraum‹ den ›Schluß eines Aktes‹ publik macht.¹¹ Im Modus der Privatkommunikation hingegen thematisiert er das Dramenprojekt schon zuvor. Als einer der frühesten Hinweise kann jener prominent gewordene Brief gelten, den Kraus am 29. Juli 1915 mitsamt beigelegtem, drei Tage früher datiertem Tagebuchblatt an Sidonie Nádherný von Borutin schickt und der *Die letzten Tage der Menschheit* zwischen Ankündigungs- und Fertigstellungsgesten ansiedelt. Die Eingangspassage berichtet aus der Rückschau noch ohne größere Spezifizierung von »eine[r] Arbeit, immer wieder erst *abgeschlossen*, wenn morgens um 6 Uhr grad vor meinem Fenster die Opfer vorbeimarschieren«, und »deren *erster* Abschnitt jetzt in drei Tagen und Nächten *vollendet* wurde«. ¹² Das besagte Tagebuchblatt soll, wie Kraus bemerkt, Auskunft über seine »Verfassung« geben und verweist auf das »Jetzt, während vor meinem Schreibtisch, wie zu ihm hin, der tägliche, unentrinnbare, gräßliche, dem Menschenohr für alle Zeiten angethane Ruf: Extr.e erschallt«. ¹³ Zunächst geht jede

11 Kraus: *Nachts*. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 166f. Zu beachten bleibt freilich das große Publikationsintervall: Zwischen dem eingangs erwähnten Heft von Dezember 1914 und demjenigen von Oktober 1915 erscheint nämlich nur ein einziges weiteres Heft im Februar 1915, mit dem sich Kraus nicht nur auf seinen »strategische[n] Rückzug aus der Position der öffentlichen Meinung« (Kraus: *Der Ernst der Zeit* und die *Satire der Vorzeit* (Zum Eingang eines Leseabends). In: F 405, Feb. 1915, XVI. Jg., S. 14–20, hier S. 15) bezieht, sondern zugleich eine mehrmonatige Unterbrechung einläutet, während derer er nicht mit der Öffentlichkeit kommuniziert. Auch Kraus' Vorlesungen werden in dieser Zeit ausgesetzt.

12 BSN 1, S. 215, Herv. T.T.

13 Ebd. Dass der »gräßliche Ruf ›Extraausgabe!‹« (ebd., S. 202) in Kraus' Brief vom 5./6. Juli 1915 an dieselbe Empfängerin als »[e]rster Hinweis auf die Arbeit an dem Drama« (BSN 2, S. 208) zu erachten sei, wie Friedrich Pfäfflin in seinem Kommentar meint, erscheint angesichts der langen Geschichte, die dieses Wort in Kraus' Œuvre hat, nicht unbedingt plausibel. Zugleich wird hier allerdings einmal mehr die Problematik des Anfangs virulent. Die »Extraausgabe« ist bereits in frühen Ausgaben der *Fackel* präsent (vgl. beispielsweise Kraus: *Von den Bemühungen des Professors Schenk um die russische Thronfolge*. In: F 9, Juni 1899, I. Jg., S. 14–16, hier S. 16; oder Kraus: *Die ›Neue Freie Presse‹ über die Defraudation des Zeitungstempels*. In: F 35, März 1900, I. Jg., S. 1–9, hier S. 1) und taucht etwa auch in Kraus' Anrede *In dieser großen Zeit* auf, die er anlässlich des Kriegsbeginns nachträglich im Dezember 1914 hält (vgl. dazu Kraus: *In dieser großen Zeit*. In: F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 2 u. 14). In der *Fackel* von Dezember 1915 wird Kraus überdies die Blankversdichtung *Eextraausgabeeee —!* abdrucken (Kraus: *Eextraausgabeeee —!* In: F 413, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 1–10, hier S. 7f.). Unübersehbar ist freilich die enge Verquickung der Extraausgabe mit dem Kriegsgeschehen; für *Die letzten Tage der Menschheit* wird der Ruf zu einem Leitmotiv, mit dem das mono- und dialogische Stimmengewirr in Akt-Ausgabe, Buchausgabe und Bühnenfassung jeweils einsetzt.

Hoffnung, jede Gegen-Handlung, jede (auch gewalttätige) Widerrede im Angesichte des Krieges allerdings fehl: »Kein Gedanke, gedacht, gesagt, geschrien, wäre stark genug, kein Gebet inbrünstig genug, diese Materie zu durchbohren. Muß ich somit nicht, um solche Ohnmacht zu *zeigen*, darzuthun, was alles ich jetzt *nicht* kann – wenigstens etwas thun: mich preisgeben? Was bleibt übrig?«¹⁴ Aus der im Tagebuchblatt formulierten »Erschöpfung« sei dann jedoch, wie Kraus erläuternd in seinem Brief kommentiert,

noch ein Funke entsprungen, und es entstand der Plan zu einem Werk, das freilich, wenn es je hervorkommen könnte, gleichbedeutend wäre mit Preisgabe. Gleichwohl und eben deshalb muß es zu Ende geschrieben werden. Der erste *Akt*, das Vorspiel zu dem Ganzen, ist fertig und könnte für sich bestehen. Zu wem aber wird es dringen?¹⁵

Eine Reihe von Aspekten ist hier hervorzuheben: die ›Erschöpfung‹, die an Kraus' Schweigen in den ersten Monaten des Krieges erinnert; die Dichte an Begriffen, die auf einen Finalisierungsanspruch und mithin auf die »Imperative« einer »Werk-Ideologie«¹⁶ verweisen – das ›Werk‹, das ›Ende‹, das ›Ganze‹, das ›Fertig-Sein‹ und das ›Für-sich-bestehen-Können‹; der ›Akt‹ als Hinweis auf die dramatische Form; die ›Preisgabe‹, welche die Publikation zur Entäußerungshandlung stilisiert und zudem gemeinsam mit dem genannten ›Gebet‹ als Vorwegnahme christlich-messianischer Topoi, wie sie die Figur des Nörglers in den *Letzten Tagen der Menschheit* unter anderem charakterisieren, gelesen werden kann; und nicht zuletzt die drängende Frage am Ende der zitierten Passage, welche die Wirkmächtigkeit und Rezeption fraglich erscheinen lässt. Noch titellos, weist das geplante ›Werk‹ auf die prekäre Perspektive einer künftigen Öffentlichkeit voraus, deren »Kontersignatur« es zur Werkwerdung bedarf,¹⁷ die sich

14 BSN I, S. 215, Herv. im Orig. Die hier bereits angelegte Unausweichlichkeit und Notwendigkeit wird im Anschluss daran noch deutlicher gemacht: »Der Weg muß gegangen werden«, schreibt Kraus, um in einem Nachsatz einschränkend festzuhalten: »Es wäre aber besser, es geschähe als Plan und nur so, daß auch dies für den einen Menschen geschieht, für den ich lebe und nicht mehr leben will, wenn *er* glaubt, daß weiteres Stummsein die *eigene* Menschenwürde gefährdet, daß nicht mehr ertragbar ist diese stille Zeugenschaft von Thaten, nein von Worten, die das Andenken der Menschheit für alle kosmische Zeiten ausgelöscht haben« (ebd., Herv. im Orig.). Die Zeugenschaft, der Konnex von Taten und Worten, die Auslöschung der Menschheit beziehungsweise ihres Andenkens, die kosmischen Zeiten – sie alle bezeichnen Momente, die direkt in die Programmatik des ›Marstheaters‹ der *Letzten Tage der Menschheit* führen und insbesondere auch im Vorwort deutlich werden (vgl. S 10, S. 9–11).

15 BSN I, S. 215, Herv. im Orig.

16 Lüdemann: Ästhetische Totalität bei Kafka, S. 149.

17 Zur Kontersignatur siehe Wetzel: Der Autor-Künstler, S. 24f.; auf die »spezifischen sozialen Institutionen, Infrastrukturen, Praktiken und Materialitäten«, die der Werkwerdung

aber nicht einmal geographisch bestimmen lässt: Die Schweiz und Amerika sind die vagen Fluchtorte eines Vorhabens,¹⁸ das sich selbst heimatlos erscheint und erscheinen muss.

In Kraus' brieflichen Zeugnissen werden *Die letzten Tage der Menschheit* von da an zunächst sporadisch und üblicherweise implizit,¹⁹ später regelmäßig kommentiert. Wie sorgsam Kraus mit unterschiedlichen Graden von Öffentlichkeit und Privatheit umgeht, zeigt sich am eindrücklichsten dort, wo er selbst innerhalb der Privatkommunikation in das Register der Kryptokommunikation wechselt, sobald die Gefahr der Öffentlichkeit durch Zensur und Grenzkontrolle zu groß wird.²⁰ Parallel dazu dient die *Fackel* der Lancierung von (bisweilen subtilen) Meldungen über das im Entstehen begriffene Dramenprojekt an eine breite Öffentlichkeit. Nach dem erwähnten Heft von Oktober 1915, das den *Monolog des Nörglers* abdruckt, bezieht sich auch das Folgeheft von Dezember 1915 darauf, jedoch deutlich zurückhaltender. Dort erscheint für sich alleine das Gedicht *Die Leidtragenden*,²¹ das Kraus allerdings im selben Heft knappe siebenzig Seiten später in einer schmalen *Notiz* kontextualisiert: Dieser *Notiz* zufolge steht es »in der Schlußszene des Vorspiels des kürzlich erwähnten Dramas ›Die letzten Tage der Menschheit. Ein Angsttraum‹ und ist ein Monolog des Nörglers beim Anblick der an einem Sarg sprechenden Parasiten Österreichs.«²² *Die Fackel* von Mai 1916 schließlich enthält unter dem Titel »Die letzten Tage der Menschheit / Tragödie / (Schlußszene eines Aktes)« als Eingangstext die Szene »Zimmer im Hause des Hofrats Schwarz-Gelber.«²³ (Abb. 1.1) Als Frontispiz ist ihr jene Photographie eines zerschossenen Kruzifixes voran-

zugrunde liegen, verweisen Danneberg/Gilbert/Spoerhase: Zur Gegenwart des Werks, S. 21.

18 Vgl. BSN 1, S. 216.

19 So spricht Kraus etwa in seinem Brief an Ludwig von Ficker vom 27. Juni 1917 bloß von »jener verwünschten Arbeit« (ETM, S. 122), dürfte aber *Die letzten Tage der Menschheit* meinen (vgl. auch BSN 2, S. 328).

20 Eine Karte an Nádherný von Borutin von September 1916 ist entsprechend in verstellter Handschrift verfasst und trägt den folgenden Text: »Wir hoffen Euch alle wohlauf. Ich hatte wieder ziemlich Hüftenschmerzen. Doch habe ich als es schon ziemlich arg war – nur wegen der vielen Bandagen – einen sehr kompetenten Arzt gefunden, der nicht nur das Leiden, sondern auch den Patienten kannte. Der half mir sehr. Habe ihn aufmerksam gemacht, daß ich ihm bald einen Patienten schicken werde. Hoffentlich seid ihr – alle – sonst gesund. Auch die liebe Maymay. Wir freuen uns herzlichst euch bald zu sehen. Sonst ist hier alles beim Alten. / Eure Franziska« (BSN 1, S. 412). Erst der Kommentar erhellt, dass Kraus hier eine »[v]erschlüsselte Nachricht über den gelungenen Transport des Manuskriptes der ›Letzten Tage der Menschheit‹ nach Österreich« (BSN 2, S. 332) verschickt hat.

21 Vgl. Kraus: *Die Leidtragenden*. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 48.

22 Kraus: *Notizen*. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 111–113, hier S. 111.

23 Siehe dazu Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: F 423–425, Mai 1916, XVIII. Jg., S. 1–11.

DIE FACKEL

Nr. 423—425

5. MAI 1916

XVIII. JAHR

Die letzten Tage der Menschheit

Tragödie

(Schlußszene eines Aktes)

Zimmer im Hause des Hofrats Schwarz-Gelber. Spät am Abend.
Hofrat und Hofrätin Schwarz-Gelber treten ein.

Er (schwer atmend): Gott seis getrommelt und gepiffen,
da sind wir — puh —

Sie: Tut sich was, Märtyrer was du bist.

Er: Das letzte Mal — das letzte Mal — darauf
kannst du dich verlassen!

Sie: Ich mit dir auch! Darauf kannst du Gift nehmen!
(Sie beginnt sich zu entkleiden. Er läßt sich in einen Stuhl fallen,
stützt die Stirn in die Hand, springt wieder auf und geht im Zimmer
umher.)

Er: Warum — sag mir nur bittich warum —
warum, nur das eine sag mir hat Gott mich mit dir
gestraft — grad ich? — ausgerechnet — muß dieses Leben
führen — warum — hätt nicht können ein anderer?! —
Gerackert hab ich mich — bis in die sinkende Nacht
— für dich — du bringst mich um mit deiner Kriegs-
fürsorg — Hilfskomitees und Zweigstellen und was weiß
ich, Konzerte und Nähstuben und Teestuben und
Sitzungen, wo man herumsteht, und jeden Tag Spitäler
— Gott, is das ein Leben — (auf sie losgehend) was — was
willst du noch von mir — hast du noch nicht genug
— ich — ich — bin nicht gesund — ich bin nicht —
gesund —

Sie (schreiend): Was schreist du mit mir? Ich zwing
dich? Du zwingst mich! Ob ich einen Tag Ruh

Abbildung I.I

gestellt, die später die zweibändige Aufsatzsammlung *Weltgericht* eröffnen sowie die Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* beschließen wird (vgl. Kap. 2). Die letztgenannte Szene fällt außerdem insofern auf, als mit ihr der erste Abdruck aus dem Dramenprojekt erfolgt, der auch strikt nach dem typographischen Dispositiv eines Dramentextes gestaltet ist.²⁴ Als diese Szene dann ein knappes Jahr später bei Kraus' Wiener Vorlesung vom 4. März 1917 erstmals öffentlich gelesen wird, taucht auch zum ersten Mal (und von da an regelmäßig) der Titel der *Letzten Tage der Menschheit* auf den Vorlesungsprogrammen auf.²⁵ In diesem Rahmen flankiert Kraus das Dramenprojekt überdies mit einem ausführlichen Paratext²⁶ in Form eines (zugleich rezierten) Vorwortes, das sowohl auf dem Vorlesungsprogramm wie auch in weiterer Folge in der *Fackel* abgedruckt wird und eine Strategie vorwegnimmt, derer sich Kraus noch wiederholt bedienen wird:

Das gemeine, allzu verständliche, zeit- und ortsnahe, handgreiflich komische Material pathetischer Darstellung macht es dem Hörer oft schwer, ein Lachen, das eine höhere Empfänglichkeit stört, zu unterdrücken. Solche, z. B. bei einer Glosse wie »Vor dem Höllentor« immer wieder beobachtete Erscheinung wird namentlich für den Vortrag dieser dramatischen Szene befürchtet, deren Schauer eben, wie ein Nachdruck des Alps, von allem, was uns gegenwärtig ist, bezogen wurde. Möchte doch der und jener vergessen, daß Namen Bekannte sind, und sie wie der Ortsfremde und wahrlich auch wie der Nachbarleibende dieser Schande nur als Symbole wiedererkennen! Und spüren, daß der entsetzlichste Dialekt, den je das Menschenohr vernommen hat, kein Jargonscherz, sondern die Tragödie selbst sei, die keine Intimität aufkommen

24 Zum Begriff des typographischen Dispositivs vgl. Wehde: Typographische Kultur, S. 119–126; unter besonderer Berücksichtigung des Dramas vgl. Falk: Das typographische Dispositiv des Dramas.

25 Vgl. WB, H.I.N. 239563. Freilich bringt Kraus schon früher Material aus dem Drama in seine Vorlesungen ein: Noch in dessen Erscheinungsjahr trägt Kraus bei seiner Vorlesung vom 30. Oktober 1915 den *Monolog des Nörglers* vor, allerdings ohne dass irgendeine Zugehörigkeit ausgewiesen würde (vgl. WB, H.I.N. 239545); im Jahr darauf, bei der Vorlesung vom 12. Mai 1916, wird dieser schlichtweg zu einer Gruppe von »Versen« gezählt, die Kraus liest (vgl. WB, H.I.N. 239549). Viel zu selten konsultiert, aber nach wie vor am akkuratesten ist Kurt Krolops Aufstellung über jene Vorlesungen, in die Kraus Versatzstücke aus den *Letzten Tagen der Menschheit* integriert (vgl. AW 5/2, S. 331–349). Zu bedenken ist weiters, dass Kraus bei seinen Vorlesungen auch regelmäßig Glossen, Aphorismen, Essays und andere (kleine) Textsorten vorträgt, die Teil der *Letzten Tage der Menschheit* werden oder schon geworden sind, jedoch ohne in dieser Zugehörigkeit ausgewiesen zu werden.

26 Mit Gérard Genette müsste man hier von einem – bei diesem freilich nur angedeuteten – »frühen Paratext« sprechen (vgl. Genette: Paratexte, S. 13). Eine Differenzierung von Peri- und Epitext (vgl. ebd.) ist an dieser Stelle, noch bevor überhaupt eine Buchfassung der *Letzten Tage der Menschheit* vorliegt, nicht seriös vorzunehmen.

läßt. Der Vortragende trägt auch die Pein vor, daß seine Zeugenschaft ihn zu solchem Zeugnis gezwungen hat. Es ist nur die Scham, die er ablegt, weil er sie erlebt hat. Die Ort- und Zeitgenossen dessen, was da ausgesagt ist, werden eben dafür, daß sie es waren, dereinst Rechenschaft abzulegen haben. Hätten sie dazu gelacht, weil ihnen Milieu und Adressen geläufig waren, so wären sie nicht allein Mitschuldige, sondern auch Mitwirkende!²⁷

Kraus kommt es offenkundig auf eine spezifische Form der Rezeptionssteuerung an, wie sie in Vorworten generell angelegt sein kann.²⁸ Sie hängt in eminenter Weise mit dem Problembereich von Gegenwart, Ortsnähe und Zeitgenossenschaft zusammen, den Kraus fokussiert: Dort nämlich, wo eine Involvierung in die Verhältnisse mit Täterschaft gleichzusetzen ist, fordert er eine Transzendierung ein, durch die sich allererst eine ›höhere Empfänglichkeit‹ eröffnet. Erzielt werden kann eine solche Transzendierung nur, indem Kraus die Zeitgenossenschaft versagt, gegen das Lachen die (hehre Gattung) Tragödie setzt sowie bei den *dramatis personae* eine Form der Universalität anstrebt. Namen sind entsprechend als von den gegenwärtigen Verhältnissen entkoppelt zu erachten – ihnen soll nichts Persönliches mehr anhaften, sondern vielmehr das Typenhafte eingeschrieben sein. All diese Aspekte und Verfahren, die sich durchaus als auktoriale Kontrollinstrumente²⁹ begreifen lassen, werden bei Kraus später wiederbegegnet. Das hier angeführte Vorwort erweist sich in diesem Sinne als Vorwegnahme von Elementen, die im deutlich bekannteren Vorwort zur Buch-

27 Kraus: Notizen. In: F 454–456, Apr. 1917, XIX. Jg., S. 27–38, hier S. 35f. Vgl. auch Kraus' Programmbemerkung zur Vorlesung vom 9. Dezember 1917: »Das übliche Saalerlebnis, daß gewisse Solisten der Hörerschaft das Vergnügen über die leichte Agnoszierung zeit- und ortsbekannter Namen und Klänge nicht unterdrücken können, möge dem Vorleser diesmal erspart bleiben. Er ist nicht darauf erpicht, solche Beweise der Eingeweihtheit, solche Bekenntnisse der Bekanntschaft und Verwandtschaft mit den trostlosen Anlässen seiner Gestaltung als Erfolg einzuheimen. Die Übernahme der komischen Trivialität in das Grauen sollte das Unglück, in dieser Zeit und an diesem Ort zu leben, tiefer fühlen lassen und keineswegs damit versöhnen. Da [...] diesmal die Meinung Platz greifen könnte, daß ein Wiener Weltuntergang ein Spassettl sei, möge die Bitte helfen, in der Erheiterung Maß zu halten. Hilft sie nicht, so ist von jenen besseren Teilen des Publikums, deren Erschütterung bis zur Garderobe und sogar darüber hinaus vorhält und deren Empfänglichkeit oder Würde diese Vorlesungen nicht völlig zur beschämten Preisgabe eines Geheimnisses macht, zu erwarten, daß sie die unbewegten Lacher und Freunde stofflicher Reize zurechtzischen werden, so daß solche es künftig vorziehen, anstatt in diesem Saal bei den Quellen ihrer Belustigung einzukehren« (Kraus: Programme. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 87–94, hier S. 90f.).

28 Zum pragmatischen Status des Paratextes und zu seiner ›illokutorischen Wirkung‹ vgl. Genette: Paratexte, S. 15–18; zur Lektüresteuering im Speziellen durch das Vorwort vgl. ebd., v.a. S. 191–203; zum Vorwort als instruktiver Vorschrift vgl. außerdem Wirth: Das Vorwort, S. 608–613.

29 Vgl. Genette: Paratexte, S. 215.

ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit*, stärker aber noch in dem um einiges kürzeren, früher zu datierenden Vorwort der Akt-Ausgabe in ähnlicher Weise aufgegriffen werden.³⁰ Zusätzlich gestaltet sich die Multiplikation der Paratexte, die hier ihren Ausgang nimmt, als Ausweis der inhärenten Geschichtlichkeit der *Letzten Tage der Menschheit*, wie sie im Folgenden noch weiter aufzuschlüsseln sein wird.

Was nun *Die Fackel* über eine Mischung aus verstreuten Bemerkungen, Teilabdrucken und insbesondere Notizen zu gehaltenen Vorlesungen – mithin über einen Verbund aus Paratexten also – bereits über einige Zeit hinweg ankündigt,³¹ nimmt dann mit der zuletzt genannten Akt-Ausgabe³² eine ›Großform‹ an, die als eine der wichtigen Wegmarken der Öffentlichkeit der *Letzten Tage*

30 Zum Vorwort der Buchausgabe vgl. S 10, S. 9–11; das Vorwort der Akt-Ausgabe hingegen sei, weil es aufgrund der aktuellen Editionsfrage um einiges schwerer zugänglich ist, hier vollständig zitiert: »Die Aufführung des Dramas, dessen Umfang nach irdischem Zeitmaß etwa zehn Abende umfassen würde, ist einem Marstheater zugeordnet. Der Inhalt ist von dem Inhalt der unwirklichen, undenklichen, keinem wachen Sinn erreichbaren, keiner Erinnerung zugänglichen und nur in blutigem Traum verwahrten Jahre, da Operettenfiguren die Tragödie der Menschheit aufführten. Die Handlung, in hundert Szenen und Höllen führend, ist unmöglich, zerklüftet, heldenlos wie jene. Der Humor ist nur der Selbstvorwurf eines, der nicht wahnsinnig wurde bei dem Gedanken, mit heilem Hirn die Zeugenschaft dieser Zeitdinge überlebt zu haben. Außer ihm, der die Schmach solcher Zeugenschaft einer Nachwelt preisgeben will, hat kein anderer ein Recht auf diesen Humor. Die Mitwelt, die geduldet hat, daß die Dinge geschehen, die hier aufgeschrieben sind, stelle das Recht zu lachen hinter die Pflicht zu weinen. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. Larven und Lemuren, die hier auftreten, tragen lebende Namen, weil dies so sein muß und weil eben in dieser vom Zufall bedingten Zeitlichkeit nichts zufällig ist. Das gibt keinem das Recht, es für eine lokale Angelegenheit zu halten. Auch Vorgänge an der Sirk-Ecke sind von einem kosmischen Punkt regiert. Wer schwache Nerven hat, wenn auch genug starke, die Zeit zu ertragen, entferne sich von dem Spiel. Es ist nicht zu erwarten, daß eine Gegenwart, in der es sein konnte, das wortgewordene Grauen für etwas anderes halte als einen Spaß, zumal wenn es ihr aus der anheimelnden Niederung der grausigsten Dialekte wieder tönt. Es mag auch zu befürchten sein, daß eine Zukunft, die den Lenden einer so wüsten Gegenwart entsproßen ist, trotz größerer Distanz der größeren Kraft des Begreifens entbehrt. Dennoch muß ein so restloses Schuldbekenntnis, dieser Menschheit anzugehören, irgendwo willkommen und irgendeinmal von Nutzen sein« (AA, S. 1 f.).

31 Vgl. neben Kraus: Notizen. In: F 457–461, Mai 1917, XIX. Jg., S. 58–63, hier S. 62; oder Kraus: Der Poldi. In: F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 81–84, hier S. 84, vor allem die Ausführungen im Folgenden.

32 In der *Fackel* scheint diese Bezeichnung zwei Mal auf: einmal im Jahr 1922 als »Akt-Ausgabe« im Rahmen der Notiz, die auch den Buchausgaben mit leichten Abweichungen vorangestellt ist (Kraus: Notizen. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 48–58, hier S. 51), einmal als »Aktausgabe« unter den »Notizen« im Jahr 1926 anlässlich des Erscheinens der neuen Auflage (Kraus: Notizen. In: F 743–750, Dez. 1926, XXVIII. Jg., S. 64–78, hier S. 64). Zu den Notizen der Buchausgaben vgl. BA 1922a, S. V; BA 1922b, S. V; BA 1926, S. V. Die

der *Menschheit* gelten kann: Sie erscheint in den Jahren 1918/1919 in vier Sonderheften der *Fackel* und mit einer Auflagenhöhe von insgesamt 6.000 Exemplaren.³³ Zuerst thematisiert Kraus das Vorhaben im *Fackel*-Heft vom 20. November 1918 – und damit nur wenige Tage nach dem Waffenstillstand von Compiègne, der das offizielle Ende des Ersten Weltkrieges anzeigt. Ohne konkrete Titelnennung oder sonstige Präzisierung heißt es da: »Demnächst erscheint ein Sonderheft der Fackel außerhalb des Abonnements. Nur im Buchhandel und im Verlag erhältlich.«³⁴ (Abb. 1.2) Beachtlich ist die typographische Gestaltung der Ankündigung: Am äußersten unteren Ende der Seite platziert und im Schriftgrad kleiner gesetzt als der Rest des Textes, droht diese beinahe in der Seitengestaltung unterzugehen. Bei späteren Ankündigungen hingegen verschiebt sich diese Gewichtung deutlich. Auf dem Titelblatt mit November 1918 datiert, wird dann zum Monatswechsel November/Dezember³⁵ als erstes der Sonderhefte *Die letzte Nacht. Epilog zu der Tragödie Die letzten Tage der Menschheit* vom Verlag »Die Fackel« mit eigenständiger Paginierung ausgefolgt. Ebenfalls datiert wird von Kraus der Entstehungszeitraum, der auf dem Titelblatt folgendermaßen angegeben ist: »Geschrieben im Juli 1917 zu Thierfeld (Glarus)«.³⁶ Versatzstücke des Epiloges durchkreuzen Kraus' Œuvre freilich schon, bevor das Sonderheft erscheint. Einzelne Auszüge rezitiert Kraus bei Vorlesungen im Dezember 1917 und im Frühjahr 1918.³⁷ Ende Dezember 1917 erscheint der dritte Band der *Worte in Versen*, der unter dem Titel *Die letzte Nacht* einen Teil des Epiloges abdruckt;³⁸ derselbe Auszug wird von Kraus

Buchausgabe des Jahres 1926 erwähnt die »Aktausgabe« außerdem im Zusammenhang mit der Auflagenzahl (BA 1926, S. III).

33 Vgl. auch Pfäfflin: Editorische Notiz, unpag. Die Abbildung eines Titelblatts der Nachauflage des zweiten Sonderheftes mit dem Vermerk »Sechstes Tausend« findet sich in AW 5/2, S. 234.

34 F 499–500, Nov. 1918, XX. Jg., S. U2.

35 Vgl. dazu Kraus' eigenen Hinweis auf Dezember 1918 in der *Fackel* (Kraus: Notizen. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 24–45, hier S. 25). An späterer Stelle, so etwa in jener Notiz, die der ersten Buchausgabe des Jahres 1922 vorangestellt ist, wird Kraus den Erscheinungszeitpunkt hingegen gemäß dem Titelblatt der Akt-Ausgabe datieren: »(Der Epilog erschien im November 1918.)« (BA 1922a, S. V). Bereits am 2. Dezember 1918 erhält Kraus ein Telegramm von Kurt Wolff: »der ueberraschende eindruck, den ich von der lektuere des epilogis die letzte nacht empfang laesst mich innig wuenschen dasz sie der baldigen drucklegung der tragoedie die letzten tage der menschheit und dem erscheinen des werks in meinem verlag zustimmen« (KK/KW, S. 156).

36 Kraus: *Die letzte Nacht. Epilog*, S. 1.

37 Vgl. Kraus: Programme. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 87–94, hier S. 90f.; sowie Kraus: Vorlesungen in Berlin. In: F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 143–148, hier S. 143f.

38 Vgl. S. 9, S. 167–176, sowie Kraus' Anzeige in Kraus: Notizen. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 69–77, hier S. 74. An beiden Stellen wird explizit auf den auszughafte Charakter der Passage mit Blick auf den Epilog verwiesen.

VORLESUNG KARL KRAUS

Sonntag, 24. November, 3 Uhr: Aus eigenen Schriften

VERLAG DER SCHRIFTEN VON KARL KRAUS
(KURT WOLFF)

- 1908 SITTlichkeit UND KRIMINALITÄT 2. Auflage
1909 SPRÜCHE UND WIDERSPRÜCHE 3. Auflage
1910 DIE CHINESISCHE MAUER demnächst 4. Auflage
1911 HEINE UND DIE FOLGEN 3. Auflage
1912 PRO DOMO ET MUNDO 2. Auflage
1912 NESTROY UND DIE NACHWELT
1916 WORTE IN VERSEN I demnächst 2. Auflage
1917 WORTE IN VERSEN II
1918 WORTE IN VERSEN III

Im Druck: NACHTS

UNTERGANG DER WELT DURCH SCHWARZE MAGIE

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und durch den Verlag
Leipzig, Kreuzstraße 3b

Im Frühjahr 1918 erschien:

KARL KRAUS UND DIE SPRACHE VON LEOPOLD LIEGLER

Preis K 1.50 (M 1.—)

Verlag der Buchhandlung Richard Lányi, Wien, I. Kärntnerstr. 44

DIE FACKEL

erscheint in zwangloser Folge.

Das Abonnement erstreckt sich nicht auf einen Zeitraum, sondern auf eine bestimmte Anzahl von Nummern.

Für Österreich-Ungarn:

Für das Deutsche Reich:

Weltpostverein:

36 Nummern K 9.—

36 Nummern Mk. 8.—

36 Nummern K 12.—

INHALT des vorigen, fünfzehnfachen Heftes 484/498, 15. Oktober 1918:
Ausgebaut und vertieft / Glossen / Auf hoher See / Inschriften /
Ein Mord im Weltkrieg / Glossen / Ein Staatsverbrechen an
Shakespeare und Jugend / Krieg / Ich und das Ich bin /
Meinem Franz Janowitz / Die letzte Nacht / Meinem Franz
Grüner / Notizen / Der Bauer, der Hund und der Soldat /
Vorlesungen in Berlin / Glossen / Das verjüngte Österreich /
Gerüchte / Glossen / Eine prinzipielle Erklärung.

Demnächst erscheint ein Sonderheft der Fackel außerhalb des Abonnements.
Nur im Buchhandel und im Verlag erhältlich. Preis: K 2.— = Mk. 1.75.
(Auslieferung für den Buchhandel: Richard Lányi, Wien.)

Abbildung 1.2

außerdem in der *Fackel* von Oktober 1918 veröffentlicht.³⁹ In seiner Vorlesung am 11. November 1918 – im Übrigen der Tag der Abdankung Kaiser Karls I.⁴⁰ – trägt Kraus erstmals den vollständigen Text des Epiloges vor.⁴¹ Als *Die letzte Nacht* schließlich erschienen ist, folgt im unmittelbar nächsten *Fackel*-Heft von Januar 1919 sogleich ein erneuter Hinweis auf das Sonderheft, diesmal aber mit der hinteren Umschlag-Außenseite nicht nur an prominenterer Stelle als noch im vorherigen Heft, sondern auch über die typographischen Mittel – Versalien, größerer Schriftgrad, Fettdruck, mehr Raum innerhalb der Seitengestaltung – stärker hervorgehoben.⁴² (Abb. 1.3)

Nachdem Kraus bereits am 1. Dezember 1918 das Vorspiel sowie Szenen »[a]us verschiedenen Akten« gelesen hat,⁴³ gelangt im April 1919 das zweite Sonderheft zum Verkauf, das *Vorspiel und I. Akt* enthält und die Seitenzählung von neuem beginnt. Es wird jeweils gemeinsam mit der *Letzten Nacht* im *Fackel*-Heft desselben Monats in der Rubrik *Notizen* wie auch auf der hinteren Umschlag-Außenseite beworben. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang vor allem zwei Aspekte: Zum einen fällt bei der Ankündigung auf dem Umschlag – wie schon beim Januar-Heft – abermals deren Typographie ins Auge, wodurch diese Ankündigung innerhalb der Seitengestaltung stärker gewichtet wird.⁴⁴ Zum anderen nimmt die Notiz im Inneren des *Fackel*-Heftes nicht nur eine Datierung der Erscheinungszeitpunkte der ersten beiden Sonderhefte vor, sondern benennt auch einen Arbeitszeitraum: »Die Tragödie ist in den Sommern 1915 bis 1917 entstanden.«⁴⁵ In minimaler Abwandlung findet sich diese Setzung auch im zweiten Sonderheft wieder: »Entstanden in den Sommern 1915 bis 1917«,⁴⁶ heißt es dort. Es wäre allerdings vorschnell, die von Kraus vollzogene Eingrenzung des Arbeitszeitraumes als definitiv zu erachten. Denn was hier als »Tragödie« bezeichnet wird, lässt sich zunächst einmal als Bündelung respektive (An-)Ordnung von Material in Form dramatischer Rede verstehen

39 Vgl. Kraus: *Die letzte Nacht*. In: F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 116–125. Wie im dritten Band der *Worte in Versen* wird der Auszug auch im *Fackel*-Heft von den Memorialgedichten für Franz Grüner und Franz Janowitz gerahmt.

40 Vgl. auch Krolop: *Genesis und Geltung*, S. 306, wobei diese Koinzidenz nicht überstrapaziert werden sollte.

41 Vgl. Kraus: *Notizen*. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 24–45, hier S. 29. Kraus wiederholt dies knappe zwei Wochen später am 24. November 1918 (vgl. ebd.).

42 Vgl. F 501–507, Jan. 1919, XX. Jg., S. U4.

43 Vgl. Kraus: *Notizen*. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 24–45, hier S. 29. Kraus führt diesen Modus bei den Vorlesungen am 12. Januar und 18. Februar sowie partiell auch am 9. März 1919 fort (vgl. ebd., S. 30–33.).

44 Vgl. F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. U4.

45 Kraus: *Notizen*. In: F 508–513, April 1919, XXI. Jg., S. 24–45, hier S. 25.

46 Kraus: *Vorspiel und I. Akt*, S. 2. Der Vermerk bildet im wörtlichen Sinne die Kehrseite des übergeordneten Titelblattes, das bereits den Anspruch stellt, die Sonderhefte zu einem Ganzen zu bündeln.

Vorlesung Karl Kraus

== aus eigenen Schriften ==

Großer Konzerthausaal

Sonntag, den 2. Februar 1919, präzise 1/26 Uhr

KARTEN an der Konzerthauskasse, III. Lothringerstraße 20, bei Kehlendorfer,
I. Krugersstraße 3 und in der Buchhandlung Richard Lányi, Kärntnerstraße 44.

Soeben erschienen:

WORTE IN VERSEN IV und NACHTS

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und durch den Verlag
der Schriften von Karl Kraus (Kurt Wolff), Leipzig, Kreuzstr. 3b.

DIE FACKEL

erscheint in zwangloser Folge.

Wegen der Erhöhung der Herstellungskosten beträgt
von Nr. 501 an der Preis der einfachen Nummer, die
16 bis 28 Seiten umfaßt, bei 16 Seiten 40 Heller und
erhöht sich mit jedem Viertelbogen um 10 Heller.

== Nr. 457—461 der Fackel wird vom Verlag zurückgekauft. ==

INHALT des vorigen Doppel-Heftes 499/500, 20. November 1918:
Weltgericht / Lied des Alldeutschen / Mir san ja eh die reinen
Lamperln / Österreichs Fürsprech bei Wilson / Heldengräber /
Hausmannskost / Absage / Die Sintflut. (Mit einem Bild.)

DIE LETZTE NACHT

Sonderheft der Fackel. — Preis K 2.— = Mk. 1.75.

(Nur im Buchhandel und im Verlag erhältlich.)

Rede am Grabe Peter Altenbergs

Von Karl Kraus

Verlag Richard Lányi, Wien. — (Der Ertrag für den Arbeiterverein
«Kinderfreunde» und für die Kinder-Schutz- und Rettungs-Gesellschaft.)

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Karl Kraus
Druck von Jehoda & Siegel, Wien, III. Hünere Zollamtsstr. 3

Abbildung 1.3

(vgl. auch Kap. 2), und zwar von Material, das – wie sich noch zeigen wird – zu einem guten Teil bereits früher im Umlauf war. Dazu kommt, dass mit einer solchen Eingrenzung eine bestimmte öffentliche Rezeptionssteuerung verbunden ist. Die Datierung lässt sich in diesem Sinne auch als Klarstellung von Kraus' Seite lesen, wonach das Stück zeitgleich mit den Kriegsereignissen und nicht erst während der Konjunktur kriegsgegenerischer Werke zu Ende des Krieges geschrieben worden sei.⁴⁷ Unterstrichen wird dies zusätzlich dadurch, dass die »entstandene« Tragödie alleine über die verwendete Partizipialform bereits im Kontext des zweiten Sonderheftes als ein Ganzes und Abgeschlossenes präsentiert und damit eine Finalisierungsbewegung vordatiert wird, die sich eigentlich erst mit dem Erscheinen aller vier Sonderhefte vollziehen kann. Dass es Kraus hier abermals um eine Rezeptionssteuerung zu tun ist, zeigen auch die paratextuellen Maßnahmen, die so weit reichen, dass die (ohnedies buchfixierte) Zuordnung von Peri- und Epitext kollabiert, wenn er das Vorwort aus dem zweiten Sonderheft unverändert im *Fackel*-Heft von April 1919 mit Verweis auf das »Programm der Vorlesungen« annähernd zeitgleich abdruckt, es im selben Schritt aber als »Vorwort der Buchausgabe [!]« denominiert.⁴⁸

Das folgende, dritte Sonderheft *II. und III. Akt* muss im Sommer 1919, spätestens im Juli, publiziert worden sein, bewirbt es doch das *Fackel*-Heft Ende dieses Monats – wiederum auf der hinteren Umschlag-Außenseite – als erhältlich.⁴⁹ Es ist das einzige, das jeglicher Datierung entbehrt, und es fügt sich konsequenterweise im Binnenlayout und mit der fortlaufenden Seitenzählung nahtlos an das vorhergehende Sonderheft an. Das Heft konsolidiert damit das heftübergreifende Ganze,⁵⁰ auf das *Die Fackel* ebenfalls vorverweist: »Die Gesamtausgabe erscheint Ende 1919.«⁵¹ Damit werden die Annoncen auf den *Fackel*-Umschlagseiten vorläufig eingestellt. Für das vierte und letzte der Sonderhefte, *IV. und V. Akt*, lässt sich das Erscheinungsdatum mit einer minimalen Unschärfe am präzisesten angeben, da Kraus sich in seinem Brief an Nádherný von Borutin vom 15./16. August 1919 darauf bezieht: »Das neueste, *heute* in den

47 Vgl. Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 164.

48 Kraus: Vorlesungen. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 28–44, hier S. 34f. Ludwig von Ficker fragt schon in seinem Brief an Kraus von 25. Januar 1919 in einem *post scriptum*: »Nun werden die »letzten Tage der Menschheit« wohl bald als Buch erscheinen können?« (ETM, S. 180), was ihn allerdings nicht daran hindert, das Drama im Oktober desselben Jahres nach dem vollständigen Erscheinen der Akt-Ausgabe als »vollendet« (ebd., S. 187) zu bezeichnen.

49 Vgl. F 514–518, Juli/Aug. 1919, XXI. Jg., S. U4. Im selben Zusammenhang wird darauf verwiesen, dass der Epilog sowie das Sonderheft *Vorspiel und I. Akt* vergriffen, aber ein »Neudruck in Vorbereitung« sei und dass sich das Sonderheft *IV. und V. Akt* in Druck befinde.

50 Vgl. auch Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 165.

51 F 514–518, Juli/Aug. 1919, XXI. Jg., S. U4.

Buchhandel gelangte Werk, ist bereits nach Janowitz [...] gesandt worden.«⁵² Mit dem vierten Sonderheft wird die Akt-Ausgabe abgeschlossen, zugleich aber die oben erwähnte, von Kraus zunächst suggerierte Vollendungsbewegung, wonach die Tragödie in den Jahren 1915 bis 1917 entstanden sei, durch einen Zusatz außer Kraft gesetzt. Die hintere Umschlag-Außenseite des vierten Sonderheftes vermerkt nämlich: »Teile des Werkes, dessen Wesentliches in den Sommern 1915 bis 1917 entstanden ist, sind erst im Jahre 1919, in das auch die Arbeit am Ganzen und am Druck fällt, niedergeschrieben worden.«⁵³ Was ursprünglich also ›bloß‹ als Erscheinungsdatum markiert worden ist, wird nunmehr Teil des Entstehungszeitraumes; die werkideologischen Imperative jedoch werden beibehalten.

Dass 1919 dennoch jenes Jahr bleibt, auf das weiterhin alles zulaufen sollte, legt eine weitere Bemerkung auf dem Umschlag nahe: Das Erscheinen der besagten, schon früher auf Ende 1919 terminierten »Gesamtausgabe«, deren Verhältnis zum von Kraus so bezeichneten ›Ganzen‹ freilich nicht vollends zu klären ist,⁵⁴ wird dort nämlich bereits für den Spätherbst in Aussicht gestellt.⁵⁵ Während zuvor noch anzunehmen gewesen ist, dass es sich dabei schlichtweg um die Akt-Ausgabe in Buchform handle, stellt Kraus diese Möglichkeit nun in Abrede. Gleichsam programmatisch bemerkt er: »Einige der im Sonderheft: ›IV. und V. Akt‹ enthaltenen Szenen gehören in der Gesamtausgabe, die im Spätherbst erscheinen wird, den anderen Akten an.«⁵⁶ Zwar mag diese Verschiebung vordergründig einem quantitativen Ungleichgewicht in Szenen- und Seitenzahl geschuldet sein, da das vierte Sonderheft im Umfang die vorhergehenden

52 BSN 1, S. 547, Herv. im Orig. Scheichls Vermutungen zum Erscheinungsdatum sind damit obsolet (vgl. Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 165).

53 Kraus: IV. und V. Akt, S. U4. Abermals ließe sich daraus auf ein Bemühen um besondere Aktualität oder zumindest eine Fiktion dieser Aktualität vonseiten Kraus' schließen (vgl. auch Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 165). Anlassbezogen streut Kraus auch später noch Bemerkungen zum Entstehungskontext, so etwa im Umfeld des Prozesses wegen Ehrenbeleidigung, den Hans Müller gegen ihn angestrengt hat: »Zweifach sollte ich in diesen Sommertagen, ihm entrückt, den Krieg verspüren: durch den Tod eines Freundes, der in ihm gefallen war, und durch die Klage Müllers, der in ihm durchzuhalten empfohlen hatte. So ungefähr kann man sich die Stimmung vorstellen, in der ich bald darauf an den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ schrieb« (Kraus: Prozesse. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 9–47, hier S. 24).

54 Jene laut Archivvermerk angeblich aus Papiermangel nicht gedruckte erste Fassung der Buchausgabe, die in der Wienbibliothek verwahrt wird, ist falsch klassifiziert und folglich ein archivarisches Phantasma. Wie eine Autopsie des Materials zeigt, liegt hier stattdessen ein gebundenes Konvolut mit korrigierten Druckbögen vor, das textgenetisch betrachtet vor der publizierten Fassung der Akt-Ausgabe anzusiedeln ist und mit einer Buchausgabe im Sinne der späteren Erscheinungsformen des Dramenprojektes denkbar wenig zu tun hat (vgl. WB, H.I.N. 177894).

55 Vgl. Kraus: IV. und V. Akt, S. U4.

56 Ebd.

deutlich übersteigt. Suggestiert wird aber zugleich schon hier eine gewisse Vorläufigkeit der Akt-Ausgabe,⁵⁷ welche die Buchausgabe dann im Peritext auch explizit machen wird.⁵⁸ Eine konsolidierte Form hebt eine vorhergehende konsolidierte Form auf – nicht zuletzt darin zeichnet sich die Prozessualität ab, die für *Die letzten Tage der Menschheit* als so charakteristisch gelten kann.

Bis die Buchausgabe schließlich in erster Auflage im Mai 1922 erscheinen wird, vergehen ab dem letzten Sonderheft allerdings noch mehr als zweieinhalb Jahre, während derer die Akt-Ausgabe die einzige ›Großform‹ aus dem Material der *Letzten Tage der Menschheit* bleibt. Gleichzeitig deutet Kraus' Vorgehensweise in dieser Zwischenphase einmal mehr auf einen sehr distinkten Umgang mit Öffentlichkeit. Vorauszuschicken ist, dass Kraus in der Zeit von Oktober 1919 bis Mai 1922 bei annähernd der Hälfte der gehaltenen Vorlesungen aus den *Letzten Tagen der Menschheit* vorträgt, was eine singuläre Dichte bedeutet.⁵⁹ Gewiss lässt sich daraus ein »Bemühen um die öffentliche Wirkung«⁶⁰ ableiten – dafür spricht auch, dass Kraus (teils ausführlich kommentierend) sämtliche Vorlesungsprogramme wie auch eine ganze Reihe von Zeitungsrezensionen zu seinen Leseabenden in der *Fackel* nachdruckt.⁶¹ Zugleich jedoch hält er *Die letzten Tage der Menschheit* nicht bloß präsent, sondern distribuiert sie in immer neuen Formen und Zusammenhängen. Kraus kehrt damit die grundsätzliche Möglichkeit der Streuung des Materials hervor und lotet überdies – durch den performativen Modus – fortwährend die Erweiterung der (medialen) Grenzen von ›Text‹ und ›Literarischem‹ aus.

Die Fackel jedenfalls zeigt neben den genannten Informationen auch spezifischere Details zu den Entstehungsumständen der Buchausgabe an. Nur das Heft von November 1919 erwähnt als einziges in dieser Phase *Die letzten Tage der Menschheit* gar nicht; doch schon im Folgeheft von Januar 1920 findet sich der Vermerk:

Der Druck der vielfach veränderten Buchausgabe der »Letzten Tage der Menschheit« mußte hinausgeschoben werden, weil aus eben jenen Ursachen, die das Werk entstehen ließen, kein Papier hiefür zu haben ist; im Schleichhandel beschafftes zwar zum Grauen seines Inhalts, aber nicht zur Farbe seines Geistes passen würde; und weil in Not und Tod – nebst dem schäbigeren Material der Zeitungen – haltbares Papier nur noch für die Exkremate der

57 Dies bemerkt auch Christian Wagenknecht (vgl. S. 10, S. 777).

58 Dort wird die Akt-Ausgabe dezidiert in den Status einer »vorläufigen Ausgabe« versetzt (BA 1922a, S. V).

59 Vgl. Wagenknecht: Die Vorlesungen, S. 7–10; sowie Traupmann: Pro und Contra Weltkrieg, S. 48 u. 53.

60 Achberger: Die letzten Tage der Menschheit, S. 67.

61 Auf den letztgenannten Punkt kann aufgrund der schieren Menge der gesichteten *Fackel*-Belegstellen bloß kursorisch und ausschließlich in besonderen Fällen näher eingegangen werden.

modernen Lyrik vorrätig ist und keine legale Möglichkeit besteht, es einem haltbaren Literaturwerk zuzuführen.⁶²

Ein halbes Jahr nach dem Erscheinen des letzten Sonderheftes ist die Akt-Ausgabe damit zumindest diskursiv endgültig verabschiedet, obgleich sie vermutlich nach wie vor erhältlich ist.⁶³ Was aber an der zitierten Notiz besonders auffällt, ist die neue Attribuierung: Waren ursprünglich nur minimale Szenenverschiebungen angekündigt, so bezeichnet Kraus die Buchausgabe nunmehr als eine »vielfach veränderte[]«. Eigentlicher Grund der vereitelten Publikation bleibt Kraus' Darstellung zufolge jedoch der eklatante Materialmangel. Anlässlich zweier Vorlesungen, die er zur Eröffnung der neuen Saison Anfang Oktober 1920 unter anderem mit neu geschriebenen »Szenen aus der Buchausgabe« bespielt,⁶⁴ wird Kraus dann allerdings in einer Vorbemerkung verkünden:

Die Buchausgabe der »Letzten Tage der Menschheit«, vielfach verändert und vermehrt, habe ich in diesem Sommer vollendet, sie befindet sich im Druck und wird vor dem neuen Jahr erscheinen, wenn nicht inzwischen ihr Inhalt seine Fortsetzung in unser Leben findet, ihr Blut sich nicht auf die Gasse ergießt und sich nicht bis dahin Ereignisse zutragen, die abzuwenden oder herbeizuführen der Wahl jedes Menschen in Wien anheimgestellt ist.⁶⁵

Die wechselseitige Überführbarkeit von ›Kunst‹ und ›Leben‹, die Kraus an Stellen wie dieser paratextuell profiliert und die für *Die letzten Tage der Menschheit* als topisch gelten kann, ist dabei weniger als Krypto-Avantgardismus⁶⁶ denn vielmehr als einer von zahlreichen Belegen dafür aufzufassen, dass der Materialkomplex auch unabhängig von avantgardistischen Formpoetiken als ein Offenes zu denken ist, das sich nicht in einer stabilen Form von ›Text‹ oder ›Buch‹ erschöpft und dessen »Inhalt« sich in einem von Kraus wiederholt gar nicht mehr differenzierten textuellen ›Innen‹ und ›Außen‹ gleichermaßen abspielt. Einigermaßen subtil dagegen gestaltet sich der Verweis auf die genuin materiale Offenheit. Während nämlich Kraus in seiner Vorbemerkung dezidiert auf (s)einen Akt der Vollendung aufmerksam macht, bedient er sich auf den Vorlesungsprogrammen selbst noch beim Wiederabdruck in der *Fackel* einer gänzlich anderen Terminologie. Nachgerade in paradoxer Entgegensetzung werden *Die Letzten*

62 Kraus: Literatur. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 65–88, hier S. 87.

63 Explizit als vergriffen wird sie erst im Januar 1921 ausgewiesen (vgl. Kraus: Notizen und Glossen. In: F 557–560, Jan. 1921, XXII. Jg., S. 28–46, hier S. 41).

64 Vgl. auch den Hinweis bei Krolop: Genesis und Geltung, S. 310.

65 Kraus: Notizen. In: F 552–553, Okt. 1920, XXII. Jg., S. 23–28, hier S. 26f., Herv. im Orig.

66 Zu Kraus' relativ inkonsistenter Position gegenüber den avantgardistischen Strömungen seiner Zeit vgl. Péter: Kraus und die Avantgarde, v. a. S. 66; eine Charakterisierung von Kraus als Avantgarde-Künstler schlechthin hingegen (vgl. Beutin: Karl Kraus, S. 60) ist mindestens undifferenziert, wenn nicht überzogen.

Tage der Menschheit dort als »Manuskript« beziehungsweise als »zum Teil Manuskript« ausgewiesen und dadurch in den Status eines Unfertigen, Unvollendeten (zurück)versetzt.⁶⁷

Entsprechend ist es nicht allzu überraschend, dass sich die nunmehr gehäuften Hinweise auf die Buchausgabe in der *Fackel* gleichzeitig als Chronik eines suspendierten Erscheinens lesen lassen. Im November 1920 weist Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* zusammen mit *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, seiner Sammlung vor allem pressekritischer Texte zwischen 1908 und 1915, als »[i]m Druck« befindlich aus.⁶⁸ Zu diesem Zeitpunkt ist noch eine Veröffentlichung im »Verlag der Schriften von Karl Kraus« bei Kurt Wolff geplant, die aufgrund wiederholter Zerwürfnisse letztlich jedoch nicht zustande kommen wird.⁶⁹ Ähnlich gestaltet sich Kraus' Vermerk auf dem Umschlag des Folgeheftes von Januar 1921,⁷⁰ der im Heftinneren noch gedoppelt wird: »Die Buchausgabe der »Letzten Tage der Menschheit« ist im Druck, dürfte aber kaum vor dem Frühjahr erscheinen. Die vergriffenen Sonderhefte werden nicht nachgedruckt.«⁷¹ In ebendiesem Frühjahr, konkret in der *Fackel* von März 1921, rückt die Ankündigung der *Letzten Tage der Menschheit*, die dann schon keine mehr ist, zur zweiten Position auf dem Heftumschlag auf und wird außerdem typographisch deutlicher hervorgehoben als zuvor, allerdings mit dem Zusatz »Datum des Erscheinens unbestimmt«.⁷² (Abb. 1.4) Eher versteckt veröffentlicht Kraus zudem unter den Notizen zu seiner Berliner Vorlesungsreihe und unter Bezugnahme auf die Buchausgabe den *Monolog des Alfred Kerr* im selben Heft.⁷³ Danach wird es ruhig um *Die letzten Tage der Menschheit*,⁷⁴ nur gegen Jahresende 1921 häufen sich nochmals die Hinweise, wortgleich und durch die

67 Kraus: Notizen. In: F 552–553, Okt. 1920, XXII. Jg., S. 23–28, hier S. 26f. Bereits im August desselben Jahres hat Kraus in einem Brief an Leopold Liegler konstatiert: »Die Arbeit an der Buchausgabe der L.T.d.M. ist nun fertig (Hoffentlich!)« (KK/KW, S. 180). In der nachgeschobenen Einschränkung in Parenthese zeigt sich, dass eine erneute Öffnung des Materialkomplexes schon zu diesem Zeitpunkt als Möglichkeit mitgedacht ist.

68 F 554–556, Nov. 1920, XXII. Jg., S. U4.

69 Zum Verhältnis von Kraus und Wolff vgl. auch Pfäfflin: Zwischen Jüngstem Tag und Weltgericht. Definitiv aufgelöst wird Kraus' Imprint-Verlag erst im August 1923 (vgl. Kraus: Notizen. In: F 632–639, Okt. 1923, XXV. Jg., S. 76–88, hier S. 84).

70 Vgl. F 557–560, Jan. 1921, XXII. Jg., S. U4.

71 Kraus: Notizen und Glossen. In: F 557–560, Jan. 1921, XXII. Jg., S. 28–46, hier S. 41.

72 F 561–567, März 1921, XXII. Jg., S. U4. Gegenüber Sidonie Nádherný von Borutin äußert Kraus in seinem Brief vom 15./16. März 1921 hingegen Gründe, die gerade nicht publik werden sollen: »[I]ch müßte mich eigentlich in die Arbeit an den »L.T.d.M.« einlassen – wenn nicht ein stärkerer Magnet [die Adressatin, Anm.] ablenkte« (BSN 1, S. 569).

73 Vgl. Kraus: Monolog des Alfred Kerr. In: F 561–567, März 1921, XXII. Jg., S. 80f.

74 Der Briefkommunikation mit Nádherný von Borutin ist immerhin zu entnehmen, dass Kraus im Juli 1921 für eine »ganz dringende Druckereiarbeit« nach Wien reisen möchte, die er präzisiert als das »Imprimatur für den III. Akt, ohne das nicht weitergedruckt werden kann« (BSN 1, S. 586).

Soeben erschienen:

WORTE IN VERSEN V. BAND

»Die letzten Tage der Menschheit« (Buchausgabe) im Druck

Datum des Erscheinens unbestimmt.

VERLAG RICHARD LÁNYI, WIEN

Karl Kraus und sein Werk / Von Leopold Liegler

27 Bogen Großoktav, auf holzfreiem Papier gedruckt, mit 5 Bildbeigaben und einer faksimilierten Satzkorrektur.

Nestroy, »Das Notwendige und das Überflüssige«,

bearbeitet von **Karl Kraus** (mit einer Notenbeilage), Preis K 20.--
Der Ertrag für wohltätige Zwecke.

Ansichtskarte „**Volkshymne**“. Preis K 2:50.

Der volle Ertrag wird den Kriegsblinden zugewendet.

Die Zusendung von Büchern, Zeitschriften, Einladungen, Ausschritten, Drucksachen, Manuskripten oder **brieflichen Mitteilungen irgendwelcher Art**

ist unerwünscht. Antwort oder Rücksendung erfolgt in keinem Falle. Das etwa beigelegte Porto wird einem wohltätigen Zwecke zugeführt.

ABONNEMENTS auf „DIE FACKEL“

können infolge der fortgesetzt wachsenden Kosten der Herstellung nicht mehr übernommen werden, sondern nur gegen eine Mindestvorausbezahlung von K 50.— (Mk. 30.—) die Verpflichtung, jedes Heft nach Erscheinen sofort zu expedieren. Von dem vorausgezählten Betrage wird der Preis der in zwangloser Folge erscheinenden Hefte jeweils in Abzug gebracht werden und rechtzeitig, ehe das Guthaben aufgebraucht ist, eine Verständigung erfolgen. Vorauszahlungen aus dem Auslande mittels Briefes erwünscht.

Inhalt der vorigen vierfachen Nummer 557—560, Januar 1921:
Die Gesellschaft der Feinde / Zeitgenossen / Der Lächler /
Inschriften / Notizen und Glossen / Miserere / Hans Müller im
Frieden / Weihnachtsgeschenke / Ein christlicher Dreh

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: **Karl Kraus**
Druck von Jahoda & Siegel, Wien III., Hintere Zollamtsstr. 3

Abbildung I.4

Versalien mit gesteigerter Vehemenz in zwei aufeinanderfolgenden *Fackel*-Ausgaben abgedruckt: »DIE LETZTEN TAGE DER MENSCHHEIT« (Buchausgabe) im Druck.⁷⁵ Erst das letzte *Fackel*-Heft vor Veröffentlichung der ersten Auflage der Buchausgabe bringt wieder einen zeitlichen Index ins Spiel, wenn auch einen denkbar unpräzisen – »demnächst« wird das Erscheinen in Aussicht gestellt.⁷⁶ Gérard Genette scheint also recht zu behalten, dass es sich bei Kategorien wie »im Druck« oder »in Vorbereitung« um »Nuancen« handle, »die man besser nicht wörtlich nimmt«.⁷⁷ Die bisher aufgeführten Befunde haben jedenfalls gemeinsam, dass sie allesamt Kraus' Bemühen abbilden, die fortwährend aufgeschobene Ausgabe seines Dramenprojektes durch gezielte paratextuelle und im Rahmen der Vorlesungen auch performativ-mediale Strategien öffentlich präsent zu halten. *Die letzten Tage der Menschheit* sollen, unabhängig von der Bündelungsform des Buches (an die ihre Veröffentlichung eben keineswegs ausschließlich gebunden ist), sichtbar und hörbar bleiben – dass Kraus' Strategie durchaus aufgeht, zeigt der Presse- und Reaktionspiegel, den er bereits in dieser Phase in der *Fackel* etabliert.⁷⁸ Auffällig ist zudem die vergleichsweise große Zahl an Vorbemerkungen, die Kraus vor allem einzelnen Szenen aus den *Letzten Tagen der Menschheit* bei seinen Vorlesungen zwischen 1919 und 1922 voranstellt,⁷⁹ in den späteren Jahren aber reduziert. Diese Vorbemerkungen lassen einerseits auf ein grundsätzliches Kommentarbedürfnis schließen, andererseits aber auch auf Kraus' bereits genanntes Bewusstsein hinsichtlich des paratextuellen Vermögens zwecks Positionierung und Rezeptionssteuerung – und nicht zuletzt kann man diese Paratexte im Genette'schen Sinne als »Schwellen«⁸⁰ zum Materialkomplex der *Letzten Tage der Menschheit* auffassen, ohne dies automatisch und zwingend mit einer Buchform verbinden zu müssen.

75 F 577–582, Nov. 1921, XXIII. Jg., S. U4; sowie F 583–587, Dez. 1921, XXIII. Jg., S. U4.

76 F 588–594, März 1922, XXIII. Jg., S. U3.

77 Genette: Paratexte, S. 100.

78 Zu den Turbulenzen rund um Kraus' Innsbrucker Vorlesung Anfang 1920 vgl. Kraus: Innsbruck. In: F 531–543, Apr. 1920, XXII. Jg., S. 1–206, insbes. S. 2f., 22–26, 31–34, 45–47 u. 178f.; zu seinen Prager Vorlesungen 1920 vgl. Kraus: Vorlesungen. In: F 546–550, Juli 1920, XXII. Jg., S. 3–33, hier S. 28; zu Kraus als Rezitator der *Letzten Tage der Menschheit* und als »Archivar« seiner Zeit vgl. Kraus: Berlin und Prag. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 68–75, hier S. 74f.

79 Vgl. dazu Kraus: Randbemerkung. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 1f.; Kraus: Géza von Lakkati de Nemesfalva et Kutjafelegfaluszég. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 161–164, hier S. 161f.; Kraus: Innsbruck. In: F 531–543, Apr. 1920, XXII. Jg., S. 1–206, hier S. 36; Kraus: Vorlesungen. In: F 544–545, Juni 1920, XXII. Jg., S. 11–19, hier S. 11–14; Kraus: Vorlesungen. In: F 546–550, Juli 1920, XXII. Jg., S. 3–33, hier S. 21–26; Kraus: Notizen. In: F 554–556, Nov. 1920, XXII. Jg., S. 17–28, hier S. 23; Kraus: Vorlesungen. In: F 588–594, März 1922, XXIII. Jg., S. 64–73, hier S. 65–67 u. 71–73; sowie Kraus: Vorlesungen. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 64–82, hier S. 64 u. 79f. Zur Möglichkeit, Lesungen selbst als Epitext zu sehen, vgl. auch Genette: Paratexte, S. 353.

80 Vgl. Genette: Paratexte, S. 10.

Daneben wird man Kraus ein gewisses Maß an Autosuggestion durch seine oben ausgeführte Ankündigungspolitik kaum absprechen können, zumal dann, wenn man die Parallelstimme zum öffentlichen Paratext in der Briefkommunikation einbezieht. Am deutlichsten äußert sich Kraus brieflich im Februar 1922: »Das Werk muß fertig sein.«⁸¹ Im Mai 1922 scheint mit der Veröffentlichung der ersten Auflage der Buchausgabe (1922a) wenigstens diese Etappe geschafft. Nachdem der April noch durch »[d]as Vertrackteste an Arbeit und Rackerei für die Personenverzeichnisse« sowie die »fortwährend aufregende Befassung mit Seiten von V.« gekennzeichnet gewesen ist,⁸² kann *Die Fackel* dann vermelden:

Die Buchausgabe der Letzten Tage der Menschheit ist am 26. Mai im Verlag der Fackel erschienen. Sie hat — mit den Personenverzeichnissen, dem Vorwort etc. — 816 Seiten. Über die Entstehung unterrichtet die folgende Notiz:

»Der erste Entwurf der meisten Szenen ist in den Sommern 1915 bis 1917, das Vorspiel Ende Juli 1915, der Epilog im Juli 1917 verfaßt worden. Viele Zusätze und Änderungen sind im Jahre 1919 entstanden, in das auch der Druck der Akt-Ausgabe fällt. (Der Epilog erschien im November 1918.) Die durchgehende Umarbeitung und Bereicherung jener vorläufigen Ausgabe und der Druck des Gesamtwerkes sind in den Jahren 1920 und 1921 vorgenommen worden. Das Erscheinen wurde durch die ungeheure, immer wieder unterbrochene Arbeit der Ergänzungen und Korrekturen wie auch durch die materiellen Hindernisse der Nachkriegszeit verzögert.«⁸³

Die Notiz, die der Buchausgabe vorangestellt ist,⁸⁴ unterrichtet also einmal mehr über die gravierenden Veränderungen und Eingriffe, die Kraus im Zuge seiner fortschreibenden Vertextung vorgenommen hat;⁸⁵ und sie macht — damit

81 Der Brief an Nádherný von Borutin vom 14./15. Februar fährt dann folgendermaßen fort: »Ich hoffe, daß ich davon Anfang April ganz frei bin. Schön wäre es gewesen, es noch bis Nr. 600 zu bringen (ein Heft nach dem nächsten), aber auch *dies darf nicht zurückhalten. Keinesfalls* auf ein anders Jahr, die Frage wäre nur der *Monat* und nur wegen des Notwendigen und der paar Menschen. Aber wenn Du im Mai willst, so geschieht es. Auch früher!« (BSN 1, S. 617, Herv. im Orig.). Kürzer und direkter formuliert es Kraus' Brief an Mechtilde Lichnowsky vom 16./17. Februar 1922: »Das Buch hoffentlich im April. (Es ist eine Qual.)« (VF, S. 98).

82 BSN 1, S. 620f.

83 Kraus: Notizen. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 48–58, hier S. 51, Herv. im Orig. Dasselbe Heft bewirbt die Neuerscheinung auch auf der hinteren Umschlag-Außenseite (vgl. F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. U4).

84 Vgl. BA 1922a, S.V.

85 Das Ausmaß der Umarbeitungen erschließt sich beim ersten Blick auf die Gegenüberstellung des Szenenbestandes von Akt-Ausgabe und Buchausgabe, die Christian Wagenknecht angefertigt hat (vgl. S 10, S. 804–809). Jeder Akt der Buchausgabe versammelt

zusammenhängend – kenntlich, dass 1919, einstmals zeitlicher Fluchtpunkt der Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit*, als Jahr der Finalisierung längst obsolet geworden ist. Eine vermeintliche Marginalie mag dies weiter verdeutlichen. Als sein Verleger Georg Jahoda nämlich Kraus einen Entwurf für die Einbandgestaltung vorlegt, auf der ohnehin schon mit Vorbehalt die Datierung »1914–1919 (?)« angegeben ist, quittiert Letzterer den Vorschlag ablehnend: »Ja warum denn / das? / Ich denke nicht daran! / (Und [...] warum 19?)«⁸⁶ (Abb. 1.5) Das Ausstreichen der Datierung hängt mit zwei Faktoren entscheidend zusammen: Zum einen reagiert Kraus mit seinen Überarbeitungen auf eine bestimmte, veränderte Öffentlichkeit nach dem Krieg – insbesondere auf das Erstarken der Christlich-Sozialen – sowie auf erst dadurch überhaupt bekannt gewordene Zeugnisse, was einer der (unausgesprochenen) Gründe für die Verzögerungen ist.⁸⁷ Zum anderen hält Kraus wiederholt generell am Versagen derartiger Zäsuren fest und postuliert ein Verständnis von Kriegszeit, das sich nicht auf die Jahre 1914–1918/19 beschränken lässt – zu leicht ginge damit die Möglichkeit einher, vorschnell mit der unmittelbaren Vergangenheit abzuschließen und ebenso vorschnell auch wieder daran anzuschließen. Deutlich umrissen findet sich dieser Sachverhalt im Vorwort der Buchausgabe:

Denn über alle Schmach des Krieges geht die der Menschen, indem sie zwar ertragen, daß er ist, aber nicht, daß er war. [...] Wie tief begrifflich die Ernüchterung einer Epoche, die, niemals eines Erlebnisses und keiner Vorstellung des Erlebten fähig, selbst von ihrem Zusammenbruch nicht zu erschüttern ist, von der Sühne so wenig spürt wie von der Tat, aber doch Selbstbewahrung genug hat, sich vor dem Phonographen ihrer historischen Melodien die Ohren zuzuhalten, und genug Selbstaufopferung, um sie gegebenenfalls wieder anzustimmen. Denn daß Krieg sein wird, erscheint denen am wenigsten unfaßbar, welchen die Parole »Jetzt ist Krieg« jede Ehrlosigkeit ermöglicht und gedeckt

Szenen aus mehreren Akten der Akt-Ausgabe, wobei Kraus nur eine Szene der Akt-Ausgabe nicht in die Buchausgabe übernimmt, letztere aber gleichzeitig um 47 neue Szenen erweitert. Bei der Einarbeitung des Szenenbestandes der Akt-Ausgabe kommt es zudem in zahlreichen Fällen zu Änderungen in den Details, an mancher Stelle auch zu größeren Eingriffen (vgl. Scheichl: Szenenkonkordanz, S. 8 u. 12). Zur einzigen Szene der Akt-Ausgabe, die nicht in die Buchausgabe integriert wird, vgl. S. 10, S. 787–789. Gérard Genette stellt für solche Formen der Erweiterung eigener Texte gerade kein begriffliches Repertoire bereit, da er ausschließlich von einem »allographen« Hypotext ausgeht (vgl. Genette: Palimpseste, S. 353–371). Ebenfalls nur bedingt ist dem Phänomen mit seinem Konzept der »Auto-Hypertextualität« (ebd., S. 527) näher zu kommen, das er für die Entstehung von Texten generell ansetzt.

86 Zit. n. der Abb. in: Ott/Pfäfflin: Karl Kraus, S. 280, Herv. im Orig.

87 Vgl. dazu die Ausführungen Christian Wagenknechts (S. 10, S. 777f. u. 804). Zu den veränderten politischen Zusammenhängen vgl. auch Timms: Culture and Catastrophe, S. 372–374

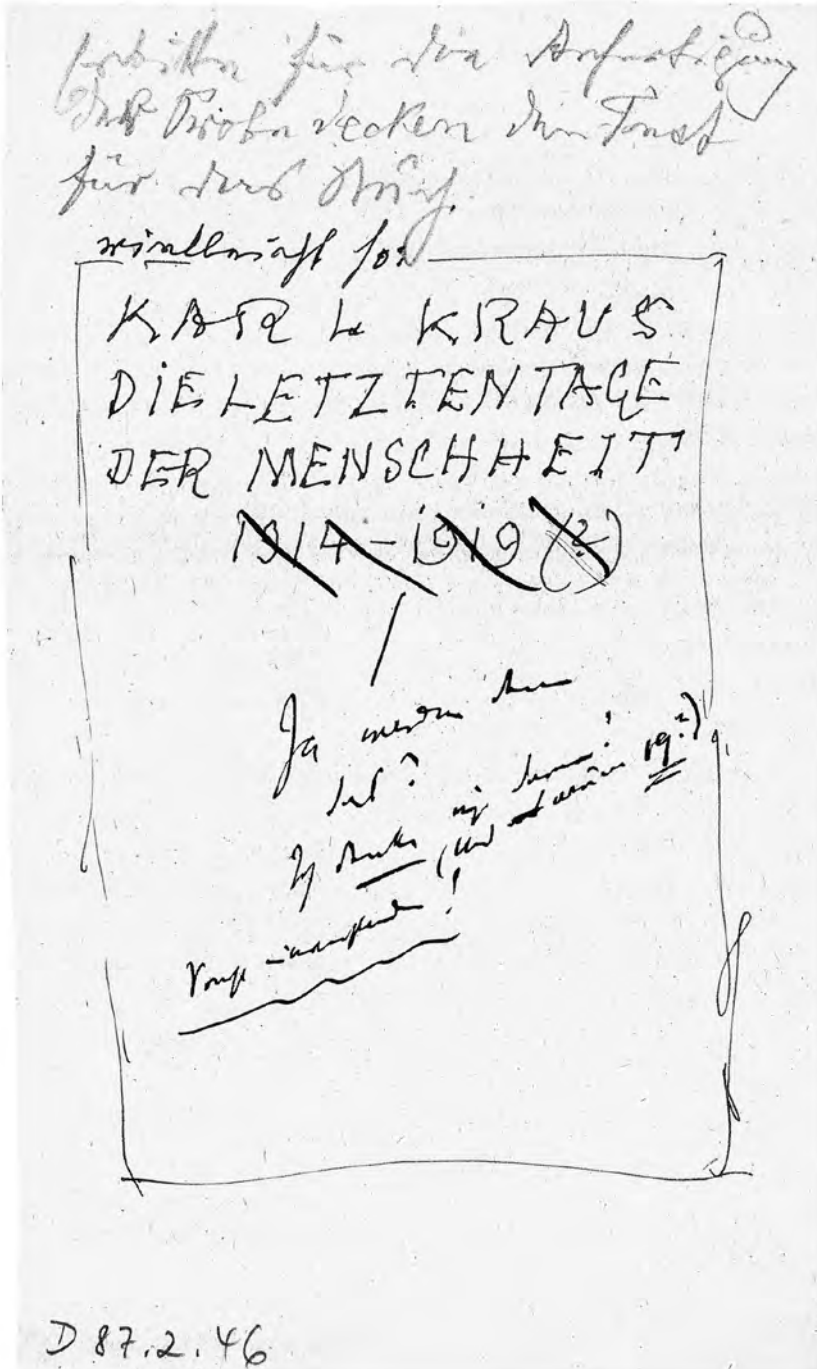


Abbildung 1.5

hat, aber die Mahnung »Jetzt war Krieg!« die wohlverdiente Ruhe der Überlebenden stört.⁸⁸

Überhaupt profiliert das Vorwort von 1922 im Vergleich mit jenem der Akt-Ausgabe einige Aspekte noch einmal stärker. Neben der Kriegszeit scheinen vor allem zwei Punkte bedeutsam: Erstens wird das ›wirklich Geschehene‹⁸⁹ poetologisch weiter aufgewertet und mithin das Vorwort als regelrechtes ›Faktualitätsversprechen‹⁹⁰ angelegt; zweitens zeigt sich – durchaus an diesen Sachverhalt anknüpfend –, wie die Grenze von Text, Intertext und Paratext (und jene von ›Fiktionalität‹ und ›Faktualität‹ sowieso) endgültig porös wird. Schließlich endet das Vorwort der Buchausgabe mit dem Problem der Zeugenschaft, die man gleichermaßen als ethisches wie epistemisches Phänomen zu begreifen haben wird:⁹¹ Es ist ausformuliert in der Rede des Horatio aus Shakespeares *Hamlet* (V/2) mit seiner Schlussentzweiung »dies alles kann ich / Mit Wahrheit melden.«⁹² Kraus doppelt mit dieser Rede eine Passage, die bereits in der Akt-Ausgabe (und dann ebenfalls in den Buchausgaben) im Abschlussmonolog des Nörglers zu stehen kommt,⁹³ aber schon zuvor einen Teil seines Essays *Weltgericht* darstellt,⁹⁴ der selbst wiederum bei einer Vorlesung als ›Schwelle‹ zu den *Letzten Tagen der Menschheit* dient.⁹⁵ Hier eindeutige Trennungen einziehen zu wollen, würde das Sichtfeld auf die Eigenlogik und -dynamik der Kraus'schen Vertextungsprinzipien beschränken. Darüber hinaus multipliziert Kraus mit dem Horatio-Zitat sowie mit der Rede des Nörglers aber auch das Ich, das im Vorwort spricht. Selbst wenn Letzteres entsprechend mit der Autorität des Shakespeare-Textes legitimiert wird, bleibt doch offen, wer – welches Ich – das Vorwort

88 S 10, S. 10.

89 Vgl. ebd., S. 9.

90 Dieser Begriff wäre auch als Komplement zu Genettes ›Fiktionalitätsvertrag‹ zu denken (vgl. dazu Genette: Paratexte, S. 209–211). Von einem ›Vertrag‹ zu sprechen, halte ich allerdings für schief, da ein solcher *de iure* üblicherweise die Zustimmung beider Parteien voraussetzt. Zum Wahrhaftigkeitsgehalt von Paratexten allgemein vgl. auch ebd., S. 200f.

91 Vgl. für den größeren Zusammenhang Schmidt: Ethik und Episteme der Zeugenschaft, v. a. S. 23–51.

92 S 10, S. 11. Im vollständigen Wortlaut: »Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen, / Wie alles dies geschah; so sollt ihr hören / Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich, / Zufälligen Gerichten, blindem Mord; / Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt, / Und Planen, die verfehlt zurückgefallen / Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich / Mit Wahrheit melden.« Vgl. Shakespeare: Hamlet, S. 167f.

93 Vgl. AA, S. 598; sowie S 10, S. 681. Kraus wird sich auf diese Stelle später im Rahmen einer Übersetzungskritik noch einmal beziehen (vgl. Kraus: Hexenszenen und anderes Grauen. In: F 724–725, Apr. 1926, XXVIII. Jg., S. 1–44, hier S. 6).

94 Vgl. Kraus: Weltgericht. In: F 499–500, Nov. 1918, XX. Jg., S. 1–5, hier S. 4.

95 »Zwischen ›Weltgericht‹ (mit dem Horatio-Zitat als Schluß) und der 1. Szene des I. Aktes‹ schiebt Kraus allerdings noch eine zusätzliche Vorbemerkung ein (Kraus: Vorlesungen. In: F 608–612, Dez. 1922, XXIV. Jg., S. 43–59, hier S. 49f.).

überhaupt signiert⁹⁶ und in welcher Weise es sich auf dieses auswirkt, letztlich mit einer Signatur im Zitat respektive mit einer zitierten Signatur versehen zu werden.

Es gilt nun an dieser Stelle erneut auf die oben zitierte Ankündigung aus der *Fackel* zurückzukommen. Ebenfalls aufschlussreich an ihr ist nämlich, dass Kraus beim Erscheinen der ersten Auflage der Buchausgabe sofort eine Neuauflage in Aussicht stellt – allerdings unter ganz bestimmten Voraussetzungen, ist Letztere doch dezidiert mit der Ästhetik der Buchgestaltung verknüpft:

Daß der Druck auf etlichen Seiten mancher Exemplare leider durchschlägt, muß als ein Schönheitsfehler, der bei Dünndruckpapier oft vorkommt, an den sich aber das Auge schnell gewöhnt, hingenommen werden.

Die neue Auflage, mit etwas stärkerem Papier, ist in Vorbereitung.⁹⁷

Relativ unabhängig von diesem Argument materialer Qualität kann Kraus allerdings bereits im darauffolgenden *Fackel*-Heft vier Monate später am Ende einer Serie von nachträglichen Korrekturen zu den *Letzten Tagen der Menschheit* verlautbaren: »Das Buch ist im Verlag nicht mehr vorrätig. Die neue Auflage (6. bis 10. Tausend) wird voraussichtlich vor Weihnachten erscheinen.«⁹⁸ Diese zweite Auflage der Buchausgabe (1922b) wird im Dezember 1922 mit der angekündigten verbesserten Papierqualität sowie mit einer Reihe kleinerer Korrekturen⁹⁹ veröffentlicht.

96 Vgl. dazu auch Derrida: Buch-Außerhalb, S. 24.

97 Kraus: Notizen. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 48–58, hier S. 51. Brieflich und damit auf dem inoffiziellen Kommunikationskanal scheint Kraus eher zu Zugeständnissen bereit, wie sein Schreiben an Nádherný von Borutin vom 1./2. Juni 1922 zeigt: »In den ›Letzten Tagen‹ sind natürlich außer den zwei korrigierten, noch etliche, aber unwesentliche Druckfehler entdeckt worden [...]. Das ist eben überhaupt nicht zu vermeiden und im Nachhinein quält es mich auch nicht mehr so. Ein Malheur, das mir *ganz* gleichgiltig ist, aber den guten [Jahoda] furchtbar erregt hat: in einem (kleineren) *Teil* der Auflage hat der Maschinenmeister, der auf S. 518 das Notencliche einmal heben und dazu herausnehmen mußte, es *verkehrt* eingesetzt. Der Musiker bemerkt das sofort. [...] und der Laie sieht es überhaupt nicht. (Würde *nach* Absendung Deines Exemplars bemerkt. Wie ist es darin?) Es ist eine fabelhafte Leistung der Druckerei. Das Papier schlägt an manchen Stellen durch, das kommt aber selbst bei englischen Shakespeare-Drucken vor und ist bei dem sonst herrlichen Dünndruckpapier nie ganz zu vermeiden. (Über tausend Viertelbogen wurden noch zuletzt weggeworfen.)« (BSN 1, S. 630, Herv. im Orig.).

98 Kraus: Notizen. In: F 601–607, Nov. 1922, XXIV. Jg., S. 82–99, hier S. 97. Die hintere Umschlag-Außenseite doppelt die Information und verzeichnet die »2. Auflage (6.–10. Tausend) in Vorbereitung« (F 601–607, Nov. 1922, XXIV. Jg., S. U4).

99 Vgl. Kraus: Notizen. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 48–58, hier S. 51; Kraus: Notizen. In: F 601–607, Nov. 1922, XXIV. Jg., S. 82–99, hier S. 96f.; sowie Kraus: Notizen. In: F 608–612, Dez. 1922, XXIV. Jg., S. 33–41, hier S. 37. Ausschließlich in dieser zweiten Auflage findet sich in der vorangestellten Notiz dann auch der folgende Zusatz: »Für die vorliegende zweite Auflage der Gesamtausgabe sind Druckfehler der ersten, die Ende Mai

licht. Sie bleibt etwas mehr als zwei Jahre lieferbar,¹⁰⁰ bis sie im März 1925 in der *Fackel* als vergriffen deklariert und gleichzeitig abermals eine Neuauflage in Vorbereitung angekündigt wird – ein Hinweis, der sich von da an in jedem *Fackel*-Heft bis inklusive August 1926 wiederholt, und zwar immer an unterster Stelle auf der hinteren Umschlag-Innenseite.¹⁰¹ Einmal mehr spielt Kraus hier mit der Präsenz der Absenz. Die nachgerade monotone Reihung der Hinweise wird erst mit der *Fackel* von Oktober 1926 unterbrochen, in der Kraus annonciert: »Der Neudruck von / DIE LETZTEN TAGE DER MENSCHHEIT / gelangt Mitte Oktober zur Ausgabe«. ¹⁰² Das Folgeheft von Dezember 1926 bezieht sich dann noch einmal ausführlich auf diesen Neudruck, der zudem gleich doppelt beworben wird: Einmal als »[s]oeben erschienen« auf der Innenseite des vorderen Umschlagblattes, wo Kraus den *Letzten Tagen der Mensch-*

1922 erschienen ist, beseitigt und einige textliche Änderungen vorgenommen worden« (BA 1922b, S. V).

100 *Die Fackel* bewirbt sie dreimal hintereinander in ähnlichem Arrangement auf der hinteren Umschlag-Außenseite (vgl. F 608–612, Dez. 1922, XXIV. Jg., S. U4; F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. U4; F 622–631, Juni 1923, XXV. Jg., S. U4); danach erfolgt der Wechsel auf die hintere Umschlag-Innenseite, wobei *Die letzten Tage der Menschheit* zugleich in eine längere Aufzählung erhaltlicher Werke von Kraus aufgenommen werden. Wiederum in drei Ausgaben hintereinander stehen sie dort an dritter Stelle und sind damit nicht mehr derart hervorgehoben wie noch zuvor; überdies werden einige der Zusatzangaben zu Ausstattung und Versand getilgt (vgl. F 632–639, Okt. 1923, XXV. Jg., S. U3; F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. U3; F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. U3). Für abermals drei Hefte rücken *Die letzten Tage der Menschheit* dann in die Spitzenstellung der Aufzählung (vgl. F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. U3; F 668–675, Dez. 1924, XXVI. Jg., S. U3; F 676–678, Jan. 1925, XXVI. Jg., S. U3). Dass dies eine Reaktion auf die Inhalte der jeweiligen Hefte ist, liegt nahe: Schon im Heft von Juni 1924 bezieht sich Kraus mehrfach und ausführlich auf *Die letzten Tage der Menschheit* – unter anderem mit dem gleichnamigen Artikel, dem zufolge diese »als das einzige österreichische Buch beim Kongreß der ›Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit‹ in Washington ausgestellt waren« (Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 88–99, hier S. 88). In der Folgeausgabe von August 1924 muss Kraus diese Verlautbarung, die sich als Täuschung erwiesen hat, zwar in einer »Berichtigung« korrigieren (vgl. Kraus: *Berichtigung*. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 94f.); das ändert allerdings nichts daran, dass *Die letzten Tage der Menschheit* zu diesem Zeitpunkt öffentlich stark präsent sind. Dies verdeutlichen Kraus' Presse- und Rezeptionsschau in der *Fackel*, die diese Öffentlichkeit doppelt, wie auch die Reihung innerhalb seiner Werkliste, mit der er das Dramenprojekt paratextuell in eine prominente Position bringt.

101 Vgl. F 679–685, März 1925, XXVI. Jg., S. U3; F 686–690, Mai 1925, XXVII. Jg., S. U3; F 691–696, Juli 1925, XXVII. Jg., S. U3; F 697–705, Okt. 1925, XXVII. Jg., S. U3; F 706–711, Dez. 1925, XXVII. Jg., S. U3; F 712–716, Jan. 1926, XXVII. Jg., S. U3; F 717–723, März/Apr. 1926, XXVII. Jg., S. U3; F 724–725, April 1926, XXVIII. Jg., S. U3; F 726–729, Mai/Juni 1926, XXVIII. Jg., S. U3; F 730–731, Juli 1926, XXVIII. Jg., S. U3; F 732–734, Aug. 1926, XXVIII. Jg., S. U3.

102 F 735–742, Okt. 1926, XXVIII. Jg., S. U3.



Abbildung 1.6

heit mit einer ganzen Seite so viel Anzeigenraum wie niemals zuvor zuspricht (Abb. 1.6),¹⁰³ und einmal auf der Innenseite des hinteren Umschlagblattes, wo sich *Die letzten Tage der Menschheit* in die Auflistung der Publikationen des Verlages ›Die Fackel‹ eingereiht finden.¹⁰⁴ Im Heftinneren druckt Kraus außerdem die folgende Notiz ab:

Am 25. Oktober ist die neue Auflage der »Letzten Tage der Menschheit« (17. bis 23. Tausend, einschließlich der Aktausgabe) im Verlag ›Die Fackel‹ Wien – Leipzig erschienen. Diese Neuauflage unterscheidet sich von den früheren durch ein neu eingerichtetes Personenverzeichnis, das [...] die Personen und die Örtlichkeit jeder einzelnen Szene anführt wie auch die Seite des Werkes,

¹⁰³ Vgl. F 743–750, Dez. 1926, XXVIII. Jg., S. U2, im Orig. gesperrt.

¹⁰⁴ Vgl. F 743–750, Dez. 1926, XXVIII. Jg., S. U3. Diese Auflistung wird Kraus dann bis zur letzten Ausgabe in beinahe jedem Heft der *Fackel* abdrucken – mit Ausnahme folgender Hefte: F 845–846 (Dez. 1930), F 864–867 bis F 873–875 (Juli 1931 bis Okt. 1932), F 888 (Okt. 1933), F 889 (Juli 1934) –, und stets werden *Die letzten Tage der Menschheit* darin aufgeführt sein.

auf der sie beginnt, so daß ein rasches Auffinden ermöglicht ist. Die Anlegung dieses Personenverzeichnisses stammt von Georg Jahoda.¹⁰⁵

Vor allem betont wird demnach die Einführung eines neuen Ordnungssystems, das eine bessere Orientierung innerhalb der überbordenden Szenenfülle ermöglichen soll.¹⁰⁶ Gleichzeitig wird die Szene als Formelement noch einmal deutlicher konturiert und stark gemacht (vgl. Kap. 2). Zu erwähnen bleibt außerdem eine subtile, leicht zu übersehende Änderung von einiger Relevanz. Aus der oben zitierten Notiz zur Entstehung der *Letzten Tage der Menschheit* wird, wie ein Abgleich der Ausgaben von 1922 und 1926 zeigt, nämlich ein Satz getilgt: Die Bemerkung, wonach sich das Erscheinen durch Ergänzungen, Korrekturen und die materiellen Hindernisse verzögert habe, findet in der dritten Auflage der Buchausgabe keinen Platz mehr – und ist dem öffentlichen Status, den *Die letzten Tage der Menschheit* nunmehr besitzen, vermutlich auch nicht mehr adäquat. Insofern ist durchaus Sigurd Paul Scheichls Überlegung zuzustimmen, wonach die – abgesehen vom neuen Personenverzeichnis – sonst seitengleiche Neuausgabe über ein paratextuelles Detail »noch einen weiteren kleinen Schritt weg von der Kampfschrift zum Dramentext gemacht [hat]«. ¹⁰⁷ Folgenreich und grundlegend erweist sich diese dritte Auflage der Buchausgabe (1926) jedenfalls in mehrerlei Hinsicht: Denn erstens wird ihr zu Kraus' Lebzeiten keine weitere gedruckte Auflage in Buchform mehr folgen; vielmehr ist sie noch im letzten *Fackel*-Heft zehn Jahre später als erhältlich vermerkt,¹⁰⁸ während die verbleibenden Exemplare mutmaßlich nach dem »Anschluss« Österreichs 1938 vernichtet werden.¹⁰⁹ Zweitens dient sie als Vorlage für die von Christian Wagenknecht im Rahmen von Kraus' *Schriften* im Suhrkamp Verlag erstellte und maßgeblich gewordene Ausgabe. Und drittens schließlich bietet sie die (auch materiale) Textgrundlage für die von Kraus Ende der 1920er Jahre konzipierte

105 Kraus: Notizen. In: F 743–750, Dez. 1926, XXVIII. Jg., S. 64–78, hier S. 64, Herv. im Orig. Kleinere Korrekturen werden nicht eigens vermerkt, vgl. dazu unter anderem Kraus: Notizen. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 146–157, hier S. 150; Kraus: Notizen. In: F 632–639, Okt. 1923, XXV. Jg., S. 76–88, hier S. 84; sowie Kraus: Notizen. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 94–99, hier S. 96.

106 In der Akt-Ausgabe ist dem Vorspiel, den einzelnen Akten sowie dem Epilog jeweils ein eigenes Personenverzeichnis vorangestellt; dazu kommt ein »Nachtrag zum Personenverzeichnis des IV. Aktes« am Ende desselben (siehe Kraus: IV. und V. Akt, S. 421), wodurch auch der *work-in-progress*-Charakter hervorgehoben wird. Eine Gliederung anhand der Einzelszenen unterbleibt allerdings, wie dies auch bei den Buchausgaben des Jahres 1922 der Fall ist, denen jeweils ein Gesamt-Personenverzeichnis vorangestellt ist, das zwar in Akte, nicht jedoch in Szenen unterteilt ist.

107 Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 169.

108 Vgl. F 917–922, Feb. 1936, XXXVII. Jg., S. U2.

109 Darauf weist Christian Wagenknecht hin (vgl. S 10, S. 779).

Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit*, jenen Sonderfall, der an späterer Stelle noch eigens zu thematisieren sein wird.

Schon für die Jahre zwischen 1922 und 1926 lässt sich beobachten, wie Kraus seinen paratextuellen Umgang mit (der) Öffentlichkeit weiter intensiviert. Zwar rücken separate Vorworte zu den *Letzten Tagen der Menschheit* im Rahmen seiner Vorlesungen vergleichsweise etwas in den Hintergrund,¹¹⁰ doch nützt Kraus den Kommunikationskanal der *Fackel* nunmehr deutlich verstärkt dafür, die öffentliche Wirkung und Wahrnehmung des Dramenprojektes anzuzeigen und mit Letzterer – zumal dort, wo er Nichtwahrnehmung registriert – durchaus auch abzurechnen. Das Spektrum der Präsenz der *Letzten Tage der Menschheit*, wie es in der *Fackel* ausgebreitet wird, reicht dabei von ›lokalen‹ Ereignissen und Auseinandersetzungen wie jener mit dem Publizisten Stephan Großmann oder jener mit dem *Neuen Wiener Journal* bis zu Artikeln in der *Encyclopædia Britannica* und zu Kraus' Rezeption in den USA.¹¹¹ Den ab 1924 »nur noch in Ausnahmefällen zitierten oder erwähnten zahlreichen Stimmen in ausländischen Revuen und Zeitungen«¹¹² widmet sich Kraus bevorzugt – auch, weil er sie gegen die deutschsprachige Presse in Stellung bringen kann.¹¹³ Neben zahlreichen

110 Vgl. aber immerhin Kraus: Vorlesungen. In: F 608–612, Dez. 1922, XXIV. Jg., S. 43–59, hier S. 49f.; Kraus: Vorlesungen. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 102–115, hier S. 108; Kraus: Klarstellung. In: F 668–675, Dez. 1924, XXVI. Jg., S. 60–63; Kraus: Vorlesungen. In: F 686–690, Mai 1925, XXVII. Jg., S. 36–47, hier S. 36; sowie Kraus: Notizen. In: F 726–729, Mai/Juni 1926, XXVIII. Jg., S. 66–80, hier S. 74.

111 Zu Großmann vgl. Kraus: Großmann. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 22–41, hier S. 29 u. 33; sowie Kraus: Großmann. In: F 622–631, Juni 1923, XXV. Jg., S. 91–107, hier S. 98f.; zum *Neuen Wiener Journal* vgl. Kraus: Großmann, der Herzensdieb. In: F 608–612, Dez. 1922, XXIV. Jg., S. 60–79, hier S. 68 u. 73f.; zur *Encyclopædia Britannica* vgl. Kraus: Notizen. In: F 697–705, Okt. 1925, XXVII. Jg., S. 103–114, hier S. 114; und in späteren Jahren auch Kraus: Notizen. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 66–74, hier S. 74; zur Rezeption in den USA vgl. unter anderem Kraus: Notizen. In: F 668–675, Dez. 1924, XXVI. Jg., S. 82–87, hier S. 85f., sowie Kraus: Notizen. In: F 717–723, März/Apr. 1926, XXVII. Jg., S. 32–46, hier S. 33.

112 Kraus: Notizen. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 64–83, hier S. 66.

113 Vgl. dazu etwa Kraus' Äußerung, wonach *Die letzten Tage der Menschheit* »nun auch im Ausland allmählich jene Beachtung [finden], welche dem Werk von der vaterländischen und deutschen Presse in dem berechtigten Vertrauen entzogen wurde, daß es sich hier um eine auch ohne sie in der Welt vorhandene und durch sich selbst notorische Tatsache handle« (Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 88–99, hier S. 88). Auf den Programmen zur Bühnenfassung druckt Kraus außerdem mit der gleichen Stoßrichtung folgende einleitende Bemerkung ab: »Dem Schweigen der vaterländischen Publizistik über die ›Letzten Tage der Menschheit‹ und der Berliner Meinung, daß sich derlei Angelegenheiten überlebt haben, begegnen immer noch ausländische Stimmen, die nicht nur das Überleben des Werkes über das Gesudel bezeugen, sondern auch seine furchtbare Zeitgemäßheit vor eben der optimistischen Niedertracht, die den Krieg, den sie erzeugt hat, vergessen haben möchte« (Kraus: Notizen und Glossen. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 18).

kürzeren Notizen, Anmerkungen und Nachdrucken zum Echo respektive zur Rezeption¹¹⁴ der *Letzten Tage der Menschheit* fallen insbesondere drei Pressepiegel auf, die Kraus mit (bisweilen sehr ausgiebigen) Kommentaren versieht: Ein erster, fast neunzigseitiger, mit dem Kraus das Format gewissermaßen erprobt, ist den Aufführungen des Epiloges *Die letzte Nacht* gewidmet, zwei kürzere hingegen dem Drama im Gesamten.¹¹⁵ Derartige Pressepiegel finden sich bei Kraus bereits früher und abseits der *Letzten Tage der Menschheit*; sie dienen schon da auch der Konstitution einer »public role«.¹¹⁶ Andere Phänomene, wie etwa die paratextuelle Aktualisierung der *Letzten Tage der Menschheit* zur Beschreibung zeitgenössischer Zustände oder auch der Einsatz der Antonomiasie »Autor der *Letzten Tage der Menschheit*«, sind hier vorerst nur anzudeuten.

Unmittelbar nach dem Erscheinen der Buchausgabe von 1926 bewirbt Kraus diese auch in den Folgeheften der *Fackel* wieder mit entsprechendem paratextuellen Einsatz – zunächst noch zweimal mit ganzseitigen Inseraten wie dem oben bereits genannten; danach wird für weitere vier Hefte den *Letzten Tagen der Menschheit* immerhin noch jeweils eine Seitenhälfte zugestanden.¹¹⁷ Nach Januar

114 Vgl. unter anderem Kraus: Notizen. In: F 601–607, Nov. 1922, XXIV. Jg., S. 82–99, hier S. 85f.; Kraus: Die Synthese. In: F 601–607, Nov. 1922, XXIV. Jg., S. 100–107, hier S. 100–102; Kraus: Die Berliner Aufführung. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 11–51, hier S. 21; Kraus: Notizen. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 68–87, hier S. 83; Kraus: Die Gedenktage. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 100–114, hier 107f.; Kraus: In dieser kleinen Zeit. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 1–45, hier S. 7–10; Kraus: Notizen. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 61–73, hier S. 73; Kraus: Nachtrag. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 134–176, hier S. 134–144 u. 165; Kraus: Ein Reinigungsprozeß. In: F 668–675, Dez. 1924, XXVI. Jg., S. 73–79, hier S. 75; Kraus: Notizen. In: F 668–675, Dez. 1924, XXVI. Jg., S. 82–87, hier S. 84; Kraus: Ein amerikanisches Urteil über die Fackel. In: F 679–685, März 1925, XXVI. Jg., S. 57–66; Kraus: Vorlesungen. In: F 686–690, Mai 1925, XXVII. Jg., S. 36–47, hier S. 37f.; Kraus: Notizen. In: F 686–690, Mai 1925, XXVII. Jg., S. 33–53, hier S. 47–49; Kraus: Notizen. In: F 691–696, Juli 1925, XXVII. Jg., S. 25–41, hier S. 31f.; Kraus: Eine Ehrung Österreichs. In: F 697–705, Okt. 1925, XXVII. Jg., S. 18–21, hier S. 20; Kraus: Warum ich an der Republikfeier nicht mitwirkte. In: F 706–711, Dez. 1925, XXVII. Jg., S. 58–70, hier S. 58f.; Kraus: Kundgebungen. In: F 712–716, Jan. 1926, XXVII. Jg., S. 27–34, hier S. 32; Kraus: Notizen. In: F 743–750, Dez. 1926, XXVIII. Jg., S. 64–78, hier S. 70.

115 Vgl. Kraus: Die letzte Nacht. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 59–145; Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 88–99; Kraus: Notizen. In: F 697–705, Okt. 1925, XXVII. Jg., S. 103–114, hier S. 110–113. Dass solche Pressepiegel ein stark zeitgebundenes Format sind, ist nicht weiter überraschend – Kraus wird sie später auch zu anderen Anlässen erstellen, etwa für sein Nachkriegsdrama *Die Unüberwindlichen* oder einmal mehr für die Berliner Aufführungen der *Letzten Nacht* (vgl. Kraus: Die Unüberwindlichen. In: F 827–833, Feb. 1930, XXXI. Jg., S. 1–41; sowie Kraus: Die letzte Nacht. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 46–70).

116 Timms: Culture and Catastrophe, S. 224.

117 Vgl. F 751–756, Feb. 1927, XXVIII. Jg., S. U2; F 757–758, Apr. 1927, XXIX. Jg., S. U2; F 759–765, Mai/Juni 1927, XXIX. Jg., S. U2; F 766–770, Okt. 1927, XXIX. Jg., S. U2; F 771–776, Dez. 1927, XXIX. Jg., S. U2; sowie F 777, Jan. 1928, XXIX. Jg., S. U2.

1928 stellt Kraus solcherlei prominent platzierte Annoncen bis auf Weiteres allerdings ein. Auch öffentliche Vorbemerkungen bei seinen Vorlesungen werden rar;¹¹⁸ beibehalten wird hingegen in der *Fackel* der Nachdruck und die Kommentierung von Zeugnissen über Kraus' öffentliche Wirkung, unter denen Berichte über seine dreimalige Nominierung für den Literaturnobelpreis gewiss zu den interessantesten gehören.¹¹⁹ Der strategische Gehalt solcher paratextuellen Aussagen über *Die letzten Tage der Menschheit* wird gerade dort deutlich, wo Kraus – wie im Rahmen seiner gerichtlichen Auseinandersetzung mit Alfred Kerr geschehen – nicht alleine das Dramenprojekt *per se* als Legitimation seines Schaffens heranzieht, sondern auch öffentliche Zeugnisse *darüber* explizit zu seinen Gunsten und zu seiner Positionierung einbringt.¹²⁰ Doch nicht nur in juristischen Zusammenhängen, sondern auch allgemeiner innerhalb des literarisch-kulturellen wie gesellschaftlich-politischen Feldes stellt Kraus mit den *Letzten Tagen der Menschheit* einen distinkten Geltungsanspruch. Dieser Anspruch wird vor allem offenbar, wo es auf Kraus' Autorschaft ankommt. Deren Relevanz zeigt sich bereits, als Kraus sich auf den Sonderheften der *Fackel* – im Gegensatz zu den ›regulären‹ Heften, auf denen er stets als Herausgeber firmiert –

118 Zu erwähnen ist allerdings die ausführliche Vorrede *Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt*, die Kraus anlässlich einer Lesung der *Letzten Nacht* in Paris hält (vgl. Kraus: *Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt*. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 1–9), wie auch ein öffentlicher Vortrag »[a]us dem Vorwort der ›Letzten Tage der Menschheit‹ (an die, ›die vom Krieg nichts mehr wissen wollen‹)« (Kraus: *Notizen*. In: F 800–805, Feb. 1929, XXX. Jg., S. 46–55, hier S. 49). Für die Bühnenfassung wird Kraus das Vorwort der Buchausgabe von 1926 modifizieren, es findet sich weiter unten im Fließtext abgedruckt.

119 Zum Nobelpreis vgl. vor allem Kraus: *Der Nobelpreis*. In: F 800–805, Feb. 1929, XXX. Jg., S. 56–58; sowie Kraus: *Der internationale Eindruck*. In: F 806–809, Mai 1929, XXXI. Jg., S. 70–72, hier S. 70; zur öffentlichen Wirkung insgesamt siehe unter anderem Kraus: *Der Hort der Republik*. In: F 766–770, Okt. 1927, XXIX. Jg., S. 1–92, hier S. 80; Kraus: *Wiener Vorlesungen*. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 47–65, hier S. 54f.; Kraus: *Vorlesungen im Ausland*. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 75–83, hier S. 76; Kraus: *Notizen*. In: F 800–805, Feb. 1929, XXX. Jg., S. 60–74, hier S. 72; Kraus: *Notizen*. In: F 811–819, Aug. 1929, XXXI. Jg., S. 30–48, hier S. 31–33 u. 47f.; Kraus: *Offenbach-Zyklus*. In: F 811–819, Aug. 1929, XXXI. Jg., S. 59–74, hier S. 61f.; Kraus: *Verklungen und vertan*. In: F 811–819, Aug. 1929, XXXI. Jg., S. 75–90, hier S. 81f.; Kraus: *Demokratisierung und Isolierung*. In: F 811–819, Aug. 1929, XXXI. Jg., S. 158–176, hier 173f.; Kraus: *Die Unüberwindlichen*. In: F 827–833, Feb. 1930, XXXI. Jg., S. 1–41, hier S. 35; Kraus: *Notizen*. In: F 827–833, Feb. 1930, XXXI. Jg., S. 112–117, hier S. 115f.; Kraus: *Die Dummheitskonkurrenz*. In: F 827–833, Feb. 1930, XXXI. Jg., S. 118–136, hier S. 122; Kraus: *Notizen und Glossen*. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 15f. u. 36; Kraus: *Der Fall Diebold*. In: F 857–863, Juli/Aug. 1931, XXXIII. Jg., S. 48–55, hier S. 48f.; Kraus: *Die deutsche Sprache in Paris*. In: F 912–915, Aug. 1935, XXXVII. Jg., S. 64–69, hier S. 65; Kraus: *Wichtiges von Wichten*. In: F 917–922, Feb. 1936, XXXVII. Jg., S. 94–112, hier S. 103f.

120 Zu Ersterem vgl. Kraus: *Der größte Schuft im ganzen Land ...* In: F 787–794, Sept. 1928, XXX. Jg., S. 1–208, hier S. 61; zu Letzterem vgl. ebd., S. 70f. u. 85.

gemäß typographischer Konvention als Autor der Akt-Ausgabe ausweist. Später wird er die Selbstbezeichnung als ›Autor der *Letzten Tage der Menschheit*‹ auch explizit als solche verwenden, und dies durchaus im Sinne eines »Ehrentitel[s]«. ¹²¹ Kraus profiliert die Antonomasie etwa ab Mitte der 1920er Jahre, als er sich mit dem Dramenprojekt definitiv etabliert hat; verstärkt setzt er sie ab 1930 ein, und noch *Wichtiges von Wichten* aus dem Jahr 1936, der letzte *Fackel*-Text überhaupt, der erscheint, weist Kraus in dieser Rolle aus. ¹²² Besonders zugespitzt wird sie dort, wo Kraus sich als »der nominelle und nachweislich erste Autor der *Letzten Tage der Menschheit*« deklariert und zugleich einen Besitzanspruch formuliert – »die *Letzten Tage der Menschheit* [...] für mich zu behalten«. ¹²³ Äußerungen wie diese verweisen nicht zuletzt auf die diskursiven Verwendungsweisen der Autor-Funktion (und einer auch damit zusammenhängenden bestimmten Idee von ›Werk‹), wie sie Michel Foucault umrissen hat. ¹²⁴

¹²¹ Hawig: Die Offenbach-Renaissance, S. 19.

¹²² Zur Selbstbezeichnung als »Autor« vgl. unter anderem Kraus: Wer glaubt ihm? In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 10–39, hier S. 25; Kraus: Der internationale Eindruck. In: F 806–809, Mai 1929, XXXI. Jg., S. 70–72, hier S. 71; Kraus: Die letzte Nacht. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 46–70, hier S. 55 u. 61 (bei S. 61 als »Autor« der *Letzten Nacht*); Kraus: Notizen. In: F 845–846, Dez. 1930, XXXII. Jg., S. 7–20, hier S. 19; Kraus: Notizen. In: F 852–856, Mai 1931, XXXIII. Jg., S. 52–61, hier S. 57; sowie Kraus: »Rauchen im Gefängnis«. In: F 917–922, Feb. 1936, XXXVII. Jg., S. 77–80, hier S. 79; daneben existiert die Rolle des ›Verfassers‹ (vgl. Kraus: Entlarvt durch Bekessy. In: F 691–696, Juli 1925, XXVII. Jg., S. 68–128, hier S. 74; sowie Kraus: Vorlesungen. In: F 751–756, Feb. 1927, XXVIII. Jg., S. 69–81, hier S. 77); zur Belegstelle aus *Wichtiges von Wichten* vgl. Kraus: Wichtiges von Wichten. In: F 917–922, Feb. 1936, XXXVII. Jg., S. 94–112, hier S. 96. Eine weitere Stelle macht deutlich, inwiefern die Autor-Funktion auch einem »In-Beziehung-Setzen der Texte« (Foucault: Was ist ein Autor?, S. 244) dient, wenn sich Kraus zugleich als Autor der *Letzten Tage der Menschheit*, von *Weltgericht* und des *Nachrufs* ausweist (vgl. Kraus: Für die Mütter des Proletariats. In: F 847–851, März 1931, XXXII. Jg., S. 64–66, hier S. 65).

¹²³ Kraus: Der Knebel. In: F 868–872, März 1932, XXXIII. Jg., S. 59f. Dies ist freilich auch in Reaktion auf das eigentümliche publizistische Phänomen gesprochen, dass *Die letzten Tage der Menschheit* »heute schon von sämtlichen deutschen Literaten sind außer von mir« (Kraus: Offenbach-Schändigungen. In: F 868–872, März 1932, XXXIII. Jg., S. 6–18, hier S. 13). Derselben Antonomasie bedient sich Kraus zweimal in einem Brief an James Fuchs Mitte der 1920er Jahre, in dem er eine Reihe von Gründen gegen eine Übersetzung der *Letzten Tage der Menschheit* durch Upton Sinclair sowie deren Aufnahme in die Reihe *The People's Classics* ausführt und damit ebenfalls auf sein Eigentumsrecht pocht (vgl. WB, H.I.N. 169783, fol. 5f.; zum größeren Kontext vgl. Lensing: Karl Kraus als »Volksklassiker«?). Bestrebungen, Kraus – unter Verweis auf *Die letzten Tage der Menschheit* – in den USA zu etablieren, gibt es bereits 1920 (vgl. WB, H.I.N. 240822).

¹²⁴ Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?, v. a. S. 245–251. Zum Zusammenhang von Autorschaft und Werk siehe außerdem Foucault: Archäologie des Wissens, S. 37f.: »Wenn man so gern und ohne sich weiter zu fragen vom ›Werk‹ eines Autors spricht, dann setzt man es in der Tat durch eine bestimmte Ausdrucksfunktion definiert voraus. Man gesteht ein, daß

Dass sich Kraus der einer solchen Funktion inhärenten Logiken durchaus bewusst ist, zeigt sich bereits früher, in einer nur vordergründig satirischen Konfrontation, im Rahmen derer er sich als »Autor der ›Letzten Tage der Menschheit‹« gegen »die Reihe ihrer Urheber« stellt.¹²⁵

Aufschlussreich wird die Selbstbezeichnung allerdings noch in einem anderen Zusammenhang: Sie führt an den Beginn des Kapitels zurück, zu Kraus' Schweigen nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten, das von der Öffentlichkeit ebenfalls registriert wird. Mehrfach fordern verschiedene publizistische Medien eine Reaktion von Kraus, und als diese (weitgehend) ausbleibt, erscheint eine Reihe von »Nachrufen« auf ihn, von denen er Mitte Juli 1934 einige auch in der *Fackel* nachdruckt. Auffällig daran sind die wiederholten Bezugnahmen auf *Die letzten Tage der Menschheit* wie auch auf Kraus als deren Autor.¹²⁶ Ende Juli 1934 veröffentlicht Kraus mit dem 316 Seiten starken Heft unter dem Titel *Warum die Fackel nicht erscheint* jenen supplementären auszugsweisen »Ersatz« der *Dritten Walpurgisnacht*, die er hingegen zurückhält. Dass er die genannte Antonomasie hier selbst in auffällender Dichte einsetzt,¹²⁷ lässt sich durchaus als Reflex auf die öffentliche Rolle, wenn nicht gar als Rückeroberung dieser Fremd- wie Selbstbezeichnung lesen, unter der er in den Berichten und Stellungnahmen anderer auftaucht. Den Forderungen dieser anderen – dem »Zudrang erregter und mitteilbarer Dummköpfe«, der Kraus zufolge von einer falschen »Beurteilung« der *Letzten Tagen der Menschheit* »datiert«¹²⁸ – tritt er ohnehin vehement entgegen. Kraus selbst dagegen wird *Die letzten Tage der Menschheit*

es darin ein Niveau geben muß [...], auf dem das Werk sich in all seinen Fragmenten, sogar den allerkleinsten und unwesentlichsten als der Ausdruck des Denkens oder der Erfahrung oder der Imagination oder des Unbewußten des Autors oder auch der historischen Determinationen enthüllt, in die er eingeschlossen war. Man sieht dabei sogleich, daß eine solche Einheit, weit entfernt davon, unmittelbar gegeben zu sein, durch ein Tun konstituiert wird; daß dieses Tun interpretativ ist, weil es im Text die Transkription von etwas entziffert, was er verbirgt und zugleich manifestiert; daß schließlich das Tun, das das *opus* in seiner Einheit und folglich das Werk selbst determiniert, nicht das gleiche sein wird, wenn es sich um den Autor des ›Théâtre et son double‹ oder den Autor des ›Tractatus‹ handelt [...].«

125 Kraus: Die Gedenktage. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 100–114, hier S. 101.

126 Vgl., aus dem schmalen, nur sechzehnseitigen Heft, F 889, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 2, 4, 7 u. 10f.

127 Vgl. Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. In: F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 3, 17, 22f., 40, 63, 116, 181 u. 264.

128 In vollem Wortlaut heißt es: »Der Zudrang erregter und mitteilbarer Dummköpfe, grundsätzlich und einzelweis verschleht, er datiert von den ›Letzten Tagen der Menschheit‹, deren stoffliche Beurteilung als das gleiche Übel an den Verehrern wie an den Verdammern erscheint und von denen jene eine Vertraulichkeit hergeleitet haben, die einem noch anklebt, wo das Werk von ihnen längst geplündert und infolgedessen auch als ›überholt‹ bezeichnet ist« (Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. In: F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 14f.).

von sich aus stattdessen als eine Äußerungsmöglichkeit profilieren, die gerade nicht dem Zwang zur Gegenwärtigkeit¹²⁹ verschrieben ist, sondern in einer »Zeit der Schrift«¹³⁰ eine alternative Zeitgenossenschaft zu begründen vermag, die sich dem Unzeitgemäßen¹³¹ verpflichtet sieht und damit gleichzeitig einer grundsätzlichen Verantwortung nachkommt. Denn

[d]aß er, dem das Wort entschlief, bis dahin und dann noch im Traum mehr Einfälle zur täglichen Wirklichkeit hatte, als alle Marodeure ihm in dieser Lage stehlen könnten, dürfte doch wohl glaubhaft sein. Aber so hart die Vorenthaltung des Gedruckten sein mag und so unerwünscht der Zwang, zur Aktualität nur alte Wendungen der Fackel und eben jener Letzten Tage der Menschheit zu gebrauchen, deren pazifistisches Arsenal bald ausgeplündert sein wird — der Entschluß zu schweigen ist unumstößlich: sofern er den Verzicht auf den »Frontalangriff« Schulter an Schulter mit jenen bedeutet, deren Mut in der Unverantwortlichkeit besteht. Er entspricht der Erkenntnis, daß ein Werk unmöglich wäre, das ihrer Forderung genüge, weil es bloß besser sein könnte als alles, was sie selbst leisten und was — Ehre dem Ehre gebührt — um des Minus willen wirksamer ist.¹³²

Wenn das, was zur akuten Gegenwart zu sagen wäre – die *Dritte Walpurgisnacht* eben –, zwar als ein weitgehend abgeschlossenes Konvolut¹³³ parat liegt, aber nicht (mehr) veröffentlicht werden kann, ohne andere zu gefährden, gestaltet sich der Rückgriff auf »Altes« in dessen Aktualisierung (vor allem als stille Lektüre¹³⁴) als eine der noch bestehenden Möglichkeiten des Sagbaren – respektive als Möglichkeit, sich (nicht nicht) zu äußern.¹³⁵ Noch eine andere, subtile

129 Gegenwärtigkeit ist hier abzugrenzen von Aktualität, wie sie auch etwas nicht Gegenwärtiges haben kann (vgl. Geyer/Lehmann: Einleitung, S. 16f.).

130 Zu einer solchen Zeit, von der aus unter anderem über die »Eröffnung einer anderen Gegenwart« nachgedacht werden kann, siehe Zanetti: *Poetische Zeitgenossenschaft*, S. 44.

131 Zu einer im nietzscheanischen Sinne unzeitgemäßen Zeitgenossenschaft vgl. *Agamben: Was ist Zeitgenossenschaft?*, S. 21–23.

132 Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. In: F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 22f.

133 Vgl. S 12, S. 336f.

134 Dafür spricht insbesondere, dass Kraus nach 1930 mit Ausnahme der lyrischen Passage *Die Raben* selbst nicht mehr aus den *Letzten Tagen der Menschheit* öffentlich vortragen wird (vgl. auch S 10, S. 781).

135 Da, wie Kraus betont, schon zu diesem Zeitpunkt die »Ausplünderung« der *Letzten Tage der Menschheit* unmittelbar droht, wird am Ende alles auf Shakespeare zulaufen. Dessen »Nachdichtungen« und Bearbeitungen von Kraus' Hand bewirbt bereits das besagte *Fackel*-Heft von Ende Juli 1934 mit entsprechendem Aufwand (vgl. F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. U3 u. U4); und mit ihm schließt auch der Briefwechsel zwischen Kraus und Sidonie Nádherný von Borutin, lautet doch Kraus' berühmter letzter Satz in seinem letzten Brief: »Die Weltstummheit macht jede Arbeit – außer an Shakespeare – unmöglich« (BSN 1, S. 782).

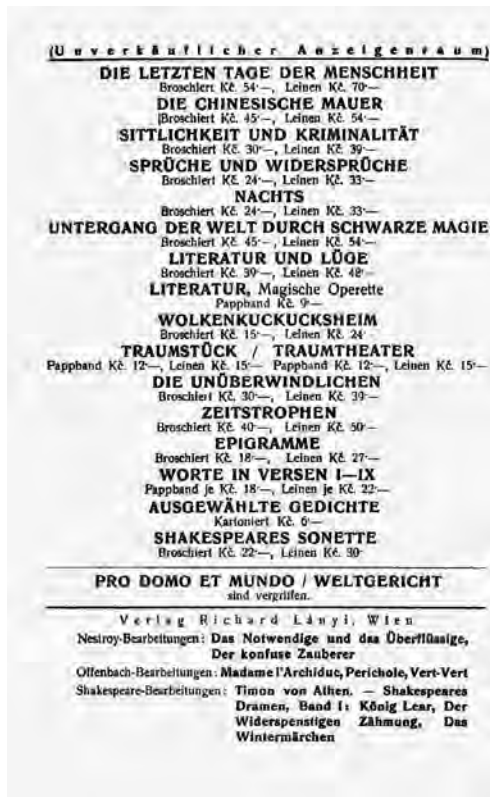


Abbildung 1.7

Verschiebung belegt außerdem, wie gezielt Kraus' Umgang mit Paratexten gegenüber einer solchen sich verändernden Öffentlichkeit vonstattengeht: Ab ebendieser *Fackel*-Ausgabe von Ende Juli 1934 rücken *Die letzten Tage der Menschheit* nämlich wieder an die Spitze der oben erwähnten Auflistung von Kraus' Publikationen und verbleiben dort bis zum letzten Heft.¹³⁶ (Abb. 1.7)

¹³⁶ Vgl. F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. U2; F 906–907, April 1935, XXXVII. Jg., S. U3; F 908, Mai 1935, XXXVII. Jg., S. U3; F 909–911, Mai 1935, XXXVII. Jg., S. U3; F 912–915, Aug. 1935, XXXVII. Jg., S. U2; F 916, Nov. 1935, XXXVII. Jg., S. U2; sowie F 917–922, Feb. 1936, XXXVII. Jg., S. U2. In dieser Position kommen *Die letzten Tage der Menschheit* davor einmal auch in jenem Heft zu stehen, das zugleich deren Übersetzung ins Tschechische – die erste Übersetzung des Dramas überhaupt – ankündigt (vgl. zur Positionierung F 885–887, Dez. 1932, XXXIV. Jg., S. U4; zur Übersetzung unter anderem Kraus: Goethe-Feier bei den Tschechen. In: F 885–887, Dez. 1932, XXXIV. Jg., S. 5–10, hier S. 7–9; sowie kommentierend BSN 2, S. 567). Im Juli 1933 wendet sich Jan Münzer, der Übersetzer der tschechischen Ausgabe, an den Verlag ›Die Fackel‹ mit einer Anfrage um Genehmigung einer Rundfunkausstrahlung von Auszügen der *Letzten Tage der*

Der Umgang mit paratextuellen Ordnungen und Hierarchien erweist sich damit erneut als ein geradezu seismographischer Indikator bestimmter Konjunkturen der *Letzten Tage der Menschheit*.

Umfangreichere paratextuelle Aufmerksamkeit innerhalb der *Fackel*-Annoncen erhalten *Die letzten Tage der Menschheit* nach 1926 sonst nur mehr bei zwei anderen Anlässen. Zunächst ist eine bei Knaur 1929/30 in einer Auflage von 100.000 Exemplaren geplante ›Volksausgabe‹ anzuführen, deren Vorbereitung die *Arbeiter-Zeitung* im Mai 1929 bewirbt.¹³⁷ Die Zusammenarbeit kommt jedoch nicht zustande, und als nach neuerlichen Verhandlungen Anfang 1930 die Abmachungen verlagsseitig nicht eingehalten werden, mündet dies in eine erfolgreiche Klage vonseiten Kraus'.¹³⁸ Es sind »politische[] Rücksichten«, die den Knaur Verlag zuletzt auf eine Veröffentlichung verzichten lassen.¹³⁹ Offenbar aufgrund der Schwierigkeiten bei der Vorbereitung der Volksausgabe, die sich schon 1929 ergeben, schaltet Kraus in der *Fackel* in zwei aufeinanderfolgenden Heften jeweils eine halbseitige Annonce der Buchausgabe auf der hinteren Umschlag-Außenseite, wodurch die noch erhältliche, von ihm selbst erstellte Fassung wieder in den Fokus rückt.¹⁴⁰ Die beiden Annoncen deuten fluchtliniensartig allerdings noch auf ein anderes Projekt rund um *Die letzten Tage der Menschheit*: auf die Erstellung einer dritten (und letzten) ›Großform‹ nach Akt-Ausgabe und Buchausgabe, der sogenannten Bühnenfassung, die auch unmittelbar im nächsten *Fackel*-Heft von Februar 1930 – dort noch als »Bühnenbearbeitung« – an ebenso prominenter Stelle beworben wird.¹⁴¹ Die Bühnenfassung macht außerdem abermals deutlich, wie sehr Kraus daran gelegen ist, auf unterschiedliche mediale Rahmenbedingungen zu reagieren und *Die letzten Tage der Menschheit* über die Paratexte, die Vorlesungen und die Leseausgaben zugleich sichtbar, hörbar und lesbar zu machen.

Verbunden damit bleibt das Problem einer (Gesamt-)Aufführung. Schon im Vorwort der Akt-Ausgabe stellt Kraus klar, dass *Die letzten Tage der Menschheit* nicht für eine ›weltliche‹ Bühne geschaffen sind: »Die Aufführung des Dramas,

Menschheit aus seiner Übersetzung. In der Anfrage heißt es unter anderem: »Ich bitte nun die umgehende Nachricht, ob Herr Kraus mit der Sendung – die etwa 20 Minuten dauern soll – einverstanden ist. Ich nehme dies mit Sicherheit an, da die propagandistische Bedeutung dieser Sendung für das Buch ungemein gross wäre und entschieden den Absatz bedeutend steigern könnte« (WB, H.I.N. 242300). Kraus hat das möglicherweise anders gesehen; für ein Zustandekommen dieser Ausstrahlung im Prager Tschechischen Rundfunk haben sich bislang zumindest keine Belege finden lassen.

137 Vgl. Kraus: Offenbach-Zyklus. In: F 811–819, Aug. 1929, XXXI. Jg., S. 59–74, hier S. 61.

138 Vgl. Pfäfflin: Aus großer Nähe, S. 151 u. 241.

139 S. 10, S. 780.

140 Vgl. F 811–819, Aug. 1929, XXXI. Jg., S. U4; sowie F 820–826, Okt. 1929, XXXI. Jg., S. U4.

141 F 827–833, Feb. 1930, XXXI. Jg., S. U4. Die entsprechenden Vorlesungsprogramme führen stattdessen die Bezeichnung »Bühnenfassung«, die sich in weiterer Folge auch etablieren wird (vgl. WB, H.I.N. 240246 u. H.I.N. 240247).

dessen Umfang nach irdischem Zeitmaß etwa zehn Abende umfassen würde, ist einem Marstheater zugehört.«¹⁴² Nimmt man die letztgenannte Bezeichnung ernst, lässt sich Kraus' Dramenprojekt nur dort szenisch realisieren, wo Extraterrestrisches und Kriegsschauplatz in eins fallen. Dennoch reichen Bemühungen anderer um eine Aufführung bis in die frühen Publikationszusammenhänge zurück: So ergeht schon im Oktober 1919 an den Kurt Wolff Verlag eine entsprechende Anfrage des Nationaltheaters Mannheim bezüglich der Uraufführung, der freilich nicht stattgegeben wird.¹⁴³ Kraus wird sich zunächst überhaupt gänzlich gegen eine Theateraufführung verwehren. Noch in einem Briefentwurf des Verlages ›Die Fackel‹ an das Deutsche Landestheater Prag vom 17. November 1921 heißt es entsprechend:

Der Autor hat selbst für den Fall, dass das szenische Problem lösbar wäre, nie an eine Aufführung gedacht, durch die ein Zurücktreten des geistigen Inhalts vor der stofflichen Sensation wohl unvermeidlich wäre [...]. Er glaubt überhaupt nicht, dass sich in der ganzen Szenenfolge, die sich doch nur des dramatischen Scheins als eines Mittels bedient, viele Szenen finden werden, die, selbst mit den besten Schauspielern, auf der Bühne auch nur annähernd das dramatische Leben behalten würden, das sie vor dem verständigen Leser oder dem Hörer einer Vorlesung unschwer gewinnen. Eine Ausnahme könnte hier etwa die letzte grosse Szene des V. Aktes (das Liebesmahl beim Zusammenbruch) und der Epilog »Die letzte Nacht« bilden, wenn hier die gewaltigen technischen Schwierigkeiten zu überwinden wären.¹⁴⁴

Bereits im Folgejahr reift tatsächlich der Plan, *Die letzte Nacht* Ende November 1922 am Theater zu inszenieren, der allerdings nicht umgesetzt wird.¹⁴⁵ Die Uraufführung erfolgt schließlich am 4. Februar 1923 an der Neuen Wiener Bühne. Mit ihr gehen einige weitere Vorstellungen und außerdem Gastspiele im tschechischen Raum einher; Anfang 1930 findet darüber hinaus eine einmalige Aufführung in Berlin statt.¹⁴⁶ Zwar scheint der Epilog damit durchaus als (Aufführungs-)Text

¹⁴² AA, S. 1.

¹⁴³ Vgl. KK/KW, S. 168.

¹⁴⁴ WB, H.I.N. 238991. Zumindest für den Epilog bekundet Kraus dann auch im weiteren Verlauf, dass er »prinzipiell die Zustimmung erteilen« würde, dies jedoch »an die Bedingung gebunden [wäre], die für ein Theater, das sich mit der schwierigen Aufgabe schon einlässt, vielleicht unerfüllbar ist: dass sich der Autor, dessen Anwesenheit bei der Aufführung Sie ja selbst wünschen, dessen Mitwirkung an den Proben aber unerlässlich ist, vorbehält, wenn ihm das Werk auf der Szene in dem Stadium, in dem er es zu Gesicht bekommt, seine geistige Gestalt zu verleugnen scheint, die Aufführung zu inhibieren«.

¹⁴⁵ Vgl. BSN 1, S. 641; zu den weiteren Planungen vgl. unter anderem ebd., S. 651–654.

¹⁴⁶ Vgl. auch S 10, S. 783f. Zum Abdruck des Plakats der Wiener Generalprobe 1923 siehe Kraus: Wien. Vom Mut vor der Presse. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 59–91, hier S. 62; zu den textuellen Eingriffen siehe ebd., S. 67.

eigenen Rechts positioniert zu sein; Kraus jedoch wird dem später dezidiert widersprechen: »Der Autor weiß so sicher, daß der Epilog kein theatralisches Eigenleben hat, wie: daß er als Krönung des Ganzen theatermöglich wäre, wenn dieses theaterwirklich würde. Als Ersatz des Ganzen genügt er immerhin einer sozialen Theaternotwendigkeit«. ¹⁴⁷ Und er verschafft, wie zu ergänzen wäre, den *Letzten Tagen der Menschheit* auch eine andere performative Öffentlichkeit, die über die sonstigen Präsentationsmodi hinausweist.

Nun wird Kraus prinzipiell auf der Konzeption der *Letzten Tage der Menschheit* als eines Lesedramas bestehen, ¹⁴⁸ zugleich aber ist ihm bei seiner Vortragstätigkeit daran gelegen, die Hörerfahrung der Leseerfahrung anzunähern. Eine wichtige Etappe dabei ist der im Jahr 1916 gefasste Plan, »ein dekorationsfreies Shakespeare-Theater ins Leben zu rufen«, ¹⁴⁹ das dezidiert gegen Max Rein-

147 Kraus: Die letzte Nacht. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 46–70, hier S. 60. Zu dieser Problematik äußert sich Kraus auch im Umfeld der Brünner Aufführungen des Epiloges im Jahr 1923, als er der Kritik daran folgendermaßen begegnet: »Wohl aber verantworte ich das Experiment [...] und finde es in den Grenzen dessen, was die Übersetzung der Sprache ins Bühnenelement, was die Materialisierung sprachlicher Welten als Ersatz der reineren Vorstellung bieten kann, und bei Verzicht auf solche Möglichkeiten des Theaters, deren Erfüllung wieder Zeit und Umstände versagen, mit den ehrlichsten Mitteln — sowohl den darstellerischen wie auch jenen der Gestaltung des szenischen Bildes — gelungen« (Kraus: Brünn. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 91–98, hier S. 97).

148 Vgl. Früh: Nachwort, S. 225f.; sowie, für eine frühe grundlegende Diskussion der Zusammenhänge, Melzer: Der Nörgler und die Anderen, v.a. S. 194–199. Gerne wird in diesem Zusammenhang auf eine von Kraus 1910 anlässlich zweier Lesungen in Berlin gesprochene Einleitung verwiesen: »Literatur ist, wenn ein Gedachtes zugleich ein Gesehenes und ein Gehörtes ist. Sie wird mit Aug' und Ohr geschrieben. Aber Literatur muß gelesen sein, wenn ihre Elemente sich binden sollen. Nur dem Leser (und nur dem, der ein Leser ist) bleibt sie in der Hand. Er denkt, sieht und hört, und empfängt das Erlebnis in derselben Dreieinigkeit, in der der Künstler das Werk gegeben hat. Man muß lesen, nicht hören, was geschrieben steht. Zum Nachdenken des Gedachten hat der Hörer nicht Zeit, auch nicht, dem Gesehenen nachzusehen. Wohl aber könnte er das Gehörte überhören. Gewiß, der Leser hört auch besser als der Hörer. Diesem bleibt ein Schall. Möge der stark genug sein, ihn als Leser zu werben, damit er nachhole, was er als Hörer versäumt hat« (Kraus: Berliner Leseabende. In: F 294–295, Jan./Feb. 1910, XI. Jg., S. 28–38, hier S. 37f.). Zur Vorgeschichte von Kraus' Differenzierung zwischen »Buchdrama« und »Bühnendrama« vgl. auch Grimstad: *Masks of the Prophet*, S. 55–66. Für die *lectio difficilior* des »Lesedramas« vgl. Kap. 2.

149 Kraus: Notizen. In: F 426–430, Juni 1916, XVIII. Jg., S. 40–55, hier S. 47f. Kraus' erklärtes Ziel ist es, »daß ein geschlossenes Auge und ein offenes Ohr der Zeugen jener lebendigen Herrlichkeit nicht mehr den Apparat vermißte, der heute für das offene Auge und das geschlossene Ohr seine toten Wunder verrichtet.« Das Argument, insbesondere ausgehend von Shakespeare, reicht freilich in die Geschichte der Theatertheorie zurück. Als Lessing gegen Voltaire und das französische Theater polemisiert, stellt er die rhetorische Frage: »Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert?« (Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 583). Im Rückgriff auf die Forderungen im 14. Kapitel

hardts ›dekoratives‹ Theater gerichtet ist und in dem überdies eine ›Urszene‹ von Kraus' Mitte der 1920er Jahre aufgestelltem Projekt eines »Theaters der Dichtung« zu suchen ist.¹⁵⁰ Wenn Kraus also in späteren Jahren Reinhardt und Erwin Piscator eine Aufführung der *Letzten Tage der Menschheit* versagen wird, ist das nur ein weiterer Schritt auf einer Strecke langjähriger Ablehnung.¹⁵¹ Im Übrigen wird man darin erneut einen monopolisierenden Besitzanspruch auf *Die letzten Tage der Menschheit* orten dürfen, denen andere eine öffentliche Form geben möchten, wie sie Kraus nicht zu vertreten gewillt ist. Eine lakonische Bemerkung seinerseits erweist sich in dieser Hinsicht als vielsagend: »Sie wissen doch aus unaufhörlichen Ankündigungen, daß eine ›Bühnenbearbeitung‹ existiert? Ich nicht.«¹⁵² Demgegenüber wird Kraus ab Ende 1929 eben seine eigene Bühnenfassung bearbeiten,¹⁵³ deren materiale Besonderheiten spä-

von Aristoteles' *Poetik*, wonach die Handlung im besten Fall »so zusammengefügt sein [muß], daß jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet« (Aristoteles: *Poetik*, S. 43 [1453b]), führt Lessing sodann weiter aus: »Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespears eine sonderbare Erfahrung gehabt haben«. Dies gilt gerade zu Zeiten eines nur minimal mit Requisiten ausgerüsteten Theaters: »[D]a war nichts als die Einbildung, was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hülfe kommen konnte: und dem ohngeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespears ohne alle Scenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind« (Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 584).

150 Vgl. Krolop: *Genesis und Geltung*, S. 283. Mit diesem Vortragsformat verwehrt und wider setzt sich Kraus definitiv den neuen theatralisch-dramaturgischen Spielarten der 1920er Jahre (vgl. dazu überblicksartig Fischer: *Studien*). Der Abschlussmonolog des Nörglers aus den *Letzten Tagen der Menschheit* (V/54 der Buchausgabe) wird zu einem der ›Gründungstexte‹ innerhalb des zehnteiligen Zyklus »Theater der Dichtung« (vgl. F 697–705, Okt. 1925, XXVII. Jg., S. U4; sowie Kraus: *Vorlesungen*. In: F 706–711, Dez. 1925, XXVII. Jg., S. 85–100, hier S. 88).

151 Zu Reinhardt siehe Kraus: *Nachtrag*. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 134–176, hier S. 153; Kraus' Haltung gegenüber Piscator äußert sich am pointiertesten in folgender Aussage: »Ich hatte das Werk dem Piscator verweigert, weil er mir mit sämtlichen Nachahmungen bis zur Pleite auszukommen schien und weil es ja ursprünglich einem Mars-theater zgedacht war und keinem Merkurtheater« (Kraus: *Rechenschaftsbericht*. In: F 795–799, Dez. 1928, XXX. Jg., S. 1–51, hier S. 38). Zwar macht Kraus der sozialdemokratischen Kunststelle das Zugeständnis einer Aufführung, diese wird jedoch nicht umgesetzt (vgl. Kraus: *Rechenschaftsbericht*. In: F 795–799, Dez. 1928, XXX. Jg., S. 1–51, hier S. 38f.). Bei allem Anspruch darauf, die Verfügungsgewalt über *Die letzten Tage der Menschheit* zu bewahren, billigt Kraus immerhin den Abdruck einiger weniger Passagen in der vom sozialdemokratischen Wiener Vorwärts Verlag herausgegebenen Broschüre *Nie wieder Krieg!* aus dem Jahr 1924 (vgl. Früh: *Die »Arbeiter-Zeitung«* als Quelle, S. 224).

152 Kraus: *Rechenschaftsbericht*. In: F 795–799, Dez. 1928, XXX. Jg., S. 1–51, hier S. 38.

153 Vgl. Früh: *Nachwort*, S. 227.

ter noch eigens zu behandeln sein werden. Sie ist ursprünglich für jenes »Ensembletheater« gedacht gewesen, das Kraus – wohl im Umfeld der Berliner Aufführung der *Letzten Nacht*¹⁵⁴ – aus dem Theater der Dichtung zu entwickeln angedacht hat.¹⁵⁵ Aus Kostengründen wird das Vorhaben scheitern, das eine alternative Form theatraler Öffentlichkeit begründen und auch ansprechen hätte sollen. Stattdessen bestreitet Kraus den Text als Vortragender alleine, und die Idee einer anderen »Theaterwirklichkeit« klingt auf den Programmen zur Bühnenfassung, welche die veränderten Umstände darlegen, neuerlich nur als Utopie an:

Der Text des Vortrags weicht – durch Beibehaltung oder Weglassung einiger wenigen Szenen – nur unwesentlich von dem der Bühnenfassung ab. Diese – als Versuch, das Bild der Quantität in dem Rahmen eines einzigen wengleich umfangreichen Theaterabends darzubringen – wurde für eine Möglichkeit unternommen, der einstweilen noch keine Theaterwirklichkeit entspricht. Diese Ungewißheit war jedoch ein stärkerer Antrieb zur dramaturgischen Leistung als vormals die realen Bewerbungen der Reinhardt und Piscator.¹⁵⁶

Immerhin gestattet es die Bühnenfassung Kraus, noch einmal auf die gegenwärtigen Zeitumstände zu reagieren und den veränderten öffentlichen »Realitäten« mit textuellen Anpassungen zu begegnen, wie dies bereits in den Überarbeitungen der Akt-Ausgabe zur Buchausgabe geschehen ist: Aus historischen Eigennamen werden Berufsbezeichnungen respektive Typen, die Kaiser sind »von der Bühne der Republik verbannt« und der thematische Schwerpunkt liegt nunmehr bei Figuren aus dem reichsdeutschen respektive dem völkisch-nationalen Bereich – auch hier also dienen *Die letzten Tage der Menschheit* nicht zuletzt als Beschreibungsfolie für den sich etablierenden Nationalsozialismus.¹⁵⁷ Insgesamt und im Abgleich mit der Buchausgabe von 1926 betrachtet, streicht Kraus Vorspiel und Epilog komplett, die Szenenfülle wird auf ein gutes Drittel reduziert (inklusive Kürzungen innerhalb der Szenen selbst) und teilweise umgestellt,¹⁵⁸ und die »Funktion des Nörglers« – der kommentierenden Autor-*persona*, die einem Ensembletheater offenbar nicht angemessen gewesen wäre –

154 Vgl. auch S 10, S. 780.

155 Siehe dazu Kraus: Berlin. Vorreden. In: F 827–833, Feb. 1930, XXXI. Jg., S. 69–92, hier S. 77.

156 Kraus: Notizen und Glossen. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 20. Wie »unwesentlich« die Abweichungen tatsächlich gewesen sind, lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr rekonstruieren.

157 Siehe Früh: Nachwort, S. 231f.

158 Vgl. dazu die Zusammenschau bei Christian Wagenknecht (S 10, S. 810–813) sowie bei Früh: Nachwort, S. 230f.

»mußte dem Zweck der Bearbeitung fast zur Gänze geopfert werden.«¹⁵⁹ Auch das Vorwort wird deutlich komprimiert:

Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. Sätze, deren Wahnwitz unverlierbar dem Ohr eingeschrieben ist, wachsen zur Lebensmusik. Das Dokument ist Figur; Berichte erstehen als Gestalten, Gestalten werden als Leitartikel; das Feuilleton bekam einen Mund, der es monologisch von sich gibt; Phrasen stehen auf zwei Beinen – Menschen behielten nur eines. Tonfälle rasen und rasseln durch die Zeit und schwellen zum Choral der unheiligen Handlung. Leute, die unter der Menschheit gelebt und sie überlebt haben, sind als Täter und Sprecher einer Gegenwart, die nicht Fleisch, doch Blut, nicht Blut, doch Tinte hat, zu Schatten und Marionetten abgezogen und auf die Formel ihrer tätigen Wesenlosigkeit gebracht. Larven und Lemuren, Masken des tragischen Karnevals, haben lebende Namen, weil dies so sein muß und weil eben in dieser vom Zufall bedingten Zeitlichkeit nichts zufällig ist. Das gibt keinem das Recht, es für eine lokale Angelegenheit zu halten. Auch Vorgänge an der Sirk-Ecke sind von einem kosmischen Punkt regiert. Wer schwache Nerven hat, wenn auch genug starke, die Zeit zu ertragen, entferne sich von dem Spiel.¹⁶⁰

Auffallend ist, dass das Vorwort nun mit einer Rede in Ich-Form anhebt, die in den Vorworten der Buchausgabe stark zurückgenommen und in den früheren Varianten gänzlich ausgespart gewesen ist. Die Gewichtung verschiebt sich ebenfalls in der kürzeren Fassung: Bemerkungen zu den Aufführungsmodalitäten, zur dramatischen Form und zur Zeugenschaft tilgt Kraus vollständig, die Rezeptionssteuerung reduziert er; ähnlich verfährt er mit den Hinweisen auf Zeitgenossenschaft, Ortsnähe und die Latenz des Krieges. Die Transzendierung der Figuren und der dokumentarische Charakter bleiben mehr als zehn Jahre nach den frühen Vorworten als die zentralen Anliegen übrig, die Perspektive scheint nunmehr distanzierter, auch historischer – Kraus formuliert hier vor allem *in nuce* die poetologischen Prämissen der *Letzten Tage der Menschheit*.

¹⁵⁹ Kraus: Notizen und Glossen. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 20. Die in die Bühnenfassung übernommenen Szenen führen zu zwei wichtigen Punkten der *Letzten Tage der Menschheit* zurück: Jene mit dem Nörgler an der Pestsäule (vgl. BF, S. 119f.) greift dessen Monolog auf, der, wie oben gezeigt, als erstes Versatzstück des Materialkomplexes unter dem Titel der *Letzten Tage der Menschheit* in der *Fackel* firmiert; die Kurzfassung der Szene des Nörglers am Schreibtisch wiederum verweist unmittelbar auf das Theater der Dichtung (vgl. ebd., S. 193f.). Dazu kommt noch ein stummer Auftritt der Figur in Szene II/8 (vgl. ebd., S. 65–71). In einer früheren Planungsphase hat Kraus noch mehr Nörgler-Szenen geplant (vgl. WB, H.I.N. 176549, fol. 390–392).

¹⁶⁰ BF, S. 15.

Die dem Wortsinn nach *polemische* Positionierung des Dramenprojektes nimmt Kraus hingegen auf den Programmzetteln zur Bühnenfassung vor, kulminiert die paratextuelle Flankierung dort doch in der Benennung eines klar definierten Einsatzgebietes der neu erstellten Bühnenfassung: »Der Entschluß bekundet, ungeachtet aller Hindernisse der theatralischen Ausführung, den Willen des Autors, den Krieg gegen den Krieg und gegen die Mächte, die ihn ermöglicht, herbeigeführt und erklärt haben, fortzusetzen«. ¹⁶¹ Alleine aus diesem Grund gestaltet es sich als äußerst problematisch, *Die letzten Tage der Menschheit* mit der Buchausgabe von 1926 als »endgültig abgeschlossen« ¹⁶² zu deklarieren. Im Frühjahr 1930 wird Kraus die Bühnenfassung dann an jeweils zwei Abenden in Wien, Berlin, ¹⁶³ Prag und Mährisch-Ostrau, danach allerdings nie wieder lesen. Das ist freilich mehr ein Aufhören (wenn nicht gar ein Abbruch ¹⁶⁴) als ein Ende. Als ›Großform‹ verklingen *Die letzten Tage der Menschheit* also im Offenen – und verweisen damit vielleicht am deutlichsten auf die in ihnen ohnehin angelegte Nicht-Abgeschlossenheit, dank derer sie für Kraus zugleich verfügbar werden auch für andere, je neu aus den Zeitumständen resultierende Dringlichkeiten.

BUCH/RÄNDER

Wie sich im bisherigen Verlauf abgezeichnet hat, bleibt – bei allen diversen Distributionsbestrebungen vonseiten Kraus' – das Buch ¹⁶⁵ (und gemeinsam mit ihm eine spezifische Auffassung von Werkhaftigkeit) eine wichtige Orientierungsgröße der *Letzten Tage der Menschheit*. Die nachfolgenden Überlegungen fokussieren entsprechend noch einmal stärker dieses Medium und seine Ränder, und zwar weiterhin aus einer doppelten Perspektive: einerseits paratextuell, andererseits werktheoretisch – wobei im gegebenen Zusammenhang, vor allem hinsichtlich Kraus' Umgang mit der Öffentlichkeit, das eine ohne das andere nicht zu denken ist. Solcherart soll die Konstitution von ›Buch‹ und ›Werk‹ bei Kraus als produktionsästhetisches Spannungsfeld aufgeschlüsselt werden, das nicht alleine *Die letzten Tage der Menschheit* betrifft, sondern Kraus' Werklogik insgesamt berührt. Zunächst gilt es dafür den generellen Stellenwert des Buches für Kraus zu klären. Bereits Ende 1904 legt ihm Otto Stoessl in einer

161 Kraus: Notizen und Glossen. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 20.

162 Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 169.

163 Zum Manuskript der abgewandelten Berliner Vorrede vgl. WB, H.I.N. 176549, fol. 389.

164 So die Überlegung von Früh: Nachwort, S. 228.

165 Als solches werden *Die letzten Tage der Menschheit* üblicherweise auch bevorzugt wahrgenommen. Schon Alfred H. Fried etwa nennt es in einer von Kraus nachgedruckten Besprechung »das Buch des Kriegs, das Buch dieses Kriegs« und rechnet es schließlich überhaupt »zu den höchsten Schöpfungen der Geistigkeit [...], zu jenen Büchern der Menschheit, die Ewigkeitswert besitzen« (zit. n. Kraus: In dieser kleinen Zeit. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 1–45, hier S. 7 u. 10).

diesbezüglich aussagekräftigen Briefstelle einen distinkten Umgang mit der Zeitlichkeit unterschiedlicher Medien nahe:

Sie sollten aber wirklich Ihre wichtigsten Arbeiten in einem Buche sammeln. Wenn auch jeder die »Fackel« als Ihr eigenes Werk liest, verliert sich doch im Tage, was dem Tage gegeben wurde. Das Buch aber sammelt und bewahrt besser, was über den Tag hinausreicht und dauern soll.¹⁶⁶

Was hier als Vorschlag an ihn herangetragen wird, setzt Kraus vier Jahre später erstmals mit *Sittlichkeit und Kriminalität*, dem ersten von vier Bänden seiner ›Ausgewählten Schriften‹, um.¹⁶⁷ Dessen titelgebender Aufsatz, der die »ästhetische Wendung«¹⁶⁸ der *Fackel* eingeleitet hat, ist überdies 1902 als erster ausgelagerter ›Sonderdruck‹ veröffentlicht worden.¹⁶⁹ In der Reihe der ›Ausgewählten Schriften‹ folgen weiters *Sprüche und Widersprüche* (1909), *Die chinesische Mauer* (1910) sowie *Pro domo et mundo* (1912); später veröffentlicht Kraus außerdem *Nachts* (1919), den oben bereits genannten Doppelband *Weltgericht* (1919), die ebenfalls schon erwähnte Sammlung *Untergang der Welt durch schwarze Magie* (1922) sowie schließlich – mehr als zwei Jahrzehnte verspätet und mit nur einem von zwei geplanten Bänden¹⁷⁰ – *Literatur und Lüge* (1929). All diese Buchpublikationen haben gemeinsam, dass Kraus mit ihnen zuvor in der *Fackel* veröffentlichtes Material üblicherweise in überarbeiteter Form (neu) kompiliert.¹⁷¹ Anläss-

¹⁶⁶ KK/OS, S. 47. Die (durchwegs schwierige) Frage des Werkcharakters der *Fackel*, wie ihn Stoessl suggeriert, kann hier nicht eigens thematisiert werden. Kraus' erste selbständige Publikation *Die demolirte Litteratur* (1896/97), zunächst in der *Wiener Rundschau* und dann auch separat als Broschüre veröffentlicht, spielt für die späteren Buchausgaben keine Rolle. Vgl. auch die knappen Informationen in HF, S. 337. Im Gegensatz zum Buch ist *Die Fackel* »die publizistische Krise in Permanenz, sie ist unmittelbare Gegenreaktion und auf periodisches Erscheinen angewiesen« (Heesen/Vogel: Herren mit Schere, S. 49).

¹⁶⁷ Zu einer entsprechenden Absichtserklärung von Kraus im Februar 1907 über die »Herausgabe einer Sammlung meiner Artikel« siehe F 219–220, Feb. 1907, VIII. Jg., S. U2.

¹⁶⁸ Kraus: Bekenntnisse. In: F 185, Okt. 1905, VII. Jg., S. 1–9, hier S. 1. Mit dieser »Wendung« geht eine verstärkte Aufmerksamkeit für literarische Werke und Formen in der *Fackel* einher (vgl. S 8, S. 455 f.).

¹⁶⁹ Vgl. S 1, S. 347; sowie ergänzend Wagenknecht: Die ästhetische Wendung der »Fackel«.

¹⁷⁰ Vgl. S 3, S. 339–341.

¹⁷¹ Vgl. auch Ott/Pfäfflin: Karl Kraus, S. 47. Für die zwei Bände von *Weltgericht* trifft dies allerdings nur bedingt zu, diesbezüglich bemerkt Christian Wagenknecht, dass Kraus aus Zeitgründen auf eine »eingreifende Revision« verzichtet und sich weitestgehend auf »Auswahl und Anordnung der Artikel beschränkt« habe (S 6, S. 321). Den mit Abstand stärksten Eingriffen unterliegt die erste Sammelpublikation *Sittlichkeit und Kriminalität* (vgl. S 1, S. 354). Was das Prinzip der Neuveröffentlichung betrifft, so schreibt Kraus am 7. November 1916 in geradezu belehrender Manier an die von ihm unpersönlich apostrophierte Sidonie Nádherný von Borutin: »Die Bücher in der Buchhandlung Frick (Graben) bestellt; werden gesandt werden. Es scheint die geeignetste Buchhandlung zu sein. Die ›Buchausgaben‹ sind abgerechnet worden – aber weiß man, was ›Buchausgaben‹ sind?

lich des Erscheinens von *Sittlichkeit und Kriminalität* proklamiert Kraus dann auch den Originalitätsanspruch seiner Vorgehensweise:

Dieses Sammelwerk [...] bedeutet nicht etwa eine mechanische Aneinanderreihung in der ›Fackel‹ erschienener Aufsätze des Autors, sondern stellt sich als eine Leistung dar, die in der vollständigen Umarbeitung fast jeder Zeile, in der Konservierung und Gruppierung all dessen, was aus der Umklammerung des Tagesinteresses als bleibender Wert gerettet werden konnte, einer völlig neuen Arbeit gleichkommt. Auf sie hat der Autor und Herausgeber [...] nicht weniger Kraft und Kunst verwendet, als wenn er die tausend Seiten, die sie vorläufig umfassen wird, aus neuen Anregungen neu zu schaffen gehabt hätte.¹⁷²

Betreffend den konservatorischen Charakter des Buches bekundet Kraus ein Jahr später in *Druck und Nachdruck* neuerlich und in programmatischer Zuspitzung: »Was aus den ersten Jahren der ›Fackel‹ aufhebenswert ist, kommt in die Bücher«. ¹⁷³ Aufgerufen wird damit ein grundlegender Topos der Medien-geschichte, wonach sich das, was ins Buch aufgenommen wird, als überlieferungswürdig und als überzeitlich gültig erweist.¹⁷⁴ Ebenfalls von einer literatur-historischen Traditionslinie her gesehen, dienen Bücher ganz allgemein häufig

(Wenn Gedichte, die zuerst in der Fackel erscheinen, dann in Buchform herauskommen.)« (BSN 1, S. 439, Herv. im Orig.)

172 F 244, Feb. 1908, IX. Jg., S. 23. Vgl. auch die Bemerkung zum Band *Pro domo et mundo* und dessen »Bearbeitung, Komposition und Korrekturen«: »Daß das Alte ein Neues geworden ist, muß denen, die lesen können, nicht gesagt werden« (Kraus: *Pro domo et mundo*. In: F 341–342, Jan. 1912, XIII. Jg., S. 50).

173 Kraus: *Druck und Nachdruck*. In: F 293, Dez. 1909, XI. Jg., S. 23–27, hier S. 25. Wenn auch mit einigem Vorbehalt gegenüber solchen verallgemeinernden Tendenzen ließe sich in diesem Sinne von der *Fackel* als einem »Reservoir für Buchveröffentlichungen« (Ott/Pfäfflin: *Karl Kraus*, S. 47) sprechen. Bei einer gerne beigebrachten Formulierung von Kraus aus dem Jahr 1913 wird häufig übersehen, dass ihre Stoßrichtung vor allem gegen die Fülle unerwünschter Zusendungen gerichtet ist, weswegen sich *Die Fackel* gegen eine Wahrnehmung als Periodikum im engeren Sinne eindeutig verwehren muss: »Die Fackel ist keine Zeitung, sondern ein periodischer Vorabdruck aus Büchern, entsteht dadurch, daß sie vom Herausgeber geschrieben und in einer Druckerei gedruckt wird, und hat dem Mitteilungsbedürfnis der Leser nichts zu verdanken« (Kraus: *Notizen*. In: F 368–369, Feb. 1913, XIV. Jg., S. 24–33, hier S. 33). Auch als Kraus sich den Aufführungen der *Letzten Nacht* widmet, verweist er einmal mehr auf die dezidierte Gegenüberstellung von Buch und Journalismus respektive Tagespresse, in deren Nähe die Kritik *Die Fackel* rücken will (vgl. Kraus: *Wien. Vom Mut vor der Presse*. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 59–91, hier S. 85).

174 Vgl. Rautenberg: *Buchmedien*, S. 240.

dazu, die »Verstreuerung der Literatur«, insbesondere in Gestalt von Einzelheften, zu unterbinden,¹⁷⁵ wie dies sonst in und mit Kraus' *Fackel* geschieht.

Zwei Konsequenzen, welche die geschilderte Publikationspraxis – auch für die Frage der Konstitution von Werken bei Kraus – nach sich zieht, sind hier nun hervorzuheben: Zum einen hat Hanno Biber herausgearbeitet, dass das nachträgliche Kompilieren von Texten selbst wiederum auf die *Fackel* zurückwirkt. Es zeigt sich nämlich, dass Fragen der Komposition der *Fackel* für Kraus erst dann nachhaltig relevant werden, als er damit befasst ist, die eigenen Texte in seinen Büchern und später auch in seinen Vorlesungen (neu) zu versammeln.¹⁷⁶ Zum anderen geht mit dem Nachdenken über formale und prozessuale Aspekte der Textgestaltung, wie es die Buchausgaben erfordern, für Kraus allerdings auch eine Schwierigkeit einher: Denn die Spannung zwischen den in sich geschlossenen ›kleinen Formen‹ und der Diskontinuität, die sie in der Buchpublikation tendenziell entfalten respektive erzeugen, strebt der Komposition gleichsam entgegen und korreliert grundsätzlich mit dem Problem der Vollendung von Werken im starken Sinne.¹⁷⁷ Diesem Problem kommt Kraus freilich mit entsprechenden Maßnahmen bei. Zu nennen sind etwa die bereits angedeutete teilweise Homogenisierung der einzelnen Texte sowie die chronologischen, thematischen und generischen Aspekten folgende Konzeption der Bücher, aber auch die entsprechende (paratextuelle) Klassifikation. Unter Letztere fällt beispielsweise die Bezeichnung der ›Ausgewählten Schriften‹ ebenso wie der von Kurt Wolff explizit für Kraus' »gesammelte[] Schriften‹ und, wie es der Brief vom 1. Oktober 1915 weiter formuliert, »lediglich zum Vertriebe Ihrer Bücher«¹⁷⁸ gegründete ›Verlag der Schriften von Karl Kraus‹, durch den – wie oben gezeigt – zunächst auch die Veröffentlichung der *Letzten Tage der Menschheit* geplant gewesen ist. Diese paratextuellen Marker implizieren bereits die Idee einer Werkausgabe und zielen mithin auf eine ganz bestimmte Werkstrategie, die Kraus' *Œuvre*, verstanden als die Summe der Veröffentlichungen, insgesamt berührt.¹⁷⁹ Noch stärker zeichnet sich der Anspruch auf Werkcharakter dort ab, wo das Einzelwerk (das *Opus* im Gegensatz zum *Œuvre*) gemeint ist. Für Kraus scheint unbestritten, dass mit der Buchproduktion eine starke Idee von Werkhaftigkeit verbunden ist. Darauf deuten Bezeichnungen wie das eben zitierte ›Sammelwerk‹ oder die von Kraus explizit ›Werk‹ genannte Buchveröffentlichung von *Pro domo et mundo*,¹⁸⁰ aber insbesondere auch die im ersten Ab-

175 Spoerhase: Das Format der Literatur, S. 40.

176 Vgl. Biber: Die Komposition der ›Fackel‹, S. 16.

177 Vgl. Carr: Figures of Repetition, S. 775f.

178 KK/KW, S. 55.

179 Zum Begriff der Werkstrategie vgl. Spoerhase: Was ist ein Werk?, S. 320–325; zu Spoerhases Ausdifferenzierungen des Werkbegriffes unter anderem in *Opus* als Einzelwerk und *Œuvre* als Werkausgabe gegenüber der Überlieferung an sich sowie gegenüber *Text* und *Exemplar*, denen hier nur teilweise zu folgen ist, vgl. ebd., S. 286 u. 289.

180 Vgl. Kraus: Pro domo et mundo. In: F 341–342, Jan. 1912, XIII. Jg., S. 50.

schnitt angeführten wiederholten Äußerungen von Kraus zu den *Letzten Tagen der Menschheit* als einem ›Werk‹ hin.¹⁸¹ Kulturgeschichtlich betrachtet, liegt ein solcher Zusammenhang von Buch und Werk ohnedies nahe.¹⁸²

Nicht unterschlagen werden darf an dieser Stelle freilich, dass Kraus die oben thematisierten werkideologischen Imperative auch auf der Ebene des Einzeltextes kultiviert. Ebenfalls in *Druck und Nachdruck* deutet er seine Ansicht von Text als einem »organischen Ganzen«¹⁸³ an. Ein in der *Fackel* noch unbetitelter,¹⁸⁴ als *Bitte um Diebstahl* in *Untergang der Welt durch schwarze Magie* dann an *Druck und Nachdruck* direkt angereicherter Text aus dem Jahr 1911 verschränkt ein solches Konzept von Geschlossenheit mittels der Engführung von Text, Opus und Œuvre überhaupt zu einem Generalargument:

Der Kunst kommt es nicht auf die Meinung an, sie schenkt sie dem Journalismus zu eigener Verwertung, und sie ist gerade dann in Gefahr, wenn er ihr recht gibt. Denn er reißt nicht »aus dem Zusammenhang«, sondern aus der Sphäre. Ein Aphorismus, den er zitiert, kann wertlos im Nachdruck sein: sein Wert ist im Buch, dem er entnommen wurde. Meine Glossen sind unverständlich ohne die Glossen, die früher erschienen sind. Die zwanzig Sätze vollends, die mir ein Redakteur aus »Heine und die Folgen« ausschneidet, leben nur in der Luft aller andern: so ausgesetzt haben sie keinen Atem. [...] Solche Feinschmecker glauben Proben eines Organismus liefern zu können. Um zu zeigen, daß ein Weib schöne Augen hat, würden sie sie ihm ausschneiden.¹⁸⁵

Hier resümiert Kraus nicht bloß maßgebliche Kriterien einer Idee von harmonisch proportionierter, organischer Werkhaftigkeit, sondern setzt einen Eingriff anderer in ebendiesen Organismus mit einem Akt körperlicher Gewalt gleich.¹⁸⁶ Den eigenen intervenierenden Verfahren wird Kraus, wie sich noch mehrfach

181 Resümiert man nun die Debatten um die Frage des Opus, so können vier elementare Kriterien für dieses angesetzt werden: »(a) ein Werk konstituiert sich durch einen Titel (paratextuelles Kriterium), (b) durch einen Veröffentlichungsakt (institutionelles Kriterium), (c) durch eine Autorabsicht (intentionales Kriterium) oder (d) durch seinen Geschlossenheitsgrad (Anfang und Ende) bzw. Vollendungsgrad (ästhetisches Kriterium)« (Spoerhase: Was ist ein Werk?, S. 288).

182 Zum privilegierten »Werkmedium« Buch siehe auch Danneberg/Gilbert/Spoerhase: Zur Gegenwart des Werks, S. 6.

183 Kraus: Druck und Nachdruck. In: F 293, Dez. 1909, XI. Jg., S. 23–27, hier S. 25.

184 Vgl. Kraus: Literatur. In: F 331–332, Sep. 1911, XIII. Jg., S. 45–63, hier S. 62f., dort auch mit einigen textuellen Abweichungen.

185 S 4, S. 112f.

186 Der Letzteren versucht Kraus mit dem zunehmend demonstrativer gesetzten typographischen Sperrbalken »NACHDRUCK VERBOTEN« auf dem Umschlag der überwiegenden Mehrzahl der Hefte über beinahe die gesamte Zeit des Bestehens der *Fackel* zu begegnen – wenn auch eben nicht immer mit dem gewünschten Erfolg.

im Verlauf der vorliegenden Untersuchung zeigen wird, allerdings in jeder Hinsicht andere Lizenzen zugestehen. Zudem bleibt dem hier beleuchteten, medial wie diskursiv grundsätzlich Geschlossenheit postulierenden Werkbegriff, wie ihn Kraus selbst bemüht, für *Die letzten Tage der Menschheit* auf einer analytischen Ebene noch ein struktureller, auf Totalisierung ausgelegter Werkbegriff an die Seite zu stellen, der formale und konzeptuelle Momente der textuellen Anlage stärker berücksichtigt (vgl. Kap. 2).

Kalkuliert man all die bislang genannten Aspekte ein, so erscheint es wenig verwunderlich, dass *Die letzten Tage der Menschheit*, wie im ersten Unterkapitel skizziert, gleichsam von Beginn an auf die Konzeption einer Buchausgabe¹⁸⁷ zulaufen sollten, deren äußere Gestaltung noch dazu der »Grundausrüstung damaliger Bibelausgaben« mit einfarbig dunklem Einband und Frontispiz entspricht und auch damit das Nobilitierungs-, wenn nicht gar Sakralisierungspotenzial des Buches signalisiert.¹⁸⁸ Auf die Hybridstellung der Akt-Ausgabe zwischen *Fackel*-Heft und Buch wiederum hat die Forschung bereits verwiesen. Die Akt-Ausgabe gilt es dabei zunächst auf frühere »Sonderabdrucke« oder »Sonderausgaben« der *Fackel* zu beziehen, die bereits erschienene Texte als Nachdruck noch einmal separat in den Fokus rücken, sei es für ein spezifisches Zielpublikum oder »aus Gründen der Aktualität und der unmittelbaren politisch-gesellschaftlichen Wirkung«.¹⁸⁹ Das Bestreben um Gegenwärtigkeit wird für die Wahl des Mediums bei der Akt-Ausgabe gewiss ebenso eine Rolle gespielt haben.¹⁹⁰ Wie ihre Vorläufer entsprechen die Sonderhefte der Akt-Ausgabe zudem in Farbe, Format und Struktur dem gängigen *Fackel*-Heft, zeichnen sich aber durch eine deutlich unterschiedene, eigenständige Umschlaggestaltung (Abb. 1.8–1.11) aus.¹⁹¹ Kraus wird auf dem Umschlag außerdem wie auf den früheren Sonderheften explizit mit Autorsignatur angeführt. Die bereits zitierte Bemerkung über den Vertrieb »außerhalb des Abonnements« lässt ebenfalls einige Rückschlüsse zu: Kraus sieht damit nämlich von einem Vertrieb durch Kiosk beziehungsweise Trafik ab, über welche *Die Fackel* üblicherweise zu beziehen ist, und setzt die Sonderhefte der Akt-Ausgabe so ebenfalls den Buchveröffentlichungen gleich.¹⁹² Für eine grundsätzliche Werkhaftigkeit sowie für die Orientierung am Medium Buch spricht zudem die einheitliche Gestaltung der Akt-Ausgabe, vor allem ab

187 Wie oben dargelegt, verwendet Kraus diese Bezeichnung für *Die letzten Tage der Menschheit* erstmals und prospektiv im April 1919 (vgl. Kraus: Vorlesungen. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 28–44, hier S. 34f.).

188 Hillesheim: Apokalypse und Formen Epischen Theaters, S. 29. Angesichts dessen überrascht es dann kaum mehr, dass das Buch für Kraus zur »Reliquie« (BSN 1, S. 673) werden kann.

189 Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 161. Vgl. außerdem Ott/Pfäfflin: Karl Kraus, S. 47 u. 160f. 190 Vgl. Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 159.

191 Ein früher Entwurf des Umschlags für den Epilog ist dagegen noch stark an die Gestaltung der *Fackel* angelehnt (vgl. WB, H.I.N. 177892, fol. 1).

192 Vgl. Pfäfflin: Editorische Notiz, unpag.



Abbildung 1.8 bis 1.11



Abbildung. I.12

dem zweiten Sonderheft *Vorspiel und I. Akt*.¹⁹³ Dessen Titelblatt (Abb. I.12) macht die übergreifende Konzeption deutlich: Schließlich bezieht es sich, im Gegensatz zum Umschlag, nicht auf ein einzelnes der vorliegenden Hefte, sondern auf deren Verbund. In vereinfachter typographischer Anordnung wiedergegeben, sieht es folgendermaßen aus:

DIE LETZTEN TAGE
DER MENSCHHEIT
TRAGÖDIE IN FÜNF AKTEN
MIT VORSPIEL UND EPILOG
VON
KARL KRAUS
1919
VERLAG ›DIE FACKEL‹, WIEN¹⁹⁴

Auch weil Kraus darauf verzichtet, hier erneut den Status der ›Sonderhefte‹ auszuweisen, kann das Titelblatt als »Buch-gemäß[]«¹⁹⁵ bezeichnet werden. Dazu

193 Vgl. auch Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 162f.

194 Kraus: Vorspiel und I. Akt, S. 1.

195 Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 163.

kommt, dass die spätere Buchausgabe mit identischem Format und gleichem Satz wie die Akt-Ausgabe ausgestattet sein wird.¹⁹⁶ Was sich also an Buchförmigkeit bereits an der Akt-Ausgabe abzeichnet, wird mit den späteren Ausgaben von 1922 und 1926 konsolidiert,¹⁹⁷ obgleich sich noch zeigen wird, dass das Medium Buch bei Kraus in gewisser Hinsicht gar keine definitive Stabilität erlangen kann.

Unter Berücksichtigung der typographischen Gestaltung ist noch ein weiterer Sachverhalt bemerkenswert: Kraus' Veröffentlichungen seit der Gründung der *Fackel* zeichnet nämlich aus, dass er sie allesamt in einer Antiqua-Schriftart setzen lässt. Im typographischen Kontext seiner Gegenwart situiert, der ohnehin ein Feld vehementer Auseinandersetzungen und bemühter Distinktionsversuche darstellt, darf dies als einigermaßen ungewöhnlich gelten.¹⁹⁸ Die typographische Gestaltung muss freilich zu den »textual materials which are not regularly studied by those interested in ›poetry‹« gerechnet werden,¹⁹⁹ wie sie demgegenüber Jerome McGann fokussiert wissen möchte und wie sie auch im vorliegenden Zusammenhang eingehender untersucht werden sollen. Die Wahl der Schriftart fällt generell in den Bereich des Peritextes,²⁰⁰ wobei »typographische Entscheidungen die Rolle eines indirekten Kommentars zum jeweiligen Text spielen können.«²⁰¹ Berücksichtigt man die ideologischen Konnotationen der Typographie, so scheinen für Kraus insbesondere zwei Bezugslinien zentral: Zum einem wird die Antiqua um 1800 als ›Typographie der Klassik‹²⁰² etabliert (wenn auch späterhin wieder verworfen²⁰³), womit eine Schriftart eingesetzt wird, die sonst vor allem fremdsprachigen Texten vorbehalten ist. Neben den erhofften besseren Verbreitungsmöglichkeiten einer zeitgenössischen, zusehends selbstsicherer auftretenden deutschsprachigen Literatur (und einer demgemäß angestrebten Internationalisierung) spekuliert die neue typographische Gestaltung noch in anderer Hinsicht auf einen Prestigegewinn: Schließlich wird mit der Antiqua

196 Vgl. Pfäfflin: Editorische Notiz, unpag.

197 Dafür spricht auch, dass Kraus den zuvor vereinzelt für die Buchfassung verwendeten Begriff der »Gesamtausgabe« nach März 1922 (vgl. F 588–594, März 1922, XXIII. Jg., S. U3) nicht mehr gebraucht und fortan nur mehr von der »Buchausgabe« redet, mit der in der Bezeichnung das Medium privilegiert wird, dem freilich die besagte Idee einer werkhafte Gesamtheit ohnehin eingeschrieben ist.

198 Edward Timms' Beobachtungen diesbezüglich erschöpfen sich darin, in Kraus' Entscheidung eine bloße Abkehr von den »backward-looking associations« der Fraktur zu sehen (Timms: *The Post-War Crisis*, S. 133).

199 McGann: *The Textual Condition*, S. 13.

200 Vgl. Genette: *Paratexte*, S. 22.

201 Ebd., S. 38. Insofern ist McGanns Kritik maximal im Punkt der Vernachlässigung dieser materialen Qualitäten bei Genette zutreffend (vgl. dazu McGann: *The Textual Condition*, S. 13). Zur jüngeren Debatte um das Verhältnis von Typographie und Paratextualität vgl. Rahn: *Druckschrift und Charakter*, S. 25–31.

202 Vgl. Raabe: *Schiller und die Typographie der Klassik*, v.a. S. 153.

203 Zum Scheitern der Antiqua nach 1800 vgl. Wehde: *Typographische Kultur*, S. 235–238.

neben dem Ausweis eines hochliterarischen Programms auch eine aufgewertete ›äußere‹ Textform verknüpft, welche die Forderungen einer klassischen Werkästhetik nach Harmonie und Ganzheit einlöst und auf das Überdauern der Texte perspektiviert ist.²⁰⁴ Mit der Antiqua geht folglich ein typographisches Dignitätsversprechen einher, das zudem verdeutlicht, inwiefern ein paratextuelles zugleich mit einem *parergonalen*, auf die Werkhaftigkeit einwirkenden Kriterium konvergieren kann.²⁰⁵ Zum anderen kommt die Antiqua im deutschsprachigen Bereich sonst üblicherweise primär für wissenschaftliche Abhandlungen zum Einsatz.²⁰⁶ Bereits in der Gelehrtenkultur des 16. Jahrhunderts fungiert sie solcherart als soziales Distinktionskriterium,²⁰⁷ das nicht zuletzt damit verbunden ist, dass die Antiqua die Leserlichkeit der Texte für eine breite Masse erschwert,²⁰⁸ und dies bis ins 20. Jahrhundert hinein. Kraus muss das insofern entgegenkommen, als er für seine Texte ein langsames, mehrfaches, nachvollziehendes Lesen einfordert, das nicht an einer (vor)schnellen Meinung, sondern an einem durchdringenden Verstehen interessiert ist (vgl. Kap. 3). Der höhere Lektüreaufwand, der mit der Antiqua einhergeht, diszipliniert die herkömmlichen Lesegewohnheiten entsprechend. Dazu bleibt abseits dieser beiden Einsatzpunkte für Kraus zu bedenken, dass sich der Schriftstreit zwischen Fraktur²⁰⁹ und Antiqua um 1900 zugleich als regelrechter »Kulturkampf«²¹⁰ erweist. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert wird der Zusammenhang von deutscher Schriftart und nationaler Gemeinschaftsgesinnung zusehends dominanter, und es vermag kaum zu überraschen, dass sich diese Allianz im Ersten Weltkrieg noch weiter festigt.²¹¹ Wenn demgemäß etwa in den *Mitteilungen des deutschen Schriftbundes* im Jahr

204 Vgl. ebd., S. 227–232.

205 Zu dieser Konvergenz bemerkt Uwe Wirth, dass Paratexte als »*parergonale Modulationen*«, das heißt als »performative Rahmungs- und Transformationsprozesse«, funktionieren können (Wirth: Das Vorwort, S. 607, Herv. im Orig.). Zum Konzept des Parergons siehe auch die Überlegungen von Jacques Derrida: »Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen« (Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, S. 74, Herv. im Orig.).

206 Die sukzessive Ausbreitung der Antiqua auch im amtlichen und geschäftlichen Schriftverkehr ab Ende des 19. Jahrhunderts lässt sich von einem medientechnischen Umbruch, konkret dem Import amerikanischer Schreibmaschinen, herleiten (vgl. Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 31).

207 Vgl. Wehde: Typographische Kultur, S. 219.

208 Vgl. auch ebd., S. 236.

209 Die Bezeichnung ›Fraktur‹ ist an dieser Stelle freilich eine Verkürzung, zur entsprechenden Differenzierung siehe Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 13.

210 Wehde: Typographische Kultur, S. 246.

211 Vgl. Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 80; sowie Wehde: Typographische Kultur, S. 252–254.

1915 die Antiqua als »welsche Schrift«²¹² desavouiert wird, kommt Kraus mit den Heften der ›Kriegs-Fackel‹²¹³ ebenso wie im Nachgang mit den *Letzten Tagen der Menschheit* auch in dieser Hinsicht in einer spezifischen Position zu stehen: Dieses Konvolut figuriert dann nämlich schon typographisch als Gegen-Werk zum Krieg und dessen Schriftgestaltung beziehungsweise als ein Werk im (schriftlichen) Kriegszustand.

Unter den genannten Sonderheften der Akt-Ausgabe gilt es nun eines noch einmal gesondert herauszugreifen, weil es in besonderer Weise die Frage des (Buch-)Randes berührt: den Epilog *Die letzte Nacht*. Zwar spricht Kraus diesem, wie dargelegt, ein ›theatralisches Eigenleben‹ ab, ein (para)textuelles Eigenleben des Epiloges hingegen lässt sich allerdings durchaus behaupten. Der Umstand, dass der Epilog als erstes der Sonderhefte erscheint und damit gemäß der Textdramaturgie an der ›falschen‹ Stelle der Veröffentlichungsreihenfolge zu stehen kommt, ist wiederholt registriert worden. Friedrich Achberger vermutet hinter dieser Setzung eines verkehrten Anfanges eine spezifische Strategie vonseiten Kraus', die er rezeptionsästhetisch begründet. Schließlich müsse sich durch den vorangestellten Epilog für die Leser:innen in den folgenden Sonderheften »jedes einzelne aus dem Original zitierte Feuilleton, jeder dem Alltagsgespräch nachgebildete Satz [...] vor dem Fluch des sterbenden Soldaten verantworten.«²¹⁴ Sigurd Paul Scheichl hingegen hat die schlüssige These aufgestellt, dass der Epilog im Sinne einer ersten, unmittelbaren Reaktion auf das Kriegsende als separate Publikation gedacht gewesen sei, der dann zeitnah eine Gesamtausgabe in Buchform hätte folgen sollen.²¹⁵ Dafür spricht nicht alleine die skizzierte Relevanz, die Kraus einer solchen geplanten Buchausgabe einräumt, sondern ebenso, dass er sich mit der Datierung des Epiloges auf November 1918 in besonderem Maße um Gegenwärtigkeit bemüht, dass der Epilog zudem mit eigener Paginierung versehen ist, die unabhängig von den übrigen Sonderheften läuft, sowie insbesondere auch, dass in der ersten, bereits zitierten Ankündigung in der *Fackel* bloß von *einem* Sonderheft die Rede ist.²¹⁶ Dies ändert freilich nichts an der Eigentümlichkeit, dass der Epilog, obgleich in späteren Auflistun-

212 Zit. n. Wehde: Typographische Kultur, S. 254.

213 Kraus selbst nennt sie »Kriegsfackel« (Kraus: Weltgericht. In: F 499–500, Nov. 1918, XX. Jg., S. 1–5, hier S. 2).

214 Achberger: Die letzten Tage der Menschheit, S. 72. Im Rahmen der bereits zitierten brieflichen Verhandlungen über eine Aufführung des Epiloges am Landestheater Prag spielt Kraus wiederum mit der Idee, den Abschlussmonolog des Nörglers (V/54 der Buchausgabe) einer solchen Aufführung vorangestellt selbst »als eine Art Prolog« zu sprechen (WB, H.I.N. 238991).

215 Vgl. Scheichl: Die Akt-Ausgabe, S. 163. Später wird Kraus auch den im Januar 1919 erschienenen *Nachruf* retrospektiv als »Epilog nach Kriegsende« (Kraus: Der größte Schuft im ganzen Land ... In: F 787–794, Sept. 1928, XXX. Jg., S. 1–208, hier S. 69) deklarieren.

216 Vgl. F 499–500, Nov. 1918, XX. Jg., S. U2. Noch in der *Fackel* von Januar 1919 werden keine weiteren Sonderhefte erwähnt (vgl. F 501–507, Jan. 1919, XX. Jg., S. U4).

gen der Sonderhefte immer ›korrekt‹ ans Ende gestellt, durch Kraus' Vorgehensweise eigentlich als *Prolog* der *Letzten Tage der Menschheit* figuriert.²¹⁷ Zusätzlich bleibt auch sein Untertitel zu bedenken, der »Epilog zu [Herv. T.T.] der Tragödie / Die letzten Tage der Menschheit« lautet. Was nach einer philologischen Spitzfindigkeit anmuten mag, eröffnet vielmehr die weitreichende Frage nach dem Verhältnis dieses Sonderheftes zu Akt-Ausgabe, Buchform und Materialkomplex insgesamt. In der Kategorisierung des Epiloges als eines »allegorische[n] Extrakt[s]«²¹⁸ der *Letzten Tage der Menschheit*, wie sie Julius Bab in einer zeitgenössischen Rezension vorgenommen hat, wird sich ihre Beantwortung nicht erschöpfen können. Als Epilog zu der Tragödie suggeriert das Sonderheft grundsätzlich eine gewisse Relationalität: eine Richtungsangabe wie eine Distanznahme gleichermaßen. Er scheint für Kraus wenigstens zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht als Teil eines größeren textuellen Ganzen im engeren Sinne (als ›Epilog der Tragödie‹) zu gelten, sondern vielmehr eine paratextuelle Schwellenfunktion einzunehmen. Die Qualität dieser Paratextualität lässt sich dabei allerdings nicht leicht bestimmen, ist doch ihr Charakter ein multipler: *Die letzte Nacht* ist grundlegend eine von zahlreichen Randzonen des Dramenprojektes (und damit durchaus den früheren Szenenabdrucken in der *Fackel* verwandt), sie fungiert als (auch materialer) Einstieg in die Akt-Ausgabe, sie weist jedoch indirekt ebenso bereits auf die geplante Buchausgabe voraus. Nimmt man sodann Babs Formulierung vom ›Extrakt‹ ernst, so wäre sogar die Möglichkeit zu erwägen, den Epilog als Epitext einzuordnen – zumal Kraus ihn später explizit als ein »Werk«²¹⁹ eigenen Rechts ausweisen wird. Andererseits legt die Bezeichnung ›Epilog‹ die Zugehörigkeit zum Bereich des Peritextes nahe, was noch triftiger wird, sobald man *Die letzte Nacht* von ihrer prologischen Funktion her als eine Art der Vorrede in Versen denkt. Vorrede und Epilog haben überdies gemein, dass sie beide für gewöhnlich nach der Abfassung des ›Haupttextes‹ geschrieben werden, und wenigstens der Vorrede droht daraus ein Paradox zu entstehen: ein jenem Text vorangestelltes Sprechen zu sein und doch eben üblicherweise erst nachträglich zu ihm formuliert worden sein zu können.²²⁰ Diesem Spannungsfeld entkommt freilich auch Kraus' umge-

217 Wilhelm Hindemith zufolge lassen sich *Die letzten Tage der Menschheit* allgemein über Sequenzen von – dabei immer wieder doppelt funktionalisierten – Prologen und Epilogen rhythmisieren: »Im Vorspiel, nachdem es fast zu Ende ist, steht ein Epilog, Verse des Nörglers. Der Epilog kann auch als Prolog zum ganzen Drama gelesen werden. Er entspricht dem Monolog des Nörglers in der 54. Szene des fünften Akts. Dieser Monolog steht im Ganzen des Dramas wie der Epilog im Vorspiel, über es hinausweisend, als Prolog zum Epilog: ›Die letzte Nacht‹, die dann den wirklichen Abschluß bildet« (Hindemith: *Die Tragödie des Nörglers*, S. 88).

218 Zit. n. Kraus: *Die letzte Nacht*. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 46–70, hier S. 65.

219 Kraus: *Wien. Vom Mut vor der Presse*. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 59–91, hier S. 63.

220 Vgl. Derrida: *Buch-Außerhalb*, S. 21 f.

wendeter, prologischer Epilog nicht – mehr noch, die Spannungen vergrößern sich nachgerade: Schließlich schreibt Kraus den Epilog, bevor die fünf Akte der *Letzten Tage der Menschheit* in der Fassung der Sonderhefte fertiggestellt sind. Er agiert folglich ohne volle ›Herrschaft über das Produkt‹²²¹ und findet sich damit in einer vergleichsweise unsicheren (textuellen) Position wieder, die allerdings einen Aktionsraum offenhält: Denn was *Die letzte Nacht* in ihrer Vorwegnahme an Zukünftigem, noch nicht Existierendem vergegenwärtigt²²² – *Die letzten Tage der Menschheit*, einmal mehr mit der Geste der Ankündigung – , ist wenigstens teilweise noch Leerform(el), die erst gefüllt werden muss und unter deren Signifikanten Kraus eine beliebige Auswahl von bereits geschriebenen oder gar gedruckten sowie noch zu schreibenden Versatzstücken versammeln kann.

Komplementär zur Fokussierung der Buchförmigkeit der *Letzten Tage der Menschheit* lässt sich freilich ebenso deren Relation zu den *Fackel*-Heften in den Mittelpunkt rücken, wie sie teils auch über die Umschlaggestaltung der Akt-Ausgabe nahegelegt wird. Kundigen Leser:innen der *Fackel* damals wie heute fällt auf, dass sich *Die letzten Tage der Menschheit* zu einem wesentlichen Teil aus bereits gedrucktem, von Kraus schon früher oder auch zeitgleich vor allem für *Die Fackel* gefertigtem Material speisen. In welchem Ausmaß Kraus dabei auf letzteres zurückgreift, hat Kurt Krolop in seinem selten beachteten Kommentarband in akribischer Detailarbeit gezeigt.²²³ Es wäre gleichermaßen müßig wie aussichtslos, damit konkurrieren zu wollen, doch immerhin lässt sich Krolops Materialsammlung punktuell aufgreifen und manch Übersehenes ergänzen. Zum einen wird im zweiten Kapitel nachzuzeichnen sein, inwiefern die Figuren der *Letzten Tage der Menschheit* in den Stimmen der *Fackel* sprechen; zum anderen kann Krolops rein intertextuell konzipierte Aufstellung durch eine material-ästhetische Perspektive bereichert werden. Schließlich bestätigt der Blick auf die Textgenese die besagten Verflechtungen der *Letzten Tage der Menschheit* innerhalb des Œuvres. Wiederholt finden sich im Manuskript der Akt-Ausgabe Blätter, auf denen Kraus für den Setzer Hinweise notiert, welche Textpassagen aus der *Fackel* beziehungsweise aus den *Worten in Versen* von diesem in die freigelassenen Lücken einzufügen sind.²²⁴ Dass beide ›Quellen‹ in diesem Zusammenhang bisweilen durchaus austauschbar sind (und er überdies relativ gute Kenntnisse seiner Arbeiten voraussetzt), verdeutlicht etwa ein Blatt, auf dem Kraus ohne nähere

221 Vgl. ebd., S. 15.

222 Vgl. dazu auch ebd.

223 Vgl. AW 5/2, S. 9–232.

224 Vgl. auch die Aufstellung bei Goldberg: Die Handschrift der Akt-Ausgabe. Insgesamt sind im Manuskript der Akt-Ausgabe zwei Dutzend solcher Verweise zu finden, die Hälfte davon hängt überdies mit vorgängigen Zeitungsausschnitten in den Manuskripten der *Fackel* zusammen. Dies bleibt ebenso wie die Verwendung herausgerissener *Fackel*-Seiten für *Die letzten Tage der Menschheit* noch eigens zu thematisieren (vgl. Kap. 4).

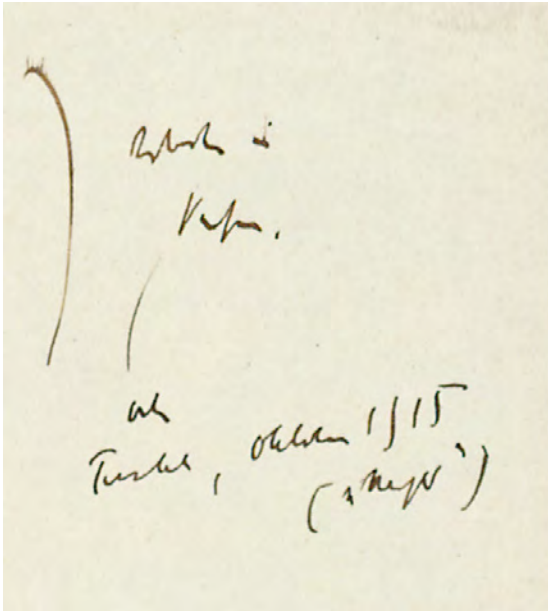


Abbildung 1.13

Seitenangabe für den Setzer beide Optionen anführt: »Worte in Versen.« einerseits sowie »Fackel, Oktober 1915 / (>Nacht<)« andererseits (Abb. 1.13).²²⁵ Regelmäßig finden sich außerdem Hinweise auf das Entfernen von Spationierungen sowie auf die Angleichung der Schriftgröße (Petit für Nebentexte, Garmond für die Figurenrede).²²⁶ Dazu kommen Belege, die zeigen, dass Kraus bei seinen Anweisungen bisweilen gleichzeitig auch Überarbeitungen vornimmt, deren Ausmaß variiert. Eine der präziseren Angaben gestaltet sich folgendermaßen (Abb. 1.14):

Der Nörgler:..... (Anm. f. den Setzer:

Hier ist der Text aus N^o

406–412 einzutragen

S. 153, 154

Es ist in alten Mären

Ordnung.

²²⁵ [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 48a. Vgl. beispielsweise auch [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 60, wo Kraus auf den zweiten Band der *Worte in Versen* verweist, der Setzer jedoch auf dem Blatt kommentiert: »Gesetzt nach Fackel 445/453«.

²²⁶ Vgl. etwa [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 3 u. 23; oder auch [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 24f.

(statt »Seite an Seite« (letzte Zeile)
Schulter an Schulter)²²⁷

Welcher Komplexitätsgrad bei Kraus' Anweisungen mitunter erreicht wird, macht eine weitere Serie von Blättern sichtbar, die der Szene »Der Nörgler und der Optimist im Gespräch« (V/32 der Akt-Ausgabe) zugehören. Kraus entwirft einen Teil der Rede des Nörglers abermals mit entsprechenden Auslassungen (Abb. 1.15):

[...] Aber wenn zu Gunsten Deutschlands
(N^o 454–56 S. 2, von der 8. Zeile an:
nichts weiter geltend.....
19 Zeilen
müßten, der Kanaille preisgibt! Wo in aller Welt....

—
(vorletzte u letzte Zeile d. Seite 2)

S. 3

1. Zeile:

... umzuhöhnen? [...]

[...]

5. Zeile: die Ruchlosigkeit.....

6., 7., 8, 9. Zeile.

.... vorgeführt hat.. S. 4.

3., 2., letzte Zeile vor Schluß

»bei Goethe!..... machen.²²⁸

227 [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 8, vereinfachte Darstellung. Vgl. AA, S. 133. Siehe auch das sehr ähnliche Prinzip auf [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 13: »Stimmengewirr: Wo ist Weiß? – Bittich schrei / S. 88 418–422 / die letzten 19 Zeilen / (statt Waggons = Waggon / statt Deutsch (vorletzte Zeile) Weiß«. Zur Druckfassung vgl. AA, S. 300.

228 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 69, vereinfachte Darstellung. In zusammengesetzter und publizierter Form nimmt sich der betreffende Abschnitt inklusive weiterer kleiner Überarbeitungen im Verlauf der Fahnenkorrekturen dann aus wie folgt: »Aber sehen Sie: wenn zugunsten Deutschlands nichts weiter geltend gemacht würde, als daß auf seinem Boden das Gedicht »Über allen Gipfeln ist Ruh'« gewachsen ist, so würde das wahre Prestige, auf das es schließlich mehr ankommt als auf jene zeitgebundenen Vorurteile, zu deren Befestigung Kriege geführt werden, heil aus der Affäre hervorgehen. Was unsere Lage vor dem Weltgericht gefährden könnte, wäre eine einzige vom Ankläger enthüllte Tatsache. 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 noch an den Heiligtümern seiner verblichenen Kultur vergriffen hat, um sich mit der Parodie ihrer Weihe den Triumph seiner Unmenschlichkeit zu begrinsen. In welcher Zone einer Menschheit, die sich jetzt

Das Verfahren wiederholt sich zum Ende der Szene hin, als Kraus folgenden Dialog verfasst und überdies den erst im Januar 1919 erschienenen *Nachruf* (F 501–507) ins Drama ein- und umschreibt (Abb. 1.16):²²⁹

Der Optimist: Aber die Zeugen der Hinrichtung haben sich doch nicht
absichtlich
mitphotographieren lassen?

Der Nörgler: Nachruf, S. 53, 13. Zeile von unten, + S. 54, 1., 2. 3. Zeile
Es bildeten sich.....

....

sein mögen.²³⁰

Der Optimist: Und glauben Sie, daß es dergleichen ~~es~~ bei den Feinden
nicht vorgekommen ist? Jedenfalls haben die Engländer auch hingerichtet.
Denken Sie an Casement.

Der Nörgler: 508–510 S. 46

vorletzte Zeile:

Abgesehen davon...

S. 47

S. 48

bis

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 Lebensgemeinheit bewahrt werden müßten, der Kanaille preisgab! Wo in aller Welt ließe sich so wenig Ehrfurcht aufbringen, den letzten, tiefsten Atemzug des größten Dichters zu diesem entsetzlichen Rasseln umzuhöhen? Die Ruchlosigkeit des Einfalls, der den Sieg jener Richtung bedeutet, die mit dem Abdruck von Klassiker-Zitaten auf Klosettpapier eingesetzt hat, übertrifft alles, was uns das geistige Hinterland dieses Krieges an Entmenschung vorgeführt hat. Bei Goethe! Es ist der Augenblick, aus einer Parodie ein großes Gedicht des Abschieds zu machen« (AA, S. 503 f.).

229 Kurt Krolop zufolge ist im *Nachruf* ohnehin »der Aufriß und die ›abgekürzte Chronik‹ fast aller Themen und Motive beschlossen, die in den LTdM entfaltet werden« (Krolop: Genesis und Geltung, S. 307).

230 Im Druck der Akt-Ausgabe: »Doch. Es bildeten sich Gruppen. Und zwar, um nicht nur bei einer der viehischsten Hinrichtungen dabei zu sein, sondern auch zu bleiben, und alle machten ein freundliches Gesicht. Dieses, das österreichische, ist auch auf einer andern Ansichtskarte, der unter vielen ähnlichen eine nicht geringere kulturhistorische Bedeutung zukommt, vertreten, in zahlreichen Soldatentypen, die zwischen einer hängenden polnischen Gräfin und ihrer hängenden Kammerzofe Schulter an Schulter die Hälse recken, um nur ja ins Dokument aufgenommen zu werden. Gott weiß, für welche satanische Blähung eines Generals, den vielleicht ein Zwischenfall beim ›Sautanz‹ zu einer furiosen Aufarbeitung von ›Wird vollzogen‹ gestimmt hatte, die beiden unglücklichen Frauen gestorben sein mögen« (AA, S. 518 f.).

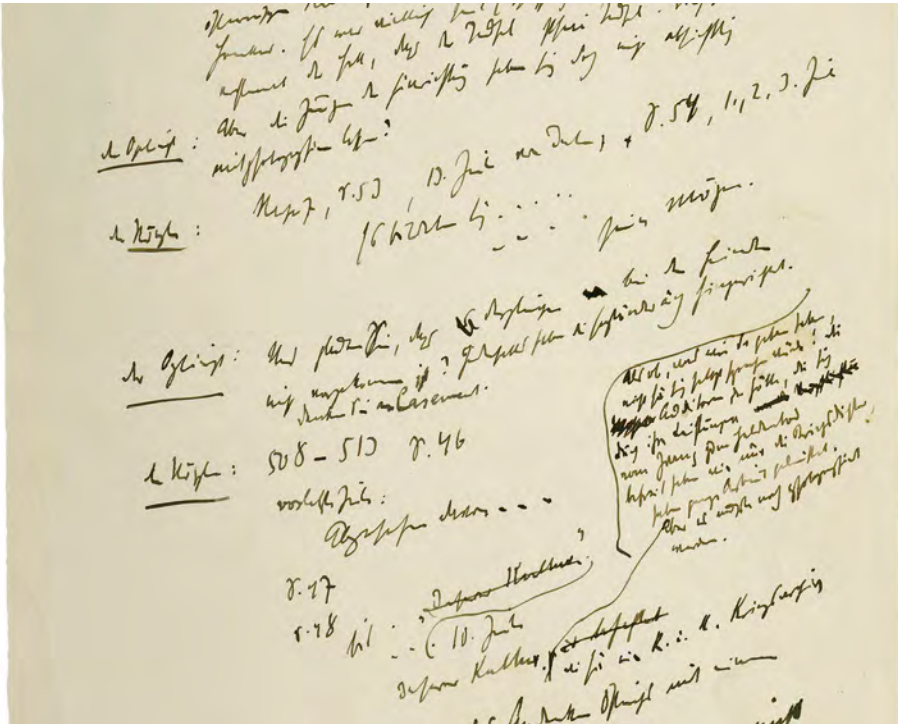


Abbildung 1.16

... 10. Zeile
 unserer Kultur. [...] ²³¹

²³¹ [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 78, vereinfachte Darstellung. Vgl. die Rede des Nörglers im Druck der Akt-Ausgabe: »Ich besitz von diesem Fall keine Ansichtskarte. Abgesehen davon, daß Casement von einem Gerichtshof zum Tode verurteilt und hierauf erschossen worden ist, während mit Battisti der kürzere Prozeß gemacht wurde, indem man ihn gefangen und aufgehängt hat, nachdem man ihn allerdings noch zur Verschärfung der Todesstrafe gezwungen hatte, die österreichische Kaiserhymne stehend anzuhören, dürften bei der Hinrichtung Casements, die England wohl als eine furchtbare Kriegsnotwendigkeit betrachtet, aber nicht als Kirmes gefeiert hat, kaum amtliche Photographien hergestellt worden sein. Bilder, die einen strahlenden Henker im Kreise animierter oder verklärt blickender Offiziere zeigen, dürften selbst in der Heimat der farbigen Engländer schwerlich aufgetrieben werden. Ich aber möchte einen Preis aussetzen auf die Agnoszierung des schäbigen Klotzes von einem k. u. k. Oberleutnant, der sich direkt vor einen hängenden Leichnam gestellt und seine aussichtslose Visage dem Photographen dargeboten hat, und auch jener dreckigen Feschaks, die heiter wie an der Sirckecke versammelt sind oder mit Kodaks herbeieilen, um nicht nur in betrachtender, nein in photographierender Stellung auf das Bild zu kommen, in dem der sogenannte Seelsorger in der Runde von hundert erwartungsvollen Teilnehmern nicht fehlen darf. Es wurde nicht nur gehängt, es

Als weiteres – obgleich singuläres – Phänomen ist der Umstand zu benennen, dass ein derartiger Verweis auch innerhalb der *Letzten Tage der Menschheit* gesetzt werden kann. Bei der Abfassung der Szene »Nordbahnhof« (V/55 der Akt-Ausgabe) bezieht sich Kraus auf das erste der Sonderhefte zurück (Abb. 1.17, 1.18):

Angelo Eisner v. Eisenhof (tritt... siehe S. 24 u. 25 des Vorspiels..... klopfen.)
Hofrat Schwarz=Gelber u. Hofrätin Schwarz=Gelber: Wir.... erscheinen (S. 25
 Vorspiel)²³²

[...]

Dr Charas: Mit mir..... intervenieren. (S. 26 Vorspiel)²³³

Einzufügen sind entsprechende Passagen aus der Szene »Südbahnhof« (VS/10 der Akt-Ausgabe), wodurch sich inhaltlich eine Klammer ergibt und gleichzeitig das gänzlich unveränderte Sprechen der betreffenden Figuren offenbar wird, die im Verlauf vom Vorspiel bis zum fünften Akt keinerlei (dramaturgische) Entwicklung durchgemacht haben, sondern im Gegenteil in ihrem (Sprach-) Handeln als völlig resistent gegenüber den »äußeren« Ereignissen auftreten.²³⁴ Analog wird Kraus später beim Manuskriptblatt zum Vorwort der Buchausgabe von 1922 vorgehen (Abb. 1.19). Unter dem Vermerk »Das Vorwort des Sonderheftes (Vorspiel u I. Akt) / wird die folgenden Änderungen haben:« arbeitet Kraus einmal mehr mit großzügigen Auslassungen, die eine Kombination von Manuskript und gedrucktem Vorwort nötig machen. Auch die bereits genannte Rede des Horatio soll auf diesem Blatt durch einen Verweis auf Kraus' *Fackel*-Essay *Weltgericht* (»N^o 499–500 / S. 4«) integriert werden.²³⁵ Das macht deutlich, dass das Kraus'sche Referenzsystem den Bereich der Paratexte ebenfalls berührt und strikte Grenzziehungen auch in diesem Fall nicht zielführend sind. Zu bemerken bleibt freilich noch, dass sich daneben nur ein einziges weiteres

wurde auch gestellt; und fotografiert wurden nicht bloß die Hinrichtungen, sondern auch die Betrachter, ja sogar noch die Photographen. Und der besondere Effekt unserer Scheußlichkeit ist nun, daß jene feindliche Propaganda, die statt zu lügen einfach unsere Wahrheiten reproduziert hat, unsere Taten gar nicht erst photographieren mußte, weil sie zu ihrer Überraschung unsere eigenen Photographien von unsern Taten am Tatort vorgefunden hat und uns »als Ganze« all in unserer Ahnungslosigkeit, die wir nicht spürten, daß kein Verbrechen uns so vor der Umwelt entblößen könnte wie unser triumphierendes Geständnis, wie der Stolz des Verbrechers, der sich dabei noch aufnehmen läßt und ein freundliches Gesicht macht, weil er ja eine Mordsfreud hat, sich selbst auf frischer Tat erwischen zu können. Denn nicht daß er getötet, sondern daß er sich mitphotographiert hat; ja daß er sich photographierend mitphotographiert hat — das macht seinen Typus zum unvergänglichen Lichtbild unserer Kultur« (AA, S. 520f.).

232 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 128, vereinfachte Darstellung.

233 Ebd., fol. 129, vereinfachte Darstellung.

234 Vgl. AA, S. 24–26 u. 583–587.

235 WB, H.I.N. 169782.

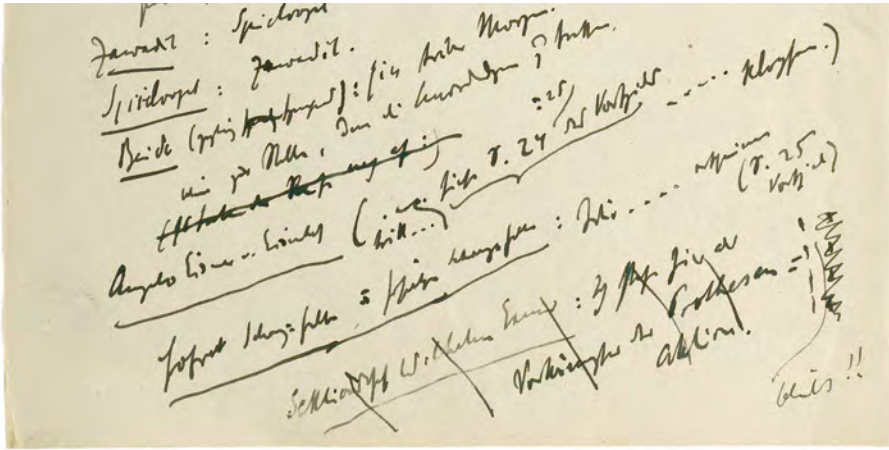


Abbildung 1.17

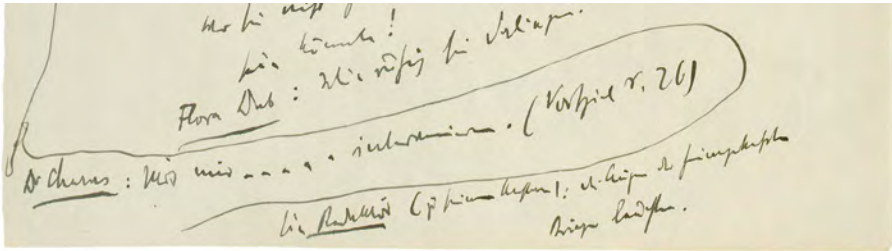


Abbildung 1.18

Blatt aus dem Manuskriptbestand der Buchausgabe erhalten hat, das auf eine vergleichbare Vorgehensweise schließen lässt.²³⁶ Alles, was sonst aus dem Bestand der Ergänzungen zur Akt-Ausgabe vorliegt, scheint weniger von der *Fackel* als vom bereits bestehenden Material der *Letzten Tage der Menschheit* her geschrieben. Zumindest in dieser Hinsicht »emanzipieren« sich *Die letzten Tage der Menschheit* mit der Ausgabe von 1922 von der *Fackel*.

All die genannten Beispiele vereint jedenfalls dreierlei: Erstens bildet sich eine Art von Arbeitsgemeinschaft aus, sind doch Kraus und der Setzer beide an der Vertextung beteiligt, für deren Charakterisierung auf den von Kraus selbst – allerdings pejorativ – gebrauchten Begriff des »Flickwerk[s]«²³⁷ (immerhin auch eine Form der Arbeit am *textus*) zurückgegriffen werden kann. Der Produktionsprozess wird zum arbeitsteiligen Verfahren, bei dem Kraus’ Autorschaft um eine aus-

²³⁶ Es verweist auf eine zu tätige Einfügung von »S. 15, N^o 577–582« (WB, H.I.N. 175948).

²³⁷ S 4, S. 109.

gelagerte Tätigkeit, ein delegiertes Schreiben,²³⁸ erweitert wird, das zudem im Gegensatz zu seiner Arbeit mit Zeitungsausschnitten und herausgerissenen *Fackel*-Seiten (vgl. Kap. 4) zwar keine direkten materialen Eingriffe durch Kraus selbst voraussetzt, dennoch aber in Relation dazu zu betrachten ist. Auch im vorliegenden Fall resultiert aus diesem speziellen Produktionsprozess nämlich eine Form von beschleunigter Schreibökonomie, die ›externe‹ Kapazitäten beizieht und trotzdem keine autorschaftlichen Kompetenzen abgibt. Eine solche Schreibökonomie reüssiert darüber hinaus durch ein bereits vorliegendes Archiv in Gestalt der *Fackel*, die schon früher oder teils auch zeitnah aufbereitetes Material bewahrt respektive bereithält, auf das über ein entsprechendes ›Signaturensystem‹ – vorrangig über die Heft-Nummern – zugegriffen werden kann. Komplementär dazu und der eingangs zitierten Anregung von Otto Stoessel durchaus gemäß wird dieses tendenziell kurzlebigeres Material durch die Tätigkeit des Setzers dann allerdings in ein beständigeres Medium – die buchorientierte Akt-Ausgabe beziehungsweise die spätere Buchausgabe – übersetzt, das auf einer grundsätzlich gegenteiligen zeitlichen Ökonomie basiert: »Informationsverarbeitung durch den Buchdruck« ist schließlich gerade gegenüber Zeitung und Zeitschrift als »langsame Medienpraxis« zu erachten.²³⁹

Zweitens ist konsequenterweise erneut nach der Zugehörigkeit des Materials zu fragen, diesmal jedoch auf die Vernetzungen innerhalb des Œuvres bezogen. Wie bereits deutlich geworden ist, stellt die Übertragung von Text-Material aus der *Fackel* in die Buchform unter neuerlicher Bearbeitung für Kraus bereits ein gängiges und bewährtes Verfahren dar, als er die Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* im engeren Sinne – in Gestalt der Akt-Ausgabe – beginnt. Die Transformationsleistung ist dabei allerdings eine größere als bei den anderen Sammelpublikationen, da mit der Neugruppierung²⁴⁰ der *Fackel*-Texte in den *Letzten Tagen der Menschheit* zumeist eben stärkere Eingriffe in das Material einhergehen. Transformiert werden aber auch die *Fackel*-Texte selbst, da sie

238 Vgl. dazu, jedoch unter dem Vorzeichen delegierter *Autorschaft*, von der hier kaum die Rede sein kann, Strätling: »Dieses Buch haben zwei gemacht«, S. 279; sowie für den größeren Rahmen Ehrmann/Traupmann: Kollektive schreiben, kollektives Schreiben.

239 Pompe: Botenstoffe, S. 138. Zu Recht betont jedoch Irina Djassemj, dass schon *Die Fackel* einer anderen zeitlichen Logik folgt, die sich vom restlichen Markt absetzt: »Seine Arbeitsweise setzt er [Kraus, Anm.] offensiv der journalistischen entgegen. Während es für diese darauf ankommt, in möglichst kurzer Zeit etwas Absatzfähiges zu produzieren, behält der Autor der *Fackel* sich vor, die Zeitschrift nach Maßgabe seines Produktionsprozesses erscheinen zu lassen.« *Die Fackel* sei daher auch den Prinzipien der kapitalistischen Produktivität »weitestgehend entzogen« (Djassemj: Productivgehalt, S. 349).

240 Vgl. die knappe Bemerkung bei Weigel: Karl Kraus, S. 200, der dann auch zu einem konzeptuell zwar relativ unscharfen, aber deswegen nicht falschen Resümee gelangt: »Sein Werk ›Der Erste Weltkrieg‹ ist in der ›Fackel‹ erschienen (der Extrakt sind die zwei Bände ›Weltgericht‹) und dann, ganz neu und ganz anders, in den fünf Akten mit Vorspiel und Epilog namens ›Die letzten Tage der Menschheit‹ noch einmal geschrieben.«

nunmehr, angelehnt an Hans-Jost Frey, als Bestandteile einer »reziproken Textbeziehung«²⁴¹ erachtet werden können. Diese gestattet es, auch die üblicherweise genuin der *Fackel* zugerechneten Texte schon als Teil (und entsprechend als eine frühere, vor einem »eigentlichen« Anfang bestehende Öffentlichkeit) des Materialkomplexes zu lesen, selbst wenn diese noch nicht unter dem Titel *Die letzten Tage der Menschheit* gebündelt werden.²⁴² Auch mit Kraus' oben angeführten Datierungen der Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* ist eben noch nichts über die zeitlichen Dimensionen der später dem Materialkomplex zugehörigen Versatzstücke vor ihrer materialen, medialen und generischen Transformation gesagt. Dass Frey nun Textbeziehung strikt rezeptionsästhetisch denkt – was ohnehin nur bedingt überzeugend ist –, muss hierbei nicht weiter irritieren, erweist sich doch Kraus' Arbeit mit dem Material der *Fackel* grundsätzlich als eine Form der Selbstlektüre respektive als »Praktik[] der Selbstbezugnahme«.²⁴³ Zudem ergibt sich durch die parallele Zugänglichkeit der *Fackel*-Texte wie auch der unterschiedlichen Publikationsetappen der *Letzten Tage der Menschheit* nicht nur die Möglichkeit, textuelle Änderungen über den Verlauf von Kraus' Arbeit am Dramenprojekt in ihrer Historizität lesend nachzuvollziehen, sondern auch die reziproke Textbeziehung wird den Rezipient:innen auf diese Weise unmittelbar ersichtlich. Zuletzt verunsichern solche Verdoppelungen und Verschiebungen den Status von veröffentlichten Textpartien, für die dann, wie für den Epilog, bisweilen nicht mehr klar zu entscheiden ist, ob sie als Werk, als Text oder als Paratext zu zählen sind.

Weitgehend ähnlich verhält es sich mit den Indizierungen auf die *Worte in Versen* im Manuskript der Akt-Ausgabe.²⁴⁴ Sie treten im Gegensatz zu jenen auf *Fackel*-Texte in geringerer Zahl auf, bilden aber wie die Letzteren ebenfalls ein

241 Frey: Der unendliche Text, S. 20: »In der reziproken Textbeziehung ist weder die Chronologie der Texte noch deren Bedeutung verneint, sondern das voreilige Dogma von der Unveränderlichkeit der Texte.«

242 Zwar fällt in die beinahe acht Monate dauernde Zeit von Kraus' Schweigen im Jahr 1915 ein wesentlicher Impuls für die Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit*, dennoch bleibt aus der hier vorgeschlagenen Sichtweise des Materialkomplexes eine Aussage wie diejenige von Christian Wagenknecht zu relativieren, wonach in dieser Zeitspanne jene Arbeit »beginnt [Herv. T. T.]« (S. 10, S. 766). Auch mit einer Liste von »Erstdrucken« und »Nachdrucken« (vgl. ebd., S. 801) kann es folglich nicht getan sein.

243 Giuriato/Stingelin/Zanetti: Einleitung, S. 13. Die Herausgeber führen als Beispiele »Selbsteditionen, Selbstkommentare, Selbstübersetzungen, aber auch das Selbstverschweigen, Spurenverwischen und Unkenntlichmachen von Revisionsprozessen« an.

244 Die Verweise im Manuskript beziehen sich vor allem auf die Bände I (vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 22; [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 24 u. 48a) und II (vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 60 u. 106), an einer Stelle auch auf Band IV (vgl. [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 87) der *Worte in Versen*. Alle diese in *Die letzten Tage der Menschheit* einzufügenden Gedichte sind zuvor von Kraus bereits in der *Fackel* abgedruckt und für die Buchpublikation der *Worte in Versen* wie üblich teilweise verändert worden.

reziprokes System aus. Gleichwohl ist hier zu differenzieren: Überschneidungen zwischen den *Letzten Tagen der Menschheit* und den *Worten in Versen* gibt es bis zu Band VI der Gedichte, der im Dezember 1922 erscheint, und über die Manuskript-Verweise hinaus. Das ist insofern auffällig, als Kraus mit der zweiten Auflage der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* diese doppelten Abdrucke gänzlich einstellt. Bereits ab Band V von Anfang 1921 ist davon auszugehen, dass Übernahmen nicht von den *Worten in Versen* in *Die letzten Tage der Menschheit*, sondern stattdessen in die Gegenrichtung, also von der Akt-Ausgabe in den Gedichtband, erfolgen.²⁴⁵ Einmal mehr reziprok gewendet bedeutet das, dass nicht nur die *Fackel* und die *Worte in Versen* Teil der *Letzten Tage der Menschheit* sind, sondern dies auch umgekehrt der Fall ist. Dafür sprechen nicht zuletzt die im ersten Abschnitt des Kapitels erwähnten Vorabdrucke aus dem Dramenprojekt in der *Fackel* – eine Praxis, die von Kraus zumindest zweimal auch in den *Worten in Versen* verfolgt wird, als er in Band I von 1916 den ebenfalls schon erwähnten *Monolog des Nörglers* aus der *Fackel* von Oktober 1915 aufnimmt, diesen allerdings ohne Rekurs auf *Die letzten Tage der Menschheit* nur als »Schluß eines Aktes«²⁴⁶ ausweist, sowie in Band III von Dezember 1917 unter dem Titel *Die letzte Nacht* einen Auszug des Epiloges²⁴⁷ veröffentlicht, der als »zu der Tragödie«²⁴⁸ gehörig klassifiziert wird und ebenfalls zuvor in der *Fackel* erschienen ist.²⁴⁹ Beide Texte (respektive als Einzelgedichte betrachtet unter gewissen Umständen sogar Werke²⁵⁰) werden mit den *Worten in Versen* dennoch der Akt-Ausgabe und damit der ›Großform‹ chronologisch vorausgehend von Kraus publiziert.

Die Vernetzung der einzelnen Opera erschöpft sich nun freilich nicht in der von Christian Wagenknecht erstellten Aufschlüsselung²⁵¹ der Doppelungen zwischen

245 Vgl. S 9, S. 705.

246 Ebd., S. 34; vgl. auch Kraus: Nachts. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 166f.

247 Ludwig von Ficker spricht vom »Epilog-Fragment« (ETM, S. 162) und suggeriert zugleich, dass dieser Band der *Worte in Versen* quasi einer Art von ›Destillat‹ der vorgängigen *Fackel*-Hefte in Buchform gleichkomme.

248 S 9, S. 167. Ein solcher unmittelbarer Verweis auf das Dramenprojekt erfolgt innerhalb der *Worte in Versen* sonst nur ein einziges weiteres Mal, als Kraus in Band V von Anfang 1921 unter dem Titel *Die letzten Tage der Menschheit* den »Schluß der letzten Szene der Tragödie« (ebd., S. 326) integriert. Für ihn gibt es keinen Vorläufer in der *Fackel*, sondern er ist direkt der Akt-Ausgabe entnommen (vgl. AA, S. 632–639). Einen weiteren – allerdings marginalen – paratextuellen Hinweis gibt es zudem aus der Retrospektive der *Fackel* von April 1919 (also in jenem Heft, das zugleich das zweite der Sonderhefte, *Vorspiel und I. Akt*, ankündigt): Dort vermerkt Kraus, dass in Band IV der *Worte in Versen* von Dezember 1918 *Der sterbende Soldat* und *Der Zeuge* »dem Epilog ›Die letzte Nacht‹ entnommen [sind]« (Kraus: Notizen. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 24–45, hier S. 24).

249 Vgl. Kraus: Die letzte Nacht. In: F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 116–125.

250 Zur je kontextuellen Umcodierung von Texten zu eigenständigen Werken vgl. auch Ehrmann: Textrevision – Werkrevision, S. 83.

251 Vgl. S 9, S. 704–706.

den *Worten in Versen* und den *Letzten Tagen der Menschheit*. Exemplarisch mag dies eine repräsentative Gegenüberstellung veranschaulichen. In der Sammlung *Nachts* findet sich in der *Fackel* von Oktober 1915 folgender Aphorismus:

Einmal rief ein Weib: »Extraausgabe! Neue Freie Presse!« Sie hatte an der Hand ein dreijähriges Kind; das rief: »Neie feile Pesse!« Und sie hatte einen Säugling auf dem Arm; der rief: »Leie leie lelle!« Es war eine große Zeit.²⁵²

Im Folgeheft erscheint die bereits weiter oben anzitierte Blankversdichtung *Eextraausgabe* —!, die dann in Band I der *Worte in Versen* übernommen wird und deren in den Paarreim verschobenes Finale unter anderem die Zeilen enthält:

Die große Zeit persönlich schleppt sich weiter
und das ist eine Bettlerin. Begleiter
ein Kind am Arm, ein Säugling auf dem Arm,
ganz arm ist sie; die Stimme, kein Alarm,
ist nur ein Seufzer, nur das eine Wort,
ein einziger Fluch, von dieser Lippe fort
schleicht er sich weltwärts: »Neue Freie Presse!«
Das Kind begleitet: »Neue feile Pesse!«
Es lallt der Säugling: »Leie leie lelle!«²⁵³

In die Szene III/7 der Akt-Ausgabe wiederum arbeitet Kraus den folgenden ›Dialog‹ ein:

Die Bettlerin: Extraausgabe — Neue Freie Presse —
Der Knabe: Neie Feile Pesse —
Der Säugling: Leie — leie — lelle —²⁵⁴

Die Rede vom »vielgestaltigen Weg zur Öffentlichkeit«,²⁵⁵ die Friedrich Achberger anlässlich der Entstehungsgeschichte der *Letzten Tage der Menschheit* geprägt hat, ist demnach in ihrer gesamten Tragweite ernst zu nehmen. Nicht zuletzt wäre die Arbeit am Text – verstanden als »Umschichtung von Sprachmaterial« – abseits von apodiktischen Konzepten, wonach prinzipiell »nur Vortexte« existieren und Sprechen beziehungsweise Schreiben immer Zitatcharakter haben muss,²⁵⁶ viel stärker von den *materialen* Bewegungen her zu denken, wie das Beispiel Kraus' noch einmal deutlich macht.

Drittens bleibt von den vorangegangenen Beobachtungen aus zu überlegen, welche weiteren Konsequenzen das bisher Dargelegte für Kraus' (Werk-)Poetik

252 Kraus: *Nachts*. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 111.

253 Kraus: *Eextraausgabe* —! In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 1–10, hier S. 10. Vgl. auch S 9, S. 33.

254 AA, S. 247.

255 Achberger: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 60.

256 Frey: *Der unendliche Text*, S. 99.

wie auch für die Disposition des Materialkomplexes nach sich zieht. Es ist offensichtlich, dass das intern vielfach vernetzte Œuvre zugleich die Abtrennung der einzelnen Opera gegeneinander brüchig werden lässt und strikt gezogene Grenzen folglich nicht (mehr) gestattet. Das textuelle Verweissystem, das Hanno Biber für *Die Fackel* geltend gemacht hat und das sich über das Einzelheft hinaus zwischen den Heften, aber auch hin zu den Büchern und Vorlesungen von Kraus erstreckt,²⁵⁷ ist ausgehend von den *Letzten Tagen der Menschheit* in intertextueller und materialer Hinsicht weiterzudenken. Jene »multiplen Einstiegsmöglichkeiten« der *Fackel* in ein »integriertes System«²⁵⁸ können in diesem Sinne für Kraus' Œuvre wie Nachlass insgesamt geltend gemacht werden. Auch der hier im Fokus stehende Materialkomplex der *Letzten Tage der Menschheit* selbst erweist sich als ein System der vielen Eingänge. Er ähnelt damit einem ›Bau‹, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari ihn verstanden wissen wollen und bei dem es zu eruieren gilt, welche Verzweigungen sich ausbilden und wie sich dessen rhizomatisch angelegte ›Karte‹ ändert, wenn man an einer anderen Stelle einsteigt.²⁵⁹ In diesem Sinne fungieren nicht bloß die Paratexte als Schwellen in *Die letzten Tage der Menschheit*, sondern das gesamte Œuvre bildet zwischen den Texten und Opera, die es versammelt, Bereiche des ›Liminalischen‹ aus: Es sind Bereiche, in denen *limen* (Schwelle) und *limes* (Grenze, Markierung, Randzone) zusammenfallen und die überdies wiederholt auch im Nachlass sichtbar werden.²⁶⁰ Eine solche Durchlässigkeit wirkt sich notwendigerweise ebenso auf die Buchform der *Letzten Tage der Menschheit* aus. Bereits Michel Foucault hat, wenn auch in übertragenem Sinne, bemerkt, dass »[d]ie Grenzen eines Buches [...] nie sauber und streng geschnitten« sind, sondern das Buch vielmehr einen »Knoten in einem Netz« bildet.²⁶¹ Was Foucault hier bei all seiner Skepsis gegen die Universalisierbarkeit des Buches treffend (und trotzdem universal) beobachtet, lässt sich bei Kraus in zwei Richtungen spezifizieren. Zum einen zeigt sich, von der Autopsie der Manuskripte kommend, wie der Text des Dramenprojektes, noch bevor es überhaupt um seine dramaturgische Qualität geht, durch seine zahlreichen Referenzen schon auf materia-

257 Vgl. Biber: Die Komposition der ›Fackel‹, S. 4f. Die »Vernetzungsdichte« sowie die »komplexe Intertextualität« der *Fackel*-Texte betont auch Dietmar Goltschnigg (vgl. Goltschnigg: Die Fackel ins wunde Herz, S. 18).

258 Biber: Die Komposition der ›Fackel‹, S. 29.

259 Vgl. Deleuze/Guattari: Kafka, S. 7. Für einen ›dynamischen‹ Werkbegriff, der die drei Ebenen von Einzelwerk, Werkkomplex und Gesamtwerk mitsamt möglicher Verschiebungen und Rekonfigurationen der Werkkomplexe umfasst, siehe zuletzt auch Efimova: Das Werk als Entgrenzung, v. a. S. 151.

260 Zur »Frage des Liminalischen« siehe Derrida: Buch-Außerhalb, S. 24. Dafür, die Grenze dezidiert als *Abgrenzung* in editorischer Sicht ernst zu nehmen, plädiert dagegen einigermaßen rigoros Martens: Das Werk als Grenze.

261 Foucault: Archäologie des Wissens, S. 36.

ler Ebene zu einem »zerklüfteten«²⁶² wird. Die Perspektive der *Fackel* macht zusätzlich sichtbar, wie sehr sich *Die letzten Tage der Menschheit* auch in ihrer gedruckten Gestalt gleichsam in ihre Einzelteile zerstreuen und damit eine gewisse Diskontinuität evozieren. Zum anderen und gegenläufig dazu werden durch das Umgruppieren die besagten Einzelteile über eine *Operation* im emphatischen Sinne (die ein Opus-Werden initiiert²⁶³) von Kraus in das Medium Buch mit seinem genannten Nobilitierungspotenzial überführt, auf das hin das Dramenprojekt eben zentral orientiert ist und bleibt. Das damit zusammenhängende Konzept von »Werk«, das hier zur Debatte steht (und das im Grunde ebenso wenig universal fassbar ist), muss folglich nachdrücklich von den Einsätzen, die zu seiner Verfertigung beitragen, gedacht sowie auf die Momente seiner Konstitution hin untersucht werden. Dazu zählen bei Kraus gleichermaßen die materialen Praktiken, das Selegieren und die medialen Transformationen, die paratextuellen Rahmungen, die diskursiven Zuschreibungen wie auch das Bemühen um öffentliche Wirkung. Der Produktionsprozess ist diesem Verständnis nach immer schon als intrinsischer »Bestandteil« des Werks angelegt,²⁶⁴ erschöpft sich aber keinesfalls in rein textuellen Eingriffen. Das Opus ist vielmehr grundsätzlich ein »Effekt sozio-kultureller Formalisierungsprozesse«, die eine gewisse Einheit(lichkeit) überhaupt allererst hervorbringen.²⁶⁵ »Werkförmigkeit« wird in diesem Sinne nur durch »ein komplexes Gefüge an sozialen Institutionen, Interaktionspraktiken und Verhaltensnormen« ermöglicht.²⁶⁶ Es ist an dieser Stelle erneut auf den Einsatz des Autornamens, auf die Kontersignatur

262 Vgl. S 10, S. 9. Edward Timms greift die Charakterisierung aus Kraus' Vorwort zu den *Letzten Tagen der Menschheit*, die dort explizit auf die »Handlung« bezogen ist, ebenfalls auf, bezieht sie aber vorrangig auf die inhaltlichen Umarbeitungen, wie sie Kraus unter veränderten politischen Vorzeichen vornimmt. Timms resümiert, dass der »process of revision« eben in jenen »fractured text« mit einer Reihe von Diskontinuitäten münde, die auch Kraus' »literary skill« nicht kaschieren könne (Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 374).

263 Vgl. Derrida: *Maschinen Papier*, S. 222.

264 Zanetti: *Avantgardismus der Greise?*, S. 242. Zanetti zufolge ist das Werk auch etymologisch »eindeutig auf der Seite der Tätigkeit und nicht des Produktes« zu verorten (ebd.), erst seit dem 18. Jahrhundert rückt dagegen die »Betonung eines immateriellen Substrats« (ebd., 245) in den Vordergrund. Dass die »Praktiken der Werkerzeugung, -bearbeitung und -vervollständigung« unbedingt berücksichtigt werden müssen, ist gerade jüngst erneut betont worden (Bahr/Kater/Waßmer: *Einleitung*, S. 12).

265 Zanetti: *Avantgardismus der Greise?*, S. 252.

266 Danneberg/Gilbert/Spoerhase: *Zur Gegenwart des Werks*, S. 19. Explizit material und vom Nachlass her kommend gedacht, findet sich schon bei Foucault der Hinweis: »Die Konstitution eines Gesamtwerks oder eines *opus* setzt eine bestimmte Anzahl von Wahlmöglichkeiten voraus, die nicht einfach zu rechtfertigen, ja nicht einmal einfach zu formulieren ist«, was dann auch zu einer *Conclusio* in prägnanter Kürze führt: »Das Werk kann weder als unmittelbare Einheit noch als eine bestimmte Einheit noch als eine homogene Einheit betrachtet werden« (Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 37f.).

der Öffentlichkeit wie auch auf Kraus' Relationen zu Verlag(en) und Druckerei beziehungsweise Setzerei zu verweisen, die einen wesentlichen Teil davon ausmachen.²⁶⁷ Neben diesem kollektiven Gefüge, das die Opera als »gleichzeitig oder künftig öffentlich wahrnehmbare Einheiten konstruiert«,²⁶⁸ bleibt ebenso daran zu erinnern, dass es bei der Werkkonstitution trotz allem auch stark auf einen – dem auktorialen Kontrollanspruch angemessen zu gewichtenden – Akt des Festsetzens (*constituere*) ankommt. Kraus' bislang dargelegtes vehementes Festhalten am ›Werk‹-Begriff für *Die letzten Tage der Menschheit* hat dies unmissverständlich deutlich gemacht. 1927 wird er sein Drama überhaupt zum »Kriegswerk«²⁶⁹ *par excellence* erheben.

Mit diesen Aspekten der Werkkonstitution hängt ferner die oben schon angesprochene Leerform(el) der *Letzten Tage der Menschheit* zusammen. Sie lässt sich maßgeblich anhand des Titels aufschlüsseln, der neben Autor, Werk und Buch ein weiteres Bündelungsmoment des Dramenprojektes darstellt. Mit dem Titel sind eben nicht bloß die verschiedenen, voneinander abweichenden Ausgaben bezeichnet – alleine das stellt eine Schwierigkeit dar, die zu berücksichtigen ist²⁷⁰ –, sondern er überschreibt jenes gesamte Konvolut textueller Versatzstücke unterschiedlichen Ausprägungsgrades (von der Notiz bis zum Buch),²⁷¹

267 Das Beispiel des genannten ›Verlages der Schriften von Karl Kraus‹ macht zudem bereits früh deutlich, wie sich Autorschaft(, Leben) und Werk noch auf einer anderen Ebene wechselseitig stabilisieren. Die Setzungen, die in diesem Fall werkbiographisch wie auto(r)-biographisch vorgenommen werden, verweisen eben nicht bloß auf Kraus' Imprint-Verlag unter Beibehaltung gänzlicher Verfügungsgewalt, sondern proklamieren alleine paratextuell ein öffentlich und rechtsgültig signiertes Œuvre. Für den späteren Verlag ›Die Fackel‹ ist die Sache komplizierter – wer aber um das Spiel mit den Identitäten sowie das Aufgehen von Kraus im Herausgeber respektive dessen Büro und *vice versa* weiß (vgl. auch Timms: *The Post-War Crisis*, S. 130), wird auf ähnliche, wenn auch subtilere Zusammenhänge stoßen. Dass das gesamte Œuvre dann unter der Bezeichnung ›Die Fackel‹ firmiert, muss angesichts dessen, was bisher in diesem Unterkapitel dargelegt worden ist, geradezu als logische Konsequenz erscheinen.

268 Zanetti: *Avantgardismus der Greise?*, S. 253.

269 Kraus: *Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt*. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 1–9, hier S. 8 f.

270 Arnold Rothe, dem hier nur vorbehaltlich zu folgen ist, verweist auf einen ›Unterscheidungszwang‹, der »die Verwendung ein und desselben Titels für mehrere Texte grundsätzlich ausschließt« (Rothe: *Der literarische Titel*, S. 35). Aus editionswissenschaftlicher Sicht argumentiert Carlos Spoerhase in diese Richtung: »Die inverse Asymmetrie, daß einem Werk mehrere, voneinander abweichende Texte zugeordnet werden können, wird in der bisherigen Diskussion in der Regel nicht wahrgenommen.« Offen dabei bleibt, »ob unterschiedliche Texte als Fassungen eines Werks bestimmt werden können oder aber als unterschiedliche Werke zu charakterisieren sind« (Spoerhase: *Was ist ein Werk?*, S. 293 f.).

271 Die Rede von unterschiedlichen ›Aggregatzuständen‹ schriftlicher Zeugnisse bei Roland Reuß deutet die Richtung des auch hier virulent werdenden Phänomens an, bekommt die

das aus Kraus' Œuvre und dem Geschriebenen darüber hinaus emergiert und sich wiederum in dieses auflöst, kurz: den Materialkomplex der *Letzten Tage der Menschheit*. Durch das Vermögen des Titels, diese Versatzstücke (neu) zu versammeln, greift es auch zu kurz, ihn bloß »formal«²⁷² betrachten zu wollen; vielmehr muss ihm desgleichen eine *funktionale* Qualität zugestanden werden. Der Titel wirkt entsprechend – vor allem dort, wo es um den Zusammenhang von Buch und Werk zu tun ist – ebenso mit einer »parergonale[n] Indexikalität«, durch die ein »performative[r] Rahmen« etabliert wird.²⁷³ An ihm scheidet sich dann grundlegend, was überhaupt als Teil des Werks legitimiert wird – darin liegen seine »Machtbefugnisse«, sein »Wert« wie auch seine »gesetzliche Autorität«.²⁷⁴ Sein eigener Status hingegen entspricht einem topologischen Dazwischen. Im Randbereich des Buches (beziehungsweise auch des Textes) angesiedelt, kommt der Titel in einer Scharnierstellung zwischen Innen und Außen zu stehen:

Ein Titel hat statt oder seine Statt nur am Rand des Werkes; ließe er sich dem Korpus, das er betitelt, inkorporieren, gehörte er ihm einfach als eines seiner internen Elemente, eines seiner Stücke an, so verlöre er Rolle und Wert eines Titels. Wäre er andererseits dem Korpus vollkommen äußerlich und abgetrennt von ihm, um einen größeren Abstand entfernter, als der von Gesetz, Recht, Code vorgeschriebene es ist, so wäre er kein Titel mehr.²⁷⁵

Der Titel ist daher mit einem anderen intrinsischen Vermögen ausgestattet, als dies bei der Verwendung derselben Wortgruppe in sonstigen Zusammenhängen der Fall wäre.²⁷⁶ Für Kraus ist demgemäß bei seiner Verwendung der »letzten Tage der Menschheit« zu unterscheiden zwischen einem Titelwert und einer Beschreibungskategorie, wobei er durchaus nicht einheitlich agiert: Dem Titel *Die letzten Tage der Menschheit* (sowie dem bereits erörterten Sonderfall des Epiloges *Die letzte Nacht*) stehen Verwendungsweisen entgegen, die einer »bloßen« Schilderung von Zuständen zugeordnet sind oder wenigstens ambivalent anmuten. So kann Kraus etwa verweisen auf »jene[] letzten Tage[] der Menschheit, da noch Generalstabsberichte ihre Sehnsucht stillten und da sie nur durchhalten wollten bis zum Endsieg«,²⁷⁷ oder auch auf »die Bilder des Grauens, die ich von den letzten Tagen der Menschheit abgenommen habe«.²⁷⁸ Ähnliches gilt für die

Komplexität der *Letzten Tage der Menschheit* jedoch in ihrer Heterogenität nicht zu fassen (vgl. Reuß: Schicksal der Handschrift, S. 6).

272 Genette: Paratexte, S. 61.

273 Wirth: Das Vorwort, S. 623, Herv. im Orig.

274 Derrida: Préjugés, S. 38f.

275 Derrida: Titel (noch zu bestimmen), S. 225.

276 Vgl. Derrida: Préjugés, S. 38.

277 Kraus: Innsbruck. In: F 531–543, Apr. 1920, XXII. Jg., S. 1–206, hier S. 22.

278 Kraus: Vorlesungen. In: F 546–550, Juli 1920, XXII. Jg., S. 3–33, hier S. 24.

(späte) Formulierung »wenngleich längst aller Tage letzte Nacht ist«²⁷⁹ oder für die »Mondsüchtigen, die in der Letzten Nacht wandeln und beim geringsten Anruf vom Dach herunterschließen«.²⁸⁰ Vergleichbares lässt sich außerdem bei Kraus' kurzem Text *Die allerletzten Tage der Menschheit* von Jahresbeginn 1920 beobachten, der im *Fackel*-Heft selbst von Bezügen auf *Die letzten Tage der Menschheit* gerahmt wird. Kraus spielt bei diesem Text nicht nur mit dem »System« der Titel, das »Identität, Variation oder Opposition« zulässt,²⁸¹ sondern rekurriert auch anlässlich von Plünderungen nach einem Eisenbahnunglück explizit auf den Weltkrieg sowie seine eigene Vertextung desselben:

Dies ermutigt mich, die von mir beschriebenen Tage der Menschheit für ihre letzten zu halten. Aber es gehört dazu und ist schließlich nichts anderes als was die Gut- und Blutsauger von anno 14 beschlossen haben. Auch hier geschieht, was längst geschah. [...] Noch glaubt der Sterbende den Samariter zu sehen, der ihm den Herzschlag fühlt; da hat im Zwielight dieser letzten Nacht, im Dunkel dieses Abschieds jener schon sein Werk getan. Geld her und das Leben!²⁸²

Mit dem Titel selbst ist dagegen nach Genette ein unabdingbares Versprechen auf Identifizierbarkeit verknüpft, die freilich ohne weiteren Kontext überhaupt nicht zwingend effektiv und einwandfrei gewährleistet ist.²⁸³ Prinzipiell teilt der Titel entsprechende Merkmale des Eigennamens,²⁸⁴ doch ist auch hier eine Verdoppelung einzubeziehen: Schließlich »ist der Titel zugleich der Eigenname des

279 Kraus: Polonaise und Prozession. In: F 751–756, Feb. 1927, XXVIII. Jg., S. 23f., hier S. 24. Eine Äußerung wie diese lässt zudem erneut die Frage nach der Zeitlichkeit aufkommen – denn nicht nur das Erscheinen der Buchausgabe ist zunächst ein wiederholt aufgeschobenes, sondern auch das, was Text und Titel suggerieren, nämlich die letzten Tage der Menschheit als Ereignis, wird permanent in eine – wenn auch stets nahe – Zukunft verschoben. Dazu trägt nicht zuletzt die Wahl der Zeiteinheit der Tage bei, die nicht so akut einsetzen (müssen) wie etwa Stunden, aber zugleich auch unmittelbarer bevorstehen als Monate oder gar Jahre. Mit diesem Bedrohungspotenzial kann Kraus wiederholt arbeiten, und zwar offenbar ohne dass es an Dringlichkeit verlöre, wie sich auch an der Benennung der »unwiderruflich letzten Tage[] der Menschheit« (Kraus: Ein Friedenssch. In: F 735–742, Okt. 1926, XXVIII. Jg., S. 70–95, hier S. 70) ablesen lässt, die sich kurz vor Erscheinen der Buchausgabe von 1926 in der *Fackel* findet. Und noch 1931 kann Kraus mit Bezugnahme auf den Titel des Epiloges bemerken, während er damit gleichzeitig seine Strategie offenlegt: »Immer wieder die unwiderruflich »Letzte Nacht«« (Kraus: Wer ist da, wer ist der, wer ist die? In: F 847–851, März 1931, XXXII. Jg., S. 7–9, hier S. 7, Herv. T.T.). Zur Zeitlichkeit der *Letzten Tage der Menschheit* siehe ergänzend Kap. 3.

280 Kraus: Innsbruck. In: F 531–543, Apr. 1920, XXII. Jg., S. 1–206, hier S. 22.

281 Rothe: Der literarische Titel, S. 9.

282 Kraus: Die allerletzten Tage der Menschheit. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 156–160, hier S. 156f.

283 Vgl. Genette: Paratexte, S. 77f.

284 Vgl. Rothe: Der literarische Titel, S. 13–15.

Diskurses oder des Werkes, das beziehungsweise den er betitelt, und der Name dessen, wovon das Werk spricht oder handelt.«²⁸⁵ Kraus' diesbezüglicher Umgang stützt, wie eben angedeutet, eine solche Annahme – von seinen genannten pluralen Verwendungsweisen für je unterschiedliche materiale Ausprägungen ganz abgesehen. Dass sich Schwierigkeiten der Identifizierbarkeit noch auf andere Weise ergeben können, veranschaulicht eine von Kraus in der *Fackel* aufgelistete »Sammlung von Titeln«, unter denen *Die letzten Tage der Menschheit* bei seinem Verlag fälschlicherweise bestellt worden sind.²⁸⁶ Geahndet wird von Kraus darüber hinaus die Usurpation seines Titels durch andere, die offenkundig am Erfolg seines Dramas partizipieren möchten, wie jene »Buchhandlung, die einen Roman mit dem parasitären Begleitwort »Die letzten Tage der Menschheit« in Romanform« in Handel gebracht hat.«²⁸⁷

Neben der Identifizierbarkeit suggeriert der Titel noch ein weiteres Versprechen: Er »benennt und garantiert« zusätzlich »die Einheit und die Grenzen des ursprünglichen Werkes, das er betitelt.«²⁸⁸ Wie bereits angedeutet, wird auch dieses Versprechen von Kraus aufgegriffen und gleichzeitig unterlaufen. Zuletzt verwendet er den Titel nachgerade »widerrechtlich«, um die Grenzen von Text, Werk und Buch aufzusprengen und statt einer abgeschlossenen Einheit vielmehr eine Ausweitung des Dramenprojektes zu erzielen. Ohnehin bleibt auch ein einmal vorliegendes Werk ganz allgemein verschiedenen »Möglichkeiten der Modifikation« offen.²⁸⁹ Wenn man nun den »Willen zum Werk« und den »Willen zur Vollendung« als zusammengehörig denkt,²⁹⁰ zugleich jedoch bemerkt, dass Vollendung für Kraus nur sehr bedingt eine zu realisierende Qualität darstellt, wirkt sich dies konsequenterweise auch auf die Werkförmigkeit der *Letzten Tage der Menschheit* aus. Insbesondere Kraus' Weiterbearbeitungen erweisen sich so

285 Derrida: *Préjugés*, S. 15.

286 Kraus nennt »Ende der Menschheit / Paradies der Menschheit / Menschheit, Tod, Lebensziel u. Menschheitsprobleme / Die letzten Tage des Menschen / Lebensbilder aus der Verbrecherwelt / Kritik über den Krieg / Die letzten Dinge der Menschheit« (Kraus: *Notizen*. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 64–83, hier S. 73).

287 Kraus: *Berichtigung*. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 94f., hier S. 94. Besagter Roman ist Fritz Wittels' – eines früheren *Fackel*-Mitarbeiters – *Zacharias Pamperl oder Der verschobene Halbmond* von 1923 (vgl. Lensing: *Karl Kraus als »Volksklassiker«?*, S. 158).

288 Derrida: *Préjugés*, S. 38.

289 Vgl. Zanetti: *Avantgardismus der Greise?*, S. 254. In diesem Sinne ist auch Uwe Wirth zu relativieren, der konstatiert: »Mit seiner Druckerlaubnis vollzieht der Autor einen intentionalen Akt, der seinen Text autorisiert und dadurch für gültig erklärt, was durch den Akt des Druckens bekräftigt wird, da dieser den Text – zumindest für eine Auflage – endgültig macht« (Wirth: (Papier-)Müll und Literatur, S. 21, Herv. im Orig.). Eine solche Position ignoriert genau die Möglichkeiten der Modifikation, insbesondere auch die für Kraus umrissene Option paratextueller Fortschreibung, die gar nicht unmittelbar in den gedruckten Text eingreifen muss, um dessen Gültigkeit zu unterlaufen.

290 Vgl. Zanetti: *Sich selbst historisch werden*, S. 100.

gesehen eher als Gesten der Dekonstitution des Werks. Sie sind vorrangig am Medium Buch orientiert, das allem dargelegten Bündelungs- und Werkpotenzial zum Trotz instabil wird: Das Ende eines Buches setzt Kraus eben nicht mit einem Abschluss gleich. Im Gegenteil verhandelt er selbst die Dekonstitution der *Letzten Tage der Menschheit* noch in großem Ausmaß öffentlich.

Auch hier sind es zunächst vermeintliche Nebensächlichkeiten, die Kraus' Einsätze veranschaulichen, namentlich seine in der *Fackel* abgedruckten Korrekturen zu den *Letzten Tagen der Menschheit*. Während Kraus bei den »Sonderausgaben« von den »enthaltenen Druckfehlern« nur einen einzigen berichtet,²⁹¹ registriert jene Notiz, die das Erscheinen der ersten Buchausgabe annonciert, trotz »unermüdlichste[r] Sorgfalt« für »die Besitzer des Werkes« eine ganze Reihe von »bis jetzt gefundenen Fehler[n]« mitsamt drei Stellen, die dagegen explizit »keine Druckfehler« sind.²⁹² Das Folgeheft führt ergänzend »zu den im letzten Heft verzeichneten Fehlern« eine noch umfangreichere Liste auf und versieht diese am Ende mit einem leicht zu übersehenden, aber einigermaßen gewichtigen Hinweis: »Diese Verbesserungen betreffen nicht ausschließlich Druckfehler.«²⁹³ Spätestens hier wird klar, dass Kraus, anstatt bloß Errata zu tilgen, *Die letzten Tage der Menschheit* weiterschreibt und aus der *Fackel* heraus in das Buch interveniert. Dafür spricht auch die zweite, unmittelbar daran angereihte Auflistung, die prospektiv mehr als zwanzig »Änderungen« ausweist, wie sie erst in der »neuen Auflage« der Buchausgabe enthalten sein werden.²⁹⁴ Auch sie werden wiederum im Folgeheft um weitere, dann allerdings bereits nachträglich zum Erscheinen der zweiten Auflage mitgeteilte Änderungen ergänzt. Das anfängliche Vorgehen, Errata offenzulegen, ist zu diesem Zeitpunkt hingegen schon völlig reduziert – zwar bemerkt Kraus: »Leider dürften noch Druckfehler stehen geblieben sein«, explizit angeführt wird allerdings nur mehr ein einziger.²⁹⁵ Gelegentliche Nachträge²⁹⁶ dazu stellt Kraus mit April 1923, soweit ersichtlich, gänzlich ein; erst seine neuerliche intensive Auseinandersetzung mit der Buchausgabe (dann jedoch schon in der Fassung von 1926)

291 Kraus: Druckfehler. In: F 551, Aug. 1920, XXII. Jg., S. 7–14, hier S. 14.

292 Kraus: Notizen. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 48–58, hier S. 51.

293 Kraus: Notizen. In: F 601–607, Nov. 1922, XXIV. Jg., S. 82–99, hier S. 96.

294 Ebd. Im Kontext der Buchpublikation von *Pro domo et mundo* (1912) spielt Kraus mit dem Gedanken, das Medium Buch überhaupt abzuschaffen, und verknüpft dies mit einem sprach- und lesepädagogischen Ideal: »Wäre aber die Autonomie des Sprachlichen vor deutschen Lesern schon besiegelt, so gäbe es eine noch bessere Lösung als das Verständnis des verständigsten Beurteilers: von immer zwei Wegen, die von Wort zu Wort führen, beide wählen und kein Buch erscheinen lassen, sondern seine Korrekturen« (Kraus: *Pro domo et mundo*. In: F 341–342, Jan. 1912, XIII. Jg., S. 50). Ausführlicher widmet sich Kap. 3 diesen Zusammenhängen.

295 Kraus: Notizen. In: F 608–612, Dez. 1922, XXIV. Jg., S. 33–41, hier S. 37.

296 Vgl. Kraus: Notizen. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 146–157, hier S. 150; sowie Kraus: Notizen. In: F 632–639, Okt. 1923, XXV. Jg., S. 76–88, hier S. 84.

im Rahmen der Erstellung seiner Bühnenfassung bringt einen weiteren Vermerk hervor, veröffentlicht in ebenjenem Heft der *Fackel*, das diese Bühnenfassung erstmals anzeigt.²⁹⁷

Zu dieser Bühnenfassung sind, anknüpfend an die Ausführungen im ersten Abschnitt, hier einige Details nachzutragen, da sich an ihr noch einmal ein anderer Umgang mit dem Buch zeigen lässt. Was als Bühnenfassung vorliegt, sind nämlich entgegen mancher Annahme keineswegs »Korrekturbögen der Buchausgabe von 1926«,²⁹⁸ sondern (mindestens) zwei Buchexemplare, die Kraus partiell auflöst und zu einem neuen Konvolut zusammenfügt. Nach den korrigierenden Eingriffen aus der *Fackel* heraus liegt damit nun ein dezidiert materialer Eingriff in die Buchausgabe im Rahmen einer Weiterbearbeitung vor. Auf die deutliche, auch inhaltliche Reduktion des Szenenbestandes ist bereits verwiesen worden. Kraus nimmt für diese Variante der ›Selbstverknappung‹²⁹⁹ zwei Durchgänge von Streichungen vor:³⁰⁰ einen ersten mit Feder, einen zweiten mit Bleistift. Das punktuelle Re-Arrangement der Szenen zeigt darüber hinaus, dass diese Streichungen gleichzeitig dramaturgische Änderungen bedingen können. Beachtenswert ist außerdem, dass die Streichungen dort, wo sie Figurenbezeichnungen und nicht zwingend notwendige Nebentexte betreffen, ihrem Prinzip nach demjenigen der Textbearbeitungen für die in zeitlicher

297 Vgl. Kraus: Notizen. In: F 827–833, Feb. 1930, XXXI. Jg., S. 112–117, hier S. 116.

298 Früh: Nachwort, S. 227.

299 Vgl. dazu auch Genette: Palimpseste, S. 325–331, der dieses Phänomen jedoch, trotz materialer Textbefunde, vorrangig stilistisch denkt. Neu (ab)geschriebener Text taucht in der Bühnenfassung nur sporadisch und in überschaubarer Menge auf, vgl. etwa WB, H.I.N. 176549, fol. 14, 16, 18, 25, 28 u. 39.

300 Ein solches Streichen ist dann auch als »[d]er praktisch-produktive Gegenpol zum Fortgang des Schreibens« zu erachten (Gisi/Thüring/Wirtz: Einleitung, S. 8). Im Gegensatz zu Streichungen in Manuskripten (vgl. grundlegend Grésillon: Literarische Handschriften, S. 90–95) wird die Möglichkeit, in Drucktexten ebenfalls solche vorzunehmen, wie dies etwa für ›Strichfassungen‹ in der Theaterpraxis gängig ist, häufig konsequent übergangen. Streichungen eigener Hand in bereits gedruckt publizierten Texten bleiben insgesamt sicherlich in der Unterzahl; allerdings hat sich bei Samuel Beckett ein solches Beispiel erhalten, das – ähnlich wie bei Kraus – verdeutlicht, inwiefern »das Streichen [...] auch als redaktionelles Streichen nicht im Dienste der Schließung eines Textes steht, sondern auf die Öffnung eines bereits vorhandenen Textes für einen neuen Kontext [...] zielt« (Zanetti: Durchstreichen, S. 295). Für Kraus ist das genannte Vorgehen bei der Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit* kein singuläres. Ähnliches gilt für sein Drama *Literatur oder Man wird doch da sehn*, wie Martin Leubner rekonstruiert hat: »Wenngleich es keine zweite Auflage [...] gegeben hat, stellt die Fassung der Erstausgabe nicht die letzte Fassung dar. In mehreren Vorlesungen hat Kraus einen von der Buchfassung abweichenden Text vorgetragen«, der durch Streichungen, aber in diesem Fall auch durch Zusätze von Kraus verändert worden ist (Leubner: Karl Kraus' »Literatur oder Man wird doch da sehn«, S. 174).

Nähe entstehenden Radiosendungen entsprechen.³⁰¹ Die weggelassenen Figurennamen gleicht Kraus im Radio durch stimmliche Modulationen aus, weshalb für den Vortrag der Bühnenfassung von ähnlichen Prämissen ausgegangen werden darf. Für die Bühnenfassung als Entwurf einer Stimmpartitur sprechen ferner diverse Lese-Akzente,³⁰² die Kraus handschriftlich setzt, wie auch seine Aufstellungen mit Angaben zu den jeweiligen Lesezeiten der Szenen (Abb. 2.34, 2.37).³⁰³ Von einem ›Text‹ wird man einem strikten Verständnis nach hier jedenfalls nicht sprechen dürfen,³⁰⁴ und den Status der Buchförmigkeit wird die Bühnenfassung bei Kraus ebenfalls nicht erreichen. Diesbezüglich von einer – wenn auch »ungedruckte[n]« – »Fassung letzter Hand«³⁰⁵ der *Letzten Tage der Menschheit* auszugehen, ist daher einigermaßen problematisch. Ein Buch wird die Bühnenfassung erst durch die Veröffentlichung im Suhrkamp Verlag, wie sie Eckart Früh 1992 besorgt hat, der dafür entsprechenden Einsatz aufwenden muss: Streichungen und Hervorhebungen werden rückgängig gemacht und mit-hin die Charakteristika des Materials im Drucktext kaschiert; stattdessen entsteht der Eindruck eines geglätteten, kohärent und abgeschlossen wirkenden Textes.³⁰⁶ Wo Kraus' Eingriffe die Textkonstitution verunsichern, räumt Früh überhaupt ein, sich der »Übersichtlichkeit des Ganzen« wegen auf den Text zu berufen, »wie er im Buch steht.«³⁰⁷ Er priorisiert dadurch ausgerechnet jenes Medium, das Kraus auflöst und er selbst hingegen restituieren möchte. Anders als in einem Akt editorischer »autoritäre[r] Textkonstituierung«³⁰⁸ ist die Herstellung von Buchförmigkeit für die Bühnenfassung offenbar nicht durchzusetzen.

Neben diesen Eingriffen *in* das Buch ist als weitere Möglichkeit der Dekonstitution von Werk und Buch die bereits im ersten Unterkapitel kurz ange-rissene Erweiterung auf ein textuelles ›Außen‹ hin zu thematisieren, wo *Die letzten Tage der Menschheit* ihre Fortsetzung finden. Deutlich wird dabei einmal mehr, dass eine Beschränkung auf ein Lese- respektive Buchdrama keineswegs hinreichend sein kann. Hier gibt es zunächst jene Äußerungen von Kraus zu bedenken, die mit durchaus süffisanter Verwunderung ein Nebenher seiner Figuren mit ihren realen Vorbildern registrieren, obwohl letztere wenigstens

301 Vgl. Traupmann: Radiosendungen, S. 229.

302 Vgl. auch Früh: Nachwort, S. 228.

303 Vgl. WB, H.I.N. 176549, fol. 390–394.

304 Vgl. dazu die grundsätzliche Definition bei Reuß: Schicksal der Handschrift, S. 14f.

305 Achberger: Die letzten Tage der Menschheit, S. 66. Bereits die Buchausgabe klassifiziert Achberger zuvor als »Ausgabe letzter Hand«, obgleich mit der Relativierung versehen, dass *Die letzten Tage der Menschheit* »korrekterweise als ›work in progress‹ betrachtet werden« sollten (ebd., S. 62).

306 Die wesentlichen Glättungen und Eingriffe, die Früh vorgenommen hat, sind allerdings im Anhang vermerkt (vgl. Früh: Nachwort, S. 229f.).

307 Ebd., S. 228.

308 Reuß: Lesen, was gestrichen wurde, S. 17.

dem Anspruch nach im Drama hätten gebannt sein sollen. Schon in der *Fackel* von Februar 1920 äußert sich Kraus demgemäß: »Ich muß ja immer wieder darüber staunen, daß jene noch fortleben, die schon als Figuren der ›Letzten Tage der Menschheit‹ fortleben, daß dort, wo sie leibhaftig waren, nicht vielmehr ein Loch in die Sphäre gebrannt ist.«³⁰⁹ Vor allem nach dem Erscheinen der Buchausgabe forciert Kraus derartige Kommentierungen. In ähnlichem Tenor heißt es etwa knapp drei Jahre später: »Muß ich immer wieder staunen, daß Gestalten, die in den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ vorkommen, noch eine bürgerliche Wirksamkeit ausüben, so umsomehr, daß Typen, die nur noch von mir sind, wieder individuelle Ansprüche erheben und die Vermessenheit aufbringen, gegen mich, nein mit mir zu hadern.«³¹⁰ Mit den »Typen, die nur noch von mir sind«, etabliert Kraus zugleich einen Topos, den er fortan in selbstbewusster Manier einsetzen wird: die Präformation der Wirklichkeit durch *Die letzten Tage der Menschheit*. So kann er dann auch in einem Artikel über die Kriegsberichterstatterin Alice Schalek unter vorgegeblicher »Kränkung« feststellen, »daß meine Gestalten wieder aus den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ heraustreten und zum Publikum sprechen, als wenn nichts geschehen wäre«,³¹¹ oder an späterer Stelle registrieren, »[d]aß die Kriegsberichterstatterin noch über die ›Letzten Tage der Menschheit‹ hinaus Feuilletons schreibt.«³¹² Ergänzend lassen sich außerdem Kraus' analoge Feststellungen einbringen, wonach Schalek »längst eine Vorstellung geworden ist« oder auch Alfred Kerr »nichts mehr unternehmen kann, was ich ihm nicht eingeflüstert hätte«.³¹³ Was hier passiert, ist nichts anderes als die Weiterführung der Sprechweisen der *Letzten Tage der Menschheit* über das Buch (und auch den Materialkomplex insgesamt) hinaus im ›Leben‹.³¹⁴ Noch 1934 in *Warum die Fackel nicht erscheint* wird Kraus darauf rekurren:

309 Kraus: Prozesse. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 9–47, hier S. 43 f.

310 Kraus: Großmann. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 22–41, hier S. 22.

311 Kraus: Die Schalek in Japan. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 24–31, hier S. 24. Ähnlich gestaltet sich der Hinweis auf »Personen, die schon in den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ vorkommen« (Kraus: Entlarvt durch Bekessy. In: F 691–696, Juli 1925, XXVII. Jg., S. 68–128, hier S. 118).

312 Kraus: Blut und Schmutz oder Schober entlarvt durch Bekessy. In: F 778–780, Mai 1928, XXX. Jg., S. 1–56, hier S. 35.

313 Kraus: Ein Friedmensch. In: F 735–742, Okt. 1926, XXVIII. Jg., S. 70–95, hier S. 70. Zu den weiteren Kontexten dieses Interferierens unterschiedlicher Wirklichkeiten vgl. auch Kap. 5.

314 Besonderen Witz erzielt eine solche Fortsetzung der Dialoge dann, wenn Kraus sie – wie in den bereits genannten *Allerletzten Tagen der Menschheit* – mit einer Meta-Perspektive weiterschreibt und die Figuren so über *Die letzten Tage der Menschheit* sprechen, als kämen sie in ihnen vor: »Ein Christ sagt: Weißt was, gehen wir zur Potenzecke! Der andere: Was ist das? Jener: No das weißt nicht? Das ist doch die Sirkecke, weißt! Dieser: Wieso? Jener: No weißt nicht, das ist doch ein Witz vom Fackelkraus! Weißt in dem Theaterstück

Aus den Letzten Tagen der Menschheit holen sich die Nachkommen der Wahnschaffe und Schwarz-Gelber, was sie für ihren Zweck brauchen, der in keinem Fall der meine ist. Wahnschaffes, deren Kinder heute exerzieren und wörtlich den von mir erfundenen Dialog sprechen, sind unmittelbar bedrohlicher.³¹⁵

Noch interessanter wird die Angelegenheit allerdings da, wo Kraus die Perspektive gleichsam umkehrt. Dem geht, anknüpfend an das Fortleben seiner Dramen-Figuren, zuerst die ›Furcht‹ voraus, unter den »sonderbaren Gebilden und Tönen« der Wiener Straße »einen Ausruf zu hören, der noch in die ›Letzten Tage der Menschheit‹ hineinmüßte.«³¹⁶ Gleichsam in Reaktion darauf zeigt sich dann allerdings erneut, inwiefern der Titel *Die letzten Tage der Menschheit* über die Ränder des Buches hinaus ein Bündelungsvermögen bewahrt und verschiedenen (Para-)Texten, aber zusätzlich ebenso lebensweltlichen Ereignissen übergestülpt zu werden vermag. So kann Kraus auch einen Artikel der *Reichspost* mit einer »Inhaltsangabe der ›Letzten Tage der Menschheit‹«³¹⁷ gleichsetzen oder in zwei Redakteuren derselben »[w]ohl die zwei Verehrer der Reichspost aus den ›Letzten Tagen der Menschheit‹«³¹⁸ erkennen. In diesem Sinne entdeckt Kraus auch laufend neue Szenen, die im Buch nicht vorkommen, und schreibt diese in das Dramenprojekt ein, das sich als stetig erweiterbar gestaltet und somit durch eine akute Unabschließbarkeit auszeichnet. Unter dem Titel erscheint dann weniger eine abgegrenzte Einheit als vielmehr ein offener Verbund, der noch einmal auf die genannte ›Leerform‹ zurückverweist. Wie Gerhard Melzer resümiert, ergänzen »[v]ergangenes Werkgemäßes und gegenwärtig Werkentsprechendes [...] das Drama«, und das bedeutet in weiterer Folge: »Die Wirklichkeit trägt zur Werkverwandlung bei.«³¹⁹ Kraus beruft sich in der *Fackel* wiederholt auf die Möglichkeit einer solchen nachträglichen Anreicherung der *Letzten Tage der*

über die Menschheit« (Kraus: Die allerletzten Tage der Menschheit. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 156–160, hier S. 160).

315 Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. In: F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 143.

316 Kraus: Antworten des Herausgebers. In: F 554–556, Nov. 1920, XXII. Jg., S. 29–50, hier S. 49.

317 Kraus: Die Reichspost und der Krieg. In: F 588–594, März 1922, XXIII. Jg., S. 22–24, hier S. 23.

318 Kraus: In dieser kleinen Zeit. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 1–45, hier S. 23.

319 Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 181f. Gerhard Melzers – eines Namensvetters in geradezu kurioser (Ver-)Doppelung – Überlegungen zum »Werk als Prozeß« sind an dieser Stelle vernachlässigbar, da es ihm um einen relationalen Kommunikationszusammenhang zwischen ›Autor‹, ›Welt der Gegenstände‹ und ›Publikum‹ zu tun ist, aus dem heraus Missverständnisse in der Wahrnehmung der Wirklichkeitsbezüge resultierten (vgl. Melzer: Das Phänomen des Tragikomischen, S. 128–134).

Menschheit mit passendem Material. Diese Anreicherung mag bloß konjunktivisch ausgedrückt sein, wie bei der folgenden Textstelle:

Die beiden mutigen Konservativen und Ehrenretter des Christentums im Krieg, Foerster und Lammasch, könnten in einer Szene, die in den »Letzten Tagen der Menschheit« nicht vorkommt, ein Gespräch führen, das wieder die Dialoge der »zwei Verehrer der Reichspost« zum Gegenstand hätte.³²⁰

Die Anreicherung kann aber auch vom Standpunkt der Abwesenheit aus von Kraus artikuliert werden, wie für den »Geh. San. Rat Prof. Dr. Kurt Brandenburg (der keine Szene in den »Letzten Tagen der Menschheit« hat)«³²¹ oder im Fall jener Zeilen an einer »Klosett wand in Linz«, für die Kraus feststellt: »Hier ist alles beisammen und nichts fehlt als ein Plätzchen in den »Letzten Tagen der Menschheit«. Wie schade!«³²² Was dabei nach einem vermeintlichen Mangel klingt, erweist sich vielmehr als eine Einschreibung *ex negativo*, die freilich auch ins Positive gewendet werden kann – dann allerdings agiert Kraus nur mehr mit Extremen. So notiert er im Jahr 1924 anlässlich einer Lektüre:

Wenn ich zu entscheiden hätte, welches literarische Abbild des großen Unheils als dasjenige gelten soll, das den Überlebenden und Nachlebenden den stärksten Eindruck von dem Leid der Menschheit und von der Sünde an ihr vermittelt, so würde ich, der es in einem Werk von achthundert Seiten versucht hat, für die kleine Skizze entscheiden, die in der »Arbeiter-Zeitung« vom 17. Oktober 1923 erschienen ist [...]. Es ist die einzige Szene, die in den »Letzten Tagen der Menschheit« fehlt, und ihre stärkste.³²³

Nur wenige Monate zuvor wiederum hat Kraus das exakte Gegenteil einer solchen Komprimierung ausgesprochen:

Die »Letzten Tage der Menschheit« haben noch etwa hunderttausend Szenen, die nur nicht geschrieben wurden, um den Umfang des den Abend eines Marstheaters bequem füllenden Stückes nicht über Gebühr auszudehnen. Eine dieser Szenen hat sich kürzlich in Zürich abgespielt [...].³²⁴

Zumindest hier wird jegliche Form von zu erreichender Werkförmigkeit der völligen Entgrenzung preisgegeben – und das Dramenprojekt an ein »Außen«

320 Kraus: In dieser kleinen Zeit. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 1–45, hier S. 39, Herv. im Orig.

321 Kraus: Deutsche Wissenschaft. In: F 632–639, Okt. 1923, XXV. Jg., S. 40.

322 Kraus: Geschrieben auf eine Klosett wand in Linz. In: F 743–750, Dez. 1926, XXVIII. Jg., S. 117.

323 Kraus: In dieser kleinen Zeit. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 1–45, hier S. 10f.

324 Kraus: Weit gebracht. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 7f., hier S. 7.

beziehungsweise an eine produktive ›Maschine‹ gebunden, die der unaufhörlichen Fortschreibung zuarbeitet.

Zu einer abermaligen Überschreitung der Grenzen des Buches kommt es dort, wo Kraus selbst weitere anlassbezogene Aktualisierungen der *Letzten Tage der Menschheit* vornimmt, die jene eben dargelegten lebensweltlichen Fortsetzungen ergänzen. Damit ist weniger eine solche Reminiszenz wie der Vortrag der *Raben* im Rahmen der 600. und 700. Vorlesung gemeint,³²⁵ sondern vielmehr ein distinkter, durchaus auch strategischer Einsatz von Bezugnahmen, ähnlich, wie er für *Warum die Fackel nicht erscheint* im ersten Abschnitt bereits kurz umrissen worden ist.³²⁶ Zu nennen ist etwa eine Aktualisierung der *Letzten Nacht* schon im Jahr 1921, aus Anlass der Wiederaufnahme des Concordiaballs durch den gleichnamigen Presseclub nach sechsjähriger Unterbrechung. Kraus stellt seiner Abrechnung einen Auszug des Epiloges voran, dessen Topoi nicht nur in seinen eigenen Ausführungen aufgegriffen werden, sondern vor allem auch in den zitierten Presseberichten zum Ball selbst auftauchen – und damit ein weiteres Zeichen dafür sind, dass sich, wie Kraus sowieso konstatieren würde, seit dem Datum des Kriegsendes nichts verändert hat.³²⁷ In ähnlicher Manier greift Kraus Anfang 1926 erneut auf den Epilog zurück, um die Zeitumstände zu charakterisieren:

Immer grausiger füllt sich der Schauplatz der »Letzten Nacht«: die Hyänen haben sich über die Leichen gelagert, doch Erpresser melken noch die Hyänen. Es bilden sich Gruppen, zwischen welchen Politiker eingezwängt sind, die sich den Hyänen nähern wollten und nun von den Erpressern bedrängt werden. Und diese ganze furchtbare Herde, die unter dem Schutz einer verpesteten Freiheit dem Polizeigebot, sich zu zerstreuen, Hohn bietet – weil doch alles, was des Staates ist, bloß den Hunger und die Liebe rächt und die Obrigkeit schwach wird vor der Niedertracht –: wie sollte sie dem Anruf des sittlichen Geistes gehorchen?³²⁸

325 Vgl. WB, H.I.N. 240373; sowie WB, H.I.N. 240473.

326 Die zahllosen, kaum zu fassenden impliziten Verweise, Wiederaufnahmen, Fortschreibungen und Nachklänge der *Letzten Tage der Menschheit* sind hier hingegen nur anzudeuten. Sie seriös oder gar erschöpfend versammeln zu wollen, überstiege die Möglichkeiten der vorliegenden Untersuchung bei weitem.

327 Vgl. Kraus: Nach sechsjähriger Unterbrechung. In: F 561–567, März 1921, XXII. Jg., S. 5–13. Anlässlich seiner 500. Vorlesung gelangt Kraus zu einem vergleichbaren Befund: »Die folgende Reihe von Glossen der Vorkriegszeit diene der Anschauung, daß sich das Gesicht der bürgerlichen Welt, geschaut und geschaffen im Spiegel ihrer Presse, um keine Runzel geändert hat. [...] Meine Hoffnung, daß diese alten Satiren, welche die Äußerungen eines ruchlosen Lebens getreu begleitet hatten, veraltet wären, ist kläglich zusammengebrochen: sie erschreckten mich, als ich sie nach Jahrzehnten wieder las, durch ihre Aktualität« (Kraus: Notizen. In: F 811–819, Aug. 1929, XXXI. Jg., S. 30–48, hier S. 36f.).

328 Kraus: Der Nichtgenannte. In: F 717–723, März/Apr. 1926, XXVII. Jg., S. 122–132, hier

Angesichts einer solchen völligen Stasis der herrschenden Zustände ist es fast schon naheliegend, dass Kraus anlässlich seiner Pariser Vorlesung der *Letzten Tage der Menschheit* im Dezember 1927 in seiner Vorbemerkung unter dem Titel *Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt* gleich eingangs das Vorwort der Buchausgabe indirekt aktualisiert:

Bevor ich in einem Pariser Saal aus meinem Kriegs-drama »Die letzten Tage der Menschheit« vorlese, fühle ich mich zu einer Klarstellung bemüßigt. Sittlich hinreichend begründet wäre die Vorlesung als solche schon in der Erkenntnis, daß die Menschheit, von der ja das Drama handelt und die sich dem Autor doch in jeder Hörschaft vorstellt, den Krieg vergessen hat und lieber einen neuen haben möchte. Darum darf und muß man ihr vom Kriege sagen.³²⁹

Im weiteren Verlauf seiner Rede wird den *Letzten Tagen der Menschheit* dann überhaupt übergeordnete Geltungskraft und letztlich somit auch immerwährende Aktualität zugewiesen – können doch Kraus zufolge »zeitferne« und »ortsferne« Leser:innen auch beim Fehlen »alle[r] Voraussetzungen« zu einem Verständnis seines Kriegs-dramas gelangen.³³⁰

Über die Opus-Grenzen hinweg spielen *Die letzten Tage der Menschheit* dann überdies in Kraus' »Nachkriegsdramen«³³¹ hinein. Am deutlichsten beziehen sich *Die Unüberwindlichen* (1928), das letzte dieser Dramen, im Vorwort auf sie, wodurch gleichsam eine dramaturgische Klammer gebildet wird:

Wieder, wie in den »Letzten Tagen« einer Menschheit, deren rätselhaftes Fortleben nun noch diese Bilder gewährt hat, ist das Dokument Figur geworden, erstanden Berichte als Gestalten, steht die Phrase auf zwei Beinen: »Sätze, deren Wahnwitz unverlierbar dem Ohr eingeschrieben ist, wachsen zur Lebensmusik«. Es ist die sich selbst verifizierende Lüge, in der sich die Kontrastwelten verständigen und zu gemeinsamem Scheindasein unüberwindlich verbinden.³³²

Den Schlussakt wird Kraus zudem als »vergleichbar der Orgie am Schlusse der ›Letzten Tage der Menschheit« auszeichnen.³³³ Schon *Literatur oder Man wird doch da sehn* (1921) allerdings »weist enge Parallelen zu den für dieses Drama [*Die letzten Tage der Menschheit*, Anm.] charakteristischen Verfahren auf, ist ihm aber

S. 123.

329 Kraus: *Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt*. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 1–9, hier S. 1.

330 Ebd., S. 2.

331 Explizit als solches werden *Die Unüberwindlichen* in ihrem Untertitel bezeichnet. Ausführlich widmet sich den Kontinuitäten Melzer: *Der Nörgler und die Anderen*, S. 204–218.

332 S 11, S. 225.

333 Kraus: *Wiener Vorlesungen*. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 47–65, hier S. 63.

wohl schwächer verpflichtet als *Traumstück* und *Die Unüberwindlichen*.³³⁴ Ebendieses *Traumstück* (1923) wird anlässlich einer Doppelaufführung mit *Traumtheater* (1924) in einer Rezension dann auch als »Nachklang zu den ›Letzten Tagen der Menschheit‹³³⁵ kategorisiert. Vergleichbar damit funktioniert *Wolkenkuckucksheim* (1923) über »deutliche[] Anspielungen³³⁶ auf *Die letzten Tage der Menschheit*; Kraus selbst nennt es gar deren »Sublimierung [...] in eine luftigere Region«. ³³⁷ In Kraus' Vorlesung vom 13. Juni 1928 kulminieren die Bezüge dann geradezu in offengelegter Form: Eingangs liest er »[a]us dem Vorwort der ›Letzten Tage der Menschheit‹ (an die, ›die vom Krieg nichts mehr wissen wollen‹)«, im weiteren Verlauf folgen das *Couplet des Schwarz-Drucker* (aus *Literatur oder Man wird doch da sehn*), der »Anfang des IV. Aktes der ›Unüberwindlichen‹«, *Die Raben* aus den *Letzten Tagen der Menschheit* und zum Abschluss das *Traumstück*.³³⁸

All die genannten Bezugnahmen zeugen von der Persistenz der *Letzten Tage der Menschheit* in Kraus' Œuvre weit über klar abzusteckende oder einzuhegende Einheiten hinaus. Von diesen Prämissen ausgehend gilt es abschließend erneut einen Blick auf Kraus' spätestes Großprojekt zu werfen: auf das Umfeld der zu seinen Lebzeiten unveröffentlichten *Dritten Walpurgisnacht*. Wie im ersten Unterkapitel bereits angedeutet, folgt *Warum die Fackel nicht erscheint* diesbezüglich vor allem einem Modus der Absage: Die Abhandlung führt *Die letzten Tage der Menschheit* vorrangig hinsichtlich der falschen, offensichtlich aber großen Erwartungen an, die von einer relativ breiten Leserschaft ausgehend von Kraus' Drama bezüglich einer öffentlichen Positionierung seinerseits geteilt werden.³³⁹ Für ihn selbst werden *Die letzten Tage der Menschheit* aber vor allem zum Beleg der Unmöglichkeit, sich *gegenwärtig* öffentlich zu äußern. Das Potenzial der Aktualisierung ist davon jedoch nicht notwendigerweise betroffen, da sich Kraus auch nach beinahe zwei Jahrzehnten der Arbeit am Dramenprojekt respektive von dessen Fortschreibung eben nur bedingt ›selbst historisch geworden‹³⁴⁰ ist.

334 Leubner: Karl Kraus' »Literatur oder Man wird doch da sehn«, S. 351. Zu einzelnen Überschneidungen im Detail siehe ebd., S. 351–359.

335 Zit. n. Kraus: Die Wiener Aufführung. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 128–148, hier S. 130. Jens Malte Fischer sieht in *Traumstück* und in dessen »phatasmagorische[m] Charakter« ebenfalls eine Anknüpfung an die Schlusszenen der *Letzten Tage der Menschheit* (Fischer: Karl Kraus, S. 53).

336 Ott/Pfäfflin: Karl Kraus, S. 61.

337 Kraus: Notizen. In: F 800–805, Feb. 1929, XXX. Jg., S. 60–74, hier S. 64.

338 Kraus: Notizen. In: F 800–805, Feb. 1929, XXX. Jg., S. 49–55, hier S. 49.

339 Vgl. auch Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. In: F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 63f., 67 u. 229.

340 Für Goethes *Faust*-Projekt hat diese Bewegung Sandro Zanetti nachgezeichnet (vgl. Zanetti: Sich selbst historisch werden). Kraus' Vorgehensweise hingegen deutet vielmehr auf die nachdrückliche Etablierung von *Transaktualität* hin, die grundlegend auch als werkkonstitutives Kriterium begriffen werden kann (vgl. Heine/Zanetti: Einleitung, S. 28f.)

Vielmehr wird er angesichts der »deutschen Katastrophe« des Nationalsozialismus einmal mehr eine »Prolongierung der letzten Tage der Menschheit« orten.³⁴¹ Zudem ist es durchaus berechtigt, in der *Dritten Walpurgisnacht* einen letzten dramatischen Rekurs in Kraus' Œuvre zu sehen,³⁴² und dies nicht alleine aufgrund der faustischen Referenzen, die ihr ähnlich wie den *Letzten Tagen der Menschheit* (vgl. Kap. 2) eingeschrieben sind. Denn noch in anderer Hinsicht wäre nach dem Stellenwert der letzteren zu fragen, und zwar anknüpfend an eine frühere kategorische Verschiebung. Bevor nämlich 1922 *Untergang der Welt durch schwarze Magie* erscheint, lässt Kraus Folgendes verlauten: »Das Buch wird nichts als das Vorwort zu den Büchern ›Weltgericht‹ und ›Die letzten Tage der Menschheit‹ sein.«³⁴³ Eine trennscharfe Differenzierung von Buch/Werk respektive Text und Paratext kollabiert damit abermals. Wenn nun aber *Untergang der Welt durch schwarze Magie* zum Buch-Rand der *Letzten Tage der Menschheit* werden kann, liegt es nahe, dass etwas Vergleichbares auch mit den *Letzten Tagen der Menschheit* selbst zu geschehen vermag. Eine der radikalsten Fluchtlinien für das Dramenprojekt würde dann so verlaufen, dass es als gesamtes zum Paratext »degradiert« wird und *Die letzten Tage der Menschheit* schließlich als »Vorwort« der *Dritten Walpurgisnacht* figurieren.³⁴⁴ Als Buch wären sie dadurch ein letztes Mal aufgelöst und stattdessen zur Schwelle geworden für ein Werk, das erst postum ein solches geworden sein wird. Ein Schlusspunkt ist für Kraus 1934 so oder so erreicht – das zumindest signalisiert sein Brief vom 6. März desselben Jahres an Sidonie Nádherný von Borutin, zu einem Zeitpunkt, da die *Dritte Walpurgisnacht* weitgehend abgeschlossen vorliegt,³⁴⁵ aber noch bevor Kraus das umfangreiche Heft *Warum die Fackel nicht erscheint* veröffentlicht. Im Modus der Privatkommunikation gelangt Kraus zu einem

341 Kraus: *Warum die Fackel nicht erscheint*. In: F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 3f.

342 Vgl. Pfothner: *Sprachsatire*, S. 344.

343 Kraus: *Vorlesungen*. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 64–82, hier S. 66. Christian Wagenknecht deklariert *Untergang der Welt durch schwarze Magie* als »anderes ›Vorspiel‹« (S 10, S. 779) der *Letzten Tage der Menschheit*. Auch Ludwig von Ficker registriert die Zusammengehörigkeit beider Werke in seinem Brief an Kraus vom 6. Oktober 1922: »Durch nichts hätten Sie die Tragweite Ihrer Voraussicht überzeugender veranschaulichen können als durch die Herausgabe dieses Vorbereitungsbandes in unmittelbarem Anschluß an die Buchausgabe der ›Letzten Tage der Menschheit‹. Nun hat erst die Welt den ganzen Wurf und Entwurf ihres [sic] Siegesdenkmals vor Augen« (ETM, S. 280). Kraus wird dann 1929 anlässlich seiner 500. Vorlesung ebenso für seine Vorkriegs-Glossen festhalten: »Vorwort zum Untergang waren sie immer; Gott sei's geklagt, sind sie es noch heute, denn der Untergang hat Entwicklung. Nichts liegt dazwischen als der Mord der Millionen, nichts trat dazu als das größere Unheil, daß die Überlebenden ihn vergessen haben« (Kraus: *Notizen*. In: F 811–819, Aug. 1929, XXXI. Jg., S. 30–48, hier S. 37).

344 Vgl. zu dieser Überlegung auch Melzer: *Der Nörgler und die Anderen*, S. 184f.

345 Vgl. S 12, S. 336.

gravierenden Befund, der nicht nur bemerkenswert ist, weil er jene (Dramen-) Figur wieder einführt, die er wenige Jahre zuvor in der Bühnenfassung beinahe gänzlich getilgt hat, sondern auch, weil er neuerlich – mit bewährter Autorität – ein Ver-Sagen feststellt, dem gegenüber jede Art von Widerrede nur mehr vergeblich erscheinen kann:

Durch die Zeit kann ich nicht mehr durchdringen, wiewohl ich mehr von ihr weiß als die andern, die mich nicht mehr verstehen. [...] Es ist alles vorbei; das sage ich als Autor der L.T.d.M., deren Kriegsbilder durch die Vertreter der Freiheit restauriert wurden und deren Nörgler-Erkenntnisse – an dem Ineinander der fortwirkenden Phrase und der seither entwickelten Technik – durch *jene* bekräftigt sind bis zur Entkräftung der Menschheit.³⁴⁶

Wo das tragische Subjekt ›entkräftet‹ auftritt, muss wohl zuletzt auch die ihm zugedachte, von der Wirklichkeit einmal mehr überholte Tragödie obsolet werden.

346 BSN 1, S. 748f., Herv. im Orig.

ZWEITES KAPITEL

›Tragödie‹ schreiben

KRIEGSTHEATER

Der Begriff »Kriegstheater« ist klärungsbedürftig. Wie im vorherigen Kapitel angedeutet, spielt Kraus auf ihn mit dem »Marstheater« an, dem die Aufführung der *Letzten Tage der Menschheit* »zugeschrieben«¹ ist. Begriffsgeschichtlich lassen sich zwei wesentliche Linien ziehen, die in einem wenigstens losen Verhältnis zueinander betrachtet werden müssen:² Die erste Linie betrifft die militärische Konnotation, konkret die Benennung eines spezifischen Kriegsschauplatzes. Diese Verwendungsweise des »Kriegstheaters« hat in Carl von Clausewitz' vielfach zitierter Definition ihren kanonisierten Ausdruck gefunden.³ Dass das *theatrum belli* metaphorisch zu reüssieren vermochte, verdankt sich dabei selbst einem bühnenorientierten Wahrnehmungsdispositiv, nämlich der »Überzeugung, ein Kriegsgeschehen klar und distinkt vor Augen stellen zu können.«⁴ Spätestens mit den Massenschlachten des Ersten Weltkrieges muss eine solche Auffassung allerdings überkommen erscheinen. Zugleich deutet sich in der besagten semantischen Übertragungsleistung schon die zweite begriffsgeschichtliche Linie an: jene Lesart des »Kriegstheaters«, die tatsächlich auf das Drama respektive die Bühne bezogen ist und sich bis in die Antike⁵ zurückverfolgen

1 S 10, S. 9.

2 Zum Zusammenhang von literatur-/theatergeschichtlichem und kriegstechnischem Fachbegriff vgl. zuletzt Kittler: *Kriegstheater*.

3 »Eigentlich denkt man sich darunter [unter dem Kriegstheater, Anm.] einen solchen Theil des ganzen Kriegsraumes, der gedeckte Seiten und dadurch eine gewisse Selbstständigkeit hat. Diese Deckung kann in Festungen, in großen Hindernissen der Gegend, auch in einer beträchtlichen Entfernung von dem übrigen Kriegsraum liegen. — Ein solcher Theil ist kein bloßes Stück des Ganzen, sondern selbst ein kleines Ganze, welcher dadurch mehr oder weniger in dem Fall ist, daß die Veränderungen, welche sich auf dem übrigen Kriegsraum zutragen, keinen unmittelbaren, sondern nur einen mittelbaren Einfluß auf ihn haben. Wollte man hier ein genaues Merkmal, so könnte es nur die Möglichkeit sein, sich auf dem einen ein Vorgehen zu denken, während auf dem anderen zurückgegangen würde, eine Defension, während auf dem anderen offensiv verfahren würde. Diese Schärfe können wir nicht überall anwenden, sie soll hier bloß den eigentlichen Schwerpunkt andeuten« (Clausewitz: *Vom Kriege*, S. 4). In vergleichbarer, wengleich schon etwas abstrahierter Bedeutung bedient sich die propagandistische Publikation *Aus der Werkstatt des Krieges* aus dem Jahr 1915 des Kriegstheater-Begriffes. In ihrem Geleitwort heißt es, ihre »Vorgänger«-Publikationen *Unsere Offiziere* und *Unsere Soldaten* haben »höchst persönliche Szenen des Kriegstheaters festzuhalten« gesucht (N.N.: [Geleitwort], S. 3).

4 Auer/Haas: *Einleitung*, S. 2.

5 Folgt man Wolf Kittler, ist die antike Sachlage betreffend eine vorhergehende generische Verschiebung anzunehmen, die zugleich auf eine Darstellungsproblematik verweist: Die

lässt. Paradoxerweise ergibt sich allerdings für beinahe die gesamte Literaturgeschichte des Dramas ein Darstellungsproblem, das für Kraus mit zu bedenken sein wird: Kriegsdarstellung im engeren Sinne bleibt der Bühne beziehungsweise der theatralen Sichtbarmachung nämlich üblicherweise vorenthalten; nur auf mittelbarem Wege – über Teichoskopie und Botenbericht⁶ – gelangt sie in die Gegenwart des Dramas. Kriegserfahrung wäre demgemäß als »im strengen Sinne unfigurierbares Geschehen« aufzufassen.⁷ Kraus allein innerhalb dieser Gemengelage zu situieren, genügt freilich nicht. *Die letzten Tage der Menschheit*, von ihm selbst später als »Kriegsdrama«⁸ apostrophiert, transgredieren mit Kraus' komplexen, je historisch rückzubindenden generischen und formalen Einsatzpunkten ein Konzept von Kriegstheater im bisher skizzierten Verständnis.⁹ Ebendiese Zusammenhänge möchte der folgende Problemaufriss entzerren und auf diese Weise darlegen, welche schwerwiegenden Implikationen die Relation von Krieg und Theater in Kraus' Gegenwart mit sich bringt. Das vorliegende Kapitel soll solcherart zeigen, dass Kraus im selben Maße, in dem er sich am Krieg abarbeitet, programmatisch am Theater sowie insbesondere an Form und Gattung der Tragödie arbeitet, und mehr noch: dass eines ohne das andere nicht zu denken ist. Der historische Ausgangspunkt der Betrachtungen ist jedoch nicht im Jahr 1914 anzusetzen, sondern etwas früher, an einer anderen »notorischen Epochenschwelle«, ¹⁰ nämlich »um 1900«. Wie Edward Timms rekonstruiert, ist das (insbesondere Wiener) bürgerliche Leben damals seinem Selbstverständnis nach in eminentem Maße Theater. Es muss daher in seiner Bühnenbezogenheit, wenn nicht Bühnenhaftigkeit begriffen werden, deren Maskerade Kraus mit der *Fackel* von Beginn an kritisch durchleuchtet.¹¹ Mit den beiden Balkankriegen 1912/13 sowie dem Ersten Weltkrieg verschiebt sich dieser Modus gesellschaft-

kriegerischen (Handlungs-)Elemente werden aus den Homerischen Epen in die griechischen Tragödien überführt und erscheinen dort konsequenterweise selbst »meist, wenn nicht sogar immer als epische Einsprengsel« (Kittler: *Kriegstheater*, S. 27).

6 Zur Aktualisierung dieser »medialen Reflexionsformen des Kriegstheaters« in den *Letzten Tagen der Menschheit* siehe Weidner: *Weltkriegstheater*, S. 247.

7 Auer/Haas: *Einleitung*, S. 3.

8 Kraus: *Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt*. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 1–9, hier S. 1.

9 Eiji Kounos eigenwilliges und nicht überzeugendes Kurzschließen der *Letzten Tage der Menschheit* mit dem Kriegstheater (vgl. Kouno: *Die Performativität der Satire*, S. 261, 266f. u. 274) soll hier nicht weiterverfolgt werden.

10 Vgl: *Einleitung*, S. 7.

11 Vgl. Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 24–28. Das alte Burgtheater, für Kraus – wenn gleich nicht unbedingt in dieser Hinsicht – zeitlebens wichtiger Bezugspunkt, gilt den Bürgerlichen als »model of social decorum« (ebd., S. 24; zu Kraus' bürgerlichen Voraussetzungen vgl. auch ebd., S. 184). Vgl. zur Situation im Wien der Jahrhundertwende auch Markwart: *Die theatralische Moderne*, v. a. S. 7–13; zur theatralischen Komponente von Kraus' Schreiben insgesamt vgl. ebd., S. 90–125.

licher (Selbst-)Repräsentation noch einmal. Die durchgehende Theatralisierung des Lebens greift ebenso auf die Vermittlung und Darstellung der Kriegshandlungen über; Krieg und Theater werden nachgerade überblendet. Über eine dergestalt zugespitzte, im doppelten Sinne *theatrale* Öffentlichkeit nachzudenken, wird auch und gerade für den pointierten Beobachter Kraus ein zunehmend dringliches Anliegen. Mehrere, bislang von der Forschung eher vernachlässigte Aspekte sind dabei zu berücksichtigen, auf die Kraus mit den *Letzten Tagen der Menschheit* reagiert.

Kraus ortet grundsätzlich eine Komplizenschaft zwischen Feuilleton und Kriegsbefürwortung. Deutlich wird dieser Befund schon in seiner Satire *Und in Kriegszeiten*, die er im Kontext des Ersten Balkankrieges Ende 1912 verfasst:

Die Aufführungsziffer einer modernen Operette ist die blutigste Zahl, die in der Geschichte eine verlorene Schlacht bedeutet. Eine Operettenkultur rückt zu Zeiten auch mit Kriegsbegeisterung aus. Ihre Söldner sind Schreiber. Völlig verantwortungslose Subjekte, die heute eine Premiere und morgen einen Krieg lancieren.¹²

Mit dieser ›Operettenkultur‹ geht dann auch eine nivellierte Rezeptionshaltung einher: Operette und Balkankrieg dienen, wenigstens aus der sicheren Distanz des Publikums, gleichermaßen als »entertaining source of diversion«.¹³ Krieg wird in Kraus' Gegenwart – nicht nur im Hinterland, wie sich gleich zeigen wird – als Theaterspektakel erfahren. Ab dem Beginn des Ersten Weltkrieges wird ein solches mediatisiertes Kriegserleben noch stärker forciert und mit der Umstrukturierung der Theater zu ideologischen Anstalten regelrecht institutionalisiert. Nach der Sommerpause des Jahres 1914 und der währenddessen ausgesprochenen Kriegserklärung wird die rasche Wiedereröffnung der Theater als »Dienst an der Allgemeinheit«¹⁴ eingefordert. Sie erfolgt dann auch mit nur geringer Verspätung sowie improvisierten ›Kriegsspielplänen‹.¹⁵ Dass die besagte Ideologisierung dem Publikumsgeschmack durchaus entgegenkommt, zeigt Eva Krivanec in ihrer Studie: Gemessen an den Aufführungszahlen reüssieren in den ersten Kriegsmonaten insbesondere

jene Zeit- und Gelegenheitsstücke, die zur nationalen Sinn- und Einheitsstiftung beitrugen und die den Krieg (oder vielmehr die Phantasie eines ruhm-

12 Kraus: *Und in Kriegszeiten*. In: F 363–365, Dez. 1912, XIV. Jg., S. 70–72, hier S. 71.

13 Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 156. Ein solches »intermingling of the areas of theatre and war« zeigt sich in Ausdrücken wie dem ›Bombenerfolg‹ auch auf der sprachlichen Ebene (Grimstad: *Masks of the Prophet*, S. 149).

14 Krivanec: *Kriegsbühnen*, S. 91.

15 Vgl. ebd., S. 93. Die beiden großen Sprechtheaterbühnen in Wien, das Hofburgtheater und das Deutsche Volkstheater, starten beide mit *Wallensteins Lager* in die neue Saison (vgl. ebd., S. 98).

und siegreichen und darüber hinaus noch außerordentlich heiteren Kriegs) in die bewährten Genres des populären Theaters der Zeit – Operette, Revue, Posse, Schwank, Volksstück – hineintrugen.¹⁶

Emmerich Kálmáns Operette *Gold gab ich für Eisen!* gilt gemeinhin als die erfolgreichste Produktion der ersten Saison im Krieg.¹⁷ Keinesfalls zufällig ist daher auch die implizite Datierung der Szene I/1 der *Letzten Tage der Menschheit* auf den Premierentag von *Gold gab ich für Eisen!*:¹⁸

DER ERSTE AGENT: Also heut zum erstenmal, Sie, Gold gab ach für Eisen.

DER ZWEITE: Sie? Das können Sie wem andern einreden. Sie haben gegeben! Aufgewachsen –

DER ERSTE: Wer sagt, ich hab gegeben? Verstehn Sie nicht deutsch? Ich seh da drüben den Zettel von der Premier' heut: Gold gab ich für Eisen, ich möcht gehn.¹⁹

Das in dieser Szene angelegte Problem des Missverstehens, das auf der Verwechslung von ziviler Kriegsdienstleistung, Werbespruch und Operettentitel beruht, ist in dieser Austauschbarkeit geradezu symptomatisch für die Vermischung der verschiedenen Sphären. Noch vor der konkreten Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* beschäftigt *Gold gab ich für Eisen!* Kraus im Rahmen seiner fortlaufenden Auseinandersetzung (und Abrechnung) mit dem Theaterbetrieb. In seinem *Fackel*-Text *Weltwende* von April 1916 ist etwa zu lesen:

Von Blut Tantièmen kriegten — daß solches geschehe, hat eine erbarmungslose Untermenschheit geduldet. Daß sich unter den Auspizien des Sternenhimmels eine Operette des Namens: »Gold gab ich für Eisen« abspielen konnte, diese Tatsache wird den Nachlebenden mehr über den Weltkrieg, den wir gleichzeitig führten, zu denken geben als alle Geschichtsbücher aller Friedjungs, die da kommen werden. Daß an dem Tag, an dem vierzigtausend Söhne von Müttern an elektrisiertem Draht gestorben sind, eben dies im Zwischenakt von der [Sängerin, Anm.] Gerda Walde Smokinghemdbrüsten vorgelesen und eben dafür der Viktor Leon [der Librettist von *Gold gab ich für Eisen!*, Anm.] hervorgejubelt wurde, wird, wenn in Äonen noch ein

16 Ebd., S. 102.

17 Vgl. ebd., S. 103.

18 Vgl. den Hinweis bei Matala de Mazza: *Der populäre Pakt*, S. 295.

19 S 10, S. 83; vgl. weitgehend übereinstimmend auch AA, S. 47. Zu Kraus' früherer Kritik am Libretto vgl. Kraus: *Ich hatt' einen Kameraden*. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 84. Wenn der zweite Agent darauf allerdings wiederum antwortet, am Tag zuvor in der Aufführung der *Csárdásfürstin* gewesen zu sein, deren Premiere jedoch erst 1915 stattgefunden hat, gehen die Datierungen sofort wieder durcheinander (vgl. Bohnenkamp: *Kommentare zur Musik*, S. 6).

Menschenherz geboren würde, ihm mehr über uns sagen als die Taten selbst, die unser Erfindergeist ermöglicht hatte.²⁰

Ausgehend von der sich auch hier abzeichnenden Vermischung der genannten Sphären kommentiert Kraus die Gesamtsituation des Theaterbetriebs nur mehr lapidar: »[S]o bleibt das Volkstheaterrepertoire so ziemlich in Übereinstimmung mit dem Weltgeschehen.«²¹

Kriegsberichterstatter:innen wie Alice Schalek oder Ludwig Ganghofer, die den Krieg schönfärben und daher eines von Kraus' bevorzugten Angriffszielen darstellen, tragen zur Verstellung der Verhältnisse zusätzlich bei, wie später noch ausführlich zu entwickeln sein wird (vgl. Kap. 5). Hier ist nur cursorisch festzuhalten, dass Kraus in den *Letzten Tagen der Menschheit* etwa das ›Arrangement‹²² eines Gefechts für Ganghofer thematisiert und in einer anderen Szene Schalek den Krieg gleich einem Theaterbesuch wahrnehmen lässt. »Mir scheint, die Vorstellung ist zu Ende. Wie schade! Es war erstklassig«,²³ wird ihre Figur nach einem Artillerieangriff an der Südwestfront bekunden – und damit bloß Versatzstücke sprechen, die Schalek in ihrem Feuilleton *Kriegsbilder aus Tirol* selbst geschrieben hat.²⁴ Erst kürzlich hat Ari Linden demgemäß neuerlich auf Kraus' Anspruch verwiesen, die Kriegsdarstellung für das Hinterland mit seinen *Letzten Tagen der Menschheit* als »staged« und »edited« zu decouvrieren.²⁵ Eine derartige Inszenierungsstrategie gilt Kraus zufolge wohl gemerkt für die Propaganda insgesamt, wie er über den Begriff der ›Aufmachung‹ insinuiert, mit dem er deren ideologische Funktion beschreibt. Die ›Aufmachung‹ ist ebenso allerdings dezidiert mit einer theatralen Semantik versehen – erneut verschränken sich Krieg und Theater,²⁶ wie Kraus unter anderem in der *Fackel* von April 1916 mit Blick auf einen weiteren Antagonisten, den bereits im ersten

20 Kraus: Weltwende. In: F 418–422, Apr. 1916, XVIII. Jg., S. 100–104, hier S. 102.

21 Ebd., S. 104.

22 Vgl. S 10, S. 158.

23 Ebd., S. 189. Zuvor lautet ihre Rede bereits: »Jetzt beginnt ein Schauspiel — also jetzt sagen Sie mir Herr Leutnant, ob eines Künstlers Kunst spannender, leidenschaftlicher dieses Schauspiel gestalten könnte« (ebd.).

24 Siehe dort etwa die Rede vom »Schauspiel« sowie die Bemerkung »Die Vorstellung ist zu Ende« (Schalek: *Kriegsbilder aus Tirol*, S. 3 f.). Später lässt Kraus die Figur der Schalek zwei ihrer »Kernsätze« über das Frontgeschehen sprechen, zum einen: »Beinahe wie ein eingelerntes Theaterstück rollt sich das ab«, zum anderen: »Ist eine besondere Aufgabe im Feindesgebiet zu leisten, so wird sie mit allen Einzelheiten wie ein Theaterstück geprobt (S 10, S. 582 u. 584). Sie sind entnommen aus Schaleks zweiteiligem Feuilleton *Die Schlacht von Brzezany* (vgl. Schalek: *Die Schlacht von Brzezany* [1], S. 2; sowie Schalek: *Die Schlacht von Brzezany* [2], S. 3).

25 Linden: Karl Kraus, S. 41.

26 Vgl. Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 325 f.; zu den verschiedenen Semantiken der ›Aufmachung‹ vgl. etwa die entsprechenden Stellen aus der Aphorismensammlung *Nachts* (Kraus: *Nachts*. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 98, 115 u. 151).



Abbildung 2.1

Kapitel thematisierten Max Reinhardt, in seiner Polemik *Shakespeare und die Berliner* expliziert: »Die unheimliche Identität der Aufmachung eines Reinhardt mit der Regie des jetzt wirklich vergossenen Blutes ist keineswegs zu übersehen. Schöpfen nicht beide aus Quantität und Technik, aus Komparserie und Mache den Gedanken?«²⁷ Nicht nur ist die öffentliche Wahrnehmung des Krieges theatral präformiert, sondern die Kriegsführung selbst folgt theatralen Prinzipien. In den *Letzten Tagen der Menschheit* wird der Generalstabschef Conrad von Hötendorf vom Nörgler gegenüber dem »Ensemble« der Soldaten entsprechend auch als »Regisseur oder sagen wir verantwortlicher Spielleiter« des Heldentodes ausgewiesen.²⁸

Das genannte »staging« des Krieges geht allerdings noch einen Schritt weiter. Zu nennen wäre etwa die Aufführung eines »Marineschauspiels« sowie der Schützengraben (Abb. 2.1) im Rahmen der ersten österreichischen »Kriegsausstellung«, die 1916 im Wiener Prater abgehalten wird und ein immersives Kriegserlebnis im Hinterland ermöglichen soll.²⁹ Auch auf diese Veranstaltung rekurrieren *Die letzten Tage der Menschheit*. Die Regieanweisung der Szene II/8 der Buchausgabe setzt folgendermaßen ein: »Der Wurstelprater. Die Szene stellt einen Schützengraben dar, in welchem Provinzchauspieler Schießübungen vornehmen,

27 Kraus: Shakespeare und die Berliner. In: F 418–422, Apr. 1916, XVIII. Jg., S. 95–98, hier S. 97.

28 S 10, S. 298.

29 Siehe <https://www.digital.wienbibliothek.at/id/486594> (letzter Zugriff: 19. Juli 2021).

telephonieren, schlafen, essen und Zeitung lesen«; die Figur des Entrepreneurs bewirbt »den Schützengraben, welcher dem p. t. Publikum das Leben im echten Schützengraben täuschend vor Augen führen soll«. ³⁰ Damit ist eine Ausprägung von Kriegstheater erreicht, die nur mehr übertroffen wird durch einen Sachverhalt, der Kraus derart bemerkenswert erscheint, dass er mehrfach auf ihn zurückkommt. Die Figur des Nörglers pointiert das Skandalon folgendermaßen: »Gibts ein Fronttheater, gibts auch eine Theaterfront. Oder auch umgekehrt. Der Wechsel ist schaurig.« ³¹ Die zugehörige Szene verarbeitet dann einen Zeitungsbericht, den Kraus zuvor in der *Fackel* in seinem Text *Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten* thematisiert hat. Zunächst für *Die Fackel* von Juni 1916 geplant, dort allerdings von der Zensur unterdrückt, ³² erscheint der Text erst im Oktober des Folgejahres – und auch nur durch den raffinierten Kunstgriff, ihn als Zitat aus einer parlamentarischen Anfrage abzudrucken, die dessen Beschlagnahme thematisiert hat. ³³ Der besagte Zeitungsbericht beschreibt folgendes Ereignis:

Bürgertheater. Den Witwen und Waisen der Helden von Usziczko galt der heutige Abend im Bürgertheater. Die Ersatzeskadron des k. u. k. Dragonerregiments Kaiser Nr. 11 (Oberleutnant Baron Rohn) hat für die Witwen und Waisen der bei Usziczko gefallenen Kameraden eine Festvorstellung veranstaltet. In aller Erinnerung ist das ruhmvolle Heldenstück der Kaiserdragoner vor der Brückenschanze am Dnjestr. [...] Vor der Schanze, hinter der sich im Dämmerlichte des Mondes der Dnjestr wie ein Silberfaden hinzieht, sind die Kaiserdragoner gelagert, und die heute die Bühne belebten, standen noch vor kurzem im fürchterlichen Ringen am Dnjestr. [...] Die Soldaten auf der Bühne knieten nieder und stimmten die Volkshymne an, in deren Töne das Publikum, in dem man außer den höchsten militärischen Kreisen auch die Spitzen der Zivilbehörden und die Vertreter der vornehmsten Gesellschaft bemerkte, einfiel. [...] Dann mußte der Vorhang des öfteren in die Höhe

³⁰ S 10, S. 244.

³¹ Ebd., S. 649. Wenigstens der medialen Berichterstattung zufolge kann ein Theater durch ein anderes abgelöst werden – so schreibt der *Pester Lloyd* etwa über das Fronttheater-Ensemble der Wiener Privat Bühnen, das bei der Isonzo-Armee auftritt: »Erst als die Infanterieangriffe begannen, fuhr das Ensemble nach Hause. Es hätte gern weitergespielt. Aber die Zuseher sind jetzt selbst Akteure bei einem neuen Akt des Welt dramas« (N. N.: Das Fronttheater). Zum Fronttheater der k. u. k. Armee vgl. zuletzt Scharf/Zenzmaier: Kulturpolitik am Kriegsschauplatz.

³² Vgl. F 426–430, Juni 1916, XVIII. Jg., S. 1–7.

³³ Vgl. Kraus: *Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten*. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 1–7, hier S. 1.

gehen und das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten.³⁴

Kraus' Kommentar dazu macht alleine in seiner rhetorischen Anlage mit dem Einsatz von Wiederholungsfiguren – insbesondere in den Polyptota »die Helden selbst seien es gewesen, sie hätten die Helden gespielt, sie seien die geborenen Heldendarsteller« und »Soldaten, die Soldaten spielten«³⁵ – auf eine Verschiebung aufmerksam, deren Konsequenzen die oben angeführte Aussage des Nörglers *in nuce* enthält. Der Überschuss an »Realismus«, den die Theateraufführung durch die Soldaten auf der Bühne erhält, führt dazu, dass sich die Zuständigkeitsbereiche endgültig vermischen. Dort, wo »die Front [...] auf die Bühne gekommen« ist, kann der »Theaterkritiker selbst [...] den Schlachtbericht« schreiben, jedoch ohne »mitspielen zu müssen«.³⁶ Dass in diesem Zusammenhang »die kriegerische Aktion durch die Permanenz der Schrift nahezu vollständig aufgehoben« werde,³⁷ wie Dirk Rose konstatiert, greift als Befund dennoch zu kurz. Intrikat gestaltet sich vielmehr die supplementäre Doppelung der »kriegerischen Aktion«, die aus der repräsentativen Verwechslungsmöglichkeit von spielenden und gespielten Soldaten resultiert. Kraus' Bemerkungen in der *Fackel* führen darüber hinaus unmittelbar zur Poetik der *Letzten Tage der Menschheit*. Was für die Schauspieler-Soldaten des Bürgertheaters gilt – dass sie »spielen [mußten], was sie erst erleben werden, malen, was jene [die Gefallenen,

34 Ebd., S. 1 f., Herv. im Orig.

35 Ebd., S. 4 f. Im *Gegenstück* (vgl. Kraus: Das Gegenstück. In: F 426–430, Juni 1916, XVIII. Jg, S. 7–10) zu *Das übervolle Haus*, dem in München aufgeführten Theaterstück *Der Hias*, sind es ebenfalls Soldaten, die Soldaten spielen. Kraus' Kommentar dazu ist mit *Hamlet*-Zitaten durchsetzt, besonders bedeutsam ist dabei das berühmte Konzept der »Mausefalle«: Wenn Krieg selbst Theater ist, wird *Der Hias* zum Stück im Stück, das in der Doppelung der Realitäten die wirklichen Umstände aufdeckt (vgl. Grimstad: *Masks of the Prophet*, S. 147).

36 Kraus: Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 1–7, hier S. 6. Eine solche Vermischung akzentuiert Kraus unter neuerlicher Bezugnahme auf Max Reinhardt auch in einer seiner aphoristischen *Erfahrungen*, die im selben *Fackel*-Heft erscheinen: »Theaterwirkung ist zweierlei: der Zusammenschluß der Spieler und der Zusammenschluß der Zuschauer. Beides vermag die Regie. Krieg ist jene Regie, bei der beiderlei Wirkung durcheinandergeht. Jene dort brüllen, als wären sie begeistert, diese hier sind begeistert, weil sie brüllen dürfen, Publikum ist Komparserie, und in dem Durcheinander kann man nicht unterscheiden, wer mitspielt, weil er mittut, und wer mittut, weil er dabei ist. Es ist, als ob der neuberliner Großregisseur seine Hand im Spiele hätte: die oben sind von unten hinaufgekommen und die unten sind von oben heruntergekommen. Die Tragödie, die sie spielen, besteht darin, daß sie sie spielen« (Kraus: *Erfahrungen*. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 172–174, hier S. 173).

37 Rose: *Polemische Transgression*, S. 18.

Anm.] taten«³⁸ –, wird Kraus im Vorwort der Buchausgabe programmatisch wenden – »[I]ch habe gemalt, was sie nur taten«³⁹ – und damit sein eigenes Kriegstheater begründen. Ebenso bezieht sich das Vorwort auf das im *Fackel*-Text benannte »tragische[] Doppeldasein« der »Vorstellung« zurück: die Kluft zwischen Theateraufführung und imaginativer Kapazität. Denn gleich den ornamentierenden Phrasen der Presse, die »Phantasienot«⁴⁰ produzieren, mündet auch die theatrale Präformation des Krieges mit ihren verstellenden Vorstellungen darin, dass letztlich »alle Vorstellungen [...] genommen« sind und Krieg »nur eine solche Vorstellung [ist], über die eine Kritik erscheint«.⁴¹ Wenn Kraus im Vorwort seine Epoche bezichtigt, »keiner Vorstellung des Erlebten fähig« zu sein,⁴² beansprucht er mit den *Letzten Tagen der Menschheit* gleichzeitig, gegenüber diesem Vorstellungsverlust eine Ersatzvorstellung anbieten zu können, der konträr zu den geschilderten theatralen Verfahren der Verstellung eine Ethik und Ästhetik der *Entlarvung* im wörtlichen Sinne zugrunde liegt.⁴³

38 Kraus: Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 1–7, hier S. 5.

39 S 10, S. 9.

40 Kraus: In dieser großen Zeit. In: F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 9. Zum sprachlichen Ornament, welches das »technoromantische Abenteuer« des Ersten Weltkrieges maßgeblich zu verantworten hat, siehe auch Kraus: Das technoromantische Abenteuer. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 41–45, hier S. 45.

41 Kraus: Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 1–7, hier S. 6.

42 S 10, S. 10. Diese Diagnose führt abermals zurück zu *In dieser großen Zeit*, dem ersten *Fackel*-Text im Weltkrieg. In dessen erstem Satz verortet sich Kraus »in dieser Zeit, in der eben das geschieht, was man sich nicht vorstellen konnte, und in der geschehen muß, was man sich nicht mehr vorstellen kann, und könnte man es, es geschähe nicht —; in dieser ernsten Zeit, die sich zu Tode gelacht hat vor der Möglichkeit, daß sie ernst werden könnte; von ihrer Tragik überrascht, nach Zerstreung langt, und sich selbst auf frischer Tat ertappend, nach Worten sucht« (Kraus: In dieser großen Zeit. In: F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 1, Herv. im Orig.). In *Brot und Lüge* von November 1919 formuliert Kraus dann retrospektiv, dass sich »die Menschheit« einer »letzte[n] blutige[n] Probe« habe stellen müssen, nämlich jener »Rache der Elemente an einer Zivilisation, die die Oberfläche allen Wesens zu Ornamenten verlogen hat«. Daran anschließend konkludiert er resignativ: »Aber da eine fortschrittlich verpfuschte Menschheit selbst von ihrem Untergang nichts lernt, weil er nur ein Erlebnis und keine Phrase ist, so schaltet sie noch die Realität des Hungers aus, und wir erfahren in der schauerlichen Tragödie einer zum Menschenmaterial erniedrigten Gemeinschaft, daß sie nun auch ohne Vorstellung ihres Unglücks dahintau-melt« (Kraus: *Brot und Lüge*. In: F 519–520, Nov. 1919, XXI. Jg., S. 1–32, hier S. 26f.).

43 Neben der genannten Figur des Horatio sowie der oben erwähnten literaturhistorisch gewichtigen Vorlage der *Hamlet*'schen Mausefalle, die sicherlich auch für *Die letzten Tage der Menschheit* mit bedacht werden muss (vgl. Thomé: *Operettenfiguren*, S. 403), ist für eine solche Entlarvung vor allem auf den ›tragischen Karneval‹ hinzuweisen, den Kraus wiederholt adressiert und der die Diskrepanz von Sein und Schein benennt. Kraus erwähnt ihn im Vorwort der Buchausgabe, nicht ohne den Hinweis allerdings, dass die »Masken«,

Eine letzte Voraussetzung, die sich auf Kraus' eigene Arbeit am Kriegstheater auswirkt, ist schließlich noch zu berücksichtigen. Sie betrifft ebenfalls die Inszenierung des Krieges, berührt allerdings noch einmal stärker das Vokabular, mit dem der Krieg diskursiviert wird: die Wahrnehmung der Wirklichkeit als einer Tragödie. Von den benannten Verfahren des ›staging‹ hebt sich eine solche Sichtweise insofern ab, als sie von Kriegsbefürworter:innen und Kriegsgegner:innen (darunter auch Kraus) gleichermaßen, wenn auch nicht zwingend mit gleichem Anspruch, bedient wird. Es lohnt sich dafür zunächst ein Blick in die erste Sonntagsausgabe der *Neuen Freien Presse* nach der Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien. Auf deren Titelseite werden am 2. August 1914 zwei Texte konstellierte, die in besonderem Maße als aussagekräftig gelten dürfen. Der Leitartikel *Wien, 1. August* berichtet eingangs zur Situation in der Reichshauptstadt, dabei allumfassende Kriegsbereitschaft, wenn nicht -begeisterung, präsumierend:

Kaiser Wilhelm hat die Mobilmachung der gesamten deutschen Streitkräfte angeordnet. Vielleicht wird, noch ehe diese Sommernacht verschwindet und das Morgenrot den Himmel färbt, das große Ereignis der Kriegserklärung

die »Larven und Lemuren« und mitschwingend sicherlich auch die Gasmasken des Krieges, bereits »durch den Aschermittwoch« gehen (S 10, S. 9f.); auch die Figur des Nörglers greift auf die Bezeichnung des ›tragischen Karnevals‹ zurück (vgl. ebd., S. 504 u. 674). Für *Die letzten Tage der Menschheit* ist in der Forschung auch eine Verwandtschaft mit der »menippeisch-karnevalistischen Literaturtradition« angenommen worden (Przybecki: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 183). Vom Krieg als »blutige[m] Fasching[]« spricht Kraus bereits 1916 in *Weltwende* (Kraus: *Weltwende*. In: F 418–422, Apr. 1916, XVIII. Jg., S. 100–104, hier S. 103); noch im selben Jahr veröffentlicht er einen Text mit dem Titel *Der tragische Karneval* in der *Fackel* (Kraus: *Der tragische Karneval*. In: F 426–430, Juni 1916, XVIII. Jg., S. 35–39), von da an wird diese Bezeichnung für den Krieg durchaus topisch (vgl. z.B. Kraus: *Gottes Allmacht und die Realitäten*. In: F 431–436, Aug. 1916, XVIII. Jg., S. 33f., hier S. 34; Kraus: *Der tragische Karneval*. In: F 445–453, Jan. 1917, XVIII. Jg., S. 159; Kraus: *Ein Mann in phantastischer Uniform, gravitatisch den Bürgersteig auf- und abgehend*. In: F 454–456, Apr. 1917, XIX. Jg., S. 7; Kraus: *Einer aus dem Schützengraben*. In: F 454–456, Apr. 1917, XIX. Jg., S. 8; sowie Kraus: *Die Sintflut*. In: F 499–500, Nov. 1918, XX. Jg., S. 28–36, hier S. 31), Kraus' *Nachruf* von Januar 1919 bezieht sich auf »meine[n] tragischen Karneval« (Kraus: *Nachruf*. In: F 501–507, Jan. 1919, XX. Jg., S. 1–120, hier S. 80) und meint wohl *Die letzten Tage der Menschheit* damit. Erwähnungswert ist neben dem Epigramm *Aschermittwoch* aus dem Jahr 1917 (»Was ist von der Menschheit geblieben? / Kein Menschenmaterial! / Wir haben es toll getrieben / im tragischen Karneval!« [Kraus: *Aschermittwoch*. In: F 472–473, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 30]) noch Kraus' auf »Anfang Oktober 1918« (Kraus: *Weltgericht*. In: F 499–500, Nov. 1918, XX. Jg., S. 1–5, hier S. 1) datierter Text *Weltgericht*, der ebenfalls eine Prognose für die Zeit des ›Aufwachens‹ nach dem tragischen Karneval abgibt: »Es kommt der Tag, wo die Embleme und Ornamente der überstandenen Glorie uns zu übernächtigen Grauen anstarren werden wie Faschingsmasken und fahle Schminkgesichter bei Sonnenlicht« (ebd., S. 5).

sich vollziehen, das sich im Wirbel der Stimmungen unaufhaltsam vorbereitet hat. Fünf Großmächte in einen Krieg verwickelt, Schlachten zu Land und zur See, Kämpfe unter dem Wasser und in der Luft, Waffen von wunderbarer Vollkommenheit, und die Millionen, die an diesem schönen Augusttage, an dem die Natur eine Freude über sich selbst zu haben scheint, Felder und Wiesen, Werkstätten und Schreibstuben verlassen, um sich dem Feinde entgegenzuwerfen! Alles das ist so erhaben und ringt vergeblich nach Ausdruck, daß nur die Empfindung bleibt, ein Sophokles wäre nötig, um die sich hoch auf-türmende Tragödie des menschlichen Geschlechtes in Worte zu fassen, die sagen könnten, was jetzt die Herzen bewegt. Wenn die Kinder dereinst fragen sollten, was die Väter und Mütter, welche die Erlebnisse hatten, gefühlt haben, werden die Antworten je nach der Anlage der Personen verschieden sein. Aber manche dürften gestehen, daß sie, als die Welt aus den Fugen wich, nur ihre Ohnmacht gegen das Unabwendbare empfunden haben und im Bewußtsein, daß hier der Wille des Einzelnen nichts vermöge, gleichsam Zuschauer ihrer selbst wurden, voll Neugierde, was aus Ihnen nach diesen Erschütterungen werden möge, wie das Publikum, das einem Bühnenstücke mit Leidenschaft folgt, es mit seiner Teilnahme und mit seinen Tränen begleitet und doch nichts tun kann, als diese Ströme von Eindrücken auf sich wirken zu lassen. Der starke dramatische Zug in diesem Kriege und das, was ihn für die Einbildungskraft zur Naturgewalt macht und ihm zugleich deren Selbstverständlichkeit gibt, ist der Gedanke, daß niemand überrascht sein kann.⁴⁴

Die hier entworfene Perspektive auf einen bevorstehenden Krieg der Großmächte fügt sich grundsätzlich bruchlos in Timms' oben angesprochene Diagnose einer bürgerlichen Gesellschaft, die ihr Dasein selbst als theatrales auffasst und folglich den Weltkrieg ebenfalls als ›Bühnenstück‹ erleben muss. Interessant sind jedoch mindestens drei Nuancierungen: erstens der Wunsch nach einem Tragödiendichter, der eine angemessene Sprache des Krieges finden würde; zweitens die Möglichkeit einer Meta-Perspektive – die Menschen können prinzipiell als ›Zuschauer ihrer selbst‹ fungieren, bleiben aber dennoch einer Passivität verhaftet –; und drittens die Annahme eines dramatischen Skripts, das auf ein tragisches Telos zuläuft. Die Rollenbesetzung dieser Realtragödie wird freilich im Ungefähren belassen, ein kathartisches Moment allerdings zumindest in Aussicht gestellt: »Der Weltkrieg, schon morgen dürfte er da sein, und blutige Hochzeit wird gehalten und die Fiedel des Todes wird aufspielen und Völker werden leiden, weil es sein muß und weil auch die Tat und die Glorie und der Segen künftiger Zeiten in Schmerzen geboren werden.«⁴⁵ Der Feuilletonbeitrag

44 N.N.: Wien, 1. August.

45 Ebd. Eine tragische Notwendigkeit, wie sie in der Formulierung »weil es sein muß« anklingt, findet sich ähnlich auch im Vorwort der *Letzten Tage der Menschheit* (vgl. S 10, S. 9f.: »Larven und Lemuren, Masken des tragischen Karnevals, haben lebende Namen,

Raoul Auernheimers, der unter dem Titel *Das Erlebnis des Krieges* im unteren Seitendrittel einsetzt, teilt einige Prämissen mit dem Leitartikel:

Ein großes Drama rollt sich majestätisch ab. Wir alle fühlen uns hineingerissen, als Akteure die einen, als Zuschauer die anderen, und man wüßte nicht zu sagen, wo mehr leidenschaftliche Erregung aufgespeichert ist, diesseits oder jenseits der Rampe. Begibt man sich auch auf den einsamen Standpunkt leidenschaftsloser Betrachtung, so ist man dennoch tief innerlich ergriffen durch den spannenden Ablauf dieser Szenen, über deren scheinbarer Willkür das große Gesetz der Geschichte waltet. Gleich der Anfang, jener grauenvolle Fürstenmord in Sarajevo, ist er nicht wie aus einem Shakespeareschen Königsdrama genommen? Ein schauerlicher Beginn, dem nach dem Gesetz der Tragödie, das zugleich das der Historie und das des Lebens ist, nur schauerliche Auftritte folgen können. Das Merkwürdige, auch psychologisch Verwunderliche ist nur, daß wir nichtsdestoweniger durch jede der darauffolgenden Szenen aufs neue überrascht wurden. Vor vier Wochen dachte noch niemand ernstlich an den Krieg, obwohl er schon damals, von heute aus gesehen, vollkommen unvermeidlich war.⁴⁶

Auf die dramatischen Qualitäten des Krieges *per se* sowie dessen vermeintlich notwendigen Gang soll hier gar nicht mehr neuerlich eingegangen werden. Eher zu bedenken ist das genannte ›Gesetz der Tragödie‹, das die literarische Gattung gleichermaßen zur Folie eines geschichtsphilosophischen Modells⁴⁷ wie einer Individualbiographie macht und damit den Tragödien-Begriff semantisch ausweitet, wie man dies sonst eher dem *Tragischen* zuschreiben würde.⁴⁸ Deutlich wird dabei außerdem, inwiefern »[m]ehr als jede andere literarische Gattung [...] die Tragödie (bzw. ›das Tragische‹) als Projektionsfläche gesellschaftlicher Selbstverständigungsversuche [erscheint].«⁴⁹ Darüber hinaus zeichnet sich bei Auernheimer ab, dass Tragödie 1914 im Feuilleton respektive aus der Zeitung heraus entsteht. Das muss sie für Kraus zunächst eigentlich verdächtig machen, und sein eigener

weil dies so sein muß und weil eben in dieser vom Zufall bedingten Zeitlichkeit nichts zufällig ist.«).

46 Auernheimer: *Das Erlebnis des Krieges*, S. 1.

47 Wenn Schiller die »Weltgeschichte« als »erhabenes Objekt« benennt (Schiller: *Über das Erhabene*, S. 835), steht er damit am Beginn einer (klassischen) Philosophie der Tragödie und des Tragischen, da er in ebendieser Weltgeschichte »die Katastrophen der Tragödie erkennt« (Fulda/Valk: *Einleitung*, S. 4).

48 Horst Thomé zufolge, der sich dafür kursorisch auf die Positionen Hegels, Hebbels, Kierkegaards, Nietzsches und Johannes Volkelts bezieht, »löst sich schon im Laufe des 19. Jahrhunderts der Diskurs um das Tragische von der Gattungspoetik der Tragödie und wendet sich tragischen Realphänomenen auch außerhalb der Dichtung zu« (Thomé: *Operettenfiguren*, S. 397).

49 Ette: *Kritik der Tragödie*, S. 9.

Rückgriff auf die Gattung wird dagegen in seiner Ernsthaftigkeit zu profilieren sein. Auffällig ist außerdem die Analogie zum Shakespeare'schen Königsdrama. Ein solcher Rückgriff auf Shakespeare ist bekanntlich auch Kraus selbst nicht fern. Er verschneidet unter anderem im Juli 1914 die Ermordung des Thronfolgers in *Franz Ferdinand und die Talente*, dem Eingangstext der letzten *Fackel*-Ausgabe vor Kriegsbeginn, mit *Hamlet*. Über die »Hoffnung« Franz Ferdinand heißt es dann: »Kein Hamlet, der, wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt hätte, sondern Fortinbras selbst. Aber wenn selbst Fortinbras fällt, muß etwas faul auch außerhalb des Staates sein.«⁵⁰ Dass zum Ende des Krieges hin dann eine demgegenüber relativ konträre Figur wie der US-amerikanische Präsident Woodrow Wilson mit Fortinbras gleichgesetzt werden kann, zeigt nicht nur Kraus' »political reorientation«, sondern verdeutlicht auch dessen »continuing reliance on dramatic paradigms« bei der Beschreibung der Zeitumstände,⁵¹ für welche die Shakespeare'schen Figuren als ›Archetypen‹ eingesetzt werden.⁵² Nun ist zwar eine systematische Untersuchung aller Shakespeare-Anspielungen bei Kraus im Rahmen einer Einzeluntersuchung kaum zu leisten,⁵³ doch immerhin auf einige weitere Bezüge vor allem der *Letzten Tage der Menschheit* wird noch zurückzukommen sein.

Auch sonst trägt Kraus dazu bei, die Zeitumstände als Tragödie respektive als tragisch – die Begriffe werden bei ihm weitgehend synonym gebraucht – zu diskursivieren. Wiederholt greift er mit seiner Beschreibungssprache auf dieses semantische Feld zurück. Krieg ist für Kraus »Tragödie«,⁵⁴ wahlweise auch »Weltragödie«;⁵⁵ einen Zeitungsbericht über Firmlinge, die den Schützengraben im Prater besuchen, überschreibt er innerhalb einer Serie von Glossen, die mit bekannten Wendungen Friedrich Nietzsches betitelt sind, als »Die Geburt der Tragödie«;⁵⁶ und im Vorwort der Akt- wie der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* rekurriert Kraus ebenfalls auf den Krieg als jene »Jahre, da Operettenfiguren die Tragödie der Menschheit aufführten« beziehungsweise

50 Kraus: *Franz Ferdinand und die Talente*. In: F 400–403, Juli 1914, XVI. Jg., S. 1–4, hier S. 2.

51 Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 367.

52 Vgl. Fantappiè: *Karl Kraus e Shakespeare*, S. 39.

53 Vgl. auch Rogers: *Kraus and Shakespeare*, S. 912.

54 Siehe etwa Kraus: *Geteilte Ansichten über die Kriegsberichterstattung*. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 32–36, hier S. 32; Kraus: *Was das Leben kurz vor dem Tod bietet*. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 110f., hier S. 111; Kraus: *Nachruf*. In: F 501–507, Jan. 1919, XX. Jg., S. 1–120, hier S. 9; sowie Kraus: *Brot und Lüge*. In: F 519–520, Nov. 1919, XXI. Jg., S. 1–32, hier S. 27; affirmativ drückt Kraus in dieser Hinsicht etwa auch einen ihm zugesandten *Feldpostbrief* ab (vgl. Kraus: *Feldpostbrief*. In: F 423–425, Mai 1916, XVIII. Jg., S. 53f., hier S. 53).

55 Kraus: *Heimkehr und Vollendung*. In: F 546–550, Juli 1920, XXII. Jg., S. 1f., hier S. 2.

56 Kraus: *Die Geburt der Tragödie*. In: F 431–436, Aug. 1916, XVIII. Jg., S. 38f., hier S. 38.

»spielten.«⁵⁷ Die Anwendbarkeit einer dramatischen Metaphorik, wenn es darum zu tun ist, die Zeitumstände zu beschreiben, zeigt sich überdies just dann, als Kraus an den ersten Entwürfen der *Letzten Tagen der Menschheit* arbeitet. Kaum zwei Wochen nämlich bevor er, wie im ersten Kapitel gezeigt, Ende Juli 1915 Sidonie Nádherný von Borutin das fertiggestellte »Vorspiel«⁵⁸ seines Dramenprojektes verkünden wird, berichtet Kraus am 19. Juli brieflich an Ludwig von Ficker: »Ich arbeite jetzt – für das mir wichtigste Buch – das scheußliche Vorspiel dieser Zeit durch«,⁵⁹ wobei er mit dem ›Vorspiel‹ die Zeitungsberichterstattung rund um den Ersten Balkankrieg bezeichnet,⁶⁰ der somit in mehrererlei Hinsicht ein Bezugspunkt der *Letzten Tage der Menschheit* bleibt. Eine späte Reminiszenz dieser Beschreibungssprache findet sich kurz vor dem offiziellen Ende des Krieges in Kraus' Text *Die Sintflut*, der auf den 1. November 1918 datiert ist und die titelgebende »Naturgewalt« als »unabwendbar« ausweist,

57 AA, S. 1; S 10, S. 9. Obgleich keine Marginalie, soll die Operette – neben der Tragödie die zweite Gattungsoption, an der sich die Forschung umfangreich abgearbeitet hat – hier nicht weiterverfolgt und entsprechend nur am Rande erwähnt werden. Eine Fährte legen dafür nicht nur die hier zitierten ›Operettenfiguren‹, sondern auch jene Verschiebung, die Kraus in der Anrede des Nörglers an die »Rädelsführer des Weltverbrechens« andeutet: »Und spürtet [ihr] nicht, wie die Tragödie eine Posse wurde, durch die Gleichzeitigkeit neuen Unwesens und alten Formenwahns eine Operette, eine jener ekelhaften neuzeitlichen Operetten, deren Text eine Insulte ist und deren Musik eine Tortur?« (S 10, S. 675). Eben diese ›neuzeitlichen Operetten‹ »[v]on Lanner bis Léhar«, die Kraus im Gegensatz zu jenen Jacques Offenbachs verachtet, nennt er an anderer Stelle die »Geschichte eines Weltuntergangs« (BSN 1, S. 460) – und als solchen Weltuntergang figuriert Kraus auch den Krieg wiederholt, wie alleine das Finale der *Letzten Tage der Menschheit* belegt. Grundlegend zu deren ›operettenhaften Elementen‹ äußert sich Hawig: Dokumentarstück, S. 66–71. Gerald Stieg hat Kraus' Drama dann unter das (fragende) Vorzeichen einer ›negativen Operette‹ gesetzt (vgl. Stieg: *Die letzten Tage der Menschheit*) und in dieser zweiten Gattungsoption einen »formalen Stempel« (ebd., S. 183) für die Tragödie gesehen. Von einer »Anti-Operette« (Buck: *Vorschein der Apokalypse*, S. 76) spricht Theo Buck, ähnlich nennt Marek Przybecki *Die letzten Tage der Menschheit* eine »tragische (Anti-)Operette« (Przybecki: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 186). Wiederholt ist zudem auf das strukturbildende Moment der Operette beziehungsweise der Operetten-Zitate aufmerksam gemacht worden (vgl. Stieg: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 184; Przybecki: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 180; Matala de Mazza: *Der populäre Pakt*, S. 297).

58 BSN 1, S. 215.

59 ETM, S. 94.

60 Vgl. ebd., S. 97; sowie BSN 2, S. 211. Vgl. zur Berichterstattung auch Kraus: *Glossen*. In: F 363–365, Dez. 1912, XIV. Jg., S. 33–70. Die Passage ist Kraus wichtig genug, sie in seinem Brief vom Folgetag an Nádherný von Borutin nochmals aufzugreifen: »Ich arbeite jetzt, schrieb ich, für das mir wichtigste Buch das scheußliche Vorspiel dieser Zeit durch; ich lese unter Herzkrämpfen, wie vierschrötige Lumpen damals gefangene Türken wegen deren ›Feigheit‹ verhöhnt haben« (BSN 1, S. 207, Herv. im Orig.). Vermutlich ist mit dem ›wichtigsten Buch‹ *Untergang der Welt durch schwarze Magie* gemeint (vgl. BSN 2, S. 211; S 10, S. 776), eventuell sind es aber auch *Die letzten Tage der Menschheit* (vgl. ETM, S. 97).

»– mag auch ihr strategisches Vorspiel beendet sein –«, wie Kraus parenthetisch bemerkt.⁶¹ Die Gegenüberstellung macht deutlich, dass für Kraus Kriege eben kein Ende finden, sondern immer nur als sich perpetuierende Präludien neuerlicher Kriegs- und Gewalthandlungen zu sehen sind, die als jeweilige ›Hauptstücke‹ noch folgen werden.

Insgesamt muss gleichwohl als Befund vorweggenommen werden, dass sich ein einheitliches Konzept der Tragödie oder des Tragischen bei Kraus nicht findet. Immerhin einige wiederkehrende Momente lassen sich jedoch skizzieren, die auch in Relation zur (Gattungs-)Poetik der *Letzten Tage der Menschheit* betrachtet werden müssen: Erstens interessiert Kraus die Frage einer tragischen Schuld im Krieg. In der Aphorismensammlung *Nachts* von 1915 etwa bekundet das sprechende Ich an einer Stelle, es glaube, »[d]aß Menschenopfer unerhört fallen mußten, nicht beklagenswert, weil sie ein fremder Wille zur Schlachtbank trieb, sondern tragisch, weil sie eine unbekannte Schuld zu büßen hatten.«⁶² Wörtlich findet sich diese Passage, die auf die Sinnlosigkeit des Sterbens im Krieg (nicht jedoch auf Kriegsschuld im Sinne einer Verantwortlichkeit) abzielt, in einer Aussage des Nörglers – jener *persona*, aus der die Kraus'schen Positionen sprechen – wieder;⁶³ damit liegt zugleich einmal mehr eine jener Übernahmen aus der *Fackel* in die Figurenrede der *Letzten Tage der Menschheit* vor, die im ersten Kapitel bereits umrissen worden und im späteren Verlauf noch weiter zu verhandeln sind. Die Tragödie und das Tragische sind bei Kraus zweitens an sprachliche Zusammenhänge gebunden. Dass Kraus etwa historische Personen wie Hans Müller und Alice Schalek mit ihren Kriegstexten, die diese gerne vergessen würden, in den *Letzten Tagen der Menschheit* zitiert, begreift er als deren »tragische Sendung«.⁶⁴ In das gleiche Register fällt Kraus' bereits früher beigebrachte Bemerkung, wonach »der entsetzlichste Dialekt [...] kein Jargonscherz, sondern die Tragödie selbst sei«,⁶⁵ wiederaufgegriffen in den »grausigsten Dialekte[n]«⁶⁶ im Vorwort der *Letzten Tage der Menschheit*. Beides verbindet eine Diskrepanz zwischen Sein und Schein – wobei die (unbedachte) Sprachverwendung sich letztlich, mindestens im Zitat bei Kraus, selbst desavouiert (vgl. Kap. 5). Mit einer solchen Diskrepanz hängt auch der dritte Aspekt zusammen: das Unvermögen, zwischen ›gespielter‹ und ›wirklicher‹ Wirklichkeit unterscheiden und daraus die Kriegsfolgen abschätzen zu

61 Kraus: Die Sintflut. In: F 499–500, Nov. 1918, XX. Jg., S. 28–36, hier S. 28.

62 Kraus: Nachts. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 168.

63 Vgl. S 10, S. 224.

64 Kraus: Vorlesungen. In: F 544–545, Juni 1920, XXII. Jg., S. 11–19, hier S. 14.

65 Kraus: Notizen. In: F 454–456, Apr. 1917, XIX. Jg., S. 27–38, hier S. 36.

66 S 10, S. 10. Zur Frage des Dialekts siehe schon Kraus' Vorwort zu *Harakiri und Feuilleton* anlässlich seiner Vorlesung vom 15. Oktober 1912 (vgl. Kraus: Notizen. In: F 360–362, Nov. 1912, XIV. Jg., S. 53–55).

können.⁶⁷ Über Franz Joseph bemerkt der Nörgler einmal: »Er hat alles reiflich erwogen, aber er kann nichts dafür: und das ist eben die letzte, grausigste Tragödie, die ihm nicht erspart geblieben ist.«⁶⁸ Zur »Wahnschaffe«-Szene aus den *Letzten Tagen der Menschheit* (III/40 der Buchausgabe) notiert Kraus 1920 anlässlich einer Lesung – über das »Soldatenspiel« dabei neuerlich den Topos des Spiels im Spiel aufrufend –, dass sich in der »Symbolik der Kindergespräche [...] das Tragische in tragischerer Spaßhaftigkeit abbildet«,⁶⁹ und zwar weil die Kluft zwischen Phrase und Verstehen auf dem Kinderspielplatz noch größer wird. 1927 schließlich hält Kraus – darin im Einklang mit früheren Äußerungen – für *Die letzten Tage der Menschheit* fest, dass »das Problem des Dramas« die »Tragik der von der Vorstellungsarmut in den Tod gepeitschten Menschheit« sei.⁷⁰ Gleichzeitig verweisen all die genannten Belege auf zwei wichtige Momente, die Jürgen Thaler für das frühe 20. Jahrhundert herausgearbeitet hat und die beide umstandslos für Kraus zu übernehmen sind: Einerseits »[bedingen] Tragik als Kategorie der Erfahrung und Tragödie als ästhetische Form [...] einander nicht«;⁷¹ andererseits wird die »Form der Tragödie [...] zum Modell einer akuten Gegenwartsbeschreibung«,⁷² obschon diese bei Kraus nicht im Rahmen einer Tragödientheorie, sondern durch die Arbeit an der literarischen Gattung selbst vollzogen wird.

Die begriffliche und konzeptuelle Gemengelage der Tragödie respektive des Tragischen erweist sich also als eine relativ komplexe, Versuche einer Klärung sind entsprechend diffizil. Die eigentümliche, changierende, bisweilen unscharfe Verwendung der Termini sowie die nur inkonsequente Umsetzung von generischen

67 Das ist ein Problem, das Kraus in der *Fackel* auch ohne Bezugnahme auf die Tragödie berührt. Dort druckt er im Mai 1916 Auszüge aus den Tagebüchern von 1848 des zum »Propheten« erhobenen Carl Friedrich Freiherr Kübeck von Kübau ab, in denen unter anderem zu lesen ist: »Derjenige, der sich überzeugt, wie Keiner der Schauthäter weiß, welches Stück eigentlich aufgeführt wird, wie Keiner das Geheimniß seiner eigenen Rolle kennt, muß entweder die Geschichte wie eine beängstigende Komödie ansehen, welche der Zufall mit menschlichen Puppen spielt, und verzweifeln, oder an die Vorsehung glauben, an jene unennbare höchste Weisheit, welche das Chaos ordnen und der blinden Bewegung Wesen und Gestalt geben wird, die jede menschliche Berechnung als eitle Anmassung zeichnet« (zit. n. Kraus: Ein Prophet. In: F 423–425, Mai 1916, XVIII. Jg., S. 12f., hier S. 12). Auf den Konnex von (Welt-)Krieg und Komödie wird unten zurückzukommen sein, der hier in Kraus' affirmativem Zitat, ebenso wie die Marionettenhaftigkeit der Menschheit, als zu bedenkende Gattungsoption immerhin aufblitzt.

68 S 10, S. 502.

69 Kraus: Vorlesungen. In: F 544–545, Juni 1920, XXII. Jg., S. 11–19, hier S. 13.

70 Kraus: Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 1–9, hier S. 3. Die »Blindheit« der Menschen gegenüber den herrschenden Verhältnissen mag man dann auch in die Nähe der ἀμαρτία (*hamartía*) im Sinne Aristoteles' rücken (vgl. Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 136).

71 Thaler: Dramatische Seelen, S. 13.

72 Ebd., S. 10.

»Strukturmodelle[n]«⁷³ durch Kraus hat in der Forschung zu Irritationen geführt und Unsicherheiten hervorgerufen – dies gilt insbesondere für die Gattungsbezeichnung »Tragödie«, mit der Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* versteht. Es wäre verfehlt, hier vorschnell Eindeutigkeit herstellen zu wollen; gleichzeitig führen Befunde wie derjenige Helmut Pfotenhauers, wonach »die Gattungsbezeichnung [...] cum grano salis zu nehmen [ist]«,⁷⁴ nur bedingt weiter, mögen sie auch den Tenor der Forschung insgesamt repräsentieren. Ebenso wenig ist es für Kraus hinreichend, die ›Tragödie‹ bloß »umgangssprachlich«⁷⁵ oder als »Metapher«⁷⁶ zu erachten; die Problemlage gestaltet sich deutlich vertrackter, und ihr ist damit nicht hinlänglich zu begegnen. Die Versuche, Kraus' Dramenprojekt an vermeintlich überzeitlich feststehenden generischen Parametern zu messen, stoßen allerdings nicht minder auf Schwierigkeiten, die ebenfalls in Kraus' dargelegten, nachgerade disseminierenden Verfahren begründet liegen; vor allem aber verlangen solche Parameter nach historischer Kontextualisierung. Exemplarisch umreißen lässt sich dies anhand der Position des tragischen Helden, die offenbar ganz unterschiedlich besetzt werden kann: So ist wiederholt der Nörgler zum Helden der Tragödie erkoren worden;⁷⁷ andere haben sich für die Sprache als Heldin ausgesprochen;⁷⁸ relative Einigkeit besteht nur darüber, dass für herkömmliche »bewundernswerte oder zu Mitleid herausfordernde Helden«⁷⁹ bei Kraus kein Platz mehr ist. Kraus' Vorworte für Akt- und Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* suggerieren indes überhaupt die generelle Absenz einer oder mehrerer tragischer Heldenfiguren, sei doch die dramatische »Handlung« ebenso wie die Kriegsjahre selbst »heldenlos«. ⁸⁰ Aus Kraus' Perspektive auf den Ersten Weltkrieg gesprochen, ist dies nur schlüssig: Wenn sich das »Heldentum der Unbefugten« als »traurigste«⁸¹ beziehungsweise »schau-

73 Thomé: Operettenfiguren, S. 395.

74 Pfotenhauer: Sprachsatire, S. 329.

75 Thomé: Operettenfiguren, S. 396.

76 Krolop: Genesis und Geltung, S. 253.

77 Vgl. Schneider: Die Angst und das Paradies, S. 15; Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 133; sowie Przybecki: Die letzten Tage der Menschheit, S. 189. Timms ortet eine doppelte Tragödie, jene des »seer« und jene des »optimism born of blindness« (Timms: Culture and Catastrophe, S. 394–396); Thomé sieht im Nörgler ein »tragisches Subjekt«, das Kierkegaards »moderner Antigone« verwandt sei (Thomé: Operettenfiguren, S. 410). Arntzen rubriziert den Nörgler hingegen als »die Negativität des Helden im Drama« (Arntzen: Einige Dialogstrukturen, S. 435).

78 Vgl. Pfotenhauer: Sprachsatire, S. 332; sowie Kouno: Die Performativität der Satire, S. 297. Der Nörgler bekundet an einer Stelle auch: »Im Krieg gehts um Leben und Tod der Sprache« (S 10, S. 255).

79 Brittnacher: Tragödie und Operette, S. 18.

80 S 10, S. 9. Vgl. AA, S. 1.

81 Kraus: Nachts. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 161.

rigste Aussicht⁸² des Krieges abzeichnet; wenn der »Heldenruhm«, ⁸³ wie oben gezeigt, im Bürgertheater erlangt werden kann; wenn der Heldentod zur »Zeitungsrubrik«⁸⁴ und zur »Hausiererware«⁸⁵ degradiert sowie als »unglücklicher Zufall«⁸⁶ inszeniert wird und dann in den *Letzten Tagen der Menschheit* ausschließlich von den negativ gezeichneten Figuren des Dramas unterstützt wird;⁸⁷ und wenn es noch dazu eine »Regie des Wahnsinns«⁸⁸ ist, die den Heldentod orchestriert, dann ist der Held nicht bloß längst zu einer nachhaltig belasteten Bezeichnung des Krieges geworden, sondern hat überdies in dramatischer Hinsicht ausgedient.⁸⁹ Wo die Propaganda den Heldentod besingt und die Gefahr besteht, dass nach Kriegsende die »heroischen Melodien«⁹⁰ sogleich wieder angestimmt werden, muss die (dagegen gerichtete) Tragödie heldenlos sein.⁹¹ Die glimpflichere Konsequenz, die Kraus aus der seiner Wahrnehmung nach missbräuchlichen, zudem inflationären⁹² Verwendung des Helden-Begriffes zieht, lautet Ironisierung:

FALLOTA (*tritt auf*): Grüß euch!

DER ERSTE: Grüß dich Held!

82 S 10, S. 207.

83 Ebd., S. 649.

84 Ebd., S. 207; siehe auch Kraus: Nachts. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 110.

85 S 10, S. 651.

86 Ebd., S. 297.

87 Vgl. beispielhaft die Rede der Frau Kommerzienrat Wahnschaffe, die überdies das »Heldengrab im Hause« als »artiges Schmückedeinheim« bewirbt: »Ich habe nur zwei Kinder, die leider noch nicht militärtauglich sind, umsoweniger als das eine zu unserem Leidwesen ein Mädchen ist. So muß ich mir mit 'nem Ersatz behelfen, indem ich mich der Vorstellung hingebe, daß mein Junge schon an der Front war, aber selbstverständlich bereits den Heldentod gefunden hat, ich müßte mich ja in Grund und Boden schämen, wenn's anders der Fall, wenn er mir etwa unverwundet heimgekehrt wäre« (ebd., S. 397f. u. 401).

88 Ebd., S. 679.

89 Im selben Maße ist die tragische Kategorie des Schicksals aus der Kriegsperspektive nur mehr »Worthülse« (Melzer: Das Phänomen des Tragikomischen, S. 68). Zum tragischen Helden bei Kraus, jedoch anders perspektiviert mit Blick auf die »Dialektik von Determination und freiem Handeln«, vgl. auch ebd., S. 97–106; Zitat S. 102.

90 S 10, S. 10.

91 Dieser Zusammenhang scheint mir auch gewichtiger als die These Horst Thomés, wonach Kraus' Tragödie heldenlos sein müsse, weil dieser mit Hegel die Auffassung teile, »daß der Heros mit dem heroischen Weltzustand entschwindet, die Tragödie also in der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft unmöglich geworden ist« (Thomé: Operettenfiguren, S. 401).

92 Vgl. Kraus: Nachts. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 140: »Da den Frauen nur gefällt, was auffällt, so hat heute wieder jener die bessere Aussicht, der ein Zivilgewand trägt oder ein Bunter, von dem bekannt würde, daß er sich durch besondere Feigheit vor dem Feind hervorgetan hat; denn Held kann ein jeder sein.«

ALLE: Grüß dich Held!

FALLOTA: Wieso Held? Pflanzts wem andern!

EIN BLUMENWEIB: Veigerl!⁹³

Die aggressivere Konsequenz mündet selbst in eine Phantasie von Kriegsführung. In diesem Sinne postuliert Kraus, das vom Hinterland so genannte »Heldentum« an der Front sollte, dem oben schon auszugsweise zitierten Text *Weltwende* zufolge,

heimgekehrt alle Waffen zusammenraffen, die ihm das Ingenium der Zeit beigebracht hat, und den heiligen Krieg erst beginnen! Mit dankerfüllter und staunender Ergriffenheit dieser Bewegung, dieser Erhebung, dieser Vergeltung folgend, will ich ihrem Generalstabschef mein Werk widmen. Oder er selbst sein!⁹⁴

Die Forschungsmeinung wiederum, der zufolge die titelgebende Menschheit insgesamt als Heldin figuriere,⁹⁵ folgt der metadramatischen Rede des Nörglers in dessen Abschluss-Monolog:

Ich habe eine Tragödie geschrieben, deren untergehender Held die Menschheit ist; deren tragischer Konflikt als der der Welt mit der Natur tödlich endet. Ach, weil dieses Drama keinen anderen Helden hat als die Menschheit, so hat es auch keinen Hörer! Woran aber geht mein tragischer Held zugrunde? [...] Er zerbricht an der Lüge: die Wesenlosigkeit, an die er den alten Inhalt seines Menschentums verloren hat, in den alten Lebensformen zu bewahren. Händler und Held zu sein und dieses sein zu müssen, um jenes zu bleiben. [...] Gibt es Schuldige? Nein, sonst gäbe es Rächer, sonst hätte der Held Menschheit sich gegen den Fluch gewehrt, der Knecht seiner Mittel zu sein und der Märtyrer seiner Notwendigkeit. Und zehrt das Lebensmittel vom Lebenszweck, so verlangt es den Dienst am Todesmittel, um noch die Überlebenden zu vergiften. Gäbe es Schuldige, die Menschheit hätte sich gegen den Zwang gewehrt, Held zu sein zu solchem Zwecke!⁹⁶

Diese Passage versammelt noch einmal zentrale Aspekte, die Kraus interessieren: Zu nennen sind insbesondere abermals die Frage einer tragischen Schuld, die

93 S 10, S. 554. Nicht ganz so ironisch, eher kontrastiv, arbeitet Kraus, wenn der Nörgler am Ende einer Szene Prostituierte als »heldische Opfer« ausweist und am Beginn der Folgeszene Schaleks Grübeln »über das Heldische« steht (ebd., S. 303 f.).

94 Kraus: *Weltwende*. In: F 418–422, Apr. 1916, XVIII. Jg., S. 100–104, hier S. 104.

95 Vgl. Achberger: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 67f.; Stieg: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 183, der dem Nörgler die »Rolle des Chores« und der »Masse« jene des »verblendeten Helden« zuschreibt; sowie Krolop: *Genesis und Geltung*, S. 253.

96 S 10, S. 671.

sich auch für *Die letzten Tage der Menschheit* im Speziellen stellt;⁹⁷ das Unvermögen, mit den Folgen des Kriegszustandes umzugehen, und das Phänomen, von diesem Kriegszustand geknechtet zu werden; sowie die verschiedenen, teils devianten Ausprägungen des Heldentums im Krieg. Die jeweils subtilen konnotativen Verschiebungen, wie sie die Textstelle durchziehen, signalisieren, dass sich die Benennungen ›untergehender Held‹, ›Händler und Held‹ sowie ›Held zu sein‹ semantisch keinesfalls decken. Zu bedenken ist hier die besondere Funktion der Menschheit, durch die ein Kollektivum zum ›tragischen Helden‹ wird. Das heißt zugleich, dass alle ›Held‹ sind – und damit niemand.⁹⁸ Der im Vorwort proklamierten Heldenlosigkeit steht die Menschheit als Heldin überdies nur vordergründig entgegen, bildet sie doch eine Alternative zu den Kriegshelden der Propaganda: Die untergehende Menschheit lässt sich nicht (mehr) auf dieselbe Weise fassen, wie es für das individualisierbare Subjekt der Kondolenzanzeigen gilt, das den paradoxerweise demgegenüber so generalisierbaren ›Heldentod‹ gestorben ist. Intrikat an diesen Zusammenhängen erweist sich zuletzt die Frage, wie sich die Auslöschung der Menschheit in Kraus' Drama auf die Gattung Tragödie, gleichermaßen als System und als Ensemble verstanden,⁹⁹ auswirkt: Kraus' Tragödie vom Ende der Menschheit ist dann nämlich im selben Maße als Tragödie vom Ende der Tragödie zu denken.¹⁰⁰ *Die letzten Tage der Menschheit* verunmöglichen ihrer inhärenten Logik zufolge gleichsam alle

97 Kurt Krolop resümiert diesbezüglich, dass »nicht bewußte Individual-, sondern unbewußte Kollektivschuld vor[liegt], wobei gerade der Mangel an Schuldbewußtsein von Karl Kraus als besonders gravierendes Moment empfunden wurde« (Krolop: Genesis und Geltung, S. 253, Herv. im Orig.).

98 Vgl. auch die von Kraus in der *Fackel* abgedruckte Rezension aus der Prager Wochenschrift *Přítomnost*: »Held ist die Menschheit – ein unsichtbarer Held, der nirgends und überall ist« (zit. n. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 88–99, hier S. 94).

99 Vgl. dazu Michler: Kulturen der Gattung, S. 60: »Gattungssysteme« sind das Ergebnis expliziter Poetiken; die tatsächlich in einer Literatur in einer bestimmten Epoche aktualisierten Gattungen bilden kein System, sondern ein Ensemble.«

100 Im Übrigen stellt sich damit – weder zum ersten noch zum letzten Mal – die Frage nach der (inneren, ›tragischen‹) Zeitlogik der *Letzten Tage der Menschheit*. »Horatios Botschaft« (S 10, S. 11), die das Vorwort zitiert und der Nörgler-Monolog aufgreift (vgl. ebd., S. 681), wird in Shakespeares *Hamlet* ja direkt nach dem Tod der Titelfigur gesprochen. Nimmt man das in seiner analogisierenden Übertragung auf Kraus' Dramenprojekt ernst, so ist das Zitat ebenfalls eines, das nach dem Tod der Titelfigur – das hieße dann: der Menschheit – und somit *nach* der Tragödie insgesamt gesprochen wird. Man hätte es also mit einem Sprechen *ex post* zu tun, das außerdem die Shakespeare-Tragödie ›verkehrt‹ – rückwärts nämlich – liest, weil *Hamlet* mit der Frontstellung des Horatio-Zitates im Vorwort der *Letzten Tage der Menschheit* vom fünften Akt kommend und damit von hinten (sowie von der einzigen überlebenden Hauptfigur her) aufgezo-gen wird. Für das Vorwort im Speziellen ist darin außerdem impliziert, dass das Sprechen nach der Tragödie in das Sprechen vor der Tragödie geholt wird.

kommenden Tragödien – und beanspruchen damit wohl zugleich, auch alle weiteren ›Real-Tragödien‹ zu verhindern.¹⁰¹

Gegenüber der ›Real-Tragödie‹ des Ersten Weltkrieges, der die Möglichkeiten, während dieses Krieges eine Tragödie zu schreiben, für Kraus immer schon affiziert, werden *Die letzten Tage der Menschheit* intratextuell freilich ebenfalls positioniert. Vor allem eine Szene zwischen Optimist und Nörgler (IV/29 der Buchausgabe) ist dafür aufschlussreich:

DER OPTIMIST: Sie haben nun einmal die heillose Fähigkeit, das Kleinste –

DER NÖRGLER: Ja, die habe ich nun einmal.

DER OPTIMIST: Und daraus wird wohl das ganze Drama entstanden sein. Aus diesem unseligen Hang, die kleinen Erscheinungen und die großen Tatsachen zu verbinden.

DER NÖRGLER: Ganz gemäß dem satanischen Verhängnis, das uns von den kleinen Tatsachen zu den großen Erscheinungen der realen Tragödie geführt hat. Die meine läßt uns an den Formen und Tönen einer Welt mit ihr selbst zugrundegehen.¹⁰²

Die Tragödie des Nörglers wäre demnach chiasmisch mit der »realen Tragödie« verschränkt; gleichzeitig wird das genannte Moment der Auslöschung, das von der Tragödie auf ein kollektivierte Wir übergreift, bereits hier angedeutet. Wenig später in derselben Szene greift der Optimist die possessive Inanspruchnahme des Nörglers (»[d]ie meine«) auf und spricht diesen neuerlich auf »Ihre Tragödie« an: »Sie kommt also heraus –«, worauf der Nörgler repliziert: »– wenn die andere zu Ende ist. Eher ist es nicht möglich. Auch sie ist nicht fertig, und ich brauche eben meinen Kopf, um sie fertig zu bringen.«¹⁰³ Nicht nur die

¹⁰¹ Das ist auch ein deutlich radikalerer Anspruch auf ›Wirkung‹, als er sich mit einem wie auch immer gearteten Konzept von Katharsis fassen ließe, die weder für das Publikum noch für die Dramenfiguren in der Programmatik der *Letzten Tage der Menschheit* vorgesehen ist. Wo eigentlich kein Erleben mehr möglich ist, bleibt auch die Katharsis aus. Die im Vorwort benannte »Pflicht, zu weinen« (ebd., S. 9), ist dann auch als Imperativ zu verstehen, nicht als Wirkungsziel oder gar -effekt. Pfothenhauer meint in der Möglichkeit des Lachens eine »Katharsis eigener Art« orten zu können (Pfothenhauer: Sprachsatire, S. 333), was allerdings kaum zu überzeugen vermag. Kraus selbst erteilt dem »Recht, zu lachen« (S 10, S. 9), ja gerade eine Absage; wenn es so etwas wie einen Wirkungsanspruch gibt, dann wird man ihn am ehesten in der oben genannten Entlarvung zu sehen haben, eventuell auch in der archivarischen Poetik (vgl. Kap. 5). Beides steht freilich angesichts der nach Kraus'schen Maßstäben ›unbelehrbaren‹ Masse der Rezipient:innen in seinem Erfolg allerdings stets schon auf dem Spiel.

¹⁰² S 10, S. 504.

¹⁰³ Ebd., S. 505. Vgl. auch die Andeutung früher in der Szene: »DER OPTIMIST: Wann wird Ihr Drama erscheinen? / DER NÖRGLER: Wenn der Feind besiegt ist. / DER OPTIMIST: Wie? Sie glauben also doch – / DER NÖRGLER: – daß Österreich in einem Jahr nicht mehr besteht!« (ebd., S. 503).

potenzielle Unabgeschlossenheit der *Letzten Tage der Menschheit*, wie sie im ersten Kapitel nachgezeichnet worden ist, lässt das hier angedeutete Folgeverhältnis fragwürdig erscheinen. Auch sonst wäre zu überlegen, ob nicht Kraus' Tragödie über den Ersten Weltkrieg sich zu diesem weniger im Modus der Sukzession oder der Ablösung denn vielmehr in jenem der Doppelung verhält: Wirklichkeit, die selbst schon als Tragödie erscheint, wird noch einmal zur Tragödie arrangiert. *Die letzten Tage der Menschheit* sind dann nicht nur Tragödie vom Ende der Tragödie, sondern werden davor immer schon Tragödie der Tragödie gewesen sein. Auch hierin ist Kraus' Dramenprojekt als ein *anderes* Kriegstheater zu denken. Tragödie, wie Kraus sie konzipiert, schließt solche ›Mehrfachbelastungen‹ jedenfalls nicht aus; für die zeitgenössische Rezeption kann sie sogar ›der Krieg selbst‹¹⁰⁴ sein. Die zitierten metaleptischen Referenzierungen – wiederholt beansprucht der Nörgler noch an anderen Stellen die Autorschaft des Dramas;¹⁰⁵ gemäß einer später von Kraus für die Buchausgabe getilgten Regieanweisung der Akt-Ausgabe hat er gar »eine Szene aus den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ vorgelesen«¹⁰⁶ – verkomplizieren eine exakte Bestimmung der Tragödie bei Kraus jedenfalls noch weiter, zumal diese über die Metalepsen stets auch von ›innen‹ her charakterisiert wird. Von ›außen‹, quasi komplementär dazu, erfolgt dagegen die paratextuelle Gattungszuschreibung. Für diesen Zusammenhang ist erneut auf die erste öffentliche Erwähnung des Titels *Die letzten Tage der Menschheit* im Oktober 1915 hinzuweisen. Wie im ersten Kapitel dargelegt, wird der *Monolog des Nörglers* in der *Fackel* folgendermaßen kontextualisiert: »(Aus einer Tragödie ›Die letzten Tage der Menschheit. Ein Angsttraum‹. Schluß eines Aktes.)«¹⁰⁷ In den *Notizen* des Folgeheftes nennt Kraus wieder »›Die letzten Tage der Menschheit. Ein Angsttraum‹«; von der Tragödie ist dort jedoch vorübergehend keine Rede mehr, stattdessen bedient sich Kraus der neutraleren Bezeichnung »Drama []«.¹⁰⁸ In diesen ersten, tendenziell als epitextuell zu erachtenden Nennungen – allerdings lange bevor *Die letzten Tage der Menschheit* buchförmig werden – trennt Kraus klar zwischen dem Untertitel »Ein Angsttraum« und der generischen Kennzeichnung »Tragö-

104 Diese Behauptung findet sich zumindest in der tschechischen *Tribuna* anlässlich der Berichterstattung zur *Letzten Nacht*, die Kraus in der *Fackel* nachdruckt (zit. n. Kraus: Prag. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 98–145, hier S. 103).

105 So bemerkt er etwa gegenüber dem Optimisten, am »Drama dieses Untergangs« zu arbeiten (S 10, S. 430); an späterer Stelle spricht der Nörgler von »meinem Weltkriegsdrama« und bekundet, er habe »einen großen Teil des Dramas im Jahre 1915 [...] geschrieben« (S 10, S. 502). Solche »Fiktionsdurchbrechungen« (Warning: Theorie der Komödie, S. 44) arbeiten freilich der Tragödie eigentlich entgegen, haben sie doch mit Rainer Warning gemeinhin als Charakteristikum der Komödie zu gelten.

106 AA, S. 552.

107 Kraus: Nachts. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 166.

108 Kraus: Notizen. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 111–113, hier S. 111. Vgl. auch Kraus: Der Poldi. In: F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 81–84, hier S. 84.

die«. Den Untertitel streicht er danach, den »Angsttraum« greift er jedoch unter anderem punktuell im Text der *Letzten Tage der Menschheit* auf.¹⁰⁹ Die

¹⁰⁹ Im Vorwort von Akt-Ausgabe wie Buchausgabe heißt es: »[D]er Inhalt ist von dem Inhalt der unwirklichen, undenkbaren, keinem wachen Sinn erreichbaren, keiner Erinnerung zugänglichen und nur in blutigem Traum verwahrten Jahre« (AA, S. 1; S 10, S. 9). Wörtlich taucht der »Angsttraum« in einem Gespräch zwischen dem Optimisten und dem Nörgler auf: »DER OPTIMIST: Sie sind ein Optimist. Sie glauben und hoffen, daß die Welt untergeht. / DER NÖRGLER: Nein, sie verläuft nur wie mein Angsttraum, und wenn ich sterbe, ist alles vorbei. Schlafen Sie wohl!« (S 10, S. 225). Kraus übernimmt auch hierfür Text aus der *Fackel*; dort lautet der Schlusssatz noch weniger radikal: »Nein, sie verläuft nur wie mein Angsttraum und wenn ich erwache, ist alles vorbei« (Kraus: Nachts. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 168, Herv. T. T.). »Sterben – schlafen – / Schlafen! Vielleicht auch träumen!«, ist im Übrigen auch die Konstellation, anhand derer Hamlet unter anderem die wohl bekannteste aller (zumindest dramatischen) Fragen, »Sein oder Nichtsein«, verhandelt (Shakespeare: Hamlet, S. 74).

Im erwähnten Text *Shakespeare und die Berliner* von April 1916 entwirft Kraus die Möglichkeit, dass die Theatralität des Krieges sich nach einem ebensolchen Erwachen doch noch als bloß theatral herausstellen könnte: »Nein, es wäre zu schön, wenn wir mit Anstand eines Morgens aus diesem Angsttraum erwachten und sich herausstellte, daß das Ganze nur die Illusion eines Theaterabends war, und in Wahrheit werde vor einem endlich ernüchterten, endlich begeisterten Publikum auf der deutschen Bühne ein echtes Blutbad veranstaltet, und das viele Blut in der Welt war nur von einem Beleuchtungsapparat projiziert« (Kraus: Shakespeare und die Berliner. In: F 418–422, Apr. 1916, XVIII. Jg., S. 95–98, hier S. 98). Der *Nachruf* Anfang 1919 wird dann demgegenüber »die dumpfe Erinnerung an einen überstandenen Angsttraum« (Kraus: Nachruf. In: F 501–507, Jan. 1919, XX. Jg., S. 1–120, hier S. 110), in dem das »österreichische Antlitz« erschienen ist, benennen. Zum österreichischen Antlitz, das »die Welt [...] im Traum [sah]« (S 10, S. 409), siehe auch die Szene III/41 der Buchausgabe. Die Bezeichnung des österreichischen Antlitzes wird bei Kraus zu vielfältig verwendet, als dass hier alle ihre Facetten ausgestellt werden könnten. Im Gegensatz zum Angsttraum des Nörglers lebt ein Heerführer wie Karl Franz Josef stattdessen einen verklärten, operettenhaften »Walzertraum« (S 10, S. 411).

Zu Kraus' »satirischen Träumen« vgl. Timms: Culture and Catastrophe, S. 209–217, v. a. S. 216 zum »relationship between dream and reality«. Mit Komposita wie Fiebertraum und Angsttraum bezeichnet Kraus generell »[f]actual reports about Austrian affairs« (ebd.). Melzer liest den Traumzustand bei Kraus als »allegorische Verkörperung« des Wachzustandes (Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 85). Wichtige dramengeschichtliche Traum-Referenzen für Kraus bilden sicherlich der Helena-Akt aus dem zweiten Teil von Goethes *Faust* sowie Gerhart Hauptmanns so bezeichnete Traumdichtung *Hannele Matterns Himmelfahrt*, die Kraus beide wiederholt liest (vgl. für die Erstlesungen Kraus: Notizen. In: F 457–461, Mai 1917, XIX. Jg., S. 58–63, hier S. 62; sowie Kraus: Programme. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 87–94, hier S. 92); Letztere ist sogar, wie Kurt Krolop zu den genannten Bezügen resümiert, »das von Karl Kraus am häufigsten vorgetragene Sprechstück«; gemeinsam mit Goethes *Pandora* teilen der Helena-Akt und *Hannele Matterns Himmelfahrt* außerdem einen »überhöhte[n] Symbolstil« (Krolop: Genesis und Geltung, S. 285). Auch Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* kann als Traumstück deklariert werden (vgl. Szeman: History without End(s), S. 86).

»Tragödie« gebraucht Kraus in den Jahren bis 1919 beinahe ausschließlich als Gattungszuweisung;¹¹⁰ erst mit dem zweiten Sonderheft der Akt-Ausgabe, das Vorspiel und I. Akt enthält, führt Kraus im April 1919 ein neues Titelformat ein: »Die letzten Tage der Menschheit / Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog«. Als ›echter‹ Peritext changiert die »Tragödie« nunmehr zwischen Gattungsvermerk und Untertitel. Wie Arnold Rothe argumentiert, können Gattungszuweisungen sowieso in die Nähe von Untertiteln gerückt werden, da sie noch vor jeglicher Inhaltsangabe suggerieren, etwas über den Inhalt des Textes preiszugeben.¹¹¹ In diesem Sinne ist die »Tragödie« zuletzt auch um einiges konkreter als der vormalige »Angsttraum«.

GENERISCHE PRAKTIKEN

All das bisher Gesagte zusammengenommen, gilt es nun auf der Basis der dargelegten historischen und (kon)textuellen Voraussetzungen die behauptete Gattungszuschreibung ›Tragödie‹ für *Die letzten Tage der Menschheit* jedenfalls ernst zu nehmen.¹¹² Zwei Bedingungen sind für die weitere Untersuchung

Dramaturgisch hat man in der »Verwandlung« am Ende fast aller Szenen der *Letzten Tage der Menschheit* ein Echo von deren anfänglich traumartiger Konzeption vermutet (vgl. Dietze: Dramaturgische Besonderheiten, S. 67); noch deutlicher ist der Rückgriff auf das Traumartige in den Erscheinungen am Ende der Liebesmahl-Szene (V/55 der Buchausgabe; vgl. dazu auch Kraft: Karl Kraus, S. 140). Eine dieser Erscheinungen, das vom Tragen eines Geschützes wundgeriebene Pferd (vgl. S. 10, S. 718), wird vom Nörgler schon früher als »Traumbild, an dessen Schrecknis jene sterben werden, die sich auf Lorbeern schlafen gelegt haben« (ebd., S. 619), charakterisiert. Alle übrigen von Kraus' Dramen, mit Ausnahme der *Unüberwindlichen*, arbeiten ebenfalls mit Mitteln des Traumes, des Phantastischen und des Magischen (vgl. Grimstad: *Masks of the Prophet*, S. 213).

110 Vgl. Kraus: Notizen. In: F 454–456, Apr. 1917, XIX. Jg., S. 27–38, hier S. 35; Kraus: Notizen. In: F 457–461, Mai 1917, XIX. Jg., S. 58–63, hier S. 62; Kraus: Notizen. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 69–77, hier S. 74; Kraus: Programme. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 87–94, hier S. 90f.; Kraus: Notizen. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 24–45, hier S. 25; zur *Letzten Nacht* als »Epilog zu der Tragödie ›Die letzten Tage der Menschheit‹« siehe Kap. 1; sowie Kraus: Die letzte Nacht. In: F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 116–125, hier S. 116. Einzig beim Abdruck der Schwarz-Gelber-Szene in der *Fackel* lässt Kraus die »Tragödie« relativ unbestimmt zwischen Untertitel und Gattungsbezeichnung stehen (Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. In: F 423–425, Mai 1916, XVIII. Jg., S. 1–11, hier S. 1).

111 Vgl. Rothe: Der literarische Titel, S. 307. Zur Terminologie von Gattungsbezeichnung, Titel und Untertitel vgl. auch Genette: Paratexte, S. 60, der ebenfalls darauf verweist, dass diese Kategorien häufig gar nicht strikt zu trennen seien und ineinander verfließen.

112 Vernachlässigen lassen sich dann die Versuche, *Die letzten Tage der Menschheit* mit Walter Benjamin in die Nähe des Trauerspiels zu rücken (vgl. dazu Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 261f.; sowie Weidner: Weltkriegstheater, S. 258f.). Zeitgenössisch ist etwa Hugo von Hofmannsthal mit seinem *Turm*-Projekt viel näher an der Frage eines neuen Trauerspiels (vgl. Schneider: Hofmannsthals »Turm«-Dramen, S. 176f.); Kraus' Vorhaben verwandt

jedoch noch zu klären. Erstens ist Gattungstheorie, wie David Wellbery in Variation einer Goethe'schen Wendung formuliert hat, nicht als »Gestaltenlehre«, sondern als »Verwandlungslehre« zu begreifen: Gattungen müssen mithin in ihrer »genetisch-dynamisch[en]« Dimension betrachtet werden.¹¹³ Sie sind, wie oben angedeutet, historisierend zu analysieren, nicht essenzialisierend. Zweitens soll im weiteren Verlauf – der übergeordneten Fragestellung der gesamten Untersuchung gemäß – ein an den Praktiken orientierter Zugang zur Gattung angestrebt werden: Schließlich setzen Gattungen bestimmte, ebenfalls je zu historisierende Handlungsoptionen voraus, andere Handlungsoptionen wiederum stellen sie bereit. Werner Michler hat die zentralen Punkte eines entsprechenden Gattungsbegriffes ausdifferenziert, der dieser doppelten Ausgangslage gerecht werden kann. Für einen solchen Begriff von Gattung gilt, dass er

(1) handlungsorientiert sein muss; dass er (2) Klassifikation nicht als ›transzendente‹ Kategorie des Theoretikers begreifen darf; dass er (3) in einem robust historischen Ansatz, der auf linguistische und andere Universalien verzichten kann, grundgelegt und damit für kulturelle Spezifität offen sein muss. Zu dieser kulturellen Spezifikation gehören (4) die Wissenskomponente und (5) die Komponente der Institutionen als realhistorisch produktive (exzitierende) wie regulative Instanzen (anstelle einer Definition der Gattungen selbst als Institution).¹¹⁴

Eine Gattungstheorie nach Pierre Bourdieu, wie Michler sie dann entwirft, begreift Gattung als »habitualisierte Klassifikationshandlung«. ¹¹⁵ Mit dieser soziokulturellen Ausrichtung ist der hier gewählte Ansatz zwar nicht deckungsgleich, er ist ihr allerdings durchaus verwandt, insofern er Literatur ebenfalls als »Handlung von Akteuren« ¹¹⁶ begreift. Gattungsfragen sind damit Fragen nach einer Gattungspoetik im emphatischen Sinne, das heißt gleichermaßen nach einer generischen Poetik und nach einer poetischen, allererst herzustellen Generizität. Unter den beiden Hyperonymen ›Aktualisieren‹ und ›Totalisieren‹ können nachfolgend die generischen Praktiken, wie Kraus sie sich anverwandelt, subsumiert werden. Basierend darauf sollen die besondere Leistung der Gattung

ist das *Turm*-Projekt aber zumindest darin, dass Hofmannsthal ebenso ein Material durcharbeitet, das offenbar nicht mehr zusammenführbar ist, und eigentlich nur mehr Fragmente produzieren kann. Nur bedingt zielführend scheint es mir außerdem, die Gattungsproblematik der *Letzten Tage der Menschheit* ausschließlich vom »Leitgedanken einer ›modernen Tragik‹« her denken zu wollen (Ribeiro: Die letzten Tage der Menschheit, S. 165).

113 Wellbery: Goethes *Faust* I, S. 7.

114 Michler: Kulturen der Gattung, S. 46.

115 Siehe dazu ebd., S. 47–71.

116 Ebd., S. 48.

Tragödie bei und für Kraus sowie die Gattungsansprüche, die er erhebt, herausgearbeitet werden.

Aktualisieren

Nach Gérard Genette informiert die Gattungsangabe üblicherweise über eine »Absicht« (im vorliegenden Fall: Kraus betrachtet *Die letzten Tage der Menschheit* als Tragödie) beziehungsweise über eine »Entscheidung« (im vorliegenden Fall: Kraus verleiht den *Letzten Tagen der Menschheit* den Status einer Tragödie).¹¹⁷ Zugleich erfolgt mit der Bezeichnung ›Tragödie‹ für *Die letzten Tage der Menschheit* eine Aktualisierung der Gattungstradition, die Momente des Klassifizierens, des Zitierens sowie des Fragmentierens und Neu-Zusammensetzens einschließt. Die Gattungszuschreibung durch Kraus ist dabei als deklarativer Sprechakt zu denken, der einen »autorisierte[n]«¹¹⁸ Sprecher erfordert. Der Gattungsstatus wird dann, wie Genette verallgemeinernd bemerkt, »insofern offiziell, als Autor und Verleger ihn diesem Text zuschreiben wollen und kein Leser diese Zuschreibung rechtmäßig ignorieren oder vernachlässigen darf, selbst wenn er sich nicht verpflichtet fühlt, ihr zuzustimmen.«¹¹⁹ Nun setzen deklarative Sprechakte – als Aktualisierungshandlungen verstanden – eine grundsätzliche Zitierbarkeit der Äußerung, hier konkret: der Gattungsbezeichnung, voraus. Für Deklarativa muss entsprechend eine allgemeine Iterierbarkeit angenommen werden, innerhalb derer die Gefahr des Misslingens von Äußerungsakten überhaupt erst deren Möglichkeitsbedingung darstellt.¹²⁰ Gattungsangaben können folglich scheitern; und auch sonst ist von ihrem »eigentlich immer anfechtbaren Charakter«¹²¹ auszugehen. Die Forschung hat ganz in diesem Sinne einer solchen Anfechtbarkeit von der (wenn auch bewussten) ›Denunziation‹¹²² der Tragödienstruktur gesprochen und punktuell die Gattungszuschreibung der *Letzten Tage der Menschheit* überhaupt bezweifelt.¹²³ Dennoch ändert dies nichts daran, dass Kraus mit der Gattungsbezeichnung ›Tragödie‹ ein architextuelles¹²⁴ Verhältnis etabliert und Zugehörigkeit zu be-

117 Genette: Paratexte, S. 95.

118 Searle: Ausdruck und Bedeutung, S. 47.

119 Genette: Paratexte, S. 94f.

120 Vgl. dazu Derrida: Signatur Ereignis Kontext, v. a. S. 340–347.

121 Genette: Paratexte, S. 95. Neuerlich stellt sich hier ein Problem der ›Kontersignatur‹ (siehe dazu Wetzel: Der Autor-Künstler, S. 24f.).

122 Vgl. Achberger: Die letzten Tage der Menschheit, S. 67.

123 Vgl. etwa Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 259; sowie Przybecki: Die letzten Tage der Menschheit, S. 179. Keinesfalls ist die Gattung »unzweifelhaft eine Satire« (Pestalozzi: »Ich habe alles reiflich erwogen«, S. 213); Satire ist bei Kraus vielmehr eine transgenerische Kategorie (vgl. auch Linden: Karl Kraus, S. 8).

124 Vgl. Genette: Palimpseste, S. 13f.

ziehungsweise Teilhabe¹²⁵ an einer der ältesten literarischen Gattungen postuliert, wobei Zugehörigkeit mit Michler selbst als »performativer Akt« zu verstehen ist:

Der Gattungswahl geht die individuelle Einschätzung des zeitgenössischen literarischen Handlungsfeldes voraus; literarische Gattungseinscheidungen werden nicht frei getroffen, sondern sind determiniert durch den Zustand des literarischen Feldes, die Positionierungsstrategien und die Rollenwahl des Autors und determiniert durch die historische Traditionslinie der Werke einer Gattung.¹²⁶

Wenn im Gattungsensemble des 19. Jahrhunderts gesamteuropäisch betrachtet zweifellos der Roman an erster Stelle rangiert, so bleibt im deutschsprachigen Raum über weite Strecken die Tragödie »die Leit- und Prestigegattung der Literatur«. ¹²⁷ Mit der Tragödie verknüpft sich folglich, wie in medialer Perspektive mit dem Buch (vgl. Kap. 1), eine Nobilitierungsqualität für das Opus *Die letzten Tage der Menschheit*. Der Gattungsbezeichnung liegt daher keine rein ästhetische Entscheidung zugrunde, sondern auch eine strategische, bezogen auf das »symbolische Kapital«, ¹²⁸ das zumal für einen Autor wie Kraus, der sich dem 19. Jahrhundert derart verbunden sieht, damit zu erlangen ist. Klassifikation ist dann auch zu lesen als Klassifizierung: Das impliziert einerseits das Vorhaben, sich selbst zum Klassiker zu erheben, und lässt andererseits eine genuin klassizistische Fluchtlinie ziehen. ¹²⁹ Goethe stellt – neben Shakespeare, der durch die sogenannte Schlegel-Tieck'sche Übersetzung und deren appropriierenden Zugriff auf die Texte längst selbst zum »deutschen Klassiker« ¹³⁰ avanciert ist – einen der zentralen ästhetischen Maßstäbe für Kraus dar; ¹³¹ die Neigung

125 Das »Gesetz des Gesetzes der Gattung« ist laut Jacques Derrida eigentlich »ein Prinzip der Kontamination, ein Gesetz der Unreinheit, eine Ökonomie des *Parasitären*«, weswegen er auch »von einer Art (*sorte*) *Teilhabe ohne Zugehörigkeit*« spricht (Derrida: Das Gesetz der Gattung, S. 252, Herv. im Orig.).

126 Michler: Kulturen der Gattung, S. 50.

127 Haas: Fatale Requisiten, S. 199.

128 Vgl. grundlegend Bourdieu: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital.

129 Durch eine solche Fluchtlinie erscheint Klassizismus für gewöhnlich als »deiktische Geste«; zudem verfolgt er ein »doppelte[s] Ziel von Ästhetik und Anerkennung«, und dies bei aller »eminente[n] Unsicherheit«, die je bestimmten »Konstellationen von Künstlern, Werken und Kontexten« geschuldet ist (Ehrmann/Wolf: Der Streit um Klassizität, S. 2f.). Klassizismus ist konsequenterweise auch nicht als »Merkmalbündel[]«, sondern als Ergebnis einer »Auseinandersetzung« innerhalb des jeweiligen kulturellen Feldes zu begreifen (ebd., S. 5).

130 Reichert: Zur Übersetzbarkeit von Kulturen, S. 31.

131 Laut Stieg sind die wichtigsten Verbindungslinien von Kraus zu Goethe einerseits *Die letzten Tage der Menschheit* als »eine ›Faust-Kontrafaktur ohnegleichen«, andererseits

des Letzteren zum Erstgenannten und dessen »Kunstverständnis« sei mithin »unverkennbar«. ¹³² Die Tragödie ist ganz in diesem Sinne für Kraus ein »der klassischen Tradition noch verpflichteter Gattungsvermerk«. ¹³³ Was im Ersten Weltkrieg zur ubiquitären Beschreibungskategorie geworden ist, nimmt er als literarische Gattung begrifflich, ästhetisch und konzeptuell (wieder) ernst. ¹³⁴ In Abgrenzung von Auernheimer ist denn auch zu bemerken, dass schon an diesem Punkt, spätestens aber mit dem noch zu diskutierenden »Formpotential« ¹³⁵ der Tragödie, für Kraus das Gesetz der Tragödie keineswegs mehr übereinstimmt mit dem Gesetz des Lebens und dem Gesetz der Historie. Die Rolle des Klassizisten, die sich Kraus aneignet, kongruiert freilich mit der Haltung des »anti-modernen Modernen«, ¹³⁶ die ihm Jacques Le Rider attestiert hat. Sicherlich kann Kraus den Anachronismus einer Tragödie »im alten Sinne« nur schwerlich übersehen haben. ¹³⁷ Ein solcher Anachronismus wäre gemessen daran, wie er mit der Gattung verfährt, allerdings als progressiver zu deuten: Was Kraus vollzieht, ist nämlich nichts weniger als die Überführung der Tragödie ins 20. Jahrhundert und damit eine Erneuerung, wie sie James Joyce für das Epos sowie Robert Musil und Marcel Proust für den Roman geleistet haben. ¹³⁸ In dem

die *Dritte Walpurgisnacht* als die »Applikation von ›Faust II‹ auf die Gegenwart« (Stieg: Goethe als Maßstab, S. 73 f.).

132 Dittrich: Die literarische Moderne, S. 73.

133 »[V]erwirrenderweise«, wie Przybecki schreibt, weil er ein anderes Fazit zieht und die Operette gegenüber der Tragödie für *Die letzten Tage der Menschheit* privilegiert (Przybecki: Die letzten Tage der Menschheit, S. 179).

134 Auch deshalb vermag Krolops oben zitierte Behauptung vom metaphorischen Gehalt der Gattungsbezeichnung nicht zu überzeugen. Während die Tragödie sonst tendenziell zum Schlagwort verkommt, nimmt Kraus' Dramenprojekt die Tragödie gleichsam beim Wort, das heißt, es wendet sich gerade gegen die Metapher der Tragödie. Das Problem einer Metaphorizität, die sich im öffentlichen Diskurs gewissermaßen selbst überholt, beschäftigt Kraus schon während der Balkankriege. In seiner Glosse *Die Phrase im Krieg* bemerkt er diesbezüglich: »Es ist bereits so weit gekommen, daß im Zusammenhang mit der Flottendemonstration der Wunsch ausgesprochen werden kann, es möge eine ›Klippe umschieft‹ oder ein ›Ufer erreicht‹ werden. [...] Seitdem Kaufleute Klippen umschieften und Advokaten Ufer erreichen, können es die Admirale nicht mehr tun. Wahrlich, man ist im Wasser, wenn auf dem Wasser mit Vergleichen aus dem Wasser gearbeitet wird. In geistig bankrotten Zeiten wird statt der Anschauungsmünze das Papiergeld der Phrase verausgabt. Wenn statt der Dinge Bilder von anderen Dingen bezogen werden, steht es schlimm genug. Aber wenn diese Bilder auch dort noch gebrauchsfähig sind, wo die Dinge schon bei den Dingen sind, wenn Ufer eine Umschreibung für Ufer und Klippe eine Phrase für Klippe ist — dann ist ein Krieg unvermeidlich!« (Kraus: Die Phrase im Krieg. In: F 374–375, Mai 1913, XV. Jg., S. 3).

135 Wellbery: Goethes *Faust I*, S. 7, im Orig. kursiv.

136 Le Rider: Das Ende der Illusion, S. 149.

137 Vgl. Pfothner: Sprachsatire, S. 329.

138 Kraus freilich ist »Nichtleser von Romanen« (Le Rider: Der Mann, der Romane nicht mochte, S. 44).

Maße, in dem das 20. Jahrhundert jedoch als »untragisch[]«¹³⁹ zu gelten hat, bedeutet Kraus' Arbeit an der Gattung, die Tragödie zu einem Zeitpunkt zu aktualisieren, da sie vermeintlich unmöglich geworden ist, für gewöhnlich mindestens aber als »unzeitgemäß«¹⁴⁰ gilt. Mit Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas*, in der *Die letzten Tage der Menschheit* erstaunlicherweise nicht auftauchen, wäre die noch *en détail* aufzuschlüsselnde Tragödienform von Kraus' Dramenprojekt wohl genau in der Ablösungsbewegung von (›formalistisch-konservativen‹ Ansprüchen verhaftet bleibendem) Rettungsversuch und (neue formale Erschließungen tätigendem) Lösungsversuch zu situieren.¹⁴¹ Anders gesagt, gilt für Kraus' Dramenprojekt dasselbe wie für den zweiten Teil des *Faust*, jener wichtigen Folie für *Die letzten Tage der Menschheit*,¹⁴² und andere Texte aus dem Spätwerk Goethes: Es ist als Arbeit an der Generizität selbst zu verstehen, die nicht auf ein ›Spezifisches‹, sondern auf das »Allgemeine« und das »Repräsentative« zielt.¹⁴³ Man wird Kraus' Klassizismus jedenfalls als einen idiosynkratischen, dabei durchaus ›unglücklichen‹ zu begreifen haben.

Abseits der architextuellen Bezugnahme aktualisiert Kraus mit den *Letzten Tagen der Menschheit* die Tragödie nun allerdings ebenso über eine Reihe intertextueller Verweise. Diese Selbsteinschreibung in eine Traditionslinie markiert noch deutlicher sein Unterfangen, gegen eine Verballhornung der Gattung anzutreten. Die (durchaus eklektisch angelegte) tragische Intertextualität der *Letzten Tage der Menschheit* lässt sich dabei auf zwei Ebenen nachzeichnen: Einerseits wird die Tragödie über allgemeine, die Gattungstradition insgesamt betreffende Referenzierungen in Kraus' Dramenprojekt eingetragen. Auf das griechische Theater verweisen so etwa das »Knäuel von Böcken«¹⁴⁴ und das

139 Przybecki: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 189.

140 Fulda/Valk: Einleitung, S. 1. Relativierend muss ergänzt werden, dass »mindestens ebenso viel für wie gegen einen besonders engen Wechselbezug von Tragödie und Moderne [spricht]« (ebd., S. 2, Herv. im Orig.).

141 Vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 83–104 (für die Rettungsversuche) u. 105–161 (für die Lösungsversuche). Auf die episodierenden Anteile der *Letzten Tage der Menschheit* verweisen unter anderem Sander: *Gesellschaftliche Struktur*, S. 247–265; sowie Kropf: *Genesis und Geltung*, S. 284. Zuletzt hat Jürgen Hillesheim – insbesondere mit Blick auf die Dramaturgie der ›Fabel‹ als einer nur losen Verbindung der Einzelteile – neuerlich auf Elemente eines epischen Theaters, wie es Brecht später konzipieren wird, in den *Letzten Tagen der Menschheit* aufmerksam gemacht. Dass Brecht von Kraus' Dramenprojekt inspiriert gewesen sein könnte, liege laut Hillesheim nahe (vgl. Hillesheim: *Apokalypse und Formen Epischen Theaters*, S. 21 f. u. 32). Zum Verhältnis von Brecht und Kraus vgl. auch Kropf: *Bertolt Brecht und Karl Kraus*.

142 Friedrich Achberger meint, man könne *Die letzten Tage der Menschheit* überhaupt als »Faust III« lesen, und zwar bezogen auf die Tragik des Fortschritts und der Modernisierung (Achberger: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 86).

143 Michler: *Kulturen der Gattung*, S. 368.

144 S 10, S. 425.

»Rudel[] Böcke«¹⁴⁵ am Beginn der Akte IV und V, die auf den τράγος (*trágos*) der antiken Tragödie anspielen; die »Korybanten und Mänaden«¹⁴⁶ sind den orgiastischen Kulturen von Kybele und Dionysos zuzurechnen; »Melpomene«¹⁴⁷ ist kulturgeschichtlich die Muse der tragischen Dichtung, wird von den Figuren der *Letzten Tage der Menschheit* aber nur mehr als Name eines Rennpferdes gebraucht. Andererseits sind jene spezifischeren intertextuellen Bezüge zu nennen, die konkrete Dramen der europäischen Literaturgeschichte zitieren. Vollständigkeit ist hier kaum zu erzielen, einige Andeutungen mögen deshalb zur Darstellung des vielschichtigen Gefüges ausreichen: Die »Lemuren« etwa, zusammen mit den »Larven« der antiken Tradition nach Totengeister,¹⁴⁸ führen in den zweiten Teil von Goethes *Faust*, wo sie das Grab des titelgebenden Protagonisten ausheben und als »Aus Ligamenten und Gebein / Geflickte Halbnaturen« charakterisiert werden.¹⁴⁹ Die oben erwähnte Bemerkung im Vorwort der *Letzten Tage der Menschheit* »ich habe gemalt, was sie nur taten«¹⁵⁰ ist die Inversion einer Stelle aus Schillers *Verschwörung des Fiesco zu Genua* und spielt auf diesem Wege auf die Gattung des »republikanischen Trauerspiels« an, wobei die Emphase vor allem auf dem »Republikanischen« zu liegen hätte.¹⁵¹ Eine weitere Stelle aus dem Vorwort – »Phrasen stehen auf zwei Beinen«¹⁵² – legt eine Spur zu Büchners *Dantons Tod*, dem gegenüber den *Letzten Tagen der Menschheit* aufgrund des vergleichbaren Umgangs mit dokumentarischem Material und aufgrund ihrer Phrasenkritik ohnehin eine »besondere Affinität« attestiert worden ist.¹⁵³ Die »hundert Szenen und Höllen«,¹⁵⁴ die das Vorwort beibringt, erinnern

145 Ebd., S. 553.

146 Ebd., S. 669. Eine Bezugnahme auf den zeitgenössischen Nietzsche-Kult (vgl. Leubner: Karl Kraus' »Literatur oder Man wird doch da sehn«, S. 261) mag ebenfalls naheliegen.

147 S 10, S. 47.

148 Zu den »Larven und Lemuren« siehe S 10, S. 323 u. 425; weiters zu nennen sind der »Lemurenstaat« (ebd., S. 499), Franz Joseph als »Lemur« (ebd., S. 503; vgl. auch ebd., S. 639 u. 643) sowie die weiblichen Hilfskräfte als »Brigade der Lemuren« (ebd., S. 725).

149 Vgl. die Szenen »Großer Vorhof des Palasts« sowie die darauffolgende »Grablegung« (siehe Goethe: *Faust*, S. 444–455; Zitat S. 444).

150 S 10, S. 9.

151 Fiesco wirft dort das Tableau des Malers um, begleitet von den Worten: »*Ich habe getan, was du – nur maltest*« (Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco*, S. 58, Herv. im Orig.).

152 S 10, S. 9.

153 Kropf: *Genesis und Geltung*, S. 302. Kraus erwähnt Büchner in der *Fackel* ein einziges Mal, und zwar mit einem Zitat aus *Dantons Tod*, das der in seiner Vorrede entwickelten Programmatik sehr nahe steht: »Sie hören nicht, daß jedes dieser Worte das Röcheln eines Opfers ist. Geht einmal euern Phrasen nach, bis zu dem Punkte, wo sie verkörpert werden. Blickt um euch, das alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte.... Man arbeitet heutzutage alles in Menschenfleisch. Das ist der Fluch unserer Zeit« (zit. n. Kraus: *Der begabte Czernin*. In: *F* 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 1–22, hier S. 19f.).

154 S 10, S. 9.

an die Zahl der Gesänge von Dantes *Commedia*, die auf die dramatische Gattung zumindest anspielt. Der Titel *Die letzten Tage der Menschheit* wiederum lässt sich durchaus als kollektivierte Variante von Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* lesen, jenes Stückes, mit dem das Nationaltheater Budapest die Saison 1913/14 beschlossen hat und dem gegenüber Kraus' Dramenprojekt seiner Anlage nach geradezu als Komplement gelten kann.¹⁵⁵ Eine Vielzahl an intertextuellen Verweisen bei Kraus betrifft Shakespeares Texte.¹⁵⁶ Der – mit Anführungszeichen als zitiert ausgewiesene – Ausspruch des Nörglers »Gott, wer darf sagen: schlimmer kanns nicht werden? / 's ist schlimmer nun, als je. / Und kann noch schlimmer gehen: 's ist nicht das Schlimmste, / Solang man sagen kann: dies ist das Schlimmste«¹⁵⁷ etwa führt unmittelbar in *König Lear*.¹⁵⁸ Die Frage des Nörglers im Abschlussmonolog »Warum ward ich nur ausersehen, den Thersites zu rehabilitieren, und nicht auch den Achilles zu entehren?«¹⁵⁹ die mit der Figur des Thersites eine weitere Folie für die Selbstinszenierung aufruft, ist ebenso wenig bloß antike Referenz, sondern auch als Anspielung auf Shakespeares *Troilus und Cressida* gelesen worden.¹⁶⁰ Die Serie von »Erscheinungen« am Ende der Liebesmahl-Szene¹⁶¹ kann abseits ihrer medialen Qualität – siehe dazu unten – ebenfalls mit Shakespeare verortet werden: »Erscheinung«¹⁶² ist eine der Bezeichnungen für den Geist in *Hamlet*, was Kraus' Wahl der Bezeichnung mehr als bloß zufällig erscheinen lässt. Auf die Figur des Horatio aus *Hamlet* ist bereits aufmerksam gemacht worden.

Dass Kraus den Rest der letztgenannten Shakespeare-Tragödie für *Die letzten Tage der Menschheit* dagegen weitgehend ausklammert,¹⁶³ macht nun seinerseits auf ein spezifisches Aktualisierungsverfahren aufmerksam. Shakespeares Texte sind für Kraus grundsätzlich nicht nur deskriptiv mit Blick auf seine Gegenwart, sondern auch präskriptiv mit Blick auf seine Ästhetik.¹⁶⁴ Daraus folgt allerdings ganz allgemein, wie Mike Rogers resümiert: »Kraus is not concerned with a historical Shakespeare, only with a timeless linguistic work of art.«¹⁶⁵ Irene Fantappiè hat diesen Sachverhalt noch pointierter mit Blick auf formal-

155 Zum Budapester Spielplan vgl. Csiszár/Gajdó: *Groß ist der Krieg*, S. 177.

156 Ebenso finden sich in den *Letzten Tagen der Menschheit* Anklänge an Nestroy (vgl. Hawig: Dokumentarstück, S. 72–80), den Kraus schon früher, wie auch Shakespeare, im »Mittelpunkt einer heroischen Theaterzeit« (Kraus: *Nestroy und die Nachwelt*. In: F 349–350, Mai 1912, XIV. Jg., S. 1–23, hier S. 8) gesehen hat.

157 S 10, S. 554f.

158 Vgl. Shakespeare: *König Lear*, S. 99. Vgl. auch Rogers: *Kraus and Shakespeare*, S. 913.

159 S 10, S. 671.

160 Vgl. Timms: *The Post-War Crisis*, S. 389.

161 Vgl. S 10, S. 710–726.

162 Shakespeare: *Hamlet*, S. 8.

163 Vgl. Rogers: *Kraus and Shakespeare*, S. 913.

164 Vgl. ebd.

165 Ebd., S. 916.

generische Transformationen und Übertragungen gefasst: »[L]’unità fondamentale dello Shakespeare letto da Kraus non è più l’opera nel suo insieme o il singolo drama, bensì la scena, o addirittura il frammento o l’aporisma.«¹⁶⁶ Insofern die dekontextualisierten Texte und textuellen Versatzstücke Shakespeares dann in Kraus’ *Œuvre* neu kontextualisiert werden, ist auch für diese Intertexte entsprechend von einer alternativen, poetischen Zeitgenossenschaft (vgl. Kap. 1) auszugehen. Auf einer globaleren Ebene betrachtet, ist dieser Befund auf die Gesamtheit der Intertexte der *Letzten Tage der Menschheit* auszudehnen. Kraus verfährt über einen Vorgang der Zerlegung sowie der neuerlichen Zusammensetzung: Spielerisch gewendet und von der Etymologie her gedacht, ist Gattung dann tatsächlich nicht bloß ›Zusammengehöriges‹, sondern in gleichem Maße ›Zusammengefühtes‹.¹⁶⁷ Nicht nur eine selbst schon als Tragödie denominierte Wirklichkeit wird von Kraus neuerlich zur Tragödie arrangiert, vielmehr bedeutet ›Tragödie‹ für ihn, zumal in der intertextuellen Dimension, auf einer zweiten Ebene auch das (Re-)Arrangement einer zuvor fragmentierten Literaturgeschichte des Dramas.¹⁶⁸ Über diese beiden Ebenen hinaus, die Vertextungsprinzipien im engeren Sinne betreffen, ist eine solcherart als Komplexion verstandene Gattung nun allerdings auch noch hinsichtlich totalisierender Praktiken zu entwickeln.

Totalisieren

Die Möglichkeiten des Totalisierens bleiben in sich ebenfalls weiter auszudifferenzieren; einiges ist auch hier vorzuschicken. Grundsätzlich gilt für das Drama, dass es, wo es als Kriegstheater erscheint, »mit der Kriegsrepräsentation immer auch die Grenzen und die Rahmung des Theaters [befragt]«. ¹⁶⁹ Für *Die letzten Tage der Menschheit* ist der Befund rasch erstellt: Sie gelten gemeinhin als unaufführbar, wobei diese Unaufführbarkeit grundsätzlich der Erfahrung und der ›Form‹ des Krieges selbst geschuldet ist.¹⁷⁰ Die k. u. k. Propaganda stellt diese neue Art der Kriegsführung erstaunlich offen aus: Ihr zufolge ist der Weltkrieg »die Verallgemeinerung der Kriegsmittel selbst« und »[d]ie moderne Kriegsmaschine [...] unerhört vielgestaltig«. ¹⁷¹ Kraus kokettiert bereits 1920 damit, »nur die ›Letzten Tage der Menschheit‹ und keine aufführbarere Tragödie

¹⁶⁶ Fantappiè: Karl Kraus e Shakespeare, S. 43.

¹⁶⁷ Vgl. Art. »Gattung«, S. 335.

¹⁶⁸ Kraus’ Vorgehen überschreitet daher auch ein ›reines‹ Gattungs- oder Formzitat (vgl. zu diesen Begriffen Böhn: Das Formzitat, S. 40).

¹⁶⁹ Auer/Haas: Einleitung, S. 3.

¹⁷⁰ Vgl. auch Scheichl: Die letzten Tage der Menschheit, S. 239.

¹⁷¹ N.N.: [Geleitwort], S. 4.

geschrieben zu haben«;¹⁷² die zeitgenössische Rezeption sieht das ähnlich.¹⁷³ James Fuchs nennt noch in den 1920er Jahren Kraus' Tragödie »eine Enzyklopädie aller Kriegs-Infamien, ein Riesenpanorama aller österreichischen Menschen und Situationen, ein[en] endlose[n] Skizzen-Zyklus, eine unerschöpfliche Fundgrube für Historiker, Psychologen und, vor allen Dingen, für Menschen-darsteller und Rezitatoren«. ¹⁷⁴ Vorformuliert ist damit das, was die Forschung später mit Bezeichnungen wie der »Totalität des Weltkriegs-›Schauplatzes« verschlagwortet, die sich in »Multilokalität« und »Multipersonalität« abbilde.¹⁷⁵ Den Anspruch auf Totalität erfüllt Kraus nicht zuletzt über die aus dem Vorwort schon erwähnte »Handlung, in hundert Szenen und Höllen führend«, ¹⁷⁶ die »alle[] Gebiete[] und Dimensionen des Krieges« umfasst.¹⁷⁷ Wo der Krieg selbst mit »Enthegung« gleichzusetzen ist, ist die dramatische Entsprechung eine »Entgrenzung« hin zu einer ›totalen‹ Form.¹⁷⁸ Zu interessieren hat auch

172 Kraus: Prozesse. In: F 521–530, Jan. 1920, XXI. Jg., S. 9–47, hier S. 42. Der Überlegung Daniel Weidners, wonach diese Unaufführbarkeit »deutlich [macht], was in Wirklichkeit gespielt wird« (Weidner: Weltkriegstheater, S. 256), ist mit Sicherheit zuzustimmen.

173 Vgl. etwa die folgende, von der *Fackel* abgedruckte Einschätzung: »Mit der Bühne haben leider die ›Letzten Tage der Menschheit‹ nichts zu tun. Szenenfolgen aus der eigentlichen Tragödie kann man sich, in Drehbühnentechnik gefaßt, wirkungsvoll gespielt denken, doch der Epilog, der ausschließlich aufs bedeutsame Wort gestellt ist, muß notwendigerweise im Rampenlicht versagen« (zit. n. Kraus: Brünn. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 91–98, hier S. 94).

174 Zit. n. Kraus: Ein amerikanisches Urteil über die Fackel. In: F 679–685, März 1925, XXVI. Jg., S. 57–66, hier S. 66. Kraus deklariert *Die letzten Tage der Menschheit* später rückblickend als »Werk[]«, worin das allgemein Menschliche vom Lokalen aus betrachtet [...] wird« (Kraus: Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 1–9, hier S. 1).

175 Dietze: Dramaturgische Besonderheiten, S. 68. Auch Gerhard Melzer spricht von der bei Kraus »angestrebte[n] Totalität im Erfassen der Welt« (Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 131).

176 S 10, S. 9.

177 Thomson: Weltkrieg als tragische Satire, S. 207, Herv. im Orig.

178 Weidner: Weltkriegstheater, S. 259. Totalität ist in Kraus' Gegenwart freilich bei Georg Lukács ein zentrales Stichwort. Nicht nur in seiner bekannten Diagnose, wonach der Roman »die Epopöe eines Zeitalters [ist], für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist [...] und das dennoch die Gesinnung der Totalität hat« (Lukács: Die Theorie des Romans, S. 43), spielt es eine wichtige Rolle. Zentral ist die Frage der Totalität darüber hinaus auch für eine generische Unterscheidung: »Die große Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens, das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit. Darum kann das Drama, wenn das Sein die sich spontan abrundende und sinnlich gegenwärtige Totalität verloren hat, in seiner Formapriorität dennoch eine vielleicht problematische, aber trotzdem alles enthaltende und in sich abschließende Welt finden. Für die große Epik ist dies unmöglich. Für sie ist die jeweilige Gegebenheit der Welt ein letztes Prinzip, sie ist in ihrem entscheidenden und alles bestimmenden transzendenten Grunde empirisch« (ebd., S. 34f.). Möchte man Kraus innerhalb dieses Spektrums

hier insbesondere die Frage, wie eine derartige Totalität von Kraus überhaupt produziert wird, das heißt, welcher Verfahren der Totalisierung er sich bedient. Es lohnt sich, dafür auf ein Konzept von *totalisation* zurückzugreifen, wie es auf die französischen Realisten angewandt worden ist,¹⁷⁹ deren wenigstens implizite Nähe zu Kraus Berthold Viertel Ende der 1940er Jahre hervorgehoben hat: »Was die großen Epiker, ein Balzac, ein Zola, in gigantischer Leistung, in vielen Bänden ausführlicher epischer Schilderung vollbrachten, die gestaltende Durchleuchtung der Gesellschaft einer Epoche: das wurde, immer deutlicher, das Arbeitsziel der ›Fackel‹ und schließlich auch maßgeblich für die Anlage jenes »unmäßige langen und breiten und vielfältigen Dramas«, das *Die letzten Tage der Menschheit* sind.¹⁸⁰ Alleine die verschiedenen Personenverzeichnisse von Akt-Ausgabe und Buchausgaben durchzublättern genügt, sich die Heterogenität und Diversität der *dramatis personae* wie der Schauplätze zu vergegenwärtigen. Das Figurenensemble der *Letzten Tage der Menschheit*, das noch ausführlicher darzustellen sein wird, deckt die sozialen Gesamtzusammenhänge ab; es umfasst, wie schon Fuchs notiert hat, »historische[] Individuen, Gesellschafts-Typen, charakteristische[] Gruppen und Mobs«. ¹⁸¹ Es liegt dann auch nahe, *Die letzten Tage der Menschheit* weniger als Totalität denn – distinkter – als *œuvre-monde* zu fassen, verstanden als ein Effekt von Totalisierung. Dies setzt auf einer strukturellen Ebene eine Erweiterung des im ersten Kapitel für Kraus entwickelten Werkbegriffes voraus, die konzeptuelle und formale Momente stärker berücksichtigt. Was den *œuvre-monde* als heuristische Kategorie für *Die letzten*

verorten, so wird man ihn mit seinem Dramenprojekt konträr zu Lukács' Beobachtungen sicherlich eher dem Bemühen just um *extensive* Totalität zurechnen müssen.

- 179 Vgl. auch Dubois: *Les romanciers du réel*, S. 13, der von »une passion d'écrire sans fin, comme s'il fallait produire un équivalent complet du monde réel sur le mode discursif« spricht und dies folgendermaßen kommentiert: »Expérience de totalisation: voilà le roe man pensé comme vaste entité organique, qui mime jusqu'au délire la multiplicité et la complexité du monde; le voilà qui enferme l'espace et le temps dans une structure suffisamment vaste pour donner l'impression d'englober toute une société, sans craindre de se perdre dans sa représentation.« Ein Relikt der organischen Form findet sich immerhin in Kraus' Proklamation eines ganzheitlich zu verstehenden Opus, das allerdings gegenüber einem strukturell (und nicht deklarativ) zu denkenden Werk-Begriff zu positionieren ist.
- 180 Viertel: *Erinnerungen an Karl Kraus*, S. 20. James Fuchs sieht eine vergleichbare »Gestalten-Fülle und Lebenstreue« neben Kraus nur durch Charles Dickens realisiert (zit. n. Kraus: Ein amerikanisches Urteil über die Fackel. In: F 679–685, März 1925, XXVI. Jg., S. 57–66, hier S. 66). Zur »sozio-historischen Totalität« als Folie der *Letzten Tage der Menschheit* siehe auch Sander: *Gesellschaftliche Struktur*, S. 92. Jüngst hat Ari Linden außerdem Kraus einen »albeit inconsistent thinker of the social totality« genannt (Linden: *Karl Kraus*, S. 23). Zola steht Kraus freilich ablehnend gegenüber, mit Balzac gibt es immerhin punktuelle Berührungspunkte (vgl. Le Rider: *Der Mann, der Romane nicht mochte*, S. 46f.).
- 181 Zit. n. Kraus: Ein amerikanisches Urteil über die Fackel. In: F 679–685, März 1925, XXVI. Jg., S. 57–66, hier S. 65.

Tage der Menschheit prädestiniert, ist nicht zuletzt dessen dokumentarische Prägung und dessen Verankerung im Pressewesen des 19. Jahrhunderts.¹⁸² Für gewöhnlich zeichnet den *œuvre-monde* der großen Romanprojekte Balzacs und Zolas überdies eine gewisse Serialität aus.¹⁸³ Deren Pendant wird man bei Kraus in den im ersten Kapitel geschilderten Umgangsweisen mit dem Opus zu suchen haben, das, wie dort ausführlich entwickelt, mehrfach überholt und dekonstituiert wird und mithin über die sonst tendenziell eher streng bemessenen Werk- und Buch-Grenzen hinaus ausfranst. Der *œuvre-monde* definiert sich außerdem über eine »double opération«, nämlich »panoramisation« und »typisation«,¹⁸⁴ die zusammen eine vollständige Kenntnis und Beschreibung des Gegenwärtigen anstreben, dafür aber immer auch schon eine Fragmentierung der Welt in Kauf nehmen müssen.¹⁸⁵ Panoramisierung und Typisierung lassen sich dann als Ver- textungsstrategien der Totalisierung begreifen, sie hängen in diesem Sinne eng mit Kraus' konzeptueller Anlage der *Letzten Tage der Menschheit* – eben deren genannter ›Multilokalität‹ und ›Multipersonalität‹ – zusammen. Das Vorwort suggeriert bereits die umfassende Darstellung einer »Epoche« und problematisiert wiederholt die Notwendigkeit, sich mit den *Letzten Tagen der Menschheit* gegenüber einer »Welt« zu verhalten; vor allem aber beansprucht Kraus darin, eben die »Tragödie der Menschheit«, lies: der *gesamten* Menschheit, geschrieben zu haben.¹⁸⁶ Auch sonst macht eine Lektüre seines großformatig angelegten Dramas durchgängig deutlich, dass es Kraus darin und damit tatsächlich auf ein Grundprinzip des *œuvre-monde* ankommt: »parler exhaustivement du monde«. ¹⁸⁷ Mit Franco Moretti, der Kraus' Dramenprojekt immerhin am Rande erwähnt, können *Die letzten Tage der Menschheit* demgemäß als ›world text‹ aufgefasst werden, darin ebenso Joyce' *Ulysses*, Goethes *Faust* und Madáchs *Tragödie des Menschen* vergleichbar.¹⁸⁸ Auch Kraus zielt auf einen ›world-effect‹ als ein Verfahren »[to] make the text look like the world – open, heterogeneous, incomplete.«¹⁸⁹ Damit hängt entscheidend auch die besagte Unaufführbarkeit zusammen. Was für die ›Polyphonie‹ (Bachtin) des *Faust* gilt, lässt sich auf *Die letzten Tage der Menschheit* übertragen: »[T]he confined space of the stage is in-

182 Vgl. Thérenty: Avant-Propos, S. 5 u. 8.

183 Vgl. ebd., S. 8.

184 Ebd., S. 6.

185 Vgl. ebd., S. 7.

186 S. 10, S. 9–11.

187 Thérenty: Avant-Propos, S. 5.

188 Vgl. Moretti: *Modern Epic*, S. 50. Der Originaltitel von Morettis Buch lautet nicht von ungefähr *Opere mondo*. All die ›world texts‹ zeichnet zudem aus, dass sie den Nationalstaat als Referenzpunkt verabschieden und dass sie mit einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in einem Nebeneinander arbeiten (vgl. ebd., S. 50–52).

189 Ebd., S. 59, Herv. im Orig.

compatible with the expansive movement of an action seeking to give voice to an entire world.«¹⁹⁰

Ebenfalls wie *Faust* rufen *Die letzten Tage der Menschheit* mit ihrem ›Weltgehalt‹ allerdings auch eine distinkte dramengeschichtliche Tradition auf: das Welttheater. Obgleich nur mehr als »Perversion«¹⁹¹ möglich, stellt es für Kraus dennoch ein adäquates Repertoire für die Arbeit an seinem Kriegstheater bereit. Schon für Kraus' Glossen und einen guten Teil der *Fackel*-Texte insgesamt bemerkt Timms, dass Kraus damit ein *theatrum mundi* erschaffe, »in which contemporary figures are recreated as characters on an imaginative stage.«¹⁹² *Die letzten Tage der Menschheit* werden insbesondere im Epilog zugleich »Weltgedicht« und »Weltgericht«,¹⁹³ wie Viertel das pointiert hat, und sie sind alleine in dem Sinne ›Welttheater‹, dass die gesamte Welt zum Ende des Epiloges hin aus einer kosmischen Perspektive vom Mars aus in den Blick gerät. Vor allem aber nimmt der Epilog »Bezug auf die umfassende Weltarchitektur des mittelalterlich-barocken Theaters: Für die Welt steht hier das Schlachtfeld als einziger Spielort gegenüber den zahlreichen Einzelschauplätzen der Gesamttragödie.«¹⁹⁴ Auch sonst finden sich bei Kraus in einigen Punkten, wie etwa der weitgehenden Typisierung der Figuren,¹⁹⁵ der Topologie der Bühne¹⁹⁶ oder dem ›rituellen‹ Ablauf¹⁹⁷ der Aktanfänge deutliche Reminiszenzen an die Welttheater-Tradition. Auffällig dagegen ist das Fehlen einer planvollen Weltordnung, wie sie das Welttheater sonst etabliert.¹⁹⁸ Entsprechend versagt in den *Letzten Tagen der Menschheit* auch die göttliche Kontrolle und Spielordnung. Die Stimme Gottes kann, Wilhelm II. zitierend, im letzten Satz des Dramas nur mehr konstatieren: »Ich habe es nicht gewollt.«¹⁹⁹ Grundsätzlich einleuchtend ist Peter Hawigs Befund:

190 Ebd.

191 Hawig: Dokumentarstück, S. 113. Eine Bezugslinie zum Welttheater bei Kraus verläuft sicherlich über Nestroys Possen (vgl. ebd., S. 81–83). Markant ist die Verkehrung, die Kraus in der üblichen Dramaturgie von Rollenaufnahme und Rollenabgabe vornimmt: Am Anfang steht bei ihm der Tod Franz Ferdinands, die letzten Worte der letzten Szene vor dem Epilog dagegen spricht der ungeborene Sohn (vgl. Pieper: *Modernes Welttheater*, S. 88). Eberhard Scheiffele geht von einer Parodisierung des Welttheaters bei Kraus aus (vgl. Scheiffele: *Karl Kraus' satirische Welttheater-Parodie*, v. a. S. 124f.)

192 Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 176.

193 Viertel: *Erinnerungen an Karl Kraus*, S. 20.

194 Pieper: *Modernes Welttheater*, S. 102.

195 Vgl. ebd., S. 82.

196 Vgl. ebd., S. 88.

197 Vgl. Panagl: *Zum Sprachprofil*, S. 273.

198 Vgl. Pieper: *Modernes Welttheater*, S. 103.

199 S. 10, S. 770, Herv. im Orig.

Was ihm [Gott, Anm.] von seiner alten Welttheaterrolle noch bleibt, ist das Zuschauen. Inszenierung und Vollstreckung dagegen übernehmen andere, wohlgemerkt im Plural. Die durch den Abtritt Gottes vakant gewordenen, ehemals in Personalunion verwalteten Funktionen des Spiel-Einrichtens und der Spiel-Beurteilung fallen jetzt zwei Akteuren zu: dem Antichristen und den Marsbewohnern.²⁰⁰

Mit Irene Pieper ist jedoch zu bedenken, ob die Gottesinstanz als vormalige Autorin und Regisseurin des Welttheaters bei Kraus nicht noch weiter untergliedert werden müsste: Neben die Presse, im Epilog maßgeblich verkörpert durch den ›Antichrist‹ Moriz Benedikt, treten dann unter anderem das Militär, die Kirche, das Schulwesen und die aristokratische Herrschaft – sie alle führen »Regie im Weltspiel«. ²⁰¹ Anfang der 1920er Jahre allerdings verschiebt sich Kraus' Betrachtung des Welttheaters mit Hugo von Hofmannsthal's *Salzburger Großem Welttheater*, in dem dieser die Calderón'sche Vorlage unter Berücksichtigung der veränderten sozialen und politischen Verhältnisse aktualisiert. ²⁰² Kraus sieht sich dadurch zu seiner Polemik *Vom großen Welttheaterschwindel* angeregt, in der er den Weltkrieg – ein »internationales Gaunerstück« – nur mehr als »Prolog im großen Welttheater« ausweist. ²⁰³ Die Option, dass Kriegstheater und Welttheater schlichtweg kongruieren, wird damit definitiv verabschiedet. Bemerkenswert ist freilich nicht nur, dass die (Kriegs-)Wirklichkeit neuerlich theatral gefasst wird, sondern auch, dass im Angesichte von Kraus' notorischem Antagonisten Hofmannsthal gerade am Welttheater einmal mehr die gesellschaftlichen Kontinuitäten über den Krieg hinaus – und das meint bei Kraus immer: die Kontinuitäten des Krieges selbst – deutlich werden.

Mit der von den Figuren und Schauplätzen her gedachten, dem Anspruch nach weltumspannenden Totalisierung hängt auf einer zweiten Ebene eine Totalisierung zusammen, welche die generischen Möglichkeiten der Tragödie unter Berücksichtigung ihres Verhältnisses zu anderen Gattungen betrifft. *Die letzten Tage der Menschheit* versammeln grundsätzlich eine Vielzahl von Textsorten. Fritz H. Mautner hat seinerzeit geschätzt, »daß der Text etwa der Hälfte der Tragödie aus Zeitungsberichten und Dokumenten aller Art besteht, wie Berichten von der Front, Leitartikeln, Erlassen, Gerichtsurteilen, geschäftlichen Anzeigen, Briefen«; ²⁰⁴ dazu kommen »Verordnungsblätter[], militärische[] Tagesbefehle[], Gedichtsammlungen«; ²⁰⁵ ferner »Predigten, Tischreden, Re-

200 Hawig: Dokumentarstück, S. 103.

201 Pieper: Modernes Welttheater, S. 81 f.

202 Vgl. Reitmeier: »Das Salzburger Große Welttheater«, S. 211.

203 Kraus: Vom großen Welttheaterschwindel. In: F 601–607, Nov. 1922, XXIV. Jg., S. 1–7, hier S. 2.

204 Mautner: Die letzten Tage der Menschheit, S. 374.

205 Ebd., S. 360.

klametexte, Haßlieder«²⁰⁶ sowie »Telefongespräche [...], Proklamationen, Meldungen [...], Sketche, Reimereien«,²⁰⁷ deren Versatzstücke von Kraus in mündliche Rede eingebettet werden. In *Die letzten Tage der Menschheit* werden damit *per se* verschiedenste Sprechgattungen implementiert, wie sie Michail Bachtin beschrieben hat.²⁰⁸ Mit Blick auf die weiter unten noch zu entwickelnde Kategorie der Figur ließe sich überhaupt zugespitzt vorwegnehmen: Die Auftritte von Figuren entsprechen häufig den Auftritten von bestimmten (damit personifizierten) Sprechgattungen, und deren heterogenes Nebeneinander verweist selbst auf die Totalität des Krieges. Auch seine eigenen Texte verwendet Kraus solcherart. Kurt Krolop etwa hat auf die »Aufsätze, Glossen, Notizen, Gedichte und Aphorismen« aufmerksam gemacht, die Kraus in die Figurenrede des Nörglers einarbeitet.²⁰⁹ Sie alle finden ihren Ort innerhalb der *Letzten Tage der Menschheit*. Anknüpfend an die Ausführungen des ersten Kapitels lässt sich auch hier ein Ensemble von Streuungen, Verschiebungen und Wiederaufnahmen innerhalb des Kraus'schen Œuvres orten. ›Tragödie‹ besitzt bei Kraus entsprechend das Potenzial, eine Vielzahl von Gattungen in sich zu vereinen, und zwar nicht bloß literarische Gattungen im engeren Sinne: Sie wird gewissermaßen Universalgattung. So wie das Buch bei Kraus nur bedingt ein Medium der Begrenzung ist und stets auf seine Entgrenzungsmomente zu befragen

206 Hawig: Dokumentarstück, S. 24.

207 Buck: Dokumentartheater, S. 893.

208 Vgl. für eine grundlegende Definition: »Besonders hervorzuheben ist die extreme *Heterogenität* der (mündlichen und schriftlichen) Sprechgattungen. Zu den Sprechgattungen gehören in der Tat sowohl die kurzen Repliken des Alltagsdialogs [...] als auch die Alltagserzählung, der Brief [...], der gewöhnliche militärische Befehl, die ausführliche detaillierte Verordnung, ein buntes Repertoire von Geschäftsdokumenten und Akten [...] und die vielfältige Welt publizistischer [...] Äußerungen. Ebenso gehören dazu aber auch die verschiedenen Formen wissenschaftlicher Stellungnahmen und alle literarischen Gattungen« (Bachtin: Sprechgattungen, S. 7f., Herv. im Orig.). Bachtin unterscheidet dann weiter primäre (einfache) und sekundäre (komplexe) Sprechgattungen, wobei sich letztere aus ersteren zusammensetzen können. Dafür gilt: »Wo diese Primärgattungen in die Konstitution der komplexen Gattungen eingehen, unterliegen sie einer bestimmten Transformation: Sie verlieren ihren unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit und zu realen fremden Äußerungen« (ebd., S. 9). Einen solchen Wirklichkeitsbezug versucht Kraus allerdings gerade zu bewahren, indem er sich konzeptuelle Strategien anverwandelt, die auf das spätere Dokumentartheater vorausweisen (vgl. dazu Buck: Dokumentartheater, S. 881). Zur dokumentarischen Qualität der *Letzten Tage der Menschheit* siehe auch Kraus' Äußerung in der *Fackel*: »Nie habe ich es glauben wollen, daß dieses Werk dem Stil des Theaters der Gegenwart entspreche, ja irgendetwas mit dem Theater zu schaffen habe. Jetzt weiß ich wenigstens, daß der Begriff der ›Dramatisierung des Dokumentarischen‹, den diese Leute [gemeint sind Reinhardt, Piscator und Konsorten, Anm.] haben, von mir bezogen und auf das grausam Schändlichste kompromittiert ist« (Kraus: Wer glaubt ihm? In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 10–39, hier S. 23).

209 Krolop: Genesis und Geltung, S. 267.

bleibt, gilt entsprechend auch für die Tragödie, dass unter dem ›Label‹ der Gattung und unter dem Titel der *Letzten Tage der Menschheit* die Gattungsgrenzen überschritten werden.²¹⁰ Kraus' Dramenprojekt ist konsequenterweise als »Gattungsmischung«²¹¹ und als Hybrid²¹² beschrieben worden; und abermals liegt hier ein *Faust*-Bezug nahe: Mit dem zweiten Teil von Goethes Drama verbindet *Die letzten Tage der Menschheit* nämlich auch der »gattungspoetische[] Synkretismus«.²¹³ Für Kraus gilt analog, was Werner Michler für Goethe und dessen Alterswerk festgestellt hat: Kraus verhandelt – dezidiert gegen »Reinheitsgebote« – den »Charakter des Gattungshaften« insgesamt und versucht sich in einem Ausloten generischer »Möglichkeitenräume«.²¹⁴ Er zeigt sich dabei nachdrücklich interessiert an der Subversion von Gattungskonventionen. Wenn das »Gesetz der Gattung« stets mit »Norm und Verbot« arbeitet,²¹⁵ so setzt Kraus hingegen gerade beim »Gegen-Gesetz« an, das im Inneren einer solchen Gesetzmäßigkeit strukturell angelegt ist.²¹⁶ Kaum zu überraschen vermag es dann auch, dass die neuklassische Option folglich für Kraus keine ist. Mit jener »Konzeption einer ›heroischen Moderne‹, die der reinen Gattungen fähig ist und sein wird«, und dem Entwurf einer »robust klassizistischen Gattungstheorie des Dramas«, wie ihn Samuel Lublinski annähernd zeitgleich verfolgt,²¹⁷ hat er wenig gemein – auch wenn es punktuelle Berührungspunkte gegeben hätte.²¹⁸ Kraus' Arbeit am ›Gegen-Gesetz‹ der Tragödie inkludiert außerdem die Arbeit mit jener Gattung, die – obgleich ähnlichen Traditionen entstammend²¹⁹ – für gewöhnlich am anderen Ende des dramatischen Spektrums verortet wird: mit der Komödie. Schon die zeitgenössische Rezeption allerdings signalisiert, dass

210 Zur ›Entgrenzung‹ der Gattung bei Kraus vgl. auch Thomé: Operettenfiguren, S. 396.

211 Thomson: Weltkrieg als tragische Satire, S. 205.

212 Vgl. Perloff: Avant-Garde in a Different Key, S. 314.

213 Greiner: Die Tragödie, S. 499f. Da auch die Operette als »synkretistische Schauspiel-Form« (Przybecki: Die letzten Tage der Menschheit, S. 184) gelten kann, sind ihr *Die letzten Tage der Menschheit* in diesem Punkt wohl am nächsten.

214 Michler: Kulturen der Gattung, S. 404.

215 Derrida: Das Gesetz der Gattung, S. 248.

216 Siehe dazu Derrida: Das Gesetz der Gattung, S. 250f.

217 Michler: Kulturen der Gattung, S. 514f.

218 Etwa ein Jahr bevor *Die Fackel* Ende 1911 weitgehend zum Ein-Mann-Unternehmen wird, erscheint dort Lublinskis Essay *Der tragische Mensch in der modernen Literatur* (vgl. Lublinski: Der tragische Mensch in der modernen Literatur), der die neuklassische Programmatik in ihren Grundzügen umreißt. Thomé fasst die Sachlage so zusammen, dass Kraus zwar die »Grundpositionen der antimodernen Kulturkritik geteilt«, jedoch wohl aufgrund seiner »Verwerfung des Ästhetizismus« der Neuklassik wenig abzugewinnen gewusst hat (Thomé: Operettenfiguren, S. 399f.).

219 Die europäische Komödie wird meist auf den κῶμος (*kómos*) zurückgeführt, jenen orgiastischen und mit Gesang begleiteten Umzug zu Ehren Dionysos' (vgl. Greiner: Komödie/Tragikomödie, S. 31).

bei Kraus beide Gattungen in ihrem *tertium*, der Tragikomödie, in eins fallen.²²⁰ Auch dafür ist der oben genannte Bezug zu Shakespeares *Troilus und Cressida* relevant. Das Drama wird im zweiten Band von Kraus' Shakespeare-Bearbeitungen enthalten sein, der 1935 erscheint.²²¹ *Troilus und Cressida* ist dort ein Vorwort vorangestellt, in dem Kraus einige – weitgehend unberücksichtigt gebliebene – poetologische Überlegungen entwickelt. Unter anderem befasst er sich dezidiert mit der Tragikomödie, jenem, wie er es nennt, »theatralischen Zwitterwesen[]«,²²² und er verweist auf zwei »in Geist und Stoff verwandte Theaterwelten«:²²³ die satirische und die dramatisch-lyrische. Pfothenhauer zufolge geschieht dies »sicher nicht, ohne damit implizit an eigene dramaturgische Interessen zu erinnern«,²²⁴ womit vor allem *Die letzten Tage der Menschheit* gemeint sind. Dass sich Kraus' Dramenprojekt auch aus komischen Anteilen speist, darf folglich nicht übergangen werden. Als Zwischenresümee muss jedenfalls festgehalten werden, dass *Die letzten Tage der Menschheit*, neuerlich mit einer Goethe'schen Wendung über den zweiten Teil des *Faust* gesprochen, »ganz etwas Inkommensurabeles«²²⁵ darstellen. Es ist sicherlich nicht zielführend, die Tragödie gegen andere Gattungen auszuspielen, zumal paratextuelle Verweise angemessen einzubeziehen sind. Die generischen Totalisierungsmöglichkeiten hängen bei Kraus stattdessen mit der Tragödie unmittelbar zusammen: Universalgattung ist sie *als* Tragödie, und in dieser Gestalt inkorporiert sie andere Gattungsoptionen. Eine vergleichbare Hybridität zeigt sich dann in der medialen Disposition der *Letzten Tage der Menschheit*, auf die abschließend noch einzugehen ist.

Auch die theatralen Medien totalisiert Kraus mit den *Letzten Tagen der Menschheit*, was neuerlich das eingangs erwähnte Problem der Unaufführbarkeit aufruft. Gleichzeitig ist hierin auch der Versuch zu sehen, dem Ersten Weltkrieg,

220 Vgl. etwa Kraus: Wien. Vom Mut vor der Presse. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 59–91, hier S. 88, wo Kraus eine Bemerkung über *Die letzten Tage der Menschheit* zitiert, wonach diese »Kriegs-Tragikomödie« seien. Nicht allzu ergiebig zur Tragikomödie bei Kraus ist Gerhard Melzers Monographie, in der dieser zuletzt freilich zur Einschätzung gelangt, dass die tragikomischen Anteile in den *Letzten Tagen der Menschheit* »eher gering zu bemessen« seien (Melzer: Das Phänomen des Tragikomischen, S. 125). Pieper sieht das Tragikomische in den *Letzten Tagen der Menschheit* in der Verknüpfung von Tragödie und Operette (vgl. Pieper: Modernes Welttheater, S. 80). Die Möglichkeit, *Faust* als Tragikomödie zu lesen, bestünde übrigens ebenfalls (vgl. Metscher: Welttheater und Geschichtsprozess, S. 353 f.).

221 Vgl. Kraus: Der neue Shakespeare. In: F 917–922, Feb. 1936, XXXVII. Jg., S. 23–29, hier S. 23.

222 S 15, S. 549.

223 Ebd., S. 551.

224 Pfothenhauer: Sprachsatire, S. 328.

225 Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 373.

der einer »totale[n] Medialisierung«²²⁶ unterliegt, mit der konzeptuellen Anlage der *Letzten Tage der Menschheit* möglichst gerecht zu werden. Kraus' Dramenprojekt legt durch die Übersteigerung der Mittel freilich offen, dass der Krieg jede Form von Bühnenhaftigkeit immer schon sprengt. Wenn Bernhard Greiner zufolge »neue künstlerische Hinwendungen zur Tragödie seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in einer grundlegenden Weise mit dem Ausarbeiten je besonderer Arten von Theatralität verbunden sind«,²²⁷ so stellt sich für Kraus mit seinem Kriegstheater diese Aufgabe angesichts der Zeitumstände noch dringlicher. Mit den *Letzten Tagen der Menschheit* setzt er dann grundsätzlich auch ein genuin theatrales Zeichensystem voraus, das Sprache, Mimik, Gestik, Visualität und Bildhaftigkeit sowie Akustizität (vgl. auch Kap. 5) beziehungsweise Musikalität vereint.²²⁸ Es sind entsprechend multimediale Theaterformen, in denen man Vorbilder für Kraus' eigene Ästhetik gesehen hat, darunter die Operette, aber auch das Varieté und das Vaudeville.²²⁹ Insbesondere das jüdisch geprägte Vaudeville-Theater, wie es die Budapester Orpheumsgesellschaft entwickelt hat, kann eine Referenzgröße für *Die letzten Tage der Menschheit* darstellen. Aus Traditionen wie dieser speist sich außerdem Kraus' Bewusstsein für Körpersprache und expressive Körperdarstellungen.²³⁰ Musik wiederum durchzieht *Die letzten Tage der Menschheit* nicht nur über unzählige Zitate aus patriotischem und soldatischem Liedgut,²³¹ aus Märschen und Schlagern, sondern auch mit Gesangseinlagen, deren Material sich vor allem aus der bereits mehrfach genannten Operette, der Musik des Wiener Volkstheaters sowie dem Volkslied speist.²³² Teilweise sind den Gesangseinlagen außerdem in den Dramentext

226 Müller: Mimesis und Kritik, S. 44.

227 Greiner: Die Tragödie, S. 642f. Freilich hat man schon für das barocke Welttheater bemerkt, dass es auf »theatralische[] Totalwirkung« (Hawig: Dokumentarstück, S. 86) ziele; ebenso ist für Goethes *Faust*-Projekt eine »Totalität von Kunstmitteln« geortet worden (Metscher: Welttheater und Geschichtsprozeß, S. 351).

228 Vgl. auch Buck: Dokumentartheater, S. 891. Zur Theatralität von Kraus' Dramenprojekt vgl. auch Timms: Culture and Catastrophe, S. 384. Nicht zu überzeugen vermag der Versuch von Eiji Kouno, die performative Qualität der *Letzten Tage der Menschheit* aufzuschlüsseln, weil dieser den Performativitätsbegriff völlig verwässert und äußerst heterogene Bereiche damit ansteuert (vgl. Kouno: Die Performativität der Satire, v. a. S. 254–308).

229 Vgl. Grimstad: Masks of the Prophet, S. 62–66.

230 Vgl. Timms: The Post-War Crisis, S. 358–362. Vgl. außerdem bereits Timms: Culture and Catastrophe, S. 382f. Als die relevanten Stellen aus den *Letzten Tagen der Menschheit* nennt Timms dort die Szenen VS/3, I/13, II/17, II/18, II/29, III/6, III/11, III/12, III/46, IV/3, IV/29, IV/35, V/1, V/46, V/53, V/55 sowie den Epilog der Buchausgabe.

231 Timms macht zu Recht auf dessen »ironic counterpoint« gegenüber den jeweiligen Handlungsmomenten des Dramas aufmerksam (Timms: Culture and Catastrophe, S. 386).

232 Vgl. Bohnenkamp: Kommentare zur Musik, S. 1. Gerade die von Nestroy inspirierten Lieder sieht Timms als Indikatoren für das Auftreten komischer Figuren (vgl. Timms: Culture and Catastrophe, S. 384; mit Verweis auf die Szenen I/23, II/15, III/40 und IV/31 der Buchausgabe).

eingefügte Notenauszüge beigegeben.²³³ Die Bildhaftigkeit wird ebenfalls auf mehreren Ebenen bedient. Die Akt-Ausgabe stellt jedem der Akte sowie Vorspiel und Epilog je eine Photographie voran, die Buchausgabe setzt immerhin noch je eine Photographie an Anfang und Ende, den Dramentext damit rahmend (zu den Abbildungen siehe unten). Wiederholt lassen sich zudem einzelne Szenen als Vertextungen von Bildvorlagen rekonstruieren, deren »typisierende Kraft« auch bei abwesendem Bild in den *Letzten Tagen der Menschheit* erhalten bleibt.²³⁴ Solche Vertextungen sind allerdings keinesfalls als bloße Doppelungen aufzufassen: Die Szene mit Conrad von Hötzendorf und dem Photographen Skolik etwa imaginiert gegenüber dem Ergebnis der Photographie stattdessen gerade deren Zustandekommen;²³⁵ an anderer Stelle verfasst Kraus in einer der Szenen mit dem Nörgler und dem Optimisten (IV/29 der Buchausgabe) über das Bild der Hinrichtung Cesare Battistis überhaupt »eine ungemein präzise und theoretisch versierte Fotokritik.«²³⁶ Dazu kommen weitere Szenen, die auch darüber hinaus stark mit visuellen Effekten arbeiten.²³⁷ Eng mit der Frage des Bildhaften hängt außerdem die filmische Qualität der *Letzten Tage der Menschheit* zusammen. Bereits zeitgenössisch nennt Alfred H. Fried, von Kraus in der *Fackel* zitiert, das Drama einen »Film von 639 Seiten«.²³⁸ Ohnehin ist der Film ebenfalls dem Kriegstheater zugehörig, wie zwei Figuren der *Letzten Tage der Menschheit* suggerieren, die sich über eine Aufführung des Theaterstückes *Der Hias* unterhalten:

PADDE: [...] Dort, wo die kriegerischen Vorgänge der technischen Mittel der Bühne spotteten —

KLADDE: — sprang der Film ein.²³⁹

233 Vgl. etwa S 10, S. 392, 448f., 518 u. 611.

234 Vgl. Müller: Mimesis und Kritik, S. 67–70 u. 131–147; Zitat S. 134. Müller stützt sich in seinen Ausführungen auf die Szenen V/55, III/31 und I/24 der Buchausgabe. Für weitere Bildquellen der *Letzten Tage der Menschheit* siehe auch Lensing: Quellenstudien zur Bilderwelt, der sich unter anderem auf die Szenen IV/4 und V/42 sowie den Epilog der Buchausgabe bezieht.

235 Vgl. Müller: Mimesis und Kritik, S. 135.

236 Holzer: Die Kamera und der Henker, S. 52.

237 Vgl. Timms: Culture and Catastrophe, S. 381f. Timms nennt unter anderem noch die Szenen I/12, I/13, I/21, II/1, II/22, III/7, III/19, III/42, IV/1, IV/37 und V/23 der Buchausgabe.

238 Zit. n. Kraus: In dieser kleinen Zeit. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 1–45, hier S. 8. Für eine eher inhaltsbezogene und kontextuelle Perspektive – jedoch unter Berücksichtigung der handschriftlichen Befunde – siehe Lensing: »Kinodramatisch«, v. a. S. 485–494. Einen etwas bemühten Versuch, *Die letzten Tage der Menschheit* mit einem filmanalytischen Zugang zu lesen, unternimmt Zeyringer: Im Anfang war.

239 S 10, S. 489. Zum Zusammenhang von Dramatik und Kinematographie siehe auch Kraus' Glosse *Der Weltuntergang findet Beifall* (vgl. Kraus: Der Weltuntergang findet Beifall. In: F 445–453, Jan. 1917, XVIII. Jg., S. 72).

Relativ distinkt argumentiert noch zu Lebzeiten Kraus' einmal mehr Fuchs, der die filmischen Charakteristika der *Letzten Tage der Menschheit* vor allem in strukturellen Aspekten ortet:

Die Technik ist die lose, durch Verwandlungsschwierigkeiten nicht behinderte des Filmdramas. Der Filmtechnik sind fünf Hauptfaktoren entlehnt: die rapide Verwandlung, das gelegentliche Vor- und Rückwärtsgreifen, die repetierende Variante, die kontrastierende Gegenüberstellung und schließlich der aus den amerikanischen Kinovorführungen wohlbekannte »lecturer«, der einem Publikum von Mostschädeln den Weg zu Irrmeinungen über die eigentliche Bedeutung des Vorgeführten durch einen unmöglich mißzuverstehenden Kommentar verrennt.²⁴⁰

Dazu kommen Mittel wie Überblendung und Zoom, die bei Kraus sprachlich realisiert werden, sowie eine Analogie zwischen Film und Traum;²⁴¹ und dem Epilog ist eine filmische Schnitttechnik zugesprochen worden.²⁴² Außerdem scheint für Kraus' »Forderung nach energischem gestischen Ausdruck in den Anweisungen« sowie für das immer wieder forcierte »Mienenspiel« der (Stumm-) Film – neben dem genannten Vaudeville-Theater – eine wichtige Vorlage für *Die letzten Tage der Menschheit* geboten zu haben.²⁴³ Als eklatant kinematographisches Element sind insbesondere die Erscheinungen der Liebesmahl-Szene am Ende des V. Aktes gelesen worden,²⁴⁴ obgleich sich dafür, neben dem genannten *Hamlet*-Verweis, noch weitere ältere mediale Vorbilder wie das Menekel beim Gastmahl des Belsazar oder die Gespenster-Erscheinungen in Shakespeares *Richard III.* finden lassen.²⁴⁵ Gespenstisch sind die Erscheinungen bei Kraus freilich auch in ihrer filmischen »Zurichtung«, die zudem einmal mehr mit vorgängigem Material arbeitet und sowohl Szenen der *Letzten Tage der Menschheit* wie auch Glossen aus der *Fackel* »nochmals aufbricht und um-

240 Zit. n. Kraus: Ein amerikanisches Urteil über die Fackel. In: F 679–685, März 1925, XXVI. Jg., S. 57–66, hier S. 64.

241 Vgl. Müller: Mimesis und Kritik, S. 466 u. 487f.

242 Vgl. Lensing: »Kinodramatisch«, S. 491. Der Einsatz filmisch orientierter Mittel mündet laut Buck selbst schon in ein »totale[s] Theater« (Buck: Dokumentartheater, S. 892).

243 Müller: Mimesis und Kritik, S. 432 u. 436. Vgl. etwa S 10, S. 61f. u. 536f.

244 Vgl. etwa Lensing: »Kinodramatisch«, S. 490. Müller benennt die »Flammenwand«, die in der Liebesmahl-Szene erscheint und im Epilog verschwindet (S 10, S. 710 u. 750), dann zu Recht als Kinoleinwand (vgl. Müller: Mimesis und Kritik, S. 459). Mit ihr stellt sich zugleich die Frage nach dem medialen (Erscheinungs-)Grund der Figuren, die schon in der Liebesmahl-Szene gespenstisch anmuten und nach dem Entzug des Grundes im Epilog zuletzt überhaupt auf bloße Stimmen reduziert werden (vgl. dazu auch Müller: Mimesis und Kritik, S. 465 u. 484).

245 Vgl. Timms: Culture and Catastrophe, S. 380.

gestaltet«. ²⁴⁶ Die Erscheinungen sind sicherlich grundsätzlich darauf angelegt, die medialen Grenzen der Sprache zu überschreiten; der Einsatz von »Lichtbildern«, ²⁴⁷ wie ihn Kraus schon einige Jahre früher bei einer eigenen Vorlesung erprobt hat, scheint daher eine naheliegende Option für eine Inszenierung der Szene zu sein. ²⁴⁸ Dass außerdem sowohl die beiden Kino-Szenen (II/28 und IV/28 der Buchausgabe) wie auch die Erscheinungen der Liebesmahl-Szene in der Bühnenfassung erhalten bleiben, ²⁴⁹ spricht zusätzlich dafür, dass die Letztere theatralischer konzipiert ist als Akt-Ausgabe und Buchausgabe. ²⁵⁰ Trotzdem bleibt die Bühnenfassung, wie dargelegt, letztlich Sprechtheater für den Vorleser Kraus. Die Entscheidung, die besagten Szenen dennoch nicht zu streichen, suggeriert dann auch ein besonderes Potenzial, von dem Kraus offenbar ausgeht: Sprache vermag es, auch beim ›bloßen‹ Vorlesen und Zuhören gleichsam filmische Bilder zu erzeugen – auf die ›Ersatzvorstellung‹ ist oben bereits hingewiesen worden. Nicht umsonst hat man *Die letzten Tage der Menschheit* dann auch ein »Imaginationstheater« ²⁵¹ genannt, das sich passabel in Kraus' Konzept seines Theaters der Dichtung (vgl. Kap. 1) einfügen lässt. ²⁵²

Berücksichtigt man überdies Kraus' eigene Aussagen zum Zusammenhang von Dramatik und Theatralität, so zeichnet sich ebenfalls eine distinkte, genuin vom sprachlichen Aspekt her gedachte Programmatik ab, die auf den ersten Blick widersprüchlich gegenüber der von ihm betriebenen medialen Totalisierung erscheinen muss. Insbesondere einige der Aphorismen verdeutlichen Kraus' Position, wobei er üblicherweise die Dramatik gegenüber der Theatralität aufwertet beziehungsweise mindestens eine klare Trennung einfordert. Einer der frühen und vielfach zitierten Aphorismen aus dem Jahr 1908 pointiert den Sachverhalt folgendermaßen: »Das dramatische Kunstwerk hat auf der Bühne nichts zu suchen. Die theatralische Wirkung eines Dramas soll bis zum Wunsch reichen, es aufgeführt zu sehen: ein Mehr zerstört die künstlerische Wirkung. Die beste Vorstellung ist jene, die sich der Leser von der Welt des Dramas macht.« ²⁵³ Zwar wird Kraus später in der Aphorismensammlung *Nachts*

246 Müller: *Mimesis und Kritik*, S. 465.

247 Kraus: Notizen. In: F 400–403, Juli 1914, XVI. Jg., S. 41–60, hier S. 46.

248 Vgl. Grimstad: *Masks of the Prophet*, S. 219.

249 Vgl. auch Lensing: »Kinodramatisch«, S. 492.

250 Vgl. Stieg: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 183. Grimstad nennt den Vorleser Kraus gar »another kind of actor« (Grimstad: *Masks of the Prophet*, S. 60).

251 Buck: *Dokumentartheater*, S. 892.

252 Auch das Theater der Dichtung favorisiert »eine Literatur, die das Hören selbst als Mittel der Täuschung, Illusionsbildung und Anreizung der Imagination einsetzt [...] und dem Sehen das Primat entzieht« (Schäfer: *Unterwegs zur akustischen Literatur*, S. 129).

253 Kraus: *Tagebuch*. In: F 264–265, Nov. 1908, X. Jg., S. 17–33, hier S. 31. Ein Jahr später bemerkt Kraus in *Sprüche und Widersprüche*, »wie aussichtslos das Dichterische auf dem Theater gegen das Schauspielerische kämpft, um schließlich von dessen Siegen zu leben. Das Drama behauptet seine Bühnenhaftigkeit immer nur trotz oder entgegen dem Gedanken«

erklären, »vielleicht der erste Fall eines Schreibers« zu sein, »der sein Schreiben zugleich schauspielerisch erlebt«,²⁵⁴ nichtsdestoweniger aber in einem anderen Aphorismus in unmittelbarer Nähe weiterhin auf der Trennung von »Dichter« und »Schauspieler« beharren. Ersterem wird dann die »Wortkunst«, Letzterem die »Sprechkunst« zugeschrieben, wobei sich Kraus des Stereotypenregisters um 1900 bedient.²⁵⁵ Wenn Kraus überdies ein Vorbild wie Nestroy und dessen »Geistigkeit« als »unbühnenhaft« charakterisiert,²⁵⁶ stützt das die besagte Trennung noch weiter. Kraus kann mit dieser Haltung in eine aristotelische Tradition eingeordnet werden, die das Drama als »Theater dies- oder jenseits des Theaters« auffasst, das sich alleine im Lesen durch die Imaginationskraft respektive in der Einbildung (Goethe) zu konstituieren vermag.²⁵⁷ Was Kraus, wie eben zitiert, über Nestroy äußert, lässt sich vergleichen mit Goethes Urteil über Shakespeare: »So gehört Shakspear notwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf.«²⁵⁸ Dass Kraus sich bei aller

(Kraus: Sprüche und Widersprüche. In: F 272–273, Feb. 1909, X. Jg., S. 40–48, hier S. 45). Schon früher zeichnet sich die argumentative Richtung bereits ab: »Die Schauspielkunst sollte sich wieder selbstständig machen. Der Darsteller ist nicht der Diener des Dramatikers, sondern der Dramatiker ist der Diener des Darstellers. [...] Die Dichtung, der das Buch gehört, hat seit Jahrhunderten mit vollem Bewußtsein an der Szene schmarotzt. Sie hat sich vor der Phantasiearmut des Lesers geflüchtet und spekuliert auf die des Zuschauers. Sie sollte sich endlich der populären Wirkungen schämen, zu denen sie sich herbeiläßt. Kein Theaterpublikum hat noch einen Shakespeare-Gedanken erfaßt, sondern es hat sich stets nur vom Rhythmus, der auch Unsinn tragen könnte, oder vom stofflichen Gefallen betäuben lassen« (Kraus: Tagebuch. In: F 251–252, Apr. 1908, X. Jg., S. 34–45, hier S. 36).

254 Kraus: Nachts. In: F 389–390, Dez. 1913, XV. Jg., S. 28–44, hier S. 42. Siehe auch die ähnliche mediale Verschleifung in *Pro domo et mundo*: »Wenn ich vortrage, so ist es nicht gespielte Literatur. Aber was ich schreibe, ist geschriebene Schauspielkunst« (Kraus: *Pro domo et mundo*. In: F 336–337, Nov. 1911, XIII. Jg., S. 40–42, hier S. 41).

255 Siehe Kraus: Nachts. In: F 389–390, Dez. 1913, XV. Jg., S. 28–44, hier S. 40f.: »Der Dichter schreibt Sätze, die kein schöpferischer Schauspieler sprechen kann, und ein schöpferischer Schauspieler spricht Sätze, die kein Dichter schreiben konnte. Die Wortkunst wendet sich an einen, an den Mann, an den idealen Leser. Die Sprechkunst an viele, an das Weib, an die realen Hörer. Zwei Wirkungsströme, die einander ausschalten. Der jahrhundertalte Wahnsinn, daß der Dichter auf die Bühne gehöre, bleibt dennoch auf dem Repertoire und wird jeden Abend vor ausverkauftem Haus ad absurdum geführt.«

256 Ebd., S. 42.

257 Menke/Menke: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, S. 12. Schon in Aristoteles' *Poetik* zeige sich der Widerstreit zwischen Drama und Theater »als Konflikt zwischen der Mimesis der Handlung, die die Tragödie sein soll, und deren szenischer Inszenierung, im Spiel der Schauspieler, die die Einheit der Handlung stören und bedrohen und deshalb ihrerseits begrenzt und kontrolliert werden müssen« (ebd., S. 6).

258 Goethe: *Shakspear und kein Ende!*, S. 646. Kraus zitiert Goethes Text Anfang der 1930er Jahre auszugsweise in der *Fackel*; ausgerechnet diese Passage reproduziert er – überraschenderweise – jedoch nicht (vgl. Kraus: *Notizen*. In: F 847–851, März 1931, XX-XII. Jg., S. 55–63, hier S. 59f.).

medialen Totalisierung gegen die Aufführungsbestrebungen von Reinhardt und Piscator wehrt, erscheint aus dieser Traditionslinie heraus noch sinnfälliger: Als in besonderem Maße der sprachlichen, das heißt *dichterischen* Gestaltung verpflichtete Gattung verliert »die Tragödie ihre Fähigkeit zur Darstellung tragischer Gehalte [...], wenn die Formen der Darstellung sich spielerisch selbstständigen«. Sie besteht dann auch »nur im Kampf gegen das Spektakel.«²⁵⁹ Zwar vermag sich eine Lektüre der *Letzten Tage der Menschheit* darin nicht zu erschöpfen, da sich Kraus' Dramenprojekt, gerade in den medialen Totalisierungsbestrebungen, dem Spektakel immer schon gleichsam asymptotisch annähert. Dennoch gibt es konträr dazu einige Elemente in den *Letzten Tagen der Menschheit*, die nicht der Theatralität zuzurechnen sind, sich folglich gegen eine Aufführung sperren und mithin für ein ›Lesedrama‹ sprechen. Wie im ersten Kapitel gezeigt, beharrt außerdem Kraus selbst grundsätzlich darauf, *Die letzten Tage der Menschheit* als Lesedrama zu begreifen. An Elementen dafür zu nennen sind neben der Vorrede und den Nörgler-Passagen – jenen Stellen also, die häufig metadramatisch funktionieren – insbesondere die wiederholt auftauchenden episierenden Elemente der Nebentexte.²⁶⁰ Zusammen bilden sie verschiedene »Formen der figuralen und nonfiguralen narrativen Vermittlung« aus.²⁶¹ Für die Regieanweisungen führt Burkhard Müller drei Kategorien an. Erstens hat eine ganze Reihe von Nebentexten als »antiszzenisch[]« zu gelten, da diese »Informationen [enthalten], die die Bühne ihrem Publikum entweder wird unterschlagen müssen oder ihm nur dann zugänglich machen kann, wenn sie von außen hinweisende Momente einführt.«²⁶² Dies gilt beispielsweise für die norddeutsch gefärbten Kindernamen der Szene III/40 der Buchausgabe, die nur auktorial, nicht aber figural vermittelt werden. Neben solchem »bühnenunwirksamen Überschuß« ist zweitens eine »epische Verschränkung« zu registrieren,²⁶³ wenn etwa das *verbum dicendi* im Nebentext aufscheint oder gar ganze Dialogpassagen dorthin verlegt werden.²⁶⁴ Drittens gibt es »modale Bühnenunmöglichkeiten«²⁶⁵ in den *Letzten Tagen der Menschheit*, wenn beispielsweise die Figur »Der ungenannt sein wollende Herr Oberleutnant, der in

259 Menke/Menke: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel, S. 14.

260 Vgl. Pieper: Modernes Welttheater, S. 79. Einmal mehr wird am Beispiel der Regieanweisungen deutlich, dass Kraus sich selbst deutlich mehr Lizenzen zugesteht als anderen und seinen aufgestellten Prämissen nur partiell folgt (vgl. Müller: Mimesis und Kritik, S. 383 f.).

261 Elshout: Der Nörgler, S. 95.

262 Müller: Mimesis und Kritik, S. 384.

263 Ebd., S. 385.

264 Vgl. S. 10, S. 52 u. 99. Die Integration von Dialogen in den Nebentext ist sicherlich auch ein naturalistisches Erbe, sie findet sich prominent beispielsweise am Schluss von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (vgl. Hauptmann: Vor Sonnenaufgang, S. 132–134). Zu Kraus' sonst insgesamt weitgehend ablehnender Position gegenüber dem Naturalismus siehe Le Rider: Karl Kraus et le naturalisme.

265 Müller: Mimesis und Kritik, S. 387.

Schaumanns Apotheke, Stockerau, zu Gunsten des Roten Kreuzes den Betrag von 1 K erlegt hat«,²⁶⁶ eingeführt wird, deren Nicht-Wille in diesem Fall theatral nicht zu realisieren ist. Es stimmt demnach auch nicht, dass *Die letzten Tage der Menschheit* »certainly not a drama designed for the silence of the printed page« seien.²⁶⁷ Eher gälte es den Begriff des Lesedramas noch einmal zu überdenken. Wie nämlich Imre Szeman jüngst gezeigt hat, müssen sich Lesedrama und Totalisierung – Szeman spricht stattdessen vom »Exzess« – überhaupt nicht ausschließen:

The reading play [sic] [...] cannot be what it purports to be: *in its purest form*, it is a play that cannot be performed. What makes the reading-play difficult to stage is its excess – excess of characters, with single scenes containing tens, even hundreds of characters; fantastic, impossible shifts of time and place – from scene to scene, and within scenes – that would no doubt bring about states of apoplexy in Corneille or Boileau; and »special effects« that could not be created on the stage in the absence of contemporary technologies. The reading-play can thus *only* be read, its space can be entered *only* by the individual reader.²⁶⁸

Dass im Lesedrama überdies eine »experience of visuality in the *absence* of the materiality common to a play« angestrebt ist sowie verschiedene Realitätsebenen und zumal onirische Zustände häufig privilegiert werden,²⁶⁹ gestattet es zusätzlich, *Die letzten Tage der Menschheit* in diesen Kontext zu stellen. Ebenfalls für Kraus' Dramenprojekt zu veranschlagen ist der Umstand, dass das Lesedrama historisch gesehen bevorzugt dort auftaucht, wo eine »crisis in the political sphere« eine »consequent crisis in the possibility of adequately representing the depth and nature of this crisis in literary form« provoziert.²⁷⁰ In ihrer spezifischen Ausprägung bei Kraus bietet sich mit der Tragödie eine Option, auf den Weltkrieg eine angemessene poetische und formale Antwort zu geben. Lesedrama und Totalisierung sind dabei nicht bloß gemeinsam zu denken – vielmehr

266 S 10, S. 245.

267 Timms: Culture and Catastrophe, S. 381.

268 Szeman: History without End(s), S. 82, Herv. im Orig. Szeman entwickelt seine Überlegungen entlang von Madáchs *Tragödie des Menschen* und bezieht sich immerhin kursorisch auch auf Goethes *Faust*-Projekt sowie *Die letzten Tage der Menschheit* (vgl. ebd., S. 82f.).

269 Ebd., S. 83, Herv. im Orig. Die dramaturgische Anlage des Lesedramas steht punktuell immer wieder auch dem Filmskript nahe (vgl. ebd., S. 96f.). Die »double negation of history« (ebd., S. 84), die Szeman in Madáchs *Tragödie des Menschen* idealtypisch realisiert sieht und dann auch als eine Bedingung des *reading-play* postuliert, ist für Kraus dagegen nur bedingt anzunehmen.

270 Ebd., S. 82.

ermöglichen *Die letzten Tage der Menschheit* gerade als Lesedrama Totalisierung allererst.

FORMALE PRAKTIKEN

Eng verbunden mit den generischen sind die formalen Praktiken, insofern sie die Tragödie bei Kraus betreffen. Die hier zu thematisierenden textuellen Verfahren hängen allesamt mit dramatischen Grundeinheiten beziehungsweise -strukturen zusammen, mit kanonisierten formalen Elementen, die durch eine Gattungsentscheidung verfügbar und aktualisierbar gemacht werden: Figur, Dialog, Szene, Akt. Diese Grundstrukturen stellen ein Repertoire bereit, mit dem sich an unterschiedlichen Punkten einer Skala jeweils das vollziehen lässt, was Caroline Levine als die formale Basisoperation schlechthin beschreibt: »an arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping.«²⁷¹ Ausgehend vom Konzept der *affordance* lassen sich mit Levine dann die Potenzialitäten formgebender Strukturen – das impliziert »both the particular constraints and possibilities«²⁷² – beschreiben. Figur, Dialog, Szene und Akt als Formelemente zu rubrizieren, liegt außerdem insofern nahe, als sie sich, im Gegensatz zur Gattung als einer »customary constellation[] of elements«, durch eine gewisse »portability across materials and contexts« auszeichnen.²⁷³ Dennoch gilt es, Gattung und Form notwendigerweise relational zu setzen – nicht zuletzt, weil auch Szondi's Überlegung, wonach mit der ›Krise‹ des Dramas ein Verlust von Formgebung einhergehe,²⁷⁴ damit reevaluiert werden könnte.

An Irina Djassemys inzwischen über zehn Jahre altem Befund, dass zur dramatischen Form bei Kraus noch einige Forschungsarbeit zu erbringen sei,²⁷⁵ hat sich seither wenig geändert. Wiederholt ist von der Forschung immerhin signalisiert worden, dass sich Kraus das oben bereits angedeutete ›Formpotential‹ (Wellbery) der Tragödie zunutze macht, um dem je vom Auseinanderfallen wie

271 Levine: *Forms*, S. 3, im Orig. kursiv. Im Sinne von Levines gesellschaftspolitisch umfassendem Projekt und im Sinne einer Ausdifferenzierung heißt es dann: »Forms: *containing, plural, overlapping, portable and situated*. None of these ideas about form are themselves new, but putting them together will bring us to a new theory of form« (ebd., S. 6, Herv. im Orig.).

272 Ebd., S. 6.

273 Ebd., S. 13f. Für eine andere praxeologisch grundierte Perspektive auf das Verhältnis von Form und Gattung, dort distinkt von einem Vorgang des *modelling* aus gedacht, vgl. die folgenden Bemerkungen: »Any genre type is the result of formal modelling, whereas not all aesthetic forms acquire the status of genre. To gain generic credibility a set of forms has to prevail in an elective and normative process, in a process that identifies an *Idealtypus* and turns it into a ›model‹« (Erdbeer/Kläger/Stierstorfer: Introduction, S. 20).

274 Vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 13; dort freilich mit starker Akzentuierung des Epischen als des ›Gegenbegriffs‹ zum Drama.

275 Vgl. Djassemey: *Die verfolgende Unschuld*, S. 183.

auch von einer Überfülle (*copia*) gefährdeten Material der *Letzten Tage der Menschheit* mit einem »Ordnungsprinzip«²⁷⁶ zu begegnen. »Material« meint aus dieser Perspektive dann durchaus im Sinne Wilhelm Hindemiths ein »widersprüchliches Moment«, das sich »innerhalb der Kunst als dem Inbegriff des rein Geformten entgegensetzt«;²⁷⁷ es ist auch in diesem Sinne *copia*, als ein ›Rohes‹ verstanden, das einer Bearbeitung bedarf.²⁷⁸ Was die Überfülle selbst betrifft, bemerkt Kraus noch im ersten Kriegsjahr im Zusammenhang mit seinem Vortrag *Kinder der Zeit*: »Die meisten meiner eigenen Sachen sind zur Zeit nicht hörbar, kaum lesbar, denn die kleinen Anlässe, von denen sie geholt waren, sind von einer großen, allzugroßen Stofflichkeit überdeckt worden.«²⁷⁹ Mit der Tragödie findet sich dann jedoch eine Möglichkeit, eine solche »allzugroße[] Stofflichkeit« zu bewältigen.²⁸⁰ In ihrer Dramaturgie betrachtet, sind *Die letzten Tage der Menschheit* überdies zweifellos einem ›offenen‹,²⁸¹ wenn nicht gar *synthetischen*²⁸² Prinzip verpflichtet. Daraus ergeben sich wiederum Spannungen hin-

276 Kraft: Karl Kraus, S. 140. Die Rede ist unter anderem auch von einem »Strukturprinzip« (Thomson: Weltkrieg als tragische Satire, S. 208), einem »clear pattern of construction« (Snell: Die letzten Tage der Menschheit, S. 235) oder, mit einigem Pathos, von der »Weihe der Form« (Brittnacher: Tragödie und Operette, S. 16).

277 Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 46. Hindemith bezieht sich mit seinem Materialbegriff dabei auf »[e]ine sich auf Platon und Aristoteles berufende idealistische Tradition der ästhetischen Theorie«, für die Material gleichermaßen »Grundlage und Widerpart künstlerischer Gestaltung« ist (Wagner: Material, S. 867).

278 Vgl. Margolin: Copia, Sp. 386.

279 Kraus: Vorlesungen. In: F 405, Feb. 1915, XVI. Jg., S. 1–4, hier S. 3.

280 Literaturhistorisch wird man in Christian Dietrich Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* (1831) einen Vorläufer der *Letzten Tage der Menschheit* sehen dürfen (vgl. dazu Scherer: Witzige Spielgemälde, S. 607f.); für Kraus ist Grabbe allerdings bloß »Shakespeare-dilettant« (Kraus: Goethe und Reinhardt. In: F 697–705, Okt. 1925, XXVII. Jg., S. 30–34, hier S. 33).

281 Was Wolfgang Seibel unter das Stichwort der ›offenen Dramaturgie‹ fasst, liest sich wie eine Beschreibung der *Letzten Tage der Menschheit*: Auch sie tendieren »zur Reihung selbständiger Einzelszenen ohne pragmatischen Nexus, zu sprunghafter, rhapsodischer Folge und ausschnitthafter Darstellung«. Außerdem weisen sie eine »Vielzahl der Personen und Schauplätze, große zeitliche Erstreckung des Dargestellten und panoramahafte, bilderbogenartige Darstellung« auf. Zusammengehalten wird das Ganze durch ein »übergreifendes Thema«; und auch die »Darstellung komplexer historischer Stoffe« teilen *Die letzten Tage der Menschheit*, verbunden mit einem »spielerischen Umgang mit Formen der literarisch-theatralischen Tradition« (Seibel: Die Formenwelt der Fertigteile, S. 133).

282 Auch darin wäre Kraus' Dramenprojekt dem Goethe'schen *Faust*-Projekt vergleichbar, für das gilt: »Augenscheinlich ging es ihm [Goethe, Anm.] um die Entwicklung eines dramatischen Typus, der die Differenz zwischen geschlossener und offener Form des Dramas aufhebt – ich möchte sagen: um eine *synthetische* Form des Dramas, als eine solche, die sämtliche in der Geschichte des europäischen Theaters entwickelten kompositorischen Elemente innerhalb eines Werkes zusammenführt« (Metscher: Welttheater und Geschichtsprozess, S. 351, Herv. im Orig.). Zu formalen Ähnlichkeiten zwischen *Faust* und den

sichtlich von Kraus' Formansprüchen, die im Folgenden noch zu berücksichtigen sein werden. Textuelle Dramaturgien, die sich in formalen Ordnungen widerspiegeln, beschäftigen Kraus freilich auch sonst. Mit verschiedenen Arrangements experimentiert er im Grunde bei all seinen Textsorten,²⁸³ an den *Fackel*-Heften im Speziellen machen sich symmetrische und relational wie proportional durchdachte Strukturen sowie eine spezifische Gewichtung der Texte um ein Zentrum herum beziehungsweise an Anfang und Ende eines Heftes bemerkbar.²⁸⁴ All das ist folglich kein Spezifikum der *Letzten Tage der Menschheit* alleine, bleibt aber genau deshalb individuell für diese zu betrachten.

Unter das Stichwort der Figuration werden nachfolgend insbesondere jene Verfahren gefasst, die textuelle Formations- und Transformationsvorgänge im engeren Sinne umsetzen. Dies meint zum einen die Konzeption von Figuren, mit denen seit der Antike Momente von Darstellung respektive Repräsentation verknüpft sind,²⁸⁵ und zum anderen das Verfassen von Dialogen, das heißt die spezifische Ausgestaltung dramatischer (Figuren-)Rede, die seit der Frühzeit der Gattung als elementarer Bestandteil zur Tragödie gehört beziehungsweise den Dramentext konventionellerweise überhaupt erst zum Dramentext macht.²⁸⁶ Unter dem Stichwort der Segmentierung hingegen werden Szene und Akt als maßgebliche und häufig konstitutive Bauelemente, die ein Drama in distinkte Abschnitte gliedern und dessen grundlegende Strukturierung gewährleisten, mit Blick auf ihre spezifische Funktion für *Die letzten Tage der Menschheit* verhandelt.²⁸⁷ Gleichwohl wird zu zeigen sein, dass insbesondere die Szene bei

Letzten Tagen der Menschheit siehe auch Achberger: Die letzten Tage der Menschheit, S. 68. Die Lektüre der *Letzten Tage der Menschheit* von Hindemith weicht davon etwas ab, zielt aber insgesamt in eine ähnliche Richtung: »Das Drama ist – akademisch gesprochen – weder als tektonisch noch als atektonisch zu bezeichnen. Die Atektionik ist absolut in Geltung getreten, hat ihren Gegensatz in sich verschlungen, arbeitet sich nicht mehr via negationis an jenem ab« (Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 51).

283 Vgl. auch Djassemly: Productivgehalt, S. 350.

284 Vgl. Biber: Zur Typographie, S. 109.

285 Vgl. Brandstetter/Peters: Einleitung, S. 7. Siehe auch Friedrich/Harrasser/Tyradellis: Die Figur, S. 61: »Figuren verdanken ihr Leben den Medien, die sie hervorbringen.«

286 Für Manfred Pfister hat die »Figurenrede, und vor allem dialogische Figurenrede«, als »die sprachliche Grundform dramatischer Texte« zu gelten (Pfister: Das Drama, S. 23). Nach Szondi wird der Dialog »in der Renaissance, nach Ausscheidung von Prolog, Chor und Epilog, vielleicht zum erstenmal in der Geschichte des Theaters [...] zum alleinigen Bestandteil des dramatischen Gewebes« (Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 15). Max Roehl hat jüngst noch einmal nachdrücklich auf die »basale Struktur-, Handlungs- und Vermittlungsfunktion« der Figur hingewiesen, die »für die dramatische Form entscheidend« sei (Roehl: Theorie der dramatischen Figur, S. 9). Da es der Figur obliege, »den Dramentext zu organisieren und genuin als einen Dramentext zu erzeugen«, spricht Roehl auch von deren »textgenerative[r] Funktion« (ebd., S. 72, Herv. im Orig.).

287 Fokussiert wird damit die »oberflächenstrukturelle[] Ebene« der Segmentierung, welche die Darstellung betrifft und gegen die wiederum die »tiefenstrukturelle Ebene« der dar-

Kraus als eine hochgradig mobile Einheit fungiert. Mit Figur und Dialog haben Szene und Akt jedenfalls gemein, dass sie die dramatische Rede organisieren und so als formale Prinzipien das Material von Kraus' Vertextung bündeln. Sie tariieren damit bestimmte Mengenverteilungen aus; gleichzeitig aber müssen sie stets auch in einem Widerspiel von Verfestigung und Auflösung analysiert werden.

Figurationen

Die Beobachtung, dass Kraus' Œuvre insgesamt theatral geprägt sei,²⁸⁸ ist wichtig, bleibt für formale Fragen und zumal die (proto)*dramatischen* Momente im Œuvre allerdings blind. Sie muss daher mit Blick auf ebendiese formalen Aspekte spezifiziert werden. In einem ersten Schritt soll zumindest schlaglichtartig die Genese dramatischen Schreibens in Kraus' Œuvre nachvollzogen werden. Damit hängt zugleich die Frage zusammen, wie aus vorgängigem Material Figuren für Kraus' Dramenprojekt hergestellt werden.²⁸⁹ *Die letzten Tage der Menschheit* sind Kraus' frühestes ›echtes‹ Drama. Kraus' bereits thematisiertes Schweigen zu Beginn des Ersten Weltkrieges (und vor der Arbeit genuin an den *Letzten Tagen der Menschheit*) hat in diesem Sinne auch einen Raum zur Etablierung neuer Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet. Allerdings finden sich schon in der *Fackel* wiederholt Stellen, die als Vorläuferinnen für das Großprojekt deklariert werden können, da sie entweder – wenigstens in Ansätzen – ein dialogisches Schreiben verfolgen oder »Rohmaterial«²⁹⁰ für das spätere Dramenprojekt versammeln; bisweilen auch beides zusammen. Es ist dann just der bereits eingangs zitierte Text *Und in Kriegszeiten* von Dezember 1912, mit dem Friedrich Achberger die

gestellten Geschichte profiliert werden kann (Pfister: Das Drama, S. 307). Neben Szene und Akt zählt Pfister zu den »historisch wichtigste[n] Niveaus« auch die »Gliederungseinheit[]« des Auftritts (ebd., S. 308). Ein Auftritt ist nach Pfister eine »partielle[] Konfigurationsveränderung« bei sonst »unveränderte[r] Konfiguration« der Figuren und bei »raum-zeitliche[r] Kontinuität« (ebd., S. 314). Am dominantesten wird der Auftritt bei Kraus mit den »Erscheinungen« realisiert, die den Epilog segmentieren; aber auch insgesamt sind *Die letzten Tage der Menschheit* von Auf- und Abtritten durchzogen, die im vorliegenden Zusammenhang jedoch nicht weiter aufgeschlüsselt werden können. Als jüngerer, anregendes Forschungsparadigma der Dramentheorie wäre der Auftritt für Kraus noch ausgiebig zu erschließen. Für die maßgeblichen Beiträge zur Auftrittsforchung siehe insbesondere Vogel/Wild: Auftreten; sowie Vogel: Aus dem Grund.

288 Vgl. Timms: Culture and Catastrophe, S. 176.

289 ›Figur‹ meint auch diesem Verständnis nach ein »Gemachtes, Konstrukthaftes, Artifizielles«, wie Pfister, wenngleich mit Fokus auf der »Funktionalität« und nicht auf den Praktiken, hervorhebt (Pfister: Das Drama, S. 221). Den begriffsgeschichtlichen Aspekt der »Beweglichkeit« von *figura*, dort im Gegensatz zu *forma* verstanden, heben dagegen Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters hervor (Brandstetter/Peters: Einleitung, S. 8).

290 Das ist abermals eine Beobachtung von James Fuchs (zit. n. Kraus: Ein amerikanisches Urteil über die Fackel. In: F 679–685, März 1925, XXVI. Jg., S. 57–66, hier S. 63).

früheste der »Vorformen«²⁹¹ einzelner Szenen von Kraus' Dramenprojekt in der *Fackel* eruiert zu haben beansprucht. *Und in Kriegszeiten* weist nicht nur thematisch in Richtung der *Letzten Tage der Menschheit* – übt der Text doch Kritik an der Presse, am Konsumverhalten sowie an der Kulturverrohung wie auch an der Allianz dieser drei »Degenerationen« mit der Kriegsbegeisterung –, sondern enthält mit dem Gespräch dreier »Ringstraßenherren« Achberger zufolge auch eine »Keimzelle der Aktanfänge«²⁹² des Dramas. Mit folgendem Gespräch beschließt Kraus den Text:

Franz: Kinder, Mader!n gibt's in dem Wien – aber schon großartig. Rudi (stolz): Ich kenn' sie Alle. Mucki: Kinder, red'n wir von was G'scheidterem. Ich hab' einen Riesen-Hunger. Franz: Dagegen gibt's nur ein Mittel: Geh'n wir essen! Rudi: Ja, ja.. aber wohin denn nur? .. Mucki: Das is gut. Hast denn eine Auswahl, wenn Du in der Kärntnerstraße stehst? Da gibt's doch nur den Hopfner! Rudi: Richtig! Richtig! (lachend) Fast hätte ich auf das Beste vergessen. Franz, du wirst zufrieden sein. Besser kannst Du Dir's gar nicht wünschen. Und die Gesellschaft! Ich treff' immer eine Menge Bekannte beim Hopfner.. Mucki: (unterbrechend): Nur keine langen Reden, Kinder. Und nachher? Rudi (eifrig): Da hab' ich eine Idee. Wir fahren zum Five o'clock in Hopfners Parkhotel nach Hietzing. Is Dir's recht, Franzl? Franz: Einverstanden. Ich hab' schon lang hinauswollen. Soll großartig sein.. Mucki: Weiter, weiter. Für den Abend werd' ich mit einem Programm dienen. Hast Du net morgen Namenstag, Franzl? Franz: Auf was Du alles denkst! Mucki: Also paßt's auf! Morgen eröffnet der Hopfner den Graben-Keller. Großartig, sag' ich Euch! Endlich wird man auch in der Stadt am Graben essen können! Kinder, da geh'n wir hin und feiern den Namenstag vom Franzl. Ist's Euch recht? Franz und Rudi (im Chor): Einverstanden! Der Mucki soll leben! Die drei Freunde gehen Arm in Arm zum Hopfner in der Kärntnerstraße, um dort den ersten Teil des Programms, das Diner, zu absolvieren.«²⁹³

Der Absatz funktioniert dezidiert dialogisch, folgt sonst aber nur partiell dem »typographischen Dispositiv« (Wehde) eines Dramentextes, da auf die Gliederung mit Zeilenumbrüchen verzichtet wird. Außerdem ist er in kleinerer Type gesetzt (Abb. 2.2), was innerhalb der Gestaltung der *Fackel* für ein Zitat spräche –

291 Achberger: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 60.

292 Ebd. Ähnlich argumentiert Krolop: *Genesis und Geltung*, S. 262.

293 Kraus: *Und in Kriegszeiten*. In: F 363–365, Dez. 1912, XIV. Jg., S. 70–72, hier S. 72. Brüchig wird bei aller visuellen Unterscheidung in der typographischen Gestaltung dennoch sowohl die Grenze zwischen *Fackel*-Text und dramenähnlichem Text im engeren Sinne – es sei bloß auf das fehlende Anführungszeichen am Beginn des Absatzes verwiesen – als auch die Grenze zwischen Figurenrede und »Regieanweisung«, wie der Abschluss der kleinen Szene zeigt.

leidswürdig. Was können sie dafür, daß Banden, die über Drucker-
schwärze verfügen, Taten und Kurse lenken und den Argwohn
des Volks in Musik ersäufen? Was können sie dafür, daß
die Harmlosigkeit dem Goethe-Denkmal einen Maronibrater-Deckel
aufsetzt und die Presse es heiter findet, weil er »schwungvoll« wie
eine Couleurmütze gewirkt hat und die Maronibraterlaterne in
Goethes Hand »gleichsam als Kommentar zu seinem berühmten
Wort ‚Mehr Licht!‘. Was können sie dafür, daß im Frieden —
nein, in den Zeiten, da er gefährdet ist — der Geist dieses Vater-
landes, von Herrn Schönflug gezeichnet, drei Ringstraßenherren
(Zivil und Uniform) diesen Dialog führen läßt:

Franz: Kinder, Maderln gib'ts in dem Wien —
aber schon großartig. Rudi (stolz): Ich kenn' sie Alle. Mucki:
Kinder, red'n wir von was G'scheiderem. Ich hab' einen
Riesen-Hunger. Franz: Dagegen gib'ts nur ein Mittel: Geh'n wir
essen! Rudi: Ja, ja .. aber wohin denn nur? .. Mucki: Das is
gut. Hast denn eine Auswahl, wenn Du in der Kärntnerstraße stehst?
Da gib'ts doch nur den Hopfner! Rudi: Richtig! Richtig! (lachend)
Fast hätte ich auf das Beste vergessen. Franz, Du wirst zufrieden sein.
Besser kannst Du Dir's gar nicht wünschen. Und die Gesellschaft! Ich
treff' immer eine Menge Bekannte beim Hopfner .. Mucki: (unter-
brechend): Nur keine langen Reden, Kinder. Und nachher? Rudi (eifrig):
Da hab' ich eine Idee. Wir fahren zum Five o'clock in Hopfners
Parkhotel nach Hietzing. Is Dir's recht, Franzl? Franz: Einverstanden.
Ich hab' schon lang hinauswollen. Soll großartig sein .. Mucki:
Weiter, weiter. Für den Abend werd' ich mit einem Programm dienen.
Hast Du net morgen Namenstag, Franzl? Franz: Auf was Du alles
denkst! Mucki: Also paßt's auf! Morgen eröffnet der Hopfner den
Graben-Keller. Großartig, sag' ich Euch! Endlich wird man auch in der
Stadt am Graben essen können! Kinder, da geh'n wir hin und feiern
den Namenstag vom Franzl. Ist's Euch recht? Franz und Rudi (Im
Chor): Einverstanden! Der Mucki soll leben! Die drei Freunde gehen
Arm in Arm zum Hopfner in der Kärntnerstraße, um dort den ersten
Teil des Programms, das Diner, zu absolvieren.«

Eine Gastwirtreklame? Nein, ein Kriegsbericht!

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Karl Kraus
 Druck von Jahoda & Siegel, Wien, III. Hintere Zollamtsstraße 3

eine Quelle lässt sich jedoch bislang nicht nachweisen. Kraus kommentiert das (Proto-)Dramolett dann bloß lakonisch mit der abschließenden Bemerkung: »Eine Gastwirtreklame? Nein, ein Kriegsbericht!« Teils kommt es in *Und in Kriegszeiten* außerdem zu wörtlichen Überschneidungen mit den *Letzten Tagen der Menschheit*, so etwa in der Angabe »Überall bildeten sich Gruppen«²⁹⁴ oder auch in der Bemerkung »[I]m Krieg, der heute nur ein Ausbruch des Friedens wäre, erneuert sich keine Kultur mehr, sondern rettet sich durch Selbstmord vor dem Henker«.²⁹⁵ Das evolutionäre Narrativ, das Achberger etabliert, muss dennoch kritisch hinterfragt werden; naheliegender ist es indes, auch in diesem Fall von einer reziproken Textbeziehung (vgl. Kap. 1) auszugehen.

Eine Tendenz zum Dialogischen zeichnet sich in der *Fackel* allerdings auch schon davor ab – laut Timms sei Kraus' Schreiben spätestens ab 1910 von Dialogelementen durchsetzt.²⁹⁶ Als »dramatische Vorübungen«²⁹⁷ können dann etwa der satirische Text *Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden*, veröffentlicht im Juli 1911,²⁹⁸ oder der als »Gespräch« untertitelte Text *Harakiri und Feuilleton* von Oktober 1912 gelten.²⁹⁹ Auch

294 Ebd., S. 70. Eine ähnliche Formulierung findet sich beispielsweise in der Regieanweisung zur Szene VS/1: »Es bilden sich Gruppen« (AA, S. 7; S 10, S. 45), und beinahe wortgleich auch in der Rede des Nörglers (vgl. AA, S. 518; S 10, S. 508).

295 Kraus: *Und in Kriegszeiten*. In: F 363–365, Dez. 1912, XIV. Jg., S. 70–72, hier S. 71. Auch diese Passage taucht in der Rede des Nörglers wieder auf: »Daß sich in diesem Krieg, dem Krieg von heute, die Kultur nicht erneuert, sondern sich durch Selbstmord vor dem Henker rettet. [...] Daß dieser Krieg von heute nichts ist als ein Ausbruch des Friedens« (AA, S. 121 f.; S 10, S. 224).

296 Vgl. Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 158. Eine andere Richtung nehmen António Sousa Ribeiros Ausführungen zur dialogischen Qualität von Kraus' Satire: »[I]f it is to be effective, the authority of the satirist has to assert itself not in the terrain of abstract ideas and principles, but through a permanent confrontation on the concrete ground of the multiple utterances that compose the whole universe of public discourse of its time. So it is that Kraus's satire is full of voices, it is intrinsically dialogic«; Satire resultiert dann laut Ribeiro auch aus der »theatrical« appropriation« der Stimmen und Diskurse anderer (Ribeiro: *Satirical Discourse and Intertextuality*, S. 446 u. 449). Vergleichbares gilt für Kari Grimstad, dem zufolge Kraus *Die Fackel* von 1919 bis 1930 »constantly used as a kind of stage. In this period, it was the scene of a number of dramas in which Kraus featured himself, either in the role of defending himself against the wrongs done to him by the times, or in that of challenging the people he considered to be symptomatic of the evils of contemporary society« (Grimstad: *Masks of the Prophet*, S. 220).

297 Pfothenhauer: *Sprachsatire*, S. 329.

298 Vgl. Kraus: *Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden. Eine Orgie*. In: F 326–328, Juli 1911, XIII. Jg., S. 1–18. Er enthält, obgleich typographisch als durchgängiger epischer Text gestaltet, sogar eine Regieanweisung wie »(Kohary ab.)« (ebd., S. 14). Dass Kraus für diesen Text vom Budapester Vaudeville-Theater inspiriert worden sein könnte, mutmaßt Timms (vgl. Timms: *The Post-War Crisis*, S. 360).

299 Vgl. Kraus: *Harakiri und Feuilleton*. In: F 357–359, Okt. 1912, XIV. Jg., S. 75–84.

Glossen und Aphorismen konzipiert Kraus wiederholt dialogisch³⁰⁰ – darauf wird punktuell zurückzukommen sein. Der früheste Text von Kraus in ›echten‹ Dialogen scheint *Der sterbende Mensch* aus der Aphorismensammlung *Nachts* zu sein, publiziert in der *Fackel* von September 1913;³⁰¹ auf den später folgenden Abdruck der Schwarz-Gelber-Szene aus den *Letzten Tagen der Menschheit* in der *Fackel* ist bereits verwiesen worden (vgl. Kap. 1). Das Folgeheft zu der genannten *Fackel*-Ausgabe, die *Und in Kriegszeiten* enthält, reizt die Möglichkeiten dialogischen Schreibens noch weiter aus. Zum einen druckt Kraus darin seine *Herbstzeitlosen oder Heimkehr der Sieger*.³⁰² Auch dieser Text ist im Zusammenhang mit den Balkankriegen zu situieren, und auch er wird von Kraus den typographischen Konventionen eines Dramentextes angenähert, mit Personenverzeichnis sowie Regieanweisung als Paratexten und dialogisch orientierter Kommunikation der Figuren (Abb. 2.3). Kraus weist den Text zudem als »[d]en Bühnen gegenüber Manuskript« aus,³⁰³ was auf dessen grundsätzliches Potenzial theatraler Realisierung hindeutet. Achberger nennt den Text überhaupt eine »Fingerübung«³⁰⁴ für *Die letzten Tage der Menschheit* – er ist dies sicher auch insofern, als er Dokumentarisches und Imaginiertes ineinanderblendet.³⁰⁵ Dass die »Stimme des Herrn« in den *Herbstzeitlosen* Moriz Benedikt zuzuschreiben ist, nimmt außerdem eine Gleichsetzung vorweg, auf die später auch im Epilog der *Letzten Tage der Menschheit* angespielt wird.³⁰⁶ Erwähnenswert ist darüber hinaus ein Vorwort, das Kraus seiner Lesung (wie auch dem *Fackel*-Druck) der *Herbstzeitlosen* voranstellt und mit dem er unter anderem an *Harakiri und Feuilleton* anknüpft, jenes ›Gespräch‹, das ebenfalls in der Redaktion der *Neuen Freien Presse* angesiedelt ist:

In dieser Satire führt die ganze ungeheuerere Schmach der Balkan-Berichterstattung ihren Dialog. Wie in »Harakiri und Feuilleton« ist der Jargon wahrscheinlich nicht die realistische Nachbildung der äußern, wohl aber der innern Sprechart der Berufsträger. Zwanglos, wie von selbst, prädestiniert für diese Umformung, betten sich die scheinbar hochdeutschen Zitate in die

300 Vgl. etwa die Glosse *Wie viele gibt es?* (Kraus: *Wie viele gibt es?* In: F 374–375, Mai 1913, XV. Jg., S. 12; siehe auch Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 158) oder einen der – in diesem Fall kaum noch umstandslos so zu nennenden – Aphorismen aus *Nachts* (Kraus: *Nachts*. In: F 389–390, Dez. 1913, XV. Jg., S. 28–44, hier S. 40).

301 Vgl. Kraus: *Nachts*. In: F 381–383, Sept. 1913, XV. Jg., S. 69–76, hier S. 74–76. In seiner allegorischen Qualität und in seiner Integration von Elementen aus Mysterienspiel und Welttheater weist dieses Dramolett ebenfalls auf *Die letzten Tage der Menschheit* voraus.

302 Vgl. Kraus: *Herbstzeitlosen oder Heimkehr der Sieger*. In: F 366–367, Jan. 1913, XIV. Jg., S. 37–56.

303 Ebd., S. 37.

304 Achberger: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 64.

305 Vgl. Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 159.

306 Vgl. Müller: *Mimesis und Kritik*, S. 173.

— 37 —

Herbstzeitlosen oder Heimkehr der Sieger

Den Bühnen gegenüber Manuskript.

Die Stimme des Herrn. Ein älterer Redakteur. Zifferer und Klein.

Der Redaktionschrist. Ein Redaktionsdiener. Münz.

Beim Aufgehen des Vorhangs hört man die Stimme des Herrn aus dem Nebenzimmer: »Noch ein solcher Hereinfall und ich werf alle heraus!« Der Redakteur zuckt zusammen. Der Redaktionschrist stürzt auf die Szene:

»Der kann nich —!« »Um Gotteswillen, sprechen Sie nicht aus — sagen Sie, was schreit er, was hat er, was will er?« »Meiner Seel, wie ich noch beim Volksblatt für'n Ritualmord g'schrieben hab, hab ich weniger Verantwortung g'habt, wie hier, wo ich doch bloß der verantwortliche Redakteur bin!« »Sie, mir scheint, Sie beginnen wieder an den Ritualmord zu glauben. Haben Sie etwas in dem Sinn vor ihm geäußert?« »Aber na — er gift' sich, weil der Graf Osten-Sacken tot is. Hab ich ihn um'bracht? Ich bin nicht schuld an der Blamage mit dem Interview.« »Was heißt Blamage? Ist das eine Blamage, wenn einer tot is? Was kann er dafür? Hängt das nicht ganz von uns ab? Viele, was sich einbilden, sie exestieren, sind für uns tot. Warum, sagen Sie mir, soll nicht einer, der effektiv tot is, für uns leben? Ich sag Ihnen, leben und leben lassen! Er hat uns doch nix getan? Er laßt noch als Toter mit sich reden. Er verhält sich mit uns.« »Gehns, aber Sie werden doch zugeben, daß ein Interview mit einem toten Botschafter eine Blamage is?« »Gar nix geb ich zu. Mit einem lebenden — ja! Weil er nachher sagen kann, er hat nix gesagt. Aber mit einem toten? Der hat doch andere Sorgen wie zu dementieren, was immer sehr unangenehm is für ein großes Blatt.« »Aber entschuldigen Sie, die Blamage besteht doch eben darin —« »Und wenn schon! So ist das keine Blamage von uns, es is höchstens ein Aufsitzer vom — nicht genannt soll er wern!« »Ja aber gerade das is doch —« »Das is für uns nur ehrenvoll. Sehn Sie — der is tot für uns, der und keiner außer ihm. Das is es, was ihn wurmt. Er glaubt, wir wern bringen was ihm paßt. Grad bringen wir was uns paßt. Er bild't sich ein, er laßt uns hereinfallen. Er! Jenner! Wir lassen uns aber nix vorschreiben, wir fallen selbst herein. Das Interview war interessant, das is die Hauptsache. Glauben Sie

Abbildung 2.3

Litanei des unseligsten Geistesjammers. Die Handlung entwickelt wieder, unter Verzicht auf jede äußere Begebenheit, das ruchlose Weltbild der Personen auf dem rein assoziativen Weg der Redensarten, die sie einander zuwerfen und abfangen. Der Inhalt ist die vermessene Gleichstellung und Angleichung von Weltglaube und »Blattgefühl«, der Sieg eines Ungeistes über die Realität, den in einem verrotteten Staatsleben das Machtbewußtsein des Journalismus längst errungen hat und den es am deutlichsten in den Tagen beweist, wo fast der Bericht das Ereignis zur Folge hat. Wie in »Harakiri und Feuilleton« ist der Autor nicht dafür verantwortlich, daß die Realität es mit den Namen so gut getroffen hat, daß Typen genau so heißen können wie Individuen.³⁰⁷

In den zentralen Punkten dieses Vorwortes deutet sich bereits die spätere Konzeption der *Letzten Tage der Menschheit* an: Zu nennen sind insbesondere die vorgeblich ›zwanglose‹ Dialogisierung von – die Wirklichkeit präformierenden – Zeitungsberichten, die sprachliche Gestaltung als Abbild einer inneren Haltung und Wesensart der Protagonist:innen, die Figurenrede als Selbstdesavouierung ihrer Sprecher:innen sowie zuletzt die Möglichkeit, dass jede, auch individuelle Figur einen ›Typus‹ repräsentieren kann. All diese Aspekte lassen sich ebenso auf das Figurenensemble der *Letzten Tage der Menschheit* übertragen, das es weiter unten noch zu entwickeln gilt. Im selben *Fackel*-Heft publiziert Kraus außerdem die Glosse *Conrad von Hötzendorf*, die ebenfalls auf *Die letzten Tage der Menschheit* und die oben bereits kurz angeschnittene Szene vorausweist. Die Glosse endet folgendermaßen:

In Österreich wurde es ernst. Da wurde Conrad von Hötzendorf Generalstabschef. Da studierte er die Balkankarte. Da siegte am Hofe die Friedenspartei und da trat der Hofphotograph Scolik ein. »Eine kleine Spezialaufnahme wenn ich bitten darf – !« »Für die Weltgeschichte?« »Nein, für das interessante Blatt.« »Aha, zur Erinnerung an die Epoche!« »Ja, für die Woche.« »Ich bin aber grad beim Studium der Balkankarte –« »Das trifft sich gut –« »Wirds lang dauern?« »Nur einen historischen Moment wenn ich bitten darf –« »Soll ich also das Studium der Balkankarte fortsetzen?« »Gewiß Exzellenz, setzen ganz ungezwungen das Studium der Balkankarte fort – so – ganz leger – nein, das wär' unnatürlich – der Herr Major wenn ich bitten darf etwas weiter zurück – nein, nur ganz ungeniert – kühn, bitte mehr kühn – es soll eine bleibende Erinnerung an die ernsten Zeiten sein – so ists gut, nur noch – bisserl bitte – so – machen Exzellenz ein feindliches Gesicht! – jetzt – Ich danke.«³⁰⁸

307 Kraus: Notizen. In: F 366–367, Jan. 1913, XIV. Jg., S. 33–36, hier S. 36.

308 Kraus: Conrad von Hötzendorf. In: F 366–367, Jan. 1913, XIV. Jg., S. 1–3, hier S. 3.

Kraus verfasst hier eine dialogisierte Episode, der eine Photographie Conrad von Hötzendorfs zugrunde liegt, die selbst jedoch nicht in der *Fackel* reproduziert wird.³⁰⁹ Für die Buchausgabe baut Kraus die Glosse dann zu einer ganzen Szene (I/24) aus. Wie nahe die Szene der *Letzten Tage der Menschheit* bei aller Erweiterung und Umarbeitung am *Fackel*-Text bleibt, zeigt alleine ein rascher Blick auf ihren Schluss:

CONRAD: [...] Wird's lang dauern?

SKOLIK: Nur einen historischen Moment, wenn ich bitten darf —

CONRAD: Soll ich also das Studium der Karte vom — also von Italien — fortsetzen?

SKOLIK: Ungeniert, Exzellenz, setzen nur das Studium der Karten fort — so — ganz leger — ganz ungezwungen — so — nein, das wär bißl unnatürlich, da könnt man am End glauben, es is gstellt — der Herr Major wenn ich bitten darf, et was weiter zrück — der Kopf — gut is — nein, Exzellenz, mehr ungeniert — und kühn, bitte mehr kühn! — Feldherrenblick, wenn ich bitten darf! — es soll ja doch — so — es soll ja doch eine bleibende histori — historische Erinnerung an die große Zeit — so ist's gut! — nur noch — bisserl — soo — machen Exzellenz ein feindliches Gesicht! — bitte! jetzt — ich danke!³¹⁰

In einem gewissen Sinne können *Die letzten Tage der Menschheit*, wie im ersten Kapitel bereits skizziert, also tatsächlich als »dramatisierte« *Fackel* gelten.³¹¹ Gleichzeitig greift der Befund dort zu kurz, wo *Die Fackel* selbst schon dramatisch konzipiert ist. Die Glosse zu Conrad von Hötzendorf macht zudem auf eine weitere Differenz aufmerksam: So sind prinzipiell dialogische Vorformen in der *Fackel* aus formaler Sicht und ohne speziellen Bezug zu den *Letzten Tagen der Menschheit* von einem *Fackel*-Heft wie jenem von Oktober 1915 zu unterscheiden, das einen »repräsentativen Querschnitt durch die verschiedenen Grade der Vorformung von Szenenmaterial« enthält.³¹² Einen solchen Querschnitt weisen, wenn auch in unterschiedlicher Dichte, im Grunde alle Hefte der *Kriegs-Fackel* auf, von wo aus Kraus Texte immer wieder mit wenigen oder auch gar keinen Änderungen in das Dramenprojekt übernimmt. Vorform und Vorformung können freilich auch in der *Kriegs-Fackel* durchaus in eins fallen; die genannte Glosse zu Conrad von Hötzendorf stellt dafür gleichsam den Prototyp bereit. Die »Frage nach dem Neuen«,³¹³ wie sie die Figuration nach sich zieht, kann daher nur je individuell gestellt werden.

309 Vgl. zur Glosse auch Müller: *Mimesis und Kritik*, S. 135–147.

310 S 10, S. 177, Herv. im Orig.

311 Vgl. auch Melzer: *Der Nörgler*, S. 227.

312 Krolop: *Genesis und Geltung*, S. 267.

313 Friedrich/Harrasser/Tyradellis: *Die Figur*, S. 61.

Die Beispiele lassen sich in unterschiedlichen Ausprägungen mühelos fortsetzen. Zumal Aphorismen, die selbst schon eine Art von Figurenrede beinhalten oder in sich bereits tendenziell dialogisch angelegt sind, können ohne großen Aufwand zum Damentext umfunktionierte werden. Zwei ergänzende Belege dafür mögen genügen; Grundlage ist in beiden Fällen der Aphorismenbestand der Sammlung *Nachts* aus der *Fackel* von Dezember 1915. Zum einen ist dort zu lesen: »(Kindermund.) ›Der Papa hat gestern gesagt: Ans Vaterland ans teure schließ dich an. Ist denn das Vaterland jetzt auch teurer geworden?‹«,³¹⁴ woraus in den *Letzten Tagen der Menschheit* folgender Szenenabschnitt wird:

VATER: Jawoll mein Junge, immer feste — wie sagt doch Schiller, ans Vaterland ans teure schließ dir an!

SOHN: Vata —

VATER: Nanu?

SOHN: Vata, is denn det Vataland jetzt auch teurer geworden?

VATER: Unerschwinglich, Junge, unerschwinglich!³¹⁵

Zum anderen findet sich in *Nachts* der folgende Protodialog: »Es handelt sich in diesem Krieg —‹ ›Jawohl, es handelt sich in diesem Krieg.«³¹⁶ Kraus transformiert auch diese Stelle in einen Dialogabschnitt der *Letzten Tage der Menschheit*:

DER OPTIMIST: Es handelt sich in diesem Krieg —

DER NÖRGLER: Jawohl, es handelt sich in diesem Krieg! Aber der Unterschied ist der: Die einen meinen Export und sagen Ideal, die andern sagen Export [...].³¹⁷

Durchaus bedenkenswert erscheint in diesem Sinne Timms' These, wonach in den Glossen und Aphorismen bereits ein »imaginary interlocutor«³¹⁸ angelegt sei, der mit dem Optimisten in Kraus' Dramenprojekt Gestalt annehme. All die angeführten Beispiele haben nun gemein, dass die Dramatisierung umgesetzt wird, indem Figuren respektive Figurenbezeichnungen eingezogen werden, und zwar auch dort, wo die Textvorlagen selbst schon tendenziell dramatisch konzipiert sind. Die Umarbeitung des *Fackel*-Textes zum Damentext der *Letzten Tage der Menschheit* kann dabei zusätzlich an den Nachlass-Befunden entlang nachvollzogen werden. Dramatisierung als formale Praktik erweist sich bei

314 Kraus: *Nachts*. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 115.

315 AA, S. 411; S 10, S. 408.

316 Kraus: *Nachts*. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 111.

317 AA, S. 108; S 10, S. 212.

318 Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 392.

Kraus dann zugleich als genuin materiale Praktik. Das Prinzip der Figuration ist dabei bisweilen rasch umgesetzt, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Diese rasche Umsetzbarkeit wird in den Manuskripten der *Letzten Tage der Menschheit* bereits deutlich bei den im ersten Kapitel aufgeschlüsselten Vermerken darauf, an welcher Stelle Passagen aus der *Fackel* einzufügen seien. In der knappsten Form steht dort eine Figurenbezeichnung und ein Querverweis:

Ein Pastor: – – (N^o 462–71
S. 183¹⁹)

Einem solchen Prinzip folgend, lässt sich eine gesamte Szene bauen, wie ein Blatt aus dem Manuskript zum V. Akt der Akt-Ausgabe zeigt (Abb. 2.4):

Ein Hauptmann: Eine Gnade Gottes..... S. 81. N^o 445/53
ausschütten

Ein Flieger: Ohne Phrasen.... Jahren gelesen habe.
(das weitere
nicht zu setzen)

(S. 81)

Ein Offizier-Stellvertreter: Wir lagen in Polen. _ _ _ _ gehabt.
(81/82)

Ein Hauptmann: Ich habe mir.... könnte. (82)

Ein Vizefeldwebel: Innigen Dank.... gesprochen! (82)

Ein Unteroffizier: Heute.... ersetzen (82)

Ein Fliegerbeobachter: Gerade..... dafür! (83)

Ein Oberleutnant: Jede.... Granate (das weitere nicht)
(83)²⁰

Letzteres Beispiel gestaltet sich jedoch insofern als besonders, als hier nicht nur der *Fackel*-Text selbst dramatisch konzipiert ist, sondern sich Kraus' Manuskript-Verweise auf ein seitenlanges Zitat aus einem Prospekt »Die Feldgrauen / über / Otto Ernst«²¹ beziehen, das *Die Fackel* wiedergibt und dessen Quelle selbst mit »Figuren« arbeitet (Abb. 2.5), wie im Folgenden äußerst verkürzt dargelegt werden soll:

Ein Hauptmann: ... Eine Gnade Gottes [...] ausschütten.
[...]

Ein Luftschiffer: Ohne Phrasen [...] Jahren gelesen habe. [...]

319 [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 23, vereinfachte Darstellung.

320 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 14, vereinfachte Darstellung. Nach diesem Muster nimmt Kraus später auch noch eine Ergänzung vor (vgl. WB, H.I.N. 176043, fol. 69).

321 Kraus: Ein andres Antlitz. In: F 445–453, Jan. 1917, XVIII. Jg., S. 80–86, hier S. 80.

Ein Hauptmann: ... Eine Gnade Gottes, ein unschätzbare Segen sind Ihre Werke für uns Deutsche in dieser schweren Zeit! ... Sie sind für mich die Bestätigung, die Verkörperung des männlich-deutschen Glaubens der Gegenwart. Darum kann ich nicht anders, ich muß Ihnen, gerade Ihnen mein Herz ausschütten.

Ein Hauptmann: Ich las Ihr Buch — wörtlich: »unter sich kreuzendem Geschoß inmitten«. Das Schlußkapitel von »Semper der Mann« — jeder Deutsche sollte es sich in das Herz schreiben, es sähe besser in Deutschland aus.

Ein Obermatrose: Wir haben als Zeichen unserer großen Dankbarkeit und unbeschreiblich großen Freude drei kräftige Hurras auf Sie ausgebracht.

Ein Kanonier: ... Wieviel mehr Freude gewährt ein einziges solches Buch als ein Dutzend Schmöker! Besonders wir, die wir an der Langweile der Westfront fast verkommen, bedürfen einer Aufmunterung und einer Stärkung dessen, was uns verloren zu gehen droht. Dem arbeiten am wirksamsten gute deutsche, gemütvollte Bücher wie die Ihrigen entgegen.

Ein Luftschißer: Ohne Phrasen dreschen zu wollen: Ihr Buch war mit das Schönste, Tiefste und Erhebendste, was ich seit Jahren gelesen habe... Und nun lächeln Sie nicht wieder so spöttisch und freuen Sie sich, daß Sie einem Erdenbürger, der alles nur grau in grau sah, so glückliche Stunden bereitet haben.

Ein Offizier-Stellvertreter: Wir lagen in Polen im Schützen-graben. Ob noch ein Angriff zu erwarten sei, konnte niemand sagen; doch übten wir die größte Wachsamkeit. Um unsere Nerven, die wieder einmal ihr Teil erhalten hatten, etwas zu beruhigen, krochen wir in den Unterstand, wo ich, um uns auf andere Gedanken zu bringen, etwas vorlesen mußte. Ich wählte Ihre Plauderei »An die Zeitknicker«, die auch viel Anerkennung fand. Eben wollte ich die »Anna Menzel« beginnen, als wir zu unseren Zügen gerufen wurden mit der Meldung: am Waldrande habe man feindliche Schützen erkannt. Der Tanz begann. Immer mehr Angreifer kommen aus dem Walde hervor. Unser Maschinengewehr, welches sich zwischen meinem und dem ersten Zug befand, fängt nun auch an mitzuwirken. Ebenso war unsere Artillerie auf der Hut gewesen und sandte nun gruppenweise ihre Schrapnells auf den Gegner. — Mir fiel die Unruhe meiner Leute auf; der Gegner hatte schon teilweise den Drahtverhau erreicht. Unter meinen Leuten waren sehr viel junge Krieger, die heute zum erstenmal im Feuer standen. Was konnte ich als Zugführer anderes tun als ihnen zurufen, ruhig zu feuern. In diesem Augenblick dachte ich an die Worte aus der Mahnung an die »Zeitknicker«: Ruuhig, nur imm-mer ruuhig! Gebückt von Mann zu Mann, von Gruppe zu Gruppe kriechend, rief ich ihnen zu. Die Wirkung war bald

Ein Offizier-Stellvertreter: Wir lagen in Polen [...] gehabt!

[...]

Ein Hauptmann: Ich habe mir [...] könnte

[...]

Ein Vizefeldwebel: Innigen Dank [...] gesprochen!

Ein Unteroffizier: Heute [...] ersetzen.

[...]

Ein Flieger-Beobachter: Gerade [...] dafür!

[...]

Ein Oberleutnant: Jede [...] Granate.³²²

Die dramatische Dialogisierung für *Die letzten Tage der Menschheit* kann allerdings auch direkt auf der *Fackel*-Seite erfolgen, im wörtlichen Sinne mit wenigen Feder-Strichen. Hier mögen ebenfalls zwei Beispiele genügen: Zunächst sei auf eine der Szenen »Der Abonnent und der Patriot im Gespräch« verwiesen,³²³ der Kraus' Glosse *Hungersnot in England* zugrunde liegt.³²⁴ Mutmaßlich Korrekturabzüge des betreffenden *Fackel*-Heftes dienen ihm als materiale Basis, auf die er mit Feder die Figurenbezeichnungen »Der Patriot« und »Der Abonnent« setzt. Außerdem kürzt er die benötigten Textpassagen zusammen. Insgesamt passt Kraus die *Fackel*-Blätter, wie auch sonst meist üblich, in den größeren Szenenzusammenhang ein, indem er punktuelle Ergänzungen vornimmt und Übergänge einfügt – wenn auch nicht immer zum Verständnis des Setzers, wie die Buntstiftmarkierungen zeigen – sowie zudem auf einem »Beilage«-Blatt den Dialog fortsetzt (Abb. 2.6, 2.7).³²⁵ Ähnlich entsteht die Szene »Berliner Tiergarten«,³²⁶ auch ihr geht eine Glosse – mit dem Titel *Made in Germany* – voraus.³²⁷ Sie kommt zudem in der Manuskriptversion beinahe ohne handschriftliche Ergänzungen der Dialoge über die Figurenzuschreibung hinweg aus (Abb. 2.8–2.11).³²⁸ Wie häufig (vgl. Kap. 3) erweitert – und pointiert – Kraus die Szene erst im Laufe der Überarbeitungsvorgänge.³²⁹ Die spätere Figur Kladder ist als Streichung bereits in der ersten Fassung angedeutet; sonst tragen die Figuren noch die Namen »Steinecke-Berlin« und »Wernecke-Hannover«. ³³⁰ Sichtbar werden jedenfalls die kaum gravierend zu nennenden Eingriffe in den *Fackel*-Text, aus denen Dialoge resultieren und durch die dramatische Figuren geschaffen werden. Jahre später

322 Ebd., S. 81–83, Herv. im Orig.

323 Zur Druckfassung siehe AA, S. 332–335; es ist die einzige Szene der Akt-Ausgabe, die Kraus nicht in die Buchausgabe übernehmen wird (vgl. auch S 10, S. 787–789).

324 Vgl. Kraus: *Hungersnot in England*. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 105–108.

325 Vgl. [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 42v u. 42a.

326 Vgl. zur Druckfassung AA, S. 478–482; sowie S 10, S. 488–492.

327 Vgl. Kraus: *Made in Germany*. In: F 437–442, Okt. 1916, XVIII. Jg., S. 24–29.

328 Vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 50–53.

329 Vgl. auch Lensing: »Kinodramatisch«, S. 487f.

330 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 50.

de Heimat: Mit einem ...
de Heimat: ...
de Heimat: ...
 106 ...

In allen Briefen kehrt der Jammer über die Lebensmittel-misere wieder. In einem Briefe heißt es: Um Kartoffeln müssen wir geradezu kämpfen. Wir sind halb verhungert. Nichts ist zu bekommen. Die Lage ist ernst, die Ernährung entsetzlich.

de Heimat:
 Eine Arbeiterfrau aus Reading schreibt am 1. März: Ihr bekommt jetzt keinen Urlaub, weil ihr die hiesigen Zustände nicht sehen sollet. Es wird uns Frauen überlassen bleiben, diesen Krieg zu beenden. Die Lebensmittelfrage muß schließlich das Ende herbeiführen.

de Heimat:
 Noch deutlicher schreibt ein Dockarbeiter aus London am 20. März: Wenn der Krieg noch lange dauert, fangen wir hier an!

Solche Nachrichten aus der Heimat wirken auf die Soldaten an der Front ungünstig ein, wie ein aus dem Felde datierter Brief vom 15. März beweist, in dem der Absender im Schützengraben schreibt: Die Engländer werden es nicht mehr lange aushalten können, da die Lebensmittel so schrecklich knapp sind.

~~Es heißt gewiß die englischen Zustände nicht zu schwarz sehen, wenn man annimmt, daß die Lebensmittelmisere, die — nach dem Brief der Arbeiterfrau aus Reading — am 1. März so unerträgliche Formen hatte, sich bereits am 25. Februar fühlbar gemacht haben muß. Tatsächlich ist denn von der 'Arbeiter-Zeitung' auch die folgende, bei diesem Datum abschließende Beobachtung publiziert worden, in der die englischen Wucherpreise zu gebührender Würdigung kommen:~~

Der Glasarbeiter Rudolf Walland, derzeit wohnhaft in Zuckermantl Nr. 164, war während der ganzen Kriegszeit in England als Glasarbeiter beschäftigt. Am 25. Februar d. J. wurde er nach Österreich ausgeliefert, weil er an einem hartnäckigen Kehlkopfleiden schwer erkrankt ist. Er wurde mit seiner Frau und vier Kindern auf einem englischen Munitionsdampfer nach Holland gebracht und kam von dort in seine Heimat nach Österreich. Walland schildert die Verhältnisse bis zu seiner Abreise am 25. Februar recht ausführlich. Alle Lebens- und Bedarfsartikel waren bis zu dieser Zeit mit Ausnahme von Zucker ohne Marken und uneingeschränkt und zu ganz mäßigen Preisen zu haben. Zucker wurde ab Oktober 1917 auf Marken gegeben und zwar 1/4 Kilogramm für die Woche und für den Kopf. Zur Zeit seiner Abreise am 25. Februar wurden Marken für Fleisch und Butter eingeführt, doch kann er nicht angeben, in welcher Quantität es ausgewiesen wird. Die Preise für Kleidung, Wäsche und Schuhe sind eigentlich noch Friedenspreise. Walland hat sich vor seiner Abreise

de Heimat: das ist ...
de Heimat: ...
de Heimat: ...

Abbildung 2.6

Made in Germany

Fünftausend Dokumente, deren jedes für sich der Nachwelt die Schande zum Bewußtsein brächte, von dieser Welt zu stammen, liegen noch in meinem Schrank. Aber den Vorrang, ihr den Tont anzutun, hat jeder neue Tag, und unter allen Nachrichten sind die neuesten am besten und unter den neuesten Nachrichten wieder die Leipziger Neuesten Nachrichten. Die zentrale Eigenart des Denkens, vor der das Staunen der europäischen Umgebung sicherlich größer ist als das Hassen, findet wohl nirgendwo einen planeren Ausdruck. Ein Leser, dessen Ehrgeiz, mich an die Quelle zu führen, keine Rücksicht auf meine Pflicht nimmt, dem Jahrhundert zwar »den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen«, jedoch nur »die abgekürzte Chronik des Zeitalters zu sein«, bringt mich mit etlichen Ausschnitten in Versuchung. Aber nirgend kommt die Gemütsart, die die rechte Hand nicht wissen läßt, daß die linke Bomben wirft, sondern es niederschreiben läßt, daß es der Feind tut, nirgend kommt sie so schön zur Geltung.

*Seiner
Tun :*
*Wernicke =
Kagutov :*

Daß die Vorführung einer Schlacht im Film zum täglichen Brot der deutschen Kinobesitzer gehört, weiß man. Da nun die technische Kanaille in London, wengleich sicherlich mit größerem Können, dasselbe tut und Aufnahmen von der Offensive an der Somme vorgeführt hat, heißt es in Leipzig:

Quelle :
*Wernicke =
Kagutov :*
*Wernicke =
Kagutov :*

Die gefilmte Schlacht, die gefilmte Majestät des Sterbens und des Todes! Daß die Engländer eine unwissende und ungebildete Gesellschaft sind, wissen wir ja, der vorliegende Fall zeigt aber auch, bis zu welcher Gefühlsroheit Neid und Lüge führen.

So heißt es in Leipzig. Da der Neid aber ein hervorragendes Motiv für das Kinorepertoire ist, meldet sich die 'Kölnische Zeitung' (Ausgabe für das Feld), die auch zu bescheiden ist, von den deutschen Schlachtfilms außerhalb der Annoncenrubrik etwas zu wissen, und regt an, die Roheit und Unbildung der Engländer sogleich in Deutschland einzuführen:

*Seiner
Tun :*

Wäre es nicht erwünscht, daß man auch dem Deutschen hinter der Front solche lebenswahren Bilder der jüngsten Ereignisse vorführte? An Gelegenheiten, die geeignete Bilder zur Aufnahme bieten, dürfte kein Mangel sein. Die Taten unserer Soldaten, im Bilde vorgeführt, gäben wahrhaftig Stoff genug für mehr als einen Film, und das Volk, das am Bilde manchmal mehr hängt, als am Worte, würde solchen Vorführungen ein gewaltiges Interesse entgegenbringen, auch wenn wir

*Seiner
Tun = Kals :*
*Wernicke =
Kagutov :*
*Wernicke =
Kagutov :*
*Wernicke =
Kagutov :*

Abbildung 2.8

auf die Ausschmückungen im Interesse nationaler Selbstverhimmelung, die Engländer und Franzosen nötig haben, verzichten.

~~Versteht sich. Machen wir. Zwar ist es längst gemacht, aber das vergessen wir, um den Feinden, die es auch machen, teils Gefühlsroheit vorwerfen, teils beweisen zu können, daß wir's noch besser machen werden. Nur daß ein deutscher Ulan, der mir den Ausschnitt von der Front schickt, dazu schreibt, »jetzt habe das Sterben des armen Schützengrabensoldaten wirklich einen Zweck: es dürfe mit allem Dreck von Reinhardt um den Beifall des deutschen Kinopöbels konkurrieren«. Leipzig aber, das die Erbärmlichkeit, um die Köln die Engländer beneidet, auf den Neid der Engländer zurückführt, veröffentlicht eine Kritik des durch das Genie und die Persönlichkeit seines Autors berühmt gewordenen~~

~~Hias.~~ *Reinhardt-Kritik: Was ist die Aufgabe des Hias?*

(Berliner Theater »Der Hias«) Unter dem Krachen aller Feuerwaffen und mit Sturmgeschrei ging gestern abend »Der Hias«, ein feldgraues Spiel in drei Akten, über die Bretter des Berliner Theaters. Der Zettel verschwieg den Namen des Verfassers; aber ein Feldgrauer soll das Stück geschrieben haben, und Feldgrau (Offiziere und Mannschaften Berliner und bayrischer Ersatz-Truppenteile, unter denen gewiß einige von schauspielerischer Herkunft waren) führten es auf. Für die Frauenrollen stellten sich Frauen der Aristokratie zur Verfügung. Das Stück, nicht besser als die meisten seiner Art, gab Gelegenheit, Lagerleben und blutige Kämpfe mit erstaunenswertem Naturalismus vorzuführen. Die echten Soldaten auf der Bühne spielten, als ob sie an der Front wären. Dort, wo die kriegerischen Vorgänge der technischen Mittel der Bühne spotteten, sprang der Film ein/und der Apparat rollte (im letzten Akte) eine Reihe von geschickt in die Szene des Stückes eingelegten Schlachtbildern ab. Erhöht wurde der Eindruck durch den Lärm der Maschinengewehre und Handgranaten und durch das Ächzen und Stöhnen der Gefallenen.

Vermeide Klammern!

Wiederholungen!

Wiederholungen!

Wiederholungen!

Wiederholungen!

Wiederholungen!

Wiederholungen!

Freilich bemerkt Leipzig, um nicht ganz in den Verdacht zu kommen, daß es ein klein London sei, dazu:

Die mörderische Abspiegelung ging auf die Nerven, ohne daß sie durch die Kunst geadelt zur Höhe der zeitgeschichtlichen Ereignisse emporgetragen worden wäre. Von einem dichterischen Atem ist in dem Stück kein Hauch zu verspüren.

Ein Unrecht am »Hias«. Wenngleich nicht gerade durch die Kunst, sondern nur durch die Mitwirkung der deutschen Aristokratinnen

Abbildung 2.9

für Kalligraphen ~~so~~ falls ~~es~~ ~~ist~~

— 26 —

geadelt, ist er doch zur Höhe der zeitgeschichtlichen Ereignisse emporgetragen. Die echten Soldaten auf der Bühne spielten, als ob sie an der Front wären, und für zwei Mark funfzig kann man das Ächzen und Stöhnen der Gefallenen hören, was viel lohnender ist als die gefilmte Majestät des Sterbens in London, die doch stumm bleibt. Den Neid, der die Engländer darob befallen müßte, könnte man ihnen schon jetzt vorhalten. Aber ein Beispiel für deren Verlogenheit wird gleich angeführt:

Worms

Krone:

H. W. L. K.

Eine englische Denkmünze auf die Seeschlacht im Skagerrak. Nachdem die Engländer ihre schwere Niederlage vom Skagerrak auf dem Papier allmählich in einen Sieg umgemodelt haben, setzen sie diesem Lügenverfahren dadurch die Krone auf, daß sie eine Denkmünze auf die Seeschlacht prägen, womit sie sie offenbar in eine Reihe mit anderen Seeschlachten stellen wollen, die seit dem Vorbilde der Königin Elisabeth, die auf den Untergang der Armada im Jahre 1588 eine berühmte Münze prägen ließ, durch Denkmünzen als Siege verherrlicht worden sind. . . . Rund herum läuft die Inschrift: »Der ruhmreichen Erinnerung derer, die an jenem Tage fielen.« Im Vergleich mit neueren deutschen Denkmünzen kann diese englische als gedankenarm und unkünstlerisch bezeichnet werden. Der Text, der nichts von Sieg enthält, ist für englische Verhältnisse ziemlich bescheiden. . . . Die Denkmünzen sollen käuflich sein. — die goldene zu 230 Mk., und der Gesamtertrag soll den Hinterbliebenen der gefallenen Seeleute zukommen. † So verabscheuungswürdig diese englische Verlogenheit auch ist, kann man es nicht in Abrede stellen, daß sie System hat und sicher auch Erfolg haben wird, denn es unterliegt keinem Zweifel, daß auch auf diesen englischen Schwindel wieder eine ganze Menge neutraler Untertanen hereinfließen wird.

Man muß die gedankenreichen und künstlerischen deutschen Denkmünzen keineswegs zum Vergleich heranziehen, um sich von der Bescheidenheit und Käuflichkeit, kurz von der verabscheuungswürdigen Verlogenheit dieser englischen Denkmünze, deren Text nichts von Sieg enthält und deren Gesamtertrag den Hinterbliebenen der gefallenen Seeleute zukommt, eine Vorstellung machen zu können. Sie gilt der Erinnerung derer, die an jenem Tage gefallen sind, ihr Ertrag der Unterstützung derer, die sie zurückgelassen haben: man mache sich von diesem englischen Schwindel, der wie gesagt nichts von Sieg enthält, also als völlig gedankenarm und unkünstlerisch bezeichnet werden kann, ein Bild. Wovon man sich hingegen

Abbildung 2.10

Streck: Kauer:

Wunder: Kauer: Wie?
Streck: Kauer: /ai/

Von der Stirne heiß, rinnen muß der Schweiß bei solcher Arbeit. Überrascht schaut das zuschauende Volk, wie Seine Majestät den von der Stirne perlenden Schweiß mit dem Hemdärmel ein übers andre Mal abwischt; denn in brennender Sonnenhitze mit der Garbengabel Wagen vollzuladen, wenn auch mit aufgestreiften Hemdärmeln, macht schwitzen — und Durst. Und so haben wir wieder das schöne Bild: Seine Majestät sitzt mitten in seinem ihm treu ergebenden oberschlesischen Volk, auf das er sich verlassen kann, sitzt auf einem Feldrain und trinkt aus einem gewöhnlichen Krug frisches Wasser.

~~Herablassend winkt er den Kindern und spricht wie ein Vatertraulich zu ihnen. Sie sollen versuchen, über die Stoppeln zu laufen. Sie tun es. Herzlich lacht Seine Majestät über der Kinder Vergnügen und schenkt ihnen etwas als Lohn für ihre Mühe und die Freude, die sie ihm bereitet haben.~~

Ist da nicht alles, was es gibt, wie im Gesamtkunstwerk vereinigt? Der Kaiser sitzt mitten in seinem Volk, auf das er sich verlassen kann, auf einem Feldrain, was rennt das Volk, das Oberhaupt streift die Hemdärmel auf, von der Stirne heiß, der Segen kommt in einem doppelten Sinne von oben, wie der Knecht so der Herr, wie der Herr so der Knecht, nämlich unser Reichskanzler, siehst du da nicht, wahrhaftig er ist's, die Welt ist verkehrt, die Genitive sind vorangestellt, es ist der Kinder Vergnügen, des Reiches Oberhaupt legt Hand an, und so haben wir wieder das schöne Bild — aber selbst Ganghofer hätte den Text nicht zustande gebracht: »Auf dem mit goldenen Getreidegarben besäten durchfurchten Boden unseres lieben Vaterlandes erheitert das durch die Sorgen der Kriegsjahre tief durchfurchtete Antlitz Seiner Majestät munteres Lächeln«. Man beachte die unwillkürliche Steigerung von »durchfurcht« und den Vorgang, wie auf dem Boden, der mit Garben besät ist, munteres Lächeln das Antlitz erheitert. Nie ist ein deutscherer Satz geglückt. Wie ein durch alle Gefahren heimgeführtes Unterseehandelsboot mutet er an. Ein Londoner Film muß vor Neid zerspringen. Eine Lauterberger Weltanschauungswoche kann etwas zulernen.

Wunder: Kauer:
Wie?
Streck: Kauer:
— 27 —

Wunder: Kauer: ...
Streck: Kauer: ...

Wunder: Kauer: ...
Streck: Kauer: ...
Wunder: Kauer: ...
Streck: Kauer: ...

Abbildung 2.11

wird sich Kraus einmal auf die »Personen, die ich in szenische Gestalten und in die Romanfiguren meiner Glossenwelt transformiert habe«, beziehen.³³¹ Dies schließt sicher eine »dimension of fictionality«³³² ein; vor allem interessant daran ist jedoch der von Kraus so benannte Vorgang der Transformation, oder mit der hier vorgeschlagenen Terminologie: Figuration.

Was die Dialoge der *Letzten Tage der Menschheit* darüber hinaus betrifft, wird rasch offensichtlich, dass Kraus die Gestaltung dramatischer Rede durchaus an einen Extrempunkt treibt. Erachtet man nämlich – substanziell und zu eng gefasst zugleich – These und Antithese als Grundlage des dramatischen Dialoges (und insbesondere der Stichomythie), so wird diese Grundlage Helmut Arntzen zufolge in Kraus' Dramenprojekt weitestgehend verabschiedet.³³³ Streckenweise degeneriert sprachliche Interaktion in den *Letzten Tagen der Menschheit* gänzlich zur »Formelhäufung«.³³⁴ Besonders markant zeigt sich dies etwa in den Dialogen zwischen den bereits genannten Figuren des Patrioten und des Abonnenten:

DER PATRIOT: [...] Bei die andern herrscht doch schon überall Entmutigung.

Froh wären sie, wenn es zu End wär. Bei uns – ?

DER ABONNENT: Das is mir auch schon aufgefallen. Da is zum Beispiel Entmutigung in Frankreich!

DER PATRIOT: Verdrossenheit in England!

DER ABONNENT: Verzweiflung in Rußland!

DER PATRIOT: Zerknirschung in Italien!

DER ABONNENT: Überhaupt, die Stimmungen in der Entente!

DER PATRIOT: Es rieselt im Gemäuer.

DER ABONNENT: An Poincaré nagt die Sorge.

DER PATRIOT: Grey ist mißmutig.

DER ABONNENT: Der Czar wälzt sich im Bett.

DER PATRIOT: Beklemmung in Belgien.

DER ABONNENT: Das erleichtert! Demoralisation in Serbien.

DER PATRIOT: Da fühlt man sich! Verzweiflung in Montenegro.

DER ABONNENT: Da kann man noch hoffen! Bestürzung im Viererverband.

331 Kraus: Zweihundert Vorlesungen und das geistige Wien. In: F 676–678, Jan. 1925, XXVI. Jg., S. 47–68, hier S. 51f.

332 Timms: Culture and Catastrophe, S. 50.

333 Vgl. Arntzen: Einige Dialogstrukturen, S. 430. Für die Gespräche zwischen dem Nörgler und dem Optimisten, in denen man noch am ehesten eine avancierte Dialoggestaltung vermuten könnte, macht Kraus über die Figur des Nörglers selbst klar, wie sie zu lesen seien. Diese bemerkt gegenüber ihrem Gegenpart: »Ich unterhalte mich gern mit Ihnen, Sie sind der Stichwortbringer für meine Monologe. Ich möchte mit Ihnen vor das Publikum« (S 10, S. 224). Die Monologe des Nörglers bleiben damit freilich immer schon auf ihr anderes, den Dialog, angewiesen. Zur Problematik der ohnehin nur unscharfen Trennungsmöglichkeiten von Monolog und Dialog siehe Pfister: Das Drama, S. 180–182.

334 Hawig: Dokumentarstück, S. 29.

DER PATRIOT: Da derfangt man sich! Zweifel in London, Paris und Rom. Man brauch wirklich nur die Titeln anschauen, man brauch gar nicht weiter lesen, weiß man doch schon woran man is. Man sieht, wie mies es jenen geht und wie gut uns. Stimmungen haben wir auch, aber gottlob etwas andere!³³⁵

Wo der Dialog nur mehr aus der Aneinanderreihung von Presseschlagzeilen respektive -phrasen besteht, reduziert sich seine kommunikative Funktion auf das phatische Moment – es geht nur mehr darum, den Kanal offen zu halten.³³⁶ Dialog verkommt dann tatsächlich zur »Hohlform«.³³⁷ Ähnliches gilt für das Gespräch der Offiziere in der allerersten Szene der *Letzten Tage der Menschheit*:

EIN OFFIZIER: Grüß dich Powolny! Also was sagst? Gehst in die Gartenbau?

ZWEITER OFFIZIER (*mit Spazierstock*): Woher denn? G'schlossen!

DER ERSTE (*betroffen*): G'schlossen?

EIN DRITTER: Ausg'schlossen!

DER ZWEITE: Wenn ich dir sag!

DER ERSTE: Also was sagst?

DER ZWEITE: Na gehen mr halt zum Hopfner.

DER ERSTE: Selbstverständlich – aber ich mein, was sagst politisch, du bist doch gescheit –

DER ZWEITE: Weißt, no wer' mr halt (*fuchelt mit dem Spazierstock*) – a bisserl a Aufmischung – gar nicht schlecht – kann gar nicht schaden – höxte Zeit –

DER ERSTE: Bist halt a Feschak. Weißt, einer wird ganz aus'n Häusl sein, der Fallota, der was –

EIN VIERTER (*tritt lachend hinzu*): Grüß dich Nowotny, grüß dich Pokorny, grüß dich Powolny, also du – du bist ja politisch gebildet, also was sagst?

DER ZWEITE: Weißt, diese Bagasch hat Umtriebe gemacht ganz einfach.

DER DRITTE: Weißt – also natürlich.

DER VIERTE: Ganz meine Ansicht – gestern hab ich mullatiert – ! habts das Bild vom Schönflug gsehn, Klassikaner!³³⁸

335 S 10, S. 119f.

336 Zur phatischen Funktion vgl. Jakobson: Linguistik und Poetik, S. 91.

337 Arntzen: Einige Dialogstrukturen, S. 437.

338 S 10, S. 45. Für Arntzen funktionieren vor allem die Eingangsszenen der Akte (inklusive dem Vorspiel) als »Dialogrevuen«, weil sie ein ganzes Set von Dialogpartien nebeneinanderstellen, die voneinander isoliert sind: Ihre Sprecher:innen sind zwar jeweils aufeinander bezogen, nicht jedoch auf die Sprecher:innen der anderen Dialogpartien (vgl. Arntzen: Einige Dialogstrukturen, S. 428). Auf der Makroebene der Szene passiert damit im Grunde dasselbe wie auf der Mikroebene des Dialoges, wo die Isolierung den einzelnen Satz respektive die einzelne Figurenrede betrifft.

Zu bedenken bleibt nun allerdings, ob eine derartige Persiflage der Stichomythie durch Figuren, die nur mehr in Schlagzeilen oder Floskeln sprechen, anstatt diese dramatische Redeanordnung bloß zu verabschieden, nicht gerade deren Künstlichkeit hervorkehrt. Stichomythie muss schließlich als »hochartifizielle Variante dialogischen Verkehrs«³³⁹ gelten, und Kraus übersteigert sie darin noch. Auch die für versifizierte Dramen gängige Form der Antilabe scheint nur mehr als Persiflage in Kraus' (bekanntlich weitgehend in Prosa verfasstes³⁴⁰) Stück eingehen zu können:

HINDENBURG: Der Friede wird umso eher herbeigeführt werden
 LUDENDORFF: je günstiger unsere Kriegslage wird. Noch steht die Tat
 HINDENBURG: über dem Wort.
 LUDENDORFF: Deshalb sollten wir jetzt nicht
 HINDENBURG: vom Frieden sprechen. Den Anfang
 LUDENDORFF: scheinen die Russen machen zu wollen.³⁴¹

Punktuell verwirft Kraus die Dialogstruktur überhaupt und löst sie stattdessen in Kollektivfiguren ohne distinkte Zuordnung von Redeanteilen auf:

STIMMENGEWIRR: Wo is Weiß? — Bittich schrei nicht, Stukart hört — Habts ihr gehört von Durazzo, Kleinigkeit — Das Panorama war fabelhaft — Be-gierig bin ich, ob er heut zurecht kommt — Nutzt nix, Heine ist und bleibt der gresste deutsche Dichter und wenn sie zerspringen — Ich hab den Sektionschef begrüßt, er hat auch begrüßt — Sie wern sehn, er wird in den Annalen fortleben — Am Sonnwendstein will er herauf hat er gesagt — Nicht wern sie Verdun bekommen! — Sind Sie eigentlich ein starker Esser? Ich bin nämlich ein starker Esser — Das Panorama war fabelhaft — Ich sag dir, im Schritt, er hat Zeit — Die Verluste müssen gesalzen sein! — Der muß auch hübsch verdienen — Wie sie das deklamiert hat, war ich effektiv begeistert — Wetten, er kommt heut im Trab — Der Doktor hat gesagt, unten steht es glänzend — Ich hätt noch drei Waggon — Wie er sich getauft hat, hat sie sich geschieden — Heut versäumt er aber ja, sag ich euch — Wenn ihr euch kugeln wollts, müßts ihr in die Josefstadt — Was heißt Truppentransporte? Der Tarockzug geht immer! — Das Panorama war fabelhaft — Dorten kommt er gelaufen, was hab ich gesagt, Weiß im Galopp!³⁴²

339 Vogel: Die Verdächtigung des Wortgefechts, S. 19.

340 Zum Verhältnis von gebundener und ungebundener Rede in den *Letzten Tagen der Menschheit* insbesondere unter dem Blickwinkel der Weltanschauung(sliteratur) vgl. Meierhofer: Weltkrieg – Weltanschauung – Welttheater, S. 482–489.

341 S 10, S. 467. Zur mutmaßlichen Vorlage siehe Goldmann: Hindenburg und Ludendorff über Krieg und Frieden.

342 S 10, S. 247f.

Dass sich hier typographisch eine Wiederannäherung an die protodialogische Gestaltung der *Fackel* abzeichnet, ist kein Zufall: Die Figurenrede ist direkt entnommen von »S. 88 418–422 / die letzten 19 Zeilen«,³⁴³ wie das Manuskript unter Bezugnahme auf das betreffende *Fackel*-Heft (Abb. 2.12, 2.13) darlegt. Noch radikaler als das »Stimmengewirr« erweist sich dann das »Geschrei«; hier wird die Kollektivfigur völlig reduziert auf das Sagen des Sagens:

DAS GESCHREI: — Mir gesagt! — Ihm gesagt! — Unter uns gesagt! — Sag ich Ihnen! — Sagen Sie! — No wenn ich Ihnen sag! — Also ich sag Ihnen! — Was sagen Sie! — Sagt er! — Auf ihm soll ich sagen! — Ich wer' Ihnen etwas sagen — No was soll ich Ihnen sagen? — Ihnen gesagt? —³⁴⁴

Bei Passagen wie den beiden eben zitierten ist gewiss von einer Entindividualisierung³⁴⁵ von Dialogen und Figuren auszugehen, die hier nachgerade zugespitzt wird. Generell schwanken Kraus' satirische Figuren zwischen »archetypal resonance« und »historical specificity«,³⁴⁶ in der Mehrzahl bleiben sie dabei »ein-dimensional« sowie »statisch« und repräsentieren »allgemeine geistige Haltungen«. ³⁴⁷ Sie alle können Typen³⁴⁸ werden – insbesondere an Kraus' Bearbeitung der Bühnenfassung wird das noch deutlicher (vgl. Kap. 1). Eine Aufstellung des Figurenensembles der *Letzten Tage der Menschheit* muss dennoch feinjustiert werden.

Dass die *dramatis personae* der *Letzten Tage der Menschheit* ein enormes historisches und soziales Panorama widerspiegeln, ist im selben Maße richtig

343 [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 13, vereinfachte Darstellung.

344 S 10, S. 605, Herv. im Orig.

345 Vgl. auch Buck: Dokumentartheater, S. 889, der diese Beobachtung allerdings für *Die letzten Tage der Menschheit* absolut setzt.

346 Timms: Culture and Catastrophe, S. 55.

347 Leubner: Karl Kraus' »Literatur oder Man wird doch da sehn«, S. 357. Scheichl ortet überhaupt einen Verzicht auf Figuren im eigentlichen Sinne, da alle Gestalten »streng auf ihre Funktion reduziert« seien (Scheichl: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 233). Kraus selbst erörtert die Frage der Typenhaftigkeit anhand der Problematik einer »realistische[n] Gestaltung der Kriegswelt«: »Freilich wäre ich für eine solche in Verlegenheit gewesen, Kriegsberichterstatter, die nicht durchwegs frivol, Generale, die nicht unbedingt vertrottelt, Unteroffiziere, die nicht ebenso unbedingt sadistisch sind, und gottesfürchtige Kriegsgewinner aufzutreiben. Aber wo gar nur ein General und nur ein Unteroffizier auftritt, ist es gewiß schwer, Licht und Schatten zu verteilen« (Kraus: Wien. Vom Mut vor der Presse. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 59–91, hier S. 79, Herv. im Orig.).

348 Zur Typenhaftigkeit siehe schon Dietze: Dramaturgische Besonderheiten, S. 69; sowie Möbius: Montage und Collage, S. 331. Der Epilog treibt die Typisierung noch weiter voran, wie Hawig bemerkt: »Alice Schalek ist nur noch »Die Kriegsberichterstatterin«, die sterbenden Soldaten, die Generäle haben keine Namen mehr. Die verwirrende Figurenvielfalt des Stückes komprimiert sich in wenigen Prototypen« (Hawig: Dokumentarstück, S. 98).

ZWEITES KAPITEL

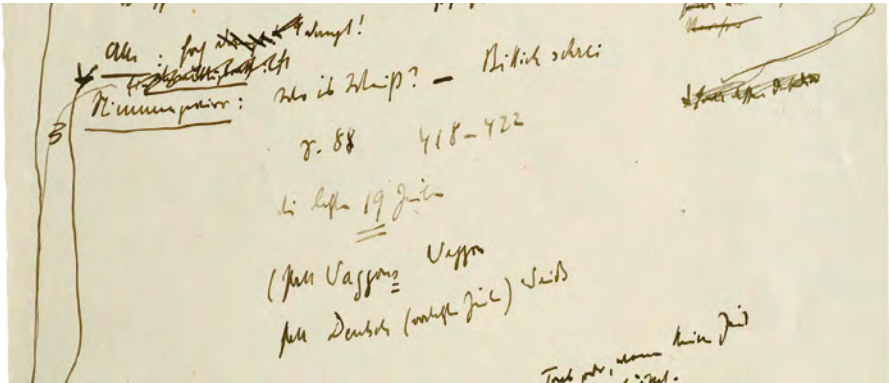


Abbildung 2.12

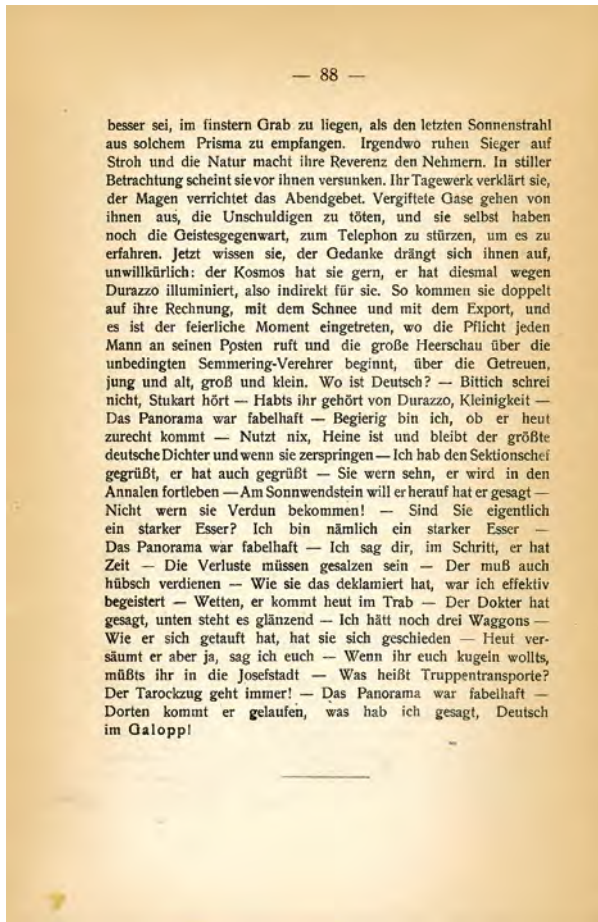


Abbildung 2.13

wie Gemeinplatz geworden.³⁴⁹ Kraus selbst bemerkt brieflich am 7./8. April 1922, kurz vor Erscheinen der Buchausgabe, gegenüber Sidonie Nádherný von Borutin, dass man anhand der Personenverzeichnisse »erst den *ganzen Untergang*« sehe.³⁵⁰ Es ist nun sinnfällig, dieses Figurenensemble weiter zu gliedern. Oswald Panagl etwa eruiert abseits der historisch bezeugten Figuren vier Möglichkeiten von sprechenden Namen, anhand derer sich gewisse – wenn auch keine notwendigerweise trennscharfen – Gruppierungen vornehmen lassen: Typenbezeichnungen, die einen Charakter indizieren (Nörgler, Schwarzgelber, Durchhalter); solche, die im Stile Nestroys eine Berufsbezeichnung oder einen Charakter persiflieren (Beinsteller, Niedermacher, Fallota, Maderer von Mullatschak); prototypische Familiennamen, die mit Abstammung, Beruf oder Region verschliffen werden (Schlieffe, Wahnschaffe, Feigl, Beständig); sowie zuletzt die Verballhornung oder Karikatur (Dreckwitz, Graf Leopold Franz Rudolf Ernest Vinzenz Innocenz Maria).³⁵¹ Ergänzt werden muss zudem die »Vielzahl der einfach als Funktionsträger ausgewiesenen Personen oder auch derer, die lediglich durch Dingsymbole eine gesellschaftliche Zuordnung erfahren.«³⁵² Obwohl Person und Figur der Dramatik häufig als Synonyme gelten, bleibt trotzdem hervorzuheben, dass sie nicht gleichzusetzen sind, da »Figuren im Drama nicht personal konzipiert sein müssen.«³⁵³ Dass dieser Befund zumal für *Die letzten Tage der Menschheit* gilt, machen bereits einige wenige Andeutungen ersichtlich: Das ›Personenverzeichnis‹ – die gebräuchliche Bezeichnung kann hier nicht anders als vorbehaltlich verwendet werden – degradiert nicht nur wiederholt vermeintliche Personen zu Marionetten,³⁵⁴ sondern führt auch gewissermaßen entmaterialisierte Figuren wie »Eine Stimme, die ›Bumsti!‹ ruft«,³⁵⁵ »Eine Stimme«,³⁵⁶ die »Stimme eines Kutschers«,³⁵⁷ aber auch »Rufe«³⁵⁸ auf, die in die Nähe der oben genannten Kollektivfigur des Geschreis rücken. Das gilt ebenso für Figurenbezeichnungen der Masse, wie

349 Vgl. zuletzt Ribeiro: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 169.

350 BSN 1, S. 621, Herv. im Orig.

351 Vgl. Panagl: *Zum Sprachprofil*, S. 283 f. Siehe auch Melzer: *Der Nörgler und die Anderen*, S. 79–83. Gerade die Figuren mit Typenbezeichnungen könnten, betrachtet man sie nur ihrem Namen nach, auch in der Typenkomödie auftreten (vgl. dazu Greiner: *Komödie/Tragikomödie*, S. 32).

352 Buck: *Dokumentartheater*, S. 890.

353 Roehl: *Theorie der dramatischen Figur*, S. 100.

354 Vgl. etwa S 10, S. 14, 35 f. u. 38.

355 Ebd., S. 22.

356 Ebd., S. 15.

357 Ebd.

358 Ebd., S. 33 u. 39. Vgl. auch die nur im Nebentext der Szene als ›Figur‹ aufgeführten »Rufe aus der Menge« (ebd., S. 94).

»Alle«,³⁵⁹ »Die Menge« oder »Eine unübersehbare Menschenmenge«. ³⁶⁰ Auch etwa »Zwei Beinstümpfe in einer abgerissenen Uniform«, ³⁶¹ die separat hervorgehobenen sprechenden Erscheinungen³⁶² der Liebesmahl-Szene oder Tiere wie Zieselmaus, Walroß, Hamster, Nashorn, Tapir und andere³⁶³ lassen sich nicht (mehr) mit herkömmlichen Begriffen der Figur fassen.³⁶⁴ Das Vorwort der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* verwendet denn auch eine Reihe von Bezeichnungen und spricht etwa von den schon zitierten »Operettenfiguren«, von »Gestalten«, metonymisch von »Mund« und »Beinen«, aber auch von »Leute[n]«, die »zu Schatten und Marionetten abgezogen« werden,³⁶⁵ was zur Vereinfachung der Problematik nicht unbedingt beiträgt. Die berühmt gewordene Formulierung »Das Dokument ist Figur« macht überdies darauf aufmerksam, in welchem eminentem Maße die Figuren der *Letzten Tage der Menschheit* auch von ihrer Zitatqualität³⁶⁶ her zu denken sind – bis hin zu dem Umstand, dass ihre Beschaffenheit im äußersten Fall eine Physiognomie aus Zeitungsausschnitten darstellt (vgl. Kap. 4). Zu Lebzeiten Kraus' hat dies mitunter auch zur Kritik an den »Papierfiguren« seines Dramenprojektes geführt, denen »in ihrem

359 Ebd., S. 20 u. 27.

360 Ebd., S. 37. Umgekehrt gibt es auch den Fall, dass fünfzig Figuren einen Satz sprechen (vgl. die Szene III/26 der Buchausgabe), was nicht minder ein konventionelles Verständnis von Figurenrede unterläuft.

361 Ebd., S. 33.

362 Vgl. ebd., S. 40.

363 Vgl. ebd., S. 35. Zu den Tieren in den *Letzten Tagen der Menschheit* siehe auch Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 383f., der die Szenen IV/1, V/25, V/43, V/55 sowie den Epilog der Buchausgabe als die Stellen mit Tierbezug ausweist.

364 Auch die wiederholten allegorisch angelegten Figuren (vgl. Buck: *Dokumentartheater*, S. 89f.; sowie bereits Dietze: *Dramaturgische Besonderheiten*, S. 68) lassen sich keinesfalls als Personen verschlagworten.

365 S. 10, S. 9. Schatten, Masken und Marionetten sind zu den »uneigentliche[n] Gestalten« (Pieper: *Modernes Welttheater*, S. 82) zu rechnen. Die Schatten tauchen prominent etwa am Ende des Vorspiels auf, wo die »Gespräche« diejenigen »von Schatten« seien, wie es im Nebentext heißt (S. 10, S. 60). Der Nörgler wird in seiner Ansprache der Opfer im Abschlussmonolog ebenfalls bekunden: »Nicht euern Tod – euer Erlebnis will ich rächen an jenen, die es euch aufgebunden haben! Ich habe sie zu Schatten geformt, die sie sind und die sie in Schein umlügen wollten! Ich habe ihnen das Fleisch abgezogen! Aber den Gedanken ihrer Dummheit, den Gefühlen ihrer Bosheit, dem furchtbaren Rhythmus ihrer Nichtigkeit gab ich die Körper und lasse sie sich bewegen« (ebd., S. 68of.). Auch das ist die Beschreibung einer Figuration.

366 Zugespitzt hat das Hanno Möbius: »Jede Figur steht als verselbstständigtes, soziales Zitat vor dem Auge des Lesers oder Zuschauers« (Möbius: *Montage und Collage*, S. 333). Ribeiro hat zuletzt neuerlich darauf aufmerksam gemacht, dass die Figuren der *Letzten Tage der Menschheit* mit Elias Canetti als »akustische Masken« betrachtet werden können (vgl. Ribeiro: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 171).

Nacheinander weit mehr eine angeborene typographische Notwendigkeit als eine dramatische Existenz³⁶⁷ nachgesagt worden ist.

Für den – von der Forschung ohnehin gut erschlossenen³⁶⁸ – Nörgler mit seiner privilegierten Stellung in den *Letzten Tagen der Menschheit* gilt ebenfalls, dass er mehr als ›bloße‹ Figur ist. Inwiefern auch dessen Rede in das oben bereits angedeutete vielschichtige Zitatgewebe eingebunden ist, hat Wilhelm Hindemith pointiert herausgestellt. Er hält für die Nörgler-Passagen fest:

[S]ie sind komponiert aus Bruchstücken, einzelnen vorab in der Fackel veröffentlichten Gedanken und Stücken aus Glossen. Manchmal wandern sogar veränderte, verdichtete Zitate aus frühen Aufsätzen vor 1910 in die Dialog- und Monologpartien der Tragödie des Nörglers hinüber. Und von hier gehen einzelne Formulierungen wieder über in den Text des Nachrufs. Das bedeutet: So sehr der Nörgler um den letztgültigen Ausdruck jeweils ringt, – er begreift sich in einem unendlichen Prozeß der Reflexion, der sich nicht in einem abgeschlossenen Werk endgültig integrieren läßt.³⁶⁹

Die materialen Befunde (siehe Kap. 1 u. 4) stützen diese Beobachtung zusätzlich. Bemerkenswert ist freilich eine wichtige Differenz bei der Übernahme von *Fackel*-Texten in *Die letzten Tage der Menschheit*, auf die schon Thomé aufmerksam gemacht hat, nämlich »daß die Zitate, die den Ungeist der Zeit hörbar machen, [anderen, Anm.] Figuren in den Mund gelegt werden«, während »der deutende Kommentar vom Nörgler übernommen wird.«³⁷⁰ Interessanterweise vergrößern sich Zahl und Umfang der Szenen mit Nörgler und Optimist von der Akt-Ausgabe zur Buchausgabe eklatant. Der Nörgler ist außerdem, wie die Horatio-Referenz bereits signalisiert hat, Botenfigur³⁷¹ und, wie ebenfalls schon

367 Zit. n. Kraus: Wien. Vom Mut vor der Presse. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 59–91, hier S. 79.

368 Vgl. unter anderem Melzer: Der Nörgler und die Anderen, v. a. S. 7–49; Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, v. a. S. 131–232; Timms: Culture and Catastrophe, S. 388–402; so wie Linden: Karl Kraus, S. 31–41.

369 Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 46.

370 Thomé: Operettenfiguren, S. 397. Der Nörgler ist konsequenterweise als Repräsentant des epischen Ichs (vgl. Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 253; sowie Pieper: Modernes Welttheater, S. 89) oder überhaupt, wenn auch etwas outriert, als »intradiegetische Erzählfigur« (Elshout: Der Nörgler, S. 96) gelesen worden. In jedem Fall kann er als »desillusionierendes Element« betrachtet werden, wobei ›Desillusionierung‹ hier auch den »Ausdruck der Notwendigkeit, die Welt unillusionistisch zu deuten«, meint (Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 144).

371 Vgl. auch Weidner: Weltkriegstheater, S. 251. Horatio ist von Hamlet angewiesen, dessen Geschichte zu erzählen (vgl. Shakespeare: Hamlet, S. 166: »Wenn du mich je in deinem Herzen trugst, / Verbanne noch dich von der Seligkeit / Und atm' in dieser herben Welt mit Müh', / Um mein Geschick zu melden. –«); auch hier ließe sich die Analogie ziehen, dass der Nörgler die Geschichte der ausgelöschten Menschheit zu erzählen hat. Horatio und den Nörgler eint damit die Aufgabe des Überlebenden.

angedeutet, Autor-*persona*;³⁷² öfter hat man ihm – zusammen mit dem Optimisten im Gespräch – zudem eine chorische Funktion zugeschrieben.³⁷³ Als ins dramatische Geschehen involvierte Zuschauerinstanz³⁷⁴ treibt die Figur des Nörglers darüber hinaus wiederholt Situationen der Unterbrechung und Trennung von Handlungsstrukturen hervor.³⁷⁵ Solcherart wird in den *Letzten Tagen der Menschheit* ein Distanzgewinn forciert, durch den ein ›tragisches‹ Bewusstsein in die Tragödie selbst implementiert ist.³⁷⁶ Gleichzeitig ist der Nörgler nicht ausschließlich als zäsurierende Reflexionsfigur angelegt, sondern dient in seiner kommentierenden Funktion und als Autor-*persona* auch als eine Art von Strukturprinzip, das zusammenhaltstiftend wirkt für die unzähligen, durchaus disparat zu nennenden Einzelszenen.³⁷⁷

Für die anderen Figuren gilt es, die besagte Zitatqualität (vgl. auch Kap. 5) ebenfalls weiter zu vertiefen. Schon Emil Sander hat sich, ausgehend vom Vorwort der *Letzten Tage der Menschheit*, dafür stark gemacht, in den Figuren

372 Dies zeigt sich unter anderem darin, dass der Nörgler Texte von Kraus vorliest, konkret *Mit der Uhr in der Hand* in III/36 und *Gebet* in V/28 der Buchausgabe (vgl. S. 10, S. 385 u. 614f.). Am deutlichsten wird der Nörgler als Autor-*persona* in einem Abschnitt der Szene I/25 der Buchausgabe, der in der Akt-Ausgabe noch Teil von III/1 (vgl. AA, S. 212–214) ist: Ein Spekulant und ein Realitätenbesitzer unterhalten sich über das Verschwinden des »Fackelkraus« (S. 10, S. 177) und versteigen sich hernach darin, diesen zu kritisieren. Der Szenenabschnitt läuft dann mit der Rede des Realitätenbesitzers auf folgenden Höhepunkt zu: »Wissen Sie, was ich ihm gönnen möchte – nehmen solln sie ihn! An der Front! Da soll er zeigen! Was er trifft, is nörgeln. (*Der Nörgler geht vorbei. Die beiden grüßen.*)« (ebd., S. 179). Die Genese dieser Szene ist insofern interessant, als Kraus zunächst auf der Druckfahne handschriftlich »Der Nörgler geht vorbei« ergänzt, den Nörgler dann aber noch auf demselben Blatt streicht und durch »Karl Kraus« ersetzt, während er auf der nächsten Druckfahne dieser Szene »Karl Kraus« wiederum zu »Der Nörgler« zurückkündert (vgl. WB, H.I.N. 177884, fol. 33 u. 47). Zur Debatte um das Verhältnis von Kraus und Nörgler siehe auch Melzer: *Der Nörgler und die Anderen*, v. a. S. 7–9; Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 388; sowie Djassem: *Productivegehalt*, S. 328.

373 Das ist bereits die frühe Position von Fuchs (vgl. Kraus: *Ein amerikanisches Urteil über die Fackel*. In: F 679–685, März 1925, XXVI. Jg., S. 57–66, hier S. 64); sie wird unter anderem geteilt von Schneider: *Die Angst und das Paradies*, S. 16; Grimstad: *Masks of the Prophet*, S. 217; Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 389; und Stieg: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 183. Ribeiro möchte die Gespräche von Nörgler und Optimist ergänzend als *différend* nach François Lyotard verstanden wissen (vgl. Ribeiro: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 171).

374 Vgl. Pieper: *Modernes Welttheater*, S. 89f.

375 Wellbery bringt in seiner Lektüre von Goethes *Faust* solche Momente in einen Zusammenhang mit Hölderlins ›Cäsuren‹ aus den *Anmerkungen zum Oedipus* (vgl. Wellbery: *Goethes Faust I*, S. 30–34).

376 Vgl. dazu, freilich ohne Bezugnahme auf Kraus, Wellbery: *Goethes Faust I*, S. 31f.

377 Vgl. auch Pieper: *Modernes Welttheater*, S. 89; sowie, im großen Stil, Hindemith: *Die Tragödie des Nörglers*; Kritik an einer Absolutsetzung dieser strukturierenden Funktion findet sich bei Stieg: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 183.

»Sprachrohre«³⁷⁸ zu sehen – obgleich die »zahlreichen sprachlosen Figuren«³⁷⁹ als Opferrepräsentationen sicher nicht überlesen werden dürfen. Eine Vielzahl von Figuren tritt, mit besagtem Zitat aus *Dantons Tod* gesprochen, in Gestalt ›verkörperter Phrasen‹ auf.³⁸⁰ Mit Büchners Drama teilen *Die letzten Tage der Menschheit* unter anderem das bereits mehrfach angedeutete Verfahren, die »heroische Phrase« auf die »unheroische Sprachebene banaler Alltagsrede« zu verlagern und damit *ad absurdum* zu führen.³⁸¹ Noch weiter zugespitzt wird der satirische Effekt der Entlarvung von Phrasen, wenn die Verfasser:innen ihre eigenen Texte sprechen müssen und sie »so nicht eigentlich reden dürfen, sondern sich selbst rezitieren müssen«.³⁸² Von der Forschung bislang nicht hinreichend beachtet sind die Einschlussbedingungen, die mit der im ersten Kapitel angedeuteten – und unter anderem durch Figuration vollzogenen – Bündelung respektive (An-)Ordnung von Material in Form dramatischer Rede zusammenhängen. Der Stellenwert der Figur bei Kraus liegt sicherlich auch darin, dass sie sich für die Zuschreibung respektive Delegation von Redeanteilen anbietet. Besonders für die historisch bezeugten Figuren hat das zur Folge, dass diese »persönliche Schuldzuweisungen ermöglichen«.³⁸³ Die Beobachtung lässt sich allerdings grundsätzlich ebenso für die stärker typenhaft gezeichneten Figuren anstellen. Kraus erzeugt in diesem Sinne mit den *Letzten Tagen der Menschheit* ein Tableau aus typisierten und namentlich benannten *dramatis personae* und markiert damit jene zahlreichen Protagonist:innen des Krieges, von denen es im Vorwort heißt, dass sie vom Krieg »nichts mehr wissen [...] wollen, indem sie zwar ertragen, daß er ist, aber nicht, daß er war.«³⁸⁴ Die sprachlichen Zurichtungen (ausschneiden, abschreiben) des vorgängigen Materials, sei es von Kraus' eigener Hand, sei es aus ›fremder‹ Quelle, und die Operationen der darauffolgenden Integration (archivieren, zitieren) in den Dramentext werden *en détail* zu entwickeln sein. Immerhin kann an dieser Stelle vorweggenommen werden, dass Figuration für diese Prozesse stets auch unter dem Blickwinkel von

378 Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 257. Sander schlägt aufgrund von deren Passivität vor, die Figuren gar nicht erst als ›handelnde‹ zu erachten, sondern als »gehandelte« (ebd.).

379 So der Hinweis bei Thomé: Operettenfiguren, S. 409.

380 Auch in *Dantons Tod* spricht das Volk »in Zitaten«, jedoch kontextuell meist so situiert, dass die Rede dem »jeweiligen ›Geist‹« dieser Zitate quersteht (Greiner: Die Tragödie, S. 551). Solche ›verkörperten Phrasen‹ entsprechen dann dem, was nach Roehls engerem Verständnis Figuration zu heißen hätte: Das meint jene diskursimportierende und -repräsentierende Funktion der dramatischen Figur, durch die »ein abstraktes Prinzip von einer Figur personifiziert oder exemplifiziert [wird]« (Roehl: Theorie der dramatischen Figur, S. 189).

381 Kropf: Genesis und Geltung, S. 302.

382 Scheichl: Zur Aktualität, S. 42. Einer der Effekte ist dann auch »Parodie mittels Stilbruch« (Scheichl: Die letzten Tage der Menschheit, S. 234).

383 Pieper: Modernes Welttheater, S. 83.

384 S 10, S. 10.

(textueller) Enteignung und Re-Adressierung betrachtet werden muss. Figuren sind zudem durchaus als mobile Einheiten zu betrachten, mit denen Kraus Zitate vor allem aus der *Fackel* in *Die letzten Tage der Menschheit* (auch material) implementiert und damit, wie gezeigt, zwischen unterschiedlichen Gattungen und Medien verschiebt.

Andererseits ist für die vorliegenden Zusammenhänge darauf hinzuweisen, dass sich die Dramenfiguren zugleich als Knotenpunkte von (unter anderem brieflichen) Netzwerken herausstellen. Krolop hat bei seiner Bestimmung der »Hauptschichten« der Herkunft des Materials für die Buchausgabe darauf hingewiesen, dass ein nicht unbedeutender Teil dieses Materials »auf persönlichem Erleben oder privater Mitteilung beruht« und darauf basierende Ergänzungen von Kraus bis in die Schlussredaktion hinein vorgenommen werden.³⁸⁵ Die Beobachtung muss freilich auf Kraus' Arbeit an der Akt-Ausgabe ausgedehnt werden. Neuerlich stellt sich unter diesen Voraussetzungen dann die Frage formaler Transformation beziehungsweise Integration des Materials in den Dramentext. Eine solche Transformation kann anhand einer brieflichen Erkundigung durch Kraus zumindest partiell rekonstruiert werden. So schreibt er am 25./26. Februar 1922 an Mechtilde Lichnowsky:

Noch dringender wegen Korrekturen: ich habe einen großen Eindruck von einer Erzählung bewahrt: Pferdespital, todkrankes Pferd mit blutigem Rücken, auf dem die Form (?) eines Maschinengewehres eingezeichnet. Dies wäre, wenn möglich und nicht in sich absurd, eine der Erscheinungen im V. Akt, auch in einem Dialog vorher angekündigt. Wie ist es aber möglich, da doch das Maschinengewehr auf einem *Sattel*, großer Aufbau etc. Gräßlich genug die Vorstellung des Opfers dieser Last. Aber wie ist die *Zeichnung* möglich?

Und wenn doch – falls im tollsten Ausnahmefall das Instrument bloß *angebunden* war – *wie* war das und *wie drückt man es aus*? Die Formen, Kanten, Spuren, eingezeichnet? Ich habe die Vision davon behalten und kann sie nicht beschreiben, ich habe den Sachverhalt vergessen. Wie war das also? Bitte recht sehr: *gleich!*

Am Rand fügt Kraus noch hinzu: »Man hat es *selbst* gesehen?«³⁸⁶ Die Briefempfängerin scheint die Dringlichkeit der Anfrage ernst genommen zu haben, denn wenig mehr als eine Woche später, am 6. März, kann Kraus bereits bekunden: »Vielen Dank für die Darstellung in der entsetzlichen Sache des armen Pferdes. ›Herrn

385 Krolop: Genesis und Geltung, S. 313f. Eine Analyse hat dann auch auf jener »mittleren Ebene« relationaler Bezüge einzusetzen, das heißt, bei bestimmten einzelnen »Situationen«, in denen »Textualität als weitverzweigtes soziales Beziehungsmodell« zwischen je schon mehreren Akteur:innen offenkundig wird (Thomalla/Spoerhase/Martus: Werke in Relationen, S. 8).

386 VF, S. 99f., Herv. im Orig.

der *Last*‹ ist nun wohl denkbar und sagbar.«³⁸⁷ Die letztgenannte Bezeichnung wird zwar nicht in *Die letzten Tage der Menschheit* übernommen, alles andere findet sich dort aber im Wesentlichen so, wie von Kraus zuvor brieflich ausgelegt beziehungsweise erfragt. Zum Ende der Liebesmahl-Szene hin ›erscheint das Pferd, auf dessen Rücken die Form der Geschützlast blutig eingezeichnet ist.«³⁸⁸ Der ankündigende Dialog ist einer zwischen Nörgler und Optimist, der die Details der späteren Erscheinung aufschlüsselt:

DER NÖRGLER: Das Pferdespital bot keine Rettung mehr. Dieser Märtyrer mußte getötet werden. Er hatte die Zeichen der großen Zeit auf seinem Rücken; eine förmliche Zeichnung. Auf beiden Seiten ziemlich regelmäßig die gleiche Form. Vom Rückgrat sah man das Gelbe des Knochens; ebenso an den Hüften. Der Schweif durch Streifschuß weggeschossen. Der Gurt hatte sich ganz herum wund eingegraben. Die Wunde war grün vereitert und sah aus wie eine Verbrennung höchsten Grades. Diagnose: Tragbares Geschütz, wochenlang nie abgeschnallt. Weder nachts noch untertags kam die Last von diesem Rücken herunter.

DER OPTIMIST: Ja, da hilft nichts, die Tiere müssen eben auch an den Krieg glauben.

DER NÖRGLER: Und ihre Blutzugenschaft wird die Schinder und Schänder der Kreatur lauter anklagen als das Martertum der Menschen; denn sie waren stumm. Das wunde Pferd, auf dessen Rücken die Form der Geschützlast eingezeichnet war, die Last des Menschentods, ist ein Traumbild, an dessen Schrecknis jene sterben werden, die sich auf Lorbeern schlafen gelegt haben.³⁸⁹

Die Ausgabe der Briefe und Dokumente verzeichnet keinen Antwortbrief Lichnowskys; dass sich der Text der Szene an einem solchen allerdings orientiert, darf wohl mit einiger Berechtigung angenommen werden. Dem handschriftlichen Befund nach könnte sogar von einer Abschrift mit Sofortkorrekturen auszugehen sein (Abb. 2.14).³⁹⁰ In ähnlicher Manier inkludiert Kraus einen zuvor

³⁸⁷ Ebd., S. 105, Herv. im Orig.

³⁸⁸ S 10, S. 718.

³⁸⁹ S 10, S. 619. Die Szene ist zugleich eines der Beispiele für eine Erweiterung einer Szene der Akt-Ausgabe, in diesem Fall V/46 (vgl. AA, S. 558–560), im Zuge der Arbeit an der Buchausgabe.

³⁹⁰ Vgl. WB, H.I.N. 187374. Dafür spricht etwa, dass Kraus nur für den Anfang der Passage dreimal einsetzt, danach aber relativ flüssig mit dem Schreiben voranschreitet. Die übrigen Korrekturen lassen sich ebenfalls mit einer Abschrift vereinbaren: Dass Kraus nachträglich im Verlauf der Fahnenkorrekturen noch einzelne Sätze umstellt, überrascht nicht weiter auf dem Weg von einer Vorlage zum Damentext. Auch die Tilgungen fügen sich in einen Abschreibeprozess ein. Das gestrichene »Es« des zweiten Satzes hat sich wohl auf das ebenfalls gestrichene »Pferd« bezogen, kongruiert allerdings nicht mehr mit dem ersatzweise eingesetzten »Pferdespital«. In der Mitte der Seite wird, nebst einem Eingriff in die

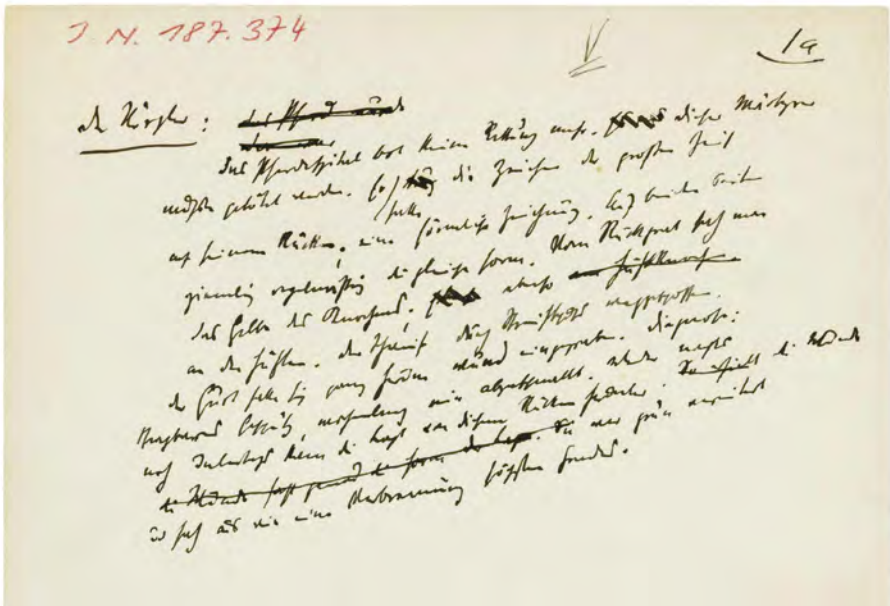


Abbildung 2.14

in der *Fackel* anonym unter dem Titel *Eingedenk der Lorbeerreiser* veröffentlichten Auszug aus einem Kriegstagebuch, der ihn via »Brief« – im *Fackel*-Manuskript, das möglicherweise eine (Teil-)Abschrift der Vorlage darstellt, ist noch von einer dann gestrichenen »Zuschrift«³⁹¹ die Rede – erreicht.³⁹² Kraus macht diesen Auszug in den *Letzten Tagen der Menschheit* zum Text des Diktats eines Hauptmanns an eine Schreibkraft, wobei die Marker der Schriftlichkeit, wie etwa das »A. A. Grp. Kmdo.«, erhalten bleiben.³⁹³ In prägnanter Weise wird das Dokument hier zur Figur, wie ein Auszug aus dem Manuskript zur Buchausgabe zeigt (Abb. 2.15):

Ein Hauptmann (diktiert einer Schreibkraft) :
Es ist der gesamten Mannschaft

Syntax, »am Hüftknochen« getilgt, eine Redundanz zu »des Knochens« aus dem vorhergehenden (Teil-)Satz. Der Satz »Die Wunde hatte genau die Form der Last« scheint ebenfalls gestrichen worden zu sein, weil er sowohl die »Form« als auch die »Last« aus anderen Sätzen doppelt. Kraus' Bearbeitungen zielen in diesem Sinne vor allem auf größere sprachliche Variation einer möglichen Abschriftvorlage.

391 WB, H.I.N. 176687, fol. 6.

392 Vgl. Kraus: Der Lächler. In: F 577–560, Jan. 1921, XXII. Jg., S. 7–23, hier S. 15.

393 S 10, S. 549.

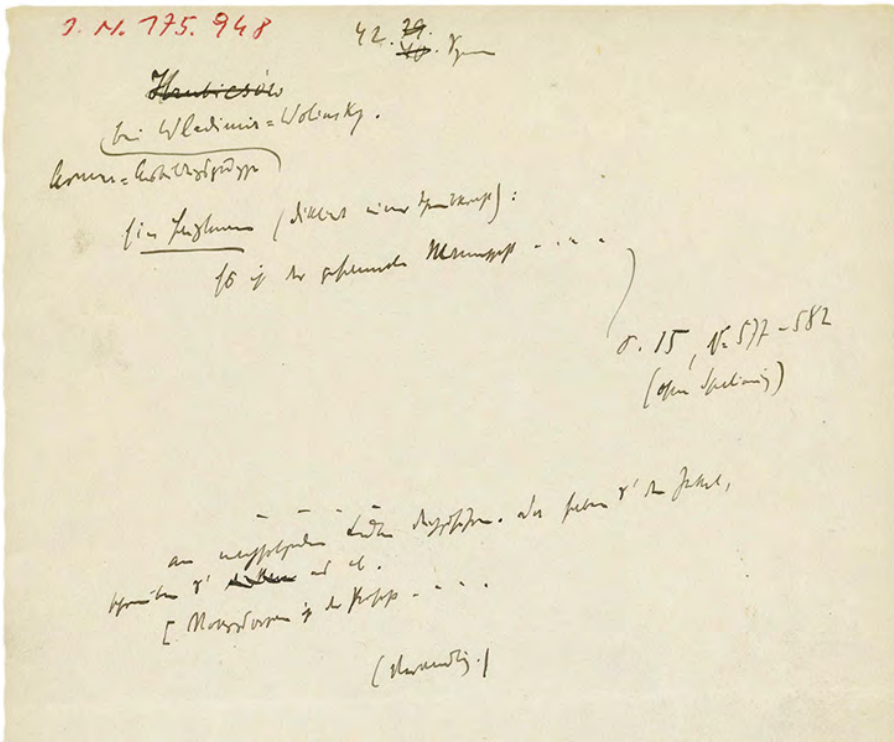


Abbildung 2.15

S. 15, N^o 577-582
 (ohne Spationi(eru)ng)

 an nachfolgenden Leuten durchzuführen. Da haben S' den Zettel,
 schreiben S' die Namen es ab.
 [Vollzugsorgan ist der Profosß....
 (Verwandlu(n)g.)³⁹⁴

Als briefliche Informanten respektive als Berichterstatter von der Front fungieren für Kraus allerdings auch prominente(re) Namen wie Moritz Erwin von Lempruch und Ludwig von Ficker (zu Kraus' schreibend-adaptierendem Umgang mit deren Sendungen vgl. auch Kap. 5). Lempruch, *Fackel*-Leser und Armeeoffizier,³⁹⁵ versorgt Kraus offenbar mit »Quellenmaterial«. ³⁹⁶ Insbesondere auf den Brief »einer Soldatenfrau an ihren in der Front stehenden Mann«, den Lempruch

394 WB, H.I.N. 175948, vereinfachte Darstellung.
 395 Vgl. auch Atze: Moritz Erwin von Lempruch erklärt, S. 157.
 396 Halliday: Karl Kraus und Moritz Erwin Freiherr von Lempruch, S. 9.

»[b]ei der Zensur entdeckt« hat,³⁹⁷ ist diesbezüglich aufmerksam zu machen. Kraus erhält ihn im Januar 1917 als »[w]ortgetreue Abschrift«³⁹⁸ mitsamt einem Begleitschreiben Lempruchs, in dem dieser den Brief ein »document humain« nennt, das er zu Kraus' »Kuriositätensammlung« beisteuern möchte. Lempruch bekundet weiters: »Ich habe noch niemals Ursprünglicheres, Erschütternderes gelesen, als das. Hier spricht das Weib«. ³⁹⁹ Kraus greift punktuell in eine Reihe von Details im Wortlaut des Briefes ein, übernimmt ihn insgesamt aber über weite Strecken wörtlich in die *Letzten Tage der Menschheit*, allerdings erst in die Buchausgabe als Szene V/34.⁴⁰⁰ Bei Ficker ist es überhaupt ein eigenhändiger Brief, den Kraus für die Szene V/48 der Akt-Ausgabe in sein Dramenprojekt integriert; die historische Person Ficker wird dann zur Figur des Freundes.⁴⁰¹ Überhaupt schickt Ficker eine Vielzahl von Briefen von der Front sowie Abschriften aus dem Kompanietagebuch an Kraus, teils erhält dieser sie durch »indirekte Kommunikation« über Fickers Frau Cissi.⁴⁰² Für die Szenen IV/11 und IV/12 der Buchausgabe ist ebenfalls bemerkt worden, dass sie auf einem Bericht von Ficker basieren.⁴⁰³ Ganz generell darf davon ausgegangen werden, dass Ficker »direkt und indirekt« konzipierend an den *Letzten Tagen der Menschheit* beteiligt gewesen ist.⁴⁰⁴ Für die Frage der Figuration ist all dies deshalb interessant, weil über Zeugnisse wie die genannten offenkundig wird, inwiefern dem Dramenprojekt punktuell ein postales Netzwerk zugrunde liegt.⁴⁰⁵ Die Figuren erweisen sich dann gewissermaßen als Stellvertreterinnen brieflicher Sendungen, während das Briefnetzwerk selbst die Infrastruktur bereitstellt für ein relational aufeinander bezogenes kollektives

397 WB, H.I.N. 138787, Beilage.

398 Ebd.

399 WB, H.I.N. 138787.

400 Vgl. S 10, S. 627.

401 Vgl. AA, S. 562–566; siehe auch S 10, S. 628–631. Zum Brief vgl. WB, H.I.N. 162042. Ficker wird sich noch im Oktober 1919 an Kraus wenden: »[D]ie Tatsache, daß Sie einen Brief von mir der Aufnahme in die ›Letzten Tage‹ für wert erachtet haben – und zwar in einer Art, die mich tief berührt hat – hat mir neuerdings vor Augen gestellt, wie sehr ich mich Ihnen auch menschlich verpflichtet fühlen darf« (ETM, S. 190).

402 Vgl. Atze: Cissi von Ficker informiert, S. 151 f. u. 155; Zitat S. 151.

403 Vgl. Kropf: Genesis und Geltung, S. 313. Kraus schreibt die Szenen für die Buchausgabe neu.

404 Stieg: Der Brenner und die Fackel, S. 59.

405 Für Wien als Kraus' unmittelbare Lebensumgebung darf wohl ebenfalls ein entsprechendes Netzwerk vermutet werden, das jedoch erstens scheinbar nicht postalisch funktioniert, sondern über direkte Informant:innen, zweitens auf die Unmittelbarkeit mündlicher Quellen setzt und drittens auf die Stimmung im ›Hinterland‹ ausgerichtet ist und damit sozusagen einen anderen Aufgabenbereich abdeckt. Solche mündlichen Quellen lassen sich im seltensten Fall belegen; allerdings hat sich ein Dokument in Form von Gesprächsaufzeichnungen, die Kraus' Vertrauter Paul Engelmann angefertigt hat, in der Wienbibliothek (WB, H.I.N. 176389) erhalten (vgl. auch Scheichl: Ein Schnitzler-Palimpsest, S. 50).

Schreiben an einer Darstellung und Wiedergabe des Krieges.⁴⁰⁶ Die Einpassung des Materials in *Die letzten Tage der Menschheit* kann freilich nur gelingen, wenn Kraus zuvor spezifische formgebende Techniken der Dramatisierung beziehungsweise, noch konkreter, der Figuration anwendet.

Segmentierungen

Mit der Einpassung von Material in die dramatische Form ist Kraus freilich auch auf den anderen, von der dramatischen Skalierung her ›höheren‹ Ebenen befasst: bei Szene und Akt, bei jenen Bauelementen also, die üblicherweise gliedernd eingesetzt werden. Insbesondere für die Akte lässt sich zeigen, dass Kraus sie relativ umstandslos mit Material anreichert. Zuvorderst soll jedoch beim Problem der Handlung eingesetzt werden. Es ist relativ offensichtlich, dass *Die letzten Tage der Menschheit* keiner Tragödien-Dramaturgie im ›eigentlichen‹ Sinne folgen.⁴⁰⁷ Der μῦθος (*mýthos*), dem aristotelischen Verständnis nach die

⁴⁰⁶ Inwiefern auch Kraus' eigenhändiges Material über dieses Netzwerk in Zirkulation versetzt wird, mag am Rande noch ein anderes Beispiel verdeutlichen. Auszugehen ist vom Ausspruch des Nörglers in Szene 1/29 der Buchausgabe: »Etwa: Daß dieser Krieg, wenn er die Guten nicht tötet, wohl eine moralische Insel für die Guten herstellen mag, die auch ohne ihn gut waren. Daß er aber die ganze umgebende Welt in ein großes Hinterland des Betrugs, der Hinfälligkeit und des unmenschlichsten Gottverrats verwandeln wird, indem das Schlechte über ihn hinaus und durch ihn fortwirkt, hinter vorgeschobenen Idealen fett wird und am Opfer wächst!« (S 10, S. 224). Dem zugrunde liegt der Abschlusstext der Aphorismen-Sammlung *Nachts* in der Fackel von Oktober 1915: »Ich glaube: Daß dieser Krieg, wenn er die Guten nicht tötet, wohl eine moralische Insel für die Guten herstellen mag, die auch ohne ihn gut waren. Daß er aber die ganze umgebende Welt in ein großes Hinterland des Betrugs, der Hinfälligkeit und des unmenschlichsten Gottverrats verwandeln wird, indem das Schlechte über ihn hinaus und durch ihn fortwirkend, hinter vorgeschobenen Idealen fett wird und am Opfer wächst!« (Kraus: *Nachts*. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 168). Mit dem Hinweis »Mehr könnte ich in einer kommenden Fackel auch nicht sagen« versehen, zitiert Kraus wiederum am 20. Juli 1915 in seinem Brief an Nádherný von Borutin aus seiner Korrespondenz mit »Baron L.«, das ist Lempruch, wonach Kraus zufolge »dieser Krieg, der eine moralische Insel nur für Männer Ihresgleichen herstellt, die ganze umgebende Welt in ein großes Hinterland des Betrugs, der Hinfälligkeit und der unmenschlichsten Gottlosigkeit verwandeln wird, indem das Übel über ihn hinaus und durch ihn fortwirkt, weil es hinter vorgeschobenen Idealen sich bereichert und am Opfer wächst!« (BSN 1, S. 207).

⁴⁰⁷ An dieser Stelle muss einschränkend festgehalten werden, dass ›eigentlich‹ neben den gängigen (pseudo)aristotelischen Lesarten häufig auch das Pyramidenmodell Gustav Freytags meint. Dessen Aufstieg sei freilich, wie Claude Haas und Andrea Polaschegg bemerkt haben, »ebenso offenkundig[] wie wissenschaftsgeschichtlich zutiefst rätselhaft[]«, zeuge aber »überdeutlich von der enormen Suggestionskraft räumlich-tektonischer Konzeptualisierungen« (Haas/Polaschegg: *Der Einsatz des Dramas*, S. 16f.). Zur bei Kraus nicht mehr vorauszusetzenden ›Handlung‹ vgl. auch Hindemith: *Die Tragödie des Nörglers*, S. 65.

»Zusammensetzung der Geschehnisse«,⁴⁰⁸ erfüllt bei Kraus' Dramenprojekt gerade – und ganz bewusst – nicht mehr die alte Forderung nach der Tragödie als der »Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung«.⁴⁰⁹ Aufgrund der nach solchen Maßstäben eigentlich handlungslosen Dramaturgie wäre für *Die letzten Tage der Menschheit* mit Manfred Pfisters terminologischen Präzisierungsbemühungen denn auch von einem Geschehen und nicht von einer Handlung *stricto sensu* auszugehen.⁴¹⁰ Die Vorworte von Akt-Ausgabe und Buchausgabe nennen die Handlung »unmöglich« und »zerklüftet«.⁴¹¹ Gegenüber einem konsistenten oder gar kausalen Handlungsverlauf besteht Kraus' Dramenprojekt, wie sich anhand der additiven Szenendramaturgie⁴¹² zeigen wird, eher aus einer Aneinanderreihung von Digressionen. Wie Gerhard Melzer herausgearbeitet hat, tritt »[a]n die Stelle einer einsträngigen Handlung [...] ein Szenengeflecht«.⁴¹³ Handlungen gibt es in den *Letzten Tagen der Menschheit* – im Sinne »punkteller oder sequentieller dramatischer Aktionen«⁴¹⁴ – eigentlich ausschließlich im Plural, und aus »vielerlei Handlungen« resultiert der aristotelischen Dogmatik gemäß selbst bei einem »einzigem Helden« eben noch »keinerlei Einheit«.⁴¹⁵ Für eine gewisse Kohärenz des Dramas sorgt, inhaltlich betrachtet, sicherlich das omnipräsente Kriegsthema;⁴¹⁶ eine zusammenhangstiftende Funktion hat man, wie gesagt, zudem der Figur des Nörglers zugeschrieben. Gegenüber einem konsequenten, zielgerichteten Handlungsfortgang im Sinne eines Vorwärtstreibens respektive einer dramatischen Entwicklung wiederum waltet eher ein Prinzip der Stasis oder wenigstens ein Prinzip der Variation des Immerselben.⁴¹⁷ Bereits die frühe Kraus-Forschung hat diesbezüglich resümiert:

Funktionen der Steigerung, des Knotenschürzens und -entwirrens, des Retardierens, der Peripetie können und sollen nämlich von den einzelnen Abschnitten, in die alle Akte gegliedert sind, gar nicht erfüllt werden. Rein äußerlich erleben wir zwar ein Kommen, Sprechen, Handeln, Gehen verschiedener Perso-

408 Aristoteles: Poetik, S. 19 [1450a].

409 Ebd., S. 25 [1450b]. Schon zeitgenössisch bekundet Fried, Kraus' »Werk« *Die letzten Tage der Menschheit* habe »weder eine geschlossene Handlung, noch einen Helden, es hat keine Entwicklung und Lösung« (zit. n. Kraus: In dieser kleinen Zeit. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 1–45, hier S. 8).

410 Siehe zur Differenz dieser Begriffe Pfister: Das Drama, S. 270f.

411 AA, S. 1; S 10, S. 9.

412 Zum additiven Prinzip der Szenen siehe schon Dietze: Dramaturgische Besonderheiten, S. 68; vgl. auch Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 111; sowie Scheichl: Die letzten Tage der Menschheit, S. 232.

413 Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 131.

414 Immer: Handlung, S. 163.

415 Aristoteles: Poetik, S. 27 [1451a].

416 Vgl. Ribeiro: Die letzten Tage der Menschheit, S. 168.

417 Vgl. auch Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 97; Timms: Culture and Catastrophe, S. 377; sowie Scheichl: Die letzten Tage der Menschheit, S. 230.

nen, aber eigentlich kein Fortschreiten, kein Sich-Entwickeln einer Handlung, sondern nur [...] ein Diskutieren und Agieren am gleichen Fleck.⁴¹⁸

Melzer notiert völlig korrekt, das hier skizzierte Problem gleichsam abstrahierend: »Aufbauprinzip ist nicht das der Sukzession, sondern das der Simultanität in der Sukzession.«⁴¹⁹

Zumindest vordergründig bleiben in der Bauform der »Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog« jedoch immerhin »noch von ferne«⁴²⁰ Reminiszenzen an die sogenannte aristotelische Tradition sichtbar. Diese fünf Akte – darin folgt Kraus einer grundsätzlichen horazischen⁴²¹ und für die Tragödie im Speziellen einer klassizistischen Forderung insbesondere des 18. und 19. Jahrhunderts⁴²² – mit Vorspiel und Epilog bilden einen möglichen äußeren Rahmen für *Die letzten Tage der Menschheit*. Gleichwohl bleibt dieser Rahmen sofort zu differenzieren. Material betrachtet (vgl. Kap. 1), ist die bündelnde Einheit bei der Akt-Ausgabe zunächst gar nicht der Akt selbst, sondern das Heft, das – mit Ausnahme des Epiloges, der sich durchaus als »siebte Aktstufe«⁴²³ erachten ließe, und sofern man das Vorspiel zu den Akten rechnet – jeweils schon von zwei Akten ausgeht. Gleichzeitig ist auf die oben bereits kurz erwähnten Photographien zurückzukommen, die den *Letzten Tagen der Menschheit* beigegeben sind.⁴²⁴ Anhand dieser Photographien lässt sich bei der Akt-Ausgabe eine relativ klare, auch visuelle Rhythmisierung erkennen, die der Segmentierung zuarbeitet: Dem Epilog, dem Vorspiel und jedem der Akte je eines vorangestellt, finden sich darin insgesamt sieben Bilder (Abb. 2.16–2.22). Sie zeigen den österreichischen Kaiser Franz Joseph mit Vertretern der Presse; eine Seite aus dem *Illustrierten Wiener Extrablatt*, die eine Feldpostkarte an den Wiener Cafetier Ludwig Riedl reproduziert; einen Empfang für den österreichischen Kaiser; ein Soldatenportrait;

418 Dietze: Dramaturgische Besonderheiten, S. 70.

419 Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 131. Vgl. zur Simultanität als einem szenischen Prinzip auch Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 234.

420 Brittnacher: Tragödie und Operette, S. 20.

421 Vgl. Horaz: Ars poetica, S. 18f.: *neve minor neu sit quinto productior actu / fabula quae posci volt et spectanda reponi* (»Ein Stück bleibe nicht unter dem fünften Akt noch gehe darüber, welches verlangt, daß man es zu sehen begehrt und wiederaufführt«).

422 Vgl. Asmuth: Akt, S. 31. Auch hier bildet der zweite Teil von Goethes *Faust* ein unbestrittenes Vorbild für Kraus.

423 Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 109. Der Epilog ließe sich ferner angelehnt an den *actus mysticus* des expressionistischen Dramas lesen (vgl. Rieder: Karl Kraus' »Die letzten Tage der Menschheit«, S. 139).

424 Zum vorangehenden vielfältigen Umgang Kraus' mit Photographien in der *Fackel* vgl. Lensing: »Photographischer Alpdruck«, S. 560. Wie Leo Lensing an anderer Stelle bemerkt, haben *Die letzten Tage der Menschheit* als »Wort-Bild-Experiment, das in der deutschsprachigen Literatur vor 1945 einmalig sein dürfte«, zu gelten (Lensing: »Lebensstarke«, S. 5).



Abbildung 2.16

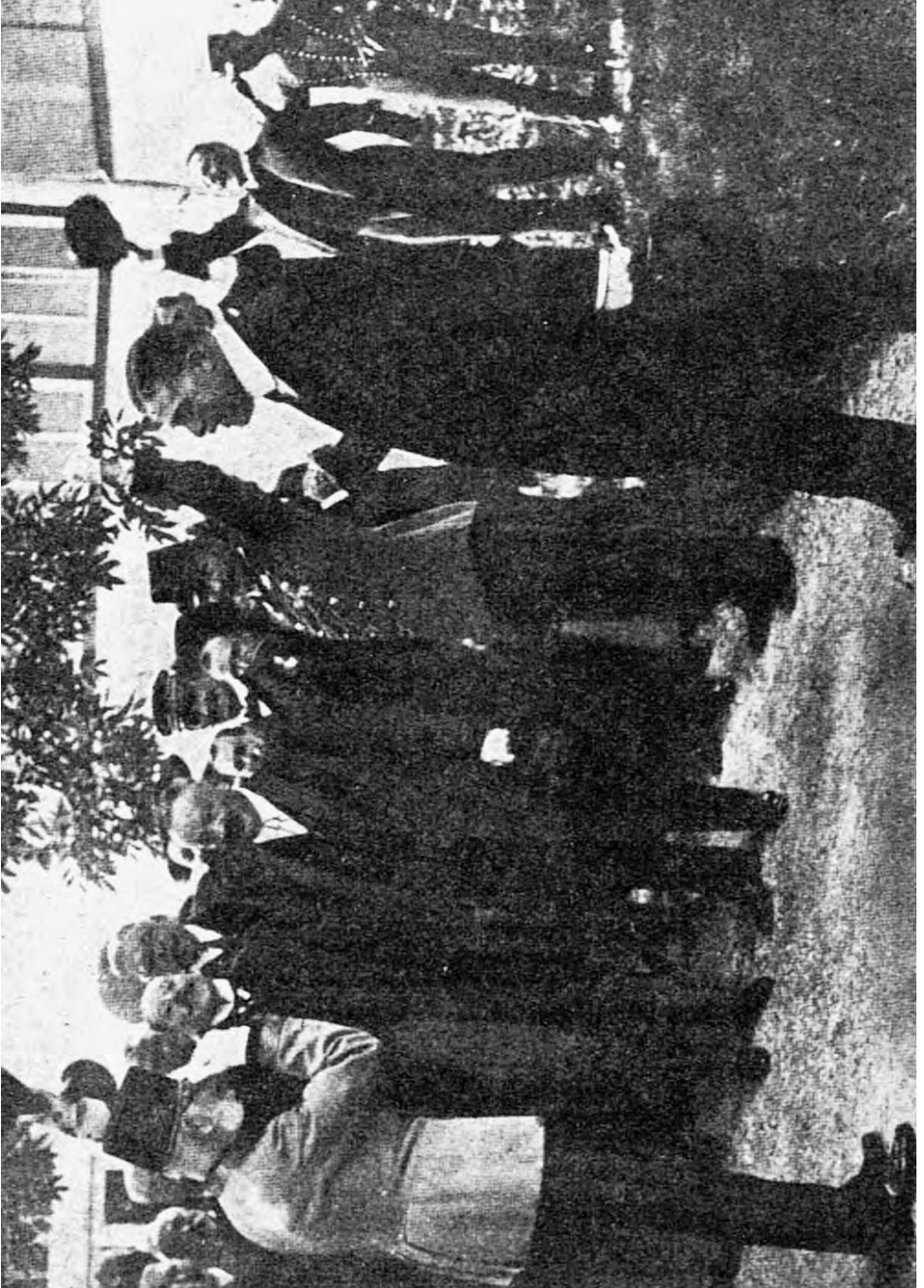


Abbildung 2.18



Abbildung 2.19



Abbildung 2.20



Abbildung 2.21



Abbildung 2.22

fünf Krankenschwestern mit Gasmasken; die Hinrichtung Cesare Battistis, deren Bild für Kraus insgesamt von »zentrale[r] Bedeutung«⁴²⁵ gewesen ist; sowie den deutschen Kaiser Wilhelm II. mit Pelzmütze.⁴²⁶ Zweifelsohne erfüllen diese Photographien nebst der Rhythmisierung in ihrem dokumentarischen Charakter und ihrem Realitätsanspruch auch eine Funktion als »belastende Bildzitate«.⁴²⁷ Bei den Buchausgaben wird demgegenüber die photographische Ausstattung zurückgenommen, sie entspricht dann auch der »buchgestalterisch üblichere[n] Form«:⁴²⁸ Nur mehr zwei Bilder werden verwendet (Abb. 2.23, 2.24); sie rahmen gleichsam den Dramentext der Ausgaben. Es sind mit dem gehenkten Cesare Battisti und dem schon früher in der *Fackel* publizierten sowie dem ersten Band von Kraus' *Weltgericht* beigegebenen zerschossenen Kreuzifix bei Saarbürg just ein ›österreichisches‹ und ein ›deutsches‹ Bild, die Kraus für die Buchausgaben verwendet;⁴²⁹ fokussiert man im ersten Bild den Henker sowie die grinsenden Militärs und Zivilisten, könnte man auch von einer Rahmung des Buches durch Täter und Opfer ausgehen.⁴³⁰ Das Buch ist nun außerdem der materiale Verbund, der alle Akte samt Vorspiel und Epilog in einem Medium umschließt. Aus peritextueller Perspektive stellt sich für sämtliche Ausgaben der *Letzten Tage der Menschheit* die Frage des Beginns im Bild, wobei die Bilder bei der Akt-Ausgabe eben in der Randzone der Segmentierungseinheiten zu stehen kommen, während sie bei den späteren Buchausgaben als zusätzliche mögliche Buch-Ränder fungieren. Ebenfalls der Gliederung nach Akten (im weiteren Sinne) folgt ein anderer Peritext, nämlich die Personenverzeichnisse. In der Akt-Ausgabe sind die *dramatis personae* dem Epilog und den einzelnen Akten unmittelbar – das heißt bei den ›Doppelheften‹ direkt nach den Zwischentiteln, die den Beginn des neuen Aktes markieren – vorangestellt, ohne weiter in sich unterteilt zu werden.⁴³¹ Für die Fassungen der Buchausgabe des Jahres 1922

425 Lensing: »Photographischer Alpdruck«, S. 564. Vgl. auch Holzer: Die Kamera und der Henker, v.a. S. 52f.

426 Ausführlich und erhellend zu den Photographien ist der Beitrag von Lensing: »Lebensstarre«, v.a. S. 8–19.

427 Wolf: Nach dem Henker, S. 83.

428 Lensing: »Lebensstarre«, S. 15.

429 Vgl. Scheichl: Die letzten Tage der Menschheit, S. 236. Zum *Fackel*-Abdruck siehe F 423–425, Mai 1916, XVIII. Jg., unpag.; für den Abdruck in *Weltgericht* siehe Kraus: *Weltgericht*, Bd. 1, Leipzig 1919, unpag. In beiden Fällen fungiert die Photographie als Frontispiz. Eine deutsch-österreichische Rahmung, dort über die »Nibelungentreue« gespielt, kennt auch die Akt-Ausgabe, die eben dem Epilog die Photographie Wilhelms II. und dem Vorspiel die Photographie Franz Josephs voranstellt; der spätere Rahmen der Buchausgabe wirkt dagegen allerdings universeller in den Bildsujets (vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 11 u. 16).

430 Vgl. Brittnacher: Tragödie und Operette, S. 19. Der Henker – als ›österreichisches Antlitz‹ – ist dann auch eine der Erscheinungen der Liebesmahl-Szene (vgl. S. 10, S. 723).

431 Vgl. Kraus: Die letzte Nacht. Epilog, S. 3; Kraus: Vorspiel und I. Akt, S. 6 u. 32; Kraus:



Abbildung 2.23



Abbildung 2.24

wird die Art der Darstellung sortiert nach Akten übernommen, jedoch gesammelt vor den eigentlichen Dramentext gesetzt.⁴³² Erst mit der dritten Auflage der Buchausgabe von 1926 ergibt sich eine Änderung, indem die Akte im Personenverzeichnis noch zusätzlich in die einzelnen Szenen ausdifferenziert werden.⁴³³ Gemessen daran, dass die Szene, wie noch weiter zu argumentieren sein wird, als *die* Segmentierungseinheit schlechthin der *Letzten Tage der Menschheit* fungiert, wird diese ihre Wichtigkeit erst denkbar spät im Personenverzeichnis abgebildet.

Eine andere Rhythmisierung ergibt sich aus der Gestaltung der jeweils ersten Szene des Vorspiels und der fünf Akte, über die Kraus diese Segmentierungseinheiten zusammenbindet. Die erste Szene spielt stets an der Sirk-Ecke, und als Wiederholungsstruktur ist immer das Gespräch der vier Offiziere in sie eingebaut; zudem beginnen das Vorspiel sowie die ersten vier Akte mit dem Ausruf der Zeitungs-Extraausgabe.⁴³⁴ Die Aktanfänge fungieren darüber hinaus als Markierungspunkte mit (vermeintlich) »exakte[n] historische[n] Angabe[n]«. ⁴³⁵ Die Eckdaten suggerieren vorderhand eine Sukzession der Akte analog zu den Kriegsjahren, die schon Melzer umreißt: »Der erste Akt beginnt im August 1914, der zweite nach dem Kriegseintritt Italiens im Frühjahr 1915, der dritte nach dem gleichen Schritt Rumäniens im Sommer 1916, der vierte zur Zeit des Kriegseintritts Amerikas im Frühjahr 1917 und der fünfte nach dem Friedensbegehren Bulgariens im Sommer 1918.«⁴³⁶ Gleichwohl sei all dies nur »indirekt zu erschließen«, zumal Melzer insgesamt »nur etwa ein Dutzend Zeitangaben« im gesamten Dramentext zählt – »meist noch unvollständige, weil nur Jahr oder Tag bezeich-

II. und III. Akt, S. 126 u. 210; Kraus: IV. und V. Akt, S. 283 f. u. 424–426, mitsamt einer kleinen Ausnahme, dem »Nachtrag zum Personenverzeichnis des IV. Aktes« (Kraus: IV. und V. Akt, S. 421).

432 Vgl. BA 1922a, S. XI–XXIV; BA 1922b, S. XI–XXIV.

433 Vgl. BA 1926, S. XI–XXXVI.

434 Für das Vorspiel sowie die Akte I, III und IV lautet der Ausruf »Extraausgabe —!« (S 10, S. 45, 69, 323 u. 425; siehe auch AA, S. 7, 33, 211 u. 285); für den II. Akt »Extrosgabe —« (S 10, S. 229; siehe auch AA, S. 125). Der V. Akt setzt ein mit »Der Aabeend, Aachtuhrblaad!« (S 10, S. 553; siehe auch AA, S. 427); allerdings führt die Szene V/53 der Buchausgabe am Ende des Aktes im Stöhnen der »Gestalten« den Zerfall des Wortes vor: »— asgabe —! strasgabää —! xtrasgawee —! Peidee Perichtee —! Brichtee —! strausgabe —! Extraskawee —! richtee —! eestrabee —! abee —! bee —!« (S 10, S. 669 f.; vgl. AA, S. 599).

435 Scheichl: Die letzten Tage der Menschheit, S. 229. Siehe auch die oben angedeutete Datierung der Operettenaufführungen.

436 Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 124 f.; vgl. auch Timms: Culture and Catastrophe, S. 377. Für die Möglichkeiten (freilich ebenso nur grober) thematischer Gliederung der Akte vgl. Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 126. Sander stellt aus marxistischer Sicht gegen die chronologische Gliederung der Akte als Ordnungsprinzip die »innere ideologische Struktur der Kritik« (Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 95). Für einen grundsätzlichen Versuch einer Binnengliederung und inhaltlichen Strukturierung der einzelnen Akte siehe Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 63–81.

nende«. ⁴³⁷ Einen vergleichbaren Datierungsvorschlag hat Wilhelm Hindemith gemacht, wobei er zu Recht ebenfalls sogleich einschränkt: »Eine genauere Datierung der Akte ist nicht zu leisten, außerdem nicht notwendig, da sie im Werk selbst absichtlich unterspielt und vermieden wird, wo es geht.« ⁴³⁸ Eine ausführliche Erörterung der komplexen Zeitlichkeit der *Letzten Tage der Menschheit*, für die man unter anderem eine apokalyptische Zeitrechnung zu inkludieren hätte, ⁴³⁹ liegt hier außerhalb des gebotenen Rahmens. Wichtig für die weitere

437 Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 125.

438 Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 63. Eine Autopsie der handschriftlichen Materialien stützt diesen Befund, so streicht Kraus etwa im Manuskript zur Akt-Ausgabe die Datierung »Ende 1914« im Nebentext einer für den I. Akt kopierten Szene nachträglich aus ([Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 74).

439 Die Apokalypse als Denkfigur beschäftigt Kraus die längste Zeit über, vor der Arbeit an seinem Dramenprojekt am prägnantesten vielleicht in den beiden *Fackel*-Texten *Apokalypse* von Oktober 1908 (vgl. Kraus: Apokalypse. (Offener Brief an das Publikum.) In: F 261–262, Okt. 1908, X. Jg., S. 1–14) und *Die chinesische Mauer* von Juli 1909 (vgl. Kraus: Die chinesische Mauer. In: F 285–286, Juli 1909, XI. Jg., S. 1–16). Generell durchziehen die Vorkriegs-*Fackel* mehr und mehr apokalyptische Motive und Verweise (vgl. Fischer: Das technoromantische Abenteuer, S. 276). Ohnehin kann Kraus als »by far the most articulate prophet of impending Apocalypse« (Timms: Culture and Catastrophe, S. 58) innerhalb seiner Generation erachtet werden. Zur Sprache der Apokalypse und deren Funktion für Kraus siehe ergänzend Timms: The Post-War Crisis, S. 152–156; zu den intertextuellen Bezügen bei Kraus auf die Offenbarung des Johannes vgl. Kunne: Karl Kraus und die Apokalypse. Bekannt ist auch Kraus' Äußerung in seiner Glosse *Verwandlungen*, der zufolge es sich im Krieg »nicht mit mathematischer, sondern nur mit apokalyptischer Genauigkeit arbeiten« lasse (Kraus: Verwandlungen. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 171). Viel zitiert ist außerdem Kraus' prominenter Aphorismus aus der Sammlung *Nachts*: »Der Zustand, in dem wir leben, ist der wahre Weltuntergang: der stabile« (Kraus: Nachts. In: F 445–453, Jan. 1917, XVIII. Jg., S. 1–19, hier S. 3). Ribeiro will diesen Aphorismus zugleich als »wesentlichen Schlüssel für die Behandlung der Zeit in den *Letzten Tagen der Menschheit*« verstanden wissen (Ribeiro: Die letzten Tage der Menschheit, S. 169). Zur apokalyptischen Lesart der *Letzten Tage der Menschheit* vgl. außerdem Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 102–104; Hawig: Dokumentarstück, S. 95–105; Utz: Gott filmt das Ende der Schöpfung, S. 126–133; Wimmer: Österreichische Wahrsager des Expressionismus, S. 54–63. Besonders dem Epilog *Die letzte Nacht* hat man zu Recht apokalyptische Züge zugesprochen, sei es als Steigerung vom *finis Austriae* zum *finis mundi* (vgl. Dietze: Dramaturgische Besonderheiten, S. 79), als »postapokalyptische Wiederholung« (Weidner: Weltkriegstheater, S. 257) oder als »pervertierte[] Apokalypse« (Thiel: Der Erste Weltkrieg, S. 77, im Orig. kursiv). Zum Schlusswort der *Letzten Tage der Menschheit*, dem (durch die Sperrung als solches ausgewiesenen) Zitat Wilhelms II. in der Rede Gottes – »Ich habe es nicht gewollt.« (S 10, S. 770, Herv. im Orig.) –, siehe auch die luzide Auseinandersetzung von Peter Utz: »Das Kaiserwort zum Krieg verdrängt ihn [Gott, Anm.] aus der Schöpfung und verdrängt auch das Schöpfungswort. Der göttliche Fluchtpunkt hingegen bleibt leer«, zudem werde Gott im Drama die »auktoriale Autorität« entzogen (Utz: Gott filmt das Ende der Schöpfung, S. 132). Zu berücksichtigen bleibt schließlich, dass es in Kraus' Gegenwart einen diskursiven Überlappungsbereich

Argumentation ist insbesondere, dass es Kraus mit seinem Dramenprojekt darum geht, die Zeit gleichsam »ihrem chronologischen Charakter zu entfremden«,⁴⁴⁰ und dass er bewusst auf temporale Diskontinuitäten in der Dramaturgie hinarbeitet, die in der Überarbeitung von Akt-Ausgabe zu Buchausgabe noch verstärkt werden, wie ein Abgleich der szenischen Verschiebungen zeigt.⁴⁴¹ Gegenüber strikten Chronologien vorherrschend bleibt Kraus' weitgehendes »Desinteresse am historischen Ablauf«. ⁴⁴² Als schwierig erweist sich zuletzt die Bestimmung jener Zeitlichkeit, die der Titel suggeriert: der letzten Tage der Menschheit. Der Tag hat für Kraus grundsätzliche – negative – Bedeutung als eminent journalistische Zeiteinheit.⁴⁴³ Die indifferenten Tage im Plural dagegen verwehren sich einer eindeutigen Zähl- und Bestimmbarkeit. Als die letzten Tage werden sie darüber hinaus semantisch doppeldeutig: Sie können einerseits auf die letzte, das heißt: jüngste Zeit verweisen, auf eine Zeit also, die sich mit einem Datum versehen ließe und die sich in die Vergangenheit entfernt, dabei jedoch in ihren Auswirkungen auf die Gegenwart zu untersuchen bliebe. Andererseits verweisen die letzten Tage auf eine eschatologische Zeit, das heißt: auf die (aller)letzten⁴⁴⁴ Zeiten, die sich, datumslos, in die Zukunft entfernen.⁴⁴⁵ Eben diese Ausrichtung auf ein Künftiges birgt ein Potenzial für Kraus: Liest man die Datumslosigkeit in dem Sinne, dass die letzten Tage der Menschheit täglich in unaufhörlicher Wiederholung stattfinden, so resultiert daraus gegenüber einer historischen Zäsur ein Dauerzustand,⁴⁴⁶ der zugleich Kraus' fortgesetzten Aktualisierungsbestrebungen seines Dramenprojektes in die Hände spielt. Nicht nur in diesem Sinne

von Tragik und Apokalypse gibt: »Wer über Tragik im frühen zwanzigsten Jahrhundert spricht, spricht über die letzten Dinge, über letzte Ordnungen: Religion und Erfüllung, Katastrophe und Erlösung« (Thaler: *Dramatische Seelen*, S. 10).

⁴⁴⁰ Hindemith: *Die Tragödie des Nörglers*, S. 63 f.

⁴⁴¹ Vgl. Melzer: *Der Nörgler und die Anderen*, S. 125 f.

⁴⁴² Scheichl: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 230. Zu bedenken ist mit Norbert Ruske an dieser Stelle sicher auch, dass »die Loslösung von historischen Prozessen [...] der Tragödie die Aktualität [sichert]« (Ruske: *Szenische Realität und historische Wirklichkeit*, S. 283).

⁴⁴³ So findet sich bereits in der ersten Ausgabe der *Fackel* der Hinweis auf eine »Welt, die zwischen Morgen- und Abendblatt lebt« (Kraus: *Die Vertreibung aus dem Paradiese*. In: *F 1*, Apr. 1899, I. Jg., S. 12–23, hier S. 12).

⁴⁴⁴ Zu den *Allerletzten Tagen der Menschheit* vgl. auch Kap. 1.

⁴⁴⁵ Die Ausführungen hier integrieren Überlegungen und Differenzierungen von Hélène Cixous (siehe Cixous: *Hypertraum*, S. 11). Für eine doppelte Lesart der »letzten Tage« plädiert zuletzt auch Meierhofer: *Weltkrieg – Weltanschauung – Welttheater*, S. 457.

⁴⁴⁶ Vgl. Ribeiro: *Nachwelt als diskursives Verfahren*, S. 92. Vgl. auch die Position Irene Fantappiè, der zufolge die (allerdings dramaturgische!) Zeit der *Letzten Tage der Menschheit* – im Sinne eines losen szenischen Nebeneinanders – als »presente continuo« zu begreifen wäre (Fantappiè: *Karl Kraus e Shakespeare*, S. 43). Schon Krolop spricht von Kraus' Bestreben, den Weltkrieg »nicht als Zeitentwicklung, sondern als Zeitraum« erscheinen zu lassen (Krolop: *Genesis und Geltung*, S. 252, Herv. im Orig.).

wird die Endzeit der *Letzten Tage der Menschheit* und der letzten Tage der Menschheit, *the end of the world*, auch als ›*the and*‹⁴⁴⁷ zu erachten sein: Ihre Zeitlichkeit setzt voraus, eine Zeit danach respektive eine Zeit des Und einzukalkulieren. Eine solche Verbindung ist freilich nur paradox zu denken, weil zwei Zeiten – jene des Endes und jene des Und – zusammengefügt werden, die in dieser Kombination eigentlich nicht möglich sein dürften.⁴⁴⁸

Interessant sind die Akte ohnehin vielmehr als Formelement, das von Kraus in spezifischer Weise genützt wird. Die Leistung der fünf Binnenakte wird allerdings erst vollumfänglich sichtbar, wenn sie gegen Vorspiel und Epilog profiliert werden. Schon Krolop macht darauf aufmerksam, dass die beiden letztgenannten Segmentierungseinheiten »einen konstanten, relativ geschlossenen [...] Rahmen um ein in Szenenquantität und -reihung variables Binnendrama [bilden].«⁴⁴⁹ Vorspiel und Epilog stiften, sieht man von der geschilderten Publikationsreihenfolge der Akt-Ausgabe ab, eine äußere Klammer, welche die fünf Binnenakte umschließt. Beide können grundsätzlich ebenfalls mit zeitlichen Indizes versehen werden, sie bilden dann gewissermaßen den »historische[n] Ausgangspunkt« und den »apokalyptische[n] Fluchtpunkt«,⁴⁵⁰ worin vielleicht die einzige einigermaßen teleologische Komponente von Kraus' Dramenprojekt liegt. Das Problem des theatralischen ›Eigenlebens‹ (vgl. Kap. 1) des Epiloges, das im selben Maße die Frage eines dramaturgischen ›Eigenlebens‹ berührt, soll hier nicht neuerlich aufgegriffen werden. Segmentierungstechnisch auffällig ist dagegen, dass der Epilog das auflöst, was zuvor als Aktstruktur über Vorspiel und fünf Akte hinweg konsolidiert worden ist. Indem im Epilog die »Auf- und Abtritte [...] nicht mehr durch Szenengrenzen markiert [sind]«,⁴⁵¹ ist dieser entweder als szenenloser Akt oder aber als eine lange Szene zu lesen, jedenfalls aber in einer Zwischenposition von Akt und Szene zu verorten. Die Ambiguität resultiert aus einer Lockerung formaler Strukturen im Epilog, die jedoch keinesfalls mit Formlosigkeit gleichzusetzen ist – nicht zuletzt, da es Krolop zufolge eine metrische Wahlverwandtschaft der *Letzten Nacht* mit Goethes *Pandora* und deren »Vieltonigkeit« gibt.⁴⁵² Dagegen nimmt sich das Vorspiel beinahe konventionell aus. Nicht nur erfüllt es, wie schon Dietze notiert, »vollkommen sachgerecht

447 Vgl. Cixous: Hypertraum, S. 21.

448 Wirklich eintreten darf die Apokalypse ohnehin nicht, da sonst auch ihr Prophet – Kraus/der Nörgler – obsolet würde (vgl. zu diesem Problem Vogl: Apokalypse als Topos der Medienkritik, S. 139). Die ›kupierte‹ Apokalypsen des 20. Jahrhunderts (vgl. Vondung: Die Apokalypse in Deutschland, S. 12) streichen die Zeit des Und üblicherweise allerdings.

449 Krolop: Genesis und Geltung, S. 251.

450 Achberger: Die letzten Tage der Menschheit, S. 66.

451 Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 111. Das hält freilich Kraus nicht davon ab, 1917 trotzdem »Szenen« aus der *Letzten Nacht* zu lesen (siehe Kraus: Programme. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 87–94, hier S. 90f.).

452 Krolop: Genesis und Geltung, S. 295.

seine exponierende Funktion«,⁴⁵³ sondern es erscheint aufgrund seiner formalen Geschlossenheit zugleich wie ein eigenständiges Dramolett innerhalb der *Letzten Tage der Menschheit*.⁴⁵⁴ Die Reihung der Szenen des Vorspiels wird zwischen Akt-Ausgabe und Buchausgabe entsprechend beibehalten; wie der Epilog auch wird es weitgehend unverändert übernommen. Erst mit der Erstellung der Bühnenfassung streicht Kraus, wie im vorherigen Kapitel dargelegt, die Klammer von Vorspiel und Epilog gänzlich und reduziert *Die letzten Tage der Menschheit*, formal betrachtet, auf die Segmentierung in fünf Akte, die gleichsam die Kernstruktur des Dramenprojektes ausmacht.

Im Gegensatz zu den vergleichsweise stabilen Segmentierungseinheiten von Vorspiel und Epilog erweisen sich die Aktgrenzen der Binnenakte als permeabel. Das Material des Dramenprojektes wird – in einer grundsätzlich formal vorgegebenen Operation, welche die Aktstruktur keinesfalls so eindeutig »sekundär«⁴⁵⁵ aufgesetzt erscheinen lässt – von Kraus nicht nur *in* Akte manövriert, sondern auch *zwischen* den Akten. Wie bereits dargelegt, ist die auf dem Umschlag des vierten Sonderheftes der Akt-Ausgabe abgedruckte Bemerkung, wonach »[e]inige der [...] enthaltenen Szenen« in der Buchausgabe »den anderen Akten an[gehören]«,⁴⁵⁶ zunächst dem quantitativen Ungleichgewicht der Sonderhefte geschuldet (vgl. Kap. 1). Gegen dieses Ungleichgewicht sucht Kraus bei der Bearbeitung der Buchausgabe ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den Akten herzustellen. Zugleich verweist die Verschiebung aber auch auf ein formales Potenzial der Aktgestaltung bei Kraus, nämlich auf die »relative Füllungsfreiheit der fünf Binnenakte«. ⁴⁵⁷ Die formgebende, nur äußerlich rigide Struktur der Akte legt Kraus in sich also dynamisch an – in gewisser Weise entfaltet sich innerhalb des Gerüsts der Akte die szenische Anlage tatsächlich als nachgerade »rhizomatisch wucherndes Labyrinth von Variationen«. ⁴⁵⁸ Hindemith bringt für die Segmentierung der *Letzten Tage der Menschheit* gar die Bezeichnung »Vorform« ein, mit der das Widerspiel von »Quantität« und »Eingrenzung« benannt werden soll, das Kraus' Umgang mit Akt und Szene charakterisiert und das sich kaum je als Stillstellung, sondern nur in seiner Prozessualität fassen lässt. ⁴⁵⁹ Vor allem die

453 Dietze: Dramaturgische Besonderheiten, S. 76. Vgl. auch die spätere ergänzende Lesart der ersten drei Szenen des Vorspiels (an der Sirk-Ecke, im Café Pucher und im Kanzleizimmer) von Klaus Zeyringer: »Die drei Szenen der Exposition stellen drei Orte vor, an denen sich die Tragödie der Menschheit abspielt: den kosmischen Ort draußen, den »geschlossen« drinnen und den engen des einzelnen.« Zudem sei »schon in der Exposition eine Differenzierung der »Anderen« zu sehen: Viele, Einige, Einer« (Zeyringer: Im Anfang war, S. 26, Herv. im Orig.).

454 Vgl. Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 88.

455 Vgl. ebd., S. 50.

456 Kraus: IV. und V. Akt, S. U4.

457 Krolop: Genesis und Geltung, S. 251.

458 Elshout: Der Nörgler, S. 92.

459 Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 10.

Akte setzt Kraus bei seinem Vorgehen, immense Mengen an Material anzuhäufen, gleich ›Bändigungsmechanismen‹ ein – sie sollen verhindern, dass sich dieses Material im Amorphen zerläuft. Dass durch die *copia* jedoch die Form selbst tendenziell brüchig wird, deutet schon Kurt Tucholsky in seiner Rezension einer Lesung von Kraus aus dem Jahr 1920 an. Er bemerkt zu den *Letzten Tagen der Menschheit*, dass darin »der Reichtum, unbekümmert um dramatische Gesetze, über die Ränder der Form quillt«, und er hält überdies als Option bereits fest, was Kraus ein knappes Jahrzehnt später mit der Bühnenfassung umsetzen wird, wenn auch ohne Beteiligung eines potenziellen anderen: »Man könnte getrost dies und das streichen – aus dem Gestrichenen machte ein anderer ein neues Stück.«⁴⁶⁰

Dominantes Formelement der *Letzten Tage der Menschheit* ist dann, wie oben bereits angedeutet, die Szene – mit Pfister verstanden als jene Segmentierungseinheit, die »den Abgang aller Figuren [...] und/oder die Unterbrechung der raum-zeitlichen Kontinuität« voraussetzt.⁴⁶¹ Die (zunehmende) Relevanz der Szene für Kraus zeigt sich auch darin, dass er zu Beginn der Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* eher vom Formelement Akt spricht (vgl. Kap. 1), während sich später die Äußerungen häufen, die stattdessen die Segmentierungseinheit der Szene fokussieren. Schon in einer Karte an Sidonie Nádherný von Borutin vom 11./12. März 1916 bemerkt Kraus, er sei »heute tief erschüttert von Dramen Szenen [sic]«. ⁴⁶² Die Figur des Nörglers lässt er sich auf die »Tragödie, die in die Szenen der zerfallenden Menschheit zerfällt«, ⁴⁶³ beziehen; die Notiz, die Kraus der ersten Buchausgabe voranstellt, unterrichtet über den »Entwurf der [...] Szenen«. ⁴⁶⁴ Es soll hier freilich nicht darum gehen, die auch bei Kraus vorherrschende »Autonomie der Szene«⁴⁶⁵ – gemeinhin das Charakteristikum der besagten ›offenen‹ Bauart des Dramas – gegen die »Betonung des Aktes«⁴⁶⁶ auszuspielen. Eher bleibt zu beschreiben, in welchem Maße sich Kraus die unterschiedlichen formalen Möglichkeiten der Segmentierungseinheiten je produktiv aneignet: Wenn mit den Akten vor allem die Praktiken des Ordnen, Organisierens und Arrangierens von Material verknüpft sind, so liegt den Praktiken des Mobilisierens, Distribuierens und Zirkulierens, die auf ›portability‹ setzen (müssen), die Szene wesentlich zugrunde. Als mobile Einheit ist die Szene zwar nicht gänzlich will-

460 Zit. n. Kraus: Innsbruck. In: F 531–543, Apr. 1920, XXII. Jg., S. 1–206, hier S. 24.

461 Pfister: Das Drama, S. 316.

462 BSN 1, S. 355. Kraus spielt damit wohl unter anderem auf die Schwarz-Gelber-Szene an, die in der *Fackel* von Mai 1916 erscheint.

463 AA, S. 599; S 10, S. 681.

464 BA 1922a, S. V.

465 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 158. Für eine relativierende Lesart der Autonomie der Szene bei Kraus siehe Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 234: »Die einzelne Szene ist autonom, insofern sie mit anderen nur zufällig zusammenhängt. Sie verfällt als autonome, insofern sie mit allen anderen als Material identisch wird, nur die negative allgemeine Gleichgültigkeit beanspruchen kann.«

466 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 69.

kürlich austauschbar, aber doch in vielen Fällen von relativer Kombinationsfreiheit gezeichnet. Zu Recht stellt Theo Buck fest, dass die Einzelszene das »[g]rundlegende Bauelement« der *Letzten Tage der Menschheit* bildet.⁴⁶⁷ Die Implikationen dieses Befundes werden im Einzelnen noch zu vertiefen sein. Zudem ist die Szene auch deshalb produktionsästhetisch aufschlussreich, weil sie nicht bloß ersichtlich macht, welchem dramaturgischen Verständnis *Die letzten Tage der Menschheit* folgen, sondern weil sich an ihr zugleich immer wieder auch die materialen Dynamiken zeigen.

Immerhin kursorisch vorwegzunehmen ist, dass die – wie im ›und/oder‹ von Pfisters Definition angedeutet – offensichtlich ohnehin nicht generalisierend zu treffende Entscheidung für ein Kriterium der Szene auch bei Kraus je punktuell bewertet werden muss. Einmal ist die Szene in den *Letzten Tagen der Menschheit* »Handlungsabschnitt mit gleichbleibendem Ort«, einmal »Handlungsabschnitt mit gleichbleibendem Personal«,⁴⁶⁸ bisweilen unterläuft sie auch beides. Eine *liaison des scènes* dagegen, jene Verknüpfung der Szenenfolge über Auftritte, wie sie etwa Pierre Corneille gefordert hatte,⁴⁶⁹ realisiert Kraus jedenfalls überwiegend nicht. Die Szene als Segmentierungseinheit des Ortes bildet sicherlich den häufigsten Typus in den *Letzten Tagen der Menschheit*; ein Ortswechsel innerhalb einer einzelnen Szene geschieht nicht. Dagegen ist es, obgleich selten, durchaus möglich, dass mehrere Szenen hintereinander am gleichen Ort spielen, wie etwa das Vorspiel zeigt.⁴⁷⁰ Manche Szenen wiederum kommen

467 Buck: Dokumentartheater, S. 881.

468 Asmuth: Szene, S. 566.

469 Vgl. ebd.

470 Die dritte Szene des Vorspiels ist laut Personenverzeichnis im »Kanzleizimmer im Obersthofmeisteramt« angesiedelt, die Szenen vier bis neun allesamt »[e]benda« (S 10, S. 13). Der Nebentext der dritten Szene verortet diese identisch, versehen mit zusätzlichen Angaben zur Figur Nepalleck (vgl. ebd., S. 53); die vierte Szene wird vom Nebentext noch als »[e]benda« ausgewiesen; die Szenen sechs, sieben und neun kommen ohne Nebentexte aus; den Szenen fünf und acht wiederum ist jeweils die Ankündigung eines Auftritts – einmal explizit, einmal implizit – vorangestellt (vgl. ebd., S. 57–60). Interessanterweise entfallen zwischen den Szenen VS/3 bis VS/9 dann auch die ›Verwandlungen‹, die sonst im Nebentext den Szenenwechsel markieren. Abseits davon bleibt die Verwandlung nur am Ende des Vorspiels und der Akte sowie im Epilog aus. Man könnte nun mutmaßen, dass die Verwandlung als distinkte Szenentrennung erst im Laufe von Kraus' Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* fixiert wird, während sie bei den frühen Sonderheften der Akt-Ausgabe noch nicht konsequent eingeführt ist. Das würde erklären, warum zwischen den Szenen IV/38 und IV/39 der Buchausgabe, die kein Pendant in der Akt-Ausgabe haben, eine »Verwandlung« eingezogen ist, obwohl IV/39 »[e]benda« spielt (ebd., S. 537). Das Fehlen der Verwandlung nach der Szene mit dem Chor der Pülcher im V. Akt erklärt es dagegen nicht (vgl. AA, S. 456; S 10, S. 591). Der Terminus ›Verwandlung‹ speist sich vermutlich aus den Texten Johann Nestroys oder Ferdinand Raimunds. Bei beiden indiziert die »Verwandlung« für gewöhnlich den szenischen Ortswechsel, nicht aber den szenischen Konfigurationswechsel (vgl. etwa Nestroy: Höllenangst, S. 13 u. 30; sowie Raimund: Der Alpenkönig und der Menschenfeind, S. 108 u. 114).

gänzlich ohne Ortsangaben aus, allen voran die Szenen mit Optimist und Nörgler »im Gespräch« – beispielhaft mag dafür die Szene I/29 der Buchausgabe stehen, die jedoch bedingt durch ihre schiere Länge ohnedies die dramaturgischen Konventionen überschreitet.⁴⁷¹ Da üblicherweise zudem das Figurenensemble von Szene zu Szene wechselt, bleiben als zweite große (und mit der ersten immer wieder deckungsgleiche) Gruppe diejenigen Szenen zu erwähnen, die als ›Handlungsabschnitte mit gleichbleibendem Personal‹ angelegt sind. Dass auch darin kein zu verallgemeinerndes Muster gesehen werden darf, signalisieren jedoch bereits die Sirk-Ecke-Szenen: Alleine innerhalb der ersten Szene des Vorspiels sind 16 Auf- und Abtritte zu zählen.⁴⁷² Die kleinteilige Segmentierung der *Letzten Tage der Menschheit*, die auf der »vielgestaltige[n] Dispersion des Geschehens«⁴⁷³ beruht, hat nun wiederholt Benennungsversuche provoziert. Am ehesten bekommt man die szenische Anlage mit Hindemiths Bezeichnung der »Szenenpluralität« zu fassen. Diese berührt einerseits den schon geschilderten Sachverhalt, dass die Szenenfolge nicht zwingend kausal verknüpft ist, sondern viele Szenen geradezu »indifferent zueinander« stehen. Andererseits beschreibt Hindemith damit »die Heterogenität, die Vielfalt der Szenentypen wie deren verschiedene Wertigkeit.«⁴⁷⁴ Unter numerischem Gesichtspunkt und in der (nicht immer treffsicheren) Begrifflichkeit der *digital humanities* lässt sich schließlich festhalten, dass Kraus bei der szenischen Anlage der *Letzten Tage der Menschheit* auf eine äußerst geringe ›Dichte‹ der Figurenkontakte über die einzelne Szene hinaus – bei einer gezählten Konstellation von 925 Figuren – sowie auf einen enorm hohen ›Clustering-Koeffizienten‹ – 220 Szenen verteilen sich auf 120 Konfigurationen – hinarbeitet.⁴⁷⁵

Neuerlich und zugleich unter verschobenen Vorzeichen stellt sich dann auf der Ebene der Szene die bereits aufgeworfene Frage des (›inneren‹ wie ›äußeren‹) Zusammenhaltes. Die bisherigen Befunde dieses sowie des vorherigen Kapitels signalisieren deutlich, dass Kraus mit den *Letzten Tagen der Menschheit* auf das ›Paradox des unendlichen Werks«⁴⁷⁶ zusteuert. Die genannte relative Füllungs-

471 Vgl. S 10, S. 191–225. Von diesem Muster weicht Kraus mit der Szene I/22 ab, in der das Gespräch »[v]or dem Kriegsministerium« spielt (ebd., S. 160) und in der neben Optimist und Nörgler außerdem ein Zeitungsrufer, zwei Flüchtlinge, Nepalleck sowie Angelo Eisner v. Eisenhof auftreten. Ein prominentes Figurenpaar ohne konkrete Lokalisierung sind außerdem der Abonnent und der Patriot, die sich übrigens ebenfalls »im Gespräch« befinden (siehe etwa die Szene II/3; ebd., S. 238); vergleichbar sind auch die zwei Verehrer der Reichspost, die Dichter Strobl und Ertl oder die drei deutschen Modedamen (vgl. ebd., S. 366, 434 u. 465).

472 Vgl. ebd., S. 45–50.

473 Buck: Dokumentartheater, S. 886.

474 Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 82.

475 Siehe <https://dracor.org/ger/kraus-die-letzten-tage-der-menschheit> (letzter Zugriff: 2. Februar 2022). Die Terminologie von Konstellation und Konfiguration ist hier übernommen von Pfister: Das Drama, S. 232–240.

476 Müller: Mimesis und Kritik, S. 468.

freiheit der Akte stützt die These noch weiter, dass die szenische Anlage einem steten Fortschreiben offensteht. Damit sich Kraus überhaupt das bereits ange-deutete additive Verfahren als (formales wie produktionsästhetisches) Prinzip der Szenengestaltung anverwandeln kann, muss er aus dramaturgischer Sicht eine szenische Anlage voraussetzen, die episodisch⁴⁷⁷ oder revueähnlich⁴⁷⁸ zu funk-tionieren vermag – einmal mehr mit relativen Freiheiten also, jedoch keinesfalls gänzlich ohne Spannungsbögen. Historisch lässt sich hier eine Linie von für Kraus zweifelsohne wichtigen Referenzautoren ziehen, wenn auch sein eigener Versuch einer szenisch bestimmten Dramaturgie sicherlich zum Radikalsten ge-zählt werden darf, was die deutschsprachige Literaturgeschichte hervorgebracht hat. Die Betonung der Szene führt dabei einmal mehr zu Shakespeare, der für Kraus ohnehin als »point of reference in his elaborate formal games« zu gelten hat.⁴⁷⁹ Shakespeares Dramen privilegieren bekanntermaßen die Szene als die »entscheidende kompositorische Einheit«. ⁴⁸⁰ Büchners szenische Dramaturgie, auf die sich Kraus bezieht, ist ohne Shakespeare ebenfalls nicht zu denken.⁴⁸¹ Subtiler gestaltet sich Kraus' Affinität zum ›Shakespearisieren‹ des 18. Jahrhun-derts: zu jenem »die Dramatik des deutschen Sturm und Drang [...] beherr-schende[n], an Shakespeares Chronikstil erarbeitete[n], nicht regel-, sondern gegenstandsbezogene[n] Prinzip des ›Dramatisierens‹ von historisch oder zeit-geschichtlich vorgegebenem Material«. ⁴⁸² Es ist folglich auch kaum ein Zufall, dass Kraus, wie Krolop zeigt, just zum Zeitpunkt der Redaktionsarbeiten an der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* 1921 Goethes *Clavigo* ins Pro-gramm seines Theaters der Dichtung aufnimmt. ⁴⁸³ Bisher unberücksichtigt ge-blieben ist dagegen ein anderer formaler Referenzpunkt, der abermals den gene-rischen ›Gegenpart‹ der Tragödie, die Komödie nämlich, betrifft. Das bereits angesprochene Charakteristikum des Episodischen ist schließlich eines, das gemeinhin viel eher der formalen Gestaltung der Komödie als der Tragödie zu-gerechnet wird. ⁴⁸⁴ Für Kraus' Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit*

477 Vgl. Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 251; sowie Melzer: Der Nörgler und die An-deren, S. 124.

478 Vgl. Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 233; Thomson: Weltkrieg als tragische Satire, S. 206; sowie Stern: Die Komposition eines Monstrums, S. 223.

479 Rogers: Kraus and Shakespeare, S. 912.

480 Pfister: Das Drama, S. 317.

481 Vgl. Krolop: Genesis und Geltung, S. 302. Zu Büchners dramaturgischen Innovationen siehe zusammenfassend auch Greiner: Die Tragödie, S. 544.

482 Krolop: Genesis und Geltung, S. 284.

483 Vgl. ebd., S. 285. Ähnlich argumentiert Wagenknecht, dass Kraus zwischen April 1919 – dem Monat, in dem er die Akt-Ausgabe abschließt – und März 1922 – also kurz bevor die erste Buchausgabe erscheint – *Clavigo* und *Faust* sicher »nicht ohne geheime Beziehung auf das Hauptgeschäft«, also *Die letzten Tage der Menschheit*, in seine Vorlesungen inkludiert (S. 10, S. 778).

484 Vgl. Greiner: Komödie/Tragikomödie, S. 32.

scheint sich daraus ein erhellender Konnex zu ergeben. Folgt man Rainer Warning, so hat Aristophanes – dessen *Vögel* Kraus mit seinem *Wolkenkuckucksheim* 1923 nicht ohne (Rück-)Blick auf *Die letzten Tage der Menschheit* (vgl. Kap. 1) adaptierend bearbeiten wird – als das Beispiel schlechthin zu gelten für »eine bloße Reihung komischer Szenen [...], die sich allenfalls thematisch, nicht aber schon über eine elaborierte Handlungsführung zusammenschließen«.485 Wenn ein solcher komischer Reihungsstil entsprechend zumindest für den historischen Zeitraum der Alten Komödie ein grundlegendes generisches Strukturgesetz bildet, so kann Kraus unter der Gattungsbezeichnung der Tragödie genau mit diesem Strukturgesetz sein Spiel treiben, das die Grenze von Tragödie und Komödie überschreitet, wenn nicht aufhebt. Für ein Kriegstheater scheint nach dem Massenkrieg der Jahre 1914–1918 die Komödie ohnehin die naheliegendere Option, bedarf doch die Tragödie »klarer Konflikte und übersichtlicher Handlungslinien«.486 Der Erste Weltkrieg habe stattdessen gerade, wie Alexander Honold es pointiert, die »Entwertung individueller Handlungsfähigkeit« gelehrt.487 Es kommt daher nicht von ungefähr, wenn ausgerechnet Kraus' großer Antagonist Hugo von Hofmannsthal in seiner Betrachtung *Die Ironie der Dinge* konstatiert, dass »die wirkliche Komödie [...] ihre Individuen in ein tausendfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt [setzt], sie setzt alles in ein Verhältnis zu allem«, und »[g]anz so verfährt der Krieg«.488 Stünde die Gattungsbezeichnung der *Letzten Tage der Menschheit* als Tragödie nicht schon vorher (sowie aus den geschilderten Gründen) fest, hätte für Kraus wohl spätestens mit diesen Äußerungen Hofmannsthals aus dem Jahr 1921 die Option der Komödie verbraucht sein müssen.

Die Szene erfüllt nun unter den hier verhandelten formalen Elementen eben am deutlichsten das Kriterium einer ›portability across materials and contexts‹ im Sinne Levines. Durch ihre Beweglichkeit widersetzt sich die Szene außerdem der aristotelischen, insbesondere aber der klassizistischen Ordnung, wie sie die Regelpoetiken anstreben, und sie gefährdet durch ihre ›Fliehkraft‹ seit jeher Versuche der Stillstellung.489 Die Szene tendiert bei Kraus gewissermaßen zum Plateau.490 Als unbändige Segmentierungseinheit widerstrebt sie den oben ange deuteten Bändigungsmechanismen der Aktstruktur. Im selben Maße, wie *Die letzten Tage der Menschheit* das Buch überschreiten (vgl. Kap. 1), überschreitet das additive Prinzip die Einhegung durch Aktgrenzen: Kraus' besagte produktive ›Maschine‹ der unaufhörlichen Fortschreibung beruht ganz zentral auf der

485 Warning: *Theorie der Komödie*, S. 42.

486 Honold: *Einsatz der Dichtung*, S. 25.

487 Ebd.

488 Hofmannsthal: *Die Ironie der Dinge*, S. 138.

489 Vgl. Vogel: *Shifting Scenes*, v. a. S. 1 f.; sowie zuletzt Juliane Vogels Mosse Lecture über *Die Beweglichkeit der Szene*: <https://www.youtube.com/watch?v=lerHeNFAXuU> (letzter Zugriff: 8. Februar 2022).

490 Nach Deleuze und Guattari gilt: »Jedes Plateau kann an beliebiger Stelle gelesen und zu beliebigen anderen in Beziehung gesetzt werden« (Deleuze/Guattari: *Rhizom*, S. 35).

Einheit der Szene. Jene »etwa hunderttausend Szenen, die [...] nicht geschrieben wurden«,⁴⁹¹ verweisen auf eine Latenzzone seines Dramenprojektes, aus der heraus jederzeit geschöpft werden kann. Bei einer solchen Vielzahl von gleichsam unbegrenzten Erweiterungen wird das Fassungsvermögen der einzelnen Akte mit jeder szenischen Addition neuerlich herausgefordert. Auf Abruf kann das szenische Reservoir mobilisiert werden, dessen Bestandteile gewissermaßen immer schon daliegen – und zwar weit über die geschriebenen Szenen hinaus, die Kraus zwischen den Akten verschiebt. Kraus' Arbeitsprozess nähert sich damit einem »kartographischen« Prinzip an, wie Deleuze und Guattari es gedacht haben wollten. Schließlich zeichnet sich die »Karte« ihnen zufolge durch ihre Offenheit, durch die Möglichkeit der Verbindung, Demontage und Umkehrung in allen Dimensionen sowie durch ihre ständige Modifizierbarkeit aus.⁴⁹² Ihre mobile Qualität teilt die Szene bei Kraus dann grundsätzlich mit anderen kurzen Formen und Gattungen, insbesondere mit dem bereits thematisierten Aphorismus. Beide, Szene und Aphorismus, zählen für Kraus zu den »forme d'arte privilegiate«, da sie als Formen maximaler Synchronie zu gelten haben und, zumal in ihren jeweiligen Konstellierungen, »eventi distanti« zusammenzuziehen vermögen.⁴⁹³ Zudem arbeitet Kraus zeitlich parallel an der Gattung des Aphorismus und an der Form der Szene.⁴⁹⁴ Insofern ist es naheliegend, nicht nur vom Aphorismus als möglichem Baustein der Szene auszugehen, sondern beide zusammen im Kontext von Kraus' Arbeit an der *portability* diskursiver beziehungsweise literarischer Formen zu verorten. Aus dieser Perspektive liegt es gleichzeitig nahe, auch die bereits von Elias Canetti vermerkte elementare Satzwertigkeit von Kraus' Texten neu zu bewerten.⁴⁹⁵ In seinen Überlegungen *Zur Sprachlehre*

491 Kraus: Weit gebracht. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 7f., hier S. 7.

492 Vgl. Deleuze/Guattari: Rhizom, S. 21.

493 Fantappiè: Karl Kraus e Shakespeare, S. 43 f.

494 Aphorismen verfasst Kraus nur in der Zeit von 1906 bis 1918, mit Ausnahme einiger weniger, die jedoch spätestens 1921 erscheinen. Wie Christian Wagenknecht rekonstruiert, liegt der Grund darin, dass es sich bei »vielen der Gedichte, die zwischen 1916 und 1930 als »Inschriften« in den neun Bänden der »Worte in Versen« und als »Epigramme« 1927 auch in einem Buch gesammelt erschienen sind, um vers- und reimhafte Umbildungen von Aphorismen [handelt].« Zahlreiche von seinen Gedichten wären nicht zustande gekommen, »wenn Kraus nicht im Gefolge der »ästhetischen Wendung« versucht hätte, erst den Essay durch den Aphorismus und dann den Aphorismus durch das Epigramm zu überholen« (Wagenknecht: Die ästhetische Wendung der »Fackel«, S. 111). Auch in dieser Ablösungsbewegung bewährt sich der mobile Charakter der Aphorismen.

495 Laut Canetti könne man »jedes längere Prosastück von Kraus in zwei, vier, acht, sechzehn Teile zerschneiden, ohne ihm wirklich etwas zu nehmen. Seiten reihen sich gleichwertig an Seiten. [...] Es herrscht eine Willkür der Fortsetzung, die keine erkennbare Regel hat. Solange ihm etwas einfällt, geht es weiter, meist fällt ihm sehr lange etwas ein. Ein übergeordnetes Strukturprinzip ist nie vorhanden. / Denn die Struktur, die fürs Ganze fehlt, ist in jedem einzelnen Satz vorhanden und springt in die Augen. Alle Bau-Gelüste [...] erschöpfen sich bei Karl Kraus im einzelnen Satz. Seine Sorge gilt diesem: er sei unantastbar,

notiert Kraus gar: »Es scheint mir überhaupt keine andere Wortkunst zu geben, als die des Satzes, während der Roman nicht beim Satz, sondern beim Stoff beginnt.«⁴⁹⁶ Als nicht generisch beschränktes Formelement ist die »Mikro-einheit« des Satzes jene Einheit, die als mehrfach genutzte, dabei häufig wortgleiche oder wenigstens »ähnliche« »Formel[]« Aphorismus, Glosse, Artikel und Szene gleichermaßen zu durchkreuzen vermag.⁴⁹⁷ Ähnlich lässt sich die Szene selbst durch ihre tendenzielle Ungebundenheit in unterschiedliche Kontexte je (neu) eingliedern: in die verschiedenen Ausgaben der *Letzten Tage der Menschheit*, in das *Fackel*-Heft – die Szene ist dort naheliegenderweise, neben dem Auszug in Versen, Kraus' Format des Vorabdruckes –, in die Vorlesung. Die *portability* der Szene als formales Kriterium muss entsprechend ebenso medial kontextualisiert werden. Neben den skizzierten printmedialen Zusammenhängen (vgl. Kap. 1) soll das Format der Vorlesung, dessen sich Kraus zur Distribution der *Letzten Tage der Menschheit* ebenfalls bedient, hier eigens hervorgehoben werden. Sieht man von Kraus' Gesamtvortrag des Vorspiels und des Epiloges sowie vom Sonderfall der Bühnenfassung ab,⁴⁹⁸ so bevorzugt Kraus stets die Szene gegenüber dem Akt als Darbietungsform für seine Vorlesungen.⁴⁹⁹ Die Szene als Segmentierungseinheit eignet sich insofern dafür, als sie die bisweilen auch laut Programmzettel vorbehaltene weitere »Weglassung von Szenen«⁵⁰⁰ sowie Kürzungen relativ komplikationsfrei gestattet, und zwar bis in

keine Lücke, keine Ritze, kein falsches Komma – Satz für Satz, Stück um Stück fügt sich zu einer Chinesischen Mauer« (Canetti: Karl Kraus, S. 49). Auch hier waltet also, wenigstens Canettis Beobachtungen zufolge, produktionsästhetisch wie dramaturgisch in Kraus' Vorgehensweise ein additives Prinzip.

496 Kraus: Misere. In: F 577–560, Jan. 1921, XXII. Jg., S. 47f., hier S. 47.

497 Matala de Mazza: Der populäre Pakt, S. 291.

498 Zur vollständigen Darbietung von Vorspiel und Epilog vgl. etwa Kraus: Notizen. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 24–45, hier S. 29f.

499 Dies ist auch mit Blick auf die rezeptiven Kapazitäten gesprochen, wie Kraus' Bemerkung andeutet, die er seiner Lektüre mehrerer Szenen voranstellt: »Es bleibt leider immer angebracht, Szenen aus den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ ihr, die aus dem Weltkrieg nichts gelernt, aber alles von ihm vergessen hat, vorzulesen« (Kraus: Berlin und Prag. In: F 588–594, März 1922, XXIII. Jg., S. 64–70, hier S. 66). Krolop verweist komplementär dazu außerdem auf die »Bedeutung [...], welche die wachsenden Kombinationsmöglichkeiten der Vortragspraxis für den Entstehungsprozeß der L[etzten] T[age] d[er] M[enschheit] und dessen kumulativen Charakter gewannen« (Krolop: Genesis und Geltung, S. 299).

500 Siehe etwa WB, H.I.N. 239595. Solche Weglassungen finden sich auch ganz manifest als handschriftliche Streichungen auf Programmzetteln, wobei dies wohl ausschließlich dem Eigengebrauch vorbehalten war (vgl. ebd., Beilage). Vgl. ähnlich etwa auch WB, H.I.N. 239601, oder, für die Bühnenfassung, WB, H.I.N. 240246, sowie WB, H.I.N. 240247. Ob es sich bei letzterem Beispiel um einen Korrekturabzug oder um eine nachträgliche Auflistung der Streichungen für das Kraus'sche Privatarchiv handelt, ist nicht zweifelsfrei zu entscheiden. Auffällig ist jedenfalls, dass auf allen genannten Programmzetteln die Streichungen offenbar von anderer Hand vorgenommen worden sind.

die Mikrostruktur der einzelnen Szene hinein.⁵⁰¹ Auch bei seiner viermaligen Lesung der Bühnenfassung greift Kraus noch kurzfristig in den Szenenbestand ein.⁵⁰² Gleichzeitig erweist sich die Szene aber neuerlich auch als Gefährdung oder wenigstens Subversion der Aktstruktur: Szenen lassen sich unabhängig von ihrer vormaligen Aktzugehörigkeit im Rahmen einer Vorlesung neu miteinander konstellieren.⁵⁰³ Entsprechend liest Kraus durchaus auch aus den *Letzten Tagen der Menschheit*, ohne dass die Aktzuschreibung der dargebotenen Szenen eigens ausgewiesen wäre,⁵⁰⁴ oder er versieht die Szenen schlicht mit dem Hinweis »[a]us verschiedenen Akten«,⁵⁰⁵ der einmal mehr das Versagen der Aktgrenze vor der Beweglichkeit der Szene suggeriert.

Wie bemerkt, bildet das Fünfsaktschema der (Binnen-)Akte trotzdem einen immerhin äußerlich stabilen Rahmen, innerhalb dessen Kraus die Szenen stets neu in Bewegung versetzen kann. Die szenischen Verschiebungen und Hinzufügungen zwischen Akt-Ausgabe und Buchausgabe sowie die Streichungen und das szenische Neuarrangement für die Bühnenfassung sind hinreichend gut dokumentiert.⁵⁰⁶ Tabellarisch vereinfacht, gestaltet sich die Situation der Zusammenführung von vormals anderen Akten zugehörigen Szenen in den jeweils späteren › Fassungen‹ folgendermaßen:

- 501 So deutet etwa die »zum 1. Male vollständig[e]« Darbietung des Nörgler-Abschlussmonologes auf eine früher existierende gekürzte Vorlesefassung (siehe WB, H.I.N. 239683); ebenso kann die Schlusszene des V. Aktes »gekürzt« vorgetragen werden (siehe WB, H.I.N. 240018).
- 502 Deshalb ist die Vorlesung in Prag auch »ähnlich wie in Berlin« (Kraus: Notizen und Glossen. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 29), nicht jedoch identisch. Szenen können im Vortrag aber auch schlichtweg »übersehen« werden (vgl. ebd., S. 23).
- 503 Dies gilt sogar noch dann, wenn die Aktzugehörigkeit einzelner Szenen für die Vorlesung angegeben bleibt (vgl. z. B. Kraus: Vorlesungen. In: F 521–530, Jan. 1920, XXI. Jg., S. 93–100, hier S. 93, 96 u. 98).
- 504 Vgl. WB, H.I.N. 239642.
- 505 Kraus: Notizen. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 24–45, hier S. 30, Herv. im Orig. Vgl. auch Kraus' Programmnotizen, wonach er »Szenen aus der Buchausgabe [Manuskript]« (Kraus: Notizen. In: F 552–553, Okt. 1920, XXII. Jg., S. 23–28, hier S. 26) oder »Szenen aus ›Die letzten Tage der Menschheit‹« (Kraus: Vorlesungen. In: F 712–716, Jan. 1926, XXVII. Jg., S. 42–50, hier S. 42) lese; bisweilen sind es schlicht nur »Szenen«, die nicht einmal mehr den *Letzten Tagen der Menschheit* zugeschrieben werden (Kraus: Ein christlicher Dreh. In: F 557–560, Jan. 1921, XXII. Jg., S. 63–72, hier S. 70; ähnlich ebd., S. 71 u. 74; vgl. etwa auch Kraus: Notizen. In: F 583–587, Dez. 1921, XXIII. Jg., S. 31–37, hier S. 32; Kraus: Notizen. In: F 622–631, Juni 1923, XXV. Jg., S. 109–125, hier S. 114; sowie Kraus: Notizen. In: F 800–805, Feb. 1929, XXX. Jg., S. 46–55, hier S. 53).
- 506 Vgl. hierzu und zum Folgenden S 10, S. 804–813.

Buchausgabe	Akt-Ausgabe	Bühnenfassung	Buchausgabe
I	I, II, III, IV	I	I, II, III
II	II, III, IV	II	I, II, III
III	III, IV, V	III	II, III, IV
IV	IV, V	IV	IV, V
V	IV, V	V	V

Interessanterweise gewährt bei Kraus' Arbeit an der Buchausgabe der V. Akt die geringste Integration von Szenen anderer Akte – nur zwei aus dem IV. Akt der Akt-Ausgabe werden inkludiert –, während Kraus ganze 18 Szenen neu schreibt; bei der Bühnenfassung besteht der V. Akt überhaupt ausschließlich aus Szenen des V. Aktes der Buchausgabe. Der IV. Akt der Buchausgabe bündelt, nebst 13 neu verfassten Szenen, nur Szenen des IV. und V. Aktes der Akt-Ausgabe; im selben Maße setzt sich der IV. Akt der Bühnenfassung ausschließlich aus Szenen des IV. und V. Aktes der Buchausgabe zusammen. Mit dem III. Akt der Buchausgabe wird das Material, gemessen an der vormaligen Aktzugehörigkeit, diverser: Er versammelt Szenen aus den Akten III–V der Akt-Ausgabe. In der Bühnenfassung sieht das anders aus: Dort basiert der III. Akt, mit Ausnahme zweier Szenen aus dem IV. und einer Szene aus dem II. Akt, nur auf Szenen aus dem III. Akt der Buchausgabe. Ähnlich wie der III. beinhaltet auch der II. Akt der Buchausgabe Material aus drei Akten der Akt-Ausgabe; selbiges gilt für den II. und den I. Akt der Bühnenfassung in ihrem Verhältnis zur Buchausgabe. Auffallend an den Akten II und III der Buchausgabe ist allerdings, dass kaum Material aus den numerisch gleichen Akten der Akt-Ausgabe übrig bleibt, sondern Kraus sich stattdessen am jeweils folgenden Akt bedient.⁵⁰⁷ Das bedeutet, Kraus verlagert das dramaturgische ›Gewicht‹ der Akte in der Überarbeitung für die Buchausgabe jeweils nach vorne; er stellt in diesem Rahmen die Aktzugehörigkeit als flottierende aus. Der I. Akt bildet insofern ein Spezifikum, als aus dem I. Akt der Akt-Ausgabe alle Szenen auch in den I. Akt der Buchausgabe übernommen werden – und folglich keine dieser Szenen in einen Akt mit anderer Aktzahl migriert wird. Dieses Material ist entsprechend als stark aktgebunden zu betrachten.⁵⁰⁸ Konträr zu ihrem V. Akt sind allerdings die Grenzen des I. Aktes der Buchausgabe am durchlässigsten: In ihm versammelt Kraus Material aus den vormaligen Akten I–IV. Konsequenterweise schreibt er die geringste Anzahl an neuen Szenen für die ersten beiden Akte der Buchausgabe: zwei für den I., eine für den II., gegenüber immerhin noch zehn für den III. Akt.

⁵⁰⁷ So stehen im III. Akt der Buchausgabe sieben Szenen des früheren III. Aktes ganzen 24 Szenen des vormaligen IV. Aktes gegenüber; im II. Akt der Buchausgabe sind es acht Szenen des früheren II. Aktes gegenüber 16 des vormaligen III. Aktes.

⁵⁰⁸ Bei der Bühnenfassung transferiert Kraus immerhin zwei Szenen aus dem I. Akt der Buchausgabe in den neuen II. Akt.

Material aus dem V. Akt der Akt-Ausgabe rückt nur um maximal zwei Akte nach vorne; Szenen aus dem IV. Akt der Akt-Ausgabe wiederum können in alle (Binnen-)Akte der Buchausgabe wandern – ihnen ist also die größtmögliche *portability* eigen. Deutlich machen die Überarbeitungsprozesse von Akt-Ausgabe zu Buchausgabe und von Buchausgabe zu Bühnenfassung, dass *Die letzten Tage der Menschheit* aufgrund ihrer strukturellen und formalen Disposition »can be radically cut without damage to its formal integrity«. ⁵⁰⁹

Die grundsätzliche *portability* bewahren die Szenen der *Letzten Tage der Menschheit* also bis in den gedruckten Text; von ihr ist allerdings schon das Nachlassmaterial gekennzeichnet – bis hin zu dem Umstand, dass Szenen im Überarbeitungsprozess vorübergehend verloren gehen können und dann (neu) »untergebracht« werden müssen. ⁵¹⁰ Bezieht man das Manuskript der Akt-Ausgabe mit ein, so zeigt sich auch dort das flottierende Prinzip der Szenen. Susanna Goldberg verweist anhand der von ihr erstellten Konkordanz darauf, dass Kraus zwischen Handschrift und Druck den Szenenbestand quantitativ nicht ändert, jedoch Verschiebungen von Szenen vornimmt. Die Reihenfolge der Szenen sei nur in Ausnahmefällen feststehend; kaum rekonstruieren lassen sich außerdem die verschiedenen Phasen des Umgruppierens. ⁵¹¹ Es bietet sich an dieser Stelle an, das Manuskript zum II. Akt der Akt-Ausgabe herauszugreifen, da dieses eine Reihe von Aspekten beispielhaft zu veranschaulichen vermag und daher eine – dem hier gebotenen Rahmen gemäß wenigstens kursorische – Untersuchung lohnt. Zunächst fällt auf, dass Kraus auf dem ersten Blatt die Szenenangabe ausspart: Das Konvolut setzt dort mit der Überschrift »II. Akt« ein, auf die sofort ohne weitere Segmentierung der (eigentlich szenische) Nebentext »Ringstraßenkorso. Sirk= Ecke.« et cetera folgt (Abb. 2.25). ⁵¹² Die Gestaltung der jeweils ersten Szenen der Akte scheint zu diesem Zeitpunkt gefestigt genug zu sein, sodass Kraus auf die Szenengrenze und -numerierung am Aktbeginn getrost verzichten kann; ⁵¹³ sie wird dann im Laufe der Fahnenkorrekturen ein-

⁵⁰⁹ Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 387.

⁵¹⁰ Just dies ist einer Notiz von Kraus zufolge mit dem Kerr-Monolog (III/20 der Buchausgabe) geschehen, wodurch außerdem die Szenennumerierung durcheinandergerät (siehe dazu WB, H.I.N. 177895, fol. 28).

⁵¹¹ Vgl. Goldberg: *Die Handschrift der Akt-Ausgabe*, S. 13.

⁵¹² [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 1.

⁵¹³ Diese Annahme erhärtet sich dadurch, dass für die *Fackel*-Seiten mit der Schwarz-Gelber-Szene ebenso keine Szenennummer vorhanden ist (vgl. ebd., fol. 71), da diese ja von vornherein bereits im *Fackel*-Druck als Schlusszene bestimmt gewesen ist. So wie also zwischen Vorspiel und Epilog die relativ füllungsfreien Akte zu liegen kommen, bilden für den II. Akt Anfangs- und Schlusszene ebenfalls einen Rahmen, dessen Zwischenraum relativ frei angefüllt werden kann. Beim III. Akt weist Kraus dann allerdings die 1. Szene wieder als solche aus (vgl. [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 1); ebenso beim IV. Akt (vgl. [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 1). Beim V. Akt wird die Akt- und Szenenangabe später nachgetragen (vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 9).

gesetzt.⁵¹⁴ Erst das fünfte Blatt des Konvoluts restituiert ansatzweise die Szenenzuschreibung (Abb. 2.26); es trägt die – allerdings nachträglich gestrichenen – Vermerke »Aus dem II. Akt«, »Schluß der 1. Szene« und »Sirk=Ecke«.⁵¹⁵ Insgesamt macht das Manuskript ein Erproben von Anordnungen sichtbar, das sich unter anderem in Varianten niederschlägt: So existieren nebeneinanderstehend etwa zwei Fassungen der ursprünglichen 2. Szene;⁵¹⁶ punktuell schreibt Kraus auch Szenenteile neu.⁵¹⁷ Das verkompliziert die Befundlage erwartungsgemäß – hier hätte eine historisch-kritische Edition einiges an Aufarbeitung zu leisten. Bemerkenswert und an dieser Stelle festzuhalten ist indessen die materiale Seite der *portability* der Szene: Kraus schreibt auf Einzelblätter, nicht etwa in gebundene Hefte oder Ähnliches, und üblicherweise fallen Szenenbeginn und Blattbeginn dabei in eins (vgl. Kap. 3).⁵¹⁸ Das Manuskript ist material folglich darauf ausgelegt, dem szenischen Mobilisierungsbedarf möglichst entgegenzukommen;⁵¹⁹ bisweilen genügt dann auch ein einzelner Bleistiftstrich dafür, die *portability* zu aktivieren und eine Szene im Aktgefüge zu repositionieren (Abb. 2.27).⁵²⁰ Vom Schema einer Übereinstimmung von Szenenbeginn und Blattbeginn weicht Kraus im Manuskript zum II. Akt nur ab, wenn er die Segmentierung nachträglich ein-

514 Vgl. WB, H.I.N. 177883, fol. 46.

515 [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 5, vereinfachte Darstellung.

516 Vgl. [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 28–32; für die zweite, spätere Fassung ebd., fol. 33–37.

517 So müssen die von Kraus als viertes und fünftes ausgewiesenen Blätter eines Teilkonvoluts eigentlich als Variante zum ersten bis dritten Blatt dieses Konvoluts erachtet werden (vgl. ebd., fol. 5–7b).

518 Für das Manuskript des II. Aktes vgl. ebd., fol. 28, 33, 38–40, 44, 48 u. 56. Dass sich wie der Akt auch die Szene im Arbeitsprozess gegebenenfalls theoretisch nachgerade beliebig erweitern lässt, verdeutlicht Kraus' Verfahren, Blätter nicht zwingend vollzuschreiben, sondern auf dem Folgeblatt einen neuen (expliziten oder impliziten) Auftritt derselben Szene anzufügen, damit auf einer nochmals darunterliegenden Segmentierungsebene operierend. Im II. Akt betrifft dies insbesondere die lange erste Szene im Manuskript, die in sich mehrere Konfigurationswechsel durchspielt. Vgl. dazu ebd., fol. 4f., 7a u. 8. Bei anderen Blättern scheint Kraus die Szenen in ihrem Abschluss noch offenhalten zu wollen: Die Markierung des Szenenschlusses – »(Verwandlung.)« – wird punktuell erst in einem zweiten Schritt mit Bleistift nachgetragen (vgl. ebd., fol. 43 u. 64); bei der Mehrzahl der Blätter fehlt sie ganz (vgl. ebd., fol. 23, 27, 32, 37, 39 u. 47). Die »Schließung« der Szenen durch die besagte Markierung erfolgt mehrfach erst dann, als Kraus die Druckfahnen des II. Aktes korrigiert (vgl. WB, H.I.N. 177883, fol. 68, 74, 77, 81 u. 85).

519 Entsprechend kann Kraus ohne großen Aufwand etwa im III. Akt auch einfach eine neue 2. Szene dazwischenschieben (vgl. [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 9a–9c), die seine vorherige Numerierung der Blätter durchkreuzt.

520 Vgl. [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 38; vgl. weiters ebd., fol. 48. Auch bei den Fahnenkorrekturen sind es häufig einfache Federstriche, mit denen Szenen repositioniert werden, wie die Materialien zum II. Akt verdeutlichen (vgl. WB, H.I.N. 177883, fol. 69, 76, 78, 81f. u. 87).

zieht und vormalige innerszenische Auftritte zu neuen Szenenbeginnen umgestaltet, wie etwa beim ersten Entwurf einer »3. Szene« (Abb. 2.28).⁵²¹ Darin widerspiegelt sich zugleich eine tendenzielle Austauschbarkeit von Auftritt und Szene: Auftritte können in eigenständige Szenen umgewandelt,⁵²² zuerst eigenständige

521 [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 24. Als Reste der früheren szenischen Verankerung bleiben etwa die eigenhändige Numerierung von Kraus in der rechten oberen Ecke sowie insbesondere die gestrichenen Dialogpassagen aus der Szene »Schlachtfeld« am Blattbeginn, welcher der Auftritt der Oberleutnants zunächst zugehörig gewesen ist, bestehen. Zur Schlachtfeld-Szene siehe ebd., fol. 33–36, mitsamt dem neu geschriebenen Abschlussblatt fol. 37. Vgl. für weitere nachträgliche Operationen, die mittels »(Verwandlung.)« aus einer Szene zwei machen, [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 38 u. 60. Anders verhält es sich allerdings etwa mit der oben genannten Szenenfolge des Vorspiels, die im »Kanzleizimmer im Obersthofmeisteramt« angesiedelt ist. Dort setzt Kraus mit neuen Szenen auch mitten auf den Blättern ein, was freilich dem späteren Drucktext gemäß ist (vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 13–16). Für weitere obligatorische Ausnahmen vgl. [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 97 u. 98. Im I. Akt beispielsweise beginnt Kraus ebenfalls – darin unüblich vorgehend – mit einer neuen Szene mitten auf dem Blatt, streicht diesen Szenenbeginn dann jedoch aus und lässt das restliche Blatt frei (vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 54); vergleichbar verhält es sich im V. Akt auf einem Blatt mit dem dann gestrichenen Paratext »Der Optimist und der Nörgler im Gespräch« (siehe [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 11).

522 Das gilt etwa auch für den Auftritt von »zweien, die sichs gerichtet haben«, der im Sonderheft einen neuen Szenenbeginn bildet, im Manuskript noch nicht (vgl. [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 8). Bei den Blättern zum »Restaurant des Anton Grüßer« (vgl. ebd., fol. 65), denen die Szenennumerierung durch Kraus fehlt, lässt sich nicht zweifelsfrei entscheiden, ob sie zuerst als Szenenteil (und nicht als eigene Szene, wie sie es dann werden) gedacht gewesen sind oder ob sie schlichtweg einer (früheren oder späteren) Arbeitsphase entstammen, zu deren Zeitpunkt Kraus die szenische Verortung noch nicht bestimmt hat. Vgl. ähnlich z.B. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 81; [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 20–22 u. 67; geballt tritt dieses Phänomen im IV. und V. Akt auf (vgl. [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 3, 9, 13, 15, 18f., 23f., 27, 30, 38–40, 42, 45, 47, 52, 56, 60, 62, 65f., 68–72, 75, 77f., 81, 84, 100, 102f., 104 u. 109; sowie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 10–14, 16f., 19, 21f., 24, 27–30, 35, 41, 50, 54f., 59f., 64f., 67, 80, 92f., 99, 101–103, 106–108, 110, 117, 122f., 127f. u. 141). Für das letzte Sonderheft der Akt-Ausgabe setzt Kraus sein mobiles Szenen-System ohne feste Verortungen also im Manuskript so konsequent um wie an keinem Punkt zuvor. Dass Kraus die Szenennumerierung noch offenhält, begegnet auch auf anderen Blättern, so etwa beispielhaft im Manuskript zum I. Akt der Akt-Ausgabe: Die letzte Szene, »Nachts auf dem Kohlmarkt«, ist zunächst als »5. Szene« geplant, rückt dann jedoch ans Ende des Aktes. Kraus streicht die Zahl und setzt stattdessen drei Auslassungspunkte als Markierung für eine spätere Einordnung; identisch verfährt er etwa auch mit einer Szene von Optimist und Nörgler, bei der aus »4. Szene« ebenfalls »... Szene« wird ([Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 86 u. 121; vgl. auch [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 34); mit ins Manuskript integrierten *Fackel*-Seiten verfährt er bisweilen analog (vgl. etwa [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 20). Im I. Akt wiederum zeigt sich, dass Kraus mit Bleistift in einem zweiten Durchgang Numerierungen nachträgt (vgl. etwa [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 55 u. 58).

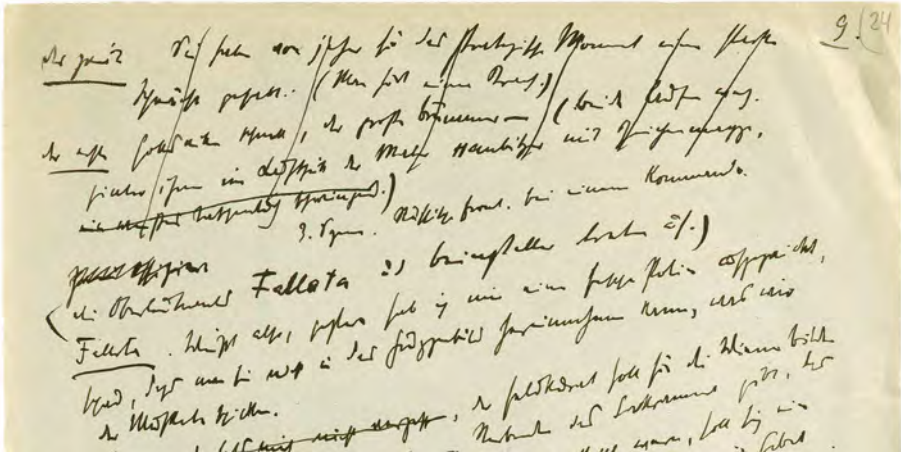


Abbildung 2.28

Szenen umgekehrt aber auch in innerszenische Auftritte ummodelliert werden. Für Letzteres kann es mitunter genügen, die Szenennummerierung zu streichen und das Blatt an der betreffenden Stelle ins Konvolut einzulegen (Abb. 2.29, 2.30).⁵²³ Bei den Überarbeitungen für die Buchausgabe ist von beiden Optionen der wechselseitigen Überführung von Auftritt und Szene diejenige dominant, bei der aus der Segmentierung des Auftritts eine neue Szene wird.⁵²⁴ Auf Einzelblättern können außerdem später noch ergänzende Szenenteile nachgetragen werden.⁵²⁵ Auch in den Überarbeitungsphasen für die Buchausgabe bleibt Kraus beim Schreiben auf Einzelblättern, die bisherigen Ausführungen gelten also analog dafür. Bei den Korrekturfahnen für die Buchausgabe von 1922 fällt überdies auf, dass Kraus auf einer Seite bisweilen mehrere, teils verknüpfte Arbeitsschritte setzt: erstens die Neunumerierung der bestehenden Szene, durchaus in mehreren Anläufen, mit Feder; zweitens die Neuverortung der Szene mit Blick auf die Buchausgabe unter Angabe von Akt- und neuer Szenenzahl mit Bleistift; und drittens, parallel dazu, ein Durchspielen von neuen (Teil-)Anordnungen von Szenen und

523 Vgl. [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 34a u. 59. Das erste der beiden Blätter mit der Schalek-Szene ist insofern interessant, als Kraus mindestens sieben Numerierungen probiert und offenbar entsprechend lange nach einer geeigneten Verortung sucht, bevor er durch die Aufhebung des Szenen-Status das Problem anderweitig löst.

524 Aus II/1 der Akt-Ausgabe wird II/1 und II/2 der Buchausgabe, aus II/7 wird II/15 und II/16, aus III/1 wird I/25 und III/1, aus III/16 wird II/28 und III/23, aus IV/14 wird III/7 und V/30; dagegen fusioniert Kraus nur einmal zwei Szenen der Akt-Ausgabe (V/31 und III/16) zur Szene III/23 der Buchausgabe (vgl. S 10, S. 805–808). Bei seiner ›Bühnenbearbeitung‹ arbeitet Kraus dagegen im I. und II. Akt mit der Fusion von mehreren Szenen der Buchausgabe zu einer neuen der Bühnenfassung (vgl. S 10, S. 811).

525 Vgl. für den II. Akt der Akt-Ausgabe WB, H.I.N. 177895, fol. 2–4.

N. 9. Szen 12. 15. 18 36 34a

~~Am Ende~~ ^{vor} einem ~~Abzug~~ ^{Abzug} ~~komme~~.

die Thalke ~~zu~~ ^{zu} ~~den~~ ^{den} ~~ihren~~ ^{ihren} ~~Personen~~

~~und~~ ~~den~~ ~~ihnen~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~

zu ~~den~~ ~~ihnen~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~

Wenn ~~es~~ ~~ist~~ ~~da~~ ~~unmöglich~~ ~~ist~~! (T: ~~von~~ ~~ab~~.)

(~~den~~ ~~ihnen~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~)

Abbildung 2.29

10. Szen 59

die Thalke ~~zu~~ ^{zu} ~~den~~ ^{den} ~~ihren~~ ^{ihren} ~~Personen~~

zu ~~den~~ ~~ihnen~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~

Wenn ~~es~~ ~~ist~~ ~~da~~ ~~unmöglich~~ ~~ist~~! (T: ~~von~~ ~~ab~~.)

(~~den~~ ~~ihnen~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~und~~ ~~zu~~ ~~sagen~~)

Abbildung 2.30

Szenenblöcken für die Buchausgabe (Abb. 2.31, 2.32).⁵²⁶ Für den IV. und V. Akt der Buchausgabe hat sich zudem ein eigenhändiger Szenenspiegel von Kraus erhalten, der die Regruppierung und Neuordnung der Szenen skizziert (Abb. 2.33).⁵²⁷ Für den Sonderfall der Bühnenfassung haben ebenfalls mehrere Blätter überdauert, auf

526 Vgl. WB, H.I.N. 177896, S. 133 u. 154.

527 Vgl. WB, H.I.N. 177895, fol. 29.

Ein Zeitungsausrufer: Extraausgabe —!
Kroßa Sick da Vabündeteen!

Der Nörgler: Halten Sie es im Bereich organischer Möglichkeiten für denkbar, daß ein Eskimo und ein Kongoneger auf die Dauer sich verständigen oder gar miteinander Schulter an Schulter kämpfen können? Ich denke, höchstens wenn es ein Bündnis gegen Preußen gilt. Die Verbindung zwischen einem Schöneberger und einem Grinzinger scheint mir unpraktikabel.

Der Optimist: Warum denn?

Der Nörgler: Es ist in alten Mären, auf welche die Nibelungentreue zurückzuführen ist, der Wunder viel geseit. Aber was sind diese gegen die wunderbaren, märchenhaften Verbindungen der blutlebendigen Gegenwart? Denn sehen Sie: Noch nicht einmal telephonieren können und nichts als telephonieren können — das mag wohl zwei Welten ergeben; aber läßt es eigentlich ihre seelische Verbindung zu, da kaum eine telephonische zustandekommen könnte? 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?

Der Optimist: Und dennoch hat sich der Treubund bewährt. Und wir werden auch zusammenkämpfen bis zum Ende.

Der Nörgler: Das glaube ich auch.

(Verwandlung.)

~~I. II~~

~~2. Szene.~~

(Es treffen sich zwei, die sichs gerichtet haben.)

Der erste: Servus, du noch in Wien? Du bist doch behalten worn?

Der zweite: Ich bin hinaufgegangen und hab mirs gerichtet. Ja, aber was machst denn du noch in Wien? Du bist doch behalten worn?

act IV, V, VI, VII, VIII

III, IV, V, VI, VII

154 — I. 19

8. Szene.

Bukowinaer Front. Bei einem Kommando.
Die Oberleutnants Fallota und Beinsteller treten auf.

Fallota: Weißt also, gestern hab ich mir eine fesche Polin aufzwickelt, schad, daß man sie nicht in das Gruppenbild hereinnehmen kann, was wir der Muskete schicken.

Beinsteller: Du, der Feldkurat soll für die Wiener Bilder photographiert wern, zu Pferd, wie er einem Sterbenden das Sakrament gibt. Das wird sich ja leicht machen lassen, kann zur Not auch gstellt wern, weißt soll sich ein Kerl hinlegen und dann hat die Redaktion noch ersucht, sie brauchen ein Gebet am Soldatengrab, na das geht ja immer.

Fallota: Du, ich hab dir gestern eine Aufnahme gemacht, die aber schon sehr intressant is. Ein sterbender Russ, ein Genrebild, mit an Kopfschuß, ganz nach der Natur. Weißt, er hat noch auf den Apparat starren können. Du, der hat dir einen Blick gehabt, weißt, das war wie gstellt, prima, glaubst daß das was fürs die Wiener Bilder is, daß sie's nehmen?

Beinsteller: No und ob, zahlen auch noch.

Fallota: Glaubst? Du, richtig, also hast was versäumt, der Kopral is dir gestern ohnmächtig worn, wie er den Spion, weißt den ruthenischen Pfarrer, bei der Hinrichtung für den Sascha-Film gehalten hat, schad daß du nicht dabei warst.

Beinsteller: No was hast mit dem Kerl gmacht?

Fallota: No krumm schließen naturgemäß. Wer' ihn doch nicht anbinden, wir leben ja nicht im Frieden — anbinden, das möchte so den Kerlen schmecken.

Beinsteller: Weißt, ich versteh die Russen nicht, die Gefangenen erzählen, daß es bei denen überhaupt keine solche Strafen gibt!

*L. alle (1919)
L. alle (1919)*

J. K. P. P.

W. P.

J. K. P. P.

W. P.

J. K. P. P.

J. K. P. P.

J. K. P. P.

Abbildung 2.32

IV		V	
1	IV 1 + V 3	1	V 1
2	IV 5	2	V 5
3	V 8	3	V 4
4	IV 34	4	V 11
5	V 2	5	M. h. n. n. ...
6	IV 21	6	V 10
7	V 7	7	V 15
8	IV 8	8	M. h. n. n. ...
9	IV 9	9	M. h. n. n. ...
10	IV 10	10	V 16
11	IV 11	11	V 17
12	IV 13	12	V 18
13	IV 27	13	V 20
14	V 39	14	V 24
15	V 22	15	V 40
16	V 23	16	V 29
17	V 23	17	V 30
18	V 22	18	V 36
19	V 23	19	V 37
20	V 22	20	V 38
21	V 23	21	V 24
22	V 22	22	V 41
23	V 23	23	V 42
24	V 22	24	V 73
25	V 23	25	V 44
26	V 22	26	V 45
27	V 23	27	V 47
28	V 22	28	V 46
29	V 23	29	V 48
30	V 22	30	V 49
31	V 23	31	V 50
32	V 22	32	V 51
33	V 23	33	V 52
34	V 22	34	V 53
35	V 23	35	V 58
36	V 22	36	V 53 - V 58
37	V 23	37	47 43 44

Handwritten notes:
 - "M. h. n. n. ..." (multiple instances)
 - "M. h. n. n. ... 18a"
 - "M. h. n. n. ... 28"
 - "M. h. n. n. ... 35"
 - "M. h. n. n. ... 46"
 - "M. h. n. n. ... 48"
 - "M. h. n. n. ... 58"
 - "M. h. n. n. ... 53-58"
 - "M. h. n. n. ... 47 43 44"
 - "M. h. n. n. ... 27 46"
 - "M. h. n. n. ... 28 37"
 - "M. h. n. n. ... 29 38"
 - "M. h. n. n. ... 30 48"
 - "M. h. n. n. ... 31 48"
 - "M. h. n. n. ... 32 48"
 - "M. h. n. n. ... 33 48"
 - "M. h. n. n. ... 34 48"
 - "M. h. n. n. ... 35 48"
 - "M. h. n. n. ... 36 48"
 - "M. h. n. n. ... 37 48"
 - "M. h. n. n. ... 38 48"
 - "M. h. n. n. ... 39 48"
 - "M. h. n. n. ... 40 48"
 - "M. h. n. n. ... 41 48"
 - "M. h. n. n. ... 42 48"
 - "M. h. n. n. ... 43 48"
 - "M. h. n. n. ... 44 48"
 - "M. h. n. n. ... 45 48"
 - "M. h. n. n. ... 46 48"
 - "M. h. n. n. ... 47 48"
 - "M. h. n. n. ... 48 48"
 - "M. h. n. n. ... 49 48"
 - "M. h. n. n. ... 50 48"
 - "M. h. n. n. ... 51 48"
 - "M. h. n. n. ... 52 48"
 - "M. h. n. n. ... 53 48"
 - "M. h. n. n. ... 54 48"
 - "M. h. n. n. ... 55 48"
 - "M. h. n. n. ... 56 48"
 - "M. h. n. n. ... 57 48"
 - "M. h. n. n. ... 58 48"
 - "M. h. n. n. ... 59 48"
 - "M. h. n. n. ... 60 48"
 - "M. h. n. n. ... 61 48"
 - "M. h. n. n. ... 62 48"
 - "M. h. n. n. ... 63 48"
 - "M. h. n. n. ... 64 48"
 - "M. h. n. n. ... 65 48"
 - "M. h. n. n. ... 66 48"
 - "M. h. n. n. ... 67 48"
 - "M. h. n. n. ... 68 48"
 - "M. h. n. n. ... 69 48"
 - "M. h. n. n. ... 70 48"
 - "M. h. n. n. ... 71 48"
 - "M. h. n. n. ... 72 48"
 - "M. h. n. n. ... 73 48"
 - "M. h. n. n. ... 74 48"
 - "M. h. n. n. ... 75 48"
 - "M. h. n. n. ... 76 48"
 - "M. h. n. n. ... 77 48"
 - "M. h. n. n. ... 78 48"
 - "M. h. n. n. ... 79 48"
 - "M. h. n. n. ... 80 48"
 - "M. h. n. n. ... 81 48"
 - "M. h. n. n. ... 82 48"
 - "M. h. n. n. ... 83 48"
 - "M. h. n. n. ... 84 48"
 - "M. h. n. n. ... 85 48"
 - "M. h. n. n. ... 86 48"
 - "M. h. n. n. ... 87 48"
 - "M. h. n. n. ... 88 48"
 - "M. h. n. n. ... 89 48"
 - "M. h. n. n. ... 90 48"
 - "M. h. n. n. ... 91 48"
 - "M. h. n. n. ... 92 48"
 - "M. h. n. n. ... 93 48"
 - "M. h. n. n. ... 94 48"
 - "M. h. n. n. ... 95 48"
 - "M. h. n. n. ... 96 48"
 - "M. h. n. n. ... 97 48"
 - "M. h. n. n. ... 98 48"
 - "M. h. n. n. ... 99 48"
 - "M. h. n. n. ... 100 48"

Abbildung 2.33

denen Kraus das Neuarrangement der Szenen probeweise umreißt (Abb. 2.34–2.38);⁵²⁸ einmal mehr erweist sich die mobile Einheit der Szene dafür als vorteilhaft. Dass Kraus auch noch während des Druckprozesses auf den Korrekturfahnen in die Szenenreihung und -positionierung eingreift, macht jedenfalls darauf aufmerksam, dass der Druck nicht automatisch mit Stillstellung gleichgesetzt werden darf – das wird sich bei einer eingehenderen Analyse von Arbeitsprozess und Schreibszenen ebenfalls noch einmal zeigen (vgl. Kap. 3). Die hier skizzierten variablen Anordnungsversuche und -optionen legen es jedenfalls nahe, *Die letzten Tage der Menschheit* insgesamt mit einem delezuzianischen Begriff als *agencement* zu begreifen, sofern man darunter ein spezifisches Ordnungs- und Organisationsvermögen versteht,⁵²⁹ angelehnt an Levines oben zitiertes ›arrangement of elements‹. Der Terminus bietet sich nicht zuletzt deshalb an, weil *agencement* »keine statische Anordnung [bezeichnet], sondern ein Zusammensetzen, Anordnen oder Arrangieren, jedenfalls einen Prozess, nicht bloß dessen Resultat«; es beschreibt mithin ein »dynamische[s] und nur vorübergehend stabile[s] Gefüge«.⁵³⁰ Bereits Hindemith macht auf die szenischen Dynamiken der – gedruckten – *Letzten Tage der Menschheit* aufmerksam, wenn er das »Szenenwerk« anhand der (Ordnungs-)Parameter »Konstanz« und »Kontingenz« beschreibt, wobei Kraus' Dramenprojekt zur Letzteren tendiere.⁵³¹ Sicherlich zuzustimmen ist seinem Befund, wonach »[d]ie Übergänge von Struktur in Nichtstruktur, von konstanter Szenenfunktion in kontingentes Szenenmaterial [...] unendlich differenziert und im einzelnen kaum wahrzunehmen« seien.⁵³² Szenische Konstanz erzeuge Kraus im Wesentlichen durch drei ›wiederkehrende‹ Momente: Ort, Figur und Situation.⁵³³

⁵²⁸ Vgl. WB, H.I.N. 176549, fol. 390–394.

⁵²⁹ Im Gespräch mit Claire Parnet gibt Gilles Deleuze folgende Basisdefinition dieses komplexen Begriffes: »Was ist ein Gefüge? Eine Vielheit, die, zahlreiche heterogene Glieder umschließend, zwischen diesen Gliedern Verbindungen, Beziehungen unterschiedlicher Natur stiftet – über Zeitalter, Geschlechter und Reiche hinweg. So besteht die Einheit des Gefüges denn auch nur aus dem gemeinsamen Funktionszusammenhang: Sie ist Symbiose, ›Sympathie‹« (Deleuze/Parnet: *Dialoge*, S. 99). Die dem *agencement* üblicherweise inhärente psychoanalytische Dimension (vgl. Deleuze/Guattari: *Kafka*, S. 112–122) soll hier ausklammert bleiben.

⁵³⁰ Twellmann: *Assemblage*, S. 257.

⁵³¹ Hindemith: *Die Tragödie des Nörglers*, S. 49.

⁵³² Ebd., S. 62. Siehe auch Achbergers Hinweis auf das Widerspiel »zwischen Beliebigkeit der Reihung und Austauschbarkeit der Szenen einerseits und dem unauflöselichen Gesamtzusammenhang der Szenen andererseits« (Achberger: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 70f.).

⁵³³ Vgl. Hindemith: *Die Tragödie des Nörglers*, S. 53. Bereits Sander spricht von »Repetition und Variation« als Verknüpfungsprinzip (Sander: *Gesellschaftliche Struktur*, S. 97). Zur »kontrastierend[en] und parallelisierend[en]« Verbindung von Szenen siehe auch Achberger: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 69.

I. 1		Richt 10	III	1	2
2			3	3	Frank
Körp 4	2		6	2nd	2
5	Misp. ...	4	7	Kristen	6
(8	fu...)		10	D...k	1
9	V...	5	11	K...n	3
12	R... ..	1	15, 16, 17	K...t	1
14.	Elm R...	6	18	W...t	1
25.	W... ..	6	20	K...n	1
27.	K... ..	2	23	M...n	1
30	K... ..	1	25-27	F...d	1
		39	28	D...k	1
			30	S...t	1
			40	G...n	1
			43	W...t	8
			44	K...t	1
			41	K...t	1
			40	K...t	5
					41

II	at	1	Richt	2
	2	2	K...t	2
	6	2	S...k	2
	10	2	at	K...t
	11	1	vor	S...k
	(14	2	fu...	
	at	1	15	4...d
	16	1	G...t	1
	17	3	G...t	3
	18	3	...	3
	27	1	B...d	1
	28	4	T...s	4
	32		f...r	
	33		H... ..	
				10
				35

Abbildung 2.34

	+		
1)	Ring	8	
2)	Mörke	$2\frac{1}{2}$	
3)	breitet	3	
4)	in feldern	$3\frac{1}{2}$	
5)	Juni, L. K. G. G. G.	$2\frac{1}{2}$	
	gleiche über		
6)	Wohnung	2	
7)	Wirk	$\frac{1}{2}$	
8)	Juni	$\frac{1}{2}$	
9)	breitet	$\frac{1}{2}$	
10)	Arbeits	2	
11)	3 Reise	$\frac{1}{2}$	11) 3 Reife $2\frac{1}{2}$
12)	Wirk	$\frac{1}{2}$	12) Wirk 1
13)	Wirk	$\frac{1}{2}$	13) Wirk $\frac{1}{2}$
14)	Wirk	5	
15)	Wirk	$\frac{1}{2}$	
		<hr/>	
		$34\frac{1}{2}$	

42
(9)

Abbildung 2.35

†

1) Rindfleisch $8\frac{1}{2}$

2) Weiz $1\frac{1}{2}$

3) Ahorn-Pfl. 3

4) 3 Indier $\frac{1}{2}$

5) Kiefer $\frac{1}{2}$

6) Weiz $2\frac{1}{2}$

7) Weiz 1

8) Weiz $2\frac{1}{2}$

9) Kiefer 1

10) Kiefer 6

11) Ahorn-Pfl. $1\frac{1}{2}$

12) Weiz 1

13) Weiz $\frac{1}{2}$

14) Weiz 6

15) Weiz - Kiefer $2\frac{1}{2}$

(4:12)

~~16) Weiz †~~

16) Weiz $6\frac{1}{2}$

17) Weiz 1

18) Kiefer 3

~~19) Weiz~~

19) Weiz - Kiefer 10

39

Abbildung 2.36

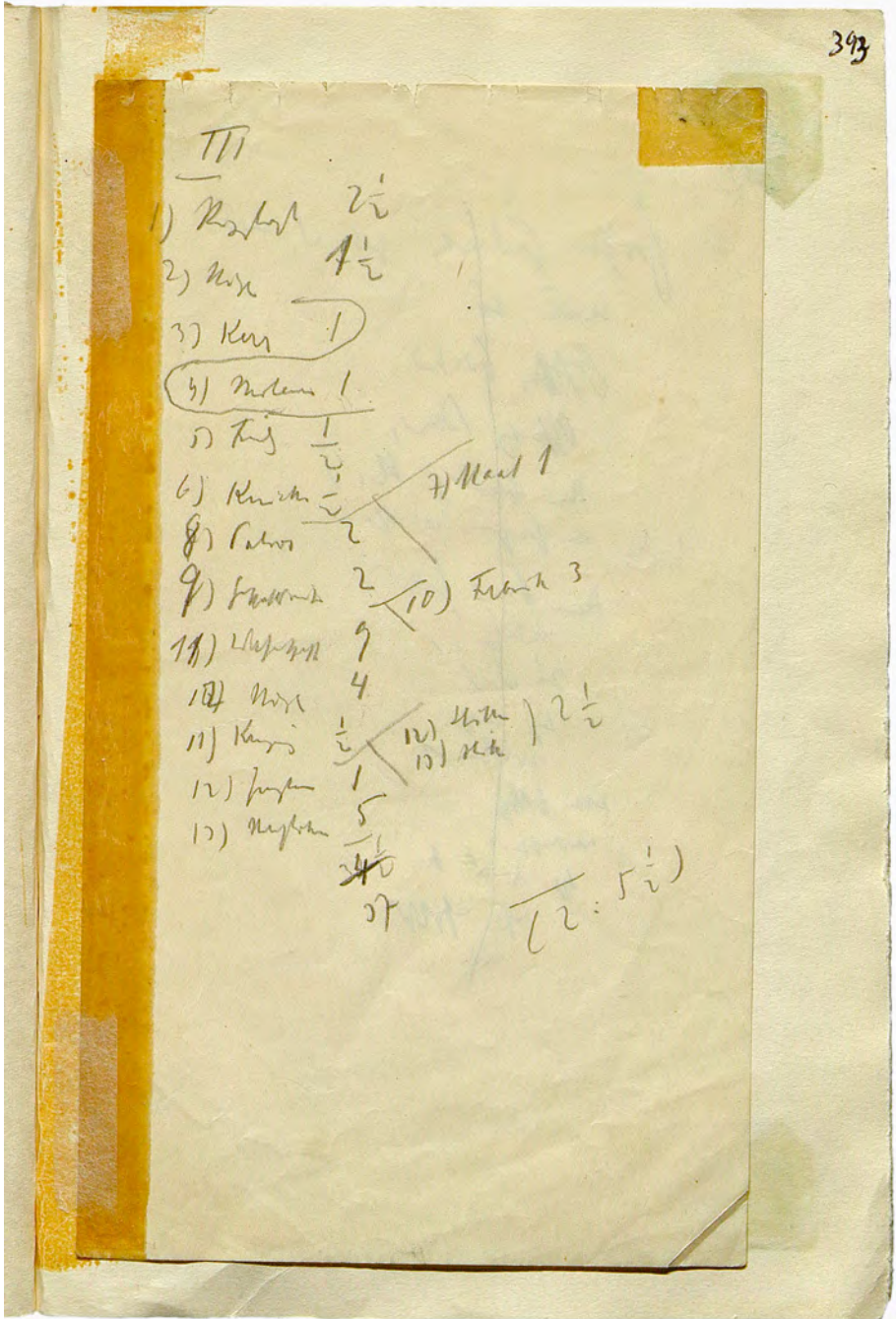


Abbildung 2.37

<p><u>IV</u></p> <p>1 3 2 hirt 4 3 hirt 1 4 Mann 1 7 hirt 5 10 hirt 3 13 hirt 1 14 hirt 1 16 hirt 1 17 hirt 1 18 hirt 1 21 29 3 30 hirt 5 32 hirt 1 33 hirt 1 34 hirt 1 35 hirt 1 38 hirt 1 39 hirt 1 (40) hirt 1 41 hirt 3 45 hirt 1</p> <p style="text-align: center;">37</p>	<p><u>V</u> 1 1</p> <p>21 2 hirt 41 hirt 2 (77) 5 hirt 1 (19) 6 hirt 1 (57) 33 7 hirt 1 (57) 11 hirt 1 (57) 12 13 hirt 57 hirt 14 hirt 1 52 hirt (17) hirt 1 53 hirt 18 hirt 1 (154) 20 hirt 1 55 25 23 hirt 3 55 25 25 hirt 4 26 hirt 1 27 hirt 4 (28) hirt (31) hirt 32 hirt 2 33 hirt 3 34 hirt 1 35 hirt 1 (37) hirt 3 (39) hirt 1 40 hirt 1 41 hirt 1 43 hirt 3 (44) 45 hirt 2</p>
--	--

Abbildung 2.38

An den letztgenannten Punkt anknüpfend, sind von der vergleichsweise freien Beweglichkeit ungebundener Szenen jene dazu gegenläufigen ordnenden Strukturen zu unterscheiden, die noch einmal ein anderes Arbeiten vonseiten Kraus' an der Form signalisieren. Insbesondere die Szenencluster sollen eigens herausgestellt werden, die sich im Nachlassmaterial wie in den gedruckten Fassungen gleichermaßen abzeichnen und die jeweils als (Teil-)Verbünde von unmittelbar aufeinanderfolgenden Szenen fungieren.⁵³⁴ Aus jedem der Akte lassen sich dafür, ausgehend von der Buchausgabe, exemplarische Belege herausgreifen: Die Szenen I/2–4 werden beispielsweise über das Automobil verknüpft, zunächst als Requisite, dann als Gegenstand des Nörgler-Kommentars;⁵³⁵ Szene II/15 ist in einem »Bureauzimmer« situiert, Szene II/16 in einem »andere[n] Bureauzimmer«.⁵³⁶ Die Szenen III/15–19 spielen, nachdem sich Optimist und Nörgler in III/14 über religiöse Themen unterhalten haben, nacheinander in einer »protestantische[n] Kirche«, einer »andere[n] protestantische[n] Kirche«, noch einer »andere[n] protestantische[n] Kirche«, einer »Wallfahrtskirche« und einer »Moschee«.⁵³⁷ In den Akten IV und V generiert Kraus die komplexesten Szenencluster; sie können nur andeutungsweise dargestellt werden. Szene IV/38 schildert die militärische Schikane und Misshandlung eines Soldaten bis zu dessen Tod, IV/39 daran anknüpfend die manipulierte Todesnachricht; in IV/40 thematisiert der Nörgler den nötigen Todesmut der Soldaten, IV/41 behandelt neuerlich Schikanen, diesmal im Militärspital, während in IV/42 der Nörgler über Kriegskrankheiten und Disziplinierungsmaßnahmen räsoniert, bevor in IV/43 der Hauptmann den Journalisten zu ›Hygienischen Betrachtungen‹ auffordert und IV/44 der Prügelstrafe bei vermeintlich simulierten Krankheiten gewidmet ist.⁵³⁸ Kraus schreibt das Gros dieser Szenen für die Buchausgabe neu, wo es um zwei frühere Szenen der Akt-Ausgabe gebaut wird.⁵³⁹ Ähnlich entsteht im V. Akt ein beinahe noch komplexerer Szenencluster, der vielschichtig verflochten ist. Der Nörgler ist die Konstante der Szenen V/30, V/31 und V/36; das Lemma ›Hund‹ (einmal als Tier, einmal als Schimpfwort für Soldaten) verknüpft die Szenen V/31 und V/32; die Szenen V/32, V/34 und V/37 problematisieren die Verpflegung in Kriegszeiten; die Szenen V/33–36 arbeiten allesamt

534 Siehe bereits die Hinweise auf »die unmittelbare Aufeinanderfolge von Szenen gleichen Inhalts« (Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 103; vgl. auch Mautner: Die letzten Tage der Menschheit, S. 380), auf die »Konzeption von Szenenkomplexen« (Goldberg: Kraus-Materialien, S. 7) beziehungsweise auf »Motivketten« (Dorrer: Die Funktion des Nörglers, S. 41) bei Kraus.

535 Vgl. S 10, S. 84.

536 Ebd., S. 271 u. 274.

537 Ebd., S. 355–360. Die protestantischen Kirchen verknüpfen außerdem die Namen der Amtsträger Falke, Rabe und Geier. Für Mary Snell ist dieser Szenencluster ein Beispiel für »intensification through repetition« (Snell: Die letzten Tage der Menschheit, S. 239).

538 Vgl. S 10, S. 536–549.

539 Vgl. ebd., S. 806.

mit dem Medium Brief, V/34 und V/35 sind zusätzlich über die Figur des Invaliden verbunden, der zuerst im Brief adressiert wird und dann selbst auftritt; V/37 und V/38 behandeln beide die Truppenbesichtigung.⁵⁴⁰ Jene Szenencluster, die Kraus nicht – wie I/2–4 – für die Buchausgabe gänzlich neu schreibt, können üblicherweise innerhalb des Dramenprojektes nur zusammen verschoben werden; manche – wie II/15 und II/16 – bilden in der Akt-Ausgabe überhaupt noch eine gemeinsame Szene.⁵⁴¹ Neben den Szenenclustern stiftet Kraus eine andere Art szenenübergreifenden Zusammenhalts – und zusätzlich ebenso eines Zusammenhalts für die Akte –, indem er, auch abseits von Vorspiel und Epilog, spezifische Rahmungen beziehungsweise Klammern einzieht. Auf die Doppelung von Südbahnhof im Vorspiel und Nordbahnhof gegen Ende des V. Aktes ist bereits aufmerksam gemacht worden (vgl. Kap. 1). Vergleichbare Konstruktionen stellt Kraus etwa über die Volksschule (I/9 und V/23 der Buchausgabe) oder den Ballhausplatz beziehungsweise das dort angesiedelte Ministerium des Äußern (I/5 und V/4 der Buchausgabe) her; ähnlich verhält es sich mit den Auftritten der zwei Verehrer der Reichspost (in I/1, III/24 und V/46 der Buchausgabe).⁵⁴² Dass die drei letztgenannten Rahmungen nur vorhanden sind, weil Kraus für die Buchausgabe neue, komplementäre Szenen verfasst, spricht dafür, dass formale Fragen im Überarbeitungsprozess dringlicher werden. Hindemith konstatiert für Kraus entsprechend auch eine gewisse Relevanz dessen, was er als den »szenische[n] Parallelismus« bezeichnet.⁵⁴³ Ein entsprechendes formales Strukturierungsinteresse vonseiten Kraus' wird auch dort erkennbar, wo er, komplementär zur Frage des Aktbeginns, mit der Frage des Schlusses befasst ist. Letztere beschäftigt ihn nachhaltig, und zwar schon mit den ersten Vorabdrucken aus den *Letzten Tagen der Menschheit* in der *Fackel*: Sowohl den Monolog des Nörglers als auch die Schwarz-Gelber-Szene rubriziert Kraus bereits dort als Schlusszenen eines Aktes;⁵⁴⁴ als solche kommen sie in Akt-Ausgabe und Buchausgabe im II. und III. Akt dann auch zu stehen.⁵⁴⁵ Einen weiteren offen-

540 Vgl. ebd., S. 619–635.

541 Vgl. ebd., S. 804–807.

542 Vgl. auch Krolop: *Genesis und Geltung*, S. 312. Auch im Zusammenhang der Rahmungen taucht der Fall auf, dass Kraus eine vormalige Einzelszene zerlegt und für die Buchausgabe zwei Szenen daraus macht, so etwa geschehen mit den zwei Kommerzialräten (IV/14 der Akt-Ausgabe wird III/7 und V/30 der Buchausgabe).

543 Hindemith: *Die Tragödie des Nörglers*, S. 84. Dieser Parallelismus realisiere sich, wie Hindemith auf Basis seiner Lektüren herausarbeitet, »einmal mehr statisch als Rahmen, das andere Mal als Steigerungsstufe, als Entwicklungsschritt«.

544 Vgl. Kraus: *Nachts*. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 166; sowie Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: F 423–425, Mai 1916, XVIII. Jg., S. 1–11, hier S. 1. Der Separatdruck der *Leidtragenden* ist ebenfalls einer Schlusszene – jener des Vorspiels – entnommen (vgl. Kraus: *Notizen*. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 111–113, hier S. 111).

545 Vgl. S 10, S. 311–320 u. 420f.; sowie AA, S. 197–207 u. 279f.

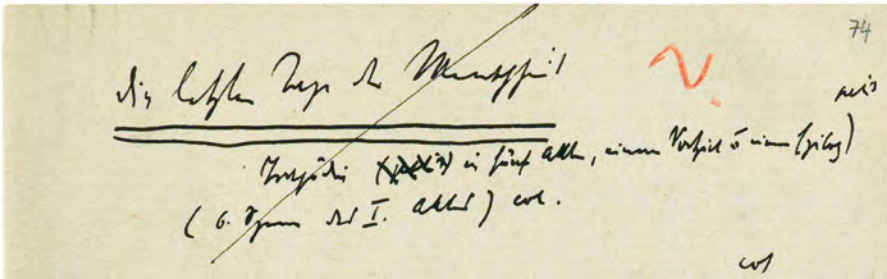


Abbildung 2.39

bar geplanten Vorabdruck verwirft Kraus dagegen; es wäre laut Manuskript die »(6. Szene des I. Aktes)« gewesen (Abb. 2.39),⁵⁴⁶ hier wäre im *Fackel*-Text also ebenfalls vorab eine Lokalisierung erfolgt. Zweimal wird Kraus 1917 dann auch »Die letzten Tage der Menschheit (Aktschluß einer Tragödie)« – es könnte sich dabei um eine der beiden Vorabdruck-Szenen handeln – lesen,⁵⁴⁷ was insofern bemerkenswert ist, als Kraus zu diesem Zeitpunkt die Segmentierungseinheit des Aktes deutlich stärker betont, als dies sonst bei seinen Vorlesungen aus dem Dramenprojekt der Fall ist. Nach Fertigstellung der Akt-Ausgabe wird Kraus zudem auffallend oft die Liebesmahl-Szene – denominiert als »Schlußszene des V. Aktes«⁵⁴⁸ – in seine Vorlesungen integrieren und damit abermals eine dis-

⁵⁴⁶ [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 74. Es handelt sich dabei um jene Szene mit der Schauspielerin Elfriede Ritter, die im Druck der Akt-Ausgabe zur Szene I/7 wird (vgl. AA, S. 70–75). Über dem Beginn der Szene findet sich im Manuskript eine Titel- sowie eine Gattungsangabe, die zunächst schlicht »Tragödie« ohne weitere Angaben lautet, dann um die Angaben »in fünf Akten, einem Vorspiel u(nd) einem Epilog« ergänzt wird. Anhand der Papierqualitäten lassen sich zwei Arbeitsphasen der Szene ausmachen – eine für den Vorabdruck, die andere für das Dramenprojekt im engeren Sinne –, wobei es punktuell zu textuellen Doppelungen kommt (vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 75f.). Auf eine zweite nur angedachte Auslagerung aus dem Dramenprojekt verweist außerdem ein Blatt im Manuskript zum II. Akt, das mit »Aus dem II. Akt« sowie mit »Schluß der / I. Szene« annotiert ist ([II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 5).

⁵⁴⁷ Siehe Kraus: Notizen. In: F 454–456, Apr. 1917, XIX. Jg., S. 27–38, hier S. 35; sowie Kraus: Notizen. In: F 457–461, Mai 1917, XIX. Jg., S. 58–63, hier S. 62; Herv. jeweils im Orig.

⁵⁴⁸ Siehe etwa Kraus: Vorlesungen. In: F 521–530, Jan. 1920, XXI. Jg., S. 93–100, hier S. 93, 96 u. 98; Kraus: Vorlesungen. In: F 546–550, Juli 1920, XXII. Jg., S. 3–33, hier S. 25; Kraus: Notizen. In: F 554–556, Nov. 1920, XXII. Jg., S. 17–28, hier S. 24; Kraus: Vorlesungen. In: F 608–612, Dez. 1922, XXIV. Jg., S. 43–59, hier S. 50; Kraus: Berlin. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 74–81, hier S. 74f.; sowie Kraus: Vorlesungen. In: F 668–675, Dez. 1924, XXVI. Jg., S. 49–54, hier S. 49. Bisweilen taucht sie als »Tafelszene« auf den Programmen auf (vgl. etwa Kraus: Wiener Vorlesungen. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 47–65, hier S. 52; Kraus: Vorlesungen im Ausland. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 75–83, hier S. 81; sowie Kraus: Notizen und Glossen. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 23).

tinkte Schlussdramaturgie hervorkehren.⁵⁴⁹ Auch insgesamt bleibt die Frage des Schlusses für *Die letzten Tage der Menschheit* zu klären. Öfters ist vorgeschlagen worden, bei Kraus' Dramenprojekt von einem pluralisierten, ›offenen‹ Schluss auszugehen, der mindestens dreigeteilt zu sein hätte – Abschlussmonolog des Nörglers, Liebesmahl-Szene, Epilog –,⁵⁵⁰ gegebenenfalls noch ergänzt um den paratextuellen Schluss im Bild. Dass ein solcher, mehrfacher Schluss überhaupt möglich ist, hängt zentral mit der relativen Autonomie der Szene zusammen, die nur sehr bedingt auf einen dramatischen Finalitätsanspruch bezogen ist.⁵⁵¹

Resümierend betrachtet und an die bisherigen Ausführungen anknüpfend, wird man das szenische Bauprinzip der *Letzten Tage der Menschheit* abschließend noch einmal stärker ausdifferenzieren müssen. Kraus' grundlegende Operation besteht darin, szenische Kontingenz in szenische Kontiguität zu überführen, wobei Letztere deshalb nicht automatisch oder ausschließlich ›Konstanz‹ impliziert. Innerhalb des prozessual (und temporär) zu denkenden *agencement* von Kraus' Dramenprojekt sind die Ergebnisse dieser Operation vielmehr verschiedene punktuelle szenische Konstellationen, für die nur je individuell zu entscheiden ist, ob sie auf Konvergenz, auf Kontrastivität oder auf Kollision angelegt sind.⁵⁵² Konstellation indiziert also, dem hier vorgeschlagenen Verständnis nach, ein Arrangement, das in Anlehnung an Dieter Mersch verstanden sei als Moment eines »je besonderen *Zueinanders*«, und zwar »ohne vorderhand schon einer *synthesis* zu gehorchen oder überhaupt eine Einheit zu ergeben«. ⁵⁵³ Die Leistung

549 Eine solche Schlussdramaturgie des Aktes interessiert Kraus dann auch bei Shakespeare – so bemerkt er später in *Hexenszenen und anderes Grauen* anlässlich seiner Auseinandersetzung mit einer Bearbeitung des *König Lear*, dass »[d]er erste Akt [...], wie immer im Shakespeare-Text, dem großen Abschluß noch Beiläufiges folgen [läßt]« (Kraus: *Hexenszenen und anderes Grauen*. In: F 724–725, Apr. 1926, XXVIII. Jg., S. 1–44, hier S. 15).

550 Zum ›offenen Ausgang‹ vgl. Riha: Karl Kraus, S. 44; zum dreifachen Schluss vgl. auch Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 379.

551 Im strengen Sinne ist für *Die letzten Tage der Menschheit* sicherlich von einem Mangel an Finalität auszugehen, wie er für offene Dramen typisch ist – sofern man unter Finalität versteht, dass »Akte und Szene [...] ihre Bedeutung allein in Bezug auf das Ziel, den Ausgang des Dramas [gewinnen]« (Boenisch: *Grundelemente*, S. 136). Interessanterweise wird Kraus an Shakespeares *Troilus und Cressida* dann gerade den offenen Schluss bemängeln und diesen in seiner oben erwähnten Bearbeitung ändern. Eben das Problem eines »dramatisch gesteigerte[n] Finale[s]« sei in besonderem Maße auch für *Die letzten Tage der Menschheit* relevant gewesen, wie Pfothenhauer notiert, weswegen sich bei Kraus' Shakespeare-Bearbeitung eine »späte Reprise dieses dramaturgisch-tektonischen Interesses« erkennen lasse (Pfothenhauer: *Sprachsatire*, S. 328).

552 Kontrastivität als Bauprinzip der *Letzten Tage der Menschheit* macht Buck stark, jedoch ohne dies am Text näher zu belegen (vgl. Buck: *Dokumentartheater*, S. 886). Generell von der Kollision als formalem Begegnungsmoment geht Levine aus: »In many cases, when forms meet, their collision produces unexpected consequences, results that cannot always be traced back to deliberate intentions or dominant ideologies« (Levine: *Forms*, S. 8).

553 Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 166f., Herv. im Orig. Dass Mersch Kon-

der szenischen Konstellationen liegt denn auch darin, in einer gleichsam »kaleidoskopartige[n] Reihungstechnik«⁵⁵⁴ *Die letzten Tage der Menschheit* auf eine Multiperspektivität hin zu öffnen. »Absicht des Dichters« sei es, so vermerkt bereits Otakar Fischer in einer zeitgenössischen Rezension, »aus einer Unmasse kleiner Szenen, aus dialogisierten Zitaten ein Bild der wahrhaftigen Wirklichkeit zusammensetzen«.⁵⁵⁵ Alfred H. Fried, ebenfalls Kraus' Zeitgenosse, beschreibt in seinem 1920 erschienenen Aufsatz über *Die letzten Tage der Menschheit* den frappierenden Effekt seiner Lektüre:

Wir haben den Krieg bislang zu sehr von der Vorderseite aus gesehen. An die Kulisse haben die wenigsten gedacht. Hier wird sie uns in erschreckender Plastik zum erstenmal gezeigt. Was wir bisher von dem Elend gesehen, den Mord und die Vernichtung, ist noch nicht der Krieg in seinem ganzen Umfang gewesen. Die zerfetzten Leiber, die im Drahtverhau zappelnden Verwundeten, die Leiden des Schützengrabens, die brennenden Dörfer und Städte, die geplünderten Heimstätten, die entehrten Frauen, die versklavten Männer sind Erscheinungen der Vorderseite jener angeblich gottgewollten Einrichtung. Kraus wendet unsern Blick erbarmungslos zu den noch größeren Greueln der Rückseite. Er läßt uns einen Einblick tun in jenes Getriebe, aus dem das Gift herausgewachsen ist, und zeigt uns, wie dieses belebend auf die Mikroben der Fäulnisregung einwirkt. Er zeigt uns, wie der aufgewirbelte Schlamm sich an der Sonne lieblich färbt, der Eiter in Gold erglänzt, der Kot sich als Edelstein gibt. Man faßt sich bei der Lektüre dieses Werkes an den Kopf und sagt sich kleinlaut: Wir haben bisher falsch gesehen, unsere Anschauung vom Krieg war Irrtum; Dieser hat erst das Land des Krieges entdeckt, an dessen Küsten wir bislang herumirrten. Dieser lehrt uns sehen. In Karl Kraus', des Wieners, »Letzte Tage der Menschheit« sehen wir den Krieg zum ersten Mal von allen Seiten.⁵⁵⁶

Das ist Kriegstheater noch einmal anders. Nicht nur zeichnet sich die Szene (beziehungsweise, genauer, die Pluralität von Szenen) bei Kraus als »am ehesten adäquate Form für die Darstellung« des »so komplexen und sich schnell entwickelnden Phänomens« aus, wie es der Erste Weltkrieg ist;⁵⁵⁷ sondern aus der formalen Anlage – den Konstellationen – der *Letzten Tage der Menschheit* lässt

stellationen im Unterschied zu Diskursen beziehungsweise einer diskursiven Verfasstheit denkt (vgl. ebd., S. 175), soll an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben; stattdessen geht es um deren formale Qualitäten.

⁵⁵⁴ Hawig: Dokumentarstück, S. 123.

⁵⁵⁵ Zit. n. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 88–99, hier S. 90.

⁵⁵⁶ Zit. n. Kraus: *In dieser kleinen Zeit*. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 1–45, hier S. 8.

⁵⁵⁷ Thomson: *Weltkrieg als tragische Satire*, S. 206.

sich auch eine spezifische Epistemologie der Kriegsdarstellung ableiten.⁵⁵⁸ Ohnehin wird man Kraus' Dramenprojekt nicht nur als Projekt medialer Totalisierung, sondern ebenso als ein Projekt der Medienbeobachtung begreifen müssen, und das heißt: als Beobachtung der Beobachtung respektive als Zeigen des Zeigens,⁵⁵⁹ das weder im panoramatischen Blick des Feldherrenhügels von oben noch im Blick des Frontsoldaten von unten aufgeht. Kraus holt jedoch nicht bloß die alten und neuen Mittel der Medialisierung des Krieges auf die Bühne und kehrt mit seinem Kriegstheater die Staffage und die Inszenierung des Krieges hervor, sondern positioniert sich demgegenüber mit der in den *Letzten Tagen der Menschheit* verfolgten Darstellungsweise kriegerischer Ereignisse. Der epistemologische Gehalt und Mehrwert von Kraus' Dramenprojekt hängt dabei dezidiert mit poetologischen Vorentscheidungen zusammen. Die Gattungswahl stellt ein formales Repertoire bereit, das Kraus vollumfassend ausschöpft und innerhalb dessen die Szene sicherlich am potenzialträchtigsten für ihn erscheint. Probleme der Darstellung münden gleichsam notwendigerweise in Probleme der Form. In gewisser Weise versucht Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* konkurrenzlos dem Spektrum der eingangs geschilderten Kriegsrepräsentationen seiner Zeit gegenüber zu positionieren, weil sie mit ihrer szenischen Anlage und ihren generischen Möglichkeiten als Tragödie wie als Kriegstheater dem Anspruch nach wie kein anderes Medium Einsichten in den Krieg gewähren und diesen in allen seinen Facetten abzubilden vermögen. *Die letzten Tage der Menschheit* sind dabei freilich nicht nur Diagnostik, sondern zugleich Symptomatik jenes Krieges, der gar keinen Ausnahmezustand mehr darstellt, sondern längst in den Dauerzustand übergegangen ist:

558 Zur epistemologischen Qualität von Konstellationen siehe auch Mersch: Epistemologien des Ästhetischen, S. 172f.

559 Der I. Akt macht diesen Sachverhalt wohl am deutlichsten, indem er in mehreren Szenen verschiedene Situationen der Medialisierung des Krieges durchdekliniert – angefangen mit dem Bericht über das Verlesen der Extraausgabe während einer Operettenaufführung in I/1 der Buchausgabe, die gewissermaßen eine letzte Reminiszenz an die Verbreitung von Kriegsneuigkeiten durch das Theater im 19. Jahrhundert darstellt (vgl. dazu Krivanec: Kriegs Bühnen, S. 91), über die manipulierende Interviewführung dreier Reporter mit der Schauspielerin Elfriede Ritter in I/14 bis hin zu den gestellten Photographien an der Bukowiner Front in I/20, den mit Kodaks ausgerüsteten Kriegsberichterstatern auf dem Schlachtfeld in I/21 und der oben zitierten Begegnung zwischen Conrad von Hötzendorf und dem Hofphotographen Skolik in I/24; ganz abgesehen von Szenen späterer Akte wie jener im Kinotheater (II/28) oder dem Gespräch zwischen Optimist und Nörgler über die Hinrichtungsfotographien Cesare Battistis (IV/29) mit dem vom Nörgler formulierten Skandalon: »[N]icht daß er [der »Verbrecher«, Anm.] getötet, auch nicht daß er's photographiert hat, sondern daß er sich mitphotographiert hat; und daß er sich photographierend mitphotographiert hat — das macht seinen Typus zum unvergänglichen Lichtbild unserer Kultur« (S 10, S. 510).

DER NÖRGLER: [...] Die Welt geht unter, 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 wird er nicht aufhören.

DER OPTIMIST: Aber wenn nur erst der Friede da ist –

DER NÖRGLER: – so wird man vom Krieg nicht genug kriegen können!⁵⁶⁰

Um dem seriös zu begegnen, muss Kraus sein Dramenprojekt als eigentlich nicht zu beendendes Vorhaben anlegen. Damit kongruiert nur ein Verbund von Szenen, der andauernder Erweiterbarkeit offensteht: als *work in progress*, wie es *Die letzten Tage der Menschheit* sowieso sind;⁵⁶¹ als Vertextung, die konzeptuell stets auf permanentes Weiterarbeiten und unaufhörliches Fortschreiben angewiesen bleibt.

⁵⁶⁰ S 10, S. 659.

⁵⁶¹ Es ist nicht einleuchtend, warum dieser *work-in-progress*-Charakter mit der Veröffentlichung der Buchausgabe einfach verschwinden sollte (vgl. zu dieser Position Krolop: *Genesis und Geltung*, S. 292).

DRITTES KAPITEL

Schreibszenen

KRIEGSSCHAUPLATZ SCHREIBTISCH

Eine eingehende Betrachtung von Kraus' Praktiken der Vertextung betrifft notwendigerweise erneut den Schreibtisch.¹ Neuerlich ist damit auch nach möglichen Anfängen der *Letzten Tage der Menschheit* zu fragen, wobei dies zugleich heißt, den Fokus verschieben zu können. Es gilt dafür abermals jenen schon thematisierten Brief betreffend *Die letzten Tage der Menschheit* aufzugreifen, den Kraus samt beigelegtem Tagebuchblatt am 29. Juli 1915 an Sidonie Nádherný von Borutin schickt – und der direkt zu und an Kraus' Schreibtisch führt. Sicherlich kann man den Schreibtisch als *den* Ort moderner literarischer Produktion schlechthin begreifen.² Für Kraus ist die Relevanz des Schreibtisches ebenfalls schwerlich zu überschätzen, wobei dessen Stellenwert im Folgenden insbesondere anhand dreier Aspekte herausgearbeitet werden soll: Erstens dient Kraus der Schreibtisch als Schauplatz von (Selbst-)Inszenierungen sowie als sehr spezifisch angelegtes internes wie externes Kommunikationszentrum; zweitens fungiert er als Ausgangspunkt von Konfrontationshandlungen und -gesten; und drittens hat er als jener Ort zu gelten, an dem sich der Nexus der materialen Praktiken der Vertextung zeigt, die anschließend ins Zentrum der Untersuchung rücken werden. Vorauszuschicken ist außerdem, dass für Kraus der Schreibtisch grundsätzlich ein Ort der Kriegserfahrung ist. Schließlich ist der Krieg, wie Kraus ihn rezipiert – in Gestalt von Zeitungsmeldungen, Reklame, Propaganda, Aktenstücken et cetera – selbst ein bereits vertexteter. Auch bei Kraus erweist sich der Schreibtisch demgemäß als »Schaltstelle[] zu außerliterarischen Diskursen und Schreibtechniken«,³ denen gegenüber er sich – zumal als Autor – zu verhalten hat. Im Gegensatz zu frühen Bemerkungen in der *Fackel*, denen zufolge die Blätter quasi wie »von selbst« auf den Schreibtisch flattern oder gewirbelt werden,⁴ wird die aktive Registratur der zirkulierenden Diskurse am Schreibtisch in den Jahren des Ersten Weltkrieges und danach – insbesondere im Umfeld der *Letzten Tage der Menschheit* – immer mehr zu einer Kampfansage. Der Schreibtisch wird dann auch zu einem Ort der Abrechnung mit den Vergehen des Weltkrieges.

1 Die nachfolgenden Ausführungen dieses Unterkapitels decken sich größtenteils mit Traupmann: Schauplatz der Konfrontation.

2 Vgl. Mainberger: Schreibtischporträts, S. 177.

3 Balke/Vogl/Wagner: Einleitung, S. 14.

4 Vgl. Kraus: Antworten des Herausgebers. In: F 8, Juni 1899, I. Jg., S. 23 f., hier S. 23; sowie Kraus: Das Jubiläumstheater. In: F 146, Nov. 1903, III. Jg., S. 10–21, hier S. 11.

Zunächst jedoch soll der Schreibtisch genauer lokalisiert werden. In dem genannten Tagebuchblatt bezieht sich Kraus, wie bereits zitiert, auf das »Jetzt, während vor meinem Schreibtisch, wie zu ihm hin, der tägliche, unentrinnbare, gräßliche, dem Menschenohr für alle Zeiten angethane Ruf: Extr...e erschallt.«⁵ Dass der – hier verknappte – Ruf »Extraausgabe« Kraus zufolge nicht bloß »vor« seinem Schreibtisch, sondern »wie zu ihm hin« ertönt, ist dabei entscheidend: Nicht nur deutet dies auf eine gesteigerte Form von Involvierung desjenigen in die Geschehnisse, der am Schreibtisch arbeitet; sondern gleichzeitig wird der Schreibtisch – zunächst noch Ort des »Stummsein[s]«⁶ – auch zum Ort der Registratur von Stimmen. Anstelle ›durchbohrender‹ Gedanken,⁷ die am Schreibtisch entstehen und in denen ein sprachliches Gewaltpotenzial bereits angelegt ist, ereilt Kraus ein externer Ruf, der bis an den Tisch und damit bis auf die »Bühne der Schreibszenen«⁸ klingt. Nur wenige Monate nach dem Tagebuchblatt kokettiert Kraus allerdings in der *Fackel* von Oktober 1915 in einem Aphorismus aus der Sammlung *Nachts* demgegenüber mit einer Situation völliger Abschottung: »Separiertes Zimmer für einen soliden Herrn gesucht, in das der Ruf ›Extraausgabe!‹ nicht dringt.«⁹ Dass dies freilich einem frommen Wunsch gleichkommt, suggeriert unmittelbar die Blankvers-Dichtung *Eextraausgabe* –!, die im Folgeheft der *Fackel* im Dezember 1915 erscheint. In ihr erklärt Kraus den besagten Ruf gar zum »Weltgeräusch«, das auch im Schreiben selbst interferiert respektive als Störung erscheint: »Ich sitz' am Schreibtisch, schreibe dieses Lied, / schließt sich der Vers nicht, hör' ich draußen: – — bäää —.«¹⁰ Das im Tagebuchblatt wie auch in der Blankvers-Dichtung geschilderte Arrangement wird dann im Abschlussmonolog des Nörglers in den *Letzten Tagen der Menschheit* ähnlich aufgegriffen, wie die entsprechenden Regieanweisungen suggerieren: »Der Nörgler am Schreibtisch. / (Er liest).«, heißt es eingangs, und in den Abschlussmonolog hinein tönt außerdem »— — bee!« zweimal »[v]on draußen, ganz von weitem her.«¹¹ Neuerlich taucht also der Ruf »Extraausgabe« auf, und auch hier wird er verknappt, gleichsam sprachlich amputiert wiedergegeben. In ihm verdichtet sich der Krieg zudem mit seiner wohl drastischsten Konsequenz, ist er doch, wie der Nörgler formuliert, der »Laut, aus dem zehn Millionen Sterbende mich anklagen, daß ich noch lebe.«¹² Die Schreibtischszene selbst rückt außerdem in die Nähe phonographischer

5 BSN 1, S. 215.

6 Ebd.

7 Vgl. ebd.

8 Holm: Möbel, S. 426. Zur Bühne der Schreibszenen vgl. auch Stingelin: ›Schreiben‹, v. a. S. 8. Die Schreibszenen bleiben im zweiten Unterkapitel noch näher auszuführen.

9 Kraus: *Nachts*. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 111.

10 Kraus: *Eextraausgabe* –! In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 1–10, hier S. 8.

11 S 10, S. 670 u. 681.

12 Ebd., S. 670.

Aufzeichnungstechniken (vgl. Kap. 5), die abermals auf die Registratur von Stimmen verweisen.

Neben dieser prominenten Szene aus den *Letzten Tagen der Menschheit* sind es insbesondere die Textsorten der *Fackel*, in denen eine Reflexion über Schreiborte und deren Modalitäten stattfindet. Interessant werden Kraus' Äußerungen zumal dort, wo er explizite Situierungen vornimmt. »Between the Study and the Street«¹³ siedelt Edward Timms Kraus' Inszenierungen des Schreibens an. Timms zielt damit auf einen vermeintlichen Wandel in der Kraus'schen Selbststilisierung ab, der sich ihm zufolge als Bewegung von der poetischen Kontemplation (vor 1914) zum polemischen Engagement (nach 1918) vollziehe.¹⁴ Für die Zeit vor 1914 stützt sich Timms vor allem auf einen Aphorismus aus der Sammlung *Pro domo et mundo* (1911), in dem es heißt: »Die Erlebnisse, die ich brauche, habe ich vor der Feuermauer, die ich von meinem Schreibtisch sehe. Da ist viel Platz für das Leben, und ich kann Gott oder den Teufel an die Wand malen.«¹⁵ Ein weiterer, direkt daran anschließender Aphorismus verhandelt auf ähnliche Weise eine Situation der Abgrenzung beziehungsweise Isolierung als Möglichkeitsbedingung literarischer Produktion: »Um schreiben zu können, muß ich mich den äußeren Erlebnissen entziehen. Der Souffleur« – und die Theaterbezüglichkeit erscheint hier durchaus bedenkenswert – »ist laut genug in meinem Zimmer.«¹⁶ Nach 1918 haben sich Timms zufolge diese Verhältnisse verkehrt, heiße es doch in der Inschrift *Wohnungswechsel*, die Kraus im Jahr 1920 in der *Fackel* veröffentlicht: »Ein Kabinett mit Aussicht auf die Gasse ist jenem mit der Aussicht nach dem Hofe doch vorzuziehn!«¹⁷ Zusätzlich zur Bedeutung des Hofes als eines Innenhofes inkludiert Kraus' Diktum ein zeitgenössisches Wortspiel, dem zufolge nach dem Zerfall des Habsburgerreiches der Blick weg vom Kaiserhof gelenkt werden solle. Stattdessen kommt die Gasse ins Spiel – als Ort des bewegten Lebens und soziologisch codiert als Zone des ›Niederer‹, aber auch als medialer Raum, den Presse, Reklame und politische Propaganda nachgerade fluten,¹⁸ wie sie in den *Letzten Tagen der Menschheit* sicherlich am prominentesten von der wiederkehrenden Figur des Zeitungsausrufers repräsentiert werden. Nun wirkt jedoch nicht bloß die Zäsur, die Timms an den Daten des Ersten Weltkrieges festmachen will, konstruiert, sondern auch generell ist die starre Opposition, auf die er sich stützt, nicht haltbar. Wiederholt kollidiert schon vor 1914 die inszenierte

13 Timms: *The Post-War Crisis*, S. 123.

14 Vgl. ebd., S. 125.

15 Kraus: *Pro domo et mundo*. In: F 338, Dez. 1911, XIII. Jg., S. 16–18, hier S. 16. Nur am Rande sei hier übrigens daran erinnert, dass es in der Liebesmahl-Szene ebenfalls eine Wand ist, auf der sich in kinematographischer Manier eine ganze Reihe von »Erscheinungen« (S 10, S. 710) abzeichnet.

16 Kraus: *Pro domo et mundo*. In: F 338, Dez. 1911, XIII. Jg., S. 16–18, hier S. 16.

17 Kraus: *Wohnungswechsel*. In: F 551, Aug. 1920, XXII. Jg., S. 15f., hier S. 16, Herv. im Orig.

18 Vgl. auch Timms: *The Post-War Crisis*, S. 126.

kontemplative Innenschau nicht nur mit der genuinen Materialproduktion, sondern sogar mit anderen Aphorismen innerhalb der besagten Sammlung *Pro domo et mundo*. Exemplarisch sei bloß auf den folgenden verwiesen: »Wer die Gesichte und Geräusche des Tages sich nicht nahe kommen läßt, dem lauern sie auf, wenn er zu Bette geht. Es ist die Rache der Banalität, die sich in meinen Halbschlaf drängt und weil ich mich mit ihr nicht einlassen wollte, mir die Rechnung zur Unzeit präsentiert.«¹⁹ Die Gespenster des Tages kehren also zur Nachtstunde wieder – und damit zur bevorzugten Schreibzeit von Kraus. Relativiert werden muss folglich auch der Befund, wonach der – freilich als Rolle zu begreifende²⁰ – Satiriker »characteristically appears in embattled isolation«.²¹ Ähnliches gilt auch für die zuvor zitierten Aphorismen, die gar nicht so eindeutig sind, wie Timms dies suggeriert. Denn schon dass der besagte Souffleur »laut genug« ist, deutet darauf hin, dass angesichts dieser Stimme aus dem Off, die zur Bühne der Schreibszenen dringt, bei allen Entzugsphantasien von *absoluter* Ruhe oder Isolation keine Rede sein kann. Während sich außerdem Kraus' Haltung zwar gegenüber störenden Leser:innen dezidiert und eindeutig gestaltet,²² scheint sich daraus noch kein allgemeines Gesetz der Störung ableiten zu lassen. Bereits die Wahrnehmung der ›Opfer‹ vor Kraus' Fenster sowie der Extraausgaben-Ruf haben darauf verwiesen: Die Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* impliziert zugleich eine Öffnung. Was sich zunächst als Störung geriert – der an den Schreibtisch dringende Ruf mag dies verdeutlichen – und als Hemmnis auftritt, wird in zweiter Instanz ebenfalls zu einer Möglichkeitsbedingung poetischer Produktion. Die Registratur der Stimmen von außen, auf der die Polyphonie der *Letzten Tage der Menschheit* maßgeblich beruht, bringt eine Umwertung der Störung mit sich: Was Störung gewesen ist, wird nun, kommunikationstheoretisch gesprochen, aufzunehmende Botschaft. Das Büro respektive der Schreibtisch – etymologisch sind beide ohnehin miteinander ver-

19 Kraus: *Pro domo et mundo*. In: F 300, Apr. 1910, XI. Jg., S. 17–32, hier S. 31.

20 Vgl. Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 173.

21 Ebd., S. 169.

22 Vgl. dazu insbesondere Kraus' *Antworten des Herausgebers* in der *Fackel* von November 1920. »Die dort [am Schreibtisch, Anm.] nicht Beschäftigten lassen sich eben deshalb den Eintritt [sic] nicht verwehren«, stellt Kraus fest, und im Zusammenhang mit aufdringlichen Leser:innen, »die mich zu kennen vermeinen«, macht er abermals die Forderung nach Isolation stark: »Ich möchte aber meinen Horizont noch mehr einschränken, so sehr, daß er nicht mehr als den Schreibtisch umspannt und zwar einen, auf dem nur von mir Geschriebenes Platz hat. Und ich will mein Lebtage nichts anderes schreiben als von mir, in der selbstentäußernden Überzeugung, daß darin mehr von der Welt ausgesagt wäre, als wenn die Wiener Literatur von ihr spricht und handelt. Dazu brauche ich keine Zeitung, keinen Brief, kein Gespräch – keine Vorlage mehr, nur die Vorstellung davon« (Kraus: *Antworten des Herausgebers*. In: F 554–556, Nov. 1920, XXII. Jg., S. 29–50, hier S. 34 u. 47). Hier konstituiert sich der Schreibtisch als ein abgeschlossener Raum, der sich in seiner Selbstbezüglichkeit genügt.

knüpft²³ – lässt sich in weiterer Konsequenz auch für Kraus begreifen als »ein Raum, der vielfältigste, wenn auch hochselektive Beziehungen mit seinem Außen unterhält.«²⁴ Timms' Formulierung eines »Between the Study and the Street« müsste daher zuletzt auch umgedeutet und weniger als dichotomische Entgegensetzung denn vielmehr als exakte Lokalisierung eben jenes Zwischenraumes verstanden werden, in dem Kraus mit seinem Schreiben (inter)agiert. Doch auch innerhalb vordergründig (ab)geschlossener Systeme findet ein Austausch statt – zumindest bezieht sich darauf ein weiterer Aphorismus aus der Sammlung *Pro domo et mundo*: »Ich arbeite Tage und Nächte. So bleibt mir viel freie Zeit. Um ein Bild im Zimmer zu fragen, wie ihm die Arbeit gefällt, um die Uhr zu fragen, ob sie müde ist, und die Nacht, wie sie geschlafen hat.«²⁵ Damit ist zugleich eine Situation umrissen, die direkt in die Wiener Lothringerstraße und zu den Arrangements von Kraus' Arbeitszimmer führt.

Kraus' Wohnung in der Lothringerstraße 6, die er ab 1912 bis zu seinem Tod 1936 bewohnt hat, ist jener Schreibort des Autors, der photographisch einigermaßen gut dokumentiert ist. Die Wohnung selbst ist von überschaubarer Größe und nicht für Repräsentationszwecke gedacht: Sie besteht aus Arbeitsraum, Vorzimmer, Schlafzimmer und Küche, und sie besitzt darüber hinaus unter diesen Räumen gelegen einen annähernd gleich großen Bereich, der Kraus als Archiv dient und auch Mitarbeitern zugänglich ist.²⁶ Fünf (und damit die meisten) Photographien haben sich vom Arbeitszimmer erhalten (Abb. 3.1–3.5); sie sind allerdings erst nach Kraus' Tod von Julius Scherb aufgenommen worden,²⁷ der damit im Grunde einen »Gedächtnisort« dokumentiert und – wie sich weiter in Anlehnung an Thomas Rahn formulieren lässt – nicht zuletzt über die Inszenierung des leicht schräg nach hinten verrückten Schreibtischstuhls vor allem die »Spur einer personalen Abwesenheit« fokussiert.²⁸ Dass von Kraus am Schreibtisch dagegen keine Photographie überliefert ist, mag angesichts einer von ihm verfassten Glosse aus dem Jahr 1912, die ohne Seitenhieb auf einen notorischen Antagonisten nicht auskommt, kaum weiter überraschen:

In der Werkstatt

den Dichter zu zeigen, ist ein Problem der modernen Photographie. Die meisten widersetzen sich, weil sie sich schämen, in Anwesenheit des Photographen schöpferisch tätig zu sein, oder weil sie es dann einfach nicht könnten. Der

23 Bureau ist »ursprünglich der mit einem besonderen Wollstoff bespannte, also eigens präparierte Schreibtisch« (Balke/Siegert/Vogl: Editorial, S. 6).

24 Ebd., S. 6f. Marlies Tropp zufolge konstituiert sich Kraus' »Subjekt seines Schreibens« überhaupt erst am nächtlichen Schreibtisch in einem »entrückten Zustand«, der sich für die diskursiven Knotenpunkte öffnet (Tropp: »Schweigen, Wort und Tat«, S. 95).

25 Kraus: *Pro domo et mundo*. In: F 326–328, Juli 1911, XIII. Jg., S. 38–47, hier S. 47.

26 Vgl. Lunzer: *Schreiben und Drucken*, S. 77.

27 Vgl. ebd.

28 Rahn: *Der Schreibtisch des Autors*, S. 342.



Abbildung 3.1

SCHREIBSZENEN



Abbildung 3.2



Abbildung 3.3

DRITTES KAPITEL



Abbildung 3.4



Abbildung 3.5

Dichter hat am Schreibtisch nichts zu suchen, wenn der Photograph kommt, aber dieser will gerade, daß der Dichter am Schreibtisch sitzt. [...] Nur in Ausnahmefällen hat der Photograph Glück und kriegt den Moment zu fassen, wo die Produktion sich ungestört von der Aufnahme vollzieht. Eine Berliner Zeitschrift hat Herrn Hugo v. Hofmannsthal in seinem Heim vorgeführt. Der Dichter sitzt am Schreibtisch und liest ein Buch.²⁹

Erhalten hingegen hat sich ein Portrait von Kraus, das ihn – vermutlich um 1920/21 – auf dem besagten Schreibtischstuhl sitzend vor seiner Bücherwand ablichtet, den Blick aktiv in die Kamera gerichtet und in einer für seine Selbstinszenierung typisch lässigen Pose (Abb. 3.6).³⁰ Was die Wohnungsphotographien selbst betrifft, so bergen diese noch eine zusätzliche Crux in sich: Mindestens Kraus' Arbeitszimmer ist Anfang der 1930er Jahre *in absentia* durch den Architekten Karl Jaray renoviert worden,³¹ auf den offenbar auch die ausgefeilten Blickachsen zurückgehen. Dass Jaray in die räumliche Disposition und insbesondere punktuell in die Positionierung einzelner Einrichtungsgegenstände eingegriffen hat, ist verschiedenen Zeugnissen aus Kraus' Umfeld zu entnehmen.³² Unabhängig von solchen Verstaltungen lassen sich allerdings auch aus den postum angefertigten Photographien einige Schlüsse ziehen: In den Regalen des Arbeitszimmers wird eine Fülle an Manuskripten und Satzkorrekturen – die meisten davon in Papierbögen eingeschlagen – aufbewahrt, die zusammen mit dem genannten Archiv unter der Wohnung, den sich auf dem Sekretär im Schlafzimmer türmenden Blättern³³ sowie einem eigenen Raum als ›Briefregistratur‹³⁴ eine beachtliche Menge an losem Papiermaterial ausmachen. Die überschaubare Zahl der Bücher

29 Kraus: In der Werkstatt. In: F 347–348, Apr. 1912, XIV. Jg., S. 49.

30 Zur Photographie siehe Pfäfflin: Aus großer Nähe, S. 164. Zur Ikonographie des Autors vor der Bücherwand, die einen seit der Frühen Neuzeit gängigen Typus aktualisiert, vgl. auch Rahn: Der Schreibtisch des Autors, S. 333 f. Es ist wenigstens am Rande zu vermerken, dass Kraus' *Traumstück* mit der Figur des Dichters im Schreibstuhl beginnt (vgl. S. 11, S. 89) und auch mit diesem ein Ort dichterischer Produktion benannt ist.

31 Vgl. auch Rothe: Karl Kraus, S. 226 f.

32 Vgl. die Erinnerungen der Sidonie Nádherný von Borutin Ende der 1940er Jahre: »Früher war alles viel persönlicher, von ihm selbst aufgehängt. Ich hatte separate Ehrenstellen. Da kam Jaray u. in seiner Abwesenheit wurde zu seiner Überraschung – u. er änderte dann nichts mehr, um nicht zu kränken – gründlich geputzt, gemalt, umgestellt, neu aufgehängt, Fensterdichtungen angebracht u. s. w.« (zit. n. Ott/Pfäfflin: Karl Kraus, S. 23). Explizit erwähnt sie eine andere Positionierung der Büste (das ist der Grabstein-Abguss, von dem noch zu sprechen sein wird) sowie des Diwans. Letzteren benennt auch Leopold Liegler, gemeinsam mit dem ovalen Tisch, der Zahl der Bilder an der Wand sowie der Veränderung einiger kleinerer Artefakte. Abseits davon weicht Lieglers (ebenfalls den 1940er Jahren entstammende) Beschreibung von Kraus' Wohnung in ihrem Zustand von 1915 nur unwesentlich von den Photographien ab (vgl. Liegler: Meine Erinnerungen, v. a. S. 11).

33 Vgl. die Abb. bei Ott/Pfäfflin: Karl Kraus, S. 31 f.

34 Vgl. dazu Liegler: Meine Erinnerungen, S. 10.



Abbildung 3.6

in den Regalen ist nach Gebrauchswert geordnet,³⁵ während in der obersten Reihe darüber *Die Fackel* in gebundener Form und die Bände von Kraus' *Schriften* dominant aufgereiht sind. Markant setzen vier der Photographien außerdem den (von Adolf Loos gestalteten³⁶) Schreibtisch in Szene, dessen »Papierlast«³⁷ sich bildet aus *Fackel*-Heften, Nachschlagewerken, Notizzetteln; aus »Papieren, Zeitungen, Korrekturfahnen und Büchern«,³⁸ wie mit Leopold Liegler, Kraus' Privatsekretär, bemerkt werden kann. Kraus' Schreibtisch rückt demnach auch in die Nähe der *tabula plena* des modernen *scripteur*, wo die »Übergänge von Schreiben und Lesen sowie von Schreiben und anderen Tätigkeiten des Alltags wie Gastmahl oder Gespräch in intertextuellen und intermedialen Konstellationen greifbar werden«,³⁹ obgleich seine Wohnung insgesamt sicherlich eher dem Typus der ›Dichterklausur‹ zugerechnet werden muss, die vorrangig auf Arbeit und nicht auf geselligen Umgang ausgerichtet ist.⁴⁰ Gefüllte Schreibtische in der photographischen Inszenierung suggerieren zudem häufig ein »Ethos des Durcharbeitens« und verweisen auf das Schreiben als vollumfassende »Lebensform«.⁴¹ Außerdem lässt sich für Kraus' Schreibtisch-Arrangement ebenfalls bemerken, dass das Durcheinander der Papiere eher auf eine »Poetik des Schreibens statt des Werkes«⁴² hindeutet, im Rahmen derer die Arbeit an Manuskripten im Vordergrund steht, die mit der dennoch angestrebten Fertigstellung von Büchern sowie Kraus' doch distinkter Werkpoetik (vgl. Kap. 1) wiederholt konfligiert.

Eingerahmt wird der Raum des Arbeitszimmers dann von einer Vielzahl an Photographien und Bildern an den Wänden sowie auf den Schränken und Regalen: »Sie bilden einen Kreis der für Kraus wichtigen Personen, lebender wie toter, wie man ihn selten als rückwärtsgewandt-vergegenwärtigendes Ambiente zu sehen bekommt«.⁴³ Ein Faible für Stücke aus der Vergangenheit, die mit dem Schreiben

35 Vgl. Lunzer: Schreiben und Drucken, S. 77.

36 Vgl. Rothe: Karl Kraus, S. 226.

37 Liegler: Meine Erinnerungen, S. 11.

38 Ebd., S. 10f. Die vollständige Passage bei Liegler lautet: »Das [Arbeits-]Zimmer wurde beherrscht von einem riesigen Schreibtisch, dessen Seitenteile immer aufgeklappt waren, über und über mit Papieren, Zeitungen, Korrekturfahnen und Büchern bedeckt. Nur in der Mitte war ein kleiner Raum ausgespart, in dem ein uraltes Tintenzeug mit einem einfachen, schmucklosen Federstiel, wie wir ihn alle in der Volksschule gehabt haben, und eine riesige Aschenschale [...] untergebracht waren.«

39 Holm: Möbel, S. 426.

40 Vgl. Storch: Arbeitsburg, Nest oder Pied-à-terre?, S. 84f.

41 Rahn: Der Schreibtisch des Autors, S. 338 u. 345. Eine ›Lebensform‹ am Schreibtisch inszeniert auch Kraus' Blankvers-Dichtung *Nach zwanzig Jahren*: »So spielt' ich, jagte, feilschte, betete / und liebte so auf einem Schreibtischstuhl, / und schlug mich durch ein Dickicht von Gesichtern« (Kraus: *Nach zwanzig Jahren*. In: F 508–513, Apr. 1919, XXI. Jg., S. 1–7, hier S. 3).

42 Rahn: Der Schreibtisch des Autors, S. 343.

43 Lunzer: Schreiben und Drucken, S. 77f.

zumindest vordergründig nichts zu tun zu haben scheinen, verbindet Kraus auch mit Zeitgenossen wie Sigmund Freud – und dessen Sammlung kleiner Antikenstatuetten – oder Peter Altenberg.⁴⁴ Doch die Bedeutung der Photographien und Bilder für Kraus reicht darüber hinaus. Schon der zuvor zitierte Aphorismus – »ein Bild im Zimmer zu fragen, wie ihm die Arbeit gefällt« – verweist auf einen imaginären Gesprächsraum, der hier etabliert wird. Das Personal der Bilder stützt diese These: Zu sehen sind für Kraus prägende Größen wie Johann Nestroy, seine sogenannten ›Schüler‹ Franz Grüner und (der im Krieg gefallene) Franz Janowitz, die Künstlerkollegen Arnold Schönberg, Peter Altenberg, Adolf Loos und Frank Wedekind, aber auch Kraus nahestehende Personen wie seine Eltern oder Sidonie Nádherný von Borutin. Eine Vielzahl von (Bild-) Zeugnissen ist schließlich von Annie Kalmar vorhanden, jener jung verstorbenen und von Kraus verehrten Schauspielerin – dazu zählt etwa das Bild direkt auf Kraus' Schreibtisch, aber auch der Abguss von Kalmars Grabstein in einer Ecke des Arbeitszimmers. Zusammengefasst findet sich hier »no shrine dedicated to vanished cultural formations but an animated theatre of memory«.⁴⁵ Der Theater-Begriff lässt sich an dieser Stelle durchaus wörtlich nehmen: Das Arbeitszimmer wird zum *θέατρον* (*théatron*), zu einem Raum des Schauens (*θεᾶσθαι/theâsthai*) und zu einem Raum des Dialogischen, einem Raum der imaginären Gespräche – auch verstanden als Gespräche mit den *images*, jenen vielfach an den Wänden aufgereihten mortifizierten Objekten, die angesichts der Schreibszene zu neuem Leben erwachen. Die ›Parerga‹ der Textproduktion (im Sinne einer »Minimalphänomenologie des Schreibtischs«⁴⁶) sind dementsprechend nicht nur im Schreibtisch und insbesondere im Arrangement der Gegenstände auf dessen Oberfläche zu suchen, sondern umfassen gleichfalls das Interieur des Arbeitszimmers insgesamt, auf das die Schreibszene ausgreift. So zumindest wird man auch jene briefliche Äußerung vom 7./8. April 1922 gegenüber Sidonie Nádherný von Borutin lesen dürfen, in der Kraus das Mobiliar in das Spiel personaler An- und Abwesenheit während der Überarbeitung der *Letzten Tage der Menschheit* einbezieht: »Oft schaue ich, aus Gewohnheit, nach dem andern Tisch hinüber oder nach dem Divan. Es kommt viel Anregung von dieser Gegend, aber keine Stimme.«⁴⁷ Wenn allerdings die *agency* der Objekte zu groß wird und die – just vom Schreibtisch als Orientierungspunkt aus verorteten – Bilder nicht befragt werden, sondern eigenständig zu ›kommunizieren‹ beginnen, erzeugt das Interieur noch einmal andere Rückkoppelungseffekte auf die (in diesem Fall brief-

44 Vgl. Timms: *The Post-War Crisis*, S. 123.

45 Ebd.

46 Krajewski: *Denkmöbel*, S. 193.

47 BSN 1, S. 621. Dass sich der Diwan als Möbel beispielsweise auch in den Arbeitszimmern von Arthur Schnitzler oder Hugo von Hofmannsthal findet, legt nahe, ihn der bürgerlich-schriftstellerischen Standardausstattung zuzurechnen (vgl. Storch: *Arbeitsburg, Nest oder Pied-à-terre?*, S. 83).

liche) Schreibszene, wie eine Sendung vom 12./13. November 1915 an die nämliche Adressatin zeigt:

– Du, was war das? Von dort, wo Deine Bilder hängen (links vom Schreibtisch) kam jetzt soeben ein Ton, wie ein Knistern. Ich bin sehr erschrocken. Was willst Du mir sagen? Ich glaube, es ist etwas Gutes, es war ein Ja zu allem, was ich von und aus Dir denke. Ich bin zu den Bildern gegangen und das in der Mitte hatte das selige Lächeln, das von Musik verklärte.⁴⁸

Dieser letzte Absatz des Briefes verzeichnet mit dem Gedankenstrich gleichsam graphisch die Störung, aus der die Situation einer Frage resultiert, die nicht mehr an das Bild, sondern an die abwesende Sidonie Nádherný von Borutin gerichtet ist. Gleichzeitig ist Kraus' Kommunikationspartnerin im Moment des Schreibens – als Adressatin dieses Schreibens wie auch als (pluralisiertes) Bild – ohnehin schon doppelt imaginär anwesend, und doch hätte sie ganz leiblich präsent sein müssen, wenn der Sprechakt »Du, was war das?« in seiner Unmittelbarkeit wirklich gelingen soll. Der eigenständige »Ton« der Bilder animiert die Arbeit am Schreibtisch freilich zuerst gerade nicht, sondern provoziert mit dem Gehen eine Bewegung weg vom Tisch und hin zu einer anderen Interaktion mit den Bildern, die das Schreiben zunächst unterbricht, dann jedoch wieder ins und im Schreiben aufgehoben wird, das den Briefschluss setzt. Abseits des bisher benannten Personenkreises liegt die Pointe des gesamten Bilderreigens schließlich allerdings darin, dass die Zahl an Abbildungen Annie Kalmars nur mehr von einer weiteren übertroffen wird: nämlich von der Zahl an Abbildungen von Kraus selbst. Auch dies ist über ein bloß quantitatives Faktum hinaus interessant: Denn gemeinsam mit der Anwesenheit der eigenen Schriften, der erwähnten *Fackel*-Hefte – auch auf dem Schreibtisch –, aber etwa auch gerahmter Vorlesungsprogramme an den Wänden verweist das Arrangement des Arbeitszimmers auf ein Schreiben, das stets mit der eigenen Person und deren medialer Stabilisierung, vor allem aber mit dem vorangegangenen Œuvre korrespondiert und damit auf kontinuierliche Fortschreibung ausgerichtet ist. Diese Rückwirkung auf Kraus' Schreiben ist offenbar eine, die deutlich weniger »erschrocken« macht.

Den vorhandenen Büchern hingegen fehlt, wie angedeutet, ein solcher persönlicher Wert, wie er den Photographien zukommt, beinahe vollständig. In der Forschung wird Kraus daher nicht nur als reger Benützer fremder (öffentlicher wie privater) Bibliotheken charakterisiert, sondern man hat auch auf eine Art von ihm etablierten »Bürosystems« hingewiesen.⁴⁹ Kraus schickt Freunde und Mitarbeiter auf die Suche nach Zitaten und für Recherchezwecke aus,⁵⁰ aber gleichzeitig bedarf es ebenso »geübter Setzer und Bürokräfte, um unter dem

48 BSN 1, S. 267.

49 Vgl. Lunzer: Schreiben und Drucken, S. 78.

50 Vgl. ebd., S. 75.

starken Zeitdruck die gestellten Aufgaben (Satz der ›Fackel‹ und der Bücher, Satz der Plakate und Erledigung der Korrespondenz, aber auch eine Menge von einzelnen Kommunikationen technischer Art und der Verwaltung) zu bewältigen«,⁵¹ insofern diese den Druck seiner Schreibtisch-Erzeugnisse betreffen. Der Schreibtisch gestaltet sich dann als Organisationszentrum einer Mikrobürokratie und als Schaltzentrale des ›Systems Kraus‹. So verwundert es auch kaum, dass seine Arbeitsweise von zeitgenössischen Stimmen einem strikt getakteten Büroalltag gleichgesetzt worden ist – wenn auch mit deutlich verschobenen Arbeitszeiten.⁵² Eines der ausführlichsten Zeugnisse dazu stammt abermals von Leopold Liegler:

Für Kraus war der nachmittägige Kaffeehausbesuch die Gelegenheit zum Mittagsmahl, denn er arbeitete nachts bis etwa fünf Uhr früh, legte sich dann bis Mittag schlafen und erschien um drei Uhr nachmittags im Café. So um fünf Uhr ging er nach Hause, weil vor 6 Uhr der Diener von der Druckerei kam, der das Tages-Arbeitspensum der Setzerei und die tagsüber im Verlage eingelaufene Post brachte. Nachdem er noch rasch einen kleinen Imbiß genommen hatte, machte er sich an die Lektüre der Briefe, durchflog angekommene Zeitungen und Zeitschriften und verglich dann die Korrekturen der Druckerei. Gegen acht Uhr ging er in ein Gasthaus, aß dort reichlich: [...]. Nach neun Uhr suchte er wieder ein Café auf – ein anderes als jenes am Nachmittag – las dort die Abendblätter und empfing wieder gelegentlich Besuche [...]. Im Kaffeehaus blieb er noch bis nach elf Uhr und machte sich dann auf den Heimweg, um bis fünf Uhr früh zu arbeiten. [...] Damit ist die Tageseinteilung, an die er sich mit großer Pünktlichkeit hielt, so ziemlich umschrieben.⁵³

Hier wird noch einmal deutlich, mit welchen Interessen man sich bislang Kraus' Schreibtischtätigkeit gewidmet hat.⁵⁴ Die nächtliche Arbeit steht einem romantischen Schreibrausch allerdings denkbar fern: Denn obgleich Kraus durchaus vom »wüste[n] Nachtleben am Schreibtisch«⁵⁵ spricht, wird er zumindest später

51 Ebd., S. 79.

52 Zu seinem verschobenen Tagesablauf äußert sich Kraus in satirischer Manier bereits 1908. Seine ›verkehrte Lebensweise‹ begründet er damit, dass er der Einteilung der Welt in »Morgenblatt« und »Abendblatt« entgegen wolle: »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« (Kraus: Lob der verkehrten Lebensweise. In: F 257–258, Juni 1908, X. Jg., S. 10–14, hier S. 11).

53 Liegler: Meine Erinnerungen, S. 9f.

54 Unergiebig ist Richard Schubert's »Versuch, den Widerspruch von Apollinischem und Dionysischem, Selbstbe- und -entgrenzung, Trockenheit und Feuchte in Karl Kraus' Werk und Leben aufzulösen«, der zum Schreibtisch abgesehen von mancher Kraus'schen Selbstaussage nichts beizutragen hat und sich wiederholt in nicht haltbaren Behauptungen erschöpft (Schubert: Karl Kraus, der Schreibtisch und die Wanduhr, S. 327). In seinem heuristischen Zugewinn überschaubar bleibt auch Ramer: Ein Leben am Schreibtisch.

55 Kraus: Innsbruck. In: F 531–543, Apr. 1920, XXII. Jg., S. 1–206, hier S. 111.

auf der »Planmäßigkeit und Beherrschtheit«⁵⁶ seiner Arbeit beharren. Dennoch kokettiert Kraus ständig mit der Möglichkeit der Verausgabung, soll er doch unter anderem selbst bekundet haben, dass sein Schreiben »pausenlos fort[geht] bis zur völligen Erschöpfung«.⁵⁷ Sigismund von Radeckis Einschätzung, wonach Kraus am Schreibtisch »lebte«,⁵⁸ verdeutlicht, wie erfolgreich dessen Strategien der Selbstinszenierung gewesen sind.

Nun gestaltet sich, wie sich bisher abgezeichnet hat, der Schreibtisch für Kraus grundsätzlich als Ort der Kriegserfahrung. Neben seiner Funktion als Element von Empfangs- und Steuerungsvorgängen mit sehr distinkten Abläufen und Modalitäten ist er in einem nächsten Schritt allerdings auch als Mittelpunkt einer Kampfzone zu situieren, die zuvorderst neuerlich zurück in das Figurenensemble der *Letzten Tage der Menschheit* führt. Auch abseits des besagten Nörgler-Abschlussmonologes ist das Material voll von Schreibszenen, Schriftstücken und Schreiberfiguren: Kanzlei- und Büreauszimmer; Hauptquartiere; das Militärkommando; Presse-Redaktionen; Kriegsfürsorgeamt, Kriegsarchiv und Kriegspressequartier; die Briefzensur; diverse Ministerien; das Arbeitszimmer des österreichischen Kaisers; sogar der Mittagstisch bei Paul von Hindenburg und Erich Ludendorff – sie alle bezeichnen Orte, an denen Schreibtischtäter⁵⁹ potenziell ihr Unwesen treiben. Was damit in den *Letzten Tagen der Menschheit* verhandelt wird, ist nicht zuletzt eine Verschiebung, auf die Cornelia Vismann aufmerksam gemacht hat: Denn so wie der Erste Weltkrieg in mehrerlei Hinsicht eine Zeit radikaler technologischer Neuerungen darstellt – und Kraus wird nicht müde, das zu kritisieren –, gilt dies auch für die Verwendung des Schreibtisches. Der »Technik-Transfer« des Ersten Weltkrieges mündet direkt in die Büroreformen der 1920er Jahre, die in der »Vision vom bürokratisierten Militär«, wie sie etwa Alfred von Schlieffen vertritt, vorweggenommen werden.⁶⁰ Dessen Ausführungen zufolge befindet sich der Feldherr

weiter zurück in einem Hause mit geräumigen Schreibstuben, wo Draht- und Funkentelegraph, Fernsprech- und Signalapparate zur Hand sind [...]. Dort, auf einem bequemen Stuhle vor einem breiten Tisch hat der moderne Alexander

56 So berichtet es Helene Kann (zit. n. Pfäfflin: *Aus großer Nähe*, S. 191). Kann übernimmt hier wortgleich einen Topos, den Kraus in seinem Beitrag *Warum die Fackel nicht erscheint* aus dem Jahr 1934 selbst auslegt (vgl. Kraus: *Warum die Fackel nicht erscheint*. In: F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 37).

57 So zumindest überliefert es Sigismund von Radecki (zit. n. Pfäfflin: *Aus großer Nähe*, S. 186).

58 Zit. n. Pfäfflin: *Aus großer Nähe*, S. 186, Herv. im Orig.

59 Wie Dirk van Laak festhält, ist spätestens mit dem Ersten Weltkrieg jenes »komplexe Beziehungsgefüge zwischen Schreiben und Tun«, das später den Begriff des Schreibtischtäters definieren wird, »voll ausgeprägt« (Laak: *Schreibtischtäter – eine vorläufige Bilanz*, S. 298).

60 Vismann: *Akten*, S. 271. Zu den Kontinuitäten von Krieg und Büro vgl. auch Meynen: *Büroformate*, S. 84f.

auf einer Karte das gesamte Schlachtfeld vor sich, von dort telephonierte er zündende Worte und dort empfängt er die Meldungen der Armee- und Korpsführer, der Fesselballons und der lenkbaren Luftschiffe [...].⁶¹

Ein derartiges Phantasma vom »Schlachtfeld-Büro«,⁶² wie Max Weber es 1922 charakterisieren wird, ruft auch Kraus in seiner essayistischen Polemik gegen die Kriegstechnologie auf, die im Mai 1918 unter dem Titel *Das technoromantische Abenteuer* in der *Fackel* erscheint und in der gleichsam Schlieffens »zündende Worte« in ihrer finalen Konsequenz gedacht werden:

Denn wenn man die menschliche Stimme, also auch das Kommando, auf Entfernungen wie Berlin-Wien übertragen kann, warum sollte es der Technik, die das Wunder von heute zur Kommodität von morgen macht, nicht möglich sein, einen Apparat zu erfinden, durch den es mittelst einer Druck-, Umschalt- oder Kurbelvorrichtung einem Militäruntauglichen gelingen könnte, von einem Berliner Schreibtisch aus London in die Luft zu sprengen und viceversa?⁶³

Mit den Heeres-Schreibtischen eng verflochten sind die Schreibtische der Journalist:innen und Literaten, die sich in den Dienst der habsburgischen Propaganda (vgl. Kap. 5) stellen und sich durch ihren »Feuilletonismus der Glorie«⁶⁴ an der Austreibung der Vorstellungskraft beteiligen, wodurch ihnen Kraus zufolge ein wesentlicher Anteil an der Kriegsschuld anzulasten sei.⁶⁵ Über diejenigen, die ihren Kriegsdienst in den Propagandainstitutionen ableisten, äußert sich Kraus bereits im Dezember 1915 in seinem *Fackel*-Beitrag *Geteilte Ansichten über die Kriegsberichterstattung* in eindeutiger Weise.⁶⁶ Mit Blick auf den Ort der Täter-

61 [Schlieffen:] Der Krieg in der Gegenwart, S. 18.

62 Vismann: Akten, S. 271.

63 Kraus: Das technoromantische Abenteuer. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 41–45, hier S. 43. Schon in seiner Anrede *In dieser großen Zeit* deklariert Kraus Depeschen beziehungsweise Telegramme als »Kriegsmittel« (Kraus: In dieser großen Zeit. In: F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 12 u. 14).

64 Kraus: Literaten unterm Doppelaar. In: F 457–461, Mai 1917, XIX. Jg., S. 22–25, hier S. 25. Unter Berufung auf *Die letzten Tage der Menschheit* wird Kraus auch Mitte der 1930er Jahre noch einmal betonen: »[M]achen wir uns doch mit Papier nichts vor, was wir uns nicht vorstellen können; und erkennen wir, daß es ein Leichtes ist, vom Schreibtisch aus Schmierbüchsen zum Losgehn zu bringen« (Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. In: F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 236).

65 Es ist hier nicht der Ort, Kraus' weithin bekannte Pressekritik näher zu erörtern. Vgl. dazu die grundlegenden Ausführungen bei Arntzen: Karl Kraus und die Presse; den profunden neueren Überblick bei Djassemly: Productivgehalt, S. 220–277; sowie für das frühe Œuvre Carr: Demolierung – Gründung – Ursprung, S. 431–463.

66 Vgl. Kraus: *Geteilte Ansichten über die Kriegsberichterstattung*. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 32–36.

schaft präzisiert er seine Kritik zehn Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges, als er in der *Fackel* die Akten zum ›Fall Kerr‹, seiner gerichtlichen Auseinandersetzung mit Alfred Kerr über dessen Kriegsgedichte, veröffentlicht:

Wir wollen nicht darüber sprechen, ob die Bereitschaft bei Kriegsausbruch, also zu einer Zeit, wo eine ziemlich geringe Vorstellung jener Kriegsrealität verbreitet war, die weiterhin doch Gedichte ermöglichte, etwa auch noch die Lust zu persönlicher Aktivität sagen wir 1917 verbürgt hat und ob nicht der Schreibtisch als Deckung für ein kriegerisches Fühlen um diese Zeit schon vielfach dem Schützengraben vorgezogen wurde.⁶⁷

Dezidiert fällt auch Kraus' Urteil über die Rolle der Presse im Kriegskontext in der bereits erwähnten Anrede *In dieser großen Zeit* aus: Die Presse »erhebt nicht nur den Anspruch, daß die wahren Ereignisse ihre Nachrichten über die Ereignisse seien, sie bewirkt auch diese unheimliche Identität, durch welche immer der Schein entsteht, daß Taten zuerst berichtet werden, ehe sie verrichtet werden.«⁶⁸ Zu jenem Typus von Schreibtischtäter, »von dessen Schreibtisch die Befehlsgewalt ausgeht«, und zu jenem, »der als logistischer ›Helfer‹ die Durchführung dieser Befehle organisiert«, gesellt sich in diesem Sinne ein dritter Typus, der diejenigen umfasst, »welche diese Ereignisse schreibend kommentieren bzw. sie in einem propagandistischen Sinne ›herbeischreiben‹.«⁶⁹ Voraussetzung für Letzteren ist freilich, wie Sarah Mohi-von Känel herausgearbeitet hat, eine »behauptete Analogie zwischen Krieg, Schreibinhalt, Schriftsteller und Schrift«, die »eine Aufhebung der [...] Differenz zwischen Schreiben und Handeln, Denken und Ausführen, Dichten und Kämpfen [impliziert].«⁷⁰ Sobald nun allerdings Kraus die Protagonist:innen an den Schreibtischen der Propagandamaschinerie in den Blick nimmt, findet eine Umwertung vom ›Schreibtischkämpfer‹ zum ›Schreibtischtäter‹ statt.⁷¹ Die Bestrafung der »Kriegsschreiber nach dem Krieg« imaginiert Kraus noch vor dem offiziellen Kriegsende in der gleichnamigen Abhandlung in der *Fackel*:

Eine allseitige Friedensbedingung wird den Tag festsetzen müssen, an welchem gleichzeitig in sämtlichen Staaten auf offenem Markt vor den auf Tribünen sitzenden Invaliden die Kriegsslyriker und alle, die mit dem Wort zur Tat geholfen haben, dadurch von ihr befreit waren und ihre schmäbliche Rettung nicht allein mit

67 Kraus: Der größte Schuft im ganzen Land ... In: F 787–794, Sept. 1928, XXX. Jg., S. 1–208, hier S. 30.

68 Kraus: In dieser großen Zeit. In: F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 8f.

69 Rose: Zur Einführung, S. 12.

70 Mohi-von Känel: Schreibtischkämpfer, Schreibtischtäter, S. 150.

71 Vgl. ebd., S. 163.

dem Ruin anderer erkaufte, sondern noch mit Gewinn belohnt sahen, zusammengetrieben und ausgepeitscht werden.⁷²

Wie im bisherigen Verlauf deutlich geworden ist, stellt der Schreibtisch ein ›belastetes‹ Möbel im Kriegskontext dar. Von hier aus ist nun noch einmal nach Kraus' eigener Schreibtischtätigkeit zu fragen: Denn auch Kraus attackiert vom Schreibtisch aus. Dieser ist für ihn eben nicht nur ein Ort der Kriegserfahrung, sondern im selben Maße einer der angewandten Kriegsführung: Der Schreibtisch ist der Ausgangspunkt der Kraus'schen Gegenangriffe sowie der sprachlichen Vernichtung seiner Gegner:innen. Die bereits thematisierte diskursive Registratur wird damit zu einer gewaltsamen Form von Archivierung (vgl. Kap. 5), die sich in die autoritäre Orchestrierung⁷³ von Stimmen im Nachdruck – sei es in der *Fackel*, sei es in den *Letzten Tagen der Menschheit* – übersetzt. Kraus' Schreibtisch gestaltet sich zuletzt als das Kontrollzentrum eines privaten Feldzuges gegen die Kultur und Gesellschaft seiner Zeit, und Kraus selbst wird damit zum Schreibtischtäter, der ergänzend zu den drei genannten Typen schon insofern als vierter Typus zu verstehen ist, als sich seine Täterschaft keinem Staatsapparat unterordnet – so stellt es zumindest Kraus' im Rahmen einer Lesung der *Letzten Tage der Menschheit* geäußertes »Bekenntnis, daß ich kein Vaterland habe außer meinem Schreibtisch«, dar.⁷⁴ Kraus wird, wie bereits vermerkt, auch anlässlich der Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit*, als er sich ein letztes Mal für die Arbeit an diesem Dramenprojekt an den Schreibtisch begibt, entsprechend seinen »Willen« bekunden, »den Krieg gegen den Krieg und gegen die Mächte, die ihn ermöglicht, herbeigeführt und erklärt haben, fortzusetzen«.⁷⁵ Die Kampfansage aktualisiert die etymologische Tiefenschicht der Polemik (πόλεμος/*pólemos*) und macht Kraus' Schreibtisch auch in diesem Sinne zu einem Schauplatz der Konfrontation. Dass die zuletzt zitierte Äußerung zuerst auf einem Vorlesungsprogramm publiziert wird, deutet jedoch bereits an, dass der Austragungsort der Kraus'schen Auseinandersetzung noch in einen anderen Rahmen (und, wie hier zu ergänzen wäre, auch in ein anderes θέατρον) überführt wird.

Kraus' oben zitierte Vorstellung seiner Schreibtischtäter-Gerichtsbarkeit wird sich nämlich nicht realisieren, wie sein *Kriegssegel* aus dem Jahr 1925 verdeutlicht:

72 Kraus: Die Kriegsschreiber nach dem Krieg. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 156–158, hier S. 157, Herv. im Orig.

73 Vgl. Carr: Figures of Repetition, S. 770.

74 Kraus: Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt. In: F 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 1–9, hier S. 4.

75 Kraus: Notizen und Glossen. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 20.

Mein Vorschlag, nach Friedensschluß die Kriegsliteraten einzufangen und vor den Invaliden auszupeitschen, ist unerfüllt geblieben [...]. Immerhin sollte man jetzt [...] wenigstens die Einrichtung haben, daß sie gezwungen sind, an jedem Jahrestag des Kriegsbeginns sich von mir vorlesen zu lassen, was sie damals geschrieben haben.⁷⁶

Bereits vor der Anfertigung der Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit* dient die Vorlesung Kraus als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. In ihrer Funktion als Substitut der Auspeitschung wird auch sie in die Nähe eines Gewaltaktes gerückt, was für die Funktionsweise des Vortragstischen noch eigens zu bedenken sein wird. Zunächst allerdings gilt es festzuhalten, dass Kraus grundsätzlich mit der Austauschbarkeit von Schreibtisch und Vortragstisch respektive Podium spielt. Beide werden – freilich in satirischer Manier – mit einem Heimatbegriff aufgeladen,⁷⁷ beide zu exklusiven Fluchtorten stilisiert,⁷⁸ und Sidonie Nádherný von Borutin wird Kraus' Vorlesungen rückblickend überhaupt als dessen »Ersatz für den Schreibtisch« bezeichnen.⁷⁹ Ein Blick in die Manuskripte der Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* verleitet zu einem ähnlichen Befund. Die spätere Szene V/26 wird handschriftlich mit folgender Regieanweisung eingeleitet:

Monolog des Nörglers

Der Nörgler (am Schreibtisch)⁸⁰

In der Druckfassung lautet die Regieanweisung jedoch »Wiener Vortragssaal«,⁸¹ was gleichsam mit der durch Nádherný von Borutin suggerierten Verschiebung in Kraus' eigener Praxis korreliert. Konsequenterweise wird mit dieser Verschiebung weg vom Schreibtisch und hin zum Vortragssaal die handschriftliche Bemerkung »Draußen, ganz von weitem her, der Ruf: – – bee!«⁸² gerade nicht übernommen. Schon zu Beginn seiner Vorlesungstätigkeit, die offiziell 1910

76 Kraus: Kriegsseggen. In: F 706–711, Dez. 1925, XXVII. Jg., S. 29–42, hier S. 42.

77 Vgl. Kraus: Das kulturelle Niveau. In: F 820–826, Okt. 1929, XXXI. Jg., S. 146–148, hier S. 148. An früherer Stelle sind es noch Schreibtisch und Bett, die zur »Heimat« auserkoren werden (vgl. Kraus: Aus Kindern werden Erwachsene. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 127–133, hier S. 133).

78 Vgl. Kraus: Madame l'Archiduc in Prag. In: F 885–887, Dez. 1932, XXXIV. Jg., S. 34–44, hier S. 40.

79 Zit. n. Pfäfflin: Aus großer Nähe, S. 220.

80 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 60, vereinfachte Darstellung.

81 AA, S. 492. Dramaturgisch ist diese Szene dort mit der vorhergehenden Szene V/25 abgestimmt, die im »Berliner Vortragssaal« spielt (ebd., S. 491).

82 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 60.

einsetzt,⁸³ zeichnet sich bei Kraus jedenfalls eine Liaison von Schrift und Darbietung, von geschriebenem und gesprochenem Wort ab, die sich in einem Aphorismus der Sammlung *Pro domo et mundo* verdichtet findet: »Wenn ich vortrage, so ist es nicht gespielte Literatur. Aber was ich schreibe, ist geschriebene Schauspielkunst.«⁸⁴ Kein ›Spielen‹, sondern ein Aufrechterhalten der Deklamationskunst des 19. Jahrhunderts ist Kraus' Credo, mit dem er sich gegen den zeitgenössischen Theaterbetrieb richtet und seinem Vorlesen zugleich eine anachronistische Note verleiht.⁸⁵ Entsprechend ist sein Auftreten von einem spezifischen Minimalismus geprägt: von geringer ›Theatralität‹, überschaubarem Einsatz der Gestik und spartanisch eingerichteter Bühne.⁸⁶ Die Absage an visuelle Mittel – neuerlich ist hier an das »dekorationsfreie[] Shakespeare-Theater«⁸⁷ sowie an das Theater der Dichtung zu erinnern (vgl. Kap. 1) – geht dabei einher mit einer Aufwertung der stimmlichen Qualitäten. Ein solches Primat der Stimme legt es nahe, für die Vorlesesituation von einem präsenzstiftenden Potenzial auszugehen, bietet doch der Vortrag die Möglichkeit, den Texten eine andere Form von Gegenwärtigkeit zu verleihen, wie Brigitte Stocker ausdifferenziert:

Während die Wirkung des geschriebenen Textes sich nach seiner vermeintlichen Fixierung der Kontrolle durch den Autor weitestgehend entzieht, kann die Rezeption des gesprochenen Textes ad hoc beobachtet und gelenkt werden. Für Kraus hatte das gesprochene Wort eine weitaus stärkere Wirkungsweise

83 Für einen Überblick über Kraus' Vorlesungen von 1910 bis 1936 vgl. Wagenknecht: Die Vorlesungen von Karl Kraus, der Kraus' frühe Rezitationen aus den 1890er Jahren sowie die Radioaufnahmen zu Beginn der 1930er Jahre allerdings ausspart.

84 Kraus: *Pro domo et mundo*. In: F 336–337, Nov. 1911, XIII. Jg., S. 40–42, hier S. 41.

85 Vgl. dazu auch Stocker: Rhetorik eines Protagonisten, S. 189–191. Zu den Korrelationen von Satire und Theaterpraxis bei Kraus vgl. überdies Kouno: Die Performativität der Satire, S. 140–177. Eine ›geschriebene Schauspielkunst‹, die sich gegen ein zeitgenössisches Theater wendet, ortet Kraus im Übrigen auch bei Johann Nestroy (vgl. Kraus: Nestroy und die Nachwelt. In: F 349–350, Mai 1912, XIV. Jg., S. 1–23, hier S. 8).

86 Vgl. Martens: Karl Kraus on Stage, S. 36 u. 41–46. Auch Friederike Hagel, einer Augenzeugin der Vorlesungen, zufolge »genügte Kraus der kleine Raum zwischen Tisch und Stuhl als Szene durchaus« (Hagel: Der Vorleser Karl Kraus, S. 1). Sie bemerkt aber auch, dass Kraus in späteren Jahren vermehrt kleinere Requisiten verwendet, die sich im Rahmen der Tischszene bedienen lassen (vgl. ebd., S. 3). Trotz allem hält eine Rezension des *Tagesboten* anlässlich von Kraus' Brunner Vorlesung im November 1910 fest: »Das ist kein Vorlesertisch, kein Vortragspodium. Es ist eine Bühne, auf der der Autor uns seine Werke vorspielt. Darum die spanische Wand, das Fehlen der üblichen Wasserflasche, die Verdunkelung des Saales – bühnenmäßige Technik« (zit. n. Kraus: Leseabende. In: F 339–340, Dez. 1911, XIII. Jg., S. 23–26, hier S. 23).

87 Kraus: Notizen. In: F 426–430, Juni 1916, XVIII. Jg., S. 40–55, hier S. 47f.

als das geschriebene. Der flüchtige gesprochene Text galt ihm durch die Elemente des Vortrags als in höherem Maße fixiert als der gedruckte.⁸⁸

Zugleich geht die Möglichkeit von Gegenwärtigkeit so weit, dass im Rahmen des Theaters der Dichtung, das neben den eigenen Schriften mit wenigen Ausnahmen nur Texte von Toten darbietet, ebendiese Toten von Kraus zitierend prosopopoiatisch (vgl. Kap. 5) auf die Bühne geholt werden können. »Dekorationsfrei« ist dann auch die Gestaltung des Vortragstisches selbst: Im Gegensatz zur *tabula plena* des Schreibtisches wird bei diesem nämlich gleichsam *tabula rasa* gemacht. Von einer simplen »Ersatzfunktion« des Vortragstisches für den Schreibtisch wird man also nicht uneingeschränkt sprechen können. Kraus geht es im Wesentlichen darum, Unnötiges zu vermeiden, das beim Vorlesen vom Text selbst ablenken könnte, weswegen er auf einem schlichten, beinahe asketischen Arrangement beharrt.⁸⁹ Ihm selbst zufolge soll nicht einmal ein Wasserglas auf dem Tisch stehen.⁹⁰ Das bestätigen auch ein Tonfilm von Kraus als Vorleser aus dem Jahr 1934,⁹¹ in dem nur Bücher und Brille auf dem Tisch zu liegen kommen, sowie die zwei Jahre zuvor heimlich aufgenommenen Photographien einer Kraus'schen Leseszene.⁹² Was das Podium darüber hinaus in gewisser Hinsicht vom Schreibtisch abgrenzt, ist dessen spezifisches (Re-)Aktionspotenzial. Während, wie Dirk Rose gezeigt hat, Kraus' Polemik sogar dort, wo sie den »bloßen« Text zu überschreiten versucht, häufig den medialen Bedingungen der Schriftkommunikation verhaftet bleibt,⁹³ wird mit den Vorlesungen dezidiert »die Grenze von Schrift und Aktion konsequent performativ unterlaufen.«⁹⁴ Walter Benjamin hat überhaupt erst im »Ineinandergreifen von mündlicher und schriftlicher Ausdrucksform« bei Kraus das völlige Ausschöpfen der »polemischen Möglichkeiten« geortet.⁹⁵ Mit Blick auf den Schreibtisch lässt sich umso deutlicher zeigen, dass Kraus mit seinem Auftritt als Vorleser einen erweiterten Aktionsraum für sich (und in weiterer Folge auch für *Die letzten Tage der Menschheit*) eröffnet.⁹⁶ Dass es damit zugleich zu einer Verlagerung der Kriegsführung an

88 Stocker: Rhetorik eines Protagonisten, S. 244.

89 Vgl. ebd., S. 57f.

90 Vgl. Kraus: Das Mangobaumwunder. In: F 668–675, Dez. 1924, XXVI. Jg., S. 88–93, hier S. 90.

91 Zum Video vgl. <https://www.kraus-vorleser.wienbibliothek.at/der-vorleser/film> (letzter Zugriff am 1. August 2022).

92 Zu den Photographien vgl. Lunzer: Theater, Vorlesungen, »Theater der Dichtung«, S. 148f.

93 Vgl. Rose: Polemische Transgression, S. 11.

94 Ebd., S. 21. Zur *performance* des Vorlesers Kraus vgl. auch Kouno: Die Performativität der Satire, insbes. S. 223–236.

95 Benjamin: Karl Kraus, S. 338.

96 Als Kraus 1923 für die Aufführungen des Epiloges *Die letzte Nacht* probt und zeitgleich noch mit Schauspielerinnen für eine mögliche Inszenierung von Goethes *Pandora* übt, sieht er darin zwar eine »wochenlange Ablenkung vom Schreibtisch«, aber eben auch das

einen anderen Tisch kommt, suggerieren bereits die kurz skizzierten polemischen Zusammenhänge.

Um Kontrollgewalt (insbesondere über *setting*, Raum und Publikum) und die Bewahrung einer grundlegenden Unnahbarkeit geht es freilich auch bei dieser zusätzlichen Tischszene,⁹⁷ weswegen es durchaus naheliegt, den Lesetisch als »eine Art Bollwerk zwischen Kraus und den Zuhörern« zu begreifen.⁹⁸ Ein solches Kontrollregime bringt es mit sich, dass die Interaktion mit dem Publikum üblicherweise nur einseitig funktionieren kann,⁹⁹ und es führt außerdem dazu, dass sich Schreibtisch und Vorlesetisch in letzter Instanz doch wieder näherstehen, als es mancher Unterschied nahelegen mag. Denn der Vorlesetisch fungiert ebenfalls als eine Art von Kommandozentrum, von dem aus sich Kraus – wenn auch nunmehr unter verschobenen Vorzeichen – in der Orchestrierung übt: Ganz in diesem Sinne äußert er sich bereits Mitte der 1910er Jahre mehrfach dazu, dass es ihm als Vorleser darum gehe, das Publikum als homogene, willige Masse zu konstituieren,¹⁰⁰ was laut Kari Grimstad auf eine prototypische demagogische Situation verweise.¹⁰¹ Aus diesen Voraussetzungen erklärt sich auch Elias Canettis Befund, wonach »es Karl Kraus gelungen war, eine Hetzmasse aus Intellektuellen zu bilden, die sich bei jeder Lesung zusammenfand und so lange akut bestand, bis das Opfer zur Strecke gebracht war.«¹⁰² Mit einer solchen Instrumentalisierung ist die polemische Konfrontation respektive Auseinandersetzung (das, was Benjamin ein »Verspeisen des Gegners«¹⁰³ nennt) keineswegs mehr länger der Schauplatz eines Einzelkämpfers, sondern sie wird vielmehr in ein nachgerade mystisches Gemeinschaftserlebnis überführt. Kriegsführung ist zuletzt und entgegen allen Alleinstellungsproklamationen vonseiten Kraus' eben doch ein kollektiver Akt.

Während bei Kraus als Vorleser gewissermaßen die größtmögliche Ausdehnung der Tischszene erreicht ist, soll der Blick zuletzt wieder zurückgelenkt werden auf die unmittelbare Schreibtischoberfläche beziehungsweise auf die genuin mit dem Material befassten, im engeren Sinne konkreten Schreibtischpraktiken. Darunter fallen insbesondere das Schreiben, das Schneiden und Kleben sowie das

besondere »Erlebnis« der Probenarbeit, das ihn diese Ablenkung »nicht bereuen ließ« (Kraus: Die letzte Nacht. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 59–145, hier S. 69).

97 Vgl. dazu auch Stocker: Rhetorik eines Protagonisten, S. 61.

98 Rühr: Dispositive der Lesungen von Karl Kraus, S. 142.

99 Zu den kleinen Lizenzen (Zischen, Applaudieren), die Kraus dem Publikum zugesteht, vgl. Stocker: Rhetorik eines Protagonisten, S. 60f.

100 Vgl. etwa prominent Kraus: Notizen. In: F 384–385, Okt. 1913, XV. Jg., S. 24–29, hier S. 28f.

101 Vgl. Grimstad: Masks of the Prophet, S. 131–133. Zum diversen und wechselnden Verhältnis von Vortragendem und Publikum vgl. auch Stocker: Rhetorik eines Protagonisten, S. 58–71.

102 Canetti: Karl Kraus, S. 44.

103 Benjamin: Karl Kraus, S. 355.

Kopieren respektive Abschreiben, deren je spezifische Qualitäten noch eigens auszuarbeiten sein werden. An dieser Stelle geht es vorerst vor allem darum, den funktionalen Zusammenhang des Schreibtisches aufzuschlüsseln. Auch für Kraus' Schreibtisch gilt, dass er eines jener »missachteten Zentren von Netzwerken« bildet, »die sich als Texte manifestieren«. ¹⁰⁴ Zugespielt formuliert, fungiert der Schreibtisch gar als das »mediale Apriori« der Textproduktion schlechthin; ¹⁰⁵ etwas distinkter medial gefasst kann er rekurrierend auf Walter Seitter als Ort der *Präsentation* respektive der Vergegenwärtigung von Material verstanden werden. ¹⁰⁶ Mit dieser Funktion gehen unterschiedliche Handlungsoptionen einher: Eine davon ist die *Selektion* – was auf den Tisch kommt, wird von anderen Dingen abgesetzt und vor allem auf eine Verkehrs- bzw. Kommunikationsfläche gebracht. ¹⁰⁷ An diese Handlungsoption lassen sich direkt zwei weitere anschließen: *Hinlegungsmöglichkeit* und *Entfernungsmöglichkeit*, die beide auf eine grundsätzliche Mobilität des Materials verweisen. ¹⁰⁸ Es ist bereits darauf aufmerksam gemacht worden (vgl. Kap. 2), dass Kraus Einzelblätter für seine Manuskripte privilegiert. Gleichzeitig muss die Mobilität des (nicht bloß eigenen) Materials unter Umständen jedoch überhaupt allererst hergestellt werden, und eine Möglichkeit dafür, auf die Kraus zurückgreift, ist der Einsatz der Schere (vgl. Kap. 4). Nicht zuletzt deshalb wird Kraus' Schreibtisch auch zum »Kampfplatz spitzer Gegenstände«. ¹⁰⁹ Die vielleicht wichtigste Handlungsoption stellt die *Gruppierung* dar: jener »Verbund«, ¹¹⁰ der aus der Anordnung der Dinge auf dem Tisch resultiert, aus denen sich dann wiederum eine oder auch keine Interferenz ergeben kann. Für Kraus ist dies insbesondere jene erwähnte Ansammlung von Papieren, Notizzetteln, Korrekturfahnen, *Fackel*-Heften, Büchern, Zeitungen und Zeitungsausschnitten auf seinem Schreibtisch. Eben dieses Material wird damit zugleich in einen bestimmten Operations- respektive Aktionsraum eingefügt. Seitter spricht diesbezüglich von der Annäherung der Dinge an die »Augen-Hand-Zone«, ¹¹¹ die sich als konstitutive Voraussetzung für das »Hybrid aus Schreibsubjekt und Schreibobjekt« ¹¹² am Schreibtisch fassen lässt. Ohnehin ist auch Kraus' Lesen in der Regel ein fortwährendes (Re-)Agieren mit

104 Krajewski: Denkmöbel, S. 196. Zu einer Situierung des Schreibens – weniger allerdings der titelgebenden Autorschaft – als eines »Akteur-Netzwerks« vgl. zuletzt auch Knapp: Autorschaft als Akteur-Netzwerk.

105 Vgl. Krajewski: Denkmöbel, S. 196.

106 Vgl. Seitter: Physik der Medien, S. 77. Seitter, dem man dabei wie in manch anderem Punkt nicht zwingend folgen muss, nennt dies auch die »eigentliche[] Medienfunktion« des Tisches.

107 Vgl. ebd., S. 77–79.

108 Vgl. ebd., S. 78.

109 Vgl. Vogel: Kampfplatz spitzer Gegenstände.

110 Vgl. Seitter: Physik der Medien, S. 77.

111 Ebd., S. 69.

112 Krajewski: Denkmöbel, S. 197f.

der Hand. Außerdem speist sich sein Schreiben häufig aus einer »antithetical disposition«¹¹³ gegenüber dem *vorliegenden* Material, und die entsprechenden Gruppierungen auf dem Tisch eröffnen eben eine solche Möglichkeit von Konfrontation. Ein Blick in das Nachlassmaterial erweist sich darüber hinaus als aufschlussreich für die Frage nach den relationalen Zusammenhängen auf Kraus' Schreibtisch – schließlich finden sich in den Manuskripten wiederholt Schriftverläufe, die als Effekte des angefüllten Schreibtisches mit seinem eng begrenzten Platz – und punktuell auch als Effekte eines noch zu erörternden korrespondierenden Schreibens (siehe unten; vgl. Kap. 5) – zu deuten sind: Sie folgen entsprechend der notwendigen Drehung des Blattes (Abb. 3.7, 3.8).¹¹⁴ »Dieser Schreibtisch! *1 cm* Raum zur Arbeit«,¹¹⁵ bekundet Kraus dann auch brieflich im März 1921. Dies führt im Übrigen zu den oben genannten Parerga der Schreibszene zurück, denn hier, im eingegrenzten Beobachtungsraum auf dem Schreibtisch, wird noch deutlicher als an den im Raum verteilten Artefakten, inwiefern das Verhältnis der Dinge zueinander Kraus' Schreiben bedingt beziehungsweise beeinträchtigt. In der Terminologie Bruno Latours gesprochen wirken auf dieses Schreiben demgemäß verschiedene *Akteure* ein, mit denen je spezifische ›Aktionsprogramme‹¹¹⁶ einhergehen (können). Kraus' Schreiben wird im Folgenden nicht nur ausgehend von einer solchen ›hybriden‹ Disposition, die weiterhin mit zu bedenken ist, sondern insbesondere in seiner Prozessualität – mit Louis Hay gesprochen: in seiner ›dritten Dimension‹, das heißt der »Dimension der Entstehung«¹¹⁷ – und seinen materialen Zusammenhängen aufzuschlüsseln sein. Ins Zentrum rückt damit die bereits angedeutete ›Schreibszene‹.

113 Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 45.

114 Vgl. WB, H.I.N. 169779, Beilage; sowie [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 102. Abb. 3.7 zeigt einen frühen Entwurf des Textes *Mit der Uhr in der Hand*, den Kraus in der *Fackel* von Januar 1917 (vgl. Kraus: *Mit der Uhr in der Hand*. In: F 445–453, Jan. 1917, XVIII. Jg., S. 150) beziehungsweise im dritten Band der *Worte in Versen* (vgl. S 9, S. 120) abdruckt und den er für die erwähnte Szene des Nörglers im Vortragssaal (V/26 der Akt-Ausgabe) wieder aufgreift.

115 BSN 1, S. 573, Herv. im Orig.

116 Vgl. Latour: *Der Berliner Schlüssel*, S. 47.

117 Hay: *Die dritte Dimension der Literatur*, S. 323.

SCHREIBSZENEN

Zu J.N. 169. 779

Kind ist bei uns - bei der Mutter mit L. 20.
wie hat es sich bei uns - L. 20?

~~Die Mutter~~
~~die Mutter~~

~~die Mutter~~
die Mutter ist bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

die Mutter ist bei uns, wie bei uns

Abbildung 3.7

›SCHREIBEN‹

Schreiben ist keine abstrakte Geste, sondern eine Praktik mit vielfältigen Voraussetzungen.¹¹⁸ Um diese Praktik zu fassen zu bekommen, orientieren sich die folgenden Ausführungen vor allem am Konzept der ›Schreibszene‹, wie es Rüdiger Campe maßgeblich geprägt hat und wie es seit der Jahrtausendwende für die Forschungen zur ›Genealogie des Schreibens‹ leitend geworden ist. In Campes vielfach bemühter Formulierung, auf die seine Überlegungen meist verkürzt werden, bezeichnet die Schreibszene ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«. ¹¹⁹ Als ein ausschließlich ›vergeistigtes‹ ist das Schreiben dabei nicht zu denken:

Auch im bloßen Schreiben der semantischen Thematisierung (im Text, in Hinblick auf Sprache) gibt es *daneben immer auch* den Imperativ der Geste, die (körperliche oder mediale) Technologie; und die Regulation des Körpers im oder zum Sinn bzw. die Medientechnik gibt es *nie ohne Zusammensein mit* der Schrift des Textes, mit Hinblick auf Sprache. Immer und im allgemeinen ist also, was mit Hinblick auf Sprache zum Schreiben gehört, von Geste und Technologie radikal modifizierbar[.]¹²⁰

Von diesen Prämissen soll und muss auch die Auseinandersetzung mit Kraus' Schreiben ausgehen. Basierend auf Campes Ausführungen hat Martin Stingelin dann eine genauere Differenzierung zwischen ›Schreibszene‹ und ›Schreib-Szene‹ vorgeschlagen,¹²¹ die auch Campe selbst – als *writing scene* versus *scene of writing* –

¹¹⁸ Vilém Flusser hat diesen Sachverhalt in einer häufig zitierten Passage folgendermaßen zusammengefasst: »Um schreiben zu können, benötigen wir – unter anderen – die folgenden Faktoren: eine Oberfläche (Blatt Papier), ein Werkzeug (Füllfeder), Zeichen (Buchstaben), eine Konvention (Bedeutung der Buchstaben), Regeln (Orthographie), ein System (Grammatik), ein durch das System der Sprache bezeichnetes System (semantische Kenntnis der Sprache), eine zu schreibende Botschaft (Ideen) und das Schreiben. Die Komplexität liegt nicht so sehr in der Vielzahl der unerlässlichen Faktoren als in deren Heterogenität« (Flusser: *Die Geste des Schreibens*, S. 261 f.).

¹¹⁹ Campe: *Die Schreibszene*, S. 760. In der deutschsprachigen Fassung ist hier von der ›Schreib-Szene‹ die Rede; das *Postscript* von Campe klärt allerdings, dass die *writing scene* (›Schreibszene‹) im Gegensatz zur *scene of writing* (›Schreib-Szene‹) gemeint ist (vgl. Campe: *Writing Scenes*, S. 1123).

¹²⁰ Campe: *Die Schreibszene*, S. 767, Herv. im Orig.

¹²¹ Bei Stingelin heißt es: »[U]nter ›Schreibszene‹ [verstehen wir] die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und

in seinem *Postscript* trifft und die fundamental auf den Eigenschaften der ›Szene‹ aufbaut:

In the scene, factors come together which are not necessarily connected with each other before they enter into it. By appearing together onstage, body movements, words and backdrops form an assemblage, and it takes an act of reflection on the part of observers to look at them as playing their role in a scene. The scene is a category of reflection not only in terms of time and space but also, and importantly, in a categorical sense. The writing scene implies something like the possibility of a reflection on that scene, a reflection in which an image or a double can be formed which one might call the ›scene of writing‹ in order to distinguish it from the ›writing scene‹ as the primary object of the ›empirical perception‹.¹²²

Mit Blick auf das Literarische spezifiziert, heißt das:

[L]iterary works are produced in writing scenes and as literary texts they are capable of producing – but not necessarily bound to produce – scenes of writing within themselves. This is a self-reference in and of literary texts, in which they take account of a fundamental and yet overlooked piece of reality, that is, the empirical event of their own being written. The possibility of self-reference is embedded in the reality of the production of writing, in the ›writing scene‹, as its potential literariness, manifested in the ›scene of writing‹.¹²³

Gegenüber solchen Selbstreferenzen steht im Folgenden für Kraus sowie für *Die letzten Tage der Menschheit* vor allem eine Analyse der Schreibszene (*writing scene*) im Vordergrund. Die Schreibszene soll dabei erstens von den »Imperativen ihrer Inszenierung«¹²⁴ sowie von den »imperatives of cultural rules«¹²⁵ – hier geht es insbesondere um Verhaltensregeln, wann, wo, wie und in welchem Zustand zu schreiben sei –, die sie begleiten, und zweitens von ihrer konkreten Materialität her gedacht werden, wobei für Letzteres von einer ›metonymischen Einheit‹ von Schreiben und Schrift auszugehen ist.¹²⁶ Mit Roland Barthes lassen sich die besagten Imperative – er spricht von »[p]rotocol« des Schreibens – zudem in

reflektiert, sprechen wir von ›Schreib-Szene‹. Die Singularität jeder einzelnen ›Schreibszene‹ entspringt der Prozessualität des Schreibens; die Singularität jeder einzelnen ›Schreibszene‹ der Problematisierung des Schreibens, die (es) zur (Auto-)Reflexion anhält (ohne daß es sich gerade in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität gänzlich transparent werden könnte)« (Stingelin: ›Schreiben‹, S. 15).

122 Campe: *Writing Scenes*, S. 1118.

123 Ebd.

124 Campe: *Die Schreibszene*, S. 764, Herv. im Orig.

125 Campe: *Writing Scenes*, S. 1126.

126 Vgl. Campe: *Die Schreibszene*, S. 762.

Verbindung mit Fragen der Materialität bringen: Gemeint sind mit diesen Protokollen nämlich nicht nur bestimmte Regeln zur Vorbereitung auf das Schreiben und für den Kontext des Schreibens, sondern auch »un certain appareil d'habitudes et d'instruments«. ¹²⁷ Zu untersuchen gilt es mithin zunächst die Inszenierung der »Begleitumstände[]« ¹²⁸ des Schreibens. Mit der Frage nach der Kraus'schen (Selbst-)Inszenierung insbesondere in der *Fackel* zu beginnen, ermöglicht es, diesbezüglich gewisse Bedingungen zu klären, an die Kraus' konkrete Arbeit an den Manuskripten und Druckfahnen der *Letzten Tage der Menschheit* dann rückgebunden werden kann.

Wie die Ausführungen zum Schreibtisch bereits verdeutlicht haben, thematisiert Kraus sein eigenes Schreiben und Arbeiten in vielfältiger Weise. Als zentrale Aspekte von Kraus' Inszenierung seines Arbeitsprozesses benennt Irina Djasemy »die ausgedehnte Nacharbeit, die drohende Überwältigung durch den Stoff, die äußeren Bedingungen des Schreibens und de[n] aufwendige[n] Korrekturprozeß.« ¹²⁹ Die »äußeren Bedingungen« bleiben bei Djasemy eher diffus; es bietet sich allerdings an, diese einerseits auf die Störungen von außen, die zum Schreibtisch drängen, und andererseits auf die Momente des Körperlichen und des Instrumentellen, die sich im Schreiben als widerständig herausstellen können, ¹³⁰ zu beziehen. Kraus' Auseinandersetzung mit seinen Arbeitsprozessen inkludiert darüber hinaus häufig einmal mehr auch eine Auseinandersetzung mit (seiner) Autorschaft. ¹³¹ Gerade jedoch für Fragen der Materialitäts- und der Schreibprozessforschung ermöglicht das Konzept der Schreibszene diesbezüglich eine Ersetzung, die, zumal gegenüber dem »traditional, legal-philological authorship«, »more descriptive flexibility on the one hand and new conceptual rigor on the other« gewährt. ¹³² Dies entbindet keinesfalls von einer Analyse der von Kraus so vehement eingesetzten Autor-Funktion (vgl. Kap. 1), gestattet im vorliegenden Kapitel allerdings einen anderen Fokus. Neben den vorangegangenen bereits geschilderten Umständen betreffend den Schreibort beziehungsweise die Tätigkeit am Schreibtisch durchziehen *Die Fackel* auch zahlreiche Äußerungen über die Arbeitsprozesse insbesondere des Schreibens und Druckens. Zuvorderst sind für die Schreibszene die Schreibwerkzeuge zu bedenken. Wie die Autopsie der Manuskripte noch zeigen wird, ist Kraus' privilegiertes Schreibgerät die Feder, gefolgt vom Bleistift, den er insbesondere in den Überarbeitungsstufen heranzieht.

127 Barthes: *Variations*, S. 178 u. 180.

128 Stingelin: »Schreiben«, S. 16, im Orig. kursiv. Stingelin ergänzt die Frage nach Schreibwerkzeugen und Schreibgewohnheiten noch um die »Stimulantien und Surrogate[] der Inspiration zur Überwindung der oft beklagten Schreibblockaden«, aber auch, in größeren Zusammenhängen gedacht, um die »soziale[] Situation«, die »biographische[] Lebenslage« und das »ästhetische[] und politische[] Selbstverständnis« (ebd.).

129 Vgl. Djasemy: *Productivgehalt*, S. 345.

130 Vgl. Stingelin: »Schreiben«, S. 11 f.

131 Vgl. Djasemy: *Productivgehalt*, S. 326.

132 Campe: *Writing Scenes*, S. 1116.

Dagegen ist die Schreibmaschine als »Instrument des Kommis«¹³³ für Kraus diskreditiert. Zwar findet sich in der frühen *Fackel* kaum zu übersehende Werbung für die Schreibmaschine »Bar-Lock«,¹³⁴ und noch 1908 darf im Anzeigenraum der *Fackel* in einer Annonce die »Vervielfältigung mit der Schreibmaschine«¹³⁵ feilgeboten werden, doch schon im selben Jahr spricht Kraus in einem Aphorismus von den negativen Auswirkungen der Schreibmaschine auf das Schreiben: »Mancher Literat hat die Entschuldigung, daß er unter dem unwiderstehlichen Zwang einer Schreibmaschine handelt. Man glaubt zu diktieren und es wird einem diktiert.«¹³⁶ Ab Mitte der 1920er Jahre festigt Kraus vermehrt eine kategorische Opposition zwischen der (fremden) Schreibmaschine und dem (eigenen) »Federhalter«, wie er ihn nach seinen Angaben »seit dreißig Jahren [...] nicht einmal gegen einen andern umgetauscht« habe.¹³⁷ Letztgenannten Topos wiederholt Kraus in seinen Ausführungen rund um *Die letzte Nacht*, allerdings mit einer doch einigermaßen überraschenden Ergänzung:

Was aus einer Schreibmaschine alles herauskommt, wenn man sie kunstvoll anschlägt! Ich habe zwar noch nie im Leben dergleichen getan oder auch nur tun lassen. Nicht einmal eine Füllfeder besitze ich, sondern seit dreißig Jahren denselben Federstiel. Aber ein Hellseher hat erkannt, daß ich doch einmal mit einer Schreibmaschine zu schaffen hatte. Tatsächlich diktierte ich ihr im Sommer 1917 in Zürich die schon verfaßte und mit der Hand geschriebene »Letzte Nacht«, in der Absicht, sie in der Schweiz zurückzulassen. Dann aber faßte ich doch Vertrauen zu Österreich, nahm sie über die Grenze und machte, unmittelbar nach der Musterung durch die Fallotas in Feldkirch, auf sicherem österreichischen Boden aus den Worten »Hetman« und »Zar« (die ich der

133 Fischer: Studien, S. 149.

134 Vgl. F 190, Dez. 1905, VII. Jg., S. U3; F 191, Dez. 1905, VII. Jg., S. U3; F 192, Jan. 1906, VII. Jg., S. U3; F 193, Jan. 1906, VII. Jg., S. U3; F 194, Jan. 1906, VII. Jg., S. U3; sowie F 195, Feb. 1906, VII. Jg., S. U3.

135 Siehe F 261–262, Okt. 1908, X. Jg., S. U4; sowie F 263, Okt. 1908, X. Jg., S. U4.

136 Kraus: Persönliches. In: F 266, Nov. 1908, X. Jg., S. 14–28, hier S. 23. In derselben Sammlung verhandelt Kraus auch das aphoristische Schreiben selbst am Beispiel der Schreibmaschine: »Den [Aphorismus, Anm.] kann man in keine Schreibmaschine diktieren. Es würde zu lange dauern« (ebd., hier S. 24). Deutlich später wird Kraus bemerken, dass bei ihm »jeder Satz, ob lang oder kurz, nicht in die Schreibmaschine, sondern von einer moralischen Verantwortung des Geistes diktiert ist« (Kraus: Notizen. In: F 691–696, Juli 1925, XXVII. Jg., S. 25–41, hier S. 38).

137 Kraus: Schreibmaschine, Sekretärin und goldener Griffel. In: F 726–729, Mai/Juni 1926, XXVIII. Jg., 56f., hier S. 57. In Abgrenzung zur Verwendung der Schreibmaschine bei Arnolt Bronnen und dem Diktieren an die Sekretärin bei Bertolt Brecht kommentiert Kraus dann: »Aber eine Frage wird doch gestattet sein: Wozu haben die Herren dann überhaupt einen Schreibtisch? Wenn nämlich die andere Frage an den Dichter üblich wird: Was haben Sie jetzt auf der Maschine oder unter der Sekretärin?« (ebd.).

reichsdeutschen Stenotypistin diktiert hatte, um die Laiin nicht zu verblüffen) wieder den »Hauptmann« und den »Kaiser«, für den der Soldat nicht stirbt.¹³⁸

Angesichts der eigentlich verpönten Diktierszene muss die handschriftlich angefertigte und abgeschlossene *Letzte Nacht* eigens hervorgehoben und der Federstiel prominent gegen die Maschine gesetzt werden. Zudem ist es erst der handschriftliche Eingriff, der aus dem Typoskript im doppelten Sinne den ›Originaltext‹ restituiert, obgleich diese Kategorie nach der pluralisierten Schreibszene zweifelhaft geworden sein muss. Zumindest teilweise affirmierend beruft sich Kraus auch 1934 in seinem wichtigen Text *Warum die Fackel nicht erscheint* auf die von ihm als Herausgeber der *Fackel* kursierende »Vorstellung, daß er nachts am Schreibtisch sitzt und ehe er zur Feder greift — denn das tut er wirklich und es ist nicht einmal eine Füllfeder, geschweige denn eine Schreibmaschine — seine Brust mit Fäusten traktiert, mit sich hadert oder sonst irdgendwie [sic] ›ringt‹«. ¹³⁹ Gegenüber der neuerlich ausgestellten und zu diesem Zeitpunkt wohl noch anachronistischer anmutenden Feder wird die feindliche Schreibmaschine in der späten *Fackel* zuletzt gar zum »Schreibmaschinengewehr«. ¹⁴⁰ Konträr dazu wird man Kraus' entschiedene Privilegierung der Handschrift als »Stellungnahme zu den Machtverhältnissen der herrschenden Mediendispositive« ¹⁴¹ erachten dürfen; sein handschriftliches Schreiben erweist sich dann gleichermaßen als *Manier* und als *Manöver*. ¹⁴²

Dass Kraus der »Mechanisierung des Schreibens« ¹⁴³ durch die Schreibmaschine insgesamt derart ablehnend begegnet, mag man auch darin begründet sehen, dass die Schreibmaschine seit dem ersten Patent im Jahr 1714 darauf

138 Kraus: Die letzte Nacht. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 46–70, hier S. 52. Zum erhaltenen Typoskript mit den handschriftlichen Änderungen von Kraus siehe WB, H.I.N. 176029, v.a. fol. 1f.

139 Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. In: F 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 37.

140 Ebd., S. 206; vgl. auch Kraus: Wichtiges von Wichten. In: F 917–922, Feb. 1936, XXXVII. Jg., S. 94–112, hier S. 112.

141 Büttner et al.: Einleitung, S. 17. Just gegenüber seinem Drucker Georg Jahoda mahnt Kraus dann auf einem Kuvert des Verlages ›Die Fackel‹ auch besondere Sorgfalt im Umgang mit seinem Manuskript ein, das damit wohl als mehr denn bloß zu verwertendes Arbeitsmaterial zu gelten hat: »Es soll möglichst geschont werden (nicht beschmutzt). Ich brauche das Manuskript« (zit. n. Ott/Pfäfflin: Karl Kraus, S. 54, Herv. im Orig.).

142 Zum Zusammenhang von *le main* mit »Manöver« und »Manier«, aber auch mit »Manipulation« vgl. Derrida: Maschinen Papier, S. 143. Derridas Hinweis darauf, dass es eigentlich nicht legitim sei, ›Handschrift‹ und ›Maschinen‹-Schrift gegeneinander auszuspielen, da beide eine Verwendung der Hand voraussetzen (vgl. ebd., S. 141f.), ist sicherlich bedenkenswert, kann aber für Kraus angesichts der starken und starren Oppositionen von Hand- und Maschinen- bzw. Druckschrift, auf denen er beharrt, nur sehr bedingt geltend gemacht werden.

143 Stingelin: Schreibwerkzeuge, S. 108.

angelegt ist, »Gutenbergs Reproduktionstechnik in die Textproduktion einzuführen«,¹⁴⁴ wie dies Friedrich Kittler rekonstruiert. Kraus' Verhältnis zur maschinellen Produktion sowie insbesondere zur Druckerpresse bleibt dabei ein eigentümliches. Nun moniert Lisa Gitelman allerdings zu Recht, dass die Bezeichnung ›Druck(erzeugnis)‹ häufig von den konkreten Technologien, die dem Druck zugrunde liegen, entkoppelt und somit enthistorisiert wird.¹⁴⁵ Ein kurzer Abriss scheint daher angebracht: Medienhistorisch betrachtet, vollzieht sich bekanntlich mit der deutlich erhöhten Geschwindigkeit der maschinellen Druckverfahren im 19. Jahrhundert der definitive Aufstieg der Zeitung zum Massenmedium.¹⁴⁶ Gerade auch die *Neue Freie Presse*, Kraus' publizistische Intimfeindin, folgt dieser rasanten Entwicklung. Schon Mitte der 1850er Jahre kann sie dank neuer Druckmaschinen die Blattzahl der einzelnen Ausgaben erhöhen; um 1870 erwirbt sie zwei Rotationsdruckmaschinen sowie zwei Falzmaschinen; und bis Mitte der 1870er Jahre steigert sich die Auflage innerhalb eines Jahrzehnts von etwa 4.000 auf knapp 35.000 Stück. Im letzten Drittel des Jahrhunderts schließlich folgen eine Linotype-Zeilensetzmaschine sowie der Einsatz von Endlospapier im Druckvorgang.¹⁴⁷ Solche »Verschiebungen«, wie sie »die Massenpresse für die Ökonomie der Rede bedeute[t]«,¹⁴⁸ zeitigen dann auch für Kraus Konsequenzen: Für ihn folgt daraus notwendigerweise ein Schreiben und (Re-)Agieren im Hinblick auf eine ins Unüberschaubare gesteigerte *copia* von zirkulierendem Material sowie auf eine unaufhaltsam gewordene »Textproduktion im Maschinenrhythmus«. ¹⁴⁹ Wenn es folglich mit Gilles Deleuze und Félix Guattari darum geht, »zu wissen, an welche andere Maschine die literarische Maschine angeschlossen werden kann, ja angeschlossen werden muß, damit sie funktioniert«, dann sind »Kleist und eine verrückte Kriegsmaschine« sowie »Kafka und eine unerhörte bürokratische Maschine«¹⁵⁰ zu ergänzen um Kraus und eine schier unerschöpfliche (Presse-)Druckmaschine.

Kraus fällt dabei zunächst dadurch auf, Interventionen in die Druckabläufe sowie materiale Zerstörungen von Druckerzeugnissen in der *Fackel* auszustellen. So bekundet er etwa bereits 1908: »Ich habe oft schon um eines Wortes willen, das die Zentigrammwage meines stilistischen [sic] Empfindens ablehnte, die Druckmaschine aufgehoben und das Gedruckte vernichten lassen.«¹⁵¹ In *Druck*

144 Kittler: Grammophon Film Typewriter, S. 278.

145 Vgl. Gitelman: Paper Knowledge, S. 7f.

146 Vgl. Betz: Das Schweigen des Karl Kraus, S. 30.

147 Vgl. ebd., S. 31.

148 Balke/Vogl/Wagner: Einleitung, S. 7.

149 Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 218. Wer freilich über ein solches Material verfügen will, das sich immer wieder auch durch unkontrollierbare ›Eigenbewegungen‹ auszeichnet, muss im Grunde die »Herrschaft über ein unbeherrschbares Gebiet« (Vogl: Materialbeherrschung und Sperrgewalt, S. 470) beanspruchen.

150 Deleuze/Guattari: Rhizom, S. 7.

151 Kraus: Tagebuch. In: F 256, Juni 1908, X. Jg., S. 15–32, hier S. 31.

und *Nachdruck* konstatiert er, dass er »halbe Auflagen um eines Wortes willen vernichten«¹⁵² beziehungsweise, so lautet die spätere (Buch-)Fassung des Textes, dass er »einige Tausend Bogen um eines Wortes willen zerstören lasse«.¹⁵³ Andersorts in der *Fackel* bemerkt Kraus, dass er »einem verlorenen Komma bis Leipzig nachlaufe«,¹⁵⁴ nur um einige Jahre danach festzustellen, »daß ich einem Beistrich zuliebe auch die Reise an den fernsten Druckort nicht scheute und dennoch unbefriedigt heimkehrte«.¹⁵⁵ Schon früh äußert er zudem in der Sammlung *Sprüche und Widersprüche* ein grundsätzliches Misstrauen: »Ich traue der Druckmaschine nicht, wenn ich ihr mein geschriebenes Wort überliefere. Wie kann ein Dramatiker sich auf den Mund eines Schauspielers verlassen!«¹⁵⁶ Der »verfluchte[] Maschinensatz« der Druckerei lässt Kraus in seinem Brief an Herwarth Walden vom 24. März 1910 gar gegen »das Vieh von Setzer« ausfällig werden.¹⁵⁷ Es ist dann nur konsequent, wenn sich Kraus wiederum einige Jahre später nach seiner kurzen Tätigkeit für die Zeitschrift *Simplicissimus* dazu entschließt, »nie mehr eine Zeile hinauszugeben, deren typographisches Schicksal ich nicht bis zum Erscheinen bestimmen kann: also für kein anderes Druckwerk als für die *Fackel* künftig tätig zu sein.«¹⁵⁸ Diese Gegenüberstellung von »eigener« und »fremdbestimmter« Druckmaschine markiert vermutlich am deutlichsten ebenfalls *Druck und Nachdruck*, wo es heißt:

Die Dreistigkeit der Absicht, mich zu redigieren, würde ich noch verzeihlicher finden als die grundsätzliche Nichtachtung vor geistiger Arbeit, die in der sorglosen Preisgabe an die Gefahren des Druckes gelegen ist. Ich halte die Maschine auf und zwingt sie, meinen Launen zu dienen, und nach Tagen und Nächten solchen in den Schlaf fortgesetzten Kampfes, solcher auch am fertigen Werk noch wirkender, nie beruhigter Zweifel, kommt ein anderer, der meine Meinung teilt, und opfert mich seiner Maschine auf. Ich habe der Zeitschrift, die mir solches angetan hat, eine Berichtigung geschickt. Aber ich habe nicht Lust, in den Druckereien Deutschlands und Österreichs die Arbeit zu verrichten, die mich in einer einzigen kaput [sic] macht.¹⁵⁹

152 Kraus: *Druck und Nachdruck*. In: F 293, Dez. 1909/Jan. 1910, XI. Jg., S. 23–27, hier S. 25.

153 S 4, S. 108. Die Änderung bedingen wohl Überschneidungen mit einer anderen Passage des Textes, wonach Kraus bekundet, »daß ich um einer Konjunktion willen, die mir während des Druckes zu mißfallen beginnt, die halbe Auflage vernichten lasse« (Kraus: *Druck und Nachdruck*. In: F 293, Dez. 1909/Jan. 1910, XI. Jg., S. 23–27, hier S. 23; vgl. S 4, S. 107).

154 Kraus: *Bitte an Menschenfreunde*. In: F 317–318, Feb. 1911, XII. Jg., S. 58–64, hier S. 59.

155 Kraus: *Brot und Lüge*. In: F 519–520, Nov. 1919, XXI. Jg., S. 1–32, hier S. 8.

156 Kraus: *Sprüche und Widersprüche*. In: F 272–273, Feb. 1909, X. Jg., S. 40–48, hier S. 45.

157 FS, S. 187.

158 Kraus: *Die Fackel, März, Muskete und der Simplicissimus*. In: F 400–403, Juli 1914, XVI. Jg., S. 30–40, hier S. 30.

159 Kraus: *Druck und Nachdruck*. In: F 293, Dez. 1909/Jan. 1910, XI. Jg., S. 23–27, hier S. 26.

Manche der hier genannten Topoi finden sich ebenfalls im besagten Brief an Walden: »Ich

Abermals spitzt die überarbeitete Fassung manches zu; so spricht Kraus dort explizit von der »eigene[n] Maschine«, die seinen »Launen« dienen soll, wie auch von »einer Maschine [...], die mir unerreichbar ist«, anstelle von nur »seiner«, also des anderen, Maschine, wodurch noch deutlicher die fehlende Verfügungsgewalt über die »fremdgesteuerten« Maschinen markiert wird.¹⁶⁰ Ohnehin zeigt sich, wo es um seine eigenen Arbeiten zu tun ist, einmal mehr das Kraus'sche Differenzierungsbewusstsein, zumal die Druckmaschinen, die nicht als »Feindmaschinen« – angesichts der Kriegspresse als eines »inneren Feindes« wird dies später durchaus wörtlich zu nehmen sein¹⁶¹ – zu gelten haben, offensichtlich ganz andere Bedingungen bieten. Nachdem Kraus die Druckagenden für die Veröffentlichung des dritten Bandes der *Worte in Versen* im Jahr 1918 an Jahoda & Siegel delegiert hat,¹⁶² notiert er nämlich in der *Fackel*:

Der Druck ist diesmal nicht mehr durch die Leipziger Firma Drugulin, sondern durch die Wiener Buchdruckerei Jahoda & Siegel erfolgt, und es ist nicht nur ein »schöner Druck«, sondern auch ein guter geworden. Freilich ist zu bedenken, daß in einem jener Betriebe, die den Romanbedarf neudeutscher

sage Ihnen, daß die ganze deutsche Literatur Druckfehler vertragen kann – *ich nicht*. Ich halte es für das Problem der Probleme«, lässt Kraus darin wissen. Die Phantasie, die er dagegen skizziert, ist eine »Druckmethode [...], durch die der Autor zum Drucker wird« (FS, S. 188f., Herv. im Orig.).

160 S 4, S. 110. Auch dieses Problem taucht in der Korrespondenz mit Walden auf, dem Kraus verlautet: »Für *einen* der drei Patzen, die in meinem Artikel stehen, lasse ich in der *Fackel* drei-, viertausend Bogen vernichten. Das wissen Sie doch! In *Ihren* Betrieb kann ich so nicht eingreifen« (FS, S. 189, Herv. im Orig.).

161 Es wäre dann zu bedenken, inwiefern die Druckmaschine selbst »Kriegsmaschine« wird. In einer später an den Nörgler delegierten Passage aus *Nachts* steht die Formulierung vom Krieg als »Lüge, aus der Druckerschwärze floß wie Blut« (Kraus: *Nachts*. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 168; vgl. auch S 10, S. 224). Mangelnde typographische Sorgfalt in Gestalt fehlender Apostrophe in einer Goethe-Ausgabe wird Kraus zum Ausweis von »Barbarismus«, den er einleitend kommentiert, wie folgt: »Es ist vielleicht noch auszurechnen, wie viel Zeit und Blei in der großen Zeit und im neuen Deutschland durch die Ausrottung der meisten Apostrophe in den Druckereien für Munitionsbeschaffung und sonstige Kriegsdienstleistung schon gewonnen wurde. In der Insel-Ausgabe der »Pandora« hat das Verfahren – bei allerlei kunstgewerblicher Entschädigung – die volle Anschaulichkeit einer Tempelschändung« (Kraus: *Notizen*. In: F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 127–140, hier S. 136f.).

162 Mit Jahoda & Siegel arbeitet Kraus bereits ab 1901. Er lässt dort nicht nur *Die Fackel* herstellen, sondern auch den Druck der Programme und Plakate für seine Vorlesungen besorgen (vgl. Lunzer: *Schreiben und Drucken*, S. 88). Ab 1919 firmiert Jahoda & Siegel zudem als »Verlag »Die Fackel«, damit ist die Druckerei von dann an »auch für Herstellung und Vertrieb der Schriften von Karl Kraus« zuständig (ebd.). Ebenso übernimmt sie den Druck von Kraus' Werken, die im Verlag von Richard Lányi erscheinen, der wiederum unter anderem die Auslieferung des Sonderheftes der *Letzten Nacht* verantwortet (vgl. Hall: *Verlage um Karl Kraus*, S. 19).

Verleger zu decken haben, die Sicherheit des Wortes sich nicht von selbst versteht und daß es schon meiner Zudringlichkeit bedarf, um dort textliche Ansprüche noch über ausgedruckte Bogen hinaus durchzusetzen, während die mir benachbarte Druckerei seit achtzehn Jahren auf die Maßlosigkeit, die den Druck des vorgeschriebenen, freilich endlos korrigierten Wortes begehrt, redlich eingestellt ist.¹⁶³

Ganz ohne Zudringlichkeiten und zusätzliche pädagogische Maßnahmen dürfte allerdings auch in der Wiener Nachbarschaft der Druck nicht vonstatten gehen, wie Georg Jahoda's Reaktion, die Kraus nachfolgend in der *Fackel* veröffentlicht, zu erahnen gibt:

Die ehrenvolle Nennung unseres Namens in der beiliegenden Notiz läßt mich erröten. Sie ist ja nur zum geringen Teile verdient, zum größeren fällt das Verdienst auf Sie, der Sie mit der größten Energie und Selbstaufopferung an meiner Druckerei ein Erziehungswerk vollbrachten, wie nur Sie es vollbringen konnten. Mein geringes Verdienst könnte höchstens in der willigen Anpassung an Ihre oft schwer erfüllbaren Wünsche gefunden werden.¹⁶⁴

Das besagte ›Erziehungswerk‹ ist freilich anscheinend so erfolgreich, dass Kraus bei Jahoda & Siegel eine Art Druckprivileg zugesprochen bekommt: So hat Heinz Lunzer dargelegt, dass Kraus' Aufträge üblicherweise Vorrang haben und die Setzer sowie die Drucker und ihre Maschinen (fast) permanent zu dessen Verfügung stehen.¹⁶⁵ In seinem Brief an Sidonie Nádherný von Borutin vom 11. Juli 1921 relativiert Kraus dieses Privileg allerdings, sieht er sich doch während der Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* genötigt, von Schloss Pottenstein »[n]ach Wien zu gehen, [...] weil dort eine ganz dringende Druckereiarbeit auf mich wartet (Imprimatur für den III. Akt, ohne das nicht weitergedruckt werden kann und die ganze Arbeit wieder um zwei Monate verzögert wird, da die Druckerei anderes vornehmen würde).«¹⁶⁶ Kraus' Relation zur Druckerei Jahoda & Siegel ist darüber hinaus auch deswegen nicht ganz belanglos, weil diese sein Schreiben in doppelter Hinsicht berührt. Erstens wirken die Druckabläufe respektive die Kooperation mit der Druckerei auf Kraus' Schreiben zurück. Dass sich seine Arbeitsprozesse durchaus am Druck auszurichten haben, signalisiert schon der eben zitierte briefliche Hinweis, für das Imprimatur nach Wien gehen zu müssen. Zudem darf das bewusst unregelmäßige Erscheinen der *Fackel* nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Schreiben selbst sehr wohl von einer Regelmäßigkeit gesteuert ist. Liegler schildert dies folgendermaßen:

163 Kraus: Notizen. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 69–77, hier S. 75.

164 Ebd., S. 76.

165 Vgl. Lunzer: Schreiben und Drucken, S. 88.

166 BSN 1, S. 586.

Was Kraus in der Nacht geschrieben hatte, fand der Druckereidiener früh morgens, sorgfältig in ein oder mehrere Umschläge verpackt, im Vorzimmer der Krausschen Wohnung, zu der er einen Schlüssel hatte, auf einem Sessel liegend vor. Diese Manuskripte und Korrekturen wurden dann tagsüber in der Druckerei bearbeitet und kamen abends vor sechs Uhr wieder mit der Tagespost zurück.¹⁶⁷

Schon Campe hebt als einen möglichen Fall der Schreibszene »die Regel zur Arbeit des Schreibens und zum Schreiben nach dem Zeitplan des Druckers« hervor.¹⁶⁸ Für Kraus' Schreibszene lässt sich dieser Befund übernehmen: Sie ist getaktet nach den Botengängen der Druckerei beziehungsweise dem Postverkehr mit dieser, vor allem aber somit nach dem Rhythmus der Druckerpresse. Umgekehrt wird die Schreibszene bei Kraus zweitens allerdings auch in die Druckabläufe prolongiert: »Kraus developed a passion for movable type, devoting countless hours to correcting proofsheets and perfecting the layout of the printed text.«¹⁶⁹ ›Schreiben‹ geht bei Kraus ganz elementar einher mit »Arbeit [...] am gesetzten Text«. ¹⁷⁰ Wenn bereits gezeigt worden ist, dass Kraus für die Vervollständigung von Manuskripten arbeitsteilig auch den Setzer heranzieht (vgl. Kap. 1), so stellt sich bei der prolongierten Schreibszene einmal mehr die Frage von kollektiver Vertextung. Schließlich äußert sich Kraus' Anerkennung von Jahoda unter anderem darin, welche Position er diesem im Vertextungsprozess zuschreibt. So heißt es in dem von *Faust*-Anspielungen durchsetzten Gelegenheitsgedicht *An meinen Drucker*, verfasst 1924 zum 60. Geburtstag desselbigen, über Jahoda:

Genosse einer zeitentfernten Welt,
 [...]

 der nie ermüdend für mein Schaffen schafft,
 der fremdem Wesen dient mit eigener Kraft,
 rastlos befaßt dem Wort dient mit der Tat,
 Mitschöpfer, nicht bloß Wirker am Format;
 der seiner Sorge keine Grenze kennt,
 mitleidend mitlebendes Instrument,
 dem Zweck verbunden, dem ich es vertraut,
 werktreu bemüht um den geringsten Laut,
 Du, dieses Übermaßes Hut und Hort,

167 Liegler: *Meine Erinnerungen*, S. 10. Vgl. auch Lunzer: *Schreiben und Drucken*, S. 79. Lunzer vermerkt darüber hinaus, dass Kraus' »Methode [...] von den Terminen des Veröffentlichens, also der Erscheinungsweise der ›Fackel‹ und den Bänden der ›Schriften‹, geprägt« sei (ebd., S. 75).

168 Campe: *Die Schreibszene*, S. 765.

169 Timms: *The Post-War Crisis*, S. 132.

170 Wagenknecht: *Schreiben im Horizont des Druckens*, S. 191.

Mitdiener Du am anspruchsvollsten Wort,
 der aus dem Wirrsal der unheiligen Schrift
 ein Wunderwerk der Worterscheinung trifft,
 daß dem, der dem Erfinder nie verzieh,
 der Druck erscheint als hellere Magie[.]¹⁷¹

Die Wertschätzung für Jahoda wiederholt Kraus knappe zweieinhalb Jahre später in seinem Nekrolog für den Drucker, der für letzteren neuerlich eine nobilitierte Stellung innerhalb der Symbiose von Autor und Drucker anzeigt, wie sie im »Mitschöpfer« schon angeklungen ist. Der »anti-mechanisiert« agierende – und überdies »Werkhilfe«¹⁷² leistende – Drucker Jahoda vermag dann, so suggeriert es der Nachruf, selbst an der (Kraus'schen Vorstellung von) Autorschaft teilzuhaben:

Nie hat es in der Geschichte geistiger, nie unter menschlichen Verbindungen ein Band gegeben wie dieses, nie wird eines wieder sein wie dieses. Autor und Drucker – in einer Welt mechanisierten Daseins ferne Sphären, zu Nutzen und äußerem Zweck von einander berührt: in welcher Nähe der Blutsverwandschaft ist hier eine Leistung gewachsen, deren Anteil und Verdienst ich für den Mitarbeiter kaum abzusondern vermöchte, weil, so nah der Autor den Wirkungen des Druckwesens, so nahe der Drucker dem Geheimnis des Worts gelebt hat.¹⁷³

Ein früheres Gedicht von Kraus, das dieser unter dem Titel *Abenteuer der Arbeit* in einer der »Kriegs-Fackeln« publiziert, zeichnet trotz alledem die maschinelle Verfertigung der eigenen Schriften als angstbesetztes Szenario:

Mit angstverbrannter Miene
 stock' ich vor jeder Wendung,
 entreiß' mich der Vollendung
 durch eine Druckmaschine.¹⁷⁴

Wie *Die letzten Tage der Menschheit*, sofern man sie in ihrer Prozessualität ernst nimmt, nachgerade exemplarisch deutlich machen, ist »Vollendung« für Kraus ohnehin eine schwierige Kategorie. Vor allem aber geht mit der Übermittlung

171 Kraus: An meinen Drucker. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 1.

172 Kraus: Georg Jahoda. In: F 743–750, Dez. 1926, XXVIII. Jg., S. 1–3, hier S. 1.

173 Ebd., S. 2. In der Forschung ist freilich darauf hingewiesen worden, dass streng genommen generell erst der Übergang des handschriftlichen Textes in den Druck die »moderne« Autor:in legitimiert beziehungsweise beglaubigt – erst der Druck macht seit der Frühen Neuzeit den Schreiber zum Autor (vgl. Giesecke: Der Buchdruck, S. 400f.; sowie Müller: Weiße Magie, S. 124).

174 Kraus: Abenteuer der Arbeit. In: F 443–444, Nov. 1916, XVIII. Jg., S. 5–8, hier S. 7.

der Manuskripte beziehungsweise der überarbeiteten Druckfahnen an die Maschine die Unterbrechung einer Arbeit einher, die sonst als Endlosschleife angelegt ist – zumindest, wenn man einem Aphorismus von Kraus aus dem Jahr 1908 folgt: »Ich bin mit einer Arbeit erst fertig, wenn ich an eine andere gehe; so lange dauert meine Autorkorrektur.«¹⁷⁵ Im Gegensatz zur »durch und durch journalisierten Zeit« seiner Gegenwart kann Kraus »an drei Seiten eine Stunde«, aber auch »an einer Zeile drei Tage« arbeiten.¹⁷⁶ Bereits seine Zeitgenoss:innen behandeln den manischen Korrektor und Verbesserer Kraus ausgiebig in ihren – wohlgemerkt nur allzu oft hagiographisch anmutenden – Erinnerungen.¹⁷⁷ Diese Rolle zelebriert Kraus allerdings auch selbst, und zwar nicht bloß in autofiktional grundierter Lyrik und Aphoristik, sondern quer durch die Textsorten der *Fackel*. Gegenüber anderen Autor:innen kann für Kraus denn auch als gewichtiges Differenzkriterium festgehalten werden, dass er in seinem peniblen Umgang mit Fassungen, Abweichungen, Korrekturen und Druck die wesentlichen Momente moderner Textproduktion hypostasiert und verabsolutiert. Über die »Sorgfalt« der *Fackel*-Drucke und insbesondere die damit zusammenhängende »ungeheure[] Korrekturleistung« informiert etwa eine seiner *Notizen*;¹⁷⁸ an anderer Stelle werden die Leser:innen versichert, dass in der *Fackel* »noch nie ein Buchstabe gedruckt war, ja kein Zeilenumbruch erschienen ist, bei dem sich der Autor nicht etwas gedacht hat.«¹⁷⁹ Der »Dienst am Wort«, auf den auch das Jahoda-Gedicht anspielt, bedingt ein akribisches Feilen an den Texten, das Kraus wiederholt ausstellt. »[S]o ein Autor« – jener der *Fackel* ist gemeint – »liest zwanzig bis dreißigmal, was er geschrieben hat, ehe er es erscheinen läßt, prüft und wägt jedes Wort, ja selbst die Stellung jedes Worts in der Zeile, weiß noch im Schlaf, welches an jedem Ende steht, wendet Stunden an die Entscheidung zwischen Beistrich und Strichpunkt«,¹⁸⁰ läßt eine andere *Notiz* wissen. Noch im letzten *Fackel*-Heft, das erscheint, reagiert Kraus auf die von ihm nicht gewünschte »Mitteilung von Druckfehlern« durch Leser:innen mit dem Hinweis, »daß die Sorgfalt, mit der die Drucklegung der ›Fackel‹ erfolgt, durch die Notierung von vier Fehlern unter vierzigtausend Wörtern (deren jedes — nebst seinem Inhalt und allen Möglichkeiten seiner Beziehung, seiner Stellung in der Zeile, seiner Trennung etc. — auch auf den Buchstaben vierzigmal angesehen wurde) nicht extra bewiesen werden muß.«¹⁸¹

Nun dienen diese Kommentare von Kraus nicht alleine einer Selbststilisierung, sondern intendieren zugleich etwas, das sich ebenfalls mit dem Jahoda'schen

175 Kraus: Tagebuch. In: F 256, Juni 1908, X. Jg., S. 15–32, hier S. 31.

176 S. 4, S. 107.

177 Vgl. überblicksartig die Zeugnisse bei Pfäfflin: Aus großer Nähe, S. 183–193.

178 Kraus: Notizen. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 64–83, hier S. 72.

179 Kraus: Es. In: F 572–576, Juni 1921, XXIII. Jg., S. 46–53, hier S. 47.

180 Kraus: Notizen. In: F 544–545, Juni 1920, XXII. Jg., S. 24–35, hier S. 33.

181 Kraus: Druckfehler und Wichtigeres. In: F 917–922, Feb. 1936, XXXVII. Jg., S. 91–93, hier S. 91f.

Wort vom ›Erziehungswerk‹ bezeichnen lässt – diesmal jedoch nicht auf eine druck-, sondern vielmehr auf eine lektürepädagogische Maßnahme bezogen. Wie bereits hinsichtlich der typographischen Gestaltung der Texte angedeutet (vgl. Kap. 1), fordert Kraus ein mehrfaches, nachvollziehendes Lesen ein, das auf ein durchdringendes Verstehen zulaufen soll. Insbesondere zwei Aphorismen aus der Sammlung *Nachts* betonen die Gegenüberstellung von Meinung und wiederholter Lektüre und binden sie explizit an den Entstehungsprozess der Texte zurück. Einmal heißt es da:

Jeder Satz müßte so oft gelesen werden, als Korrekturen sein Wachstum von der Handschrift bis zur Lektüre begleitet haben. Doch um dem Leser zu ersparen, was ihm über Kraft und Glauben geht, möchte ich jeden Satz in den zehn Verwandlungen erscheinen lassen, damit das Ganze endlich weniger gelesen als verstanden werde. Dies wäre ein in der Literatur seltener Fall. Es könnte aber von einem Nutzen sein, der den Schaden eines Jahrhunderts leicht kapierteter Meinung und Unterhaltung aufwiegt.¹⁸²

Ein Jahr später erscheint ein weiterer Aphorismus, der den Sachverhalt noch stärker zuspitzt: »Ich werde es wohl auch noch über mich bringen, einen Satz in verschiedenen Fassungen hinzusetzen, zum Nutzen des Lesers, der so gezwungen wird, einen Satz einige Male zu lesen, und zur weitesten Entfernung von jenen, die nur nach der Meinung schnappen.«¹⁸³ Die (metatextuelle) Kommentierung bleibt dabei jedoch insofern notwendig, als die investierten Mühen im Druckerzeugnis nicht unmittelbar zu erkennen sind, wie abermals ein Aphorismus aus *Nachts* suggeriert, in dem sich Kraus, in editionsphilologischen Begriffen formuliert, als typischer ›Papierarbeiter‹ ausweist:

Kein Mensch, der eine meiner gedruckten Arbeiten absucht, wird eine Naht erkennen. Und doch war alles hundertmal aufgerissen, und aus einer Seite, die in Druck ging, sind sieben geworden. Am Ende, wenns ein Ende gibt, ist die Gliederung so einleuchtend, daß man die Klitterung nicht sieht und an sie nicht glaubt. Schreiber, die ohnedies alles im Kopf haben und beim Schreiben nur mit der Hand beteiligt sind, sind ruchlose Manipulanten, mit denen ich nichts außer dem Alphabet gemeinsam habe, und auch dieses nur widerstrebend.¹⁸⁴

182 Kraus: *Nachts*. In: F 360–362, Nov. 1912, XIV. Jg., S. 1–25, hier S. 15f.

183 Kraus: *Nachts*. In: F 381–383, Sept. 1913, XV. Jg., S. 69–76, hier S. 69. Zu erinnern ist an dieser Stelle neuerlich an die Vorankündigung von *Pro domo et mundo* (1912) mit der Überlegung, man solle »von immer zwei Wegen, die von Wort zu Wort führen, beide wählen und kein Buch erscheinen lassen, sondern seine Korrekturen« (Kraus: *Pro domo et mundo*. In: F 341–342, Jan. 1912, XIII. Jg., S. 50).

184 Kraus: *Nachts*. In: F 381–383, Sept. 1913, XV. Jg., S. 69–76, hier S. 69.

Dass demgemäß »im Werk selber [...] dessen Geschichte gleichsam getilgt [ist]«,¹⁸⁵ wie Christian Wagenknecht bemerkt, trifft für *Die letzten Tage der Menschheit* allerdings nur bedingt zu. Kraus macht die Historizität seines Dramenprojektes und zugleich dessen ›offenen‹ Status vielmehr deutlich sichtbar: in den verschiedenen Fassungen, den diversen Erscheinungsformen und der verstreuten Distribution (vgl. Kap. 1). *Die letzten Tage der Menschheit* holen damit, zumindest partiell und punktuell, in die Öffentlichkeit, was an Prozessen sonst hinter der gedruckten Fassung verschwindet – bis hin zur minutiös registrierten Korrektur, die Kraus fast zwei Jahre nach dem Erscheinen der zweiten Auflage der Buchausgabe von 1922, das nicht mit ›Vollendung‹ zu verwechseln ist, in der *Fackel* verzeichnet: »In den Letzten Tagen der Menschheit S. 115, Z. 6 fehlt das zweite Anführungszeichen.«¹⁸⁶ Ohnehin hemmt der Abschluss eines Druckes respektive die Publikation Kraus nicht, weiterhin Korrekturen an Texten vorzunehmen. Noch das Vorlesen eröffnet Gelegenheiten dafür: Es wird dann potenziell »die Qual des Autors, der noch nie einen Blick in seine gedruckten Werke, es sei denn zur frohgemuten Änderung für spätere Ausgaben, getan hat, der sie am Vorlesetisch hilflos in all ihrer Unzulänglichkeit erleiden muß und, während er das Ohr befriedigt, dem Aug verborgene Korrekturen vermerkt.«¹⁸⁷ Mit diesen Beobachtungen lässt sich nicht zuletzt Wagenknechts Analyse des *Fackel*-Materials ergänzen, der zufolge die gedruckte Version eines Textes bloß die »vorerst letzte«¹⁸⁸ – ohne definitiven Finalitätsanspruch also – sei. Wie Djasemy, ebenfalls anhand des Nachlass-Materials zur *Fackel*, resümiert, hat »Kraus mit seiner Selbstdarstellung als gewissenhafter Autor, der seine Texte immer wieder überarbeitet und dabei jeder noch so geringen Glosse, jedem Komma Aufmerksamkeit schenkt, keineswegs übertrieben.«¹⁸⁹ Bemerkenswert ist für Kraus darüber hinaus, dass es laut Wagenknecht

in der Literatur des 20. Jahrhunderts nur wenige Fälle geben [dürfte], wo zwischen der ersten Niederschrift und der Imprimierung des Textes eine ähnlich lange Reihe von Korrekturgängen liegt. Gewiß: Da wird immer wieder auch bloß redigiert – verbessert, gefeilt. Aber vor allem wird gedichtet – wird gedacht und formuliert, kommen Sätze und Absätze hinzu, verwandelt sich die Glosse in einen Essay, der Essay in ein Buch.¹⁹⁰

Die Druckfahnen und die diesbezüglichen Überarbeitungsvorgänge animieren Kraus offenkundig zu weiterer schriftlicher beziehungsweise literarischer Pro-

185 Wagenknecht: Korrektur und Klitterung, S. 114.

186 Kraus: Notizen. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 94–99, hier S. 96, Herv. im Orig.

187 Kraus: Brot und Lüge. In: F 519–520, Nov. 1919, XXI. Jg., S. 1–32, hier S. 8.

188 Wagenknecht: Schreiben im Horizont des Druckens, S. 190.

189 Djasemy: Productivegehalt, S. 346.

190 Wagenknecht: Schreiben im Horizont des Druckens, S. 188.

duktivität,¹⁹¹ die unmittelbar aus der Arbeit am gesetzten Text resultiert. Dies setzt jedoch ebenfalls voraus, dass der Status des Gedruckten *als* eines Gedruckten für Kraus nachrangig ist respektive von ihm vernachlässigt wird. Gemeinsam mit Kraus' besonderem Augenmerk für Satz und Drucktechnik, das, wie die Korrekturbögen der *Fackel* zeigen, zu nicht minder zahlreichen Änderungen führt,¹⁹² verzögert dieses intensive Arbeiten noch am gesetzten Text freilich die Betriebsabläufe der Druckerei. Die oben genannte Unterbrechungsfahrer ist eben *vice versa* zu denken. Kraus' Korrekturarbeiten widersetzen sich – zumal in der körperlichen, manuellen »skripturalen«¹⁹³ Geste – der Logik beschleunigter maschineller Verfertigung.¹⁹⁴ Sein mehrstufiger Überarbeitungsprozess konfliktiert dann in gewisser Weise auch mit der besagten Taktung des Schreibens nach dem Drucken. Vor allem aber ist die prolongierte Schreibszene zuletzt nicht nur als Extension in den Druckvorgang zu denken, sondern ebenso zeitlich als Aufschub und Verzögerung definitiver Druckergebnisse.

Hinsichtlich der Entwürfe und Korrekturfahnen der *Letzten Tage der Menschheit* spricht Hermann Böhm für Kraus ebenso von einem »fanatischen Gestaltungswillen [...] in stilistischer und inhaltlicher Hinsicht«;¹⁹⁵ häufig liegen Szenen in mehrfacher, manchmal bis zu zehnfacher Überarbeitung vor, bevor Kraus sie publiziert. Angestrebt wird im Folgenden eine kursorische Analyse sowie eine systematische Aufbereitung von Kraus' Manuskript zur Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit*.¹⁹⁶ Als Einstieg mag indes eine der Druckfahnen der Akt-Ausgabe dienen, die sicherlich als eines der spektakulärsten Schriftstücke aus dem Nachlass gelten kann (Abb. 3,9).¹⁹⁷ Sie zeigt exemplarisch, inwiefern es bei Kraus immer wieder zu massiven Überarbeitungsschüben kommt. Die Druckfahne hat aber auch deshalb eine bemerkenswerte Geschichte, weil sie als eines von zwei Faksimiles aus dem Material der *Letzten Tage der Menschheit* firmiert, die Liegler in sein 1920 unter dem Titel *Karl Kraus und sein Werk* erscheinendes »Bekennnisbuch«¹⁹⁸ inkludiert. Er macht die beiden der Liebesmahl-Szene

191 Streng genommen müsste in diesem Sinne mit einer Randbemerkung von Daniel Ehrmann verwiesen werden auf den »signifikanten Unterschied zwischen der ergebnisoffenen, eher prozessualen ›Überarbeitung‹ und der auf ein im Ideal präformiertes Telos gerichteten ›Korrektur‹« (Ehrmann: *Textrevision – Werkrevision*, S. 75).

192 Vgl. Djasemy: *Productivgehalt*, S. 354.

193 Barthes: *Variations*, S. 9.

194 Gerhard Melzer deutet Kraus' permanentes Weiter- und Umarbeiten einigermaßen pathetisch als »Zeichen der Herrschaft des Geistes über die Maschine« (Melzer: *Der Nörgler und die Anderen*, S. 39).

195 Böhm: *Ein vollendetes Fragment*, S. 192.

196 Flächendeckende *close readings* sowie die editorische Aufbereitung der Materialien bleiben einer nach wie vor nicht existenten und längst überfälligen historisch-kritischen Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* vorbehalten.

197 Vgl. WB, H.I.N. 161149, Beilage.

198 Liegler: *Karl Kraus und sein Werk*, S. 5.

zugehörigen Blätter somit zu einem Zeitpunkt öffentlich, als gerade erst die Akt-Ausgabe erschienen ist. Die hier interessierende Druckfahne zieht Liegler zudem heran, um Kraus' Selbststilisierung als manischer Korrektor weiter zu stützen: »Die letzte der Beilagen zeigt in Originalgröße das Beispiel einer Satzkorrektur, der etliche andere vorausgegangen und noch nachgefolgt sind«,¹⁹⁹ bemerkt er. Zwar ist, wie schon angedeutet, bei einer Analyse der Kraus'schen Nachlassmaterialien von der konstitutiven Differenz (und nur metonymisch zu denkenden Verbindung) zwischen Schreiben und Schrift auszugehen: das heißt von einer Differenz zwischen Handlung und Spur dieser Handlung.²⁰⁰ Die »Geste« des Schreibens »bleibt uneinholbar«,²⁰¹ sie lässt sich üblicherweise nur nachträglich rekonstruieren. Dessen ungeachtet jedoch darf eine Untersuchung der »graphischen Dimension«²⁰² von Manuskripten (und handschriftlich bearbeiteten Korrekturfahnen) mit wichtigen Einsichten rechnen: Aus Manuskripten lässt sich schließlich am ehesten ableiten, inwiefern das Schreiben »in einem Bedingungsgefüge von (ästhetischer) Individualität und historisch variablen Kulturtechniken« verankert ist.²⁰³ Darüber hinaus bildet die Schrift auf den Manuskripten eine singuläre Topologie des Entwurfs aus, die »nicht von der Materialität ablösbar«, insofern sie »nicht ohne Verlust an Informationen transformierbar« ist.²⁰⁴ Generell kann zudem festgehalten werden, dass das »Arrangement der Schreibsituation [...] jeweils einen besonderen operationalen und epistemischen Raum [eröffnet], der die Produktion befördert oder behindert.«²⁰⁵ Ausgehend von all diesen Parametern lassen sich auch an dem genannten Blatt zur Liebesmahl-Szene einige Aspekte aufzeigen, durch die sich Kraus' Schreibszene auszeichnet.

Schon auf den ersten Blick ist ersichtlich, dass Kraus auch in diesem Fall während der Durchsicht der Druckfahnen beziehungsweise sogar erst durch diese zum Weiterschreiben animiert wird, und zwar neuerlich ohne Rücksicht auf deren Druckstatus. Damit bestätigt sich zugleich Wagenknechts Befund, wonach sich bei Kraus »die Gedanken [...] gutenteils erst angesichts des Druckes [bilden],

199 Ebd., S. 429. Geradezu optimistisch hinsichtlich der Leserlichkeit von Kraus' Handschrift verzeichnet Liegler zudem bibliographisch die entsprechende Stelle im Druck der Akt-Ausgabe »[z]um Vergleich mit der endgiltigen Fassung« (ebd.).

200 Vgl. Zanetti: Einleitung, S. 15. Zusätzlich ist für die Schrift beziehungsweise, genauer, für deren Medialität eine »Doppeldynamik aus *Sichtbarkeit* und *Lesbarkeit*« anzunehmen (Strätling/Witte: Die Sichtbarkeit der Schrift, S. 7, Herv. im Orig.). Gerade im Umgang mit Handschriften wäre außerdem weiter zu differenzieren zwischen einer »am semantischen Buchstabensinn orientierten« und einer »am semiotischen Buchstabenbild haften bleibenden ›Lektüre‹« (Giuriato/Kammer: Die graphische Dimension der Literatur, S. 9).

201 Kammer: Reflexionen der Hand, S. 135.

202 Vgl. Giuriato/Kammer: Die graphische Dimension der Literatur, S. 7.

203 Ebd., S. 22. Freilich sind auch Manuskripte nicht einfach ›da‹ (vgl. Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 154–436).

204 Reuß: Schicksal der Handschrift, S. 17.

205 Büttner et al.: Einleitung, S. 17.

wie ihn die Fahnen-, dann die Umbruchabzüge bieten, also eigentlich erst beim Lesen, beim Korrekturlesen.«²⁰⁶ Solche Überarbeitungsprozesse umfassen dann auch deutlich mehr, als man herkömmlicherweise unter ›Fahnenkorrekturen‹ verbuchen würde. Insbesondere Wagenknechts Hinweis auf das Lesen ist weiter ernst zu nehmen. Wenn Hans-Jost Frey für Texte im Allgemeinen relativ pauschal feststellt, dass »[d]as Gelesenwerden[...] die Gefährdung des Vollendetes [ist]«,²⁰⁷ so wäre dies für Kraus noch einmal distinkter, nämlich unter Berücksichtigung einer Situation der Selbstlektüre, zu denken. Die Selbstlektüre berührt dann nicht bloß Kraus' Bezugnahmen auf vorgängige *Fackel*-Passagen, die er in *Die letzten Tage der Menschheit* einarbeitet (vgl. Kap. 1 u. 2), sondern führt eben auch im Korrekturlesen zu erneuten handschriftlichen Eingriffen in einen (vermeintlich) abgeschlossenen Textbestand.²⁰⁸ Grundsätzlich kann man solche Änderungsvorgänge einigermaßen wertungsfrei verstehen als »ein sukzessives Entfalten von Möglichkeiten, die einander nicht auszuschließen brauchen«. ²⁰⁹ Damit eklatante Differenzen jedoch nicht nivelliert werden, müssen robuste Konzepte von Text und Entwurf vorausgesetzt bleiben, wie sie etwa Roland Reuß vorschlägt: Während Texte nach Reuß *per definitionem* »paradigmatische Kombinatorik«²¹⁰ exkludieren und stattdessen einem »Gesetz der linearen Sukzession«²¹¹ folgen, zeichnen sich Entwurfshandschriften durch ein gewisses Maß an »Unentschiedenheit« sowie dadurch aus, dass »[z]eitlich weit auseinanderliegend notierte Wörter [...] auf dem Papier des Autographs neben syntagmatischen der Sukzession auch paradigmatische Konstellationen von Gleichzeitigkeit eingehen«. ²¹² Die Druckfahne zur Liebesmahl-Szene büßt in diesem

206 Wagenknecht: Schreiben im Horizont des Druckens, S. 188.

207 Frey: Der unendliche Text, S. 164.

208 Von einem revidierenden Lesen kann hierbei allerdings nicht pauschal gesprochen werden. Die Revision meint grundsätzlich einen Lektüremodus, der nicht auf das Verstehen eines Textes, sondern auf das Verbessern eines Entwurfs abzielt (vgl. Baumann/Ludwig: Texte überarbeiten, S. 256f.). Kraus' Lektüre von Druckfahnen läuft aber nicht zwingend und nicht ausschließlich nur auf ein Verbessern zu. Bei den bereits publizierten *Fackel*-Heften, die Kraus bearbeitend wieder zur Hand nimmt, greift ein vom Entwurf ausgehender Begriff von Revision ebenfalls nur sehr bedingt.

209 Frey: Der unendliche Text, S. 76.

210 Reuß: Text, Entwurf, Werk, S. 7.

211 Reuß: Schicksal der Handschrift, S. 16. Der (gedruckte) Text ist »zwar an ein Aufzeichnungsmedium gebunden [...], aber nicht an ein *bestimmtes*, individuell geprägtes«; er ist »sozusagen *der Struktur nach* apograph« (ebd., Herv. im Orig.). Texte haben bei Reuß daher auch erstaunlich wenig mit Fragen der Materialität (der Signifikanten) zu tun.

212 Ebd., S. 16f. Als mit Blick auf die Schrifttopologien des Entwurfs sicherlich zu verkürzt gedacht erweist sich Flussers Vorschlag, die ›Geste des Schreibens‹ selbst als eine lineare zu denken, die einem eindeutigen (Seiten-)Verlauf – von links oben nach rechts oben, zurück auf links und so weiter, bis sie irgendwann rechts unten auf dem Papier angelangt – folgt (vgl. Flusser: Die Geste des Schreibens, S. 262). Die Sachlage ist entschieden komplexer.

Sinne – ähnlich den herausgelösten *Fackel*-Seiten, die Kraus für *Die letzten Tage der Menschheit* weiter- oder neu bearbeitet und in das Manuskript der Akt-Ausgabe einfügt (vgl. Kap. 4) – ihren Text-Status in der Überarbeitung ein und wird stattdessen in den Zustand des Entwurfs (zurück)versetzt beziehungsweise fungiert als Schriftstück,²¹³ dessen papierne Grundlage zunächst *Textträger* ist, dann jedoch, mit dem Wechsel des ›Aggregatzustandes‹²¹⁴ des Geschriebenen vom Text zum Entwurf, *Schriftträger* wird.²¹⁵ Nun fällt an der vorliegenden Druckfahne auf, dass Kraus im direkten Vergleich mit den handschriftlichen Passagen in den gesetzten Text selbst erstaunlich wenig eingreift, dass also hier eher von einer Arbeit *ausgehend vom* gesetzten Text denn von einer Arbeit *am* gesetzten Text zu sprechen ist.²¹⁶ Kraus nimmt am bereits gesetzten Text vor allem Berichtigungen und Reformulierungen vor – »übereinander« wird »übereinand«, der »zweite« wird der »erste Kriegsberichterstatte«, »brannrot« wird »brandrot«, »Major« wird »Oberstleutnant« et cetera –; der Hauptanteil seiner Überarbeitung entfällt hingegen auf die große Restrukturierung der Szene.²¹⁷ Diese Restrukturierung erfolgt vermittelt der markanten und massiven Ergänzungen, die der Setzer nachträglich einzufügen hat. Zwei zentrale Punkte lassen sich aus diesen Ergänzungen noch extrapolieren: Erstens verdeutlichen sie Kraus' spezifische Schreibökonomie, die immer wieder dem einleitend genannten Prinzip des doppelten Fortschreibens folgt, das an die von Wagenknecht beschriebenen Erweiterungen von Glosse zu Essay zu Buch anzuknüpfen ist. Dieses Fortschreiben ist gleichermaßen Perpetuierung des Schreibens und potenzielle Verunmöglichung von fertigem Text. Eine Stillstellung im Text kommt dann nur nach einer Vielzahl von Zwischenschritten zustande und kann tendenziell jederzeit wieder aufgebrochen werden, sie bleibt darin stetiger Vertextung offen. Die Druckfahne zur Liebesmahl-Szene

213 Den Begriff des ›Schriftstückes‹ (*écrit*) schlägt Louis Hay als einen gegenüber beispielsweise dem Text weniger belasteten Begriff vor (vgl. Hay: »Den Text gibt es nicht«, S. 80).

214 Vgl. Reuß: *Schicksal der Handschrift*, S. 6.

215 Almuth Grésillon definiert den Schriftträger als das »Material, auf das die handgeschriebenen Schreibspuren aufgezeichnet werden« (Grésillon: *Literarische Handschriften*, S. 298).

216 Das zweite bei Liegler faksimilierte Blatt (vgl. WB, H.I.N. 161149) funktioniert grundsätzlich ähnlich wie das hier im Fließtext behandelte, erscheint aber deutlich weniger ›spektakulär‹ – was seine Analyse freilich nicht weniger schwierig macht.

217 Die Terminologie hier folgt Otto Ludwig und dessen Differenzierung von Überarbeitungen: *Reparaturen* betreffen den einzelnen Buchstaben, *Berichtigungen* das Wort, *Reformulierungen* den Satz, *Restrukturierungen* die ›Textebene‹, *Reformatierungen* die ›Skriptebene‹ (siehe Ludwig: *Lesen, um zu schreiben*, S. 305). Auf einer Mesoebene liegt es nahe, Überarbeitungen mit editorischen Termini – der Streichung, Einfügung, Überschreibung und Umstellung – zu beschreiben, die nach Gerhard Neumann wiederum als den rhetorischen Operationen Quintilians – *detractio*, *adiectio*, *immutatio* und *transmutatio* – analog gedacht werden können (vgl. Neumann: *Schreiben und Edieren*, S. 348).

bildet beispielhaft Kraus' proliferierende Schrift ab, die noch dazu an den Rändern der Druckfahne nicht haltmacht. Dies führt zweitens noch einmal zurück zum ›operationalen Raum‹ des Blattes, den respektive dessen Grenzen Kraus' Ergänzungen deutlich markieren. Die leer gelassenen Bereiche der auf Makulaturpapier gedruckten Fahne – entsprechend mitsamt bedruckter Rückseite, wodurch es keine Option ist, das Blatt für ein Weiterschreiben umzudrehen – lassen grundsätzlich Raum für Hinzufügungen.²¹⁸ Wo dieser allerdings nicht ausreicht, wendet Kraus ein Verweissystem an, das vordergründig an jene Verweise erinnern mag, wie sie für Übernahmen von textuellen Versatzstücken innerhalb des Œuvres – vor allem aus der *Fackel* in das Manuskript der *Letzten Tage der Menschheit* – begegnet sind (vgl. Kap. 1), davon jedoch abgegrenzt werden muss. Der von den *Fackel*-Übernahmen bekannte Charakter der Verweise, als implizite oder auch explizite Handlungsaufforderungen an den Setzer zwecks Einpassung des Materials zu fungieren, bleibt zwar erhalten. Ein Hinweis wie jener auf »Beilage 14a« in der rechten unteren Ecke der Druckfahne – er bezieht sich zugleich auf Kraus' eigenhändige Bleistift-Numerierung des Blattes rechts oben, die somit vorgängig gewesen sein muss – ist dann allerdings nicht dafür gedacht, auf bereits gedrucktes und damit verfügbares Material innerhalb des Œuvres zurückzugreifen, sondern dieser Hinweis eröffnet Kraus aus produktionsästhetischer Perspektive die Möglichkeit, zusätzliches handschriftliches Material einzuspeisen.²¹⁹ Insofern Kraus sein Schreiben auf Separatblättern fortführt, vermag er folglich auch bei begrenztem Platz des Ausgangsblattes neuen operationalen Raum für die Schreibszenen zu stiften.

Genuin mit Entwürfen konfrontiert das in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte, 591 Blatt umfassende Konvolut der Manuskripte zur Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit*,²²⁰ die Kraus, wie argumentiert (vgl. Kap. 1), gleichsam aus dem Schreiben heraus veröffentlicht. Nicht zuletzt deshalb versprechen die handschriftlichen Materialien zur Akt-Ausgabe besondere Einsichten in den Produktionsprozess und zumal in die Zeitlichkeit der Arbeitsabläufe. Hermann Böhms Annahme, wonach es sich bei diesem Manuskript-Konvolut um eine Reinschrift handle,²²¹ ist allerdings nicht umstandslos zuzustimmen. Stattdessen wäre eine detaillierte Untersuchung zu leisten, auf deren Basis solide Einschätzungen getroffen werden können, bei welchen Blättern der Entwurfscharakter ausgeprägter zur Geltung kommt und welche wiederum, obgleich trotzdem Entwürfe bleibend, stärker zur Reinschrift tendieren.

218 Zum ›Schreibraum‹ siehe auch Grésillon: Literarische Handschriften, S. 67.

219 Als dritte, obgleich seltene Variante von solchen Hinweisen sind Vermerke zu nennen, die den Setzer anleiten, mit welchem Blatt er fortzufahren habe (vgl. etwa [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 9).

220 Zur Konkordanz und vor allem für eine erste, wichtige Materialsichtung und -aufstellung vgl. Goldberg: Die Handschrift der Akt-Ausgabe.

221 Vgl. Böhm: Ein vollendetes Fragment, S. 192.

Text im Sinne einer rigorosen Definition nach Reuß ist für keines der Blätter des Konvoluts der ›Aggregatzustand‹. Die Frage der Reinschrift und ihrer Implikationen für *Die letzten Tage der Menschheit* wird mit Blick auf die Praktik des Abschreibens an anderer Stelle zu vertiefen sein (vgl. Kap. 5). Dass das Manuskript zum Epilog sowie jenes zu Vorspiel und I. Akt eher zur Reinschrift tendieren, überrascht insofern kaum, als es sich dabei um die als erste gedruckten Sonderhefte der Akt-Ausgabe handelt. In den Manuskripten zu den beiden späteren Sonderheften (zu II. und III. sowie zu IV. und V. Akt) dominiert dagegen eher der Entwurfscharakter mit ›chaotischer‹ werdenden Schrifttopologien²²² (Abb. 3.10, 3.11) – nicht nur setzt die Publikationsfolge der Sonderhefte zu diesem Zeitpunkt eine andere Arbeitsgeschwindigkeit voraus; dazu kommen auch, gegenüber dem »erste[n] Entwurf der meisten Szenen [...] in den Sommern 1915 bis 1917«, die »[v]iele[n] Zusätze und Änderungen [...] im Jahre 1919« – also während des Druckvorganges –, auf die Kraus selbst aufmerksam macht.²²³ Ohnehin darf angenommen werden, dass das Manuskript grundsätzlich als Druckvorlage gedient hat.²²⁴ Während Kraus allerdings in anderen Konvoluten sonst häufiger Angaben zur Schriftgröße beziehungsweise zur typographischen Gestaltung macht, tauchen solche Angaben im Manuskript zur Akt-Ausgabe erstaunlich selten auf; auf den erhaltenen Blättern zum zuerst gedruckten Epilog fehlen sie sogar gänzlich. Zu den wenigen Belegstellen gehört etwa – naheliegenderweise – das erste Blatt zur 1. Szene des Vorspiels, auf das Kraus am Beginn der Dialoge mit Feder nachträglich eine »Anm.« zur Schriftgröße und mit Bleistift bei Szenenzählung und Szenenbeschreibung weitere diesbezügliche Notizen setzt (Abb. 3.12).²²⁵ Ebenso erwähnenswert sind zwei Blätter aus dem V. Akt, auf denen Kraus auf der linken Seite²²⁶ beziehungsweise in der rechten oberen Ecke²²⁷ Hinweise zu den gewünschten Schriftgrößen Petit und Garmond gibt (Abb. 3.13, 3.14), womöglich aufgrund der relativ komplexen Schrifttopologien. Auf gut der Hälfte der Blätter zu den Erscheinungen der Liebeshahl-Szene bringt Kraus an den Blatträndern, aber auch unmittelbar vor den betreffenden Passagen ebenfalls Vermerke auf Petit (durchschossen) beziehungsweise Garmond an (Abb. 3.15, 3.16),²²⁸ was sicherlich darauf zurückzuführen ist, dass die Erscheinungen im Druck typographisch vom restlichen Damentext noch einmal etwas abweichen werden. Abseits davon setzt Kraus die typographischen Gestaltungswünsche offensichtlich als dem Setzer weitgehend bekannt voraus. Standardmäßig bedient sich Kraus der Kurrentschrift, wobei

222 Vgl. bloß exemplarisch Extremfälle wie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 104 u. 133.

223 Kraus: Notizen. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 48–58, hier S. 51.

224 Vgl. auch Goldberg: Die Handschrift der Akt-Ausgabe, S. 13.

225 [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 1.

226 Vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 100.

227 Vgl. ebd., fol. 102.

228 Vgl. ebd., fol. 156–162 u. 166.

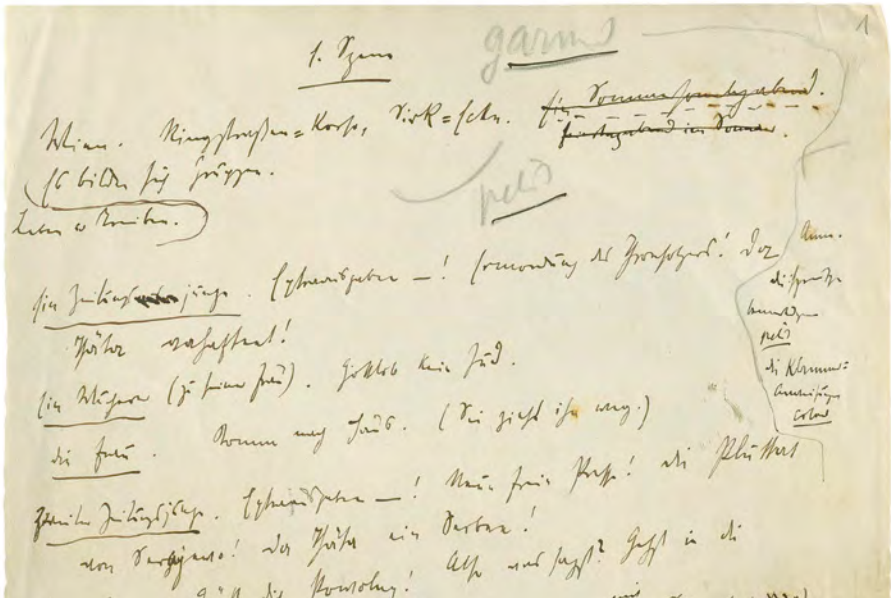


Abbildung 3.12

sein Duktus bisweilen sogar dem sonst routinierten Setzer Schwierigkeiten bereitet.²²⁹ Lateinische Schreibschrift zieht Kraus nur heran, wenn es um eigenwillige Schreibungen wie »Otrois Franzois«,²³⁰ »Feujlletong«,²³¹ »Kabrrottkamöll«²³² und »Extrasgawee«,²³³ um dialektale Einsprengsel wie »net vurgehn!«²³⁴ und »du Hugerl host nix vom Bohr erföhren?«²³⁵ oder um komplizierte Figurennamen wie »Geza von Lakkati de Nemesfalva et Kutjafelegfaluszég«²³⁶ geht.

Was die ›Instrumentalität‹ (Campe) der Schreibszene betrifft, so benützt Kraus für das Manuskript der Akt-Ausgabe beinahe durchgängig und bis auf äußerst wenige Ausnahmen Feder und Tinte – auch für Überarbeitungen.²³⁷ Wo er (spärlich) Bleistift verwendet, geschieht dies üblicherweise nachträglich beziehungsweise in Reaktion auf vorher mit Tinte geschriebene Passagen. Das

229 Vgl. etwa [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 40f.; oder [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 61f.

230 [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 46.

231 [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 52.

232 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 34.

233 Ebd., fol. 141.

234 [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 39.

235 [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 37.

236 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 147.

237 Vollständig mit Bleistift geschriebene Szenen(teile) finden sich erst unter den Ergänzungen, die Kraus für die Buchausgabe vornimmt (vgl. insbesondere WB, H.I.N. 177895, fol. 5f., 10–12, 14, 17–19 u. 22f.).

Manuskript zur *Letzten Nacht*, dem ersten gedruckten Sonderheft der Akt-Ausgabe, macht dies unmittelbar nachvollziehbar: Zwar weisen die Blätter insgesamt eher wenige Korrekturen auf und tendieren in der Mehrzahl, wie erwähnt, zumal am Anfang und am Ende des Epiloges eher zur Reinschrift. Dennoch lassen sich unterschiedliche Arbeitsphasen differenzieren, innerhalb derer die (seien es auch nur minimalen) textuellen Änderungen mit Bleistift immer nachträglich (sekundär oder auch tertiär nach einem Zwischenschritt mit Feder) sind. Einerseits sind Feinkorrekturen mit Bleistift zu nennen, die nicht über einzelne Wörter hinausreichen;²³⁸ andererseits kommt es punktuell zu etwas umfangreicheren Eingriffen in das Geschriebene. Dabei zeigt sich, dass der Bleistift für Kraus ein Instrument des Probierens und des Provisorischen ist: Wiederholt nämlich nimmt Kraus Ergänzungen, die er im Manuskript zum Epilog mit Bleistift setzt, in einem zweiten Schritt wieder zurück.²³⁹ Wo Kraus mit Bleistift Geschriebenes indes beibehalten will, bestätigt er dieses in beinahe allen Fällen, die über das einzelne Wort hinausgehen, indem er die Passagen mit Feder noch einmal überschreibt.²⁴⁰ Stellvertretend mag dies ein Blatt gegen Ende des Epiloges verdeutlichen (Abb. 3.17), auf dem Kraus am Rand zwei Ergänzungen für die Rede der ›Stimme von oben‹ notiert, zum einen die Verse »Eisen gefressen, jedoch zumeist / sich mit siegreichen Lügen abgespeist«, zum anderen die (platzbedingt nicht als solche notierte) Doppelzeile »Raubbauer am Schatze der / Phantasie, / Bankrotteure der eigenen / Ökonomie«.²⁴¹ Beide Passagen schreibt Kraus zuerst mit Bleistift, zieht sie dann aber eben, wie auch die Lineaturen, welche die Einfügung ausweisen, mit Feder nach und konsolidiert sie solcherart. Ein derartiges, von der Lektüre des eigenen Geschriebenen kommendes Selbstüberschreiben, das dem noch zu erörternden Selbstabschreiben (vgl. Kap. 5) zur Seite zu stellen ist, kommt Lesbarkeit und Überdauerung des Geschriebenen zugute, suggeriert zugleich aber auch eine implizite Hierarchie der Instrumente: Wo die Feder den Bleistift bestätigen muss, erweist sich der Letztere sozusagen als ›schwaches‹ Instrument der Vertextung. Als das privilegierte po(i)etische Instrument stellt sich für Kraus die Feder heraus; ihre Domäne ist dann auch das Produzieren im Schreibfluss, während das Überarbeiten mit Bleistift punktuellen Eingriffen vorbehalten bleibt und gerade nicht einem konstanten Fortschreiben zuarbeitet. Von ›Bleistiftliteratur‹²⁴² kann bei Kraus also nicht gesprochen werden. Die hier formulierten Beobachtungen über die Feder als das

238 Vgl. v. a. [Epilog], ÖNB, Cod. Ser. n. 19273, fol. 1, 8–10, 16f., 24, 27, 29 u. 38f. Wenigstens erwähnt seien überdies die x-förmigen Markierungen an den Texträndern, die Kraus offenbar für den Satz einzieht (vgl. z. B. ebd., fol. 18 u. 26).

239 Vgl. etwa [Epilog], ÖNB, Cod. Ser. n. 19273, fol. 15, 31 u. 33f.

240 Für die Ausnahme, bei der die drei Bleistift-Zeilen ohne Überschreibung stehen bleiben, siehe ebd., fol. 33a.

241 Ebd., fol. 42, vereinfachte Darstellung. Für ein vergleichbares Vorgehen siehe ebd., fol. 14, 21 u. 35f.

242 Vgl. Morgenroth: Bleistiftliteratur.

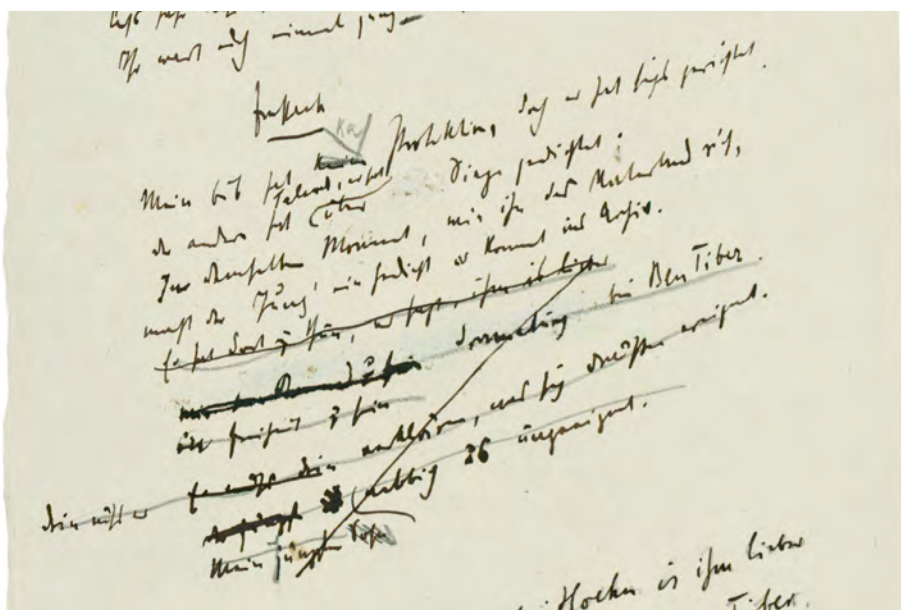


Abbildung 3.18

›stärkere‹ Instrument gelten selbst noch für den »sekundäre[n] Schreibakt«²⁴³ der Streichung – auch diese »negative Geste«²⁴⁴ vollzieht Kraus immer wieder mit Bleistift *und* Feder, wie ebenfalls ein Beispiel aus dem Manuskript zur *Letzten Nacht* zu verdeutlichen vermag. Das betreffende Blatt (Abb. 3.18) weist einen mindestens dreifachen Durchgang von Streichungen auf: Die Passagen in der Mitte der Seite – sie gehören der Figur Fressack zu – streicht Kraus in einem ersten Schritt partiell mit Feder, dem Hinzufügungen mit Feder folgen. Bestehende und neu hinzugefügte Stellen werden in einem zweiten Schritt mit Bleistift gestrichen, bevor Kraus noch eine dritte Streichung derselben Passagen wiederum mit Feder vornimmt, als müsste er auch hier die Streichung nochmals bestätigen.²⁴⁵ Insofern die Spuren der Feder zuletzt die Spuren des Bleistiftes überlagern, lässt sich freilich die Chronologie der Schreibszene basierend auf den unterschiedlichen Instrumenten relativ einwandfrei rekonstruieren. Im übrigen Manuskriptbestand zur Akt-Ausgabe wird der Bleistift noch stärker auf einen distinkten Einsatzbereich beschränkt, insofern Kraus ihn während der Arbeit an den anderen Sonderheften vor allem zu einem Instrument des Para-

²⁴³ Wirth: Logik der Streichung, S. 24.

²⁴⁴ Grésillon: Literarische Handschriften, S. 90. Für eine außergewöhnliche, weil unüblich vehemente Streichung bei Kraus, dann allerdings mit Feder, siehe [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 109.

²⁴⁵ Siehe [Epilog], ÖNB, Cod. Ser. n. 19273, fol. 20. Vgl. auch ebd., fol. 36.

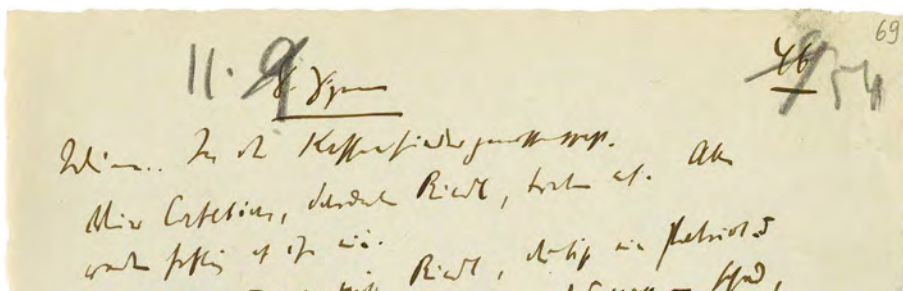


Abbildung 3.19

textuellen macht. Mit Bleistift verfasste Angaben zur Schriftgröße,²⁴⁶ kleinere textuelle Einfügungen oder Korrekturen,²⁴⁷ abermals mit Feder überschriebene Bleistift-Ergänzungen²⁴⁸ oder auch eine nachträgliche Streichung sowie eine Anweisung für den Setzer, vormalig mit Feder als gesperrt markiertes Geschriebenes doch »nicht [zu] spat[ionieren]!«,²⁴⁹ müssen im Gesamtmanuskript abseits der *Letzten Nacht* dann als absolute Ausnahmen gelten. Großflächig zieht Kraus den Bleistift dagegen heran, wo es um die Re-Numerierung von Szenen und Blättern geht, die er innerhalb des Gesamtmanuskriptes verschiebt. Eine solche (häufig durchaus mehrstufig) angepasste Numerierung betrifft Szenenzahl, Blattzählung und Verweise auf Separatblätter gleichermaßen – der Beginn der Szene »Wien. In der Kaffeesiedergenossenschaft« (Abb. 3.19) mag dafür beispielhaft stehen.²⁵⁰ Kraus benützt den Bleistift punktuell aber auch, um bis dahin in ihrer Verortung (noch) nicht bestimmte Szenen mit den entsprechenden Angaben wie »4. Szene«²⁵¹ überhaupt erst zu versehen und damit zu lokalisieren. Bemerkenswert ist zudem, dass Kraus auf einer Reihe von Blättern quer durch die Akte erst in der Bearbeitungsstufe mit Bleistift die »(Verwandlung)« ans Ende der jeweiligen Szenen setzt.²⁵² Das heißt zugleich, dass er erst dadurch auch den je operationalen Raum schließt, den diese Blätter sonst noch offengelassen hätten. Nimmt man dieses Vermögen der Schließung durch den Blei-

246 Vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 1.

247 Vgl. etwa ebd., fol. 89; [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 48; sowie [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 51 u. 55.

248 Vgl. [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 75r; sowie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 143 (mit ausnahmsweiser Abweichung vom Bleistift-Wortlaut) u. 146.

249 [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 64.

250 Siehe [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 69; vgl. außerdem ebd., fol. 70–72; weiters etwa [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 52 (inklusive Bleistift-Verweis auf ein Separatblatt »31a«); oder auch [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 118, 120f., 137, 137a u. 138.

251 [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 55. Vgl. z.B. auch ebd., fol. 58.

252 Vgl. etwa [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 57 u. 62; [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 38 u. 62; [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 107.

stift ernst, so hätte man diesen zumindest in den besagten Fällen zuletzt zwar als textuell ›schwach‹, paratextuell allerdings als ›stark‹ zu erachten.

Vor allem die von Kraus eben bevorzugte Feder gewährt darüber hinaus noch weitere Einsichten in den Schreibprozess. Schon qua ihrer Instrumentalität macht die Feder zeitliche Abläufe nachvollziehbar. Ausgehend von der Qualität des Tintenauftrages, der Dicke des Federstriches wie auch dem Duktus²⁵³ können unterschiedliche Arbeitsphasen auf den Manuskriptblättern abgeleitet werden. Auch hier mag ein Beispiel die wesentlichen Aspekte versammeln, und zwar das Ende der Szene »Zimmer im Hauptquartier« aus dem II. Akt (Abb. 3.20).²⁵⁴ »Ein Hauptmann vom Generalstab erscheint« dort – zuerst schreibt Kraus noch »tritt auf« –, dessen telephonische Anweisungen den Rest des Blattes füllen. Auffällig daran ist unter anderem die Passage in der rechten unteren Ecke, die, aufgrund der zunehmend leer werdenden Feder, bereits mit verblappendem Tintenstrich folgendermaßen beginnt:

[...] Wenn
er also die Festung durch Gewalt nimmt [...]

Mitten in der Zeile setzt Kraus ab und fährt dann mit neu eingetauchter Feder, vor allem aber mit deutlich verändertem Duktus fort, was auf eine Unterbrechung des Schreibens hindeutet, wie sie die Spuren des Bleistiftes erst gar nicht bewahren würden:

[...] und mir ham
an Proviant, so nimmt er auch den Proviant, darum
dürfn mr kan Proviant haben, nachher
nimmt er's durch Hunger. No wirst scho
machen, Servus,

Weil damit das Ende des Blattes erreicht ist, dreht Kraus dieses um 90°, um die Passage abzuschließen:

muß in die ~~Menage~~, habe
Menage, habe nicht die Absicht, mich durch Hunger zu übergeben.²⁵⁵

253 Der Duktus ist nach Barthes »un fait de production (et non une forme de produit)«; er ist es, »où la lettre manifeste sa nature manuelle, artisanale, opératoire et corporelle« (Barthes: Variations, S. 154).

254 Vgl. [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 47.

255 Ebd., vereinfachte Darstellung. Zu einem ›richtigen‹ Ende kommt die Szene freilich erst, als Kraus auf der Korrekturfahne, auf der er allerdings noch einige textuelle Ergänzungen vornimmt, mit Feder die »(Verwandlung.)« setzt (siehe WB, H.I.N. 177883, fol. 85).

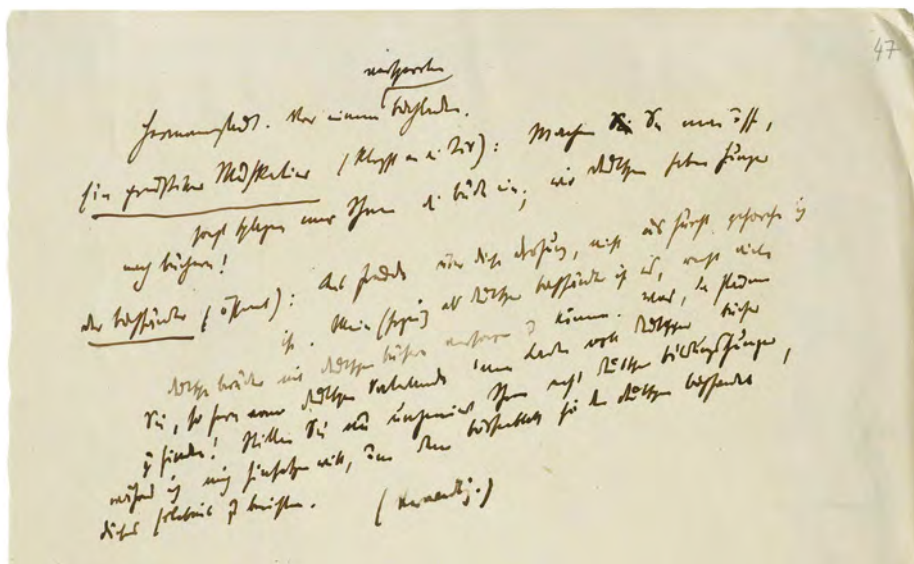


Abbildung 3.21

Mit dem Duktus der Feder ändert sich auch die Ansprache des Gesprächspartners, der nunmehr vom Hauptmann geduzt wird. In einem nachträglichen Arbeitsschritt korrigiert Kraus dann alle Sie-Formeln im vorherigen Verlauf der Rede des Hauptmanns zu Du-Formeln: »haben Sie« wird zu »hast«, »Ich schärfe Ihnen« wird zu »Ich schärfe dir noch einmal ein«, das spätere kolloquiale »fragen S'« wird zu »frag nicht so viel« et cetera.²⁵⁶ All diese Korrekturen – sie bestehen jeweils aus einer Kombination von Streichung und Überschreibung – sind wiederum mit deutlich dickerem Tintenstrich gesetzt. Generell ermöglicht eine genaue Autopsie der Manuskriptblätter, basierend auf der Qualität des Tintenauftrages, immer wieder Momente des Innehaltens in Kraus' Schreiben zu detektieren – wobei ein solches Innehalten keinesfalls mit einer Störung des Schreibprozesses zu verwechseln ist. Irritieren lässt sich Kraus von einer leer werdenden Feder offenbar kaum. In der Szene mit dem Hermannstädter Buchladen im IV. Akt (Abb. 3.21) scheint Kraus schlichtweg den Satz »[...] recht viele / deutsche Brüder mit deutschen Büchern versorgen zu« noch fertig schreiben zu wollen, taucht dann aber notwendigerweise die Feder neu ein, um das »können.« zu notieren.²⁵⁷ An anderer Stelle im selben Konvolut (Abb. 3.22) hängt der schwache Tintenauftrag wohl unmittelbar mit dem Szenenschluss respektive mit der Formulierung einer Art von Schlusspointe zusammen. Das Zögern beziehungsweise das Bedenken vor der letzten Zeile schlägt sich dann in

²⁵⁶ [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 47. Es handelt sich bei all diesen Änderungen folglich um gebundene Varianten (vgl. Grésillon: Literarische Handschriften, S. 295).

²⁵⁷ [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 47.

DRITTES KAPITEL

7
 1. Paris: ...
 2. Paris: ...
 3. Paris: ...
 4. Paris: ...
 5. Paris: ...
 6. Paris: ...
 7. Paris: ...
 8. Paris: ...
 9. Paris: ...
 10. Paris: ...
 11. Paris: ...
 12. Paris: ...
 13. Paris: ...
 14. Paris: ...
 15. Paris: ...
 16. Paris: ...
 17. Paris: ...
 18. Paris: ...
 19. Paris: ...
 20. Paris: ...
 21. Paris: ...
 22. Paris: ...
 23. Paris: ...
 24. Paris: ...
 25. Paris: ...
 26. Paris: ...
 27. Paris: ...
 28. Paris: ...
 29. Paris: ...
 30. Paris: ...
 31. Paris: ...
 32. Paris: ...
 33. Paris: ...
 34. Paris: ...
 35. Paris: ...
 36. Paris: ...
 37. Paris: ...
 38. Paris: ...
 39. Paris: ...
 40. Paris: ...
 41. Paris: ...
 42. Paris: ...
 43. Paris: ...
 44. Paris: ...
 45. Paris: ...
 46. Paris: ...
 47. Paris: ...
 48. Paris: ...
 49. Paris: ...
 50. Paris: ...
 51. Paris: ...
 52. Paris: ...
 53. Paris: ...
 54. Paris: ...
 55. Paris: ...
 56. Paris: ...
 57. Paris: ...
 58. Paris: ...
 59. Paris: ...
 60. Paris: ...
 61. Paris: ...
 62. Paris: ...
 63. Paris: ...
 64. Paris: ...
 65. Paris: ...
 66. Paris: ...
 67. Paris: ...
 68. Paris: ...
 69. Paris: ...
 70. Paris: ...
 71. Paris: ...
 72. Paris: ...
 73. Paris: ...
 74. Paris: ...
 75. Paris: ...
 76. Paris: ...
 77. Paris: ...
 78. Paris: ...
 79. Paris: ...
 80. Paris: ...
 81. Paris: ...
 82. Paris: ...
 83. Paris: ...
 84. Paris: ...
 85. Paris: ...
 86. Paris: ...
 87. Paris: ...
 88. Paris: ...
 89. Paris: ...
 90. Paris: ...
 91. Paris: ...
 92. Paris: ...
 93. Paris: ...
 94. Paris: ...
 95. Paris: ...
 96. Paris: ...
 97. Paris: ...
 98. Paris: ...
 99. Paris: ...
 100. Paris: ...

Abbildung 3.22

83
 11. Paris.
 in Doppel. für bedeutet für in ein bedeutet Stamm im April.
Handwritten notes:
 1. Paris: für il aus, to bringen mit nig.
 2. Paris: Nähe.
 3. Paris: Wahrheit?
 4. Paris: bring ig, to bring ig, bring ig, to bring ig.
 5. Paris: bring ig mit, bring ig mit, bring ig mit.
 6. Paris: (Merkung).

Abbildung 3.23

der verblässenden Figurenbezeichnung (»Der Abonnent«) nieder, bevor Kraus diese mit frischer Tinte unterliniert und die Figurenrede selbst (»Ma wird doch da sehn.«) hinzusetzt.²⁵⁸ Eher unüblich ist, dass schwacher Tintenauftrag unmittelbar am Szenenbeginn zu registrieren ist, wie dies für das Wort »Tanzunterhaltung« auf einem weiterem Blatt (Abb. 3.23) ebenfalls aus dem IV. Akt gilt, das überhaupt mehrere Bewegungen des Suchens im Schreiben bewahrt hat:²⁵⁹

11. Szene

Tanzunterhaltung in Dorpat. Ein baltischer Herr und eine baltische Dame
im Gespräch.

~~Ein baltischer Herr: Fräilen, Sie Se tanzen nicht. nicht nicht.~~

~~Baltische Dame: Näin.~~

~~Baltischer Herr: Warum?~~

~~Dame: Tanz ich, so schwitz ich. Schwitz ich, so stink ich.~~

~~Herr: Tanz ich nicht, schwitz ich nicht, stink ich nicht.~~

(Verwandlung.)²⁶⁰

Auch hier sind es die instrumentellen Eigenschaften der Feder, die Rekonstruktionen allererst ermöglichen. »in Dorpat« muss eine spätere Hinzufügung zur Szenenbeschreibung sein, die selbst wiederum im Schriftverlauf der früher notierten »11. Szene« ausweicht. Der gesamte zweite Satz der Szenenbeschreibung ist aufgrund der deutlich gedrängteren Schrift mit großer Sicherheit erst während der Abfassung der restlichen Szene von Kraus hinzugefügt worden, muss er doch offenbar auf den noch verbleibenden, durch die folgende Figurenrede begrenzten Raum der Zeile reagieren – abgesehen davon, dass der zweite Satz durch die (dann gestrichenen) Details der Figurennamen zudem redundant gewesen wäre. Streichung und Ergänzung hängen also auch hier als Prozesse eng zusammen. Einmal mehr lässt Kraus' Verwendung der Feder zudem auf mehrere zeitversetzte Arbeitsschritte schließen. Die Nachträglichkeit von Einfügungen, die sich in den instrumentellen Charakteristika der Feder niederschlägt, macht ein Blatt aus dem I. Akt ebenfalls deutlich (Abb. 3.24); dort geraten die graphisch klar von den restlichen Schriftverläufen abgesetzten späteren Passagen zudem nachgerade zur Marginalie.²⁶¹ Dass Kraus Paratexte mit verändertem Duktus und folglich nachträglich hinzufügt, zeigt sich wiederum etwa am Ende

²⁵⁸ Ebd., fol. 79.

²⁵⁹ Was hier im überschaubaren Rahmen an Schreib- und Korrekturbewegungen zu entwickeln ist, findet sich andernorts im Manuskript gleichsam im großen Stil realisiert (vgl. nur etwa [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 92f.).

²⁶⁰ [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 83, vereinfachte Darstellung. Das gestrichene Wort in der vorletzten Zeile wäre wohl naheliegenderweise als »Herr« zu lesen.

²⁶¹ Vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 112.

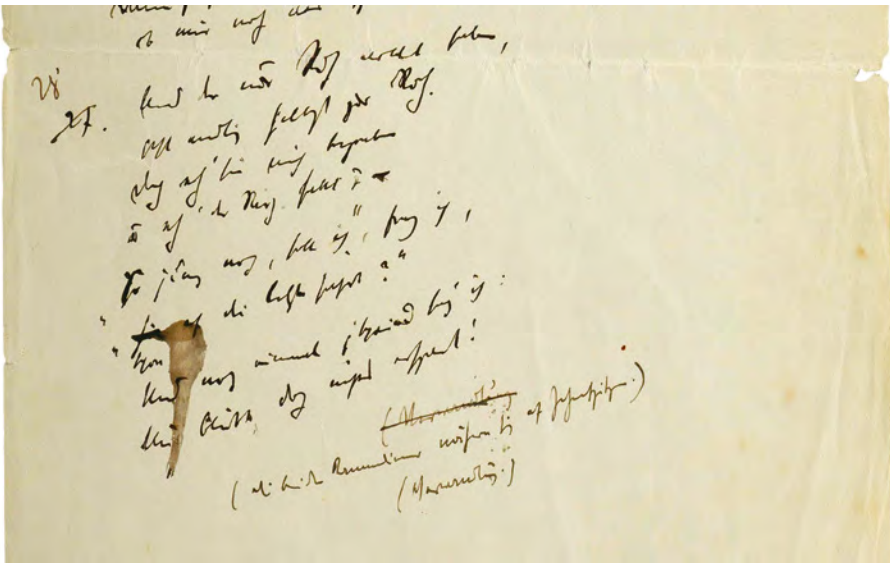


Abbildung 3.25

des Kaiser-Couplets im V. Akt (Abb. 3.25) mit deutlich schwächerem Tintenauftrag und kleinerer Schriftgröße:

(Verwandlung

(Die beiden Kammerdiener nähern sich auf Zehenspitzen.)

(Verwandlung.)²⁶²

Wie bereits bei Kraus' Verwendung des Bleistiftes argumentiert, macht auch dieses Beispiel deutlich, dass die ›Schließung‹ – wie definitiv diese auch immer sein mag²⁶³ – von Szenen oder Szenenabschnitten wiederholt erst in einem nachgelagerten Arbeitsschritt geschieht. Bei nachträglichen Einfügungen oder Korrekturen sind zudem basale Differenzierungen zu treffen.²⁶⁴ Stärker zeitversetzte Änderungen führen bis hin zu den schon angedeuteten enorm komplexen Schrifttopologien (Abb. 3.26–3.28), deren Lineaturen dabei zudem die Textbewegungen

262 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 91, vereinfachte Darstellung. Ähnliches gilt für nachträglich notierte Paratexte am Szenenbeginn, wie etwa für die »48. Szene« für »Heimkehrerlager in Galizien« ([V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 112).

263 Dass eine solche Schließung eben auch ignoriert werden kann, zeigt sich gleich zu Beginn des Vorspiels im Manuskript am Beispiel einer nachgeschobenen Einfügung, die Kraus unter die »(Verwandlung.)« setzt (siehe [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 6).

264 Grésillon unterscheidet zwischen der »Sofortkorrektur« – das sind vor allem Schreibvarianten, die sofort rechts neben der gestrichenen Stelle gesetzt werden – und der »Spätkorrektur«, wobei ›spät‹ dann eine dehnbare Kategorie ist (Grésillon: Literarische Handschriften, S. 298).

graphisch visualisieren.²⁶⁵ Zeitnähere Änderungen hinterlassen, quasi komplementär dazu, andere Spuren im Manuskript: Kleinere Einfügungen nämlich, die Kraus unmittelbar nach dem Verfassen einer Zeile vornimmt, zeitigen einen entsprechend vergrößerten Zeilenabstand im ›Fließtext‹, so etwa mit den Ergänzungen »packend is« oder »alle«²⁶⁶ (Abb. 3.29) in der Rede des alten Biach in einer Szene des I. Aktes oder »sich alle«²⁶⁷ (Abb. 3.30) in einer Regieanweisung derselben Szene, wobei gerade in letzterem Fall – ähnlich wie schon bei der Szene »Tanzunterhaltung« – Kraus im Schriftverlauf in Reaktion auf das Eingefügte neuerlich ausweicht.

Ein solches Reagieren der ›Geste‹ (Campe) – oder, wie Barthes sagen würde, der »scription«²⁶⁸ – auf die materiale Disposition ist Kraus' Manuskript zur Akt-Ausgabe immer wieder abzulesen. Es betrifft dabei gar nicht nur vorgängiges Geschriebenes, sondern hängt ganz entscheidend auch mit dem Schreibraum des Einzelblattes zusammen. Zu registrieren sind dann Phänomene wie etwa die deutliche Verminderung von Schriftgröße und Zeilenabstand im Blattverlauf (Abb. 3.31)²⁶⁹ oder eine neuerliche Ausweichbewegung des Schriftverlaufes – diesmal gegenüber den Blatträndern –, damit Kraus eine Kongruenz von Blatteinheit und Szeneneinheit beizubehalten vermag (Abb. 3.32).²⁷⁰ Nicht nur Blatt- und Szenenbeginn fallen dann optimalerweise in eins, wie dies mit Blick auf die *portability* der Szene bereits erörtert worden ist (vgl. Kap. 2), sondern dasselbe gilt auch für Blatt- und Szenenende. Ein Ausreizen des Schreibraumes am Blattende (und damit ein gestisches Reagieren auf dieses) wird freilich unabhängig von Szenenenden im Manuskript regelmäßig augenfällig (Abb. 3.33, 3.34).²⁷¹ Gewissermaßen komplementär muss sich Kraus allerdings auch dem Schreibraum am Blattbeginn gegenüber verhalten, wenn er dort nachträglich Paratexte einzieht, sei es eine spätere Angabe wie »3. Szene«²⁷² (Abb. 3.35) oder ein Vermerk wie »Berlin, Tiergarten«, ebenfalls mit Angabe der »5. Szene« (Abb. 3.36).²⁷³ Aufschlussreich erweist sich einmal mehr eine Szene mit der Figur der Alice

265 Vgl. bloß exemplarisch [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 69; [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 9 u. 145.

266 [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 52.

267 Ebd., fol. 54.

268 Nach Barthes ist die »scription« (»Schreibung«) »l'acte musculaire d'écrire« und somit ein »geste« (Barthes: *Variations*, S. 6f.).

269 Vgl. [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 43. Vgl. etwa auch ebd., fol. 20.

270 Vgl. [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 38. Vgl. etwa auch [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 127. Für eine Deckung von Blatt- und Szenenende bei Szenen, die länger als ein Einzelblatt sind, siehe beispielsweise auch [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 49.

271 Vgl. etwa [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 32 u. 69.

272 [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 12.

273 [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 95. Dieses Blatt ist zudem eigentümlich, weil hier das Szenenende einer vorhergehenden Szene ausnahmsweise unmittelbar am Blattbeginn steht, was völlig untypisch ist für Kraus' Umgangsweise mit Einzelblättern.

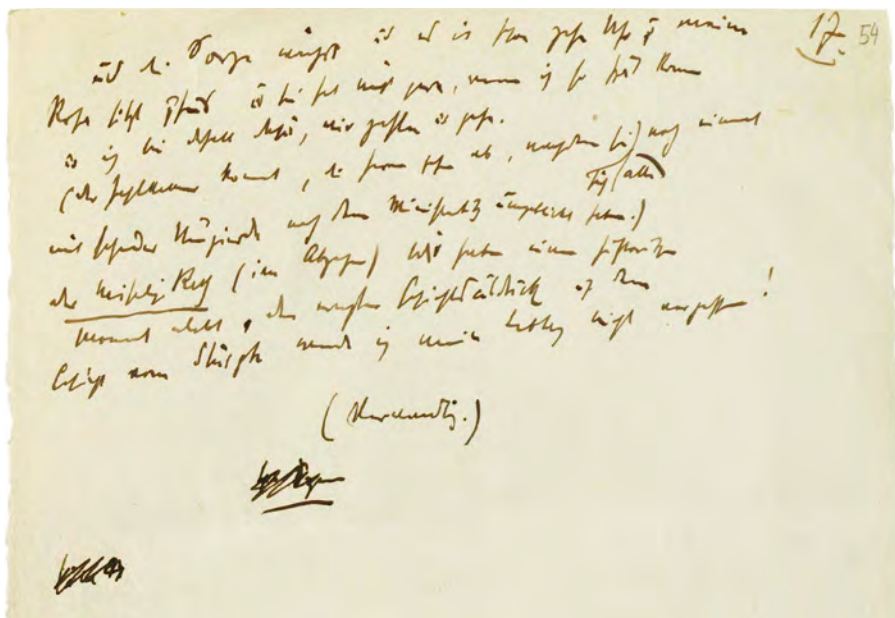


Abbildung 3.30

Schalek (Abb. 3.37), für die Kraus offenbar zunächst die Figurenrede basierend auf einer Vorlage²⁷⁴ aus der *Neuen Freien Presse* entwirft:

Allnächtlich marschieren die alten Arbeiter durch die
Feuerlinie, um den Proviant zu den Stellungen zu bringen. Der
Kommandant unterbrach meine andächtige Bewunderung
durch den kräftigen Zuruf: [...] ²⁷⁵

Sukzessive ergänzt Kraus darüber dann die Einfügungen »Ich habe etwas Seltsames erlebt.« und »mit ihren Tragtieren« sowie die Figurenangabe »Die Schalek:«. Erst in einem letzten Schritt notiert er nochmals darüber die Szenenangabe »Bei einem Abschnittskommando«, die so nahe am Blattrand zu stehen kommt, dass sie diesen berührt.²⁷⁶ Auch unabhängig von Schriftverläufen wie den hier skizzierten reagiert Kraus mit seinem Schreiben auf die Disposition der Einzelblätter, wobei Materialität und Dramaturgie dann auch bei kleineren textuellen Einheiten als der Szene interferieren. So beginnen etwa die Erscheinungen zur Liebeshahl-Szene im Manuskript auf einem neuen Blatt, obwohl auf dem vorangehenden

274 Vgl. Schalek: Bei der Isonzoarmee.

275 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 27, vereinfachte Darstellung.

276 Ebd. Vgl. etwa auch ebd., fol. 99 u. 102.

Blatt noch genügend Raum dafür gewesen wäre.²⁷⁷ Ähnlich verhält es sich mit der lyrischen Rede der Raben innerhalb der Erscheinungen, bei der Kraus den Strophenwechsel mit dem Blattwechsel koordiniert – und zwar abermals ohne materialen ›Zwang‹.²⁷⁸ Umgekehrt sind allerdings auch Fälle zu beobachten, bei denen Kraus quasi gegenläufig zu solchen Dramaturgien textueller Einheitsbildung agiert. Ein Beispiel ist die Figurenangabe zum deutschen Kaiser am Blattende (Abb. 3.38):

Wilhelm II (schmiert mit dem Zeigefinger der rechten Hand den Kaviar un(d) die Butter von einer Schnitte herunter, ~~st~~ u(nd) streicht es in den Mund):²⁷⁹

Die eigentliche Figurenrede notiert Kraus jedoch erst auf dem Folgeblatt (Abb. 3.39).²⁸⁰ Die beiden Blätter sind auch deshalb bemerkenswert, weil sich im Übergang von einem Blatt zum nächsten eine Art regulatorischen Effektes für den Schriftverlauf einstellt. Ähnliches geschieht in der Liebesmahl-Szene des V. Aktes, wo eines der Blätter auf einer Frage endet (Abb. 3.40):

Der Oberst (zum Telephonoffizier): Was is'n los?²⁸¹

Das Folgeblatt (Abb. 3.41) liefert nicht bloß die Antwort:

Der Telephonoffizier (stamme in größter Erregung stammelnd): [...] ²⁸²

Es führt Kraus' Schreiben vielmehr abermals durch den materialen Übergang von einem Blatt auf das nächste in ›geregeltere‹ Bahnen zurück.

Auch die Seitenränder des Schreibraumes reglementieren die Geste des Schreibens entsprechend, wie bereits das Beispiel der ›marginalen‹ Ergänzung gezeigt hat. Deutlich wird dies auch an jenen Stellen, für die Kraus abermals im Schreiben die Blätter um 90° dreht, um genügend Platz für Ergänzungen zu haben, sei es

277 Vgl. ebd., fol. 156.

278 Vgl. ebd., fol. 167f.

279 Ebd., fol. 62, vereinfachte Darstellung.

280 Vgl. ebd., fol. 63. Eine analoge Situation ergibt sich beispielsweise im IV. Akt, wo am Blattende »Der ungenannt sein wollende Herr Oberleutnant, der in Schaumanns / Apotheke, Stockerau, zu Gunsten des Roten Kreuzes den Betrag / von 1 K hinterlegt hat (zu einem Herrn):« (IV. Akt), ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 4, vereinfachte Darstellung) spricht und auch hier die eigentliche Figurenrede erst auf dem Folgeblatt einsetzt.

281 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 150, vereinfachte Darstellung.

282 Ebd., fol. 151.

Montag

de Dings : -- Und es ja die Schrift die fließendsten Schrift.
Schick' ihn in Dampelort:
die tiefen Lini' die sind nicht --
Schrift wie an Gedicht!
wie bei einer Schrift, ist nicht.

(Nsp: 2: 4 1!)

~~de Dings~~ -- Nups prima Kapsen
Habe nicht gefast.
die tiefen hat es ja die 2: 4 1,
die may ist Kapsen flüssig 2: 4 1,
Kapsen 2: 4 1 fimmend.
die Kapsen, die die flüssig hat,
die flüssig wie flüssig im Buch,
denn hat es 2: 4 1 flüssig 2: 4 1,
10 Kapsen die flüssig hat.
Kapsen flüssig fimmend,
Habe nicht gefast,
die flüssig hat Kapsen
denn flüssig die flüssig hat
Kapsen 2: 4 1 fimmend. Nimm
(flüssig hat)

-- Spüre! Mordet nicht! fimmend ist flüssig!
die flüssig! die flüssig! Kapsen ist im Buch?
Kapsen flüssig im Buch
Nicht flüssig, fimmend: flüssig, flüssig!
Mordet nicht, flüssig ist im Buch?
(flüssig hat)

-- die Kapsen flüssig, ist flüssig
denn die flüssig ist flüssig
flüssig 2: 4 1 (flüssig hat)

-- flüssig nicht, ist flüssig, flüssig nicht,
flüssig die Kapsen flüssig!
(flüssig hat)
-- flüssig nicht, ist flüssig, flüssig nicht,
flüssig die flüssig, ist flüssig!
(flüssig hat)

(Mordet nicht!)

Abbildung 3.42

Platz auf dem Schreibtisch schließen lassen oder aber als Effekte eines korrespondierenden Schreibens zu gelten haben. ›Korrespondierend‹ meint dabei, dass es sich entweder um eine Situation unmittelbaren Abschreibens handelt oder beispielsweise um das Notieren von Angaben für den Setzer zur Einpassung von Passagen etwa aus der *Fackel*, wofür Kraus vermutlich das Manuskriptblatt neben oder über ein *Fackel*-Heft legt (Abb. 3.46, 3.47),²⁸⁶ oder etwa auch um das Konzipieren einer neuen Szene im ›Dialog‹ mit einer bereits geschriebenen, wie dies womöglich für die Eingangsszene des II. Aktes in Reaktion auf jene des I. Aktes angenommen werden darf (Abb. 3.48).²⁸⁷ Ohnehin erweisen sich *Die letzten Tage der Menschheit* vielfach als *sekundäres* Ergebnis (vgl. Kap. 5); das korrespondierende Schreiben und die Spuren, die es in den Manuskripten hinterlässt, stützen diese Beobachtung folglich – auf der materialen Ebene – noch weiter. Was die Geste des Schreibens insgesamt betrifft, so bleibt festzuhalten, dass Kraus mit der »Vektorisierung der Schriftzüge«,²⁸⁸ die eine handgeschriebene Manuskriptseite – zumal mit unliniertem Grund – zulässt, halbwegs frei verfährt. ›Gebunden‹ ist sein Schreiben nur je momentan – einerseits durch vorgängiges eigenhändig Geschriebenes, andererseits vor allem durch die materiale Disposition des Einzelblattes und seiner Ränder, deren Reglementierungen im bisherigen Verlauf umrissen worden sind.

Nun verfasst Kraus das gesamte Manuskript zur Akt-Ausgabe, abgesehen von den eingefügten *Fackel*-Seiten und wenigen kleineren Ausnahmen,²⁸⁹ eben durchgängig auf einseitig beschriebenen Einzelblättern. Für die materiale Anlage der *Letzten Tage der Menschheit* ergibt sich daraus die größtmögliche Portabilität und Mobilität der Schriftträger wie auch die höchste Flexibilität in deren Anordnung. Wo es Kraus darum zu tun ist, die Mobilität von schon Geschriebenem

286 Vgl. ebd., fol. 3; sowie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 69. Ähnlich gestalten sich vergleichbare Blätter im V. Akt (vgl. etwa [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 24 u. 44f.)

287 Vgl. [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 1–4.

288 Grésillon: Literarische Handschriften, S. 67.

289 Auf einem der Blätter, die zu den Erscheinungen der Liebesmahl-Szene gehören, ist auf der Rückseite mutmaßlich von fremder Hand mit Bleistift und weitgehend in lateinischer Schreibschrift eine weitere Erscheinung notiert, die jedoch weder in die Druckfassung der Akt-Ausgabe noch in jene der Buchausgabe aufgenommen worden ist (vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 159v). Auf der Vorderseite endet der Text abrupt auf »Der Feldkurat« (der in der Druckfassung zum »Priester« wird; vgl. AA, S. 629); daran anschließend bemerkt Kraus: »(folgen noch / circa 3 Zeilen)« (ebd., fol. 159r), der Großteil des Blattes bleibt leer. Auf einem weiteren Blatt (vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 75v), das jedoch dem zunächst geplanten (und nicht realisierten) Vorabdruck der Elfriede-Ritter-Szene in der *Fackel* zuzurechnen ist, finden sich auf der Rückseite hingegen rudimentäre eigenhändige Entwürfe zum *Fackel*-Text *Der begabte Czernin* (vgl. Kraus: *Der begabte Czernin*. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 1–22, hier S. 3). Eines der Blätter für das Personenverzeichnis des V. Aktes ist ebenfalls doppelseitig beschrieben (vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 2v).

noch darüber hinaus zu steigern, muss er notwendigerweise zum Schneidewerkzeug greifen: Im Manuskript zum Vorspiel und zum I. Akt finden sich dann – augenscheinlich nur probeweise – Versuche, einzelne Blätter zu zerschneiden. Beim Blatt aus dem Vorspiel (Abb. 3.49) mag dies dazu gedient haben, eine zusätzliche Szene einzupassen;²⁹⁰ ähnliche angedachte Einfügungen sind wohl für die drei Blätter anzunehmen, die der langen Szene mit Nörgler und Optimist im Gespräch zugehören (Abb. 3.50–3.52).²⁹¹ Dass die Schnitte jedenfalls allesamt intendiert gewesen sein müssen und nicht unabsichtlich passiert sind, signalisieren die Schnittkanten, die den jeweiligen Schriftverläufen auf den Blättern akkurat folgen. Abgesehen davon ist festzuhalten, dass Kraus das besagte System mit Separatblättern, wie es dann für ihn ein gängiges Mittel für die Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* insgesamt wird, bereits im Manuskript zum Epilog etabliert, wo er es ebenfalls für nachträgliche Einfügungen nützt.²⁹² Generell kommen Separatblätter der fortschreibenden Vertextung, wie Kraus sie praktiziert, stark entgegen, weil sie sich nicht nur hinsichtlich der allgemeinen Szenendramaturgie, sondern auch innerhalb einzelner Szenen nach einem additiven Prinzip anordnen lassen. Solcherart kann Kraus großzügigere Einfügungen in bereits (teilweise) geschriebene²⁹³ oder gar gesetzte²⁹⁴ Szenen vornehmen, wobei Ersteres der Regelfall ist, Letzteres die Ausnahme. Bestehende und durchaus abgeschlossene Szenen erweitert Kraus mittels Separatblättern in einem späteren Arbeitsschritt nach vorne²⁹⁵ oder nach hinten²⁹⁶ hin, wodurch er die sonst relativ stabile Kongruenz von Blatträndern und Szenenrändern in diesen Fällen auflöst. Im Extremfall wächst – ähnlich wie beim oben geschilderten Procedere von Kraus betreffend die *Fackel*-Texte – ein einzelnes Manuskriptblatt gar auf zuletzt 20 Druckseiten an.²⁹⁷ Mit Kraus selbst mag man hier nochmals von der

290 Vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 13.

291 Vgl. ebd., fol. 108, 117 u. 119.

292 Vgl. [Epilog], ÖNB, Cod. Ser. n. 19273, fol. 11, 15a u. 15b.

293 Vgl. nur exemplarisch [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 43; [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 5a, 23a, 42a u. 93a; sowie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 56–58, 77a–b, 96, 96a, 98, 110b, 138b u. 152a–d. Deutlich jedenfalls wird alleine bei dieser Auswahl, dass Kraus Separatblätter während der Arbeit an den Sonderheften des IV. und V. Aktes deutlich häufiger verwendet als davor. Darüber hinaus weist der V. Akt die höchste Dichte von kurzen Szenen auf, die dann nicht mehr als ein bis zwei Blätter umfassen. Separatblätter können zudem selbst wiederum auch Hinweise auf die Übernahme textueller Versatzstücke aus den *Worten in Versen* oder aus der *Fackel* aufweisen (vgl. etwa [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 17a u. 48a).

294 Vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 153a, wo sich die Verweise »622a« und »623a« ganz offensichtlich auf Seitenzahlen von Druckfahnen beziehen.

295 Vgl. ebd., fol. 22f., 47f. u. 69f.

296 Vgl. [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 19f.; [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 32f.; [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 94–96, 96a u. 97f.

297 So geschieht dies im IV. Akt, in dem die Szene mit dem kaiserlichen Rath und dem alten Biach als geschlossene Szene auf einem Einzelblatt beginnt (vgl. [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271,

oben zitierten »Klitterung« sprechen, jenem Verfahren von »*Aufreißen* und *Einschalten*«,²⁹⁸ das eben als eine spezifische Dynamik der Kraus'schen Vertextung benannt werden kann. Überdies schreibt Kraus auch ins Manuskript integrierte *Fackel*-Seiten einfach auf leeren Blättern weiter, mit denen er somit den Schreibraum der Druckseite zu erweitern vermag.²⁹⁹ Dazu kommt, dass die Portabilität des Einzelblattes einerseits auch ein *recycling* von teilweise beschriebenen Blättern ermöglicht³⁰⁰ und dass sie es andererseits zulässt, vorderhand nicht als zusammengehörig konzipierte Blätter in ein Kontiguitätsverhältnis zu bringen, das sich dann unter anderem in verschiedenen Papiersorten abzeichnet.³⁰¹ Davon berührt sind auch Entwürfe, die Kraus für *Die Fackel*³⁰² oder für die *Worte in Versen*³⁰³ konzipiert hat, später jedoch als Einzelblätter in das Manuskript der *Letzten Tage der Menschheit* eingliedert. Einmal mehr macht dieser Sachverhalt anschaulich, dass textuelle Zirkulationen bei Kraus nicht nur innerhalb des Materialkomplexes, sondern auch darüber hinaus erfolgen und von der Portabilität des Einzelblattes entscheidend begünstigt werden. Basierend auf der Verwendung von Einzelblättern durch Kraus lassen sich im Manuskript der Akt-Ausgabe auch anhand des Papiers verschiedene zusammenhängende Arbeitsphasen unterscheiden. Sieht man von immer wieder vorkommenden punktuellen Ausnahmen ab, besteht das Gros des Manuskriptes zur Akt-Ausgabe aus drei Papiersorten: aus (nicht als normiert zu verstehenden³⁰⁴) »Oktavblättern«, für

fol. 56) und dann von Kraus mit einer ganzen Reihe von Blättern umfassend erweitert wird (vgl. ebd., fol. 56a–e, 57, 57a–e, 58f. u. 59a). Zur Druckfassung der Szene vgl. AA, S. 350–369.

298 Wagenknecht: Korrektur und Klitterung, S. 113, Herv. im Orig.

299 Vgl. [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 22 u. 44.

300 Vgl. neuerlich [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 23 u. 47f.

301 Vgl. exemplarisch ebd., fol. 115f.

302 Dies betrifft den schon erwähnten geplanten, jedoch nicht realisierten Vorabdruck einer Szene aus den *Letzten Tagen der Menschheit* (vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 74f.), aber auch Blätter, die zunächst offensichtlich als Glossen für *Die Fackel* konzipiert gewesen sind, wie etwa einer der noch zu thematisierenden Zeitungsausschnitte (vgl. [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 54) oder ein »Beiblatt« ([V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 110) des V. Aktes (vgl. ebd., fol. 110a).

303 Hier ist vor allem das Couplet Franz Josephs zu erwähnen, das auf dem ersten Blatt noch mit »Mir bleibt doch nichts erspart« (ebd., fol. 85) überschrieben ist, in den *Worten in Versen* von Kraus dann jedoch als *Kaiserlied* betitelt wird (vgl. S 9, S. 316–322).

304 Friedrich Bauer führt zeitgenössisch in seinem *Handbuch für Schriftsetzer* alleine zwölf Normalformate an (vgl. Bauer: *Handbuch für Schriftsetzer*, S. 151). Wie Gloria Meynen darlegt, bildet sich in Europa erst im Ersten Weltkrieg ein übergeordnetes System von Papierformaten aus, und zwar weil die Kriegsindustrie solche genormten Formate braucht, um technische Zeichnungen problemlos zwischen den Fabriken auszutauschen. Nach Ende des Ersten Weltkrieges etabliert sich die DIN-A-Reihe, die gleichermaßen die Überführbarkeit wie die Konvertierbarkeit der Formate untereinander gewährt und Standardisierung sowie bürokratische Einheitlichkeit garantiert (vgl. Meynen: *Büroformate*, S. 81f.).

die vorangehend ein großer Papierbogen aufgetrennt werden muss, was sich entsprechend in zwei oder drei manuellen Schnitt- beziehungsweise Risskanten abzeichnet (Abb. 3.53, 3.54),³⁰⁵ aus halbierten (kleineren) Bögen mit einer relativ geraden Risskante (Abb. 3.55, 3.56)³⁰⁶ sowie aus Einzelblättern im engeren Sinne ohne manuelle Schnittkanten (Abb. 3.57, 3.58)³⁰⁷ – sie alle kommen im Wesentlichen einem heutigen A5-Format nahe.³⁰⁸ Die nicht immer einwandfrei nachzuvollziehenden Umstellungen von Szenen bereits im Manuskript erschweren Rekonstruktionen freilich entsprechend. Helfen können immer wieder Kraus' eigenhändige Numerierungen von Blättern, weil sich dann auch eruieren lässt, wo Blätterserien im Verlauf der Arbeit am Manuskript »auseinandergerissen« worden sind. Neben den relationalen Chronologien von Blättern bezüglich früherer und späterer Arbeitsphasen lässt sich aus den ins Manuskript integrierten *Fackel*-Seiten, gemeinsam mit *Œuvre*-Verweisen (vgl. Kap. 1), Zeitungsausschnitten (vgl. Kap. 4) und Abschriften (vgl. Kap. 5), zudem jeweils ein *terminus post quem* hinsichtlich von Datierungsfragen einzelner Szenen ableiten. All dies ist hier freilich nur als Zwischenergebnis formuliert; abermals hätte eine historisch-kritische Edition diesbezüglich noch einiges an Arbeit zu leisten.

Abseits der oben aufgeschlüsselten gestischen Reaktionen auf das vorgängig Geschriebene sowie auf die materiale Disposition des Einzelblattes mit seinen begrenzenden Rändern reglementiert Kraus sein Schreiben freilich kaum – zumal, wenn man es nicht vom einzelnen Blatt, sondern vielmehr vom Gesamtverbund des Manuskriptes her perspektiviert. Unterscheidet man bei Schreibvorgängen zwischen einer eher »produktorientierten« und einer eher »prozessorientierten«

305 Vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 31; sowie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 20.

306 Vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 2; sowie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 26.

307 Vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 96 u. 138b.

308 Als späteste Arbeitsschicht müssen einer kursorischen Sichtung zufolge die letztgenannten Einzelblätter ohne manuelle Schnittkanten gelten. Dafür sprechen insbesondere die genannten Verweise auf die Seitenzahlen von Druckfahnen (vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 153a) auf solchen Blättern sowie auch eine Angabe wie »57. Szene« (ebd., fol. 142), die vergleichsweise spät gesetzt worden sein muss, da sie relativ genaue Kenntnis von Szenenzahl und Anordnung voraussetzt. Die früheste Arbeitsphase hängt allem Anschein nach mit den »Oktavblättern« zusammen, da beinahe der gesamte Epilog auf diesen geschrieben ist, sie aber in den Manuskripten zu IV. und V. Akt zunehmend abgelöst werden. Als »mittlere« Phase hätten entsprechend die halbierten Bögen zu gelten – bestätigt wird dies durch die besagte Doppelfassung einer Szene im zweiten Akt, bei der die frühere Variante auf »Oktavblättern«, die spätere Variante auf halbierten Bögen niedergeschrieben ist. Dass Kraus halbierte Bögen unter anderem auch für das gesamte Vorspiel heranzieht (vgl. [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 1–22), lässt dann wiederum darauf schließen, dass es sich dabei um eine spätere Ab- respektive Reinschrift handeln muss, wofür auch die überschaubare Zahl von Korrekturen spricht.

(Zwei Augenblicke lang 27.) 8.

de wpa lajant. Altes Ged. von experiment soll sich in
 für Lippe.
de wpa xi: für xi of! Ich können xi wenn
 anders wird. xi late wpa!
de wpa ~~de wpa~~ was wpa, y? Was wpa xi wpa
 wpa: by wpa! In de wpa in de wpa wpa!
 So wpa in xi Lippe, y wpa wpa.
de wpa. ~~de wpa~~ wpa. wpa in wpa. ~~de wpa~~
~~de wpa~~ xi
 wpa in wpa am in wpa wpa. wpa wpa
 wpa wpa wpa wpa -

Abbildung 3.53

Arbeitsweise,³⁰⁹ so ist Kraus sicherlich der letzteren zuzurechnen. Das Prozessuale zeichnet sich dann nicht nur in spezifischen Details wie den offen gehaltenen Szenenschlüssen ab (vgl. Kap. 2),³¹⁰ sondern die materialen Befunde weisen insgesamt darauf hin, dass Kraus die fortschreibende Vertextung zum Prinzip seines Schreibens erhebt. Wie bereits Irina Djasemy bekundet, findet er »sein Glück mehr im Produzieren, Ändern, Verbessern als im zufriedenen Betrachten des Produktes«;³¹¹ letztlich resultiert daraus auch die »Unabgeschlossenheit aller künstlerischen Produktion«.³¹² Das Papier gerät Kraus zum Experimentierfeld, auf dem er Ordnungen und Abfolgen erprobt – und auch wieder verwirft – sowie Varianten durchspielt. Dass Kraus die Manuskripte fortwährend be- und umarbeitet sowie erweitert und dass keine »echten« Reinschriften für die Akt-Ausgabe entstehen, macht deutlich, dass dem »Schreiben im Horizont des Druckens« (Wagenknecht) bereits ein »Schreiben im Horizont des Schreibens« vorausgeht. Noch in den Druckfahnen zeigt sich freilich, wie schon angedeutet, die immanente prozessuale Qualität der *Letzten Tage der Menschheit*: Sicherlich finden sich genügend Beispiele, auf denen das Exzessive von Kraus' Korrigieren der Akribie weicht (Abb. 3.59–3.61);³¹³ und trotzdem eröffnet die Durchsicht der Druckfahnen auch für *Die letzten Tage der Menschheit* immer wieder neue Möglichkeiten des Weiterschreibens (Abb. 3.62–3.65).³¹⁴ In beiden Fällen, im Horizont des Schreibens wie des Druckens, setzt die Selbstlektüre offenkundig neuerlich ein poetisches Movens frei. In diesem Sinne wäre zu fragen, ob Kraus'

309 Vgl. Grésillon: Literarische Handschriften, S. 133; zur Variationsbreite zwischen diesen Polen vgl. ebd., S. 137.

310 Ein solches Offenhalten der Szene ist dabei zu unterscheiden von einem »programmierten« Schreiben (vgl. Hay: Die dritte Dimension der Literatur, S. 311 f.), wie es sich nur punktuell im Manuskript findet, so etwa in Bemerkungen wie »(folgt ½ 1 Seite)« ([IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 35, vereinfachte Darstellung) oder dem schon erwähnten »(folgen noch / circa 3 Zeilen)« ([V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 159). Die Vermerke »6 Zeilen« und »11 Zeilen« (ebd., fol. 153a) sowie der erbetene »Raum für diese Zeilen« ([IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 86) auf anderen Manuskriptblättern dürften dagegen eher auf eine Kalkulation für den Satz hindeuten denn auf ein programmiertes Schreiben. Programmiertes Schreiben zeichnet sich freilich auch unkommentiert ab, am prominentesten auf einem Separatblatt für den IV. Akt, auf dem Kraus die zu ergänzende Passage eng an den oberen Blattrand setzt, während der Rest des Blattes frei bleibt (vgl. ebd., fol. 88a). Dies zeigt an, dass Kraus offenbar zunächst mit einer umfangreicheren respektive großflächigeren Einfügung rechnet, diese schließlich aber nicht umsetzt. Daran anknüpfend im weiteren Sinne als programmiert zu erachten ist noch der freigelassene Raum auf einem der Manuskriptblätter (ebd., fol. 83) zwecks späterer (aufklebender?) Einfügung des dazugehörigen Notenblattes ([V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 84).

311 Djasemy: Productivegehalt, S. 351.

312 Ebd., S. 349.

313 Vgl. etwa WB, H.I.N. 177883, fol. 18; sowie WB, H.I.N. 177886, fol. 24 u. 236.

314 Vgl. etwa WB, H.I.N. 177883, fol. 79 u. 92; sowie WB, H.I.N. 177886, fol. 132 u. 161.

Er is im Oktober zur Konschtatierung, dann hats
gheißn, sein Alter kauft im einen Daimler, weil
sein Major, der Tschibelka von Welschwehr ver-
sprochen hat, er kommt zum Aputtkorps, dann hats
gheißn, entweder er kommt nach Klosterneuburg
zum Käder oder in eine Munitionsfabrik, natürlich
in die Kanzlei, dann hams wieder gsagt, er soll
für unentbehrlich erklärt wern im Gschäft und der
Onkel von ihm, der fürs Reservespital in der
Fillradergassen die Wurzen is, den hab ich damals
getroffen, der hat gsagt, wenn alle Stricke reißen,
bringt er ihn beim Rpten Kreuz unter, kein Mensch
hat sich auskennt, kurzum, möcht mich wirklich
interessiern, wo's den armen Teufel am End hin-
geschupft ham.

Der erste: Das kann ich dir sagen. Der Alte
hat sich's, ein Schmutzian wie er is, überlegt mit
dem Daimler, er hat ihn lieber bei die dänischen
Papierdecken untergebracht, das hat ihm aber gsiert,
da hat er gsagt, lieber macht er Dienst und is nach
Blumau gekommen, dort war's ihm aber z'fad, und
jetzt sitzt er Nacht für Nacht in der City-Bar,
abwechselnd in Uniform und in Zivil, wie der
Bursch das macht is mir ein Schleier, ich kann mir
nur denken, wie alle Prodektion nix gnutzt hat, is
er hinaufgegangen und hat sichs gerichtet. Es könnt
aber auch sein, daß er wirklich enthoben is oder
hat er gar am End doch ein C-Befund kriegt. Du
Servus ich hab ein Rendezvous mit einer Persönlichkeit,
ich krieg vielleicht eine Lieferung, und was für eine,
da muß man schon Tulli sagen!

Der zweite: Du hast immer die Sau. Hast
ghört, der Seifert Pepi is gefallen, weißt bei Rawaruska,
Servus ich muß zu einer Sitzung ins Kriegsfürsorgeamt,
morgen ham's den Tee und ich hab versprochen,
daß ich die Fritzi-Spritzli hinbring, geh sei fesch und
komm auch, bring dein Schlamperl mit, Servus!

Der erste: Lieber Freund, ich hab jetzt andere
Dinge, wenn mir das gelingt, ruf ich dich an,
Servus — du apropos / was ich dir erzählen wollte —

Abbildung 3.59

2. Szene.

Der Wurstelprater. Die Szene stellt einen Schützengraben dar, in welchem Provinzschauspieler Schießübungen vornehmen, telefonieren, schlafen, essen und Zeitung lesen. Der Schützengraben trägt Flaggenschmuck. Das tausendköpfige Publikum steht in dichten Reihen davor, zahlreiche Funktionäre, Würdenträger und Reporter im Vordergrund.

Der Entrepreneur: . . . und hiermit empfehle ich den Schützengraben, welcher dem p. t. Publikum das Leben im echten Schützengraben täuschend vor Augen führen soll, dem edlen Zwecke der patriotischen Kriegsfürsorge und richte an Seine kaiserliche Hoheit das alleruntertänigste Ersuchen, den Schützengraben für eröffnet zu erklären.

Ein Vertreter der Korrespondenz Wilhelm (zu seinem Kollegen): Unter den und militärischen, zivilen Notabilitäten bemerkte man u. a. —

Der Kollege (schreibt): Angelo Eisner v. Eisenhof, Flora Dub, Hofrat und Hofrätin Schwarz-Gelber —

Der Vertreter: Aber ich seh die nicht —

Der Kollege: No ich weiß aber.

Der Vertreter: Pst. Die Eröffnung erfolgt, Schreiben Sie: Schlag 6 Uhr erfolgte.

Die Stimme des Erzherzogs Karl Franz Joseph: Ich bin gerne gekommen, den Schützengraben anzuschauen. Ich bin ja selbst Soldat, (Begeisterte Zurufe aus der Menge.)

Hofrätin Schwarz-Gelber (zu ihrem Gemahl): Hier sieht man nichts, komm, dorten wird man gesehn, (Es erfolgen Vorstellungen. Das Publikum massiert sich und zerstreut sich hierauf. Es bilden sich Gruppen.)

Der ungenannt sein wollende Herr Oberleutnant, der in Schaumanns Apotheke, Stockerau, zu Gunsten des Roten Kreuzes den Betrag von 1 K erlegt hat (zu einem Herrn): Es ist zu hoffen, daß auch diese Veranstaltung, die sicherlich einem Gedanken oder einer Anregung ihre Entstehung verdankt, dem wohlthätigen Zwecke manchnamhaftes Sümchen einbringen wird. Ich interessiere

Abbildung 3.60

13. Szene.

P Eine Proletarierwohnung. Auf dem Boden liegt, halbbekleidet, ein etwa zehn-jähriger Knabe, dessen Körper Striemen, Blutbeulen und Flecken aufweist. Er ist völlig verwahrlost, anscheinend halb verhungert. Der Knabe heult. Eine Nachbarin steht händeringend in der Tür. Der Vater (in Uniform) liegt auf dem Sofa.

Nachbarin (zu der Mutter, die einen Topf auf den Herd setzt): Aber Frau Lechner, wie können S'/den Buben nur so zurichten? Wenn ich das bei Gericht anzeig, kriegn S' an Verweis!

Mutter: Hörn S' Frau Huber, der Bub is Ihn so obstinat, daß S' Ihna gar keine Vorstellung machen. Ein warm's Frühstück will er habn!

Der Vater: Was ham S' denn Mitleid mit dem Buam? Heut is er eh scho wieder beinander. Aber neulich hab ich ihn hergnommen und ihn so mit dem Bajonett bearbeit, daß ich glaubt hab, er bleibt mr unter die Händ. Sehn S', er hat sich eh wieder erholt.

Nachbarin: Herr Lechner, Herr Lechner, damit is nicht zu spassen, geben S' Obacht, Sie werdn amal an Verweis kriegn!

(Verwandlung.)

Abbildung 3.61

Der alte Biach: die Rede des Abgeordneten war eine / so große Feindschaft.

Der kaiserliche Rat: sprechen Sie mir, wie -

Der alte Biach (erregt): Ich will Sie nicht, ich will Sie nicht, ich will Sie nicht, ich will Sie nicht, ich will Sie nicht.

Der kaiserliche Rat: Aber nicht, ich will Sie nicht, ich will Sie nicht, ich will Sie nicht, ich will Sie nicht, ich will Sie nicht.

Der alte Biach: Die Familie Brodsky ist eine der reichsten in Kiew. Dadran glaub ich und davon geh ich nicht ab.

Der kaiserliche Rat: Wie kommt das zu dem? Der alte Biach (erregt): Das wissen Sie nicht!

Also den Anfang vom heutigen Leitartikel ham Sie -

Der kaiserliche Rat: Gott richtig, natürlich - nur aus dem Zusammenhang heraus war es mir bisl fremd - ich kann jeden Satz auswendig, wie er in die Stimmungen hineinkommt, heut gibt es ihnen ordentlich, er stichelt gegen Wilson und tändelt mit Czernin. Aber offen gestanden die Geschichte mit Luzk gefällt mir nicht. Es is natürlich ein prima strategischer Rückzug, aber -

Der alte Biach: Wo ist heute ein Fichte, der die gebeugten Seelen wieder aufrichten, dem deutschen Volke ein Lehrer und Wegweiser zugleich sein könnte?

Der kaiserliche Rat: Das is aber jo wahr. Also was soll ich Ihnen sagen - (ab.) (Verwandlung.)

L -
F -
V

H
L
V

Der alte Biach: die Rede des Abgeordneten war eine so große Feindschaft.

Der kaiserliche Rat: Wie kommt das zu dem? Der alte Biach (erregt): Das wissen Sie nicht!

Also den Anfang vom heutigen Leitartikel ham Sie -

Der kaiserliche Rat: Gott richtig, natürlich - nur aus dem Zusammenhang heraus war es mir bisl fremd - ich kann jeden Satz auswendig, wie er in die Stimmungen hineinkommt, heut gibt es ihnen ordentlich, er stichelt gegen Wilson und tändelt mit Czernin. Aber offen gestanden die Geschichte mit Luzk gefällt mir nicht. Es is natürlich ein prima strategischer Rückzug, aber -

Abbildung 3.65

Formel, die Presse »unaufhörlich nachzudrucken«,³¹⁵ die Reiner Niehoff ohnehin bereits zum »ästhetische[n] Imperativ«³¹⁶ umgedeutet hat, über einen zitierenden, entlarvenden (Wieder-)Abdruck hinaus nicht viel allgemeiner als Stimulans für sein Schreiben insgesamt erachtet werden könnte: Benannt wäre in diesem Sinne die fortwährende Produktion von neuem Ausgangsmaterial für den kreativen Prozess. Gerade Kraus' Umgang mit den Druckfahnen legt zudem nochmals offen, inwiefern mit seiner fortschreibenden Vertextung zugleich ein stetiger Aufschub des Text-Status und auch der angestrebten Werkhaftigkeit respektive eine materiale Dekonstitution des Textes der *Letzten Tage der Menschheit* einhergeht. Kraus produziert weniger Texte als vielmehr fortwährend Entwürfe; Vertextung tendiert dann immer wieder auch zur Verunmöglichung von Text. Die Schreibszenen stehen zuletzt paradigmatisch dafür, was Vertextung – im Widerspruch von textueller Konstitution und Dekonstitution – bei Kraus insgesamt heißt: Wie die Schreibszenen öffnet auch die Kraus'sche Vertextungsarbeit stets ein Spannungsfeld zwischen »formation, deformation, and transformation«,³¹⁷ innerhalb dessen sich die mannigfachen dynamischen Prozesse entfalten können, welche die Poetik der *Letzten Tage der Menschheit* gerade auszeichnen.

315 Kraus: Untergang der Welt durch schwarze Magie. In: F 363–65, Dez. 1912, XIV. Jg., S. 1–28, hier S. 7.

316 Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 216.

317 Campe: Writing Scenes, S. 1132.

VIERTES KAPITEL

Schereneinsätze

›MONTAGE‹

Kraus schreibt nicht nur am Schreibtisch, sondern greift von dort aus fortwährend auch mit der Schere in die Textmassen seiner Gegenwart ein. Als Sonderfall der Schreibszenen verdient sein Schneiden, eigens umfassend untersucht zu werden. Kraus' Vertextungsarbeit erhält dadurch eine *radikale* Dimension, beinhaltet sie doch Momente des Disruptiven, des Auf-, Unter- und Auseinanderbrechens. Kraus übt sich demgemäß in einem Prinzip der Materialzerstörung.¹ Das (meist vorgängige) Schneiden interferiert mit seinem Schreiben dabei in unterschiedlicher Weise: Es lässt sich als dessen Kehrseite, aber auch als dessen Ergänzung und Komplement begreifen, und es wird auf seine Implikationen im Widerspiel von textueller Konstitution und Dekonstitution zu untersuchen sein. Das Neben- und Miteinander von Ausschnitten und Schrift, wie es sich auf den Manuskriptblättern der *Letzten Tage der Menschheit* (und der vorangehenden Arbeiten in der *Fackel*) findet, lässt sich dabei nicht nur konzeptuell, sondern auch historisch situieren: Schließlich kann der Schnitt als ein elementares ästhetisches Prinzip des frühen 20. Jahrhunderts erachtet werden.² Über die Technik der Montage ist er in Kraus' Gegenwart in starkem Maße mit den historischen Avantgarden verknüpft,³ ohne dabei freilich auf diese beschränkt zu sein. Dass sich Kraus avantgardistischen Unternehmungen gegenüber ambivalent bis ablehnend verhält,⁴ bietet jedoch Anlass genug, voreilige Schlüsse über

1 ›Zerstören‹ sei hier wie schon bei Johann Christoph Adelung verstanden als »die Theile eines Dinges auf eine gewaltsame Art aus ihrer Verbindung bringen« (Art. »Zerstören«).

2 Vgl. Vogel: Kampfplatz spitzer Gegenstände, S. 67. Für einen Überblick über diverse Schauplätze des Schneidens vor allem in den 1920er Jahren vgl. auch Vogel: Mord und Montage.

3 So lautet beispielsweise die These bei Klotz: Zitat und Montage, S. 259.

4 Wie Zoltán Péter resümiert, lässt sich Kraus' Verhältnis zur Avantgarde nicht als ein konstantes beschreiben, sondern zeichnet sich durch eine gewisse Variationsbreite aus (vgl. Péter: Kraus und die Avantgarde, v.a. S. 66–69). Wolfgang Beutins Versuch, Karl Kraus als paradigmatischen, geradezu epochalen Avantgardisten auszuweisen, ist überzogen (vgl. Beutin: Karl Kraus, S. 60). Auch Juliane Vogel verweist auf ein gewisses Näheverhältnis zwischen Kraus und den historischen Avantgarden, stellt aber zugleich eine entscheidende Differenz heraus: »Allein in Hinblick auf den Zeitungsausschnitt und auf die Sehnsucht nach Apokalypse scheinen Karl Kraus und die zeitgenössische Avantgarde durch gemeinsame Fragestellungen verbunden. Beide Kräfte arbeiten sich durch den ›Wirbel der Lettern‹. Doch während die Avantgarde den Eigenbewegungen des gesichteten Materials nachgab [...], versuchte der Herausgeber der *Fackel* [...] die Herrschaft über ein unbeherrschbares Gebiet zu behaupten« (Vogel: Materialbeherrschung und Sperrgewalt, S. 470).

etwaige ›modernistische‹ Affinitäten seinerseits hintanzustellen. Vielmehr ist eine doppelte Feindifferenzierung angebracht – einerseits den Kraus’schen Montage-Begriff im Allgemeinen, andererseits seine Schnittverfahren im engeren Sinne betreffend.

Dass Kraus montiert, ist zu einem feststehenden Topos der Forschung geworden. Als Begriff allerdings bleibt das Montieren beziehungsweise die Montage für Kraus nicht nur der etymologischen Herkunft⁵ nach ein Fremdwort. In der *Fackel* erscheint er bloß ein einziges Mal und zu einem auffallend späten Zeitpunkt;⁶ und auch in den *Letzten Tagen der Menschheit* taucht der Begriff des Montierens nur in einer speziellen Verwendungsform auf. Im I. Akt der Buchausgabe bemerkt die Figur eines Grafen: »Der Poldi Berchtold hat das, was ein Diplomat in einem Weltkrieg vor allem haben muß: savoir vivre! [...] Damals war er dir montiert, du!«⁷ In der Eingangsszene des IV. Aktes wiederum wird die Figur Poldi Fesch über sich sagen: »Ich bin heut kolossal montiert, wiewohl ich gestern verloren hab.«⁸ In beiden Fällen wird hier jenes semantische Feld aufgerufen, das Agnes Pistorius in ihrem Lexikon zu den *Letzten Tagen der Menschheit* umreißt. Demnach bedeute ›montiert sein‹: »Uniform, Dienstkleidung tragen, herausgeputzt, in bester Stimmung, guter Laune sein (österreichisch aristokratisch)«.⁹ Es verweist damit zwar *per se* auf die Ausrüstung von Kriegskörpern, diese wird im übertragenen Gebrauch jedoch verschleiert. Für die Zeit um 1900 ist damit eine gängige semantische Dimension benannt, auf die auch die zeitgenössische, sechste Auflage von *Meyers Großem Konversations-Lexikon* aufmerksam macht. ›Montieren‹ meint demnach »auf- oder einrichten; mit dem Nötigen (besonders mit der Dienstkleidung) versehen«; zugleich aber auch »eine Maschine aus den Teilen zusammensetzen und aufstellen.«¹⁰ Für die letzt-

5 Montieren speist sich aus dem mittelhochdeutschen *muntieren* (rüsten, ausrüsten), das wiederum dem spätlateinischen *montare* (den Berg besteigen, aufsteigen) entlehnt ist. Es wird zunächst im Sinne von ›ausrüsten, einrichten‹ vor allem für die Kavallerie verwendet und seit dem 17. Jahrhundert unter französischem Einfluss (*monter*) als ›aufstellen‹ gebraucht. Seine moderne Bedeutung ist der Semantik von ›ausstatten‹ zuzurechnen (vgl. Art. »montieren« [Kluge]).

6 Als Kraus nämlich im Januar 1932 in Berlin aus *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* liest, suggeriert er im vorangestellten Vorwort eine Gegenüberstellung der »Reportage und Montage« Brechts mit dessen »Wort« und dem »rein dichterischen Wert« (Kraus: Vorworte. In: F 868–872, März 1932, XXXIII. Jg., S. 34–37, hier S. 36f.), die jedoch stark an die Aufführungspraxis angelehnt scheint und daher für die folgenden Überlegungen nur bedingt von Interesse sein kann. Über die Implikationen des Montage-Begriffes in diesem Zusammenhang lässt sich aus Kraus’ Ausführungen nichts weiter erschließen. Vgl. zum Verständnis von Montage bei Brecht auch Möbius: *Montage und Collage*, S. 335–357.

7 S 10, S. 90.

8 Ebd., S. 426f. Vgl. AA, S. 287.

9 Pistorius: »kolossal montiert«, S. 329.

10 Art. »Montieren« [Meyers].

genannte Tätigkeit wird der Begriff ›Montage‹ üblich;¹¹ und es ist ebendieser Kontext, auf den sich John Heartfield und George Grosz beziehen, wenn sie sich während des Ersten Weltkrieges als Monteure bezeichnen.¹² Wie sich mit Hanno Möbius resümieren lässt, wird der Montage-Begriff spätestens nach dem Ersten Weltkrieg von der Technik in die unterschiedlichen Künste übernommen und von dort aus schließlich auch von den Literatur- und Kulturwissenschaften aufgegriffen.¹³ Nicht zu überzeugen vermag jedoch Möbius' Behauptung, wonach der Begriff ›Montage‹ im Deutschen »seine erste Verwendung in der Militärsprache [findet]«,¹⁴ wird hier doch die Polysemie von ›montieren‹ zusammengezogen: Denn begriffsgeschichtlich betrachtet ist ›montieren‹ nur dann militärisch, wenn es als ›Montur‹ oder ›Montierung‹ substantiviert wird.¹⁵

Die begriffliche Vermengung der beiden Konzepte bei Möbius führt dann auch über zur Verwendung des Montage-Begriffes im größeren Forschungszusammenhang. Jener intuitive und schlagwortartige Gebrauch des Terminus, den Wolfgang Seibel in seinen Überlegungen moniert,¹⁶ lässt sich dabei fraglos auch auf weite Teile der Kraus-Forschung übertragen, gerade insofern diese mit den *Letzten Tagen der Menschheit* befasst ist.¹⁷ Darüber hinaus werden *Die letzten Tage der Menschheit*, wenn die Forschung sie als Montage rubriziert, in

11 Vgl. ebd.

12 Vgl. Möbius: Montage und Collage, S. 17. Dafür spricht auch, dass die beiden »gelegentlich demonstrativ in der typischen, blauen Arbeitskleidung auftraten«, was noch einmal auf eine spezifische Inszenierungspraxis hindeutet, der Kraus hingegen denkbar fern ist.

13 Vgl. ebd.

14 Ebd., S. 16.

15 Auf diesen Unterschied verweist auch *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, in dem die »Montierung« beziehungsweise deren österreichische Variante »Montur« definiert wird als »die Ausstattung des Soldaten, die ehemals jedem einzelnen oblag, bis mit Einführung der stehenden Heere der Staat es übernahm, die Truppen zu montieren, d. h. auszurüsten« (Art. »Montierung«). Wie Adelung *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* belegt, ist diese Semantik deutlich älter. Montur – »im gemeinen Leben die Montierung genannt« – meint Adelung zufolge in seiner ersten Bedeutung »[d]iejenige Art der Kleidung, welche geringern Bedienten von ihrem Herren gegeben wird, um sie dadurch von andern zu unterscheiden. [...] In engerer und gewöhnlicherer Bedeutung ist die Montur die Kleidung der gemeinen Soldaten, welche ihnen von ihrem Herren gegeben wird [...]; dagegen die einförmige Kleidung der Officiers mit einem anständigern, aber auch aus dem Französischen erborgten Ausdrücke die Uniforme genannt wird. [...] Daher das Zeitwort montiren, mit der Montur versehen« (Art. »Die Montur«).

16 Vgl. Seibel: Die Formenwelt der Fertigteile, S. 8–10.

17 Das gilt etwa für Scheichl: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 228; Thomé: *Operettenfiguren*, S. 396; sowie Buck: *Dokumentartheater*, S. 881. Roberta Bergamaschi bietet überhaupt ein ganzes Potpourri von Verwendungsmöglichkeiten, die sie unter dem Montage-Begriff subsumieren möchte (vgl. Bergamaschi: *Syntaxauflösung*, v. a. S. 130–142).

der Regel vom Ergebnis respektive der publizierten Textfassung gedacht.¹⁸ Eine solche Herangehensweise schlägt auch Möbius in seiner umfangreichen, vor allem der ›klassischen Moderne‹ gewidmeten Studie zu *Montage und Collage* vor.¹⁹ *Die letzten Tage der Menschheit* siedelt Möbius »[z]wischen Zitat und Montage«²⁰ an, und bereits an früherer Stelle verweist er auf Kraus' Umgang mit Zeitungsmaterialien. Im Gegensatz etwa zur kubistischen Collage stehen für Kraus dabei, so Möbius, »primär die Zeitungsinhalte im Mittelpunkt«; zudem werde durch die Einbettung der Zeitungszitate in die Figurenrede deren fragmentarischer Charakter umgangen.²¹ Die Materialität des Zeitungsausschnittes – gerade auch im produktionsästhetischen Zusammenhang –, wie sie im Folgenden interessieren wird, bleibt für Möbius gänzlich irrelevant; und auch den Zitaten, denen er eine vermeintliche Entschärfung durch ihre Integrierbarkeit attestiert,²² widmet er sich nicht eingehender. Die schließlich von ihm angeführte Belegstelle aus den *Letzten Tagen der Menschheit* bestätigt diesen Befund. Möbius kapriziert sich auf die folgende Bemerkung des Nörglers aus der Szene I/22 der Buchausgabe:

- 18 Dies zeigt sich etwa bei Aurnhammer: *Die Sprache des Krieges*, S. 110f.; Hage: *Collagen*, S. 76–78; Mensching: *Das Groteske*, S. 89f.; Seibel: *Die Formenwelt der Fertigteile*, S. 83 u. 120; sowie Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 378.
- 19 Möbius' Leistung besteht darin, die Montage als plurimediales Phänomen ernst zu nehmen und dieses in einer Vielzahl von Einzelanalysen durchzuspielen. Dass sein Montage-Begriff damit ein idiosynkratischer wird, liegt in der Anlage seiner Untersuchung begründet. Wo er dennoch versucht, ein allgemeines »System der Montage« theoretisch zu entwickeln, bleibt Möbius bisweilen denkbar unpräzise und verknüpft vor allem seine Überlegungen nicht weiter mit den exemplarischen Befunden (vgl. Möbius: *Montage und Collage*, v.a. S. 277–292, wenn auch das dort entworfene System wohlgermerkt bloß als Zwischenergebnis gedacht ist). Zur Kritik an Möbius' mangelnder »theoretische[r] Stringenz der Argumentation« siehe auch Stiegler: *Montagen des Realen*, S. 287.
- 20 Möbius: *Montage und Collage*, S. 329. Sie weisen, wie Möbius summarisch festhält, »viele offene Darstellungsformen bis hin zur Montage auf.« Schon zuvor ordnet Möbius *Die letzten Tage der Menschheit* unter die Zitatmontagen ein und expliziert dazu: »In den Zitatmontagen werden sich die *Zitate*, die zumeist Fragmente aus nicht-literarischen Quellen sind, gegenseitig zum Kontext, wodurch der Zusammenhalt uneinheitlicher wird« (ebd., S. 58, Herv. im Orig.).
- 21 Ebd., S. 238. Die kubistische Collage hingegen verarbeitete Zeitungsmaterialien »als Zeitungsteile schlechthin, als Teile des Alltags«. Für Möbius zeichnet sich hier – mit einer »primär ästhetische[n]« Verwendung bei den Kubisten und einer »primär politisch motivierte[n]« bei Kraus – ein »doppelte[r] Auftakt« im 20. Jahrhundert ab.
- 22 Vgl. ebd., S. 334. Den Montagecharakter der Zitate bezeichnet Möbius dann auch als »zumeist nur verhalten«; die formale Offenheit resultiere folglich »vor allem aus der Revuestruktur und aus der Nähe zu Kabarett und Karneval, aber weniger aus der Unvermitteltheit der Zitate« (ebd., S. 335).

Wissen Sie, wie der Ares dieses Krieges aussieht? Dort geht er. Ein dicker Jud vom Automobilkorps. Sein Bauch ist der Moloch. Seine Nase ist eine Sichel, von der Blut tropft. Seine Augen glänzen wie Karfunkelsteine. Er kommt zum Demel gefahren auf zwei Mercedes, komplett eingerichtet mit Drahtschere. Er wandelt dahin wie ein Schlafsack. Er sieht aus wie das liebe Leben, aber Verderben bezeichnet seine Spur.²³

Möbius, der hier eine »Allegorie« ortet, die sich jedoch der Geschlossenheit widersetze und »in sich nicht stimmig ist«, konkludiert dazu: »Diese Zusammensetzung aus Materialien des Alltags ist in ihrer Sperrigkeit und Offenheit eine offene Montage.«²⁴ Unklar bleibt hier die begriffliche Trennschärfe von Allegorie und Montage,²⁵ und ausgeklammert werden einmal mehr die (materialen) Praktiken.²⁶ Während Kraus' Dramenprojekt bei Möbius allerdings nur einen Nebenschauplatz unter vielen anderen besetzt, erachtet Viktor Žmegač *Die letzten Tage der Menschheit* als exemplarisch für die Schwierigkeiten im Umgang mit dem Montage-Begriff. Ihm zufolge ist »M[ontage] (als *Verfahren* und als *Ergebnis*) untrennbar mit dem Gebrauch von ›Fertigteilen‹ verknüpft.«²⁷ ›Verfahren‹ meint dabei allerdings ausschließlich, »fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenem zu verbinden bzw. zu konfrontieren.«²⁸ Auf die Produktion der genannten Fertigteile geht Žmegač dagegen nicht weiter ein. In den *Letzten Tagen der Menschheit* will er dann eine Tendenz zum »Collagecharakter«²⁹ erkennen, wobei er die Collage als Sonderform der Montage begreift.³⁰ Unabhängig von dieser Verschränkung der Termini ist vor allem eine der abschließenden Beobachtungen Žmegač' bedenkenswert: »In rein stofflicher Hinsicht ist die Quellenlage der M[ontage] zuweilen ohnehin nicht zu rekonstruieren, zumal dort nicht, wo die Grenze zwischen Fertigteil und Erfindung

23 S 10, S. 162. Siehe auch AA, S. 175.

24 Möbius: Montage und Collage, S. 334.

25 Emil Sander etwa sieht die Montage in seinen Überlegungen zu den *Letzten Tagen der Menschheit* gerade als »Gegen-Allegorie« (Sander: Gesellschaftliche Struktur, S. 117).

26 In anderen Zusammenhängen und abseits der *Letzten Tage der Menschheit* deutet Möbius allerdings verschiedene mögliche Praktiken an. Er nennt etwa das Demontieren und das Abschreiben; erwähnt wird außerdem das Einkleben von Fremdmaterialien in der Literatur. Möbius votiert hinsichtlich des Letzteren immerhin für eine Überprüfung der Manuskripte, geht aber diesbezüglich nicht ins Detail (vgl. Möbius: Montage und Collage, S. 197, 278 u. 282).

27 Žmegač: Montage/Collage, S. 286, Herv. im Orig.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 289.

30 Vgl. ebd., S. 286. Die Collage ist, wie Žmegač präzisiert, »insofern ein Extremfall von M[ontage], als der Text [...] *ausschließlich* entlehnte, aus verschiedenen Quellen stammende Elemente« enthält (ebd., Herv. im Orig.). Vgl. zu diesem Verständnis von Montage und Collage auch Klotz: Zitat und Montage, S. 277.

bewußt unscharf gehalten wird«,³¹ so notiert er und stützt seine Beobachtung mit einem Verweis auf *Die letzten Tage der Menschheit*. Damit ist, auch wenn Žmegač diesen Aspekt nicht weiter beachtet, zuletzt doch noch ein Plädoyer für die Autopsie materialer Zeugnisse und Eingriffe gesprochen.

Gegen die genannten Tendenzen innerhalb der Forschung bleibt ein Montage-Konzept für Kraus notwendigerweise anders zu profilieren. Das bedeutet, Montage für *Die letzten Tage der Menschheit* grundlegend von ihrem Verfahrenscharakter her zu denken.³² Sie dient damit nicht als phänomenologische Beschreibungskategorie der ›Textoberfläche‹ (respektive des typographischen Erscheinungsbildes des Drucktextes), sondern bezeichnet eine spezifisch materialgebundene Praktik. Gleichzeitig muss sie auch in Abgrenzung von den avantgardistischen Verfahren gedacht werden, bei denen das Material im Endprodukt *als solches* ausgestellt wird, was für Kraus nur bedingt gilt. Kraus' Montageverfahren ist folglich weder eindeutig *demonstrativ*, noch ist es eindeutig *integrativ* in dem Sinne, dass sich die Versatzstücke harmonisch in eine größere Einheit fügen würden.³³ Es lohnt sich an dieser Stelle an Bernd Stiegler anzuknüpfen, der einige grundsätzliche Überlegungen zu einem vor allem durch Praktiken geprägten Montage-Begriff anstellt. Stiegler arbeitet ein Konzept der Montage als Kulturtechnik aus, mittels derer Ordnungen hervorgebracht werden und deren pragmatische Komponente es stark zu machen gelte.³⁴ Darauf aufbauend schlägt er eine weitere Ausdifferenzierung der Montage in »ästhetische, epistemische, soziale und technische Verfahren«³⁵ vor, die bisweilen miteinander in ein Konkurrenzverhältnis treten.³⁶ Neben der Umwertung der Differenz zwischen Eigenem und Fremdem von einer Voraussetzung zu einem

31 Žmegač: Montage/Collage, S. 289.

32 Auch Peter Bürger macht sich im Rahmen seiner *Theorie der Avantgarde* für die Montage als explizite Beschreibungskategorie der »Phase der Werkkonstitution« stark (Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 98).

33 Die Terminologie schließt an dieser Stelle an Viktor Žmegač an, dem zufolge die demonstrative (offene) Montage ein Signum der historischen Avantgarden sei, während die integrative (verdeckte) Montage eine weiter zurückreichende Geschichte habe und überdies in der Lage sei, die Idee des ›organischen‹ Kunstwerks zu bewahren (vgl. Žmegač: *Montage/Collage*, 287).

34 Vgl. Stiegler: *Montagen des Realen*, S. 286f.

35 Ebd., S. 290.

36 Stieglers Beispiele allerdings führen von den hier untersuchten Zusammenhängen relativ weit weg, und seine im weiteren Verlauf vorgeschlagene, abermalige Präzisierung der Montage, die er in Abgrenzung vom »Theorem einer praktizierten Intertextualität« formuliert, erscheint bisweilen doch allzu harmonisierend gedacht. Stiegler zufolge seien etwa »[k]ulturelle Formen der Integration [...] Modelle von Montage«; außerdem sei die Montage »Erkundung neuer Kategorien in praxi«, indem sie »neue dezidiert gesellschaftlich-historische Modelle zeitlicher wie räumlicher Ordnungen aus[lotet]«, und schließlich seien Montagestrategien ein »Experimentierfeld neuer sozialer Konstellationen« (ebd., S. 309f.).

möglichen *Effekt* der Montage³⁷ sind bei Stiegler dann gerade die angedeuteten prinzipiellen Bemerkungen zur Montage zu bedenken. So benennt Stiegler explizit den Zusammenhang zwischen Schneiden und Montage, den zuvor bereits Juliane Vogel stark gemacht hat,³⁸ der jedoch in der Forschungsliteratur sonst konsequent ausgespart bleibt. Stiegler hält fest, dass

die Montage vor allem Schnitte und mit ihnen das Zerschneiden eines mehr oder weniger dicht gewobenen Netzes voraus[setzt]. Montage arbeitet mit bereits vorgefertigten oder aus Vorgefertigtem herausgeschnittenen oder ihm entnommenen Elementen, die dann neu zusammengesetzt, arrangiert und komponiert werden.³⁹

Wie Stiegler außerdem bemerkt, »kann [...] der ›technische‹ Charakter des Montierten noch erkennbar und so die Schnitte oder Einzelteile noch identifizierbar bleiben«,⁴⁰ wie dies auch bei Kraus wiederholt der Fall ist. Als Praktikum verstanden setzt Montage zunächst zwei elementare Handlungen voraus, die als »Fragmentierung und Kombination (bzw. Entformung und Neuformung)« beschrieben werden können,⁴¹ wobei der zweitgenannte Schritt noch vor jeder Operation der Sinnstiftung ganz allgemein der Erzeugung von Kontiguität dient.⁴² Die alternativen Möglichkeiten der Verknüpfung, die daraus resultieren, stellen zugleich die Frage nach einer eigenen Syntax respektive einem eigenen Syntagma⁴³ in der Zusammenstellung. In einem weiteren Schritt lässt sich die doppelte Geste dann weiter ausdifferenzieren und in eine multiple Ver-

37 Vgl. dazu ebd., S. 288f.

38 Vgl. Vogel: Mord und Montage, S. 25; sowie – unter Berücksichtigung von Kraus – Heesen/Vogel: Herren mit Schere, S. 39.

39 Stiegler: Montagen des Realen, S. 285. Wenig später ändert Stiegler die Terminologie zu »vorgegebene[m], vorgefertigte[m] oder angefertigte[m] Material«, was noch einmal die Frage nach dem Charakter der ›Fertigteile‹ aufwirft (ebd., S. 289).

40 Ebd.

41 Jäger: Montage, S. 631. Wie Vogel zusammenfasst, gilt Ähnliches für die Produktion von Fakten, die sich über »einen Akt der Dekontextualisierung, eine Phase der Zwischenspeicherung und einen Akt der vorläufigen Neukontextualisierung« vollziehe (Vogel: Die Kürze des Faktums, S. 139).

42 Bürger bemerkt entsprechend in Weiterführung von Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie*: »Negation der Synthesis faßt produktionsästhetisch das, was wirkungsästhetisch als Verzicht auf Versöhnung bezeichnet wurde.« Dem Adorno'schen Verständnis, wonach die Negation Synthesis und Sinn gleichermaßen betreffe, widerspricht Bürger allerdings, denn man werde »sich stets gegenwärtig halten müssen, daß auch die Versagung von Sinn noch einen Typus von Sinnsetzung darstellt« (Bürger: Theorie der Avantgarde, S. 106). Die in der Idee der Synthesis implizierte dialektische Figur wird jedenfalls mindestens insofern verweigert, als daraus nicht zwingend eine höhere, verbindende Einheit resultieren muss.

43 Auch Uwe Wirth verweist auf das »Herausreißen oder Herausschneiden von Zeichenkörpern aus ihrer [sic] ursprünglichen syntagmatischen Verkettungen« sowie auf »Klebstoff

fahrenskette⁴⁴ auffächern: Montage impliziert diesem Verständnis nach Operationen des Recherchierens (suchen, auswählen, sammeln), des Zurichtens (schneiden, einpassen), des Sortierens (anordnen) und Fixierens (kleben) sowie des Weiterbearbeitens (einfügen, um-/fortschreiben, in Druck geben). Ein solches Ensemble von Praktiken verlangt notwendigerweise eine Zuspitzung. Im Fokus der Aufmerksamkeit stehen im Folgenden daher Kraus' Einsatz der Schere im Vertextungszusammenhang und die daraus hervorgehenden *Kompositionen*, die sich in den *Letzten Tagen der Menschheit* ablesen lassen – in den Manuskripten, aber auch in den Spuren materialer Bearbeitungsweisen noch im gedruckten Text.

SCHNEIDEN, UM 1900

Für Kraus ist die Praktik des Schneidens vor allem hinsichtlich des Zeitungsausschnittes bedeutend, und er fügt sich damit durchaus in die Tendenzen seiner Zeit. *Cut and paste* als Verfahren lässt sich freilich bis in die frühneuzeitliche Kultur zurückverfolgen, bildet es doch die materiale Grundlage des humanistischen *methodus excerpandi* und zielt schon zu dieser Zeit auf eine angestrebte Ökonomisierung von Vertextungsarbeit.⁴⁵ Das damit bezeichnete Selbstverständnis im Umgang mit Schere und Kleister rückt mit der Herausbildung der Autonomieästhetik jedoch in den Hintergrund: Der »Ruch des bloß Handwerklichen, Unoriginellen oder auch Plagiatorischen«⁴⁶ spricht nunmehr dagegen. Nach den Wissenskompilationen des 17. und 18. Jahrhunderts⁴⁷ bleibt *cut and paste* allerdings auch im 19. Jahrhundert eine gängige Methode. Es dient als Grundlage der *scrapbooks*, mit denen »massenhaft Publiziertes, Ephemerer in ein persönliches Dokument umgewandelt« und hierbei erstmals dezidiert »Wegwerfmaterial« gesammelt wird.⁴⁸ Letzterer Aspekt wird sich angesichts der Pressegeschichte im 19. Jahrhundert noch einmal zuspitzen. Technische Innovationen und zunehmend billigere Herstellungsverfahren in der Papierproduktion wie auch gesteigerte Kapazitäten und höhere Geschwindigkeiten in der Drucktechnik begünstigen es, dass weitaus schneller deutlich höhere Auflagen der Zeitungen hergestellt werden können.⁴⁹ Die damit einhergehende Entwicklung der Massen-

oder [...] Heftklammer, mit der Papierschnipsel zu einem neuen Syntagma verbunden werden« (Wirth: Zitieren Pfropfen Exzerpieren, S. 91).

44 Eine solche ist auch angedeutet bei Vogel: Kampfplatz spitzer Gegenstände, S. 68.

45 Vgl. Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 27 u. 29.

46 Wieland: Paper works!, S. 22.

47 Vgl. kursorisch dazu Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 28–40.

48 Ebd., S. 43. Wichtig ist, wie Heesen fortfährt, dass es nunmehr nicht länger den Anspruch einer universalen Wissensbündelung gibt und dass die Form des *scrapbook* zugleich Anfang und Ende der schneidend-klebenden Textproduktion (und nicht eine Vorstufe zur Abfassung eigener Texte) markiert.

49 Vgl. Betz: Das Schweigen des Karl Kraus, S. 30f.

presse führt dann auch in neuem Maße zu einem stärkeren »Aufbewahrungsbegehren«. ⁵⁰ Dieses steht allerdings in einem doppelten Kontrast: Zum einen ist die Zeitung von Beginn an dem Vorwurf der Flüchtigkeit ausgesetzt, zum anderen ist sie alleine schon in materialer Hinsicht nicht auf Bewahrung ausgelegt. ⁵¹ Denn gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts beansprucht Papier »weniger denn je einen Ewigkeitswert.« ⁵²

Parallel zu diesen Entwicklungen etabliert sich eine Institution, der um 1900 zentrale Bedeutung zukommt: das Zeitungsausschnittbüro. Als erstes Büro gilt das 1879 in Paris gegründete *Argus de la Presse*; ⁵³ in Wien – und für Kraus relevant ⁵⁴ – wird 1896 das Büro *Observer* eingerichtet. ⁵⁵ Damit einher geht die Erfolgsgeschichte des Zeitungsausschnittes als weitere Etappe der *cut-and-paste*-Funktion und damit jenes Objektes, das laut Anke te Heesen *par excellence* für die Moderne steht. ⁵⁶ Mit jenen Institutionen der »Schnittkontrolle« ⁵⁷ bietet sich nun zugleich die Möglichkeit, dem genannten »Aufbewahrungsbegehren« entgegenzukommen. Die Zeitungsausschnittbüros bedienen dabei nicht zuletzt

⁵⁰ Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*, S. 17.

⁵¹ Vgl. Günter/Homberg: »cut & paste«, S. 236 u. 239. Zur Flüchtigkeit und zum ephemeren Charakter der Zeitung vgl. auch Pompe: *Botenstoffe*, S. 121 u. 147. Zum Bewahrungsaspekt äußert sich außerdem Lothar Müller: Demnach »eröffneten sich neue Vermarktungschancen, wenn das moderne Papier zugunsten der raschen, massenhaften synchronen Zirkulation darauf verzichtete, zugleich ein Medium der langfristigen diachronen Speicherung zu sein. Es durfte in seinem epochalen Bündnis mit der periodischen Presse rascher vergilben und brüchig werden als in einer Bibel oder Urkunde, wenn es dafür zwei andere Bedingungen erfüllte: reichlich verfügbar und zugleich billig zu sein« (Müller: *Weißes Magie*, S. 264).

⁵² Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*, S. 219.

⁵³ Vgl. ebd., S. 78.

⁵⁴ Knapp eineinhalb Jahrzehnte ist das Büro *Observer* durchgehend ohne Ausnahme mit Inseraten in der *Fackel* präsent, von der Gründungsausgabe im April 1899 bis zur Ausgabe im Mai 1913 (vgl. F 1, April 1899, I. Jg., S. U4; sowie F 374–375, Mai 1913, XV. Jg., S. U3).

⁵⁵ Davon berichtet das *Wiener Montags-Journal*, das zugleich den Aufgabenbereich umreißt: »Seit dem 1. October l.J. [1896, Anm.] besitzen wir in Wien [...] ein concessionirtes Bureau, in welchem sämmtliche Wiener Tagesjournale und Wochenblätter, ferner Fachschriften aller Art, sowie die sonstigen hervorragenden Journale der österreichisch-ungarischen Monarchie und des Auslandes gelesen werden, 1. um für Abonnenten aus den Zeitungen alle sie persönlich interessirenden Artikel zu entnehmen (herauszuschneiden) und ihnen diese sofort zuzusenden, 2. über politische, künstlerische, sportliche, volkwirtschaftliche Fragen (Themen), wie auch über sonstige wichtige Ereignisse Preßstimmen und Notizen zu sammeln und dieselben auf Verlangen seinen Committenten zu übermitteln« (N.N.: »*Observer*«, Herv. im Orig.).

⁵⁶ Vgl. Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*, S. 21. Die Eigenschaften des modernen Gegenstandes definiert Heesen an späterer Stelle mit Vielheit, Bewegung und Reproduktion (vgl. ebd., S. 47).

⁵⁷ Vogel: *Kampfplatz spitzer Gegenstände*, S. 74.

das Interesse von Kund:innen an deren eigener öffentlicher Wirkung,⁵⁸ zu denen auch Kraus gezählt werden kann. Er gerät selbst geradezu zu einer »Papierfigur«, insofern er seinen »Selbstentwurf auf der Basis von Zeitungsausschnitten« erstellt,⁵⁹ die in der *Fackel* zitiert respektive nachgedruckt werden. Kraus thematisiert dies wiederholt – so heißt es etwa an einer Stelle in der *Fackel* von Oktober 1902: »Ein Zeitungsausschnittbureau sendet mir regelmäßig alle Ausschnitte, in denen die ›Fackel‹ genannt ist. Aber ich beschäftige auch ein anderes, das mir alle jene Ausschnitte sendet, in denen die ›Fackel‹ nicht genannt ist.«⁶⁰ Eine Passage, die knapp vier Jahre später erscheint, stilisiert den Zeitungsausschnitt in spöttischer Manier zum Belegstück für die eigene Rezeption: »Aus den täglichen Zeitungsausschnitten ersehe ich aber nicht nur, daß die ›Fackel‹ in den Redaktionen gelesen, sondern auch, daß sie dort nicht gelesen wird.«⁶¹ In derselben *Fackel*-Ausgabe bemerkt Kraus außerdem: »Die große Journalistik verschmäht mich, aber wie ich der kleinen schmecke, davon unterrichtet mich ein Ausschnittbureau, das die Verdauungsprodukte täglich sammelt und mir zuführt.«⁶² Im Jahr 1913, kurz nachdem die Inseratenserie des Observer in der *Fackel* geendet hat, verschieben sich jedoch die Verhältnisse: »Ich habe den Bezug von Zeitungsausschnitten, den ein Wiener Bureau vermittelt, eingestellt, um mich wenigstens nicht täglich als Opfer eines öden Schneeballsystems bedauern zu müssen, das in Hamburg, Köln oder Frankfurt seinen Ausgangspunkt hat. Man erfährt früh und oft genug, wie man wirkt.«⁶³ Rezensionen vor allem zu Kraus' Aufritten und auch sonstige Besprechungen seiner Bücher oder seiner Person werden jedoch weiterhin in der *Fackel* abgedruckt – seine Papier-*persona* erstellt Kraus folglich auch ohne das Zutun eines Ausschnittbüros.

Es ist im Übrigen gerade diese papierne Selbstkonfiguration, in der sich – im Gegensatz zum Material der *Letzten Tage der Menschheit* – die Spuren des Observer in Kraus' Nachlass finden lassen, wie ein exemplarischer Ausschnitt verdeutlichen kann (Abb. 4.1).⁶⁴ Es handelt sich um die Rezension eines Leseabends von Kraus, die im Dezember 1911 im *Teplitz-Schönauer Anzeiger* erscheint und vom Observer an Kraus übermittelt wird, der sie noch im selben Monat in der *Fackel* nachdruckt.⁶⁵ Dieser materiale Befund führt noch einmal zu den Tätigkeiten der

58 Vgl. Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 86, der zufolge vor allem Künstler:innen den »ersten und zunächst lukrativsten Kundenkreis« gebildet haben.

59 Heesen/Vogel: Herren mit Schere, S. 47.

60 Kraus: Antworten des Herausgebers. In: F 118, Okt. 1902, IV. Jg., S. 28–32, hier S. 31. Vgl. auch Kraus: An das Censur-Departement der hohen k.k. niederösterreichischen Statthalterei! In: F 84, Okt. 1901, III. Jg., S. 1–10, hier S. 5, mit dem Verweis auf das »Bureau, welches alle auf die ›Fackel‹ bezüglichen Zeitungsausschnitte einsendet«.

61 Kraus: Antworten des Herausgebers. In: F 196, Feb. 1906, VII. Jg., S. 17–24, hier S. 21.

62 Ebd., S. 20

63 Kraus: Notizen. In: F 381–383, Sept. 1913, XV. Jg., S. 22–25, hier S. 23.

64 Vgl. WB, H.I.N. 202688.

65 Vgl. Kraus: Leseabende. In: F 339–340, Dez. 1911, XIII. Jg., S. 23–26, hier S. 25f.

heute
bei *und* *bei* *der* *Zeitg.* *ausgegeben* (11. Dez.): *7. IV. 202. 688* *3.* *1911*

siehe auch... **Telephon 12.801.**

„OBSERVER“

i. österr. behördl. Konz. Unternehmen für Zeitungs-Anschlüsse
Wien, I., Concordiaplatz 4.

Vorträge
 in Berlin, Budapest, Chicago, Christiania, Genf, Kopenhagen, London, Madrid, Mailand, Minneapolis, New-York, Paris, Rom, San Francisco, Stockholm, St. Petersburg.

Topitz-Schönauer Anzeiger
 (Quellennachweis nach Hertha)

Anschluß aus: Topitz, Böhmen
vom: 11. 12. 1911

Vortragabend Karl Kraus
 Über Einladung des Topitzer Vereines erschien Samstag abends Karl Kraus, der bekannte Herausgeber der „Satire“, am Vortragstisch. Wohl kaum ein zweiter Schriftsteller hat es zu derartiger weitverbreiteter Verhaftheit gebracht, wie Kraus, der allerdings andererseits auch alliihnde Anhänger fand. Unstreitig ist, daß der Stil, über den Kraus verfügt, von außerordentlicher Prägnanz, von blendender Schärfe und ungewohnter Klarheit, sicher ist, daß Kraus zu den klügsten Köpfen des heutigen Wien zählt. Hier setzt wohl auch der Grund zu seiner Verhaftheit ein. Kraus ist nicht nur klug, sondern Hyperklug und darauf erpicht, immer für den zu gelten, der alles versteht und am besten weiß. Mag sein, daß Kraus ein großer Stilist, jedenfalls ist er der größte Nörgler, den Österreich je erlebt hat. Sein Gang zum Nörgeln führt ihn in alle Gebiete menschlicher Tätigkeit, auch dorthin, in denen er nicht heimisch ist. Aus einem großen Kulturhistoriker ist ein Alltagsnörgler geworden, ausgestattet mit einem guten Stil. Und Nörgeln findet immer Beifall, besonders bei jenen, die es nicht trübt. Auch in Topitz haben wir eine kleine Krausgemeinde, die für ihn durchs Feuer geht. Samstag erschien er nun am Vortragstisch. Er las die satirischen Kapitel „Der Traum ein Wiener Leben“, „Der Hienpelz“, „Die Welt der Wafate“, sowie das imposante Kulturgemälde „Die ästhetische Mauer“, Kraus tiefstes Werk, das großen Eindruck machte, obwohl einige Stellen Anstoß erregten, da sie Ausdrücke enthielten, die nun einmal in der guten Gesellschaft verpönt sind. Kraus versteht es unstreitig, die Reinden fein nuanciert herauszuarbeiten, die Steigerung in seinem Vortrag ist imponierend. Der Vortragende fand starken Beifall, aber auch manchen Widerspruch.

Abbildung 4.1

Zeitungsausschnittbüros zurück. Im vorliegenden Fall bildet Kraus' Name das (blau unterlegte) Stichwort und damit jenen ›Suchbefehl‹, anhand dessen »die Umgruppierung von Datenmengen durch Verschlagwortung«⁶⁶ vollzogen werden kann. Der so markierte Teil wird ausgeschnitten, auf ein eigenes Formularblatt mit eingetragener Quellenangabe geklebt – eine Operation, die Kraus doppelt, wenn er dieses abermals auf ein Manuskriptblatt klebt – und zuletzt den Auftraggeber:innen zugesandt. Diese Abläufe sind, damit sie möglichst effizient funktionieren, gemäß einem arbeitsteiligen Modell gestaltet.⁶⁷ Zeitgenössische Belege betonen überdies, dass die im Zeitungsausschnittbüro ausgeübten Tätigkeiten weit weg von »geistlose[r] mechanische[r] Scherensarbeit« sind:⁶⁸ Die – vor allem weiblichen – Angestellten zeichnen sich vielmehr durch umfassende Bildung und Sprachkenntnisse, ein herausragendes Gedächtnis sowie Akribie und Sorgfalt im Umgang mit den Materialien aus. Worauf die Tätigkeit der Zeitungsausschnittbüros letztlich zuläuft, ist »ein Papiermedium zweiter Ordnung, das die Zirkulation der kurzlebigen Tageszeitung verlängerte, indem es ihr einzelne Elemente entnahm, in eine andere Ordnung überführte und noch einmal in den sozialen Organismus einspeiste.«⁶⁹

Wenn Lothar Müller allerdings einschränkend festhält, dass die Erfolgsgeschichte des Zeitungsausschnittes nicht an die professionellen Büros gebunden ist, sondern alle Zeitungsläser:innen tendenziell Produzent:innen von Ausschnitten sein können,⁷⁰ so ist damit ein Phänomen benannt, mit dem sich auch Kraus konfrontiert sieht. »[I]n einem halben Hundert Exemplaren«⁷¹ sei der *Fackel* ein Zeitungsausschnitt zugeschickt worden, wie Kraus Anfang des Jahres 1906 bekundet. Zwei Jahre später veröffentlicht Kraus erstmals den – in weiterer Folge wiederholt vorgebrachten – ›Sperrbefehl‹, wonach die »Einsendung von Manuskripten oder Zeitungsausschnitten, Lieferung von Material, Mitteilungen

66 Müller: *Weißer Magie*, S. 325. Zur ›indexikalischen Ordnung‹ im Gegensatz zu einer Ordnung nach Datum vgl. auch Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*, S. 95. Interessanterweise werden bei Kraus diese Ordnungsprinzipien gerade wieder verkehrt und stattdessen chronologisch begründet: Wie nämlich Vogel bemerkt, etabliert dieser für die Zeitungsausschnitte eine »am einzelnen Fackel-Heft orientierte Form der Aufbewahrung«, und das heißt: »Der Zeitpunkt ihrer Verarbeitung, nicht ihre thematische Zuordnung, entschied über ihre Lagerung« (Heesen/Vogel: *Herren mit Schere*, S. 33 u. 35).

67 Vgl. dazu auch Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*, S. 82; sowie Vogel: *Kampfplatz spitzer Gegenstände*, S. 74. Zum Prinzip der industriellen Arbeitsteilung als einer möglichen historischen Voraussetzung für künstlerische Montageverfahren vgl. auch Möbius: *Montage und Collage*, S. 109–121.

68 Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*, S. 84.

69 Müller: *Weißer Magie*, S. 325.

70 Vgl. ebd.

71 Kraus: *Kaiserworte*. In: *F* 193, Jan. 1906, VII. Jg., S. 1–5, hier S. 3.

irgendwelcher Art nicht erwünscht«⁷² sei. Während Kraus nicht zuletzt mithilfe des Observer eigentlich ein Prinzip der Reduktion anstrebt,⁷³ wird dieses mit der ungewollten Zusendung von Zeitungsausschnitten durch Dritte gerade unterlaufen. Ausführlich bezieht sich Kraus dann in einer *Notiz* aus dem Jahr 1917 darauf:

Die gelegentliche Verwendung eingesandter Zeitungsausschnitte hat zu dem falschen Glauben verleitet, daß solche erwünscht seien. Das Gegenteil ist der Fall und die Einsendung der verwendbaren noch unerwünschter als die der andern, deren Beseitigung nur Zeit nimmt. Die Ansicht, daß ich zwar »alle Zeitungen lese«, daß man mich aber darin noch unterstützen müsse, ist verfehlt. Ich habe noch nie eine »gelesen«, der Haufen Schande bleibt an dem Blick hängen, der müde über eine oder zwei streift und dem im Finstern das Wesentliche, das auf Aushebung gewartet hat, nicht entginge. Ihn über dieses Maß zu beschäftigen ist nicht schwer, aber eine lästige Zumutung, der sich zu entziehen schwerer fällt. Was ich nicht gesehen habe, kann bleiben, wo es war.⁷⁴

Neben einer impliziten Auseinandersetzung mit den durch die Massenpresse veränderten Leseökonomien⁷⁵ (hier als ›Streifen‹ bezeichnet) macht die Passage vor allem das Kraus'sche Ich als alleinige Grundlage der Selektion stark, das für das Ausschneiden von ›Dilettant:innen‹ in der Verfahrenskette keinen Platz lässt. Der Fortgang der Passage bestärkt dies noch, wenn Kraus auf die »Anlässe« rekurriert, »die doch nur Gestalt werden sollen, wenn ich sie selbst erblickt habe«.⁷⁶ Wenn hier, gerade in einer wichtigen Phase der Genese der *Letzten Tage der Menschheit*, explizit von der ›Gestaltwerdung‹ der Anlässe – und damit auch der Ausschnitte – gesprochen wird, lässt dies einen Bezug zu Kraus'

72 F 261–262, Okt. 1908, X. Jg., S. 44. Die Forderung findet sich dann in ähnlicher Weise erneut etwas mehr als ein Jahr später in der *Fackel*: »Der Herausgeber der ›Fackel‹ ersucht, die Einsendung von Manuskripten oder Zeitungsausschnitten, Lieferung von ›Material‹, Übermittlung von Billets, Einladungen, Rezensionsexemplaren, Talentproben, Mitteilungen irgend welcher Art zu unterlassen« (F 291, Nov. 1909, XI. Jg., S. U3; vgl. auch F 293, Dez. 1909/Jan. 1910, XI. Jg., S. U3; sowie F 294–295, Jan./Feb. 1910, XI. Jg., S. U3). Auffällig ist, dass diese Notiz in den letzteren drei Fällen jeweils auf derselben Seite zu stehen kommt, auf der auch das Observer-Inserat geschaltet wird.

73 Vgl. Heesen/Vogel: Herren mit Schere, S. 35.

74 Kraus: Notizen. In: F 445–453, Jan. 1917, XVIII. Jg., S. 91–114, hier S. 107.

75 Heesen schlüsselt auf, wie durch die Zeitungen eine »völlig andere Kultur der Lese-Aufmerksamkeit [entsteht], die sich eher auf Signale [...] als auf eine ausdauernde stille Tätigkeit konzentriert« (Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 270). Kraus agiert auch hier entgegengesetzt, indem er die Lese-Signale eigenwillig verwendet: »Während die gewöhnlichen Zeitungen durch Hervorhebung den Konsum der Phrase erleichterten, indem sie die Lektüre durch Sperrung vorstrukturierten, erzielte Karl Kraus durch dieselbe Maßnahme das Gegenteil« (Vogel: Materialbeherrschung und Sperrgewalt, S. 467).

76 Kraus: Notizen. In: F 445–453, Jan. 1917, XVIII. Jg., S. 91–114, hier S. 107.

Dramenprojekt durchaus naheliegend erscheinen.⁷⁷ Dass nur mehr das Ich als Auswahl- wie auch Ausschnittinstanz übrig bleibt, führt außerdem zurück zu Kraus' bereits erwähnter öffentlicher Absage an das Büro Observer aus dem Jahr 1913. Nicht nur die eben zitierte *Notiz* vier Jahre später, sondern auch der Befund, dass sich im Material der *Letzten Tage der Menschheit* wie auch der »Kriegs-Fackel« nicht ein einziger Hinweis auf Observer-Ausschnitte finden lässt, spricht dafür, diese Absage ernst zu nehmen. Von Kraus an das Büro Observer delegierte Schneidetätigkeiten wird man folglich nur für die Zeit vor 1913 annehmen dürfen.⁷⁸ Trotz allem sind Kraus' Vertextungsverfahren weder ohne die Institution des Zeitungsausschnittbüros noch ohne den Zeitungsausschnitt *per se* als Ergebnis einer neuen Schneidpraxis zu denken. Völlig zu Recht haben also seine Zeitgenoss:innen Kraus, wie deutlich geworden ist, damit assoziiert. Dass dies auch für *Die letzten Tage der Menschheit* gilt, belegt nicht zuletzt eine 1924 in der *Fackel* publizierte Rezension, wonach mit dem Drama »der Beweis erbracht [ist], daß ein lebendes, ja sensationelles Ganzes sozusagen aus lauter Zeitungsausschnitten geschaffen werden kann, die gleichsam menschliche Physiognomie tragen.«⁷⁹ Das Menschenbild, das Kraus seinen Ausschnitten zugrunde legt, entspringt – so wird hier akribisch beobachtet – einer papiernen Anthropologie, aus der er selbst (als die besagte Papier-*persona*) keinesfalls ausgenommen bleibt. Noch auf dem Programm zur Bühnenfassung taucht der Topos des

77 Dafür spricht weiters, dass ebendiese Anlässe »hinreichen, um mir die Grenzübertrettsbewilligung nach einem andern Planeten erstrebenswert zu machen« (ebd.). Der Grenzübertritt hin zum Extraterrestrischen ließe sich schließlich durchaus in Verbindung mit dem »Marstheater« (S 10, S. 9) sehen, dem *Die letzten Tage der Menschheit* zugeeignet sind.

78 Dies ist nicht zuletzt insofern frappierend, als »[e]ine in ihrem Materialbedarf so aufwendige Massenwirtschaft wie *Die Fackel* [...] mehr als einen Leser und [...] eine Vielzahl von Zeitungsausschnitten voraus[setzte]« (Vogel: Kampfplatz spitzer Gegenstände, S. 74). Dazu kommt, dass Kraus *Die Fackel* ab 1911 eben im Alleingang bespielt, was dem manischen, exzessiven Charakter seiner Vertextungsarbeit noch eine weitere Dimension hinzufügt. Zu bedenken bleibt jedoch neuerlich, dass Kraus Freunde und Mitarbeiter auf die Suche nach Zitaten und für Recherchezwecke ausschickt (vgl. Lunzer: Schreiben und Drucken, S. 75). Inwiefern dieses private »Bürosystem« auch Zeitungsausschnitte liefert, lässt sich kaum rekonstruieren. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist allerdings ein, wenn auch in seiner Herkunft nicht eindeutig zu rekonstruierendes, kleines Konvolut von vier Zeitungsausschnitten sowie einer Zeitungsabschrift, nach Bibliotheksauskunft von Kraus' Privatsekretär Leopold Liegler, aus dem Jahr 1916, die allesamt Alice Schalek betreffen (vgl. WB, H.I.N. 246099, fol. 267–270 u. 273). Einer der Ausschnitte – eine Besprechung von Schaleks Buch *Am Isonzo*, die mit handschriftlichen Hervorhebungen versehen ist – sticht besonders hervor, kommt er doch laut der Randnotiz offenbar direkt von der Isonzo-Front: »Herrn Karl Kraus widmen diese Zeilen zur gefl. Beachtung als eine weihnachtliche Liebesgabe: Subalternoffiziere der Isonzoarmee«, datiert auf »(Isonzo), 30/XII 1916« (WB, H.I.N. 246099, fol. 273).

79 Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 88–99, hier S. 90.

Zeitungsausschnittes auf. Dort druckt Kraus eine weitere Rezension ab, die ihn folgendermaßen charakterisiert: »[D]urch vier Jahre schnitt er tagaus, tagein mit der Schere Dokumente aus den Zeitungen und leimte Karikaturen aus diesen Ausschnitten, neben denen die Karikaturen eines Daumier reinste Romantik sind.«⁸⁰ Nachdrücklich wird selbst im Moment des ›Abgesanges‹ der *Letzten Tage der Menschheit* deren Zusammenhang mit der Praktik des Schneidens affirmiert. Die Resultate dieser Humorproduktion durch die Schere erweisen sich dann – nimmt man die Rezension ernst – als Objekte gedrängter Kürze schlechthin: In der *brevitas* ist die Überladung (*caricatura*) schließlich bereits angelegt.

Gleichzeitig ist die Schere für Kraus durchaus als Werkzeug des Plagiiens konnotiert, womit er den oben geschilderten Argumenten des 18. Jahrhunderts einigermaßen nahesteht. Deutlich wird diese Auffassung insbesondere in seinen Diffamierungen von Jakob Lippowitz, dem Chefredakteur des *Neuen Wiener Journals*.⁸¹ Wie Kraus unter anderem kritisiert, schneide Lippowitz' Schere »wahllos, schonungslos und – gedankenlos«,⁸² freilich nicht ohne in späteren Jahren dessen »gute[r]« Schere seine eigene, »bessere« entgegenzusetzen.⁸³ Erwähnenswert ist außerdem, dass Kraus zugleich die produktive Komponente einer solchen Materialzerstörung⁸⁴ benennt. Schließlich sende das *Neue Wiener Journal* »tagtä-

80 WB, H.I.N. 240247. Vgl. auch Kraus: Notizen und Glossen. In: F 834–837, Mai 1930, XX–XII. Jg., S. 15–40, hier S. 18.

81 Vgl. auch Vogel: Kampfplatz spitzer Gegenstände, S. 74.

82 Kraus: Wie sich der Dieb selbst verrieth. In: F 118, Okt. 1902, IV. Jg., S. 27f., hier S. 27. Eine Pointe dieser Kritik liegt darin, dass dem »gedankenlos« noch ein Geviert- respektive Gedankenstrich vorangesetzt ist, der in dieser Konfiguration letztlich zur bloßen Schnittlinie verkommt. Kraus' Verbündete beim Aufdecken geschnittener Plagiate ist bemerkenswerterweise die *Arbeiter-Zeitung*, die noch relevant für die materialen Praktiken rund um *Die letzten Tage der Menschheit* sein wird. Diese habe, so notiert Kraus in der *Fackel*, am Beispiel des *Neuen Wiener Journals* »die Verwerflichkeit der journalistischen Methode illustriert, bei der die Schere alles bis auf die Quelle ausschneidet« (Kraus: Antworten des Herausgebers. In: F 76, Mai 1901, III. Jg., S. 20–24, hier S. 22).

83 Kraus: Was der Tag mir zuträgt. In: F 457–461, Mai 1917, XIX. Jg., S. 83f., hier S. 83. Zum Plagiat bei Kraus vgl. auch Fantappiè: L'autore esposto, S. 107–121.

84 Im Rahmen einer offiziellen Ästhetik, wie sie die habsburgische Propaganda während des Ersten Weltkrieges ausgibt, wird auf eine noch drastischere Weise ein Prinzip der produktiven Materialzerstörung nahegelegt: »Krieg und Kunst speisen sich aus der gleichen Quelle leidenschaftlicher Erregung; nur daß die Eruption hier schaffend, dort vernichtend vor sich geht. Aber auch dieser Gegensatz der Wirkungen ist nicht mehr als scheinbar. Wie der Künstler das Material zerstört, um aus den Bruchstücken einen neuen, reineren Körper seiner Idee erstehen zu lassen, so erhebt sich aus dem vom Krieger hingemähten Leben ein Gewaltigeres, Umfassenderes, das Vaterland, zu lustvollerer Existenz« (Müller: Kunst im Felde, S. 158). Positionen wie Hans Richard Brittnachers Forschungsresümee, wonach »der erste [sic] Weltkrieg zu einem ästhetischen Thesaurus für neue avantgardistische Techniken des Schreibens, des Montierens und Collagierens wurde« (Brittnacher: Tragödie und Operette, S. 13), erscheinen demzufolge denkbar einseitig. Gerade in Kraus' Fall lässt

lich eine Anzahl mit Scheren und Kleistertöpfen bewaffneter Herren, die Redacteurs heißen, aus [...], um die Zeitungen zu zerschneiden und aus diesen ›Schnitten‹ das Blatt des Herrn Lippowitz herzustellen.«⁸⁵ Hier zeichnet sich nicht bloß ab, in welchem Maße die Zeitung durch das Ausschneiden zur »Bedarfssammlung«⁸⁶ wird, sondern auch – und dies wird nochmals zu bedenken sein – inwiefern die Schere zu einem »Instrument der Autorschaft«⁸⁷ werden kann. Damit hängt zugleich die bereits angedeutete mögliche Ökonomisierung des Schreibens beziehungsweise der Vertextungsarbeit zusammen. Wie Magnus Wieland einwirft, kommen Schere und Leim häufig »bei ganz gewöhnlichen, konzeptuellen oder redaktionellen, Phasen im Schreibprozess zum Einsatz, um sich mühselige Ab- oder Umschriften zu ersparen.«⁸⁸ Dies kann, wie auch in Kraus' Fall, den Umgang sowohl mit Eigen- wie mit Fremdmaterial betreffen. Ist damit zunächst eine grundlegende Zeitersparnis im Arbeitsprozess verbunden, so muss ergänzend dazu vor allem auf das Potenzial der Schere hingewiesen werden, die Reaktionsschnelligkeit zu befördern.⁸⁹ Letzteres ist gerade dann für Kraus herauszustellen, wenn es um seinen Umgang mit Texten fremder Hand geht, bietet der Einsatz der Schere doch die Möglichkeit, mit jener von der Rotationspresse getakteten »Textproduktion im Maschinenrhythmus«⁹⁰ mitzuhalten, mit der sich Kraus konfrontiert sieht.

Mit dieser Zeitökonomie geht zugleich eine spezifische Mengenökonomie einher, produziert doch die hohe Taktung der Rotationspresse eine »wuchernde Textmasse«⁹¹ vor allem journalistischer Herkunft, auf die sich Kraus zu reagieren genötigt sieht und der er gleichsam »in einer Art ›Rückwärtskonzentrierung‹ mit der Schere beizukommen versucht.«⁹² Der Eingriff in die Texte anderer, der sich des Schneidens als einer Intervention bedient, erzeugt zugleich »Kommuni-

sich der Zeitungsausschnitt keinesfalls vorschnell mit dem Kriegskontext zusammenbringen. Schließlich finden sich schon im frühesten erhaltenen Archivmaterial zur *Fackel* – den Manuskripten zur Ausgabe von Dezember 1911 – Spuren und Ergebnisse solcher Eingriffe in die Zeitungen (vgl. WB, H.I.N. 176060).

85 Kraus: Antworten des Herausgebers. In: F 130, Feb. 1903, IV. Jg., S. 19–24, hier S. 22.

86 Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 77.

87 Ebd., S. 282.

88 Wieland: Paper works!, S. 21.

89 Der Schnitt lässt sich diesem Verständnis nach auch als Materialisierung der momentanen Aufmerksamkeit begreifen (vgl. dazu Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 56).

90 Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 218.

91 Ebd., S. 222.

92 Ebd., S. 219. Der Begriff der »Rückwärtskonzentrierung« entstammt Kraus' Beitrag über *Nestroy und die Nachwelt* und bezeichnet dort ein satirisches Verfahren: »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« (Kraus: *Nestroy und die Nachwelt*. In: F 349–350, Mai 1912, XIV. Jg., S. 1–23, hier S. 23).

nikations- und Materialunterbrechungen«⁹³ und beeinträchtigt die *copia* der Rede. Wie sich zeigen wird, erweist sich die Frage nach Kraus' Arbeitsweise als »Frage nach der Materialbeherrschung im Wortsinn«, die spezifische »Formen der Kontrolle« voraussetzt.⁹⁴ Die Schere funktioniert dabei – so lässt sich anknüpfend an Juliane Vogels Beobachtungen zur Faktenproduktion um 1800 formulieren – als »Instrument der *brevitas*«, und die Stilfigur der *praecisio* wird mit dessen Einsatz in eine »Gewaltfigur«, eine »praktische Vollzugsform« überführt.⁹⁵ Innerhalb einer solchen geradezu destruktiven Poetik eröffnet sich mit dem Ausschnitt die Möglichkeit der Bewältigung wie auch der Ordnungsstiftung von Textmassen – gerade von jenen, die aus derart heterogenen Inhalten zusammengesetzt sind, wie es für Zeitungen der Fall ist. Überflüssiges wird ausgesondert, das Entscheidende hingegen entsprechend fokussiert und zugeschnitten.⁹⁶ Diese Zerstückelung respektive Zurichtung des Materials verweist allerdings nicht bloß auf eine Form der »Maßhaltung«, sondern zugleich auch auf die Möglichkeit der Dynamisierung durch die Produktion kleiner, mobiler (Text-)Einheiten. Kürze wird in diesem Sinne zur Bedingung von Mobilität.⁹⁷ Die »Mobilmachung des Materials«⁹⁸ löst dieses aus seinen Kontexten und erleichtert die Rekombination der Ausschnitte bei gleichzeitiger (oben schon genannter) Beschleunigung der Vertextungsarbeit. Die materialen Versatzstücke werden bei Kraus neu disponiert und damit zugleich – um einen Begriff von Georges Didi-Huberman aufzugreifen – *disponiert*.⁹⁹ Folglich stellt sich weiters die Frage

93 Vogel: Materialbeherrschung und Sperrgewalt, S. 460.

94 Heesen/Vogel: Herren mit Schere, S. 37.

95 Vogel: Die Kürze des Faktums, S. 145f. Wie Lorraine Daston dargelegt hat, führen die Praktiken des Ausschneidens, Exzerpierens und Sammelns wissenschaftsgeschichtlich betrachtet an den Beginn der modernen Produktion von Fakten zurück. Mit dieser geht gleichermaßen eine formale wie ästhetische Disziplinierung einher (vgl. Daston: Warum sind Tatsachen kurz?, S. 132 u. 137f.), zum Schneiden äußert sich Daston allerdings nicht weiter. Ebenso wenig widmet sich Irina Djassemey materialen Verfahrensweisen, wenn sie bei Kraus' Bearbeitungen von früheren eigenen Texten »das Sprachideal der Kürze« realisiert sieht und dieses alleine als jene Stilfigur denkt, die Vogel gerade erweitern möchte (Djassemey: Productivgehalt, S. 352). Für *Die letzten Tage der Menschheit* gilt Djassemey's Befund zudem nur sehr bedingt und höchstens mit Bezug auf die Bühnenfassung.

96 Vgl. dazu auch Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 283. Die »Abschneidung alles Überflusses« benennt schon Adelung als die eigentliche Bedeutung von *praecisio* (Adelung: Ueber den Deutschen Styl, S. 191; vgl. auch Vogel: Die Kürze des Faktums, S. 145).

97 Vgl. auch ebd., S. 140.

98 Vogel: Mord und Montage, S. 25.

99 Die Dinge in Dysposition zu bringen heißt bei diesem »die Ordnung ihres Erscheinens zu desorganisieren«, das Resultat ist ein »Zusammenprall von Heterogenitäten« (Didi-Huberman: Wenn die Bilder Position beziehen, S. 101). Allerdings fasst Didi-Huberman darunter ein grundsätzlich anders gedachtes Konzept: Nicht nur speisen sich seine Überlegungen aus Bertolt Brechts Umgang mit Photographien, sondern vor allem geht auch er vom Erscheinen und nicht vom Verfahren aus.

nach den alternativen Verknüpfungsoptionen, deren Kombinatorik und (Neu-) Syntagmatisierung noch anhand ausgewählter Fallbeispiele dargelegt werden soll. Selbst wenn diese Versatzstücke schließlich auf dem Manuskriptblatt mittels Klebstoff ›stillgestellt‹ werden, verweisen sie noch *ex negativo* auf ihre prinzipielle Beweglichkeit.¹⁰⁰

Anknüpfend an diese Stillstellung lässt sich schließlich noch eine dritte Umgangsweise mit ausgeschnittenem Material anschließen, die mit dem Begriff der Bewahrungsökonomie umschrieben werden kann. Diese ist insofern spezifischer, als sie im Fall von Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit* vor allem das Material fremder Hand betrifft. Zum oben bereits thematisierten ephemeren Charakter der Zeitung ist zu ergänzen, dass diese von einer »radikalen Gegenwartigkeit« geprägt ist und ihr »Aktualitätsgebot« zu einem »strikten Regime des Veraltens« führt:¹⁰¹ Etwas Älteres als die Zeitung vom Vortag kennt Kraus' Gegenwart nicht. Kraus selbst allerdings widerspricht diesem Veralten, wenn er im Jahr 1920 angesichts der jungtschechischen Bewegung in Auseinandersetzung mit der Vergangenheit der Habsburgermonarchie das Folgende konstatiert:

Ach, wir, die sich nur erinnern können, vergessen zu leicht. Man muß irgend einen vergilbten Zeitungsausschnitt zur Hand nehmen, welchen immer, welcher Zeit und welchen Ortes er auch sei, um sich den ganzen tragischen Humor dessen zu vergegenwärtigen, was diese Deutschen in Österreich getan und unterlassen haben. Jedes neue Zeitungsblatt ist ein Verbrechen an der Menschheit. Aber jedes alte ist die Wohltat, durch die sie dessen inne wird.¹⁰²

Der Schereneingriff besitzt dabei eine spezifische Bewahrungsqualität: Denn durch den Zeitungsausschnitt bietet sich die Möglichkeit, das flüchtige Medium Zeitung (zumindest partiell) zu konservieren und in eine Form der Beständigkeit zu überführen. Abfall wird damit zum Archivgut,¹⁰³ Kraus' Manuskripte erweisen sich letztlich als mit Altpapier gespickt.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Vgl. Wirth: *Poetisches Paperwork*, S. 61.

¹⁰¹ Günter/Homberg: ›cut & paste‹, S. 237f. Vgl. dazu auch Pompe: *Botenstoffe*, S. 121.

¹⁰² Kraus: *Kultur und Presse*. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 48–64, hier S. 64.

¹⁰³ Vgl. Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*, S. 285. Aleida Assmann zufolge sind Archiv und Müll ohnedies »durch eine gemeinsame Grenze miteinander verbunden, die von Gegenständen in beiden Richtungen überschritten werden kann« (Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 383).

¹⁰⁴ Vgl. dazu im weiteren Sinne Vogel: *Kampfplatz spitzer Gegenstände*, S. 67f. Dazu kommt, dass zahlreiche Szenen der *Letzten Tage der Menschheit* auch als Kehrseite den Müll haben: Schließlich werden die Druckfahnen häufig auf der Rückseite von Makulaturpapier ausgeliefert. Bei diesem vollzieht sich in seiner Müllwerdung zugleich eine »Rückverwandlung«: »Das Bedruckt-Sein tritt zurück, das Papier-Sein tritt in den Vordergrund« (Wirth: *Papier-Müll und Literatur*, S. 19).

Zu berücksichtigen bleibt noch, was überhaupt die Grundlage für dieses Altpapierkonvolut darstellt. Noch vor der *Neuen Freien Presse* ist an vorderster Stelle die sozialdemokratische *Arbeiter-Zeitung* zu nennen. Wie Eckart Früh für die Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* resümiert, bestehen über 40 der 219 Szenen partiell oder zur Gänze aus Material, das dieser Zeitung entnommen ist.¹⁰⁵ Damit ist allerdings noch nicht gesagt, dass es sich dabei zwingend auch um *Zeitungsausschnitte* handeln muss – obgleich die *Arbeiter-Zeitung* auch dort an vorderster Stelle rangiert. Unabhängig von materialen Praktiken dient die *Arbeiter-Zeitung* Kraus ganz generell als Zitatfundus: Der *Fackel* durchaus nicht unähnlich, übt sie sich nämlich gerade während des Ersten Weltkrieges im kommentarlosen Nachdruck von als problematisch oder fragwürdig erachteten Passagen aus anderen Zeitungen.¹⁰⁶ Auf diese Nachdrucke greift Kraus wiederholt zurück, um davon gleichsam einen Nachdruck des Nachdrucks anzufertigen.¹⁰⁷ Dass sich dieses Vorgehen zugleich als Verfahren der Bewahrung respektive Archivierung auffassen lässt, das auf den ephemeren (Papier-) Charakter der Zeitungsvorlage reagiert, suggeriert auch eine 1915 in der *Fackel* abgedruckte *Notiz*. Zu seinen Zitaten bemerkt Kraus, dass sie

nicht an der Quelle gesucht wurden. Sie sind in der Wiener ›Arbeiter-Zeitung‹ gefunden worden, der ja [...] das Bemühen um eine gewisse Neutralität in der Übersicht der Kriegsfakten nachgesagt werden muß. Und die sich das Verdienst erwirbt, ein herbeigeschafftes Material, das auf dem Papier einer Tagespresse selbst dem Tag, dem Gerechtigkeit ein Vergnügen macht, zum Opfer fiele, mir zur *besseren Konservierung* zu überlassen.¹⁰⁸

Mit der Übernahme von Versatzstücken der *Arbeiter-Zeitung* in *Die letzten Tage der Menschheit*, die mit oder ohne ›Umweg‹ über die Glossen der *Fackel* vonstattengeht, und der damit ermöglichten Überführung in die Buchform (vgl. Kap. 1) bietet sich dann die Gelegenheit, die von Kraus angedeutete ›Halbwertszeit‹ des Materials in letzter Instanz noch einmal deutlich zu verlängern. Dass

105 Vgl. Früh: Die »Arbeiter-Zeitung« als Quelle, S. 220.

106 Vgl. ebd., S. 215. Es ist im Übrigen bemerkenswert, dass der Zeitungsausschnitt gerade von der sozialdemokratischen Agitation im frühen 20. Jahrhundert als Beweisstück im Kampf der Argumente unverändert worden ist (vgl. Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 93f.).

107 Vgl. auch Djasemy: Productivgehalt, S. 346.

108 Kraus: Notizen. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 111–113, hier S. 112, Herv. T.T. Eine *Notiz* in der Folgeausgabe der *Fackel* bekräftigt diesen Topos unter Bezugnahme auf die vorliegende Stelle: »Einiges von dem unter den ›Glossen‹ aufbewahrten Material ist – vgl. S. 112 des letzten Hefes – wieder der ›Arbeiter-Zeitung‹ entnommen, deren Bemühen, dem durch Tat und Flucht grausamen Tag etwas Besinnung beizubringen, hier *auf haltbarem Papier* unterstützt wird« (Kraus: Notizen. In: F 418–422, April 1916, XVIII. Jg., S. 45, Herv. T.T.).

die *Arbeiter-Zeitung* allerdings für eine Vorauswahl des Materials, das er mit der Schere dann weiter reduziert, taugen würde, darauf lässt Kraus zumindest nicht schließen:

[I]ch bin für eine Unterstützung nicht dankbar, die darin besteht, daß noch mehr dazu kommt, anstatt daß mir einer hülfe, den schon vorhandenen, in allen Friedensjahren nicht aufzuzehrenden Schatz von Erinnerungen zu ordnen. Für die etlichen tausend Abdrücke, die ich vom Zeitgesicht machen könnte, seit Kriegsbeginn und bis zum Ausbruch des Friedens, hat mir jene eine öffentlichste Meinung das Material geliefert, und wollte ich meine Arbeitskraft verzehnfachen, ich würde doch nicht fertig.¹⁰⁹

Eine Überwältigung durch die schiere Menge des Materials bleibt stets als latente Bedrohung bestehen – zu bannen vermag sie nur eine unkontrollierte, katastrophische Form der Tilgung: »eine Feuersbrunst, die mich von dem trostlosen Angebinde der größten aller Zeiten befreit.«¹¹⁰

ZUSAMMEN-STELLUNGEN

Entgegen einem solchen Phantasma gänzlicher Vernichtung finden sich (Zeitungs-)Ausschnitte innerhalb der *Letzten Tage der Menschheit* nun insbesondere im Manuskript der Akt-Ausgabe. Danach hingegen rückt der Schereneinsatz in den Hintergrund: Für die Buchausgabe haben sich bloß vier Beispiele¹¹¹ erhalten – hier ist Kraus eben schon in eine Phase des Erweiterns sowie Umarbeitens und weniger eines Erarbeitens eingetreten –; die Bühnenfassung stellt überhaupt einen Sonderfall dar, auf den es noch separat einzugehen gilt. Die folgende Analyse ausgewählter Beispiele umkreist eine Reihe von möglichen Zusammen-Stellungen respektive Kompositionen¹¹² des Materials, wobei ›Komposition‹ nachdrücklich als *Handlungsbegriff* (*componere*) zu verstehen ist, der auf eine spezifische ›Aus-einander-Setzung‹¹¹³ abzielt. Insbesondere entlang der

109 Kraus: Notizen. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 111–113, hier S. 112.

110 Ebd.

111 Vgl. WB, H.I.N. 171563, fol. 4f.; WB, H.I.N. 173165, Beilage; WB, H.I.N. 175950; sowie WB, H.I.N. 177895, fol. 16.

112 Kraus selbst verwendet für *Die letzten Tage der Menschheit* den Begriff der ›Komposition, jedoch ohne damit eine materiale Dimension zu bezeichnen. So heißt es in seiner *Randbemerkung* zur Szene »Wilhelm und die Generale«, dass diese »nur in der Komposition erfunden ist« (Kraus: *Randbemerkung*. In: F 521–530, Feb. 1920, XXI. Jg., S. 1). Hanno Biber berücksichtigt in seiner Untersuchung der *Fackel* ebenso wenig materiale Befunde im engeren Sinne. Sein Begriff von Komposition meint typographische sowie inter-beziehungsweise kontextuelle Anordnungen (vgl. Biber: *Die Komposition der ›Fackel‹*, v. a. S. 4f. u. 29).

113 Vgl. dazu auch Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, S. 171.

Akt-Ausgabe soll nun eine grundlegende Systematik erstellt werden, welche die unterschiedlichen Modi der Einarbeitung von Zeitungsausschnitten in *Die letzten Tage der Menschheit* berücksichtigt. Als erstes zu untersuchendes Beispiel aus dem Dramenprojekt sei jedoch ein Konvolut von fünf Blättern zur Szene »Zwei Ver ehrer der Reichspost treten auf« (III/24) aus der Buchausgabe beigebracht.¹¹⁴ Auf dem vierten und fünften Blatt findet sich ein auseinandergeschnittener und aufgeklebter Zeitungsausschnitt, der von Kraus (weiter)bearbeitet wird (Abb. 4.2, 4.3).¹¹⁵ Diese Blätter an erste Stelle zu setzen, liegt nicht zuletzt darin begründet, dass Hermann Böhm von ihnen als einem »typische[n] Beispiel für die von Kraus oft angewandte Montagetechnik« spricht,¹¹⁶ jedoch ohne dies in irgendeiner Form zu präzisieren. Böhm's Befund gilt es zumindest punktuell zu relativieren, wie sich im Folgenden noch zeigen wird. Zunächst ist allerdings für die vorliegenden beiden Blätter festzuhalten, dass sich hier einer der oben erwähnten Rückgriffe auf einen Nachdruck, der in den Materialkomplex eingefügt wird, nachzeichnen lässt. Dies zeigt der durchgestrichene Vermerk – »Reichspost« vom 10. Mai 1915.« – am Ende des Ausschnittes.¹¹⁷ Mit dem Schnitt in die Zeitung wird das Vertextungsverfahren zudem insofern erweitert, als es sich nicht mehr alleine auf der Papieroberfläche abspielt, sondern zum Eingriff in die

114 Vgl. zur Druckfassung der Szene in der Buchausgabe S 10, S. 366–371.

115 Vgl. WB, H.I.N. 171563, fol. 4f.

116 Böhm: Ein vollendetes Fragment, S. 196.

117 Ein Publikationsort für den Nachdruck ist bislang nicht zu eruieren gewesen. Dass dieser in vorliegendem Fall gerade nicht der *Arbeiter-Zeitung* entstammt, zeigt ein typographischer Abgleich. Nachdrucke der *Reichspost* in der *Arbeiter-Zeitung* werden demgegenüber nämlich im Format »(Reichspost«, 21. September 1914.)« gekennzeichnet (vgl. dazu etwa N.N.: Der Krieg als Schulmeister). Im Vergleich mit dem Erstdruck in der *Reichspost* gibt der Nachdruck eine gekürzte Fassung wieder. Weiteres Material zur selben Szene (III/24 der Buchausgabe) stammt Eckart Früh zufolge aus der *Arbeiter-Zeitung* vom 27. Januar 1919 und ist dort wiederum aus der *Reichspost* vom 30. Juli 1915 bezogen (vgl. Früh: Die »Arbeiter-Zeitung« als Quelle, S. 232). Der Ausschnitt des Nachdrucks ebenso wie die Frage nach seinem Herkunftskontext bleiben von Früh jedoch unberücksichtigt. Nicht einleuchtend scheint, dass der von Kraus verwendete Nachdruck als Beleg für das »Vorhandensein von Reserve- und Vorratstexten« für *Die letzten Tage der Menschheit* gelten soll, wie Böhm annimmt, weil das Material noch nicht für die Akt-Ausgabe verwendet worden ist (Böhm: Ein vollendetes Fragment, S. 196). Solange der Publikationsort des Nachdrucks nicht geklärt ist, kann keine Datierung für diesen angegeben werden. Offen bleibt folglich, ob der Nachdruck überhaupt vor der Veröffentlichung der Akt-Ausgabe erschienen ist – gerade das Beispiel der *Arbeiter-Zeitung* macht deutlich, dass Zeitungsstimmen aus der Kriegszeit noch mehrere Jahre nach ihrem Erstdruck wiederabgedruckt werden. Dazu kommt, dass Kraus das christlich-soziale Spektrum, dem die *Reichspost* zuzuordnen ist, wie auch dessen »Kriegsschuld« erst im Rahmen der Überarbeitungen für die Buchausgabe umfassend kritisieren wird (vgl. dazu auch Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 372f.).

L. 1. 1. : by Hand an die Professorin.
 L. 1. 2. : die Koffer und by mit einem, die in die
 L. 1. 3. : mit ~~Koffer~~ ^{d. abt}
 L. 1. 4. : das und ; by, ist in die mit Wang, ist in
 L. 1. 5. : was -
 L. 1. 6. : was und was? Was für was?
 L. 1. 7. (nicht) : by Hand an die

zu J. N. 717563

Erzherzogin Zita im Prothesenhospital.

Einen Freudentag, der so manche Stunde des Schmerzes
 und Wartens aufwiegt, brachte den Verwundeten der 8. Mai
 Oft klang es an mein Ohr: „Wenn nur Erzherzogin Zita
 einmal käme!“ — „Könnte ich doch Erzherzogin Zita sehen!“
 Endlich brach der ersuchte Tag an. Freudige Erregung
 vibrierte durch das ganze große lichte Haus. Um 10 Uhr vor
 mittags fuhr das kaiserliche Auto vor dem die Erzherzogin
 begleitet von der Obersthofmeisterin Gräfin Thun-Rohdenuß
 entstieg. Erzherzog Karl Stephan, der ein warmes Interesse
 für das Spital hegt und es öfter besucht, hatte sich auch
 gefunden. Es war soeben ein neuer Transport Verwundeter
 angekommen, unter denen mehrere tschechische Soldaten
 waren. Mit unvergleichlicher Anmut richtete die junge Erz-
 herzogin an jeden der Neuankömmlinge das Wort. Und so tat
 sie es weiter in jedem Saal, auf jedem horriden, niemals
 wieder vergessenen, keine überleben. Es strahlte und leuchtete
 auf in diesen wettergebräunten Gesichtern, in welchen
 das Leid und der Schmerz so manche Furche gezogen
 Deutsche und Ungarn, Polen und Tschechen, Rumänen und
 Ruthenen fühlten sich wieder inniger verletzt durch ein neues
 einigendes Band.

(L. 1. 1. 1.)
 L. 1. 2. : die
 L. 1. 3. : die
 L. 1. 4. : die
 L. 1. 5. : die
 L. 1. 6. : die
 L. 1. 7. : die

Abbildung 4.2

Materie des Papiers gerät.¹¹⁸ Kraus' Schneiden erweist sich als *aggressiver* Akt im doppelten Sinne: Es ist (taktile) Annäherung und Angriff zugleich. Was sich dabei zuerst als amputierende Reduktion der Zeitungsseite, als Zuschnitt des gewünschten Materials gestaltet, wird von Kraus in einem nächsten Schritt wieder in eine Gegenbewegung verkehrt. Durch das Auseinanderschneiden des Zeitungsmaterials und dessen Aufkleben auf zwei separate Manuskriptblätter transferiert er den präzisen Zuschnitt auf eine größere Bearbeitungsfläche und produziert damit eine Erweiterung des Schreibgrundes. Die materiale Komposition öffnet sich einer Ausdehnung gerade im Sinne des Fortschreibens, die zumindest vordergründig dem *brevitas*-Prinzip des Ausschnittes gegenläufig scheint.¹¹⁹ Im aufgeklebten Zeitungsausschnitt hat Edward Timms dann auch Kraus' poetische ›Urszene‹ – *inventio* vereint hier das Erfinden mit dem Auffinden – sehen wollen:

Kraus was not the kind of writer who sits down with a blank sheet of paper to compose. Like the great satirists before him, he was a man of antithetical disposition. He needed an irritant to provoke his creativity. He would begin, characteristically, by pasting a newspaper clipping on a larger sheet of paper, to define an opponent's position. That position would then be encircled – penned in by Kraus's minute handwriting.¹²⁰

Gerade der letztgenannte Aspekt ist für die Frage der Kompositionen interessant, verweist er doch darauf, dass es in diesem Zusammenhang nicht alleine um den Zeitungsausschnitt als ›Ideenkern‹ geht.¹²¹ Vielmehr eröffnet sich, wie Juliane Vogel festgestellt hat, mit einer solchen Erweiterung des Schreibgrundes für

118 Vgl. dazu Wieland: Paper works!, S. 27.

119 Mit Blick auf die Faktenproduktion lässt sich allerdings auf eine »Zukunftsspannung« verweisen, die der ›dichten‹ Kürze respektive dem »komprimierte[n] Faktum« innelegt (Vogel: Die Kürze des Faktums, S. 149f.). Eine solche findet sich, wenngleich in anderer und davon abweichender Form, auch in Kraus' Fall realisiert.

120 Timms: Culture and Catastrophe, S. 45. Eine solche gedankliche ›Initialzündung‹, wie sie Timms hier angelegt sieht, findet bisweilen offenbar schon auf dem Zeitungsblatt selbst statt, sofern man einer anekdotischen Schilderung von Heinrich Fischer folgt: »Kraus überfliegt ein Zeitungsblatt, bleibt an einer Stelle haften – seine Stirnader schwillt an – Zorn rötet sein Gesicht – aber schon löst sich der Unmut in Lachen auf, und in welch ein Lachen! [...] Ein rasches Witzwort leuchtet auf, ein kleiner Kommentar wird hingeworfen, schon ist der Alltagsanlaß in die Sphäre des Geistes transportiert, schon zieht Kraus einen Bleistiftstummel aus der Tasche, notiert etwas an den Zeitungsrand, reißt das Blatt heraus, faltet es zusammen und steckt es in die Westentasche. Der ist besorgt und aufgehoben« (zit. n. Pfäfflin: Aus großer Nähe, S. 187).

121 Ein bloßes Reiz-Reaktions-Schema, wie es Timms suggeriert, greift für Kraus' Satire freilich zu kurz. Dagegen spricht unter anderem die Monopolisierung des Schneidens, die Kraus anstrebt, aber etwa auch ein Prinzip der Präzisierung, das über den wiederholten Abdruck von Texten eingelöst wird.

Kraus vor allem ein »eigene[r] Handlungsspielraum« und mithin eine »eigene Machtsphäre«. ¹²² Dort nimmt Kraus einen weiteren Eingriff vor, diesmal mit der Schreibfeder, die mit der Schere in einem geradezu destruktiven Bündnis verflochten ist: Tinte dient gleichsam als Angriffswaffe im »Wider- und Machtspiel zwischen Handschrift und Druckschrift«. ¹²³ Die tendenziell simultane Vertextungspraxis des Ausschneidens wird damit in ein lineares Verfahren überführt. Vor allem aber vollzieht sich hier der Einbruch von Körperlichkeit in das Produkt und die Logik der maschinellen Verfertigung. Die solcherart disponierten Versatzstücke werden damit zweifach zur Angriffsfläche: beim Ausschneiden und bei der Weiterbearbeitung.

Zugleich wird der im Zeitungsausschnitt bereits angelegte (Re-)Singularisierungsprozess ¹²⁴ hier fortgesetzt. Kraus kürzt das Zeitungsmaterial durch Streichungen erneut, um zu größerer Prägnanz zu gelangen; redundante Passagen werden getilgt, einzelne handschriftliche Einfügungen vorgenommen. Dies dient nicht zuletzt dazu, den Zeitungsartikel an geeigneten Stellen zu unterbrechen und dessen verklärendes Pathos – Böhm spricht treffend von einem »Huldigungs- und Beschönigungsartikel« ¹²⁵ – nachhaltig zu stören. Gleichzeitig werden die zerschnittenen Versatzstücke an den bis dahin handschriftlich abgefassten Dialog angebunden und mit dem Gesprächsverlauf verflochten. Aus dem Zeitungsartikel wird dabei Figurenrede: »Das Dokument ist Figur«, ¹²⁶ wie es im Vorwort zur Buchausgabe heißt – wobei die Figuren, zwei Verehrer der *Reichspost* eben, durch ihre Bezeichnung die Quelle ihrer Rede zugleich markieren. ¹²⁷ Schließlich fordert Kraus außerdem eine typographische Angleichung im Druck, wie der Verweis auf die Schriftgröße »Garmond« oberhalb des ersten Zeitungsausschnittes deutlich macht. Entgegen dieser Angleichung ist jedoch nach den Effekten zu fragen, welche die Schnitte auch im Drucktext hinterlassen. Dazu sei eingangs ausführlich die betreffende Szenen-Passage aus der Buchausgabe zitiert, wobei alle wörtlichen »Überreste« aus den Zeitungsausschnitten unterstrichen ausgewiesen sind:

DER ZWEITE (*schluchzt*).

DER ERSTE: Was hast denn?

DER ZWEITE: Ich denk an das Prothesenspital.

¹²² Heesen/Vogel: Herren mit Schere, S. 37. Die von Amália Kerekes angenommene »Zweiteilung [...], die auf dem Voraussetzen und Auseinanderhalten von Realien und ästhetischer Reflexion beruht« (Kerekes: Schreibintensitäten, S. 39), erscheint unter diesen Prämissen dagegen eher fragwürdig.

¹²³ Heesen/Vogel: Herren mit Schere, S. 37.

¹²⁴ Vgl. Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 46.

¹²⁵ Böhm: Ein vollendetes Fragment, S. 196.

¹²⁶ S 10, S. 9.

¹²⁷ Vgl. zu diesen Markierungsprozessen textueller Herkunft auch Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 222 f.

DER ERSTE: No deshalb mußst doch nicht weinen, Krieg is Krieg mei Liaber —

DER ZWEITE: Das weiß ich doch — es ist auch nicht destwegen, es ist wegen —

DER ERSTE: No was denn? Was hast denn?

DER ZWEITE (*weinend*): Weilst mich nicht ausreden lassen tust. Ich denk halt allaweil an die Erzherzogin Zita im Prothesenspital! Einen Freudentag, der so manche Stunde des Schmerzes und Wartens aufwiegt, brachte den Verwundeten der 8. Mai. Oft klang es an mein Ohr: »Wenn nur Erzherzogin Zita einmal käme!« — »Könnte ich doch Erzherzogin Zita sehen!« Endlich brach der ersehnte Tag an. Freudige Erregung vibrierte durch das ganze große lichte Haus. Um $\frac{3}{4}10$ Uhr vormittags fuhr das kaiserliche Auto vor, dem die Erzherzogin entstieg. Es war soeben ein neuer Transport Verwundeter angekommen (*er schluchzt*).

DER ERSTE: No aber deshalb mußst doch nicht — Krieg is Krieg, mei Liaber —

DER ZWEITE: Das weiß ich — es is doch nur wegen der Zita — Also — Mit unvergleichlicher Anmut richtete die junge Erzherzogin an jeden der Neuankömmlinge das Wort. Es strahlte und leuchtete auf in diesen wettergebräunten Gesichtern, in welchen das Leid und der Schmerz so manche Furche gezogen. Deutsche und Ungarn, Polen und Tschechen, Rumänen und Ruthenen fühlten sich wieder inniger verkettet durch ein neues einigendes Band.

DER ERSTE: No ja schön is schon mit die Prothesen —

DER ZWEITE: Die gleiche Freude machte ihre Herzen rascher schlagen. Jedem einzelnen brachte die hohe Frau, in der sie die gemeinsame Landesmutter erkannten, warmes Interesse entgegen, und wenn Patienten vorgeführt wurden, denen beide Füße durch künstliche ersetzt waren, mit denen sie sich flott vorwärts bewegten — (*er weint*).

DER ERSTE: Hör auf, Krieg is Krieg!

DER ZWEITE: Aber das weiß ich doch — es is ja wegen der Zita! Also wie sie sich flott vorwärtsbewegten, folgte der Erzherzogin Blick ihnen und man sah Freude in ihren Augen schimmern. Und alle vergaßen ihre Schmerzen, ihr Leid, es war der Frühling, das Hoffen, die Freude eingezogen. Als Erzherzogin Zita das Spital gegen 1 Uhr mittags verließ, blieb das Leuchten und Strahlen noch auf den Gesichtern, stolze Freude in den Herzen.

DER ERSTE: Das kann ich ihnen nachfühlen. So ein Krieg is doch eine Passion. Wann einer das Glück hat und er kommt ins Prothesenspital und es trifft sich grad, daß ihm die kaiserliche Hoheit —

DER ZWEITE: Ja so einer kann von Glück sagen — aber weißt, es is und bleibt doch eine halberte Gschicht. Denn wanns einen nicht vergunnt is, für das angestammte Herrscherhaus zu sterben —!

DER ERSTE: Ja, mei Liaber, das wird nicht jedermann zuteil! Man darf nicht unbescheiden sein. Was soll denn unsereins sagen?¹²⁸

Zwar ist die Identifizierbarkeit der Schnitte an der ›Oberfläche‹ des Drucktextes keinesfalls in dem Maße gegeben, wie es für die Texte der *Fackel* zutrifft;¹²⁹ dennoch bleiben Einschnitte mindestens im übertragenen Sinne erkennbar. So zeigt sich an jener Stelle, an welcher der Zeitungsausschnitt einsetzt, ein eklatanter Stilbruch. Die stark mündlich geprägte Rede des zweiten Verehrers der Reichspost (›Weilst mich nicht ausreden lassen tust. Ich denk halt allaweil an die [...]‹) wird abgelöst vom ›Papierdeutsch‹ des Zeitungsartikels, das sich durch elaboriertere Stilistik, Grammatik und Syntax auszeichnet. Ein solcher Gegensatz von mündlicher Alltagsrede und Pressesprache kann als Differenz von »Funktionalstile[n]«¹³⁰ bezeichnet werden, wie sie sich auch an der Schnittkante am Ende des Ausschnittes wiederholt. Dasselbe gilt freilich für die Unterbrechungen innerhalb des Zeitungsausschnittes, wobei sich auch hier Marker ausmachen lassen – so etwa das zweifach eingesetzte »Also« –, die allerdings nicht Scheren-, sondern ›nur‹ die damit ›verbündeten‹ Schreibfedereingriffe signalisieren. Überhaupt muss, obgleich es ein trivialer Befund ist, an dieser Stelle festgehalten werden, dass eine Möglichkeit des Stilbruches zwar darin besteht, auf zugrundeliegende Schnitte zu verweisen, dass allerdings nicht jeder Stilbruch zugleich automatisch auf den Einsatz der Schere schließen lässt. Deutlich wird an dieser Stelle jedoch die prinzipielle Möglichkeit der Erkennbarkeit respektive Identifizierung der Schnitte und Einzelteile, auf die bereits verwiesen worden ist.¹³¹ Wie ebenfalls schon angedeutet, zeigt sich außerdem, dass Kraus' Vorgehensweise eine klare Trennung von ›demonstrativer‹ und ›integrativer Montage‹ unterläuft und seine Schneidverfahren stattdessen gerade im Spannungsfeld einer solchen Dichotomie angesiedelt werden müssen.

Analog zu diesem ersten Beispiel wird auch im Material der Akt-Ausgabe auf sieben Blättern der Ausschnitt auf das Papier zur Weiterbearbeitung geklebt, wobei in beinahe allen Fällen die Eingriffe überschaubar bleiben. Tabellarisch visualisiert, gestaltet sich die Befundlage folgendermaßen:

129 Vogel verweist darauf, dass Kraus bei der Anordnung der Zeitungsausschnitte im Drucktext deren Schnittkanten durch Abstände, Zwischenräume und Kontraste sichtbar mache und somit auf Diskontinuität verweise. Diesen typographischen Konstellationen in der *Fackel* stehe dann allerdings der »autoritäre Fließtext des Herausgebers« gegenüber, in dem keine Schnitte sichtbar werden sollten (vgl. Heesen/Vogel: Herren mit Schere, S. 39 u. 45). Auf ähnliche Weise bezieht sich Wirth auf Kraus' »demonstrative Zitat- und Montagetechniken« in der *Fackel*: »In seinen Zitatmontagen tritt der Herausgeber-Autor Kraus als kommentierende Instanz nur mehr im Protokoll der Überschriften, in der tonalen Hervorhebung der Typographie und im dialogischen Zwischenraum der Zitate auf« (Wirth: Die Geburt des Autors, S. 428f.).

130 Scheichl: Der Stilbruch, S. 132. Zum Stilbruch vgl. auch Scheichl: Die letzten Tage der Menschheit, S. 234f. Möbius spricht allgemein von »stilistischen Brechungswinkel[n]«, wie sie bei der Bearbeitung von Zeitungsausschnitten erkennbar werden (Möbius: Montage und Collage, S. 281).

131 Vgl. Stiegler: Montagen des Realen, S. 289.

VIERTES KAPITEL

Manuskript (AA)	Quelle	Akt-Ausgabe
Vorspiel + I. Akt		
ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 68	F 372–373, April 1913, XV. Jg., S. 17	I/6, S. 69f.
II. Akt		
ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 13	<i>Arbeiter-Zeitung</i> , 13. August 1915, S. 5	II/2, S. 139f.
ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 53	<i>Arbeiter-Zeitung</i> , 13. August 1915, S. 5	II/9, S. 184f.
IV. Akt		
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 54	<i>Kriegszeitung der k. u. k. 10. Armee</i> , 20. Februar 1918, S. 7	IV/26, S. 348
V. Akt		
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 29	<i>Arbeiter-Zeitung</i> , 11. Februar 1919, S. 6	V/16, S. 449f.
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 110a	nicht zu eruieren	V/46, S. 559
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 116	nicht zu eruieren	V/49, S. 569

Der Ausschnitt zur Szene I/6 stammt aus der *Fackel* (Abb. 4.4);¹³² die übrigen Ausschnitte bezieht Kraus aus der zeitgenössischen Publikationslandschaft. Hier kommt es nun auch zu expliziten Deklarationen des Schriftstücks als eines solchen. In der Szene II/2 etwa arbeitet Kraus einen Zeitungsausschnitt aus der *Arbeiter-Zeitung* in die Rede des Abonnenten ein (Abb. 4.5). Der Abonnent markiert den Ausschnitt, indem er diesen deutlich als Zeitungsartikel einleitet: »Falls Sie noch nicht gelesen haben sollten, was heute steht, hier, ich hab's bei mir, hörn Sie: [...]«,¹³³ woran der Ausschnitt direkt anschließt.¹³⁴ In der Manuskriptfassung sind dem Ausschnitt nur vereinzelt Einwüfe des Patrioten eingefügt. Zur Druckfassung hin jedoch verstärkt Kraus die Markierung des Ausschnittes

132 Der Abschnitt mit den Liedzeilen zu »A a a, der Fremde der ist da« ist im entsprechenden Manuskript der *Fackel* handschriftlich verfasst (vgl. dazu ÖNB, Cod. Ser. n. 24234, fol. 52f.).

133 AA, S. 139. Ähnlich funktioniert das Verfahren in der Szene V/49, in welcher der Nörgler den Optimisten zudem dezidiert auf den »Ausschnitt aus einem Fachblatt, den mir jemand zugesandt hat« (AA, S. 569), hinweist.

134 Auffällig ist an dieser Stelle außerdem die Doppelung der Berichtsebene. Nicht nur liest der Abonnent vor und referiert damit den Inhalt des Artikels, sondern schon im Artikel selbst ist eine Vermittlungsebene eingezogen, heißt es doch dort: »Aus dem Kriegspressequartier wird geschrieben: [...]«.

und hi i. R. K. bei Zeit...!
 der... bei...! Und hi...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...

* Mißbrauch Kriegsgefangener durch die russischen Truppen zur Teilnahme an den Feindseligkeiten. Aus dem Kriegspressequartier wird geschrieben: Seit der Vertreibung der Russen aus Galizien vergeht selten ein Tag, an dem nicht irgend eine bisher noch nicht bekanntgewordene Verletzung des Völkerrechtes durch die russischen Truppen aufgedeckt werden würde, so daß es heute kaum noch eine Bestimmung des Kriegesrechtes gibt, von der nicht feststände, daß sie von russischer Seite mit Füßen getreten wird. So wird durch die, in den besetzten Teilen Galiziens jetzt durchgeführten Genbarmerieerhebungen bekannt, daß, auf Grund eines Befehles der russischen Armeekommandanten, während der ganzen Okkupationsdauer alle irgendwie arbeitsfähigen Männer und Weiber außer zu anderen Arbeiten im Bedarfsfall speziell zur Erbauung von Schützengräben zwangsweise herangezogen und hiezu bis in die Karpathen getrieben wurden. Daß es dem Feinde nach den Haager Konventionen ausdrücklich untersagt ist, der friedlichen Bevölkerung des besetzten Gebietes Dienstleistungen aufzuerlegen, welche auf die Bekämpfung ihres Vaterlandes hinauslaufen, socht die russischen Machthaber natürlich nicht an. Es ist daher nicht verwunderlich, daß die Russen, wie jetzt gleichfalls festgestellt wurde, auch die in ihre Kriegsgefangenschaft geratenen Angehörigen der 1. und 2. Armee zur Erbauung von Werken gegen uns mißbrauchen, obwohl dies gleichfalls den Haager Vertragsbestimmungen zuwiderläuft, nach denen die Kriegsgefangenen nicht zu Arbeiten verwendet werden dürfen, die mit den kriegerischen Unternehmungen in irgend einem Zusammenhang stehen. Ein merkwürdiger Zufall brachte es mit sich, daß das 1. und 2. 82. Infanterieregiment jüngst einen russischen Stützpunkt ersäurzte, den Kriegsgefangene Angehörige desselben Regiments hatten errichten müssen. Auf einer Holztafel fand man dort folgende ungarische Inschrift: „Diesen Stützpunkt erbauten Szeller des 82. Infanterieregiments.“ Zu der kürzlich gemeldeten zwangsweisen Vertreibung österreichischer Staatsbürger aus ihrer Heimat tritt diese zwangsweise Anhaltung österreichisch-ungarischer Staatsangehöriger zur Teilnahme an den Feindseligkeiten gegen ihr Vaterland nicht als Gegenstück, sondern als eine, das russische Kampfsystem ergänzende Maßregel hinzu.

de...
 ↓
 ...
 ...
 ...
 ...

Abbildung 4.5

noch, wenn der Abonnent seine Rede nach den Unterbrechungen zweimalig mit den Worten »Hörn Sie nur weiter — «¹³⁵ fortsetzt. Hier bleibt also der Einzelteil-Charakter des Ausschnittes, erneut auch durch stilistische Differenzen,¹³⁶ sichtlich erhalten. Noch deutlicher wird der Zeitungsausschnitt im gedruckten Text als fremde oder eingefügte Rede markiert, wenn er mit Anführungszeichen versehen ist. Dies gilt etwa für die Vorlesesituation in der Szene »Am Janower Teich« (II/9). Der zerschnittene Zeitungsartikel (Abb. 4.6) ist erneut ein von der *Arbeiter-Zeitung* – auf derselben Seite wie der vorherige – veranstalteter Nachdruck eines Originalartikels aus der *Neuen Freien Presse*, der mit Quellenangabe und neuem Titel versehen ist (*Der Schäker. Aus den Schilderungen des Herrn Ludwig Ganghofer über: Die Front im Osten, in der »N. Fr. Pr.«*), die Kraus beide für die Einarbeitung streicht. Die Regieanweisung für Ganghofer lautet »(zieht ein Manuskript aus der Tasche und liest)«, danach schließt der entsprechende Ausschnitt an, der für die Szene jedoch in den Status des Manuskriptes und damit in ein Entwurfsstadium zurückversetzt wird. Inzwischen unterbricht der Kaiser (»Famos, Ganghofer.«) den Schriftsteller, bevor dieser »(weiter lesend)« fortsetzt. Abermals ergibt sich innerhalb der Dialogstruktur bereits eine klare Abgrenzung zwischen eingefügtem Feuilletontext und der sonst mündlich geprägten Sprechweise der Figuren, die durch die rahmenden Anführungszeichen in der Druckfassung noch weiter verstärkt wird.¹³⁷ Die Anführungszeichen fungieren dann gleichsam als Residuen der Schnittkanten.

Für eine Szene zwischen Optimist und Nörgler (V/46) verfährt Kraus analog. Direkt an die Quellenangabe – »es ist aus der Zeitschrift ›Der Tierfreund‹«¹³⁸ – schließt der Text des Ausschnittes an, der von Anführungszeichen gerahmt, sonst aber keiner weiteren Bearbeitung unterzogen wird (Abb. 4.7). Er behandelt die Geschichte einer Pudelhündin, die nach dem Ableben ihrer Besitzerin die Nahrungsaufnahme verweigert und selbst zugrunde geht. Vorderhand ist das Material allerdings gar nicht für *Die letzten Tage der Menschheit* gedacht gewesen: Vielmehr deuten die Überschrift (die *Faust*-Referenz »Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein«¹³⁹), der einleitende Kommentar (»Im ›Tierfreund‹ steht:«) sowie die Schlusspointe (»Sie [die Pudelhündin, Anm.] wäre sonst gefressen worden.«) darauf hin, dass Kraus das Blatt ursprünglich als eine seiner *Fackel*-Glossen konzipiert hat, bei denen er nach genau diesem Muster verfährt. Dafür sprechen weiters die Anweisungen zur Schriftgröße: Die handschriftlichen Kommentare sollen in Petit, der Text des Zeitungsartikels in Colonel

135 AA, S. 139f.

136 Der Abonnent beendet die Lektüre dann auch mit den Worten »No was sagen Sie jetzt?«.

137 Siehe dazu AA, S. 184f. Ebenfalls erst in der Druckfassung finden sich noch eingeschobene Regieanweisungen, die das Lachen des Kaisers als Reaktion auf den gelesenen Artikel respektive das gelesene Manuskript immer mehr steigern.

138 Ebd., S. 559.

139 Vgl. Goethe: *Faust*, S. 36.

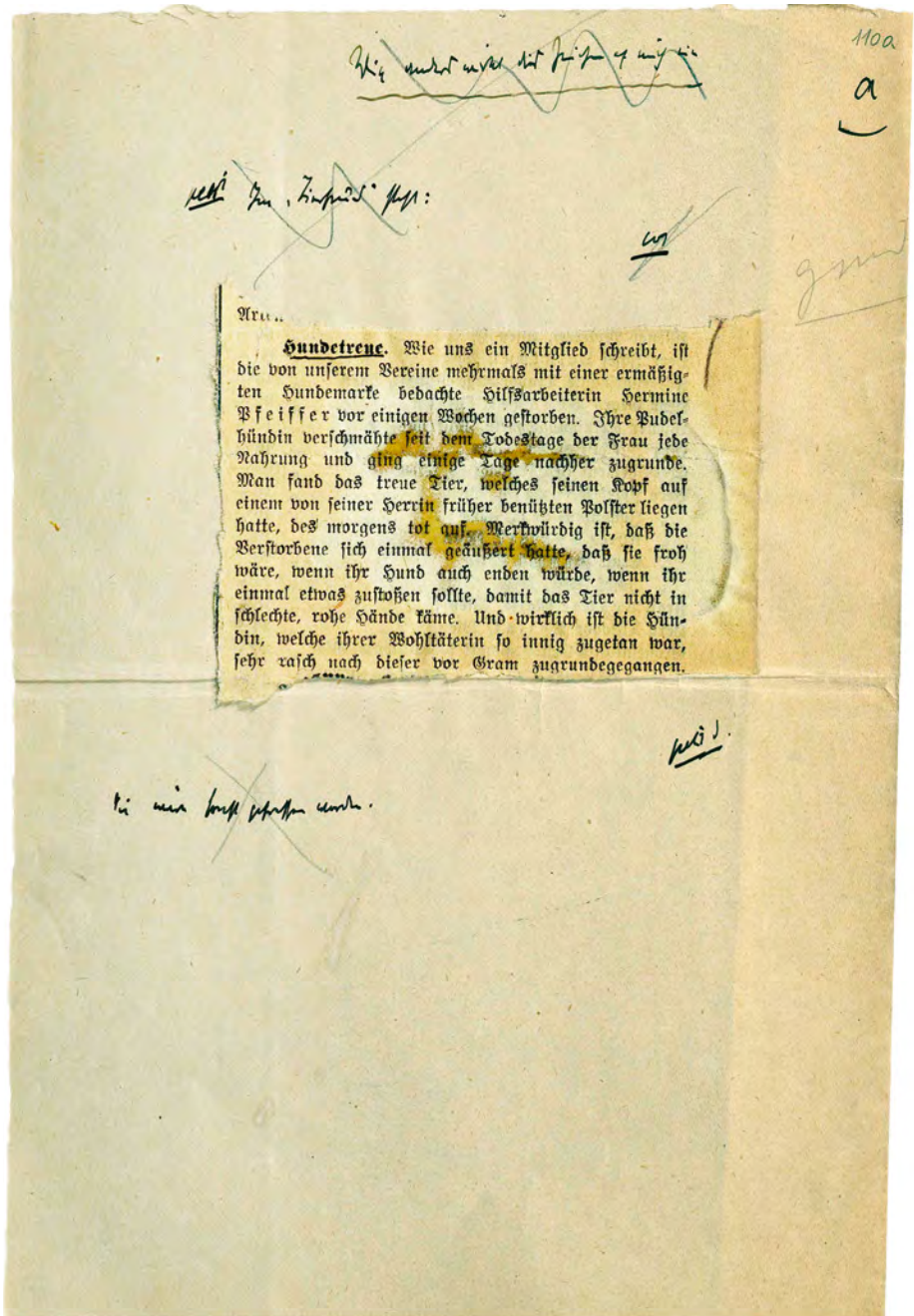


Abbildung 4.7

gesetzt werden, was mit der typischen Druckgestaltung in der *Fackel* übereinstimmt.¹⁴⁰ Kraus' Glossentechnik kennt dabei zwar prinzipiell den von Edward Timms benannten Schreib- respektive Angriffsimpuls, der sich aus dem aufgeklebten Zeitungsausschnitt speist. Häufig sind es – wie in diesem Fall – allerdings bloß knappe handschriftliche Kommentare, die Kraus dem Ausschnitt voran- oder nachstellt, während er den Ausschnitt selbst nur bedingt bearbeitet und am ehesten Streichungen aussetzt. Bei der Minimalform der Glossengestaltung fallen sogar diese Eingriffe weg.¹⁴¹ Die erwähnten ohnehin nur geringen Bearbeitungsspuren mit Feder streicht Kraus für die Übernahme des Blattes in *Die letzten Tage der Menschheit* dann in einem zweiten Schritt allesamt mit Bleistift, ergänzt wird nur ein knapper Verweis auf die nunmehrige Schriftgröße Garmond, die an die Typographie des Dramentextes angepasst ist. Auf dem entsprechenden Manuskriptblatt leitet der Nörgler den Ausschnitt noch folgendermaßen ein: »Hier können Sie im ›Thierfreund‹ von einem [solchen Fall, Anm.] lesen: [...]«, und er endet nach dem Verlesen des Artikels mit den Worten: »Das ist gut so.«¹⁴² Die auf dem Beiblatt gestrichene Schlusspointe der Glosse wird schließlich in den Dialog übertragen, denn auf die Rückfrage des Optimisten (»Warum?«) antwortet der Nörgler mit den Worten Kraus': »Sie wäre sonst gefressen worden.«¹⁴³ In der Dramaturgie der Szene erschließt sich erst vollends die für die Glosse enorm verkürzte Kritik, die Kraus respektive der Nörgler am Schlachten von Hunden aufgrund des Nahrungsmangels im Weltkrieg äußert. Relevanter noch als solche inhaltlichen Fragen ist jedoch ein anderer Aspekt: Was hier im Produktionsprozess nämlich geschieht, lässt sich als Neufunktionalisierung von für *Die Fackel* bestimmtem Material bezeichnen. Dass dieses zuvor nicht gedruckt worden ist, erweist sich – wie im Abgleich mit den anderen Beispielen deutlich wird – innerhalb des erhaltenen Nachlassmaterials auch deshalb als bemerkenswert, weil sich damit vielleicht am deutlichsten die (potenzielle) Doppelverwendung von Material zeigt: Dieses wird keineswegs definitiv der *Fackel* oder den *Letzten Tagen der Menschheit* zugeordnet, sondern von Kraus bisweilen auch ohne größere Veränderung einfach verschoben, wodurch sich neuerlich die wechselseitige Durchlässigkeit der beiden Publikationsformen hervorkehrt.

140 Zur ›Produktionsweise‹ der *Fackel* unter Berücksichtigung von Zeitungsausschnitten vgl. auch Djasemy: Productivgehalt, S. 345–357, die diesbezüglich jedoch nicht weiter ins Detail geht.

141 Ein Beispiel dafür hat sich im Manuskript der Buchausgabe erhalten: Dort klebt Kraus einen Reklamezettel für Hygiama-Tabletten auf ein Blatt, das er ausschließlich mit der Überschrift »Das Volk der Dichter« versieht, sonst aber unbearbeitet lässt. Anstatt das Blatt als Glosse für *Die Fackel* in Druck zu geben, wird es jedoch auch in diesem Fall in eine Szene der *Letzten Tage der Menschheit* eingearbeitet (vgl. WB, H.I.N. 177895, fol. 16; sowie S 10, S. 389f.).

142 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 110.

143 Ebd.

Umfangreichere Eingriffe nimmt Kraus dann am Zeitungsausschnitt der Szene »Militärkommando« (V/16) vor (Abb. 4.8). Der Ausschnitt ist abermals ein von Kraus der *Arbeiter-Zeitung* entnommener Nachdruck.¹⁴⁴ Im Verlauf vom Manuskript zur Druckfassung wird hier die Lese- und Schreibszene noch deutlicher ausgestellt. Während in Ersterem noch ein Generalmajor einer Ordonnanz »diktiert«, führt in Letzterem ein Hauptmann gegenüber einer Schreibkraft dieselbe Tätigkeit aus, diesmal allerdings dezidiert »ablesend«. Besonders deutlich werden in diesem Fall dann die Einschnitte respektive Eingriffe in den Ausschnitt durch die eingefügten Geviertstriche ausgewiesen, dazu kommt die wiederholte Rekurrenz des Hauptmanns auf die jeweilige Stelle, an der die Unterbrechung stattgefunden hat. Auszugsweise anhand des Szenenbeginns veranschaulicht, gestaltet sich dies folgendermaßen:

Ein Hauptmann (diktiert ablesend): Reservat! — Kriegsgefangene, die von ihrer Arbeitsstelle nichtiger Ursachen wegen entflohen sind und wieder eingebracht wurden, sind mit dem mindestens einmaligen zweistündigen Anbinden zu bestrafen — (es klingelt) Was is denn? — Ah so — ja natürlich — 20 Kilo Nullermehl — na ja, wer' schau — grüß dich! — Also wo sind wir?
 Die Schreibkraft: — mindestens einmaligen zweistündigen Anbinden zu bestrafen —
 Der Hauptmann: — und nach der Verbüßung der Strafe — wenn dies bei Berücksichtigung der speziellen Fälle opportun erscheint — grundsätzlich und ehestens auf ihre frühere Arbeitsstelle zurückzusenden. [...]¹⁴⁵

¹⁴⁴ Dort erscheint dieser Nachdruck unter dem Titel *Behandlung der Kriegsgefangenen. Aus der Reservatbeilage des k.u.k. Militärkommandos in Wien vom 17. Juli 1916*, den Kraus für die Einarbeitung streicht.

¹⁴⁵ AA, S. 449, Unterstreichungen T.T. Für die Buchausgabe haben sich zwei ähnliche, für diese Ausgabe neu verfasste Blätter erhalten, auf denen Kraus Diktierszenen entwirft. Zum einen betrifft dies die spätere Szene V/38 (»Hofburg. Pressedienst«), in welcher der Hauptmann Werkmann, selbst ursprünglich historische und signierende Figur, zwei Schreiben an Redaktionen diktiert. Kraus benützt zwei Nachdrucke von entsprechenden Pressemeldungen aus dem Krieg, die von der *Arbeiter-Zeitung* im Februar 1919 auf derselben Seite veröffentlicht werden. Abermals schneidet er sie zurecht und funktionalisiert sie mit entsprechend wenigen Ergänzungen zu Dramentext um (zum Manuskript siehe WB, H.I.N. 175950; zur Quelle Arbeiter-Zeitung, 1. Februar 1919, S. 4; zur Druckfassung S 10, S. 634f.). Zum anderen ist auf die ebenfalls für die Buchausgabe neu ausgearbeitete spätere Szene IV/9 (»Bei einer deutschen Reserve-Division«) hinzuweisen, in der ein Oberst einen Regimentsbefehl diktiert. Kraus verfertigt sie analog zur eben geschilderten Szene: Er schneidet die Seite aus der *Arbeiter-Zeitung* zurecht, streicht überschüssigen Text und ergänzt Nebentexte sowie, in einem zweiten Schritt mit Bleistift, eine Szenennummer, nimmt sonst aber keine weiteren Änderungen vor (zum Manuskript siehe WB, H.I.N. 173165, Beilage; zur Quelle Arbeiter-Zeitung, 3. Juni 1921, S. 1; zur Druckfassung S 10, S. 445). Es liegt nahe, für die im selben Akt komplementär angelegte Szene IV/14 (»Bei einer deutschen Reserve-Division«) ebenso einen zugrundeliegenden Zeitungsausschnitt

Einmal mehr lässt sich eine Differenz von Funktionalstilen ausmachen, und auch die Bezugnahme auf den Ausschnitt als Schriftstück bleibt gegeben, obgleich dieses im Szenenverlauf erst »hervorgebracht« wird. Damit lässt sich nicht bloß an das erwähnte »Manuskript« Ganghofers anschließen, sondern ein derartiges Rückversetzen des Ausschnittes in einen vor-publizierten Zustand zeitigt darüber hinaus einen Effekt, der dem Zeitungsausschnitt eigentlich entgegengesetzt ist: Während Kraus mit diesem eine simultan funktionierende Vertextungsform bedient, bleiben die Figuren selbst in ihrem szeneninternen Umgang mit dem Material gerade auf die lineare Textproduktion zurückgeworfen.

Auch beim letzten Beispiel dieser ersten Gruppe bleibt der Prätext in ausgewiesener Form in der Figurenrede präsent. In diesem Fall dient die *Kriegszeitung der k. u. k. 10. Armee* als Grundlage einer Passage der Szene »Piave-Front« (IV/26). In das Gespräch von Fallota und Beinsteller ist der in der *Kriegszeitung* abgedruckte und von Kraus unter Weglassung der Musiknoten ausgeschnittene *Katzelmacher Marsch* eingefügt (Abb. 4.9). Der Dialogabschnitt gestaltet sich im Drucktext dann folgendermaßen:

Fallota: [...] Kennst schon den Katzelmacher-Marsch?

Beinsteller: Hab davon gehört, in der *Kriegszeitung* der k. u. k. 10. Armee, gleich mit den Noten — aber die Nummer is leider vergriffen.

Fallota: Kann ich auswendig, hör zu. Weißt, was »Tschiff und tscheff« is?

Beinsteller: Aber ja, das bedeutet das Geräusch beim Repetieren —

Fallota: No und »tauch«?

Beinsteller: Das bedeutet die Schußdetonation des Mannlicher-Gewehres.

Fallota: No wennst das eh weißt — also hör zu:

Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch,

Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch.

Wir habn sie guat getroff'n

Die andern dö san gloff'n.

Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch.

Könnan nimma Katzl machn,

Es tuat halt gar zviel krach'n.

Tschiff —

Den Annunzio und Sonnino

Den machma a no hino.

Tschiff —

zu vermuten (vgl. S 10, S. 452). Als Quelle käme neuerlich die *Arbeiter-Zeitung* infrage, wie ein textueller Abgleich zeigt (siehe *Arbeiter-Zeitung*, 21. Januar 1922, S. 4).

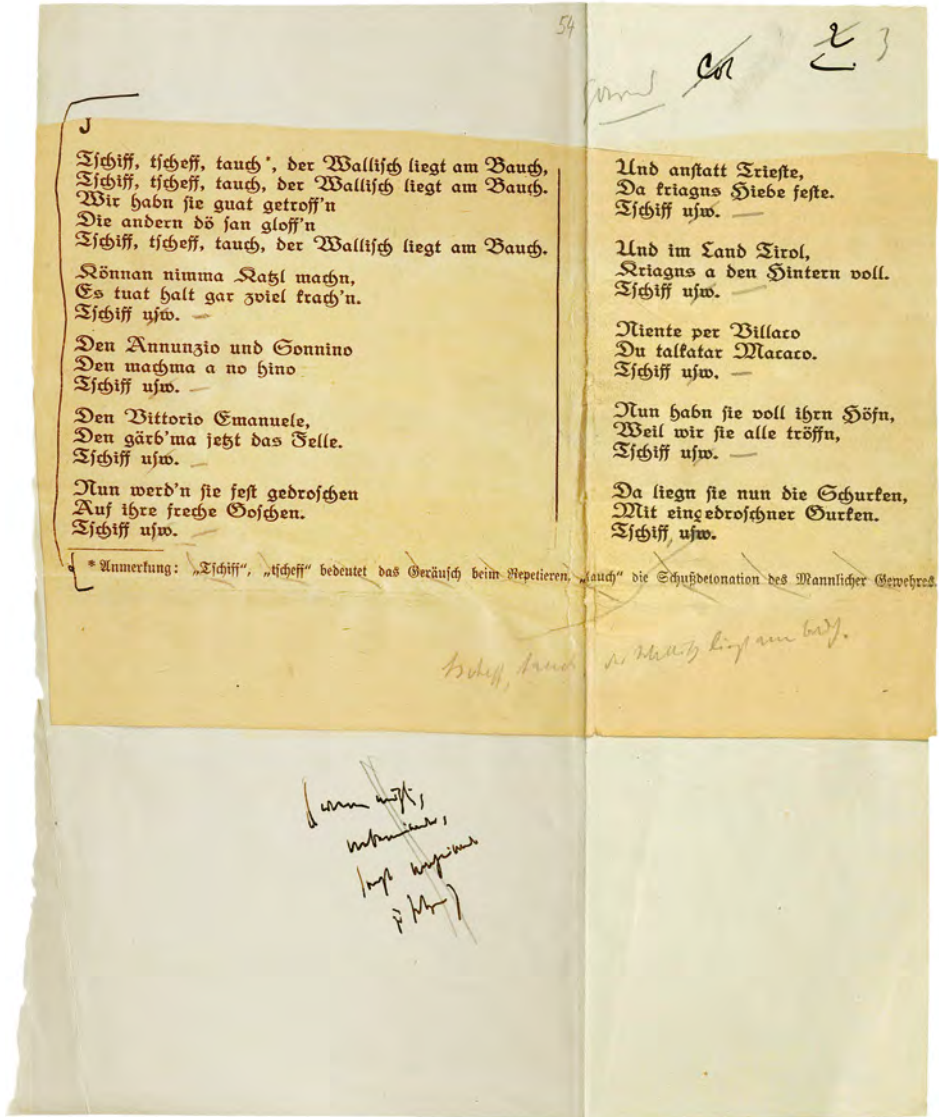


Abbildung 4.9

Den Vittorio Emmanuele,
Dem gerb' ma jetzt das Felle.
Tschiff —

Nun werd'n sie fest gedroschen
Auf ihre freche Goschen.
Tschiff —

Und anstatt Trieste,
Da kriagns Hiebe feste.
Tschiff —

Und im Land Tirol,
Kriagns a den Hintern voll.
Tschiff —

Niente per Villaco
Du talktatar Macaco.
Tschiff —

Nun haben sie voll ihrn Hefn,
Weil wir sie alle treffn,
Tschiff —

Da liegn sie nun die Schurken,
Mit eingedroschner Gurken.
Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch.

Beinsteller (der jede Strophe mit Gesten und Interjektionen begleitet hat):
Tschiff, tscheff, tauch! Du das is aber schon großartig! Ah — ah — du — na
hörst! Weißt, so ein Humor, das is nur auf deutsch möglich, das ham s' nicht
in ihnera dalkerten Sprach, das bringen s' nicht heraus!¹⁴⁶

Einmal mehr hat Kraus das Blatt mit dem Zeitungsausschnitt offenkundig zu-
nächst für *Die Fackel* vorbereitet – darauf deuten die mit Feder gesetzten Ver-
weise: Die Fußnote soll nach vorne gezogen werden, die Schriftart ist mit
»Col(onel)« bezeichnet und entspricht damit abermals der Zitatgestaltung in der
Fackel, und im unteren Bereich der Seite findet sich Kraus' Anmerkung »wenn
möglich, / nebeneinander, / sonst nacheinander / zu setzen«, die noch auf ein
anderes Druckbild als jenes des Damentextes verweist. Einer zweiten Bearbei-
tungsstufe sind alle Eingriffe mit Bleistift zugehörig: Die Änderung der Schrift-

¹⁴⁶ AA, S. 347–349, Unterstreichungen T. T. Die einzige Abweichung, die Kraus im Verlauf vom
Manuskript zur Druckfassung vornimmt, ist die nachträgliche Setzung von »Hefn« statt
»Höfn« und von »treffn« statt »tröfn«.

größe auf Garmond, die Ersetzung der »usw.« im Ausschnitt durch Geviertstriche, die handschriftliche Ergänzung der letzten Liedzeile sowie die Streichung von Kraus' eigenhändiger Anmerkung und der Fußnote. Letztere verschwindet allerdings nicht gänzlich, sondern wird von Kraus in den einleitenden Dialog zum Ausschnitt eingefügt. Die Antworten Beinstellers – »bedeutet das Geräusch beim Repetieren« sowie »die Schußdetonation des Mannlicher Gewehres« – entsprechen dabei exakt dem Wortlaut des Zeitungstextes; und überhaupt liefert jener – trotz suggerierter »auswendiger« Beherrschung – eine präzise Beschreibung der Seite aus der Kriegszeitung.

Mit den bisher aufgeführten Beispielen erschöpft sich die Zahl der Ausschnitte allerdings keineswegs. In immerhin zehn von dreizehn Fällen arbeitet Kraus darüber hinaus *Fackel*-Seiten, deren entsprechende Texte selbst auf (zumeist Zeitungs-)Ausschnitten basieren, in das Manuskript der *Letzten Tage der Menschheit* ein.¹⁴⁷ Daraus ergibt sich die folgende tabellarische Aufstellung:

147 Zwei Stellen sind als Sonderfälle zu erachten: Die Szene »Zimmer im Hause des Hofrats Schwarz-Gelber« (II/12) veröffentlicht Kraus zunächst in der *Fackel* (vgl. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. In: F 423–425, Mai 1916, XVIII. Jg., S. 1–11). Diese Seiten werden dann wiederum aus einem *Fackel*-Heft herausgetrennt, ins Manuskript der Akt-Ausgabe eingefügt und noch einmal geringfügig überarbeitet (vgl. [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 71–76). Das zugrundeliegende Manuskript der Szene für *Die Fackel* ist allerdings zur Gänze handschriftlich verfasst (vgl. WB, H.I.N. 176421, fol. 2–10). Eine Ausnahme stellt außerdem die Einarbeitung des *Gebets* in *Die letzten Tage der Menschheit* dar. In diesem Fall verweist Kraus auf dem Manuskriptblatt zur »Vorlesung des Nörglers« (V/43) zwar auf *Die Fackel* (»443/44 S. 35/36«) beziehungsweise auf die »Worte in Versen« III«; dennoch wird zusätzlich das entsprechende Blatt aus der *Fackel* beigelegt ([V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 106 u. 106a). Letzteres ist zwar entgegen Susanna Goldbergs Annahme wie zumeist gerade kein Korrekturabzug (vgl. dazu Goldberg: Die Handschrift der Akt-Ausgabe, S. 26), da deutlich der rote Rand des abgelösten Heftumschlages zu erkennen ist. Allerdings muss es sich um ein Vorab- oder Privatexemplar gehandelt haben, da das *Gebet während der Schlacht* (so der Titel auf dem ausgelösten Blatt) in der *Fackel* von November 1916 zensiert wird und erst in der Folgeausgabe – dort allerdings unter dem einfachen Titel *Gebet* – definitiv erscheinen kann (vgl. Kraus: *Gebet während der Schlacht*. In: F 437–442, Okt./Nov. 1916, XVIII. Jg., S. 127f.; sowie Kraus: *Gebet*. In: F 443–444, Nov. 1916, XVIII. Jg., S. 35f.). Zur dritten Ausnahme, die zwei Szenen mit Alice Schalek berührt, siehe unten im Fließtext.

SCHERENEINSÄTZE

Manuskript AA	Fackel-Seite(n)	Manuskript F	Quelle	Akt-Ausgabe
III. Akt				
ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 49	F 418-422, April 1916, XVIII. Jg., S. 74	WB, H.I.N. 176424, fol. 119	<i>Arbeiter Zeitung</i> , 29. Oktober 1915, S. 5	III/17, S. 260f.
ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 69f.	F 418-422, April 1916, XVIII. Jg., S. 34	WB, H.I.N. 176424, fol. 59-61	<i>Neue Freie Presse</i> , 19. Januar 1916, S. 1-3	III/20, S. 269-272
IV. Akt				
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 20f.	F 474-483, Mai 1918, XX. Jg., S. 110f.	ÖNB, Cod. Ser. n. 24247, fol. 419	nicht zu eruieren	IV/11, S. 305f.
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 42f.	F 474-483, Mai 1918, XX. Jg., S. 105f.	ÖNB, Cod. Ser. n. 24247, fol. 404	<i>Neue Freie Presse</i> , 5. April 1918, S. 5	IV/20, S. 333
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 45	F 431-436, Aug. 1916, XVIII. Jg., S. 58	ÖNB, Cod. Ser. n. 24243, fol. 172	Karl Hans Strobl: <i>Der Krieg im Alpenrot</i> . Berlin / Wien 1916, S. 230f.	IV/21, S. 335
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 46	F 484-498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 181	ÖNB, Cod. Ser. n. 24248, fol. 798	<i>Arbeiter-Zeitung</i> , 23. Dezember 1917, S. 4	IV/21, S. 335
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 48v-50r	F 426-430, Juni 1916, XVIII. Jg., S. 66-69	WB, H.I.N. 176429, fol. 91-93v	<i>Wild und Hund</i> , XXII. Jg., Nr. 20, S. 310-312	IV/25, S. 341-345
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 105f.	F 462-471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 110f.	ÖNB, Cod. Ser. n. 24246, fol. 156	<i>Arbeiter Zeitung</i> , 8. August 1917, S. 6	IV/52, S. 415-417
V. Akt				
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 50-53	F 437-442, Nov. 1916, XVIII. Jg., S. 24-29	WB, H.I.N. 176433, fol. 38-43	vermutlich <i>Leipziger Neueste Nachrichten</i>	V/22, S. 478-481
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 55-55c	Sonderfall (siehe Fließtext unten)		<i>Neue Freie Presse</i> , 14. Juli 1916, S. 1; <i>Neue Freie Presse</i> , 15. August 1917, S. 2	V/24, S. 484-490

Als eines der – mit Blick auf die sprachliche Gestaltung der *Letzten Tage der Menschheit* – vielleicht radikalsten Beispiele kann die Szene III/17 erachtet werden. Sie ist in der Druckfassung folgendermaßen konzipiert:

Landesverteidigungsministerium. Ein Hauptmann sitzt an
einem Schreibtisch. Vor ihm steht ein Zivilist.

Der Hauptmann: Alstern ob Sie enthoben wern können oder nicht, das können S' am einfachsten aus der Verordnung sehn, ich will Ihnen da entgegenkommen, daß Sie sich selber überzeugen, hörn S' zu: »Das k. k. Ministerium für Landesverteidigung fand mit Erlaß vom 12. Juli 1915, Nr. 863/XIV, im Einverständnis mit dem k. u. k. Kriegsministerium zu verfügen, daß im Hinblick auf den dermaligen Kriegszustand – in gleicher Weise, wie bereits seinerzeit mit dem Erlaß des genannten k. k. Ministeriums vom 13. Jänner 1915, Dep. XIV. Nr. 1596 ex 1914, h. o. Erlaß vom 18. Jänner 1915, Zl. 1068, hinsichtlich der Begünstigung nach § 31 und 32 W.-G. (als Familienerhalter) angeordnet – auch der nach § 109 I, 1. Abs., § 118 I und § 121 I W.-V. I., im Juni 1915 zu erbringende Nachweis des Fortbestandes der die Begünstigungen nach § 30, § 32 (als Landwirt) und § 82 W.-G. (§ 32 W.-G. von 1889) begründenden Verhältnisse bis auf weiteres aufgehoben wird, wobei die bezeichneten Begünstigungen einstweilen – die Begünstigungen nach § 30 und nach § 32 mit der gemäß § 108 I, zweiter Absatz W.-V. I, dem termingemäß erbrachten Fortbestandsnachweis zukommenden Wirkung – als fortbestehend anzusehen sind.« No alstern – jetzt wern S' mich aber entschuldigen, andere wollen auch drankommen, nicht wahr? Also djehre, djehre – (Der Zivilist verbeugt sich und geht ab.)¹⁴⁸

Abermals wird an der ›Textoberfläche‹ eine Differenz von Funktionalstilen ersichtlich: In diesem Fall ist der mündlich geprägten, umgangssprachlichen Rede-weise das verklausulierte Beamtendeutsch von Rechtsverordnungen entgegengesetzt, das zudem einmal mehr die Frage aufwirft, inwiefern *Die letzten Tage der Menschheit* als ›Lesedrama‹ gedacht werden müssen. Im Manuskript der Akt-Ausgabe findet sich dann eine der besagten Seiten aus der *Fackel*, in die Kraus hineingearbeitet hat, um sie zur Szene zu formen (Abb. 4.10). Zu den handschriftlichen Eingriffen zählt, dass Kraus etwa das Blatt mit »17. Szene« überschreibt und eine Szenenanweisung ergänzt sowie einen Dialog rund um die in der *Fackel* abgedruckte Verordnung baut. Überdies wird, und auch das verweist auf den Drucktext der Akt-Ausgabe, eine Angleichung an die Schriftgröße – »Garmond« – gefordert. Der Zeitungsausschnitt, den Kraus der *Arbeiter-Zeitung* entnimmt, ist dann im betreffenden Manuskript zur *Fackel* zu finden (Abb. 4.11). Er wird – abgesehen von einer Streichung am Beginn, dem Hinzu-

148 AA, S. 260f.

17. Jänner.

~~Handwritten notes at the top of the page, including 'Handwritten notes' and 'Das ist ein sehr...'.~~

- 74 -

Demel gehen werde, wo eine sehr versierte Gedankenleserin, die sich besonders für die Champagne interessiert, auf ihn wartet, und hierauf, um mit dem angebrochenen Abendwasanzufangen, zur Csardasfürstin, das heißt, wenn man durch Protektion noch eine Karte kriegt, denn es soll dort von Leuten wimmeln, die sich Gedanken über Verdun machen.

~~Handwritten notes and a signature 'L. Fischer'.~~

Zur Darnachachtung

Das k. k. Ministerium für Landesverteidigung fand mit Erlaß vom 12. Juli 1915, Nr. 863/XIV, im Einverständnis mit dem k. u. k. Kriegsministerium zu verfügen, daß im Hinblick auf den dormaligen Kriegszustand — in gleicher Weise, wie bereits seinerzeit mit dem Erlaß des genannten k. k. Ministeriums vom 13. Jänner 1915, Dep. XIV. Nr. 1596 ex 1914, h. o. Erlaß vom 18. Jänner 1915, Zl. 1068, hinsichtlich der Begünstigung nach § 31 und 32 W.-G. (als Familienerhalter) angeordnet — auch der nach § 109 I, 1. Abs., § 118 I und § 121 I W.-V. I., im Juni 1915 zu erbringende Nachweis des Fortbestandes der Begünstigungen nach § 30, § 32 (als Landwirt) und § 82 W.-G. (§ 32 W.-G. von 1889) begründenden Verhältnisse bis auf weiteres aufgehoben wird, wobei die bezeichneten Begünstigungen einstweilen — die Begünstigungen nach § 30 und nach § 32 mit der gemäß § 108 I, zweiter Absatz W.-V. I., dem termingemäß erbrachten Fortbestandsnachweis zukommenden Wirkung — als fortbestehend anzusehen sind.

~~Handwritten notes: 'So ist man... (als...)'.~~

Unkenntnis der Zeitung schützt nicht vor Strafe

»Je einen Tag Gefängnis erhielten zwei Leute einer Gemeinde bei Osnabrück, weil sie entgegen der verfügten Beschlagnahme einige Pfund Schafwolle verkauft hatten. Sie brachten zu ihrer Verteidigung vor, die Verordnung sei ihnen unbekannt geblieben, da sie in der Gemeinde nicht in der üblichen Weise bekanntgemacht worden war: Zeitungen lesen sie nicht. Das Gericht erklärte aber: 'Wer setzt keine Zeitung liest, handelt fahrlässig und kann sich bei Kriegsverordnungen auf Unkenntnis, die ihn sonst straffrei machen würde, nicht berufen.'

Unkenntnis des Gesetzes, das nicht in der Zeitung steht, würde straffrei machen. Das Delikt besteht also nicht in der Übertretung des Gesetzes, sondern in der Unterlassung des Abonnements. Die wird nicht befohnt, sondern bestraft.

~~Handwritten notes at the bottom of the page, including 'L. Fischer' and 'Handwritten notes...'.~~

Abbildung 4.10

fügen von Anführungszeichen sowie der mit Feder darüber gesetzten Überschrift »Zur Darnachachtung« – weitgehend unverändert übernommen, wobei auch hier eine Angleichung der Schriftgröße (»Colonel«), in diesem Fall an die Typographie der *Fackel*, erfolgt. Schon Susanna Goldberg deutet eine besondere Form der Materialverwendung bei Kraus an und verweist unter Bezugnahme auf genetisches Material der *Fackel* auf »[d]ie arbeitstechnische Vorgehensweise des Herausgebers, Fahnen als Konzeptpapier wiederzuverwerten oder Korrekturbogen aus der Zeitschrift als Quelle für spätere literarische Arbeiten zu benützen – so etwa zur Konzeption einzelner Szenen aus den *Letzten Tagen der Menschheit*«. ¹⁴⁹ An dieser Stelle ist es jedoch nötig zu präzisieren: Denn Kraus verwendet nicht bloß »Ausschussware« aus dem Entstehungsprozess der *Fackel*, sondern löst im genannten wie in den meisten anderen Fällen die Seite zur Weiterbearbeitung für *Die letzten Tage der Menschheit* aus einer bereits publizierten *Fackel*-Ausgabe (oder zumindest einem vollständigen Probedruck) heraus. Darauf deuten vor allem Spuren des typischen roten *Fackel*-Umschlages hin, die sich auf den entsprechenden Blättern erhalten haben, sowie das Papierformat, das bei Druckfahnen üblicherweise größer ist. ¹⁵⁰ Allgemein gesprochen, zeichnet sich in Beispielen wie diesem in besonderer Weise Kraus' Weiterverwendung von in der *Fackel* »vorpräparierten« ¹⁵¹ Texten ab. *Die Fackel* wird in diesem Sinne unter anderem zu einer »Materialsammlung«, in der Kraus Zeitungsausschnitte be- und verarbeitet, während die Übernahmen in *Die letzten Tage der Menschheit* in Fällen wie dem vorliegenden mit bereits *manipuliertem* Material vonstattengehen. Zuletzt bietet sich das Beispiel der Szene aus dem Landesvereidigungsministerium außerdem dafür an, auf eine entscheidende Differenz hinzuweisen: Schließlich muss für die Verwendung von Zeitungsausschnitten noch einmal der je textimmanente Umgang der Figuren mit dem Material aufgeschlüsselt werden. Während im Fall der zwei Verehrer der Reichspost das Dokument tatsächlich im engeren Sinne zur Figur wird, ist es im letzteren Beispiel zwar in die *Figurenrede* integriert, bleibt aber dezidiert als Dokument ausgestellt, das vom Hauptmann verlesen wird (»hörn S' zu«). ¹⁵² Die Rahmung ist

¹⁴⁹ Goldberg: Kraus-Materialien, S. 3.

¹⁵⁰ Davon ausgenommen sind [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 20f. sowie – wenn gleich nicht eindeutig zu bestimmen – fol. 42 u. 44; und [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 50–53.

¹⁵¹ Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 216.

¹⁵² Ähnlich ist die Szene im Militärspital (IV/52) konzipiert, in der die Figur Demmer von Drahtverhau das Dokument einleitet mit »Also aufpassen!«, worauf die Regieanweisung »(liest vor)« folgt (AA, S. 415). Auffällig gestaltet sich dagegen die Szene IV/20 (vgl. AA, S. 332–335) – sie ist übrigens die einzige, die Kraus nicht aus der Akt-Ausgabe in den Szenenbestand der Buchausgabe übernommen hat. In dieser unterhalten sich Abonnent und Patriot miteinander. Zwar wird im Gesprächsverlauf vom Abonnenten mit der Bemerkung »sie schreiben« auf einen vorgängigen Prätext implizit verwiesen, es wird jedoch kein Dokument explizit als solches ausgestellt. Auch die Passagen aus dem Zeitungsausschnitt gehen

hier eine andere, auch in typographischer Hinsicht: Ähnlich wie bei der oben erwähnten Szene mit Ludwig Ganghofer bleiben auch hier die Anführungszeichen, mit denen Kraus in der *Fackel* die weiterverwendeten Passagen des Ausschnittes einschließt, in den *Letzten Tagen der Menschheit* als Residuen der Schnittkanten in der Figurenrede übrig.¹⁵³

Bei der (Weiter-)Verwendung von *Fackel*-Seiten für *Die letzten Tage der Menschheit* zeigt sich nun darüber hinaus eine dritte Umgangsform mit Zitaten von Kraus' schreibenden Zeitgenoss:innen. Abweichend zur besagten Ganghofer-Szene, die den Feuilleton-Text *als Text* ausstellt, verhält sich etwa eine Szene mit Alice Schalek (III/20). Diese erweist sich gemessen am materialen Befund als komplizierter Zusammenhang,¹⁵⁴ macht jedoch zugleich deutlich, dass historische

dementsprechend unmarkiert in die Rede der beiden über. Nicht einmal mehr eine Differenz von ›Funktionalstilen‹ bleibt in diesem Fall erkennbar, da die Rede von Abonnent und Patriot dermaßen von der Pressesprache beeinflusst ist. Sie zählen damit zu jenen Figuren(typen) in den *Letzten Tagen der Menschheit*, die beinahe gänzlich ohne *eigene* Stimme sprechen.

- 153 Interessanterweise sind es ausgerechnet diese Anführungszeichen, die Kraus in der ersten Fassung der Szene auf der *Fackel*-Seite streicht. Auch die Rede des Hauptmanns ist zunächst eine andere. Diese lautet in der gestrichenen Formulierung: »Alstern mein Lieber, ich kann Ihnen nicht mehr sagen. Die Verordnung / is ganz klar: [...]«, woran sich die besagte Verordnung nahtlos ohne Anführungszeichen anfügen sollte. So konzipiert, wird das Diffundieren der Verordnung in die Figurenrede (und damit deren gleichsam parasitäre Besetzung) noch stärker betont als in der späteren Druckfassung.
- 154 Schon die Grunddisposition der szenischen Anlage ist in wenigen Zügen schwierig darzustellen: Prinzipiell verfährt Kraus so, dass er mehrere *Fackel*-Seiten mit der Feder zusammenkürzt und wie auch in anderen Fällen ein szenisches ›Gerüst‹ darum baut. In diesem Fall werden die Passagen aus der *Fackel* auf die Figur der Alice Schalek und die Figur eines Fregattenleutnants aufgeteilt. Gleicht man diese Aufteilung mit dem Manuskript zur zugehörigen *Fackel*-Ausgabe ab, so zeigt sich, dass Kraus sehr präzise und distinktiv arbeitet: Schalek spricht ihre eigenen Sätze; die Zitate in ihrer Textvorlage (vgl. dazu Schalek: Krieg in den Lüften), die aus dem Interview mit einem Fregattenleutnant resultieren, werden hingegen dessen entsprechender Figur in den Mund gelegt. Für beide Figuren in den *Letzten Tagen der Menschheit* verwendet Kraus dabei Stellen, die im Manuskript der *Fackel* als Zeitungsausschnitte auftauchen; beide Figurenreden enthalten jedoch auch Passagen, die Kraus aus demselben Artikel von Schalek abgeschrieben hat. Noch weiter verkompliziert wird die szenische Anlage dadurch, dass weiteres Material aus dem Zeitungsartikel – jedoch ausschließlich in *abgeschriebener* Form – in die Folge-Szene der Akt-Ausgabe (III/21) eingegangen ist. Im Manuskript jedoch handelt es sich nicht um die Folge-, sondern um die vorgängige Szene. Auf dem Blatt, auf dem Kraus sie verschriftlicht hat (vgl. [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 68), findet sich darüber hinaus vorangestellt ein kurzer durchgestrichener Entwurf für die gedruckte Szene III/20. Dementsprechend gehen auch die eigenhändigen Numerierungen von Kraus durcheinander: Der gestrichene Entwurf ist im Manuskript als 18. Szene ausgewiesen; die spätere Szene III/21 als 19. Szene; die spätere Szene III/20 hingegen wird ursprünglich als 18., nach einer Streichung jedoch als 17. Szene eingeordnet.

Personen bei Kraus wiederholt ihre eigenen geschriebenen Texte sprechen müssen. Wenn schon, wie bei den beiden Verehrern der Reichspost deutlich geworden ist, prinzipiell ein satirischer Effekt dadurch erzeugt wird, dass schriftlich konzipierte Passagen von Figuren *gesprochen* werden,¹⁵⁵ so spitzt sich dieser Effekt, der auch der Entlarvung von Phrasen dient, laut Sigurd Paul Scheichl gerade in Fällen wie dem vorliegenden noch weiter zu, da die Verfasser:innen »so nicht eigentlich reden dürfen, sondern sich selbst rezitieren müssen.«¹⁵⁶ Anschaulich und anhand von Ausschnitten lässt sich das Verfahren am Beispiel der beiden Dichter Strobl und Ertl darstellen.¹⁵⁷ Die dazugehörige Szene IV/21 ist auch insofern erwähnenswert, als Kraus sie aus dem Material zweier verschiedener *Fackel*-Ausgaben kompiliert. Für beide Figuren gestaltet Kraus die *Fackel*-Seiten mit relativ wenigen Federstrichen in eine erste Fassung von Dramenrede um (Abb. 4.12, 4.13). In den Manuskripten zu den *Fackel*-Ausgaben arbeitet er auch in diesem Fall mit Ausschnitten: Für Ertl bezieht Kraus seinen Zeitungsausschnitt einmal mehr aus der *Arbeiter-Zeitung* und versieht diesen mit der Überschrift »Ein Vorschlag zur Güte« sowie – neben den gewohnten Angaben zur Schriftgröße und dem Unterlinieren von Sperrungen – mit einer knappen Ergänzung (»Der Dichter Emil Ertl, einer der tüchtigsten Staackmänner, schlägt vor, die siebente Kriegs-anleihe ›Wahrheitsanleihe‹ zu nennen.«) (Abb. 4.14). Für die Glosse *Metaphysik der Schweißfüße* über Strobl verfasst Kraus zunächst ein ganzes Blatt rein handschriftlich (Abb. 4.15), versieht dieses aber bereits von vornherein mit Auslassungsmarkierungen, die der Setzer dann mit dem separaten, vermutlich vorgängigen Blatt auffüllen muss. Auf dieses (Abb. 4.16) klebt Kraus zwei zerschnittene Seiten aus Strobls Buch *Der Krieg im Alpenrot*, die er mit der Bemerkung »Aus einem Buch des Herrn Karl Hans Strobl«¹⁵⁸ annotiert. Zeichnet man die Reihe der Übernahmen von den Ausschnitten bis in die gedruckte Szene der Akt-Ausgabe nach, so lässt sich diese – mit den ausgewiesenen ›Resten‹ der Primärvorlagen Zeitungsausschnitt und Buchseite – folgendermaßen darstellen:

Zwei Dichter im Gespräch

Der Dichter Strobl: – Und all das Grün mit Mondlicht durchwirkt, weit hinaus ergossen, bis zu fernen, weißglänzenden Häusern und dunklen Bergen, wie Eichendorffs allerholdseligstes Sommernachtsgedicht... (Träumerisch) Wie ich wieder aus dem dunklen 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 Katzelmachern den Hals abgeschnitten.« (Nach einer Pause, versonnen) War ein braver Junge!

155 Vgl. Scheichl: Karl Kraus, S. 234.

156 Scheichl: Zur Aktualität, S. 42.

157 Vergleichbar funktioniert auch die Szene mit dem Gesandten Oberndorff (IV/11).

158 ÖNB, Cod. Ser. n. 24243, fol. 172.

Die vielen »und«, die in den Zeiten des Stellungskrieges überwunden waren, brechen wieder hervor; die »Einbildungskraft« beginnt sich zu regen; die einfachen Denkgesetze sind schon da. Es ist entsetzlich. Wenn die russische Offensive nicht völlig zum Stillstand gebracht wird, können wir bald wieder »Laienfragen und Laienantworten« bekommen.

Metaphysik der Schweißfüße

Aus einem Buch des Herrn Karl Hans Strobl:

... Und all das Grün ~~ist~~ mit Mondlicht durchwirkt, weit hinaus ergossen, bis zu fernem, weißglänzenden Häusern und dunkeln Bergen, wie Eichendorffs allerholdseligstes Sommernachtsgedicht.

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

Auf Schleichpatrouillen, in polnischen Wäldern, in den Karpaten, 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...

Huldschiner zündet eine neue Zigarre an. — — Ob er sich die Goldene im Russischen Krieg erworben habe?

Nein, die habe er jetzt bekommen, im Kampf gegen die Katzenmacher. Jetzt hilft ihm nichts mehr, und er muß erzählen. Es sei weiter nichts Besonderes gewesen, er habe sich halt einmal durch die italienischen Linien geschlichen und Kundschaft mitgebracht, wo sie ihre Reservensammelten, da hätte dann die Artillerie fein gemächlich ~~hinschießen und die ganze Gesellschaft zersprengen können.~~ ...

Ich will ja dem Herrn Karl Hans Strobl und ähnlichen gambrinusartig aussehenden Herren der Literatur nicht persönlich nahetreten, 's sind wackere Bursche, wenn sie auch all jenes nur beschreiben und loben und, weil sie dieses treffen, nicht selbst mitmachen müssen, ich gönne jeglicher Seel' die bequemste Art, durch diesen Krieg zu ihrem Frieden zu kommen, 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, indem er sich zusammentut mit Juden im Pressquartier,

Abbildung 4.12

sachen in direktem Widerspruch stehen. Wie z. B.; daß es den Deutschen schlecht geht und den Engländern gut. Wie es mit London in dem Punkt steht, ist unbekannt, aber sicher ist, daß heute die Sterblichkeit in den unbemittelten Kreisen Berlins nicht größer ist als in den bemittelten.

Handwritten mark

2

Ein Vorschlag zur Güte

Es wird empfohlen zu nicht anzunehmen.

Der Dichter ~~Emil~~ Ertl: einer der tüchtigsten Staackmänner, schlägt vor, die siebente Kriegsleihe — die achte war damals noch nicht — »Wahrheitsleihe« zu nennen.

Weil unser Sieg der Wahrheit endlich doch zu ihrem Rechte verhelfen muß und wird! Weil die Bedingung erfolgreicher Friedensverhandlungen die Wahrheit sein muß, nämlich: amtliche Richtigstellung aller Lügen und Verleumdungen, mit denen unwürdige Machthaber und Zeitungsschreiber der Ententeländer ihre eigenen Völker und die Welt betrogen, vergiftet und mißleitet haben.

Handwritten mark

(Umschlag.)

die Kippschüssel: für gewisse Punkte. aber nicht:

die Kippschüssel:

Lügen der Entente

Lynchjustiz an einer Kartoffelkäuferin.

Wien, 28. Juni. In Stammersdorf bei Wien wurde gestern eine bisher unbekannte Frau, die dort Kartoffeln gekauft hatte, von anderen, aus Wien gekommenen Personen, die nichts mehr bekommen hatten, überfallen und erschlagen. Die Leiche wurde fürchterlich zugerichtet, da die Leute auf ihr herumtraten.

Kinder als Leichenträger.

In Raudnig in der Aussiger Gegend ereignete sich der Fall, daß zwei Kinder den Sarg mit der Leiche eines verstorbenen Kindes zum Friedhof trugen. Der Vater eingerückt, die Mutter krank, blieben nur Kinder zur Fortschaffung auf den Friedhof übrig. Auf dem Wege ließen sie den Sarg fallen und Leiche und Zubehör rollten in das anstoßende Rübenfeld. Die Kinder schleppten beides wieder zum Sarge und setzten dann ihren Weg fort.

* * *

Abbildung 4.13

~~von~~ heute Al L. ... bei M. von Karl Hans Strolch ... :

cut

172

gezogenen Nebel ist so nahe, daß man un-
den in seiner holden Wirnis wählen könnte. Und
all das Grün ist mit Mondlicht durchwirkt, weit
hinaus ergossen, bis zu fernen, weißglänzenden
Häusern und dunkeln Bergen, wie Eichendorffs
allerholdseligstes Sommernachtsgedicht.

[Wie ich wieder aus dem dunkeln Saal auf die
Terrasse trete, hat der Fähnrich sein großes
Lafschmesser in der Hand, schneidet ein Stück
Gefächtes 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 Gefangens

230

nehmen ein selbstmörderisches Getümmel. An-
schleichen, Aufspringen, bei der Kehle nehmen,
basta! Oder im Nahkampf, wenn die letzte
Revolverpatrone verschossen ist. . .

Huldschiner zündet eine neue Zigarre an.
Funken springen auf das runde, geprägte Metall,
das des Fähnrichs Brust auszeichnet. Ob er sich
die Goldene im Russischen Krieg erworben habe?

Nein, die habe er jetzt bekommen, im Kampf
gegen die Kugelmacher. Jetzt hilft ihm nichts
mehr, und er muß erzählen. Es sei weiter nichts

Besonderes gewesen, er habe sich halt einmal durch
die italienischen Linien geschlichen und Kundschaft
mitgebracht, wo sie ihre Reserven sammelten, da
hätte dann die Artillerie fein gemütlich hinschießen
und die ganze Gesellschaft zersprengen können.

Darauf wird er zum Sammelplatz

Abbildung 4.16

Der Dichter Ertl: Welch ein Erleben! Ich beneide Sie. Ich habe einen Plan gefaßt. Ich werde vorschlagen, die siebente Kriegsleihe »Wahrheitsleihe« zu nennen.

Der Dichter Strobl: Ein sinniger Gedanke. Aber warum?

Der Dichter Ertl: Weil unser Sieg der Wahrheit endlich doch zu ihrem Rechte verhelfen muß und wird! Weil die Bedingung erfolgreicher Friedensverhandlungen die Wahrheit sein muß, nämlich: amtliche Richtigstellung aller Lügen und Verleumdungen, mit denen unwürdige Machthaber und Zeitungsschreiber der Ententländer ihre eigenen Völker und die Welt betrogen, vergiftet und mißleitet haben. (Strobl drückt ihm stumm die Hand.)¹⁵⁹

Wie in diesem Fall deutlich wird, besteht trotz des »Umweges« über die *Fackel* in der Druckfassung die Rede der beiden Figuren beinahe ausschließlich wieder aus dem vorgängigen Zeitungs- beziehungsweise Buchmaterial, womit gewissermaßen der Kern der Primärvorlagen verarbeitet wird. Beide Dichter können folglich als prototypisch für einen »figurgewordenen« Ausschnitt gelten. Einmal mehr zeigt sich außerdem, wie das Bündnis von Schere und Schreibfeder funktioniert: Zunächst produziert Kraus mit der Schere für die *Fackel* einen ersten Ausschnitt, bevor über die Streichungen mit der Feder auf der Druckseite der *Fackel* ein neuerlicher Bearbeitungs- respektive Reduktionsschritt erfolgt, der – wie im Abgleich sichtbar – wieder auf den ursprünglichen Ausschnitt und dessen Grenzen zurückverweist.

Als kompliziert und mithin als Sonderfall erweisen sich zwei weitere Stellen, welche die Figur der Alice Schalek betreffen. Für die Szene IV/8 arbeitet Kraus zwar mit *Fackel*-Seiten,¹⁶⁰ übernimmt für *Die letzten Tage der Menschheit* allerdings nur Passagen, die im Manuskript der *Fackel* handschriftlich abgeschrieben sind.¹⁶¹ Die ebenfalls in diesem Manuskript vorzufindenden Zeitungsausschnitte,¹⁶² die bereits im Druckbild der *Fackel* typographisch deutlich abgesetzt sind,¹⁶³ da sie nachgereichte Aussagen über Schalek enthalten, streicht Kraus, was insofern sinnfällig erscheint, als er die Szene zu einem Monolog Schaleks gestaltet.¹⁶⁴ Bei der Szene V/24 erweist sich Kraus' Vorgehensweise zunächst als deckungsgleich. Im Manuskript der Akt-Ausgabe liest Schalek der Figur eines Kameraden ihre »Kernsätze« vor, die in der ursprünglichen Konzeption der Szene als monologisierende Abfolge angeordnet sind, welche Kraus aus mehreren beigegebenen *Fackel*-Seiten kompiliert. Erst dann

159 AA, S. 335, Unterstreichung T.T.

160 Vgl. [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 15v–17r.

161 Zum Manuskript der *Fackel* vgl. ÖNB, Cod. Ser. n. 24243, fol. 202–206.

162 Sie sind der zerschnittene Beitrag von N.N.: Frauen in England.

163 Vgl. Kraus: Solche Kontraste gibt's nur an der Front. In: F 431–436, Aug. 1916, XVIII. Jg., S. 68–71, hier v. a. S. 71.

164 Vgl. AA, S. 301–304.

fällt der Kamerad ein mit: »Den Schlußsatz sollten Sie streichen«,¹⁶⁵ und es entsteht ein knapper Abschlussdialog. Gleichet man die von Kraus verwendete *Fackel*-Ausgabe¹⁶⁶ abermals mit ihrem Manuskript¹⁶⁷ ab, so wird deutlich, dass Kraus auch in diesem Fall den dort eingearbeiteten Zeitungsausschnitt¹⁶⁸ gerade ausspart und sich die ›Kernsätze‹ alleine aus handschriftlich abgeschriebenen Passagen speisen. Erst in der Überarbeitung der Szene V/24 hin zur Druckfassung wird Kraus Passagen sowohl aus den Zeitungsausschnitten der *Fackel* von August 1916, deren Seiten von ihm zunächst nur für die Szene IV/8 verwendet worden sind, wie auch aus dem Zeitungsausschnitt der *Fackel* von Oktober 1917, der im ersten Schritt für die Szene V/24 unberücksichtigt geblieben ist, in die Rede des Kameraden einarbeiten.¹⁶⁹ Hier wird eine Form der nachgängigen Einarbeitung von Zeitungsausschnitten sichtbar, die für den restlichen Manuskriptbestand der *Letzten Tage der Menschheit* als unüblich gelten kann.¹⁷⁰ Zugleich macht das Beispiel deutlich, wie eng beieinander zwei in der finalen Anordnung einigermaßen weit auseinanderliegende Szenen von Kraus gedacht und gestaltet werden, was die Ordnungskategorie des Szenenclusters (vgl. Kap. 2) um eine zusätzliche Möglichkeit erweitert.

In immerhin zwei Fällen bleiben außerdem mit Dreckwitz sowie (im Drucktext) mit Padde und Kladder Figuren übrig, die keine historischen Vorbilder im engeren Sinne haben, in deren Rede jedoch ebenfalls ohne Markierung Versatzstücke aus Zeitungsausschnitten eingeflochten werden. Der Ausschnitt ersetzt dabei – konträr zu den Figuren eines Strobl oder einer Schalek – deren ›eigene‹ Stimme gänzlich.¹⁷¹ Da Kraus' Verfahren in diesen Fällen ähnlich wie bei der eingangs analysierten Szene der zwei Verehrer der Reichspost funktioniert, kann eine ausführliche Behandlung – auch aus Gründen des Umfangs – unterbleiben.

165 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 55.

166 Vgl. Kraus: Die einzelne Frauengestalt. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 134–137.

167 Vgl. ÖNB, Cod. Ser. n. 24246, fol. 207–212.

168 Er entstammt dem Feuilletonbeitrag von Salten: Das Frauenbataillon, S. 2.

169 Vgl. AA, S. 488–490.

170 Der Zwischenschritt der Überarbeitung ist nicht einwandfrei rekonstruierbar: In den Korrekturbögen für die Akt-Ausgabe haben sich mehrere Fassungen der Szene erhalten; in der 3. Fassung vermerkt Kraus die Einfügung zweier Beilagen »a« und »b«, die bislang nicht aufzufinden gewesen sind, in der 4. Fassung sind bereits die im Fließtext erwähnten und zweifellos auf den Beilagen vermerkten Einarbeitungen vorhanden (siehe dazu WB, H.I.N. 177887, fol. 107–110).

171 Dies betrifft die Szenen IV/25 und V/22. Erstere erweist sich deshalb als auffällig, weil sich Kraus im vorgängigen Manuskript der *Fackel* nicht eines Ausschnittes bedient, sondern dreier ganzer Seiten aus der Zeitschrift *Wild und Hund*, die er mit Strichen versieht und zur *Fackel*-Glosse umarbeitet, bevor sie über diesen Zwischenschritt in *Die letzten Tage der Menschheit* eingehen.

SCHERENEINSÄTZE

Eine letzte (und die vielleicht subtilste) Möglichkeit des Einbezugs von Zeitungsausschnitten eröffnet sich in handschriftlichen Verweisen auf *Fackel*-Stellen, die der Setzer dann in den Drucktext der *Letzten Tage der Menschheit* einarbeiten muss. Indem dieser neben Kraus zum ›Mitschreiber‹ und damit zu einem Agenten der Vertextung wird, eröffnet sich hier eine weitere Perspektive auf eine Autorschaft, die stets schon arbeitsteilige Momente inkludiert wie auch voraussetzt (vgl. Kap. 1). Die Befundlage rund um diese dritte Möglichkeit der Einarbeitung ist insgesamt betrachtet weitaus weniger eindeutig aufzulösen, doch in immerhin zwölf Fällen gehen die entsprechenden *Fackel*-Texte abermals auf Zeitungsausschnitte zurück, wie eine Durchsicht der dazugehörigen Manuskripte zeigt. Auch hier erweist sich eine tabellarische Darstellung als praktikabel:

Manuskript AA	Fackel-Seite(n)	Manuskript F	Quelle	Akt-Ausgabe
Vorspiel + I. Akt				
ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 84f.	F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 1f.	WB, H.I.N. 176413, fol. 1f.	<i>Neue Freie Presse</i> , 31. Juli 1915, S. 6; <i>Wiener Allgemeine Zeitung</i> , 9. Juli 1915, S. 5	I/10 u. I/11, S. 83f.
III. Akt				
ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 26	F 445–453, Jan. 1917, XVIII. Jg., S. 21	WB, H.I.N. 176620, fol. 26	<i>Arbeiter-Zeitung</i> , 10. November 1916, S. 5	III/3, S. 229
IV. Akt				
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 23	F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 18	ÖNB, Cod. Ser. n. 24246, fol. 14	nicht zu eruieren	IV/12, S. 308f.
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 36f.	F 423–425, Mai 1916, XVIII. Jg., S. 41f.	WB, H.I.N. 176421, fol. 40	Hermann Bahr: <i>Kriegsseggen</i> . München 1915, S. 9–11	IV/16, S. 325f.
ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 81	F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 14f.	ÖNB, Cod. Ser. n. 24246, fol. 7	<i>Arbeiter-Zeitung</i> , 12. August 1917, S. 6f.	IV/44, S. 391f.

VIERTES KAPITEL

Manuskript AA	Fackel-Seite(n)	Manuskript F	Quelle	Akt-Ausgabe
V. Akt				
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 24	F 426–430, Juni 1916, XVIII. Jg., S. 27	WB, H.I.N. 176429, fol. 36a	<i>Arbeiter-Zeitung</i> , 7. April 1916, S. 5	V/13, S. 445
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 25	F 431–436, Aug. 1916, XVIII. Jg., S. 87	ÖNB, Cod. Ser. n. 24243, fol. 241a	Reklamezettel	V/13, S. 446
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 44f.	F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 9–11	ÖNB, Cod. Ser. n. 24248, fol. 9f.	<i>Neue Freie Presse</i> , 17. August 1918, S. 2	V/20, S. 471–473
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 54	F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 13f.	ÖNB, Cod. Ser. n. 24246, fol. 6	nicht zu eruieren	V/23, S. 482f.
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 61; WB, H.I.N. 176043, fol. 58	F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 155f.	ÖNB, Cod. Ser. n. 24247, fol. 583–586	nicht zu eruieren	V/27, S. 493f.
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 64	F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 12	ÖNB, Cod. Ser. n. 24248, fol. 13	<i>Neue Freie Presse</i> , 1. Juni 1918, S. 18	V/28, S. 499
ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 115	F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 1f.	Sonderfall (siehe Fließtext unten)	vermutlich <i>Neue Freie Presse</i> , 29. April 1916, S. 9f.	V/49, S. 566–568

An den bisher geschilderten Verfahren der Komposition ändert sich durch diese dritte Gruppe des Einbezugs von (Zeitungs-)Ausschnitten kaum mehr substantiell etwas. Einmal mehr finden sich Figuren, denen Zeitungs- beziehungsweise Reklamerede in den Mund gelegt wird, ohne diese vordergründig als solche auszuweisen;¹⁷² es gibt Figuren, die mit Dokumenten agieren – das inkludiert dreimal den Nörgler in den Szenen III/3, V/28 und V/49 sowie die Szene IV/16¹⁷³

172 Auf diese Weise funktionieren die Szenen IV/44, V/13, V/20 und V/23.

173 Auch in diesem Fall werden die Passagen, die Kraus aus dem Ausschnitt übernimmt, deutlich mit Anführungszeichen abgegrenzt, wenn Hofmannsthal sowie der Zyniker vorlesen (vgl. AA, S. 325f.). Bezeichnender ist jedoch, dass sich hier innerhalb der Bearbeitung ein Medienwechsel vollzieht. Hermann Bahrs *Gruß an Hofmannsthal* erscheint erstmals in der Abendausgabe des *Berliner Tageblatts* vom 21. August 1914 und wird wenige Tage später, am 26. August 1914, auch im *Neuen Wiener Journal* abgedruckt. Darauf rekurriert

mit Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian –; und es existieren immerhin noch drei Fälle, in denen historische Figuren ihre eigenen geschriebenen Texte rezitieren müssen. Diese betreffen die bei Kraus zu Typen ›erstarrten‹ Figuren des Pastors und des Professors in der Szene IV/12, die Szene V/27 mit Wilhelm II.¹⁷⁴ sowie den »Szenenkomplex«¹⁷⁵ mit ›betendem‹ (Papst) Benedikt und ›diktierendem‹ (Chefredakteur der *Neuen Freien Presse* Moriz) Benedikt (I/10 und I/11). Letzterer ist nun aus zweierlei Gründen bemerkenswert: Zum einen haben sich im Manuskript der Akt-Ausgabe zwei Entwürfe erhalten. Der frühere Entwurf (Abb. 4.17) führt die beiden Szenen »Im Vatikan« und »In der Redaktion« an, spart den Text der Figurenrede allerdings aus und verweist pauschal auf »Fackel / Herbst 1915«. Ein zweiter Entwurf (Abb. 4.18) ist in mehrfacher Hinsicht präziser – er liefert nicht nur nähere Angaben zur Schriftgröße (»petit«), sondern gibt auch die einzuarbeitende Quelle genauer an: »(aus der Fackel / Herbst 1915 / ›Zwei Stimmen‹ / linke Kolumne)« beziehungsweise »(Fackel, Herbst 1915 / ›Zwei Stimmen‹ / rechte Kolumne)«. Beide vertretenen ›Stimmen‹ gehen auf Zeitungsausschnitte zurück, die in der *Fackel* zu einer Glosse unter dem nämlichen Titel verarbeitet werden.¹⁷⁶ Eine von Kraus in der *Fackel* von März 1912 getätigte Äußerung liest sich dabei wie eine poetologische Vorwegnahme des hier angewandten Verfahrens: »Ich stelle weit voneinander lebende Menschen oder Zeitungsausschnitte – was auf dasselbe hinausläuft – so zusammen, als ob sie für einander geboren wären.«¹⁷⁷ Auffällig ist darüber hinaus jedoch,

auch die Szene, die mehrfach die »Zeitung« erwähnt. Für das Manuskript der *Fackel* (vgl. WB, H.I.N. 176421, fol. 40) jedoch löst Kraus die entsprechenden Seiten aus einer von Bahr in Buchform veröffentlichten Sammlung von Kriegstexten heraus (vgl. dazu Bahr: Gruß an Hofmannsthal).

¹⁷⁴ Susanna Goldberg hat in ihrer Aufstellung übersehen, dass auch diese Szene im Manuskript einen Verweis auf *Die Fackel* enthält (vgl. Goldberg: Die Handschrift der Akt-Ausgabe, S. 25). Ihre Genese ist allerdings insofern kompliziert, als zusätzlich zum eigenhändigen Manuskript mit Anweisungen betreffend die einzuarbeitenden Passagen noch eine Abschrift von ›fremder‹ Hand existiert, die in der Wienbibliothek aufbewahrt wird. In letztere trägt Kraus ergänzend noch einen zusätzlichen Verweis auf eine Passage aus der *Fackel* ein, die vom Setzer in die Szene übernommen werden soll, und zwar exakt an jener Stelle, an der es im eigenhändigen Manuskript geheißen hat: »(das weitere bleibt weg!)«. Die zugrundeliegende Glosse *Ein Kantianer und Kant* wiederum ist aus mehreren Zeitungsmeldungen aus dem Zeitraum Dezember 1917 bis Mai 1918 kompiliert, deren konkrete Quellen nicht definitiv zu eruieren sind – das gilt selbst für die beiden Zeitungsausschnitte, die sich im Manuskript der *Fackel* erhalten haben.

¹⁷⁵ Goldberg: Die Handschrift der Akt-Ausgabe, S. 17.

¹⁷⁶ Dass ausgerechnet die Versatzstücke des Artikels von Moriz Benedikt nicht der *Neuen Freien Presse* selbst, sondern einer kritischen Nachbesprechung dieses Artikels in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* entnommen sind, zeigt einmal mehr, dass es Kraus gerade nicht zwingend um eine möglichst ›authentische‹ Quelle geht.

¹⁷⁷ Kraus: Ritter Sonett und Ritter Tonreich. In: F 343–344, Feb./März 1912, XIII. Jg., S. 5–8, hier S. 5.

7. Typ
Die Kell
Man für e. Kinn an Wald Wald
.....
(Wald)

8. Typ
Die Kell
~~.....~~
Man für e. Kinn an Wald Wald.

Vorg.

63
Wald
1/15

Abbildung 4.17

7. Typus

Wied. Im Verlichen
 Man hat d. N. immer d. behende handlkt.

(d. N. fuchs
 fuchs 1915
 fuchs N. immer
 links N. immer)

8. Typus

Wied. Im der Reaktion.
 Man hat d. N. immer d. behende handlkt.

(fuchs, fuchs 1915
 fuchs N. immer
 rechts N. immer)

9. Typus

Wied. d. fuchs. Vor d. fuchs...

"Mensch der fuchs"
 fuchs 1915 d. fuchs
 2. fuchs
 d. fuchs: fuchs I)

lin fuchs! - lin fuchs! - lin fuchs!

Abbildung 4.18

dass die Manuskriptblätter der Akt-Ausgabe in ihrer Anordnung in deutlicher Nähe zum Manuskript der *Fackel* gesehen werden können (Abb. 4.19). Zwar ist die Anordnung für *Die Fackel* nebeneinander (und nicht nacheinander) gesetzt – das lässt auch an das Beispiel des ›Katzelmacher Marsches‹ denken –, doch ist schon dort ein gewisser dramatischer Modus angelegt, wenn gleich einer Szenenanweisung von »Vatikan« und »Redaktion« die Rede ist und den einzuarbeitenden Zeitungsausschnitten (Abb. 4.20) noch »Benedikts Gebet« und »Benedikts Diktat« analog zu einer Angabe von Figurenrede vorangestellt wird. Zudem wird auch hier über Auslassungszeichen eine Einfügung von ›Fremdtext‹ signalisiert. Zum anderen zeigt der zweite Entwurf aus dem Manuskript der Akt-Ausgabe eine produktive Interferenz mit der *Fackel* im Schreibvorgang an, wird doch dieses Blatt um eine weitere Szene mit der Szenenanweisung »Nachts. Der Graben. Vor der Pestsäule« ergänzt. Diese sollte einer ersten Konzeption zufolge direkt an die beiden Benedikt-Szenen anschließen und speist sich ebenfalls aus »Herbst 1915 der Fackel« beziehungsweise ersatzweise aus »Worte in Versen I«. Im Druck der Akt-Ausgabe wird sie jedoch als Szene III/23 entsprechend der – dem Manuskript vorgängigen – Angabe aus der *Fackel* doch noch zum ursprünglich so ausgewiesenen »Schluß eines Aktes«. ¹⁷⁸

Noch einmal spielt zum Schluss hin außerdem die Zensur eine Rolle bei Kraus' Arbeit mit Zeitungsausschnitten. Als davon beeinträchtigt erweist sich die Konzeption der Szene V/49, in deren Manuskript Kraus auf *Die Fackel* von Oktober 1917 referenziert. Der dortige Abdruck von *Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten* (vgl. Kap. 2) gestaltet sich jedoch als Protokoll einer parlamentarischen Anfrage an den Justizminister, ¹⁷⁹ die den gesamten Text enthält, wie er zuvor für die *Fackel*-Ausgabe von Juni 1916 vorgesehen gewesen, jedoch von der Zensur verboten worden ist. ¹⁸⁰ Für die letztgenannte Ausgabe findet sich im Manuskript keine entsprechende Druckvorlage; der Einsatz eines Zeitungsausschnittes für die (Erst-)Vorlage und damit über den bereits bekannten ›Umweg‹ ebenso für *Die letzten Tage der Menschheit* ist jedoch wahrscheinlich, wie auch ein Abgleich der betreffenden Szene der Akt-Ausgabe mit dem potenziellen Prätext aus der *Neuen Freien Presse* verdeutlicht.

Damit ist zuletzt ein Sachverhalt berührt, der freilich wenig überraschend anmutet: Für alle Stellen der *Letzten Tage der Menschheit*, die auf *Fackel*-Ausgaben rekurrieren, deren Manuskripte sich nicht erhalten haben, können Aussagen über Zeitungsausschnitte bloß Spekulation bleiben, ¹⁸¹ und auch für *Die letzten*

178 Kraus: Nachts. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 94–168, hier S. 166.

179 Vgl. Kraus: Das übervolle Haus jubelte den Helden begeistert zu, die stramm salutierend dankten. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 1–7.

180 Vgl. F 426–430, Juni 1916, XVIII. Jg., S. 1–7.

181 Augenfällig wird dies etwa am Beispiel der bereits erwähnten Szene V/28. In dieser liest der Nörgler die Zeitungsmeldung *Ein Irrsinniger auf dem Einspännergaul* vor, für die im

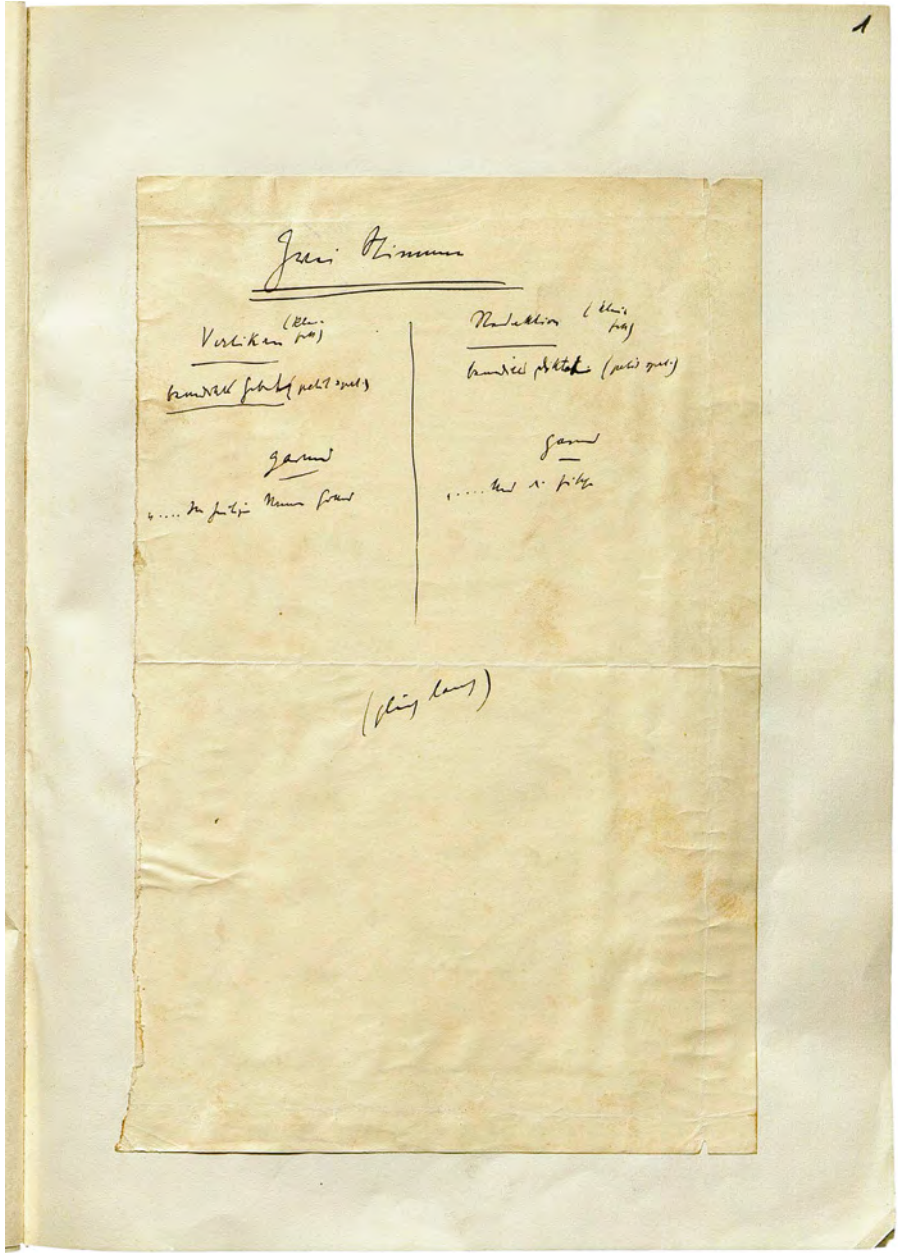


Abbildung 4.19

Im heiligen Namen Gottes, unseres himmlischen Vaters und Herrn, um des gesegneten Blutes Jesu willen, welches der Preis der menschlichen Erlösung gewesen, beschwören wir Euch, die Ihr von der göttlichen Vorsehung zur Regierung der kriegsführenden Nationen bestellt seid, diesem fürchterlichen Norden, das nunmehr seit einem Jahre Europa entehrt, endlich ein Ziel zu setzen. Es ist Verderblich, das zu Lande und zur See vergossen wird. Die schönsten Gegenden Europas, dieses Gartens der Welt, sind mit Leichen und Ruinen besät. ~~Die Luft über die Weltstädte~~ Die Weltstädte und die Feldarbeit emsig erprießliche Werte schenken, drohen jetzt entsehrlich die Kanonen und verschonen in ihrer zerstörungswut weder Dörfer noch Städte, sondern bereiten überall ~~Verheerung und Tod~~. Ihr tragt vor Gott und den Menschen die entsprechende Verantwortung für Frieden und Krieg. Höret auf unsere Bitte, auf die väterliche Stimme des Vaters des ewigen und höchsten Richters, dem Ihr werdet Rechenschaft ablegen müssen sowohl für die öffentlichen Unternehmungen wie für eure privaten Handlungen. Die Fülle der Reichthümer, mit

Janus
Wohl mal!
(Krieg)
(Friede)

... Und die Fische, Hummer und Seespinnen der Adria haben lange keine so guten Zeiten gehabt wie jetzt. In der südlichen Adria speisen sie fast die ganze Bemannung des „Leon Gambetta“. Die Bewohner der mittleren Adria fanden Lebensunterhalt an jenen Italienern, die wir von dem Fahrzeug „Turbine“ nicht mehr retten konnten, und in der nördlichen Adria wird den Venezianer Bewohnern der Fisch immer reichlicher gebet. Dem Unterseeboot „Medusa“ und den zwei Torpedobooten hat sich jetzt der Panzerkreuzer „Anakst“ angeschlossen. Die Mutterkollektion der maritimen Ausbeute, die sich bisher auf das „maritime Kleinzeug“ erstreckte, hat einen gewichtigen Zuwachs erhalten, und bitterer denn je muß die Adria sein, deren Grund sich immer mehr und mehr mit den geborstenen Leibern italienischer Schiffe bedeckt, und über deren blaue Fluten der Verwesungsduch der gelähmten Defreier vom Karstplateau treibt...“

Janus
 31. Juli 1916 — Nr. 16297 —
 denen Gott der Schöpfer die Euch unterstellten Länder ausgeschaltet hat, erlauben Euch gewiß die Fortsetzung des Kampfes. Aber um was für einen Preis? Darauf mögen die Tausende junger Menschenleben antworten, die alljährlich auf den Schlachtfeldern erlöchen. ~~Lebena mit die~~ ...
 Plänen so vieler Städte und Dörfer und so vieler von dem frommen Sinn und dem Genuß der Verschönerung geschnittenen Monumente. Wiederholtes nicht auch jene bitteren Tränen in den stillen Kammern oder zu Fuß der Klänge, daß der Preis des täglichen Kampfes groß zu groß ist?



Abbildung 4.20

Tage der Menschheit im engeren Sinne ist von Archivverlusten auszugehen. Dennoch zeigt die im bisherigen Verlauf entwickelte Typologie die wichtigsten Tendenzen in Kraus' schneidender Vertextungsarbeit auf. Gegenteilig zu der dargelegten Verwendung von Zeitungsausschnitten lässt sich zumindest für die Rede des Nörglers in den *Letzten Tagen der Menschheit* annehmen, dass sie – sofern dieser nicht explizit Dokumente vorliest – gerade *nicht* auf den Einsatz der Schere zurückzuführen ist. Bei Übernahmen aus der *Fackel* wird sie üblicherweise aus Kraus' eigenen kommentierenden oder aphoristischen (und im Manuskript handschriftlichen) Bemerkungen zusammengesetzt.¹⁸² In einer solchen klar unterschiedenen Zuschreibung von Sprachmaterial der *Fackel* aktualisiert sich implizit auch deren Typographie: Grob schematisch gedacht, spricht der Nörgler in der Regel die größer gedruckten Passagen (üblicherweise in Petit), während die kleiner gesetzten Zitate (üblicherweise in Colonel) für die Rede der anderen Figuren der *Letzten Tage der Menschheit* verwendet werden.¹⁸³

Was nun die materialen Praktiken rund um den Zeitungsausschnitt betrifft, so werden diese zwar schon über längere Zeit in der *Fackel* vorgeprägt, doch gerade in den Jahrgängen der ›Kriegs-Fackel‹ sowie in den *Letzten Tagen der Menschheit* noch einmal im Moment des ›kriegerischen Ernstfalls‹ eingesetzt. Das Schneiden findet dann an der Front eines Materialkrieges statt, die Kraus zufolge allerdings als *Textfront* ins Hinterland beziehungsweise – noch konkreter – nach Wien verlegt wird, sind es doch vor allem Zeitungen der Hauptstadt, aus deren Ausschnitten Kraus die Figurenrede zusammensetzt. Dass er dabei mehrheitlich vorgängiges Material der *Fackel* übernimmt, macht darüber hinaus

Manuskript der *Letzten Tage der Menschheit* auf *Die Fackel* von April 1916 verwiesen wird (vgl. Kraus: Ein Irrsinniger auf dem Einspännergaul. In: F 418–422, Apr. 1916, XVIII. Jg., S. 15f.), zu der wiederum sich jedoch kein Manuskript erhalten hat. Die Verwendung eines Zeitungsausschnittes ist jedoch überaus wahrscheinlich, wie ein Abgleich mit dem potenziellen Prätext aus der *Reichspost* vom 7. Dezember 1915 nahelegt (vgl. N.N.: Der Irrsinnige am Einspännergaul).

182 Besonders deutlich wird dies in der Szene V/32, für die Kraus bei seiner Einarbeitung der *Fackel*-Seiten in das Manuskript der *Letzten Tage der Menschheit* gerade die Stellen, die auf Zeitungsausschnitten basieren, austreicht und nur seinen kommentierenden ›Beitext‹ in die Rede des Nörglers übernimmt (vgl. AA, S. 503f.; zum Manuskript der Akt-Ausgabe vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 69; zur entsprechenden *Fackel*-Ausgabe vgl. Kraus: Goethes Volk. In: F 454–456, Apr. 1917, XIX. Jg., S. 1–4, hier S. 2f.; zum Manuskript der *Fackel* vgl. WB, H.I.N. 176673, fol. 1–6).

183 Dass der Schematismus tatsächlich nur grob zu denken ist, zeigt sogleich eine Ausnahme: So wird aus dem Kraus'schen »Nun also« in der *Fackel* das »No also!« des alten Biach – als Differenzkriterium kann allerdings immerhin einmal mehr eine stilistische (und hier konkret: die phonetische) Verschiebung gelten (vgl. Kraus: Ausgebaut und vertieft. In: F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 1–12, hier S. 9f.; sowie AA, S. 471). Die kleinere Schriftgröße ist in der *Fackel* dann auch eines der möglichen Indizien für den Zeitungsausschnitt, der bei der Übernahme in *Die letzten Tage der Menschheit* – wie oben gezeigt – mit anderen Mitteln markiert werden muss und wird.

neuerlich eine Einbettung seiner Vorgehensweise in eine Reihe von »Praktiken der Selbstbezugnahme«¹⁸⁴ notwendig. In diese Reihe fügt sich auch der bereits angeklungene Sonderfall der Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit* ein, und dies nicht nur über die thematisierten Streichungen (vgl. Kap. 1), sondern zumindest an drei Stellen ebenso über den Eingriff mit der Schere. Bezweckt wird damit auch die Bewahrung von Szenen-Versatzstücken, die andernfalls durch die Kürzungen aus dem Textbestand gefallen wären. Interessanterweise erfährt in diesem Zusammenhang auch der erwähnte »Katzelmacher Marsch« noch einmal Beachtung: Kraus montiert dafür eine neue Szene (1/6 der Bühnenfassung) aus bereits vorhandenem Szenenmaterial in der Fassung der Buchausgabe (Abb. 4.21).¹⁸⁵ Eine vereinfachte Darstellung, die auch die Herkunft des Materials im Abgleich mit der Buchausgabe ausweist, kann folgendermaßen aussehen:

6. Szene Ein Infanterieregiment dreihundert Schritt vom Feind. Heftiger Feuerkampf.	II/6 (S 10, S. 242)
Fallota: Kennst schon den Katzelmachermarsch?	handschriftlich
Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch, Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch. Wir habn sie guat getroff'n Die andern dö san gloffn. Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch. Könnan nimma Katzl mach'n, Es tuat halt gar zviel krach'n. Tschiff —	III/3 (S 10, S. 328f.)
Da liegn sie nun die Schurken, Mit eingedroschner Gurken. Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch.	III/3 (S 10, S. 329)
Da schauts nach rückwärts, unser guter Feldkurat kommt zu uns. Das is schön von ihm.	II/6 (S 10, S. 242)

Der Zeitungsausschnitt bleibt damit nur mehr über mehrfachen Umweg erhalten. Noch bemerkenswerter ist jedoch, dass es sich bei der Bühnenfassung um den seltenen Fall handelt,¹⁸⁶ dass Kraus mit der Schere Material traktiert, welches bereits unter dem Titel der *Letzten Tage der Menschheit* firmiert und

184 Giuriato/Stingelin/Zanetti: Einleitung, S. 13.

185 Vgl. WB, H.I.N. 176549, fol. 39. Vgl. auch BF, S. 35f.

186 Ein anderes Mal zerschneidet Kraus zum Zweck der Rekomposition im Verlauf der Textgenese den Monolog des Nörglers, der in der *Fackel* von Oktober 1915 abgedruckt wird (vgl. F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 166f.; zum entsprechenden Material vgl. WB, H.I.N. 176417, fol. 258f.).

6. Szene

Ein Infanterieregiment dreihundert Schritt vom Feind. Heftiger
Feuerkampf.

Falsetto
Donny von d. Dödelcamp...

Falsetto: No wennst das eh weißt also
hör zu:

Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch,

Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch.

Wir habn sie guat getroff'n

Die andern dö san gloff'n.

Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch.

Könnan nimma Katzl mach'n,

Es tuat halt gar zviel krach'n.

Tschiff —

Da liegn sie nun die Schurken,

Mit eingedroschner Gurken.

Tschiff, tscheff, tauch, der Wallisch liegt am Bauch.

Ein sizilianischer Soldat nähert sich ihm und fängt ihn mit
dem Lasso. Der Soldat führt den General ab.

Ein Mitglied des Kriegspressequartiers
(bemerkt es und ruft): Das ist nicht wahr! — Ich hab
es selbst gesehn! — Das wird ein Fressen für sie
sein! — Märchen italienischer Berichterstattung! —
Kommentar überflüssig.

(Verwandlung.)

6. Szene

Ein Infanterieregiment dreihundert Schritt vom Feind. Heftiger
Feuerkampf.

Ein Infanterieoffizier: Da schauts nach
rückwärts, unser guter Feldkurat kommt zu uns.
Das is schön von ihm.

Abbildung 4.21

nicht erst in den Materialkomplex eingeflochten werden soll.¹⁸⁷ Abgesehen davon, dass sich hier zumindest in subtiler Weise einmal mehr eine Verschiebelogik offenbart, welche die relative Instabilität der Aktgrenzen hervorkehrt (vgl. Kap. 2), manifestiert sich in der ›Selbstzerstückelung‹ schließlich auch der Gewaltakt, der hinter der Operation der Szenenverschiebung steht und der sich – allgemeiner mit Blick auf die bisher dargelegten Kompositionen gesprochen – immer wieder bei Materialverschiebungen einstellt.

SCHNITTFOLGEN

Berührt ist damit grundlegend ein Phänomen, das Hans-Jost Frey die »Gewalttätigkeit des Zitats«¹⁸⁸ genannt hat. Wenn demzufolge zitieren zugleich ›zerreißen‹ und ›zerstückeln‹ impliziert, so gilt dies für Kraus – und seine »Dekompositionen des Feuilletons«¹⁸⁹ – nicht bloß metaphorisch, sondern wird in seiner konkreten Materialität sichtbar.¹⁹⁰ Umgekehrt heißt das aber auch, den Schnitt gerade als *eine* Möglichkeitsbedingung des Zitats (vgl. Kap. 5) bei Kraus zu verstehen. Bereits Gérard Genette bemerkt beiläufig, dass für eine (intertextuelle) ›Transformation‹ ein »einfacher und mechanischer Eingriff« genüge, wie es »im Extremfall das Herausreißen einiger Seiten« darstellt.¹⁹¹ Auch Kraus' Devise »Ausschneiden, was ist«¹⁹² deutet auf einen ›mechanischen‹ Begriff des Zitats hin, bei dem, wie Burkhard Müller resümiert, »die Wiedergabe ohne Vermittlung eines Subjekts auskomme.«¹⁹³ Darüber hinaus eröffnet sich hier die Möglichkeit, die Materialität des Zitats ausgehend von Jacques Derridas Konzept des »zitathaften Aufpuffens«¹⁹⁴ zu denken: Ergänzend zu der rein »kommunikative[n] Bewegung«,

187 Keine Rolle spielt der Zeitungsausschnitt bei den beiden weiteren Eingriffen: Für die Szene I/1 der Bühnenausfassung schneidet Kraus aus den Szenen VS/1 und I/1 der Buchausgabe zwei kurze Redestücke aus, die andernfalls getilgt worden wären, und fügt sie neu in die verbliebene Dialogstruktur ein (vgl. zum Manuskript WB, H.I.N. 176549, fol. 7f.; zum Drucktext BF, S. 20f.). Dass Kraus überdies nur am Beginn des ersten Aktes der Bühnenausfassung zerschnittenes Material verwendet und danach nicht mehr, lässt annehmen, dass sich die Praktik des Schneidens für die dritte große Bearbeitungsform der *Letzten Tage der Menschheit* wohl erschöpft hat.

188 Frey: Der unendliche Text, S. 51. Diese Gewalttätigkeit besteht also grundsätzlich und zeigt sich nicht erst in der »Sprengkraft« des Zitierens »alltäglicher, außerkünstlerischer Zeugnisse«, wie Möbius meint (Möbius: Montage und Collage, S. 281).

189 Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 218.

190 Wirth sieht in einer solchen Konkretisierung im Allgemeinen eine historische Verschiebung: Während um 1800 die *Metapher* des Schneidens und Klebens vorherrschend sei, sei es um 1900 hingegen die *Praktik*, die außerdem zunehmend demonstrativ angewandt werde (vgl. Wirth: Poetisches Paperwork, S. 47f.).

191 Genette: Palimpseste, S. 16.

192 Kraus: Die Staackmänner. In: F 398, Apr. 1914, XVI. Jg., S. 22–28, hier S. 28.

193 Müller: Mimesis und Kritik, S. 105.

194 Derrida: Signatur Ereignis Kontext, S. 32.

als welche die *greffe citationelle* bei Derrida angelegt ist, schlägt Uwe Wirth vor, diese als »körperliche Schreib- und Papierpraxis zu begreifen«.195 Sie wird damit zur *greffe materielle* erweitert und gleichsam zu einem Schereneinsatz, dessen Originalität nicht mehr genieästhetisch gedacht werden kann, sondern aus der neuen Kombinationsgabe und mithin einer »Poetik der Bewegung«196 resultiert. Ohnehin stellen die Figuren, die in den *Letzten Tagen der Menschheit* Zeitungsartikel auswendig aufsagen, Manuskripte hervorziehen und Ausschnitte mitbringen, mit ihren körperlichen Gesten den Akt des Zitierens in seiner Performativität stets schon auf ihre Weise aus. Das Schneiden ist dann auch für Kraus im Sinne einer »operative[n] Energie«197 zu fassen, die einen regulierenden Zugriff auf die Textmassen gewährt. Vorausgesetzt ist dabei ein mediales Apriori: Nur das Vorhandensein von vorgängigem Papiermaterial setzt den Kraus'schen Eingriff mit der Schere überhaupt erst in Gang.

Eine quantitative Auswertung der obigen Befunde spricht überdies nachdrücklich einmal mehr für die schon erwähnte produktionsökonomische Komponente von Kraus' Vorgehen. Sein Griff zur Schere wird für *Die letzten Tage der Menschheit* gerade dann zum konstitutiven Moment, als es um die Fertigstellung der Akt-Ausgabe geht: IV. und V. Akt weisen insgesamt betrachtet die größte Dichte an Ausschnitten auf, insbesondere von solchen, die über den »Umweg« der *Fackel* inkludiert werden. Nicht nur nimmt damit die Zahl der Ausschnitte mit dem Fortgang des Schreibens zu, sondern die tabellarischen Aufstellungen verdeutlichen darüber hinaus, dass Kraus gerade Ausschnitte der Jahre 1917 und 1918 einer Doppelverwendung unterwirft. Anstelle einer bloßen Re-Komposition198 von Material aus der *Fackel* im Materialkomplex der *Letzten Tage der*

195 Wirth: *Poetisches Paperwork*, S. 58. Vgl. auch Wirths Äußerungen an früherer Stelle, wonach die bei Derrida formulierte »Kraft zum Bruch« (Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, S. 27) »eigentlich ein ganzes Ensemble von materialen respektive körperlichen Vorstellungen aufruft, die das pflanzende *paperwork* betreffen: angefangen von den muskulären Gesten, die beim Herausreißen oder Herausschneiden von Zeichenkörpern aus ihrer [sic] ursprünglichen syntagmatischen Verkettungen involviert sind, bis hin zu den Materialitäten, die bei der Wiedereinschreibung eine Rolle spielen: dem Klebstoff oder der Heftklammer, mit der Papierschnipsel zu einem neuen Syntagma verbunden werden. All diese Gesten lässt Derrida unberücksichtigt« (Wirth: *Zitieren Pflöpfen Exzerpieren*, S. 91, Herv. im Orig.).

196 Wirth: *Poetisches Paperwork*, S. 61.

197 Vogel: *Mord und Montage*, S. 24. Daher leuchtet auch Amália Kerekes' Annahme, dass Kraus sein Material »schockartig als Erlebnis zuteil wird«, nur bedingt ein, selbst wenn man wie sie vom »betonte[n] Zufallscharakter der Schreibanlässe« ausgeht (Kerekes: *Schreibintensitäten*, S. 38).

198 Auch diese Möglichkeit bleibt freilich – nicht jedoch als exklusive – bestehen: Wie gerade die Verwendung früherer *Fackel*-Ausgaben zeigt, muss folglich Timms' oben genannte These der Kraus'schen Entgegensetzungen erweitert werden: Nicht nur der Widerspruch des Fremden, sondern auch die Wieder-Holung des Eigenen (so etwa für die Passagen des Nörglers) beziehungsweise die Wieder-Holung des Fremden im Eigenen (wenn es um die

Menschheit lässt sich daher von der parallelen Verwendung zweier Vertextungssysteme sprechen, die Kraus mit demselben Material bespielt. Dass die beiden Systeme je unterschiedlicher Einpassungen mit Schere und Feder bedürfen, ist bereits dargelegt worden.

Allgemeiner gefasst, ist Kraus auf einen Vorgang verwiesen, der sich als die »Fabrikation von Faktizität« umschreiben lässt und dabei stets auf das »Reale[] des Materials« bezogen bleibt.¹⁹⁹ Noch vor jeder Entscheidung zwischen wahr und falsch ist das Faktum als »sprachliches Provisorium«²⁰⁰ anzusiedeln, das eine spezifische Bearbeitungsfolge durchläuft.²⁰¹ Faktizität ist demgemäß allererst als Ergebnis eines materialen Zurichtungsprozesses zu erachten. Intrikat wird die Sachlage, wenn man den Stellenwert einbezieht, den Kraus der zeitgenössischen Presse zuschreibt: In seiner materialen Qualität erschöpft sich das Zeitungspapier dabei keinesfalls. In diesem Sinne ist auch Gerhard Melzers Bemerkung zuzustimmen, wonach »das Wirklichkeitserlebnis von Kraus weniger ein reales, als ein von der Zeitung bestimmtes war«, wobei die Zeitung für ihn »die Welt schlechthin« bedeute.²⁰² Die Grenze von ›Welt‹ und ›Text‹ markiert Kraus als immer schon brüchig, denn was als Welt erscheint, ist eingebettet in eine dialektische Schleife von Sprechakt und Kriegshandlung. Kraus' Anrede *In dieser großen Zeit* fasst diesen Sachverhalt in die seither vielbemühten Worte: »Und dann fällt mir zufällig bei, an einem trüben Tage wird es klar, daß das Leben nur ein Abdruck der Presse ist. [...] Ist die Presse ein Bote? Nein: das Ereignis. Eine Rede? Nein, das Leben.«²⁰³ Geht man mit Kraus, so steht also nichts weniger als die *poiesis* von Wirklichkeit(en) auf dem Spiel. Für ihn kongruiert die Produktion von Fakten beziehungsweise der Schnitt in die Zeitung dabei entsprechend mit einem Schnitt in die Wirklichkeit. Mit der Schere, so lässt sich zuspitzen, erzeugt Kraus Wirklichkeitspräparate.²⁰⁴

in der *Fackel* abgedruckten Zeitungsausschnitte geht) setzt Schreibenergien frei, die stets aus der Konfrontation mit vorgängigem Material resultieren.

199 Forschungsprogramm des Graduiertenkollegs »Das Reale in der Kultur der Moderne«, Kap. 1.2.9.

200 Vogel: *Die Kürze des Faktums*, S. 139.

201 Vgl. ebd.: »Fakten entstehen dort, wo ein natürliches oder künstliches Kontinuum aufgetrennt wird und ein Teilstück desselben in einen Relaiszustand überführt wird, bevor es gemeinsam mit anderen Teilstücken in den Dienst einer neuen Hypothese oder eines neuen Zusammenhangs genommen wird.«

202 Melzer: *Der Nörgler und die Anderen*, S. 106.

203 Kraus: *In dieser großen Zeit*. In: F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 8.

204 Die Kategorien, die Hans-Jörg Rheinberger für das Präparat geltend gemacht hat, lassen sich dabei in verallgemeinerter Form durchaus auf Kraus übertragen: So sorgen »Umordnung« und »Zurichtung der Dinge« dafür, neue Sichtbarkeiten zu erzeugen; und auch Kraus' papierne Präparate sind auf »Dauer« und »Aktualisierbarkeit« angelegt. Gemessen an Kraus' Umgang mit den Ausschnitten und dem Maß an Repräsentativität, das er ihnen verleiht, wird man ihnen überdies auch »typologische Überhöhung« zuschreiben dürfen

Auf deren Basis vollzieht Kraus dann auch die Dramatisierung respektive Figuration des Materials, bei der die Ausschnitte zum Sprechen gebracht werden. Wie die Beispiele gezeigt haben, wird der Akt der (Re-)Singularisierung zu einem dezidiert po(i)etischen Prinzip. Anknüpfend an die Einzelanalysen lässt sich hier ergänzen, dass die Ausschnitte in Kraus' Anordnung (*compositio*) – mit dem Kleber als »Zeit- und Raumkünstler«²⁰⁵ – in den Manuskripten der *Letzten Tage der Menschheit* zugleich einem »pouvoir de consignation«²⁰⁶ unterworfen werden. Dieses geht, wie Derrida dargelegt hat, mit dem »pouvoir archontique« gemeinsam einher und bezeichnet – über die geläufigen Bedeutungen der Hinterlegung bzw. des Pfandes sowie der Verbriefung hinaus – dezidiert eine Versammlungsstrategie: »l'acte de consigner en rassemblant le signes«.²⁰⁷ Was Derrida für die Zeichen postuliert, lässt sich dann auch als allgemeines Ordnungssystem auffassen. Für *Die letzten Tage der Menschheit* etwa kann in diesem Sinne geltend gemacht werden, dass sie ein Zusammenspiel heterogener Elemente reproduzieren, wie es auch die Zeitungsseite grundsätzlich kennzeichnet,²⁰⁸ und die Grenze von *high* und *low* systematisch überschreiten. Die Konsignation wird damit zu einem Koordinationsprinzip, das eine bestimmte Menge von Elementen in einem System oder einer Synchronie versammelt, die darin gleichsam eine – sei es auch negative – »Idealkonfiguration« ausbilden.²⁰⁹ Diese Konfiguration bleibt dabei stets auf die ἀρχή (*arché*) verwiesen, die nicht bloß einen Anfang, sondern vor allem auch einen Herrschaftsbereich absteckt.²¹⁰

Schließlich gestaltet sich durch die Einarbeitung der Ausschnitte nicht nur der Materialkomplex der *Letzten Tage der Menschheit* als »porös«,²¹¹ sondern überdies resultiert aus Kraus' Umgang mit dem vorgängigen Material ein Schnittkollektiv, das eine Vorstellung »starker« Autorschaft prekär erscheinen lässt. In diesem Sinne hat Juliane Vogel darauf aufmerksam gemacht, dass in Kraus' Vorgehensweise eine »negative Figur der Autorschaft« realisiert wird, die – zunächst, wie man ergänzen muss – »von der Produktion von Originalen Abstand nimmt, um stattdessen in die Texte anderer einzugreifen«.²¹² Wenn Kraus jedoch gleichzeitig seine Selbstbezeichnung als Autor der *Letzten Tage der Menschheit*

(Rheinberger: Präparate, S. 336 u. 342f.). Zum Begriff des »Wirklichkeitspräparates« vgl. auch Vogel: Die Kürze des Faktums, S. 143.

205 Kraus: Merks Wien. In: F 431–436, Aug. 1916, XVIII. Jg., S. 43.

206 Derrida: Mal d'archive, S. 14, Herv. im Orig.

207 Ebd., Herv. im Orig.

208 Vgl. dazu Pompe: Zeitung/Zeitschrift, S. 297, die überdies ergänzt, dass die Praxis des Zerschneidens auf die »offene« Form der Zeitung verweise, wie sie immer schon gegeben sei. Zu dem Umstand, dass außerdem die graphische Gestaltung der Zeitung bereits eine Schnittvorlage liefert, vgl. Vogel: Mord und Montage, S. 25.

209 Vgl. Derrida: Mal d'archive, S. 14.

210 Vgl. auch ebd., S. 11.

211 Zum »porösen Text« vgl. Frey: Der unendliche Text, S. 51.

212 Vogel: Materialbeherrschung und Sperrgewalt, S. 460.

wiederholt gleich einem »Ehrentitel«²¹³ (vgl. Kap. 1) führt, so mutet dies auf den ersten Blick nicht sonderlich überraschend an, ist es doch Uwe Wirth zufolge um 1900 gerade die »selegierende und arrangierende editoriale Instanz, die für ihre Tätigkeit den Anspruch auf Autorschaft reklamiert.«²¹⁴ Ausgehend hiervon und unter Berücksichtigung der Schere als des bereits genannten »Instruments der Autorschaft« soll für Kraus abschließend ein alternatives Konzept von Autorschaft profiliert werden, das an ein Prinzip *kollektiver* Vertextung rückgebunden ist. Der Materialkomplex der *Letzten Tage der Menschheit* lässt sich in diesem Sinne mit einer Goethe'schen Wendung als »Werk eines Kollektivwesens«²¹⁵ lesen, das (textuelles wie materiales) Fremdes und Eigenes vereint. Die Kollektivstiftung, die sich hierbei vollzieht, kann jedoch kaum als harmonische oder egalitäre erachtet werden, sondern deutet vielmehr auf eine hierarchisch konzipierte Zusammensetzung und mithin auf ein *collectif involontaire* hin: Kollektiv-Werden impliziert eben nicht automatisch, Herrschafts- beziehungsweise Verfügungsgewalt abzugeben.²¹⁶ Kraus' 1923 abermals am *Neuen Wiener Journal* geäußerte Kritik, wonach dieses, »wo es nicht willige Lieferanten findet, die Gewalt der Schere braucht«,²¹⁷ widerspiegelt nur allzu deutlich auch sein eigenes Vorgehen. Denn das Wirklichkeitsmaterial seiner Gegenwart, das durch den Ausschnitt operationalisierbar geworden ist, traktiert Kraus, insbesondere im nachfolgenden Druck,²¹⁸ keinesfalls im Sinne von dessen Verfasser:innen. Als Teile eines Kollektivs, das ihnen die Rede entzieht, bleiben diese über die ursprüngliche Halbwertszeit ihrer Texte hinaus – auch im Sinne eines einschneidenden Gewaltaktes – im Kraus'schen Machtbereich festgehalten.

213 Hawig: Die Offenbach-Renaissance, S. 19.

214 Wirth: Die Geburt des Autors, S. 428.

215 Vgl. Goethe: Die letzten Jahre, S. 521 f.

216 Vgl. Ehrmann/Traupmann: Kollektive schreiben, S. 19.

217 Kraus: Ein Séparée-Abenteuer. In: F 622–631, Juni 1923, XXV. Jg., S. 160–167, hier S. 160.

218 »Herrschaft übt Karl Kraus durch systematische Inzision und mittels der Schere«, lautet Vogels Diagnose hinsichtlich der *Fackel* (Vogel: Materialbeherrschung und Sperrgewalt, S. 461), die meines Erachtens präzisiert werden muss: Tatsächlich ist die Etablierung von Kraus' Herrschaftsbereich nicht schon durch den Schnitt und nur bedingt im »Relaiszustand« der Faktenproduktion gegeben, sondern dieser Herrschaftsbereich entfaltet sich vollends erst in der Komposition respektive der Konsignation der Ausschnitte sowie durch den daran anschließenden Veröffentlichungsakt (zu Letzterem vgl. auch Červenka: Textologie und Semiotik, v. a. S. 144 f.).

FÜNFTES KAPITEL

Post Scriptum. Graphien des Sekundären

Die Modalitäten der Rede, bei denen die vorliegende Untersuchung einen ihrer Ausgangspunkte genommen hat, gilt es an dieser Stelle neuerlich aufzugreifen.¹ Sprechen und Schweigen sowie eigene und ›fremde‹ Rede² bilden das Spannungsfeld, innerhalb dessen auch die – im bisherigen Verlauf bereits verschiedentlich angeklungenen – Verfahren des Zitierens zu verorten sind. Indem es diese Verfahren nachfolgend noch einmal systematisch aufschlüsselt, zielt das abschließende Kapitel darauf ab, für *Die letzten Tage der Menschheit* eine ausdifferenzierte Poetik des Sekundären zu profilieren. Zum Zitat bei Kraus ist gar vieles bereits gesagt worden, gleichermaßen von ihm selbst wie von der Forschung. Nötig und naheliegend scheint also ein Zwischenschritt: Was üblicherweise ›Zitat‹ heißt bei Kraus, ist erstens zu problematisieren und daran anschließend zweitens in verschiedene Praktiken auszudifferenzieren, die einmal mehr als Möglichkeiten und Bedingungen der Vertextung der *Letzten Tage der Menschheit* erachtet werden müssen. Der Fokus liegt daher im weiteren Verlauf auch weniger auf dem Zitat im Sinne einer »für sich auftretende[n] Redefigur«; stattdessen »gilt es [...] Prozesse des Zitierens zu beobachten«.³ Schon Hans-Ulrich Simon regt zu einer grundsätzlichen Unterscheidung an:

»Zitat« meint ein aus einem Kontext gelöstes und in einen anderen Kontext transponiertes Element; unter »zitieren« versteht man dagegen die Veranlassung, daß etwas/jemand in Erscheinung tritt. Zwar tritt im Zitat [...] etwas aus einem anderen Kontext Zitiertes in Erscheinung, aber »zitieren« ließe sich dieser Text etwa auch durch eine Paraphrase mit Beleg. Im sprachl[ichen] Bereich sind Paraphrase und Z[it]at verschiedene Formen eines wiedergegebenen, reproduzierten Textes; die Wiedergabe ist ein Verfahren. Die Verfahren des »Zitierens« sind jedenfalls vielfältiger als die Form des Z[it]ats. Es erscheint angebracht, diese Vielfalt nach ihren einzelnen Konkretisationsformen zu

1 Einzelne Abschnitte des vorliegenden Kapitels speisen sich aus Traupmann: Echo, Archiv, Artefaktographie; sowie Traupmann: Nachschrift.

2 Der Begriff des ›Fremden‹ soll im vorliegenden Zusammenhang stets im Sinne des *alienus* gedacht werden, der sich aus *alius* ableitet und grundlegend als »einem anderen gehörig« verstanden werden kann. ›Fremde‹ Rede meint dann die Rede eines *Anderen*, ohne dass damit bereits ein von vornherein bestimmtes Verhältnis einhergehen muss: Der Fremde kann Feind, aber auch Gast sein – vielleicht am eindrucklichsten zeichnet sich dieser Spielraum im Wort ξένος (*xénos*) ab, das neben dem Feind und dem Gast sogar den Gastgeber selbst benennen kann.

3 Plath/Pantenburg: Aus zweiter Hand, S. 22, Herv. T. T.

benennen (also nicht allgemein von »zitieren« zu sprechen) und Z[itat] als eine spezielle Form unter anderen zu bestimmen.⁴

Eben von solchen ›Konkretisationsformen‹ wird auch für Kraus auszugehen sein, wobei sich weniger die Frage stellt, wer oder was im Zitieren in Erscheinung tritt, sondern welche Praktiken den Verfahren des Zitierens zugrunde liegen. Insbesondere drei Prozesse der Vertextung werden im Folgenden betrachtet: Ein erstes Unterkapitel ist der diskursiven Praktik des Archivierens gewidmet, mittels derer Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* als Gegenprojekt zur habsburgischen Propaganda in Stellung bringt. Insofern Kraus auf der Bewahrungs- und Überlieferungsqualität seines Dramenprojektes für eine Nachwelt beharrt, begegnen neuerlich Fragen der Aktualität sowie der Beständigkeit respektive des Umgangs mit Gegenwart und Zukunft. Indem er das Archivieren paratextuell wie intratextuell explizit ausweist, arbeitet Kraus einmal mehr daran, eine distinkte öffentliche Wahrnehmung der *Letzten Tage der Menschheit* zu generieren und zu steuern. Ein solcher Umgang mit dem Archivieren ist folglich auch im Kontext der generellen textuellen Inszenierung der *Letzten Tage der Menschheit* zu verorten, wie er im ersten Kapitel, jenem zur (De-)Konstitution des Werks, ausgelegt worden ist. Ein zweites Unterkapitel befasst sich mit der medialen Praktik des Phonographierens, das eng an die Probleme der Archivierbarkeit von Gegenwart anschließt. Als mediale Praktik ist das Phonographieren nicht nur hinsichtlich tonaler Aufzeichnung zu erachten, sondern vor allem auch mit Blick auf das Verhältnis von Ton und Schrift sowie deren wechselseitige Übertragbarkeit ineinander. Für Kraus ergibt sich aus dem Phonographieren ein Schreibverfahren, das zu einer eigenwilligen Textgestaltung führt. Wenn im Kapitel zur Tragödie gezeigt worden ist, dass sich Fragen von Form und Gattung als unauflöslich mit Praktiken verbunden erweisen, so sollen Kraus' Prinzipien der Figuration und der Redegestaltung über das Phonographieren zusätzlich auf ihre medialen Bedingtheiten hin untersucht werden.

Während die ersten beiden Kapitel der vorliegenden Arbeit eher die konzeptuellen und diskursiven Praktiken der Vertextung hervorgehoben haben, ist mit dem dritten Kapitel zu den Schreibszenen sowie dem vierten Kapitel zu den Schereneinsätzen verstärkt die technische Seite der Vertextung in den Vordergrund gerückt. Demgemäß ist auch hier das dritte Unterkapitel einer dezidiert materialen Praktik des Zitierens gewidmet: dem Abschreiben, das selbst wiederum als eine mögliche Ausprägung des Kopierens erscheint. Dem Vorschlag von Oliver Kohns und Martin Roussel, eine mit der Verbreitung des Buchdrucks sich ergebende Unterscheidungslinie »zwischen *Kopien* (als materiellen Vervielfältigungen) und *Zitationen* eines Textes (als geistigen Übernahmen)« zu ziehen,⁵ soll hier nur bedingt gefolgt werden. Es wird vielmehr darum gehen, das Abschreiben gerade *als*

4 Simon: Zitat, S. 1049f., Herv. im Orig.

5 Kohns/Roussel: Kopieren, S. 376, Herv. im Orig.

Zitationsverfahren zu situieren. Das Abschreiben verspricht solcherart einmal mehr Einblicke in die materiale Poetik der *Letzten Tage der Menschheit*, wie sie bereits die Untersuchung der Kraus'schen Schreibszenen insbesondere dort gewährt hat, wo Praktiken als konkrete Schreibverfahren und Umgangsweisen mit Schreibmaterialien nachgezeichnet werden können. Am engsten gekoppelt ist das Abschreiben sicherlich mit Kraus' Schereneinsätzen, die ebenfalls mit der Materialität des Zitierens zu tun haben. Das angedeutete komplementäre Verhältnis von Schneiden und Schreiben bleibt im Rahmen der für Kraus zu profilierenden Poetik des Sekundären entsprechend weiterzuentwickeln. Anhand der Schereneinsätze ist zudem ein Phänomen sichtbar geworden, das sich als ›Gewalt des Zitierens‹ umschreiben lässt. Es wird auch im Folgenden zu berücksichtigen sein.

Alle drei zu verhandelnden Praktiken von Kraus' Poetik des Sekundären – Archivieren, Phonographieren, Abschreiben – verbindet außerdem mit dem Schneiden, dass sie in je spezifischer Weise mit vorliegendem Material und in weiterer Konsequenz auch mit Wirklichkeit respektive dem ›Realen‹ umgehen (müssen). Im Rückgriff auf das Modell verschiedener »Formen des Zitatgebrauchs«,⁶ wie es Rüdiger Campe am Beispiel Georg Büchners entworfen hat, ist als dominante Zitierweise bei Kraus entsprechend die ›historische‹ anzunehmen. Für solche historischen Zitierweisen hält Campe fest, dass sie »pragmatisch[]« verstanden werden müssen, »weil sie sich auf *pragmata*, Handlungen und Sachverhalte in der Welt, beziehen.« Dem Anspruch nach bringen historische Zitierweisen über diese Bezüge »Texte der Wiederholung und Wiedererkennung hervor[]«. ⁷ Leitend für die weiteren Überlegungen wird schließlich auch Campes Befund sein, dass historische Zitate »geprägt [sind] von der Faszination des Zugriffs auf das Leben und das Reale«, sich gleichzeitig aber »damit beschäftigen [müssen], dass sie auch und gerade den Zugang zum Leben und zum Realen durch Praktiken des Zitierens erreichen.«⁸ Vorausgesetzt wird für die nachfolgenden Ausführungen jedoch ebenso die zum Ende des vierten Kapitels skizzierte Überlappung von Textualität und Wirklichkeit: Für Kraus bedeutet schließlich, so ist argumentiert worden, die Zeitung »die Welt schlechthin«. ⁹ In diesem Sinne können *Die letzten Tage der Menschheit* mit Gerhard Melzer mit einigem Recht auch »als ein langes Zitat der Wirklichkeit« bezeichnet werden. ¹⁰ Trotzdem griffe es zu kurz, Kraus' zitierendes Verhältnis zur Wirklichkeit alleine auf ein – zweifellos scharfsichtiges – kritisches Abarbeiten an einer allgemein herrschenden »Semiokratie und Semiurgie«, das heißt an einer »Auflösung der Realität in gleichgültige Zeichen ihrer selbst«, ¹¹ beschränken zu wollen.

6 Campe: Zitat, S. 276.

7 Ebd., Herv. im Orig.

8 Ebd., S. 277.

9 Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 106.

10 Ebd., S. 123.

11 Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 219.

Von *Graphien* des Sekundären ist nun insbesondere deshalb zu sprechen, weil Kraus Archivieren, Phonographieren und Abschreiben jeweils als konkrete Schreibverfahren realisiert: Als Praktiken sind alle drei dezidiert an die schriftliche Verfasstheit der *Letzten Tage der Menschheit* gebunden. Gleichzeitig ist aber auch an die im 19. Jahrhundert sich vollziehende »radical diversification in what counted as writing« zu erinnern, wie sie Lisa Gitelman ausführte: »[T]hink of its [des 19. Jahrhunderts, Anm.] many ›-graphies«.¹² Auch ohne direkt in einem Zusammenhang mit der Schriftlichkeit der *Letzten Tage der Menschheit* zu stehen, ist ein Verfahren wie etwa jenes der Phonographie eben dem Medium wie auch der Metaphorik der Schrift verpflichtet. Zudem ist Kraus ohnehin ein Schriftsteller, dessen ›Modernität‹ sich in vielerlei Hinsicht mehr als eine des 19. denn des 20. Jahrhunderts erweist. An Kraus' Umgang mit dem ›Realen‹ seiner Gegenwart und zumal an der Materialität des Zitierens entzündeten sich freilich zuletzt nicht bloß Fragen der Schriftlichkeit und der Schreibszene, sondern neuerlich und damit verknüpft auch solche der Autorschaft – insbesondere der von Kraus so häufig proklamierten Autorschaft der *Letzten Tage der Menschheit* im engeren Sinne, mit der er wiederholt spielt (vgl. Kap. 1). Schließlich bedeutet, sich der Graphien des Sekundären zu bedienen, auf Arbeitsweisen des Reproduzierens und des *recycling* – für Kraus durchaus wörtlich zu nehmen als ein Re-Zirkulieren(-Lassen) – zu setzen. Solche Arbeitsweisen, die sich mit gewissen ›Praktiken des Sekundären‹¹³ überschneiden, entwickeln ihren je eigenen Umgang mit *vorgescribenem* Material beziehungsweise mit der ihnen vorausgehenden Faktizität: Sie entwerfen alternative Strategien der Versicherung und Beglaubigung durch das Dokument, die den autorschaftlichen, seit dem 18. Jahrhundert im Zusammenspiel juristischer und kommerzieller Faktoren zusehends »fetischisierten Eigennamen«¹⁴ zwar in gewisser Weise nach wie vor benötigen oder zumindest voraussetzen. Gleichzeitig jedoch durchkreuzen jene Arbeitsweisen ein mit dem Eigennamen verknüpftes Paradigma ästhetischer Originalität, das innerhalb der Logiken des freien Marktes und durch zunehmende künstlerische Autonomisierung zum Garanten für den »Markterfolg«¹⁵ geworden ist. Anstelle ›originärer‹ Gedanken rücken »geborgte Reden, durchgestrichene Ichs und die vielen Stimmen der Anderen«¹⁶ in den Mittelpunkt, zu deren Vermittlungsfigur Kraus gleichsam wird. Seine sekundären Graphien fordern dann auch dazu heraus, die möglichen »Schreibpositionen«¹⁷ mitein-

12 Gitelman: Paper Knowledge, S. 10.

13 ›Praktiken des Sekundären‹ bezeichnen »jene kulturellen und medialen Verfahren [...], die gezielt auf den Status des Vorgefundenen, des Nicht-Authentischen oder des Abgeleiteten ihres Gegenstands bzw. Materials setzen – oder aber derartige Zuschreibungen bewusst problematisieren« (Fehrmann et al.: Originalkopie, S. 7).

14 Wetzel: Autor/Künstler, S. 512.

15 Ebd.

16 Siegert/Vogl: Vorwort, S. 8f.

17 Hoffmann: Schreiber, Verfasser, Autoren, S. 165.

ander in Beziehung zu bringen: Namentlich zu berücksichtigen sind dabei vor allem die Interferenzen zwischen der Rolle des *Autors* und der Rolle des gemeinhin eher reproduktiv agierenden *Schreibers*,¹⁸ mit denen jeweils historisch vorgeprägte Funktionen einhergehen. Wie in der Pluralität von Rollen als Autor, Herausgeber und Verleger der *Fackel*¹⁹ wechselt Kraus gleich einer proteischen Gestalt spielerisch auch zwischen den Funktionen von Autor und (Ab-)Schreiber. Letztlich treibt er die beiden unvereinbar scheinenden Schreibpositionen jedoch einer nachgerade paradoxen Liaison zu, die das – nur vermeintlich und vordergründig klare – Verhältnis von Wirklichkeit und Reproduktion kollabieren lässt und in deren Rahmen Kraus stattdessen eine (wieder gestärkte) Autorschaft etabliert, mit der er, wie zu zeigen sein wird, nach einem Prinzip der Artefaktographie agiert.

NOCH EINMAL ... ZITIEREN

Schon im Vorwort der Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* formuliert Kraus programmatisch: »Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.«²⁰ Den »Skandal des Wörtlichen«,²¹ der sich darin bereits abzeichnet, hebt die Buchausgabe, die mit ihrem Vorwort Authentizitätsmarker generell noch stärker forciert, noch dezidierter hervor: »Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind *wörtlich* gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.«²² Zu solchen peritextuellen Bemerkungen gesellt sich dann eine ganze Reihe epitextueller Äußerungen, in denen Kraus den Realitätsgrad der *Letzten Tage der Menschheit* ebenfalls proklamiert, wobei er damit einmal mehr (vgl. Kap. 1) auf die öffentliche Rezeption reagiert. Besonders deutlich wird dies etwa anhand der Szene »Deutsches Hauptquartier« (V/27 der Akt-Ausgabe beziehungsweise IV/37 der Buchausgabe), zu der Kraus sich – mit abweichender Benennung – anlässlich seiner Wiener Vorlesung vom 14. Dezember 1919 in einer *Randbemerkung* folgendermaßen äußert:

Nun folgt die Szene »Wilhelm und die Generale«. Leser und Hörer waren vielfach der Meinung, diese Zeichnung des gekrönten Scheusals beruhe auf Erfindung. [...] Meine Szene aber, die nur in der Komposition erfunden ist, beruht teils auf den gedruckten Aussagen des Kontreadmirals Persius, teils auf

18 Vgl. ebd., S. 177.

19 Vgl. Djassemly: Productivgehalt, S. 335.

20 AA, S. 1.

21 Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 216.

22 S 10, S. 9, Herv. T.T.

Berichten über Gastspiele in Donau-Eschingen und Schönbrunn, die ich selbst von schauernden Ohren- und Augenzeugen erhalten habe. [...] Ich habe eigentlich nichts verändert als, zum Teil, die Namen des von der majestätischen Gunst betroffenen, der Gnade wehrlos preisgegebenen Hof- und Militärgesindes. Jede Gebärde, jedes Wort ist von jener grauenhaften Echtheit, ohne die ja auch dieser Weltkrieg nicht glaublich wäre.²³

Die Szene mitsamt Randbemerkung inkludiert Kraus ebenso in seine Innsbrucker Vorlesung vom 4. Februar 1920.²⁴ Ein Nachtrag zu dieser Vorlesung erhellt allerdings, dass der Sprecher Kraus offenbar an Autorität eingebüßt hat:

Da die Erklärung, die ich dem Vortrag vorangeschickt hatte: daß man so etwas nicht erfinden kann und daß es eben wahr ist, dem Gesindel nicht genügt hat und das Gesindel an meinem Wort zu zweifeln wagte, so sehe ich mich genötigt, die Dokumente zu veröffentlichen, auf denen meine szenische Darstellung beruht. Ich habe schon öfter erwähnt, daß ich den Berichten entsetzter Augen- und Ohrenzeugen manche Anregung verdanke. [...] Ich habe nichts weiter als den Schauplatz dieser Gräßlichkeiten verändert, den ich ins deutsche Hauptquartier verlegte.²⁵

Zum Beleg liest Kraus im Anschluss daran Auszüge aus seinen Quellen. Bemerkenswert an Randbemerkung wie Nachtrag ist sicherlich, dass Kraus zwischen ›Dokumenten‹ und ›szenischer Gestaltung‹ respektive ›Komposition‹ differenziert, was auf die im bisherigen Verlauf (vgl. Kap. 1, 2 und 4) wiederholt dargelegte Übertragung von textuellen Versatzstücken in dramatische Rede und also auf einen formalen Vorgang aufmerksam macht.

Die besagte Prämisse der Wörtlichkeit dekliniert Kraus in den epitextuellen Zeugnissen dann insbesondere am Beispiel der Kriegsberichterstatterin Alice Schalek durch, in deren Monolog (IV/10 der Buchausgabe) laut Kraus »kein Satz von mir erfunden ist, wiewohl ich es selbst nicht glauben kann«;²⁶ der Monolog sei »wörtlich aus den Feuilletons geholt[]«.²⁷ Der Schalek-Monolog gereicht später überhaupt zum prototypischen Beleg für die Wirklichkeitstreue der *Letzten Tage der Menschheit*, wenn Kraus etwa für die besagte Szene »Wilhelm

23 Kraus: Randbemerkung. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 1 f., hier S. 1 f. Vgl. auch Kraus: Innsbruck. In: F 531–543, Apr. 1920, XXII. Jg., S. 1–206, hier S. 36.

24 Zu den Turbulenzen dieses Vortragsabends hat sich Kraus umfassend in der *Fackel* positioniert (vgl. ebd., v. a. S. 1–12 u. 39–94).

25 Kraus: Vorlesungen. In: F 544–545, Juni 1920, XXII. Jg., S. 11–19, hier S. 12.

26 Kraus: Notizen. In: F 554–556, Nov. 1920, XXII. Jg., S. 17–28, hier S. 23.

27 Kraus: Vorlesungen. In: F 546–550, Juli 1920, XXII. Jg., S. 3–33, hier S. 25. An anderer Stelle vermerkt Kraus, dass die »Sätze« aus den Kriegsfeuilletons von Hans Müller und Alice Schalek in *Die letzten Tage der Menschheit* »wortwörtlich übernommen« seien (Kraus: Vorlesungen. In: F 544–545, Juni 1920, XXII. Jg., S. 11–19, hier S. 14).

und die Generale« folgende Vorbemerkung lanciert: »Eine Szene, in der, ganz wie in der Schalek-Szene, kein Wort von mir und alles wortwörtlich von der Wirklichkeit abgeschrieben ist.«²⁸ Andernorts wird Kraus für sein Dramenprojekt gar behaupten, dass »alles in diesem Buch auf der von keiner Erfindung erreichbaren Wirklichkeit« beruhe,²⁹ jede Szene enthalte »einen Text der Wirklichkeit«.³⁰ Nicht nur die empirisch belegten beziehungsweise belegbaren, sondern ausnahmslos *alle* Szenen sollen als ›echt‹ verstanden werden – so zumindest beansprucht es Kraus.³¹ Zeitgenössische Stimmen übernehmen diese Diktion von ihm; Alfred H. Fried beispielsweise bezeichnet *Die letzten Tage der Menschheit* als »Dichtung«, wie noch nie eine so innig mit der Wirklichkeit verbunden war«,³² für Otakar Fischer besteht die »Absicht des Dichters« darin, »aus einer Unmasse kleiner Szenen, aus dialogisierten Zitaten ein Bild der wahrhaftigen Wirklichkeit zusammzusetzen«.³³ Noch im Rahmen seiner Vorlesungen der Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit* gibt Kraus nach eigenem Bekunden einen »Hinweis auf die dokumentarische Echtheit«.³⁴ Auf das Programmblatt der Bühnenfassung lässt er einen Auszug aus der jugoslawischen Literaturzeitschrift *Hrvatska Revija* drucken, in dem es über *Die letzten Tage der Menschheit* unter anderem heißt:

Das Problem des literarischen Ausdruckes war und bleibt: wie könnte man die zeitgenössische Tragödie der Operettenwirklichkeit unverfälscht, wahrhaft und wirklich darstellen? Karl Kraus hat diese Frage für sich gelöst: mit dem Zitat. Er hat die unverfälschte Wirklichkeit zitiert und hat sie in sein Kriegsalbum geklebt, wie das Zeugnis einer kriminellen Zeit.³⁵

Die bislang genannten Aspekte des ›Realismus‹ und der Wirklichkeitsdeckung beschäftigen Kraus freilich auch schon früher und für die Poetik der *Fackel*, wie

28 Kraus: Vorlesungen. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 102–115, hier S. 108.

29 Kraus: Wien. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 75–80, hier S. 80.

30 Kraus: Notizen. In: F 726–729, Mai/Juni 1926, XXVIII. Jg., S. 66–80, hier S. 74. Norbert Ruske hält zum Verhältnis von Drama und historischer Wirklichkeit bei Kraus fest, dass dieser die historische Wirklichkeit zunächst nach der »dahinterstehenden *grundsätzlichen Einstellung*« bewerte, dann in einem Schritt der »*Dokumentation*« in Szenen integriere und somit entlarvend perspektiviere sowie zuletzt durch die Figur des Nörglers analysieren und interpretieren lasse (Ruske: Szenische Realität und historische Wirklichkeit, S. 23–25, Herv. im Orig.).

31 Vgl. auch Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 105f.

32 Zit. n. Kraus: In dieser kleinen Zeit. In: F 657–667, Aug. 1924, XXVI. Jg., S. 1–45, hier S. 10.

33 Zit. n. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 88–99, hier S. 90.

34 Kraus: Notizen und Glossen. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 23.

35 Zit. n. ebd., S. 19.

zumindest andeutungsweise nachgezeichnet werden soll. Ohnehin sind die in den *Letzten Tagen der Menschheit* »perfektioniert[en]«³⁶ Zitierverfahren in den Zitierverfahren der *Fackel* vorgeprägt. »Überlieferungstreue« ist auch dort grundsätzlich das Dogma, nach dem Kraus verfährt. So lässt er etwa in der – wie erwähnt auch dramaturgisch interessanten (vgl. Kap. 2) – »Orgie« *Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden* aus dem Jahr 1911 (s)ein Ich verlauten: »[I]ch habe den zu Zeitungsdruck erstarrten Unflat aus Jargon und Phrase aufgeschöpft, gesammelt und in seiner ganzen phantastischen Wirklichkeit, in seiner ganzen unsäglichen Wörtlichkeit kommenden Tagen überliefert.«³⁷ Auch im letzten *Fackel*-Heft vor Kriegsbeginn – jenem von Juli 1914 – kommt Kraus auf das Zitieren zu sprechen. Dort findet sich, als Einleitung zu einem Lichtbilder-Vortrag, eine häufig beigebrachte Programmatik formuliert, die für Kraus während der Jahre des Ersten Weltkrieges insgesamt leitend sein wird:

Mein Amt war nur ein Abklatsch eines Abklatsches. Ich habe Geräusche übernommen und sagte sie jenen, die nicht mehr hörten. Ich habe Gesichte empfangen und zeigte sie jenen, die nicht mehr sahen. Mein Amt war, die Zeit in Anführungszeichen zu setzen, in Druck und Klammern sich verzerren zu lassen, wissend, daß ihr Unsäglichstes nur von ihr selbst gesagt werden konnte. Nicht auszusprechen, nachzusprechen, was ist. Nachzumachen, was scheint. Zu zitieren und zu photographieren. Und Phrase und Klischee als die Grundlagen eines Jahrhunderts zu erkennen.³⁸

Zum einen ist hier zu bemerken, dass Kraus das Zitieren medientechnisch rückbindet: Photographieren und zitieren können gleichermaßen als (mediale) Strategien

36 Naumann: Abbau einer verkehrten Welt, S. 41.

37 Kraus: *Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden. Eine Orgie*. In: F 326–328, Juli 1911, XIII. Jg., S. 1–18, hier S. 16. Dass sich Kraus bei dieser Wörtlichkeit allerdings Fehlerkorrekturen vorbehält, signalisiert die Glosse *Eine harte Nuß* von Januar 1924: »Denn meine harte Nuß bei den Zitierungen ist das miserable Deutsch, das mich, wo es mir um eine wesentliche Dummheit oder Schlechtigkeit geht, gar nicht interessiert, aber aufhält, indem ich es entweder heimlich verbessern oder mich durch Spationierung dem Verdacht der Leser entziehen muß, als hätte ich es nicht bemerkt. [...] Ich zitiere wirklich mit blutiger Gewissenhaftigkeit, aber manchmal muß ich die Sachen erst ausbessern, bevor ich sie schlecht finde, und der Leser kann versichert sein, daß sie im Original noch viel schlechter sind, wo sie ihm, der erst durch die *Fackel* lesen lernt, doch viel glimpflicher zu erscheinen pflegen. [...] Das Zitieren ist nicht nur die stärkste stilistische Leistung der *Fackel*, sondern auch die größte Arbeit. Ich wende an diese Zitate mehr geistige Mühe als die Autoren an die Originale. Das wissen wenige zu würdigen und die Betroffenen schon gar nicht. Wenigstens die Grammatikfehler sollten sie mir ersparen« (Kraus: *Eine harte Nuß*. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 16–19, hier S. 17f., Herv. im Orig.).

38 Kraus: *Notizen*. In: F 400–403, Juli 1914, XVI. Jg., S. 41–60, hier S. 46.

der Bewahrung gelten; die oben angeführte Bemerkung von Kraus' ›Kriegsalbum‹ in der *Hrvatska Revija* hat also nicht nur ihre Berechtigung, sondern wird sich womöglich selbst aus Kraus' eigener Positionierung gespeist haben. Kraus forciert diese Verbindung etwa noch im selben *Fackel*-Heft, wenn er die ›bildliche[n] Darstellungen der Fackel‹ als ›photographische Zitate der Wirklichkeit‹ deklariert, an denen – wie dann eben bei der Szene ›Wilhelm und die Generale‹ – maximal die ›Komposition‹ erfunden ist;³⁹ oder wenn er sich an späterer Stelle auf ›die erlösende Leidenschaft des Zitats und der Photographie‹ bezieht.⁴⁰ Zum anderen lässt sich diese Programmatik des Nachsprechens als ›die bündigste Beschreibung der Funktion einer bereits vor Kriegsausbruch vollständig ausgebildeten ›Methode kommentarlosen Zitierens‹, die für die satirische Bewältigung des uferlosen Kriegsstoffs bereitstand‹,⁴¹ erachten. Vorweggenommen ist mit dieser Programmatik jedoch wenigstens implizit auch der Topos des Versagens der eigenen Rede. Zu erinnern ist hier nochmals an die prominent gewordene Stelle aus Kraus' Anrede *In dieser großen Zeit*, die er im November 1914 nach Monaten des praktizierten Schweigens als Selbstpositionierung gegenüber dem Krieg(sdiskurs) hält:

[I]n dieser lauten Zeit, die da dröhnt von der schauerlichen Symphonie der Taten, die Berichte hervorbringen, und der Berichte, welche Taten verschulden: in dieser da mögen Sie von mir kein eigenes Wort erwarten. Keines außer diesem, das eben noch Schweigen vor Mißdeutung bewahrt.⁴²

Sicherlich markiert das hier bezeichnete Schweigen den ›Nicht-Ort des Subjekts‹⁴³ (und versetzt dieses Subjekt damit in einen prekären Status). Gleichzeitig ist mit den Sätzen aus *In dieser großen Zeit* jedoch auch eine Grundbedingung für die sekundäre Poetik der *Letzten Tage der Menschheit* formuliert. Kraus' Schweigen eignet in diesem Sinne eine poetische Produktivität, die freilich mehr Reaktion als

39 Ebd., S. 47.

40 Kraus: Nachzutragen. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 153f., hier S. 153.

41 Krolop: Genesis und Geltung, S. 288. Zur ›Methode kommentarlosen Zitierens‹ siehe Brecht: Über Karl Kraus, S. 430. Für *Die Fackel* rekonstruiert Karl Riha vier Grundtypen des Zitierens aus Zeitungen, und zwar erstens die ›Reproduktion einzelner isolierter Zeitungsausschnitte‹, zweitens die ›Reproduktion mehrerer zusammenhängender Zeitungsausschnitte‹, drittens die ›Reproduktion auseinanderliegender Zeitungsausschnitte im Zitatvergleich‹ und viertens, über das ›einfache‹ Zitieren und Arrangieren hinausreichend, die ›zitatgebundene[n] einfache[n] Formen des kritisch-satirischen Kommentars‹, mit denen Kraus jeweils auch bestimmte Lektüresteuern anstrebt, die sich zu herkömmlicher Zeitungslektüre querlegen (Riha: ›Heiraten‹ in der ›Fackel‹, S. 116–118). Für *Die letzten Tage der Menschheit* kann mit dieser Systematik nur bedingt gearbeitet werden, da für den dramatischen Text eben stets auch die Vorgänge der Figuration einzubeziehen sind.

42 Kraus: In dieser großen Zeit. In: F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 1.

43 Betz: Das Schweigen des Karl Kraus, S. 111.

Aktion voraussetzt und darüber dem »Zufall der Zeitgenossenschaft«⁴⁴ zu begegnen sucht.

Dem Moment der Wiederholung kommt denn bei Kraus auch zentrale Bedeutung zu. Vorwegzunehmen ist, dass das Zitieren über die Wiederholung ganz allgemein komplexe temporale Bezüglichkeiten stiftet: Nicht nur heißt Zitieren, »die vergangene Zukunft eines Textes als Jetztzeit zu bestimmen«,⁴⁵ sondern mit ihm geht auch ein »winnowing of the past«⁴⁶ einher, die Re-Evaluierung eines vergangenen Geschriebenen, die wiederum an einen kuratierenden beziehungsweise an einen bewahrenden Anspruch für eine Zukunft respektive Nachwelt geknüpft sein kann. Weiters ergibt sich dabei eine potenzielle »Spannung von vergegenwärtigender Wiederholung und verändernder Aneignung.«⁴⁷ Das Zitieren baut in der Wiederholung zudem wesentlich auf der »Möglichkeit der Kontextveränderung« auf.⁴⁸ Der genannte Spielraum zwischen Wiederholung und Aneignung wird im Folgenden weiter auszuloten sein, wobei bereits Walter Benjamin auf die Kraus'sche Doppeloption von »rettende[m]« und »strafende[m] Zitat« aufmerksam macht.⁴⁹ Die »mimische Geste« kann entsprechend satirische Waffe oder Legitimationswerkzeug sein – zum Ende des Ersten Weltkrieges dominiert aber jedenfalls der anklagende und polemische Charakter von Kraus' Zitieren, bei dem schon die »bloße« Wiederholung einen mindestens satirischen Zug birgt.⁵⁰ Ebenso hat Bertolt Brecht Kraus' eigensinnige »Methode« des Zitierens um 1934 in eine Sprachlichkeit des Gerichtes gefasst:

Sie setzt voraus den Aufbau eines Raumes, in dem alles zum Gerichtsvorgang wird. Der sie anwendet, muß einzig durch seine große Autorität instand gesetzt sein, sein Schweigen zu einem Urteil zu machen. Damit sein Schweigen auffällt, darf keines andern Reden erwartet werden. Und seine Einstellung muß bekannt sein, an vielen Beispielen erwiesen und durch kein einziges zweifelhaft.⁵¹

Mit der Arbeit an einem solchen präformierten Wahrnehmungsraum setzt Kraus früh ein. Bereits in einem *Fackel*-Heft aus dem Jahr 1904 proklamiert er ein Verfahren, das auf eine Strategie der »Sperrgewalt«⁵² hin ausgelegt ist und das Zitieren

44 Kraus: Zur Situation. In: F 845–846, Dez. 1930, XXXII. Jg., S. 1–6, hier S. 1.

45 N.N.: zitieren.

46 Morawski: The Basic Function of Quotation, S. 692.

47 Helmstetter: Zitat, S. 896.

48 Frey: Der unendliche Text, S. 51.

49 Benjamin: Karl Kraus, S. 363.

50 Vgl. Fantappiè: Karl Kraus e Shakespeare, S. 90. Benjamin nennt das Zitieren »das polemische Grundverfahren von Kraus« (Benjamin: Karl Kraus, S. 362).

51 Brecht: Über Karl Kraus, S. 431.

52 Dieser Begriff verdankt sich dem Beitrag von Juliane Vogel (siehe Vogel: Materialbeherrschung und Sperrgewalt).

zur Ausgangsbedingung eines alternativen Schauprozesses macht: »[E]in geheimes Gerichtsverfahren gibt's leider nur im Gerichtssaal, nicht im Schrifttum, und ich verhindere die zehnmalige Wiederholung des Frevels, wenn ich ihn einmal selbst wiederhole.«⁵³ Kraus stört die »Funktionslogik der Reproduktion«:⁵⁴ Was sich zunächst als Paradox darstellt, erweist sich letztlich als Äußerung einer Unterbrechungslogik mit dezidiert ethischer Grundierung in ihrem »qualitatively new, chastening reprise«.⁵⁵ Eines von Kraus' wesentlichen Zielen ist es, in der (aneignenden) Wiederholung »das Festhalten am Identischen unmöglich zu machen«.⁵⁶ Inwiefern das Wiederholte einer qualitativen Verschiebung im Sinne einer Statusänderung unterliegt, wird Kraus einige Jahre später explizieren. In biblischem Duktus verlautet er im Februar 1913 in der *Fackel*:

Denn ihr alle wisset doch schon, daß die Dinge, die ihr anderorts mit Wohlgefallen betrachtet, hier plötzlich ein anderes Gesicht annehmen, indem sie das werden, was sie sind. Denn mir ist ein Engel erschienen, der mir sagte: Gehe hin und zitiere sie. So ging ich hin und zitierte sie. Und kann Existenzen dem Hungertode preisgeben, bloß dadurch, daß ich sie hier noch einmal und wörtlich das sagen lasse, wodurch sie Reichtümer erwerben.⁵⁷

Der von Brecht benannte autoritär besetzte ›Raum‹ ist spätestens zu diesem Zeitpunkt also geschaffen. In ihm realisiert Kraus das Zitieren als Modus der Entbergung und des Decouvrierens.⁵⁸ Sein biblischer Sermon verweist allerdings auch auf einen Vorgang des Entzugs von Rede, der in seiner Ausführung nachgerade menschenvernichtend werden kann.⁵⁹ Ohnehin geht es Kraus nur allzu oft darum, das Zitat der Verfügungsgewalt der Zitierten zu entreißen und seinen eigenen Herrschaftsanspruch zu etablieren.⁶⁰ Schon Elias Canetti hat diesen Sachverhalt thematisiert: »Das Zitat, wie er es gebrauchte, sagte gegen den Zitierten aus [...]. Es war Karl Kraus gegeben, Menschen sozusagen aus ihrem eigenen Mund heraus zu verurteilen.«⁶¹ In Kraus' Vorgehensweise aktualisiert sich somit offenkundig die juristische ›Kraft‹, die dem Zitieren etymologisch als

53 Kraus: Kanalräumer. In: F 164, Juni 1904, VI. Jg., S. 21–24, hier S. 22.

54 Vismann: Karl Kraus, S. 724.

55 Carr: Figures of Repetition, S. 773.

56 Peiter: Komik und Gewalt, S. 55.

57 Kraus: Fern sei es von mir, den »Professor Bernhardi« zu lesen. In: F 368–369, Feb. 1913, XIV. Jg., S. 1–4, hier S. 1.

58 Vgl. auch Florea: Satire, réalité et citation, S. 189. Von »mimischen Entlarvungen« spricht Benjamin (Benjamin: Karl Kraus, S. 347).

59 Zum Aspekt der Vernichtung vgl. auch Benjamin: Karl Kraus, S. 347.

60 Vgl. Vismann: Karl Kraus, S. 720.

61 Canetti: Karl Kraus, S. 45. Schon in Benjamins Text *Kriegerdenkmal* aus der Sammlung *Einbahnstraße* heißt es: »Wer ihm in den Arm läuft, ist schon gerichtet: sein Name selber wird in diesem Mund zum Urteil« (Benjamin: Kriegerdenkmal, S. 51).

eine Grundbedeutung eingeschrieben ist.⁶² Kraus holt die Zitierten gleichsam ins »Licht des Rechts«,⁶³ um sie dort vorzuführen. Folgt man Benjamin, so spielt sich für Kraus ohnedies »alles, ausnahmslos alles, Sprache und Sache, [...] in der Sphäre des Rechts ab[]«. ⁶⁴ Entscheidend ist dies nicht zuletzt für die Frage der Zitierfähigkeit. Diese bedarf dem herkömmlichen Verständnis nach eigentlich einer »Autorität, die zitierend in Anspruch genommen – und damit dem Zitierten zugeschrieben und bestätigt wird.«⁶⁵ Als zitierfähig erweisen sich die zitierten Stimmen – wenigstens jene »feindlichen« im zeitlichen Umfeld des Ersten Weltkrieges – bei Kraus allerdings nicht (mehr) kraft ihrer Autorität, sondern nur mehr in dem Maße, in dem sie vor das Kraus'sche Gericht zitiert werden können. Autorität besitzt dort, wie oben ausgeführt, ausschließlich Kraus selbst. Differenziert zu bewerten ist für Kraus schließlich auch der spektrale Charakter der zitierten Rede. Gewiss lässt sich das Zitieren als »unheimlicher Enteignungsprozess« begreifen, mit der Gefahr einer entsprechenden Wiederkehr gerade nicht im erwünschten Sinne.⁶⁶ Die »gespenstische[] Nachträglichkeit«⁶⁷ des Zitierten sucht bei Kraus allerdings weniger denjenigen heim, der zitiert, als vielmehr diejenigen, die zitiert werden. Die Aktualisierung von vergangenen Gegenwarten gemeinsam mit der Hervorbringung von gegenwärtigen Sprecher:innen im Zitieren, wie sie Bettine Menke umreißt,⁶⁸ kann für Kraus denn auch nur insofern geltend gemacht werden, als die ha(u)ntologische Qualität⁶⁹ des Zitierens gegen die Zitierten selbst eingesetzt wird und diese sich mit ihrer früheren Rede konfrontiert sehen. Nur auf diesem Wege vermag Kraus zuletzt seiner eigenen Gegenwart zu begegnen, über deren Zustand er im Vorwort der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* diagnostiziert: »[D]aß Krieg sein wird, erscheint denen am wenigsten unfaßbar, welchen die Parole »Jetzt ist Krieg« jede Ehrlosigkeit ermöglicht und gedeckt hat, aber die Mahnung »Jetzt war Krieg!« die wohlverdiente Ruhe der Überlebenden stört.«⁷⁰ Kraus stellt die zitierte Rede in den »Horizont der Schuldvergessenheit«.⁷¹ Auch in den *Letzten Tagen der Menschheit* wird das Zitieren gegen solche Schuldvergessenheit zum Beweisverfahren erkoren.⁷²

62 Zur Etymologie vgl. z. B. Simon: Zitat, S. 1049.

63 Lyotard: Emma, S. 671.

64 Benjamin: Karl Kraus, S. 349.

65 Menke: Zitation/performativ, S. 589.

66 Plath/Pantenburg: Aus zweiter Hand, S. 15.

67 Menke: Zitation/performativ, S. 596.

68 Vgl. ebd., S. 594.

69 Zur Hantologie als einer »Logik der Heimsuchung« siehe Derrida: Marx' Gespenster, S. 25.

70 S 10, S. 10.

71 Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 235.

72 Vgl. Möbius: Montage und Collage, S. 331 f.

Nun stößt die zitierende Wiederholung allerdings dort an ihre Grenzen, wo sie mit einer selbst schon völlig übersteigerten Wirklichkeit konfrontiert ist. Bereits 1905 äußert sich Kraus diesbezüglich in der *Fackel*: »Ach, die österreichischen Ereignisse kommen mit ihrer Kraft der Antithese schon als Satire zur Welt, und ein Satiriker, der ihre künstlerische Gestaltung erstrebt, muß eher mildern, als übertreiben ...«⁷³ Anlässlich des dreißigjährigen Bestehens der *Fackel* resümiert er im Jahr 1929 aus der Retrospektive auf die eigene Arbeit heraus:

Juvenal hielt bei dem *difficile est satiram non scribere*. Da war noch Spielraum zwischen Stoff und Gestalt. Er konnte eine Satire schreiben, ja es wurde ihm schwer, keine zu schreiben. 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 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.⁷⁴

Die genannte Kongruenz von Wirklichkeit und Satire macht also fraglos eine »più complessa nozione di citazione« nötig, die auch mit Übersetzungs- beziehungsweise Transformationsprozessen kalkuliert.⁷⁵ Kraus bringt den Sachverhalt mit der Selbstbezeichnung als ›Schöpfer des Zitats‹ auf ein weiteres Paradox. Das Satirische – das eben als transgenerische Kategorie zu denken ist

73 Kraus: Die Kinderfreunde. In: F 187, Nov. 1905, VII. Jg., S. 1–28, hier S. 2.

74 Kraus: Im dreißigsten Kriegsjahr. In: F 800–805, Feb. 1929, XXX. Jg., S. 1–45, hier S. 1 f., Herv. im Orig. Dass eine »originale Leistung in der Weglassung der Anführungszeichen« bestehen kann, suggeriert Kraus bereits 1921 in seinem Text *Vom Plagiat* (Kraus: Vom Plagiat. In: F 572–576, Juni 1921, XXIII. Jg., S. 61–63, hier S. 62). Schon 1912 heißt es außerdem in einem Aphorismus aus *Nachts*: »Das Verständnis meiner Arbeit ist erschwert durch die Kenntnis meines Stoffes. Daß das, was schon da ist, noch erfunden werden muß und daß es sich lohnt, es zu erfinden, sehen sie nicht ein. Und auch nicht, daß ein Satiriker, der die vorhandenen Personen erfindet, mehr Kraft braucht, als der, der die Personen so erfindet, als wären sie vorhanden« (Kraus: *Nachts*. In: F 360–362, Nov. 1912, XIV. Jg., S. 1–25, hier S. 6).

75 Fantappiè: Karl Kraus e Shakespeare, S. 101.

(vgl. Kap. 2) – umfasst dann bei ihm auch »Zitat und Erfindung zugleich«. ⁷⁶ Die sich hieraus eröffnende intrikate Gemengelage von zitierten Satiren und erfundenen Wirklichkeiten wird zum Ende des Kapitels unter dem Stichwort der Artefaktographie neuerlich aufzugreifen sein. Wo Anführungszeichen nicht mehr gesetzt, sondern weggelassen werden, steht freilich nicht nur das Plagiat zur Debatte (vgl. auch Kap. 4), wie Kraus selbst nahelegt. Auch alle übrigen Modalitäten, die mit dem Setzen von Anführungszeichen sonst einhergehen, sind dann neu zu bewerten: so etwa die Ermöglichung von (ausgewiesener und offengelegter) Zirkulation, ⁷⁷ die Gelegenheit zur Distanznahme, ⁷⁸ der Nachweis von Urhebererschaft oder die Zuschreibung von Verantwortung. ⁷⁹

Freilich trifft man auch in den *Letzten Tagen der Menschheit* – wenig überraschend angesichts von deren dramatischer Gestaltung – nur in Ausnahmefällen auf Anführungszeichen. Sie tauchen am ehesten noch dort auf, wo Schriftstücke (zitierend) in Szene gesetzt werden sollen; wenn dies in der Rede des Nörglers geschieht, sind diese Schriftstücke meistens zugleich mit »Quellenangaben« versehen (vgl. Kap. 4). Auch abseits davon erweist sich allerdings die Übertragung von Wirklichkeit in den Text beziehungsweise die Inklusion von Zitaten, ⁸⁰ wie bereits mehrfach betont, als wichtig für Kraus' Dramenprojekt. ⁸¹ Es sind dann jedoch andere Lösungen verlangt, die auch mit einem Begriff von Plagiat ⁸² nicht zu fassen sind. Schon Viktor Žmegač zufolge gilt für *Die letzten Tage der Menschheit*, »daß der Begriff des Zitats unterschiedlich auszulegen ist und daß sich die Arbeit am Text in einer breiten Zone zwischen wörtlichen Zitaten, Paraphrasen [...] und Erfindungen auf Grund vorausgesetzter Typik

76 Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 106.

77 Vgl. Derrida: Einige Statements, S. 25.

78 Vgl. ebd., S. 30.

79 Vgl. Wirth: Zitieren Pfropfen Exzerpieren, S. 80.

80 Inklusion ist dabei nicht mit »Integrierbarkeit« zu verwechseln, insofern greift auch die Kritik an der angeblich mangelhaften (inhaltlichen) Integrierbarkeit nicht (zu dieser Kritik siehe Kerekes: Schreibintensitäten, S. 19 u. 39). Kraus geht es üblicherweise darum, die Kontraste und Widersprüche gerade zu erhalten (vgl. Fantappiè: Karl Kraus e Shakespeare, S. 108).

81 Irene Fantappiè nennt das Zitat gar ein »principio compositivo« der *Letzten Tage der Menschheit* (Fantappiè: L'autore esposto, S. 63). Am ausführlichsten hat sich zuletzt Hélène Florea der Frage der Zitate in den *Letzten Tagen der Menschheit* gewidmet. Sie orientiert sich in ihrer Untersuchung an den Quellen und Sprechinstanzen, an den Diskursen sowie am Realismugehalt, entwirft aber entgegen dem Versprechen ihres Titels keinen distinkten Begriff von Praktik(en) oder Praxis (vgl. Florea: Pratiques citationnelles dans »Les derniers jours de l'humanité«). Ein Forschungsdesiderat betrifft nach wie vor die systematische Erschließung literarischer Zitate in Kraus' Dramenprojekt (vgl. Ribeiro: Die letzten Tage der Menschheit, S. 172). Wie oben erwähnt, liegt der Schwerpunkt bei Kraus jedoch sicherlich vor allem beim historischen Zitieren und nur nachrangig beim literarischen.

82 Der basalen Definition nach »ist »Zitat« im engeren Sinne eine wörtliche Übernahme, die im Gegensatz zu Entlehnung und Plagiat auch als solche ausgewiesen wird« (Helmstetter: Zitat, S. 896).

bewegte.«⁸³ Nötig ist also ein Begriff des Zitierens, der mehr umfasst als die wörtliche Übernahme von (fremder) Rede, obgleich das Vorwort der Buchausgabe sich, wie gezeigt, auf die »wörtlich gesprochen[en]«⁸⁴ Gespräche beruft. Unabhängig von solchen peritextuellen Positionierungslogiken ist nicht nur kritisch zu hinterfragen, inwiefern die Zitate in den *Letzten Tagen der Menschheit* tatsächlich einem »Postulat der Wörtlichkeit«⁸⁵ folgen. Zu bedenken ist darüber hinaus vor allem, dass aus der Behauptung des Vorwortes, wonach »die grellsten Erfindungen [...] Zitate [sind]«,⁸⁶ eine einigermaßen triftige Konsequenz folgt: So nämlich kann jedes einzelne Wort in den *Letzten Tagen der Menschheit* potenziell Zitat sein, unabhängig von einer verbürgten Quelle. Dass Zitate in Kraus' Dramenprojekt üblicherweise eben nicht ausgewiesen werden, hat insofern System und ist selbst Teil der Programmatik. Wo tendenziell alles Zitat ist, bleibt zudem auch eigentlich kein Raum mehr für Plagiate. Dass es für Kraus überdies nur eingeschränkt relevant ist, »Originalquellen« zu nützen, ist am Beispiel der (sekundären) Übernahmen unter anderem aus der Wiener *Arbeiter-Zeitung* bereits dargelegt worden (vgl. Kap. 4). Zwar kann das Zitat prinzipiell »nicht zitieren, ohne einen Begriff und ohne ein Dispositiv von Quellen in Anschlag zu bringen.«⁸⁷ Auf die Schwierigkeiten der Quellenrekonstruktion für *Die letzten Tage der Menschheit* hat die Forschung jedoch umfanglich hingewiesen. So genüge laut Sigurd Paul Scheichl anstelle der vielfach nachweisbaren wörtlichen Übernahmen aus Zeitungen bei einem Kommentar, der unmöglich alle Quellen berücksichtigen könne, eigentlich eine exemplarische und einprägsame Stelle als »Quellenangabe«. Schließlich sei Kraus' »Quelle« »nur in seltenen Fällen ein einzelner Text [...], sondern die Gesamtheit der Zeitungen einer bestimmten Epoche, ihr Stil, ihre Art der Berichterstattung.«⁸⁸ Auf vergleichbare Weise hat Peter Hawig mit einem repräsentativen Singular pointiert, wenn gleich etwas unpräzise, bekundet, »daß Kraus' einzige Quelle die Zeitung ist.«⁸⁹ Es erscheint bei alledem folglich nur bedingt lohnenswert, die (philologische) Suche nach einzelnen Quellen zu forcieren. Interessieren soll das Zitieren stattdessen eben nicht aus der Perspektive einer Quellenkritik, sondern als textuelle Verfahrensart sowie insbesondere als Ensemble von Praktiken.⁹⁰

83 Žmegač: *Montage/Collage*, S. 289. Zu ergänzen wäre noch, angelehnt an Canetti, das »Tonfallzitat, d. h. der Hinweis auf einen Sprechgestus« (Ribeiro: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 171).

84 S 10, S. 9.

85 Simon: *Zitat*, S. 1052.

86 S 10, S. 9.

87 Campe: *Zitat*, S. 276.

88 Scheichl: *Quellen von Satiren*, S. 288.

89 Hawig: *Dokumentarstück*, S. 30.

90 Zur Differenz der Perspektive auf Quellen und auf Verfahrensart vgl. auch Campe: *Zitat*, S. 275. Campe ergänzt später, das Augenmerk sei auf die »diskursiven Praktiken des Zitierens« zu richten (ebd., S. 282).

Bevor das letztgenannte Ensemble von Praktiken in den folgenden Unterkapiteln detailliert aufgeschlüsselt wird, bleiben einige abschließende Bemerkungen zu den Grundlagen von Kraus' diffiziler Poetik des Zitierens zu machen. Sie betreffen vor allem die prosopopoietische Qualität des Zitierens, also eine textuelle – und im engeren Sinne rhetorische – Verfahrensart, die für einen grundsätzlich dramatisch angelegten Text wie *Die letzten Tage der Menschheit* noch einmal neu zu bewerten ist. Bettine Menke zufolge ist

[d]ie Performanz des Zitierens [...] die zitierende *Exzitation* eines fiktiv Sprechenden, die Quintilian dem Sprechen durch *Prosopopoiia* zutraute. Anders als deren Deutung als metaphorische Verlebendigung behauptete, ist die Vergegenwärtigung im Zitat dann aber nicht Belebung (eines Vergangenen), sondern sprachliches Ereignis, für das (an dessen Stelle) die Fiktion eines sprechenden Gesichts antritt, das Gesicht, das einem (ex)zitierten Anwesenden verliehen wird. Es ist die *persona ficta* oder Figur für dessen Auftritt auf der Szene gegenwärtiger Rede [...].⁹¹

Es liegt nahe, an dieser Stelle nochmals auf die Prinzipien der Figuration zurückzukommen, wie diese vorangehend bereits für *Die letzten Tage der Menschheit* entwickelt worden sind (vgl. Kap. 2). Gemessen daran, dass das Vorwort der Buchausgabe bekanntlich suggeriert: »Das Dokument ist Figur«,⁹² ist die performative Dimension des Zitierens, wie sie Menke auslegt, für Kraus doppelt ernst zu nehmen, mithin das rhetorische mit dem dramatischen Verfahren zusammenzudenken. Die ›Exzitation‹, das Zitieren als »In-Szene-Setzen der anderen Rede«,⁹³ realisiert Kraus in den *Letzten Tagen der Menschheit* als Prozess der Figurenwerdung dieser Rede. Der *persona ficta* entspricht bei Kraus die *dramatis persona*, deren Auftrittsraum zunächst der dramatische Text ist. Fluchtlinienartig kalkulieren *Die letzten Tage der Menschheit* allerdings – bei aller proklamierten Unmöglichkeit der Aufführung – damit, die ›Szene gegenwärtiger Rede‹ auf die konkrete Bühne (und sei diese bloß mit dem Vorleser Kraus besetzt⁹⁴) zu bringen. Zitate treten dann als Rede-Figuren in der ›Jetztzeit‹ der Bühnensituation auf, basierend auf jenem Vermögen, welches das Drama in privilegierter Weise für sich beanspruchen kann: der Möglichkeit, absolute Gegenwart herzustellen. In Kraus' prosopopoietisch erzeugten ›doppelgängerischen Kopien‹ insbesondere historischer Figuren (wie Schalek, Müller, Hofmannsthal, Kernstock, Kerr, Ganghofer, Strobl, Ertl und andere) im dramatischen Text beziehungsweise auf der Bühne blitzt dann nicht nur der Gegensatz der Zitierten

91 Menke: Zitation/performativ, S. 592f., Herv. im Orig.

92 S 10, S. 9.

93 Menke: Zitation/performativ, S. 593.

94 Rezitation und Re-Zitation formieren sich dabei zu einem Gemeinsamen (vgl. dazu auch Fantappiè: Karl Kraus e Shakespeare, S. 91).

auf, sondern die Letzteren sollen im Angesicht dieser ihrer nur allzu präsenten Doppelgänger:innen auch dem Kontrollverlust ihrer selbst preisgegeben werden.⁹⁵ Hier ist einmal mehr das Spannungsfeld von (textueller) Enteignung beziehungsweise Rede-Entzug einerseits und Re-Adressierung beziehungsweise Zuschreibung von Redeanteilen andererseits zu bedenken (vgl. Kap. 1). Prosopopöetisch werden allerdings etwa auch die Stimmen der Zeitungen als Figuren präsentiert, am deutlichsten erkennbar bei Abonnent und Patriot, dem alten Biach oder den beiden Verehrern der Reichspost, die schon in der Figurenbezeichnung die Quelle ihrer Rede referenzieren (vgl. Kap. 4). Wo Figurenbezeichnungen – zumal solche wie die genannten historischen oder typenhaften – eingezogen werden, können Anführungszeichen (weitgehend) überflüssig werden, die, wie oben bemerkt, sonst als Ausweis von Urheberschaft und Verantwortung gelten. Während allerdings üblicherweise im Zitieren einigermaßen eindeutig die Gegenwart derjenigen ›heraufbeschworen‹ wird, die als Quellen und Urheber:innen fungieren,⁹⁶ verkompliziert sich angesichts der rhetorisch-dramatischen Anlage der *Letzten Tage der Menschheit* die alte Frage der Autorschaftstheorie danach, wer spreche beziehungsweise was daran liege, wer spreche.⁹⁷ Schon Kraus selbst bemerkt einmal kokettierend, *Die letzten Tage der Menschheit* seien »von uns allen«. ⁹⁸ Differenzierter betrachtet, muss man eigentlich von einer Multiplikation von (zugeschriebener) Autorschaft respektive Urheberschaft im Zitieren ausgehen, insofern Figuren eben auch als ›Sprachrohre‹ (vgl. Kap. 2) fungieren. Man kann diese Multiplikation als dreifach gestaffelt beschreiben, bestehend aus erstens der Autor:in des zugrundeliegenden Textes, zweitens der sprechenden Figur und drittens Kraus als Autor-Arrangeur.⁹⁹

Noch komplizierter wird die Frage nach dem Sprechen und nach der Zuschreibung von Urheberschaft dort, wo Kraus' Zitieren auf jene unter anderem aus der massenmedialen Kommunikation seiner Gegenwart resultierende »Vielstimmigkeit« ausgreift, die zu den »Intrigen des Man, des unpersönlichen Redegestöbers« führt.¹⁰⁰ Mit der – unter anderem wesentlich von der Presse hervorgebrachten und kolportierten¹⁰¹ – Phrase sieht sich Kraus besonders mit sprachlichem Material konfrontiert, das im strengen Sinne nicht mehr als zitierfähig gelten kann, weil es aus textuellen Versatzstücken ohne klar zuzuordnende Autorschaft besteht. Von der Logik des Sprechens und Zitierens her betrachtet, wäre die Phrase in die Nähe des Gerüchtes¹⁰² zu rücken. Schließlich zeichnet

95 Vgl. dazu auch Peiter: Komik und Gewalt, S. 55.

96 Vgl. Menke: Zitation/performativ, S. 594.

97 Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?, S. 234.

98 Kraus: Der Reigen. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 89–92, hier S. 92.

99 Vgl. auch Fantappiè: L'autore esposto, S. 71.

100 Balke/Vogl/Wagner: Einleitung, S. 7.

101 Zum Zusammenhang von Presse und Phrase vgl. Arntzen: Karl Kraus und die Presse, v. a. S. 37–44.

102 *Die letzten Tage der Menschheit* verhandeln in zwei Szenen (V/17 und V/18 der Buchausgabe;

sich in der Fama ein »Sich-Verlieren aller auktorialen Bestimmtheit und Zurechenbarkeit im anonymen und anonymisierenden Zitieren im wiederholenden Weitersprechen aller« ab.¹⁰³ Das Gerücht basiert auf »ortlosen, jeweils flüchtigen und wiederholend übertragenden, anklingend erinnernden Stimmen«.¹⁰⁴ Ganz ähnlich ist die Phrase entkoppelt von einer beziehungsweise der »ursprünglichen« Quelle; sie verbreitet sich folglich – auch diskursiv – unkontrolliert.¹⁰⁵ Zudem kann die Phrase als Zitat ohne Anführungszeichen verstanden werden, weil sie dieser gar nicht mehr bedarf: Weder hängt sie vom Nachweis einer Urhebererschaft ab, noch benötigt sie Anführungszeichen als Ermöglichung von Zirkulation; von der sowieso obsolet gewordenen Zuschreibung von Verantwortung ganz abgesehen. Das (Weiter-)Sprechen in Phrasen – als »ein sich selbst nicht begreifendes Sprechen«¹⁰⁶ – verstetigt sich schlichtweg in der selbstbezüglichen und gänzlich dekontextualisierten Zirkulation ebendieser Phrasen. *Die letzten Tage der Menschheit* machen dann nicht nur in den Zitaten die Phrasen in ihrer (Dys-)Funktionalität sichtbar,¹⁰⁷ sondern Kraus führt in seinem Dramenprojekt vor allem die Zirkulation selbst vor, indem er die Phrasen durch die Figurenrede(n) beziehungsweise den dramatischen Text wandern lässt und die Zirkulation somit intratextuell nachvollziehbar gestaltet. Beispiele dafür gibt es einige, zu den markantesten und häufigsten zählen das von Kraus kritisierte, vermeintlich alles rechtfertigende Dictum »Jetzt(t) is(t) Krieg«,¹⁰⁸ die pseudo-engagierte Redewendung »ein Scherflein beitragen«,¹⁰⁹ die politische Losung »Schulter an Schulter«,¹¹⁰ die propagandistische »Parole«¹¹¹ »Jetzt heißt es durchhalten«¹¹² oder auch das tautologische und apologetisch gebrauchte General-

dazu kommt eine Reminiszenz in V/23) tatsächlich auch das Problem der Gerüchte (vgl. S 10, S. 588–590 u. 599f.).

103 Menke: Zitation/performativ, S. 598.

104 Ebd., S. 599.

105 Die Verwendung von Phrasen erfüllt also gerade nicht den Wunsch, den Kraus der Figur des Alten Herren in der Szene der Hindenburg-Feier (IV/6 der Buchausgabe) in den Mund legt: »Ich bitte, diese Worte nicht aus dem Zusammenhang gerissen zu zitieren« (S 10, S. 435). Die Eigenschaften, die Reiner Niehoff der Phrase zuschreibt – nämlich »Simulation und Dissimulator zugleich« (Niehoff: Die Herrschaft des Textes, S. 232) zu sein –, werden durch die unkontrollierte Verbreitung noch begünstigt.

106 Arntzen: Karl Kraus und die Presse, S. 46.

107 Vgl. auch Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 38. Es gibt bei Kraus wohlgemerkt nicht nur einen dokumentarischen, sondern auch einen variierend-persiflierenden Umgang mit den Phrasen des Ersten Weltkrieges (vgl. dazu Breiteneder: Phraseme bei Karl Kraus, S. 350f.).

108 Vgl. S 10, S. 69, 74, 79, 276, 279f., 289, 334f., 414, 432, 542 u. 734.

109 Vgl. ebd., S. 71, 77, 83, 101, 103, 129, 142, 164, 231, 246, 277, 282, 348, 521, 747.

110 Vgl. ebd., S. 71, 128, 130, 235–237, 342, 401, 433, 507f., 566, 687, 692 u. 761.

111 Ebd., S. 546.

112 Vgl. ebd., S. 102, 167, 229, 263, 279, 281, 318, 347, 391, 400, 467, 530 u. 685.

argument ›Krieg is(t) Krieg‹.¹¹³ Die Phrasen treten dabei ebenfalls als Zitat-Figuren auf, wenn auch deutlich vielgestaltiger: Als Kollektivzitate sind sie nicht länger einer einzigen Figur zuzuschreiben. Die Losung ›Schulter an Schulter‹ eignet sich gar dazu, dass die Phrase von verschiedenen *dramatis personae* zusätzlich unmittelbar verkörpert wird, inklusive aller möglichen komischen Effekte, die daraus resultieren.¹¹⁴ Als nicht minder vielgestaltig erweist sich das Zitieren selbst, insofern die Phrasen eine ubiquitäre Pluralisierung und Wiederholung der zitierenden (Sprech-)Akte evozieren. Zentral bleibt dabei für Kraus offenkundig die genannte dramatische Darstellung der Phrasenzirkulation. Nimmt man diesen Aspekt zusammen mit dem Befund eines inszenierten Zitierens etwa von Zeitungsartikeln, wie es besonders in den Gesprächen zwischen Optimist und Nörgler stattfindet (vgl. Kap. 4), so haben *Die letzten Tage der Menschheit* zuletzt nicht nur als Drama zu gelten, das wesentlich auf dem Zitat und dem Zitieren beruht, sondern sie erweisen sich ganz entscheidend ebenso als Drama *über* das Zitieren.

ARCHIVIEREN

Als Kraus im Januar 1919, nur wenige Wochen nach dem offiziellen Kriegsende, in der *Fackel* seinen *Nachruf* veröffentlicht – jenes Dokument einer umfassenden Abrechnung mit der Habsburgermonarchie –, artikuliert er in diesem Rahmen zugleich sein

Entsetzen davor, daß ein Sieg solcher Geistesart¹¹⁵ zur Unterlage des Fühlens einer kommenden Welt werden könnte, der man mit »Saschafilms«, auf Schandblättern und mit jenen Dokumenten eines schmählichen Ruhmes aufwarten wollte, die in eigenen Anstalten von den vor dem Verrecken bewahrten Uniformträgern präpariert wurden;¹¹⁶

¹¹³ Vgl. ebd., S. 74, 84, 90, 116, 121, 153, 157, 231, 233, 315, 370f., 545, 613 u. 737.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 180, 404, 464 u. 610.

¹¹⁵ Die »Geistesart« lässt sich auf eine vorangehende Passage beziehen, die zugleich Kraus' zentrale Kritikpunkte an der habsburgischen Kriegsführung verdichtet: »[E]in tiefes Grauen vor den kulturellen Möglichkeiten, die ein Sieg der Zentralmächte, die Erhaltung der Zentralmächte eröffnen mußte: das war der Gemütszustand, in dem ich diese besoffenen Offensivzeiten [...] durchgehalten habe, ohnmächtig verzweifelnd an einer Staatlichkeit, die anstatt feierlich und rechtzeitig Selbstmord zu begehen, Glorie nimmt von der Tat eines Chemikers, durch die drei italienische Brigaden lautlos hinsinken, worauf die Durchbrecher in geraubten Weinfässern ertrinken, während Seidenwarenhändler im Nachtrab erscheinen und Filmtrupps die Schande für die nachrückenden Generationen aufheben, wonach ein christkatholischer Kaiser mit einem Erzherzog, dem man vergeben muß, weil er nicht weiß, was er nicht tut, Marschallsstäbe wechselt!« (Kraus: *Nachruf*. In: F 501–507, Jan. 1919, XX. Jg., S. 1–120, hier S. 12f.).

¹¹⁶ Ebd., S. 13.

sowie seine »Furcht davor, daß die Erkenntnisse des Kriegsarchivs und die Wahrheiten des Kriegspressequartiers zur Quelle einstigen Bildungsdurstes werden könnten«. ¹¹⁷ Damit wirft er nicht nur die Frage auf, was vom Krieg für die Nachwelt – ein für Kraus enorm wichtiger, noch zu präzisierender Begriff ¹¹⁸ – bleiben werde, sondern markiert zugleich zwei zentrale Institutionen diskursiver Kontrolle respektive zwei Deutungshoheiten der Kriegshistoriographie. Beide bilden je einen Grundpfeiler der habsburgischen Propaganda und Erinnerungspolitik, denen sich Kraus entgegensetzt: Instanz gegen Institution, K. K. versus k.(u.)k. – so ließe sich die Opposition pointiert benennen. ¹¹⁹ Erneut zeigt sich, dass Kraus im Kampf um das Sagbare eine starke (Gegen-)Position behaupten will und dieser Kampf als produktives Movens seiner Poetik zu verstehen ist. Kraus festigt diese seine Position ganz entscheidend mit den *Letzten Tagen der Menschheit*. Sein Dramenprojekt verdeutlicht exemplarisch, inwiefern er sich in seinem zitierenden Verhältnis zur Wirklichkeit gegen drohende Schuldvergessenheit und propagandistische Überlagerungen des kollektiven Gedächtnisses wendet. Gleichzeitig konfiguriert Kraus für seinen Akt der Entgegensetzung *Die letzten Tage der Menschheit* als ein genuin dramatisches Archiv. ¹²⁰ Nun

117 Ebd. Zu Kriegsarchiv und Kriegspressequartier vgl. auch die knappe Zusammenfassung bei Sauermann: *Literarische Kriegsfürsorge*, S. 30–37. Solche Kritik an den k.u.k. Institutionen ist auch insofern bedeutungsvoll, als Kraus in den ersten Monaten des Krieges zwar die Presse als Kriegstreiberin markiert, die Regierungsstellen respektive die Autoritäten der Monarchie in ihrer (Mit-)Verantwortung ausgerechnet jedoch nicht thematisiert (vgl. Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 281). Bemerkenswert ist zudem, dass Kraus zwar im *Nachruf* den österreichischen »Stolz auf das kurze Gedächtnis« (Kraus: *Nachruf*. In: F 501–507, Jan. 1919, XX. Jg., S. 1–120, hier S. 69) beklagt, gleichzeitig aber der sozialdemokratischen *Arbeiter-Zeitung* derart wohlgesinnt ist, dass er ihr bereits 1917 wünscht, »daß ihre sämtlichen strategischen und sonstigen Kriegsbetrachtungen schon aus dem Gedächtnis der Zeitgenossen verschwänden« (Kraus: *Das Geistige im Krieg*. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 62f., hier S. 63).

118 Schon in *Nestroy und die Nachwelt* aus dem Jahr 1912 spricht Kraus von den »Insassen einer Zeit, welche die Fähigkeit verloren hat, Nachwelt zu sein« (Kraus: *Nestroy und die Nachwelt*. In: F 349–350, Mai 1912, XIV. Jg., S. 1–23, hier S. 1). Zur »Nachwelt« bei Kraus hat sich vor allem António Ribeiro geäußert, dem zufolge in der *Fackel* das Nachwelt-Motiv der »Legitimierung der überzeitlichen Gültigkeit der satirischen Aussage über ihren unmittelbaren Anlaß hinaus« diene. Zugleich argumentiert Ribeiro für die Ablöse einer negativ konnotierten Verwendung des Begriffes hin zu einer positiven Besetzung, die sich ebenfalls in der *Fackel* widerspiegle. In der positiven Bedeutung der Nachwelt artikuliere sich dabei ein »Erwartungshorizont [...], der ein bescheidenes Prinzip Hoffnung gerade noch erlaubt« (Ribeiro: *Nachwelt als diskursives Verfahren*, S. 91 u. 94). Letzteres sieht Ribeiro auch im Vorwort der *Letzten Tage der Menschheit* realisiert, wo es heißt, dass »ein so restloses Schuldbekenntnis, dieser Menschheit anzugehören, irgendwo willkommen und irgendeinmal von Nutzen sein [muß]« (S 10, S. 10f.).

119 Zur »Instanz« vgl. Vismann: *Karl Kraus*, S. 710; zum satirischen Bezug von K. K. auf k.(u.)k. vgl. Wollschläger: *Die Instanz K. K.*, S. 16f.

120 Punktuell lässt sich hier an Moritz Baßler anschließen, der vor allem am Beispiel des deutschen

existiert allerdings kein Archiv ohne vorgängige Prozesse des Archivierens, die in ihrer po(i)etischen Qualität für Kraus noch zu spezifizieren sein werden. Wichtig ist zunächst, das Archivieren dezidiert als diskursive Praktik zu verstehen.¹²¹ Als konkrete Manifestationen solch einer diskursiven Praktik erweisen sich die publizistischen Erzeugnisse der k. u. k. Institutionen und Kraus' Dramenprojekt dabei gleichermaßen. Sowohl die Institutionen als auch Kraus bringen so auf je eigene Weise etwas hervor, das man im weitesten Sinne als Kriegswissen¹²² – verstanden als Wissen, das im und über den Krieg generiert wird – bezeichnen könnte; beide beanspruchen für dieses Wissen außerdem jeweils repräsentative Geltung. Über epistemisches Vermögen zu verfügen, bedeutet dann freilich, an den »Grenzen von Sichtbarem und Unsichtbarem, Aussagbarem und Nicht-Aussagbarem« arbeiten zu können und mithin dazu beizutragen, dass diese Grenzen potenziell »fort[ge]setzt, bestätigt, korrigiert oder verrückt« werden.¹²³ Wie sich zeigen wird, beabsichtigt Kraus mit den *Letzten Tagen der Menschheit* ganz offenkundig, zitierend beziehungsweise archivierend die dominant von den k. u. k. Institutionen gezogenen diskursiven Grenzen brüchig zu machen und zu verschieben. Stets mitzudenken bleibt dabei die doppelte Nachträglichkeit der Kraus'schen Unternehmung: Einerseits ist sein dramatisches Archivieren vehement auf eine künftige Nachwelt hin ausgelegt, andererseits kommt sein Schreiben, insofern es zitiert und archiviert, neuerlich in einer Position des Sekundären zu stehen, die abschließend noch genauer bestimmt werden soll.

Die von Kraus im *Nachruf* benannten Institutionen Kriegsarchiv und Kriegspressequartier sind während des Ersten Weltkrieges die beiden wichtigsten Kontrollorgane der öffentlichen Wahrnehmung und der zulässigen Äußerungsmöglichkeiten. Beide partizipieren eben ganz fundamental an jenem von Michel

Pop-Romans sowie anhand von Walter Kempowskis *Echolot*-Projekt argumentiert, dass literarische Texte die Funktion eines kulturellen Archivs einnehmen können (vgl. Baßler: Der deutsche Pop-Roman, S. 21 f.; sowie Baßler: Die kulturpoetische Funktion, S. 203–205). Nun beansprucht Baßler zwar, einen materialitätsbetonten Archivbegriff zu etablieren, er lässt dabei aber die produktionsästhetische Dimension unberücksichtigt. Materialität meint bei ihm bloß eine realiter bestehende Verfügbarkeit der Texte, die ihm der Abgrenzung von Michel Foucaults abstrakt gewendetem Archivbegriff dient (vgl. Baßler: Die kulturpoetische Funktion, S. 176–181).

121 Generell zum Archivieren als diskursiver Praktik vgl. auch Weitin/Wolf: Einleitung, S. 9. Unabhängig von der diesbezüglich nicht eindeutigen Position Thomas Weitins und Burkhard Wolfs sei hier nachdrücklich eine Abgrenzung von Foucaults »diskursiver Praxis« (vgl. Foucault: Archäologie des Wissens, S. 171) vorgeschlagen, die sich nicht nur durch die bloß im Deutschen vorzunehmende Differenz von Praxis und Praktik von den hier interessierenden diskursiven *Praktiken* unterscheidet, die aber seriöserweise – zumal dort, wo es etwa um die Regelmäßigkeit von möglichen Aussagen zu tun ist – auch nicht gänzlich ausgeblendet bleiben kann.

122 »Wissen« ist hier als schwach determinierter Begriff zu denken (siehe dazu Vogl: Poetologie des Wissens, S. 51 f.).

123 Ebd., S. 67.

Foucault ausgewiesenen Ensemble von »Prozeduren«, durch das die Produktion von Diskursen »kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird«. ¹²⁴ Das 1909 eingerichtete Kriegspressequartier ¹²⁵ befasst sich zunächst nur mit der Koordination der Zeitungsberichterstattung, bedient sich über den Verlauf des Krieges hinweg jedoch aller gängigen Medienformen und wird so zu einer »umfassenden Informations- und Propagandaeinrichtung«. ¹²⁶ Programmatisch resümiert die 1917 publizierte Dienstordnung des Kriegspressequartiers die zentralen Aufgabenbereiche; sie verlangt unter anderem die »Förderung aller Aktionen, die geeignet erscheinen, Ruhm und Ansehen der Monarchie zu mehren«. ¹²⁷ Ein ebenfalls 1917 ausgegebener Kommandobefehl hält die Mitglieder des Kriegspressequartiers außerdem dazu an, zur Erstellung von »Kriegserinnerungswerke[n]« ¹²⁸ beizutragen. Neben solchen »positiven« Formen der Wissensproduktion gibt es allerdings auch die Kehrseite zu bedenken – besteht doch eine weitere in der Dienstordnung verankerte Aufgabe des Kriegspressequartiers »in einer prohibitiven Tätigkeit als oberste militärische Zensurstelle, um alles der Kriegführung und der Wehrmacht Abträgliche hintanzuhalten«. ¹²⁹ Auch das Kriegsarchiv, dessen Geschichte bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht, ¹³⁰ wird im Ersten Weltkrieg zu einer »riesige[n] Propagandaanstalt, die nur mehr Heldengeschichten aus dem aktuellen Kriegsgeschehen produziert[].« ¹³¹ Als spezifische kriegsbedingte Einrichtung wird die sogenannte »Literarische Gruppe« installiert, der unter anderem namhafte Protagonisten der Literaturgeschichte wie Rainer Maria Rilke oder Stefan Zweig angehören. ¹³² Das Kriegsarchiv ist ebenfalls an das Pressewesen gekoppelt, sieht es sich doch vom Kriegsministerium angehalten, Texte in der Tagespresse zu veröffentlichen beziehungsweise für die Presse aufzubereiten; ¹³³ zudem kooperieren Kriegsarchiv und Kriegs-

124 Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 11.

125 Vgl. auch Plener: Vom Medienverbund k.u.k. Kriegspressequartier, S. 358.

126 Reichel: Pressearbeit ist Propagandaarbeit, S. 15 f.

127 N.N.: Dienstordnung für das Kriegspressequartier, S. 3.

128 Kommandobefehl E. Nr. 9324 vom 28. August 1917, zit. n. Reichel: Pressearbeit ist Propagandaarbeit, S. 91.

129 N.N.: Dienstordnung für das Kriegspressequartier, S. 3.

130 Für einen kursorischen Überblick über das Kriegsarchiv von seiner Vorgeschichte über die offizielle Gründung im Jahr 1801 bis zum Ende der Monarchie vgl. Hochedlinger: Österreichische Archivgeschichte, S. 81–86 u. 120–126.

131 Ebd., S. 124.

132 Einen Überblick über die literarische Produktivität des Kriegsarchivs bietet der frühe, aber nach wie vor informative Beitrag von Peball: Literarische Publikationen. Federführend beteiligt sich die Literarische Gruppe etwa an populären, propagandistischen Kriegswerken mit Titeln wie *Unsere Offiziere*, *Unsere Soldaten*, *Aus der Werkstatt des Krieges*, *Unter Habsburgs Banner* oder *Unteilbar und untrennbar*.

133 Vgl. ebd., S. 248. Auch unabhängig davon ist der Unterschied zwischen den Zeitungsberichten des Pressedienstes und der Arbeit des Kriegsarchivs geringer, als man annehmen könnte – schließlich beruhen beide auf den eher knapp gehaltenen dienstlichen Informa-

pressequartier eng miteinander.¹³⁴ Dass zumindest das Kriegspressequartier noch im November 1918 geschlossen worden ist,¹³⁵ entkräftet Kraus' ›Furcht‹ und ›Entsetzen‹ dabei keinesfalls – geht es ihm doch weniger um das konkrete Fortbestehen der Institution als vielmehr um deren diskursives Erbe.

Kriegsarchiv und Kriegspressequartier verfolgen während des Krieges beide klare Ambitionen der Bewahrung und Überlieferung. So sind die Publikationen des Kriegsarchivs als »archiviertes Wissen [...] für die künftigen Generationen bestimmt«,¹³⁶ und auch in den bildnerischen Arbeiten der Kunstgruppe – eine Überlegung, die sich für die Arbeit des Kriegspressequartiers insgesamt anstellen ließe – geht es nicht zuletzt um die »Archivierung des historischen Ereignisses«. ¹³⁷ Zeitgenössische Stimmen während des Krieges bestätigen diese Befunde. Gleichsam in großen Genealogien denkend, bekundet Alice Schalek schon 1915, dass das Kriegsarchiv »eine Fundgrube für künftige Geschlechter werden [soll].«¹³⁸ Den zentralen Begriff der Nachwelt erwähnt wörtlich unter anderem ein Prospekt für die vom Kriegsfürsorgeamt herausgegebene Portraitserie *Unsere Heerführer*, der von Oskar Bruch, einem Maler des Kriegspressequartiers, illustriert wird:

Lebenswahr und charakteristisch hielt sein Griffel ihre Züge fest und schuf so ein Werk »UNSERE HEERFÜHRER« von historischer Bedeutung, welches berufen sein wird, nicht allein Namen und Bilder der Großen unserer Zeit der Nachwelt zu überliefern, sondern auch infolge seiner künstlerischen Reproduktion und würdigen Ausstattung zur Zierde jeder Bibliothek und jedes Hauses zu werden.¹³⁹

Auszüge aus dem Text dieses Prospektes dienen Kraus dann beinahe wortgleich als Material für die Figurenrede eines Hauptmanns des Kriegspressequartiers in den *Letzten Tagen der Menschheit*.¹⁴⁰ Ausgehend von dem hier bezeichneten Bestreben nach Tradierung – zumal unter Berücksichtigung der von Kraus im Dramenprojekt vorgenommenen verschobenen Zuschreibung vom Kriegsfürsorge-

tionen, die vonseiten des Militärs ausgegeben werden (vgl. dazu Džambo: *Armis et litteris*, S. 22).

¹³⁴ Vgl. dazu etwa Plener: *Vom Medienverbund k.u.k. Kriegspressequartier*, S. 359.

¹³⁵ Vgl. Reichel: *Pressearbeit ist Propagandaarbeit*, S. 10 u. 133.

¹³⁶ Džambo: *Armis et litteris*, S. 26f.

¹³⁷ Reichel: *Pressearbeit ist Propagandaarbeit*, S. 115. Überhaupt ist die »Idee der Kriegsarchivierung« in der Öffentlichkeit weit verbreitet, wird doch bereits zu Beginn des Krieges »das Sammeln von Kriegsandenken als ideeller und sogar materieller Wert empfohlen« (Džambo: *Armis et litteris*, S. 24).

¹³⁸ Schalek: *Tirol in Waffen*, S. 67.

¹³⁹ Verkleinerte Illustrationsprobe aus dem *Porträt-Werke »Unsere Heerführer«* (ÖNB, Bild- und Graphiksammlung, WK1/KS/Wien/10/114/III/4), unpag.

¹⁴⁰ Vgl. S. 10, S. 289–291.

amt hin zum Kriegspressequartier – sollen im Folgenden die institutionellen Strategien der Archivierung noch näher bestimmt werden. Den Fokus dabei vorrangig auf die implizierten Verfahren – und sodann für Kraus auf die Poetik – zu legen, vermeidet zugleich eine Degradierung des Archivs zur »kulturtechnischen Universalmetapher«. ¹⁴¹

Auch Kriegsarchiv und Kriegspressequartier bedienen sich also nachdrücklich einer diskursiven Praktik des Archivierens. Insofern die darin implizierten Prozesse der Bewahrung und Überlieferung mit Ein- und Ausschlussmechanismen arbeiten (müssen), ist für sie eine »je [...] spezifische Gewaltsamkeit« ¹⁴² einzukalkulieren. Ebenso grundsätzlich ist festzuhalten, dass Archive hinsichtlich ihrer Verfahren eine »konservatorische«, ebenso aber eine »generative Funktion« besitzen. ¹⁴³ Für das Kriegspressequartier ist schon eingangs darauf hingewiesen worden, dass es nicht alleine als »Kontrollinstrument« ¹⁴⁴ fungiert. Vielmehr verfolgt es, indem es gewisse Regeln des Sagbaren und Sichtbaren definiert, ¹⁴⁵ gemeinsam mit dem Kriegsarchiv neben einer prohibitiven ebenfalls eine generative (und zugleich prospektiv ausgerichtete) Strategie. Die diskursive Praktik des Archivierens impliziert dabei nicht nur Techniken des Verwaltens und Beherrschens, sondern sie zielt zugleich auf das (durchaus massenhafte) Prozessieren von Archivgut beziehungsweise Wissen. ¹⁴⁶ Dem Archivieren ist also im Umgang mit Ereignissen und Wissen stets zugleich ein produktives Moment inhärent: ¹⁴⁷ Es stiftet das Material, auf das sich eine (auch spätere/künftige ¹⁴⁸) Gegenwart berufen und beziehen kann. ¹⁴⁹ Gerade auf Kriegsarchiv und Kriegspressequartier, die als Institutionen der Monarchie ihre eigenen

141 Ernst: Das Rumoren der Archive, S. 7. In jedem Fall bleibt stets die sich wechselseitig bedingende Differenzierung von Institution (*archives*) und Begriff (*archive*) zu bedenken, welche die »zwei Körper des Archivs« bezeichnet (Ebeling: Die Asche des Archivs, S. 36).

142 Weitin/Wolf: Einleitung, S. 9.

143 Ebd.

144 Plener: Vom Medienverbund k.u.k. Kriegspressequartier, S. 358.

145 Für eine ebenso instruktive wie überblicksartige Auseinandersetzung mit solchen Regeln siehe Deleuze: Foucault, S. 69–98.

146 Vgl. Gretz/Pethes: Einleitung, S. 10.

147 Vgl. Derrida: Mal d'archive, S. 34; Ebeling: Die Asche des Archivs, S. 113; sowie Ernst: Das Rumoren der Archive, S. 39.

148 In seiner Auseinandersetzung mit der Monatsschrift *Donauland*, die von Stefan Zweig gemeinsam mit Alois Veltzé, dem Leiter der Literarischen Gruppe im Kriegsarchiv, konzipiert worden ist, hebt Kraus die futurische Anlage der propagandistischen Erzeugnisse hervor. *Donauland* bezeichnet er dort nämlich als die »Kriegsdienstleistung der zur Literatur Untauglichen, die jetzt in einem Bureau der Mariahilferstraße [...] die Zukunft Österreichs nebbich schmieden« (Kraus: Literaten unterm Doppelaar. In: F 457–461, Mai 1917, XIX. Jg., S. 22–25, hier S. 22).

149 Vgl. Vismann: Arché, Archiv, Gesetzesherrschaft, S. 92; sowie Ebeling: Die Asche des Archivs, S. 56.

Narrative des Weltkrieges schreiben,¹⁵⁰ lässt sich der Befund übertragen, wonach archivarische Aufschreibe- und Speichertechniken »als Agenturen der Repräsentationspraxis und mithin als Machtoperatoren«¹⁵¹ gefasst werden können. Wer die Verfahren der Archivierung kontrolliert, sitzt in der »Schaltzentrale des Realen«, wo sich »entscheidet [...], was wirklich werden wird und was auf immer dem Schweigen anheim fällt.«¹⁵² Bestimmt werden solcherart zugleich die »Bedingungen von Wirklichkeiten.«¹⁵³ Über die institutionalisierten Verfahren der Archivierung wird dabei ein Dispositiv installiert, das die Autoritäten der Monarchie kontrollieren.¹⁵⁴ In ihrer erwähnten Liaison mit der Massenpresse streben Kriegsarchiv und Kriegspressequartier vermittels einer geradezu inflationären Produktion die »Gedächtnismacht«¹⁵⁵ an, gegen die wiederum Kraus wenigstens versuchsweise anschreibt, und zwar ganz entscheidend auch mit den *Letzten Tagen der Menschheit*, um so andere »Bedingungen von Wirklichkeiten« zu schaffen.

Kraus bezieht sich nun wiederholt und an verschiedener Stelle auf die beiden genannten Institutionen: So verweist er etwa im Zuge einer im Juni 1923 in der *Fackel* publizierten Auseinandersetzung mit Paul Stefan rückblickend auf jene Literaten, die es

150 Vgl. zum Zusammenhang von Archiv und Erzählung auch Ebeling/Günzel: Einleitung, S. 9.

151 Ernst: Das Rumoren der Archive, S. 50.

152 Ebeling: Die Asche des Archivs, S. 52.

153 Ebd., S. 59.

154 Foucault benennt drei grundlegende Charakteristika des Dispositivs: Erstens bezeichnet es »ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt.« Zweitens zeichnet sich im Dispositiv die »Natur der Verbindung« zwischen diesen Elementen ab. Und drittens figuriert das Dispositiv als »eine Art von [...] Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen *Notstand* (urgence) zu antworten«, weswegen es auch »eine vorwiegend strategische Funktion [hat].« Außerdem ist das Dispositiv, wie Foucault ergänzt, »immer in ein Spiel der Macht eingeschrieben, immer aber auch an eine Begrenzung oder besser gesagt: an Grenzen des Wissens gebunden, die daraus hervorgehen, es gleichwohl aber auch bedingen. Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden« (Foucault: Ein Spiel um die Psychoanalyse, S. 119f. u. 123, Herv. im Orig.). Gilles Deleuze bezeichnet Dispositive unter anderem pointiert als »Maschinen, die sehen lassen und sprechen lassen« (Deleuze: Was ist ein Dispositiv?, S. 323). Anja Horstmann und Vanina Kopp plädieren ebenfalls dafür, Archiv und Dispositiv zusammenzudenken (vgl. Horstmann/Kopp: Archiv – Macht – Wissen, S. 16).

155 Ernst: Das Rumoren der Archive, S. 19, dem zufolge Gedächtnismacht vielmehr durch Produktion denn durch Repression von Wissen erlangt wird.

vorzogen, Oberleutnants im Kriegsarchiv statt an der Front zu sein, deren Verabscheuung ihnen von mir ja zuallerletzt verübelt wurde. Immerhin aber habe ich damals von Schriftstellern und weit wertvolleren gewußt, die mit dem gleichen Widerwillen im Dienste einer ungefühlten Sache anders entschieden haben und daran zugrundegegangen sind und lieber für das Vaterland gestorben, als dafür Propaganda zu machen, daß andere für das Vaterland starben.¹⁵⁶

Bereits während des Krieges allerdings, im Dezember 1915, erscheint anlässlich eines von Maximilian von Hoen, dem damaligen Leiter des Kriegspressequartiers, gehaltenen Vortrags als Reaktion in der *Fackel* Kraus' Abrechnung *Geteilte Ansichten über die Kriegsberichterstattung*. Gegen die Belegschaft der k.u.k. Institutionen, die sich aus der Hautevolee der österreichischen Kultur- und Geisteswelt rekrutiert,¹⁵⁷ polemisiert Kraus in dieser Glosse gleich eingangs:

Man weiß, daß die freiwillig untauglichen Angehörigen des journalistischen Gewerbes, zu denen sich auch ein paar mittelmäßige, aber sonst gesunde Malermeister gesellt haben, bei Kriegsbeginn eingefangen und in einen abgesonderten Raum gesperrt wurden, der Kriegspressequartier heißt, ein Raum, dessen Zugang nur den dort Unbeschäftigten gestattet ist, während wieder die unentbehrliche »Literatur« im Kriegsarchiv sitzt und einige [...] sogar auf freiem Fuß schreiben und Deutschland zu Studienzwecken und auf Staatskosten, das heißt für mein Geld, bereisen dürfen.¹⁵⁸

Für die Mitglieder der Literarischen Gruppe sei es dabei »ein Glück, daß noch keiner von diesen stillen Helden des Worts, die bis zur letzten Romanfortsetzung auf ihrem Posten ausharren, in den Papierkorb gefallen ist.«¹⁵⁹ Überhaupt habe, so Kraus weiter, »[h]eute [...] keiner zu klagen, und am allerwenigsten einer von jenen, die im Pressequartier dienen«:

[S]ie werden gelegentlich sogar schockweise an die Front geführt – nicht im Viehwagen wie anständige Menschen, sondern erster Klasse –, um sich von der Gefahr locken zu lassen und im Kugelregen die Herbstzeitlosen zu beobachten, oder sie dürfen einen todwunden Russen photographieren und sich dabei photographieren lassen. In der Regel aber sitzen sie [...] im Kaffeehaus

156 Kraus: Kleinigkeiten. In: F 622–631, Juni 1923, XXV. Jg., S. 76–91, hier S. 80f.

157 Vgl. Reichel: Pressearbeit ist Propagandaarbeit, S. 33.

158 Kraus: Geteilte Ansichten über die Kriegsberichterstattung. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 32–36, hier S. 33. Für Hoen selber hegt Kraus jedoch – zumindest anfangs – durchaus Bewunderung (vgl. Timms: Culture and Catastrophe, S. 337).

159 Kraus: Geteilte Ansichten über die Kriegsberichterstattung. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 32–36, hier S. 33.

eines freundlichen Städtchens, kontrollieren von dort die Vorgänge an vier Fronten und werden wöchentlich einmal mit Nachrichten gefüttert[.]¹⁶⁰

Ganz offenkundig kreist – das zeigen in ähnlicher Form auch jene Belege, die den *Letzten Tagen der Menschheit* entstammen – die von Kraus formulierte Kritik vor allem um die letztlich menschenvernichtende Propagandatätigkeit aus dem sicheren Hinterland sowie um das gleichzeitige Bestreben der ›Heldenproduktion‹, auf das bereits verwiesen worden ist. Im Epilog der *Letzten Tage der Menschheit* lässt Kraus demgemäß einen Kriegsberichterstatter zu einem Sterbenden sprechen: »Schaun S', das wird goutiert, / auf Details ich schon spitz', / und Ihr Heldentod wird / eine schöne Notiz«,¹⁶¹ während ein zweiter an späterer Stelle ergänzt: »Die Stimmung zu melden, / das ist unser Brot. / Einen schweigsamen Helden, / den schweigen wir tot.«¹⁶² In komprimierter Form findet sich damit der Umgang der »Heldenschreibungsanstalten«¹⁶³ mit den Kriegserlebnissen und -leiden formuliert. Die Institution des Kriegspressequartiers als solche und vor allem ihre Zugangsbedingungen pointiert hingegen die Aussage eines Kurzwarenhändlers in einer der zahlreichen Straßenszenen, die häufig nur scheinbar Nebensächliches zum Inhalt haben: »Was heißt tauglich? Hereinkommt, wenn einer schreiben kann, aber wenn er nicht schießen will, aber wenn er will, daß die andern schießen.«¹⁶⁴ Einen Widerhall findet der hier benannte, nach Kraus' Auffassung jedenfalls skandalöse Sachverhalt¹⁶⁵ in einem Dialog zwischen dem Nörgler und dem Optimisten:

DER OPTIMIST: Aber Ausnahmen [von der allgemeinen Wehrpflicht, Anm.] muss es doch geben. Zum Beispiel die Literatur. Das Vaterland braucht nicht nur Soldaten –

DER NÖRGLER: – sondern auch Lyriker, die ihnen den Mut machen, den sie selbst nicht haben.¹⁶⁶

Neben derartigen Bezugnahmen im Rahmen beziehungsweise am Rande anderer Szenen sind für *Die letzten Tage der Menschheit* außerdem zwei Szenen, die ex-

¹⁶⁰ Ebd., S. 34.

¹⁶¹ S 10, S. 736.

¹⁶² Ebd., S. 737.

¹⁶³ Pfäfflin: Editorische Notiz, unpag.

¹⁶⁴ S 10, S. 95.

¹⁶⁵ Vgl. auch Kraus' Äußerung in seinem Brief an Sidonie Nádherný von Borutin vom 20. Mai 1916: »Ich sagte: Ja, unsere Künstler haben jetzt die Wahl zwischen dem Heldentod und dem Besuch beim Bartsch; sie sind so heroisch, das zweite zu wagen« (BSN 1, S. 388). Rudolf Hans Bartsch zählt gemeinsam mit Karl Ginzkey zu den ersten Schriftstellern, die in die Literarische Gruppe des Kriegsarchivs berufen worden sind (vgl. Džambo: *Armis et litteris*, S. 20).

¹⁶⁶ S 10, S. 249.

plizit im Kriegspressequartier spielen, sowie eine Szene, die im Kriegsarchiv lokalisiert ist, anzuführen.¹⁶⁷ Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang sind vor allem die beiden schon in die Akt-Ausgabe aufgenommenen Szenen »Kriegsarchiv« und »Kriegspressequartier in Rodaun«.¹⁶⁸ Schließlich werden in ihnen zwei Figuren profiliert, die geradezu als Personifikationen der Institutionen fungieren: Hans Müller für das Kriegsarchiv und Alice Schalek¹⁶⁹ für das Kriegspressequartier.¹⁷⁰

Es sind dann auch Müller und Schalek, anhand derer Kraus unter besonderer Berücksichtigung der Bewahrungsqualität wesentliche Parameter seines Archivierens auslegt. Als Kraus im März 1920 in Wien aus den *Letzten Tagen der Menschheit* liest, stellt er den Szenen »Kriegsarchiv« und »Die Schalek« eine Bemerkung voran, der auch insofern zentrale Bedeutung zuzuschreiben ist, als sie an die bereits aufgeworfenen Fragen von Wirklichkeit und Wörtlichkeit anschließt:

In den folgenden zwei Szenen kommen Sätze vor, von denen man wieder geglaubt hat, ich hätte sie erfunden. Aber keine Phantasie¹⁷¹ würde an das hinanreichen, was in den Kriegsfeuilletons des Hans Müller und der Schalek enthalten und von mir wortwörtlich übernommen ist. Es ist eben die tragische Sendung meiner Figuren, daß ich sie nur das sprechen lasse, was sie einmal geschrieben haben. Denn da erst erlebt man es, was für ein Leben damals war und was man damals nicht gefühlt hat. Und man will gar nicht glauben, was man damals alles nicht gefühlt hat.¹⁷²

167 Es sind dies die Szenen III/9 (»Kriegsarchiv«), IV/43 (»Kriegspressequartier«, fehlt in der Akt-Ausgabe) und V/16 (»Kriegspressequartier in Rodaun«) nach der Zählung der Buchausgabe (vgl. ebd., S. 337–345, 546–549 u. 582–588).

168 Dort sind dies die Szenen IV/15 und V/24 (vgl. AA, S. 316–324 u. 484–490).

169 Zu Schalek als Kriegsberichterstatterin vgl. auch den rezenten Beitrag mitsamt Forschungsüberblick von Bachinger: Alice Schalek. Zum Verhältnis von Kraus und Schalek vgl. Klaus: Rhetoriken über Krieg.

170 Wie Edward Timms beobachtet, sucht Kraus die Schuld der Propaganda häufig weniger bei den Institutionen selbst als bei den dort beschäftigten Individuen (vgl. Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 281 f.).

171 Folgt man Kraus, so ist die Phantasie durch die Presse längst ausgetrieben worden. Dieser Vorwurf findet sich auch in der Anrede *In dieser großen Zeit*. Kraus zufolge habe der Reporter nämlich »durch jahrzehntelange Übung die Menschheit auf eben jenen Stand der Phantasienot gebracht, der ihr einen Vernichtungskrieg gegen sich selbst ermöglicht« (Kraus: *In dieser großen Zeit*. In: F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 9).

172 Kraus: Vorlesungen. In: F 544–545, Juni 1920, XXII. Jg., S. 11–19, hier S. 14. Vgl. dazu auch folgende Ausführungen Kraus' aus dem Jahr 1925: »Aber es ist doch heilsam, einer vergeßlichen Menschheit vor das Bewußtsein zu bringen, wie ihre Dichter und Denker damals gesagt und gesungen haben, mit welchem Schnack sie sich und ihr die große Zeit vertrieben und auf welche Methode sie alle jene, die nicht das Glück hatten, ihre Geistesverwirrung in Literatur umzusetzen, ins Verderben gejagt haben« (Kraus: *Kriegsseggen*. In: F 706–711, Dez. 1925, XXVII. Jg., S. 29–42, hier S. 42).

Kraus' Vorbemerkung ist zudem darin aufschlussreich, wie sie das Verhältnis von Sprechen und Schreiben bestimmt: Kraus' eigenes Schreiben wird zum Sprechenlassen eines davor bereits Geschriebenen; es ist damit einerseits den noch auszuführenden Techniken des Phonographierens verwandt, und es deutet andererseits neuerlich einen prosopopöetischen Vorgang an, der die Schrift performativ als Figuren auftreten lässt. Im Sprechen des *Wortlautes* sind die figuralen Doppelungen damit gezwungen, mit ihren dramatischen beziehungsweise theatrale Körpern für das von ihren historischen Vorbildern Geschriebene einzustehen. Während nun Kraus in seinem *Nachruf* seine ›Furcht‹ und sein ›Entsetzen‹ vor dem Erbe der k.u.k. Institutionen sowie deren Einfluss auf die Nachwelt proklamiert, bezieht er mit den *Letzten Tagen der Menschheit* zusätzliche Legitimation aus der von ihm wahrgenommenen »Ökonomie des Vergessens«¹⁷³ der Nachkriegszeit. Dass ein fundamentales Vergessen grassiere, suggeriert nicht zuletzt das Vorwort der Buchausgabe: »Denn über alle Schmach des Krieges geht die der Menschen, von ihm nichts mehr wissen zu wollen, indem sie zwar ertragen, daß er ist, aber nicht, daß er war.«¹⁷⁴ Kraus' Dramenprojekt ist dann als Entgegensetzung, als »Gegenruf«¹⁷⁵ zu dieser dominanten Haltung des Vergessens zu lesen; man wird es in diesem Sinne auch als konterdiskursiv verstehen dürfen.¹⁷⁶ Als Kraus wenig später die Kriegsarchiv-Szene erneut vorliest, stellt er abermals eine Bemerkung voran, deren Tenor der eben beigebrachten ähnelt:

Die Leser der folgenden Szene waren der Meinung, ich hätte die Sätze, die ich dem Hans Müller in den Mund lege, erfunden. Als ob man so etwas erfinden könnte und als ob mein Anteil an diesen Gestaltungen darüber hinausginge, daß ich zu allem, was es gab, am rechten Ort und zur rechten Zeit die Anführungszeichen gesetzt habe. Es ist die tragische Bestimmung meiner Figuren, das sprechen zu müssen, was sie selbst geschrieben haben und so auf eine Nachwelt zu kommen, die sie sich ganz anders vorgestellt haben. Mein Verdienst besteht nicht darin, irgendetwas erfunden zu haben, sondern darin, daß man glaubt, ich müsse es erfunden haben, weil man nicht glaubt, daß man es erlebt haben könne.¹⁷⁷

Neuerlich aktualisiert Kraus hier also nebst anderem den inzwischen bekannten Topos des Setzens von Anführungszeichen. Insbesondere ist aber bemerkenswert, dass Kraus' Darlegung zufolge just die zitierende Herauslösung aus einem

173 Hiebler: Phonographentheater, S. 633.

174 S 10, S. 10.

175 Ebd., S. 671.

176 Zur konterdiskursiven Anlage der *Letzten Tage der Menschheit* vgl. zuletzt auch Linden: Karl Kraus, S. 12.

177 Kraus: Vorlesungen. In: F 546–550, Juli 1920, XXII. Jg., S. 3–33, hier S. 10. Vgl. auch das Vorwort der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit*, dem zufolge es »nicht zu erwarten« sei, dass Kraus' Gegenwart »das eben Erlebte, Überlebte für etwas anderes als Erfindung« nehme (S 10, S. 10).

Kontext sowie die darauffolgende (diachrone) Transposition in einen anderen Kontext ›scheitert‹, und zwar nicht für den Zitierenden, sondern einmal mehr für die Zitierten. Denn die Nachwelt, für die Müller und Schalek während des Krieges geschrieben haben, ist obsolet geworden, obgleich die Erwartung dieser Nachwelt in den *Letzten Tagen der Menschheit* in mancher Figurenrede noch an- respektive nachklingt. Angedeutet wird sie etwa in der Aussage der Schalek-Figur am Beginn der bereits erwähnten Szene »Kriegspressequartier in Rodaun«: »Die 208 Leichenphotographien legitimieren mich wohl zur Genüge vor der Nachwelt; sie wird nicht zweifeln, daß ich mitten drin war im heroischen Erleben.«¹⁷⁸ An die Stelle solchen ›heroischen Erlebens‹ tritt allerdings die »heldenlos[e]«¹⁷⁹ Tragödie, in der die Figuren ihrer besagten ›tragischen Bestimmung‹ zugeführt werden (vgl. Kap. 2). Und an die Stelle der Institutionen, gleichsam deren Tätigkeit usurpierend, tritt die Instanz Kraus, die nunmehr beansprucht, die tatsächliche Bewahrung der Ereignisse zu gewährleisten – allerdings eben für eine ganz andere Nachwelt als diejenige, die Müller und Schalek anvisiert hatten. Daran anknüpfend ist zuletzt die markante – weil abseits des *Hamlet*-Zitats einzige – Ich-Setzung auffällig, welche die Redeinstanz im Vorwort der Buchausgabe vornimmt: »[I]ch habe gemalt, was sie nur taten.«¹⁸⁰ In dieser Gegenüberstellung zwischen dem Ich und den referenzlosen »sie«, die Taten bloß ausüben, nicht aber als Gemälde verewigen – ergo: diese Taten in den öffentlichen Repräsentationen aussparen –, findet sich nicht alleine neuerlich ein entlarvender Anspruch artikuliert.¹⁸¹ Vielmehr zeichnet sich darin ebenso die Idee einer Besetzung repräsentativer Ausdrucksmittel durch Kraus ab, wie sie für seine Aneignung des Phonographen¹⁸² ebenfalls zu bedenken sein wird, aber ganz eminent auch die diskursive Praktik des Archivierens betrifft.

Wie wichtig Prozesse des Archivierens – auch abseits des unmittelbaren Kriegszusammenhangs – bei Kraus sind, vermag ein cursorischer Blick auf zwei Passagen aus der *Fackel* zu verdeutlichen. So veröffentlicht Kraus dort im April 1912 eine Meldung aus dem *Grazer Volksblatt*, wonach *Die Fackel* »ein nach Inhalt und Form gleich wertvolles Archiv zeitgeschichtlicher Kulturdokumente«

178 Ebd., S. 582.

179 Ebd., S. 9.

180 Ebd. Anfang 1924 wird sich Kraus mit einer Umkehrung just auf diese Stelle zurückbeziehen: »Heute, da ich zugeben muß, daß ich mir das Denken Franz Josephs über den Krieg ganz anders gedacht hatte, wird meine Vorstellung von seinem Wesen umsomehr von den Konsequenzen bestätigt, die er aus seinem Denken zog und die so ganz anders als die meinen geartet waren. Er scheint die ›Letzten Tage der Menschheit‹ ganz wie ich erkannt zu haben; aber er tat, was ich nur malte« (Kraus: *Wir zwei*. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 1–6, hier S. 5).

181 Ein solcher Anspruch ist etwa dem »Kolossalgemälde« *Die große Zeit* – dem Hintergrundbild der Liebesmahl-Szene (vgl. S 10, S. 682) – diametral entgegengesetzt.

182 Vgl. Vismann: *Karl Kraus*, S. 724.

sei.¹⁸³ Und als er im Oktober 1929 in der *Fackel* auf einen Aufsatz verweist, der über ihn in der *Revue d'Allemagne* erschienen ist, bemerkt Kraus selbst, dass dieser Aufsatz es verdiene, »wenigstens zur Hälfte dem Archiv der Fackel einverleibt zu werden.«¹⁸⁴ Damit markiert Kraus den Wiederabdruck, wie er dann auch an seine Ausführungen anschließt, dezidiert als Möglichkeit von Archivierung. Das von Kraus schon für *Die letzten Tage der Menschheit* suggerierte Potenzial von Texten beziehungsweise Textsammlungen, als Archiv zu fungieren, wird hier also neuerlich aufgegriffen. Überhaupt ließe sich die »erinnernde[] Bewahrung« als Kraus' »zentrale[s] Anliegen« erachten.¹⁸⁵ Die Idee des Bewahrens wird freilich ebenfalls in den *Letzten Tagen der Menschheit* selbst verhandelt. Sie greift etwa der Nörgler – stets mitzudenken als Autor-*persona* – an jener Stelle auf, an der er eine archivarische Rollenfunktion beansprucht: »Ich bewahre Dokumente für eine Zeit, die sie nicht mehr fassen wird oder so weit vom Heute lebt, daß sie sagen wird, ich sei ein Fälscher gewesen.«¹⁸⁶ Was Kraus in den oben zitierten Vorbemerkungen als Fehlgläubigkeit ausweist, ist dieser (metatextuell lesbaren) Aussage des Nörglers zufolge also bereits in der Brisanz des Materials angelegt. Im Vorwort sowohl der Akt-Ausgabe wie der Buchausgabe wird für *Die letzten Tage der Menschheit* eine analoge Bewahrungsfunktion beansprucht, wenn sich dieses auf den »Inhalt der unwirklichen, undenkbaren, keinem wachen Sinn erreichbaren, keiner Erinnerung zugänglichen und nur in blutigem Traum verwahrten Jahre« beruft.¹⁸⁷ Das onirische Potenzial – man denke hier übrigens nochmals an den »Angsttraum«, als den Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* anfangs im Untertitel denominiert (vgl. Kap. 2) –

183 Zit. n. Kraus: Leseabende. In: F 345–346, Apr. 1912, XIII. Jg., S. 15–27, hier S. 20. Ähnliches bemerkt auch Timms, wenn er *Die Fackel*, wengleich mit einem nicht ganz treffenden Begriff, als »a critical encyclopedia of the public life of central Europe« und – dies hingegen völlig zu Recht – als »an invaluable source-book for the cultural historian« charakterisiert (Timms: *Culture and Catastrophe*, S. 50). *Die Fackel* ließe sich überdies an die Zeitschriftenprojekte des 18. und 19. Jahrhunderts rückbinden, die in jüngerer Zeit ebenfalls als Archive gelesen worden sind (vgl. einführend Düwell/Pethes: Editorial).

184 Kraus: Karl Kraus et la lutte contre la barbarie. In: F 820–826, Okt. 1929, XXXI. Jg., S. 80–90, hier S. 80.

185 Pieper: *Modernes Welttheater*, S. 78. Pieper entwickelt ihre Überlegung aus den satirischen, grotesken und parodistischen Schreibverfahren heraus, mittels derer Kraus seine Vorlagen fortschreibe, geht jedoch nicht weiter auf die (archivarischen, materialen, poetologischen) Bedingungen und Konsequenzen dieser Verfahren ein. Auch Timothy Youker deutet in mehreren knapp gehaltenen Bemerkungen eine eminente Erinnerungsfunktion der *Letzten Tage der Menschheit* an (vgl. Youker: *Karl Kraus and Acoustic Quotation*, S. 87, 97 u. 99).

186 S 10, S. 671. Der Nörgler setzt freilich unmittelbar mit der Beschwörung des Untergangs fort: »Doch nein, die Zeit wird nicht kommen, das zu sagen. Denn sie wird nicht sein« (ebd.). Mit dem Eintreten der Apokalypse wird deren Prophet obsolet. Vgl. zu dieser Dynamik im Allgemeinen auch Vogl: *Apokalypse als Topos der Medienkritik*, S. 139.

187 S 10, S. 9; AA, S. 1.

liegt dezidiert darin, vermeintlich aus der Erinnerung Gelöschtes zugänglich zu halten und vor allem eine *Realisierung* des unwirklich Scheinenden, gleichsam nur virtuell Verfügbaren zu gewährleisten. In seinem Bestreben nach Bewahrung geht es Kraus allerdings nicht nur darum, Verdrängtes verfügbar zu halten, wofür er sich im Rahmen der von ihm suggerierten Kompetenzverteilung sowieso Exklusivität attestiert. Über eine diskursive Korrektur hinaus beabsichtigt Kraus vielmehr, auch eine diskursive Machtposition zu erobern beziehungsweise ein Diskursmonopol zu etablieren, das durch seine »Mediensouveränität«¹⁸⁸ nur begünstigt wird. Im vorliegenden Fall soll diese Etablierung eben mit den *Letzten Tagen der Menschheit* geschehen, das heißt mit den Mitteln des Literarischen. Kraus vertritt mit seinem Dramenprojekt einen *pararepräsentativen* Anspruch, der es gestattet, *Die letzten Tage der Menschheit* schließlich auch als Para-Archiv zu lesen, das jedoch ohne die Voraussetzungen der Institutionen, gegen die Kraus anschreibt, nicht zu denken ist.

Kein Archiv besteht außerdem ohne vorgängige Verfahren, wie oben bereits notiert worden ist. Auf einer Beobachtung von Daniela Gretz und Nicolas Pethes aufbauend, ließe sich eine diskursive Praktik des Archivierens grundlegend gliedern in »Prozesse[] des Selegierens, Transformierens und Überlieferns«.¹⁸⁹ Man muss hier gar nicht zwingend die – womöglich naheliegenden – rhetorischen Schritte von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* bemühen, um zu fragen, inwiefern die genannten diskursiven Prozesse auch mit Praktiken der Vertextung verbunden werden können. Für *Die letzten Tage der Menschheit* genügt es nicht, anzunehmen, dass Kraus seinem Dramenprojekt die diskursive Praktik des Archivierens schlichtweg zugrunde gelegt wissen will. Stattdessen ist davon auszugehen, dass Kraus die genannten Prozesse zugleich als poetische Produktionskategorien adaptiert. Das (sammelnde) Selegieren – und in weiterer Folge die besagte Bewahrung von Dokumenten, wie sie der Nörgler einbringt – besitzt diesbezüglich nicht bloß eine diskursive, sondern gleichzeitig eine materiale Dimension. Kraus thematisiert diese materiale Dimension, wenngleich ohne direkten Bezug auf *Die letzten Tage der Menschheit*, unter anderem an zwei Stellen in der *Fackel*. Bezeichnend daran ist, dass schon in den frühen Jahren der *Fackel* der Archiv-Begriff im Sinne eines Materiallagers auftaucht. In den *Antworten des Herausgebers* aus dem Heft von Februar 1906, in denen Kraus unter anderem mit Zuschriften an *Die Fackel* abrechnet, bemerkt er diese Zuschriften betreffend an einer Stelle:

Das sind nur zwei Beispiele, die gerade zwischen Tintenfaß und Schreibpapier liegen. Aber zehntausend bewahrt mein Archiv. Schätze der Dummheit, die

188 Vismann: Karl Kraus, S. 724.

189 Gretz/Pethes: Einleitung, S. 11.

ich zu heben bereit wäre, wenn nicht Zeitmangel und die Furcht vor staubigen Fingern immer wieder der Absicht widerrieten.¹⁹⁰

Die Beispiele, die als lose Blätter zwischen Tintenfass und Schreibpapier zu liegen kommen, verweisen zugleich auf ein spezifisches Arrangement der Schreibsituation, in dem das fremde Dokument an der Schnittstelle der instrumentalen Voraussetzungen schriftstellerischer Produktion steht beziehungsweise in dieser Zwischenstellung das Stimulans bildet, das die Verwendung von Tintenfass und Schreibpapier überhaupt erst motiviert. Ein solches Arrangement erinnert nicht zuletzt an ein Szenario des Kopisten respektive Abschreibers, wie es noch zu bedenken sein wird. In ähnlicher Weise wie die frühe Belegstelle bezieht sich dann auch Kraus' Glosse *Gefunden* aus dem Jahr 1925 ausführlich auf Archivierung als Ansammlung von konkretem Material:

Ich besitze ein in beiden Hinsichten ungelüftetes Archiv, grausenvoller als jedes Verlies, sich in die Tiefe verlierend und des Verlesenen voll, eine souterraine Höhle der Vergangenheit, zu deren geistigem Schmutz zu gelangen [...] der vorgelagerte Staub der Jahrzehnte unmöglich macht. [...] Verbrennen darf man den Schatz gleichwohl nicht, weil's ein heilloser Verlust wäre den kommenden Zeiten, die von den vergangenen kosten wollen und denen vielleicht doch ein Pionier ersteht, welchen, je unwegsamer der Bereich, umso lockender die Aufgabe dünken möchte. Das ist aber nicht die durch Inhalt, Fülle und äußere Beschaffenheit atemraubende Sammlung von Zeitungsdokumenten, in der alle Schreie der Idiotie und der Gaunerei bis zu den Kriegsrufen der Leitartikel durcheinanderrasen – in schmerzlichster Nähe einer Kiste, in der die wertvollsten Handschriften der Liliencron, Altenberg, Wedekind, Lammasch, Schöffel und aller andern wie im Widerstand ihrer Reinheit dem Staub der Zeit trotzen. Das sind auch nicht die Myriaden brieflicher Beweise, wie sich dieses geistige Österreich an mich angeschmiert hat, ehe es sich mit mir anschmierte, um mich hierauf zu beschmieren. [...] Vielmehr sind es die Haufen eben dieser Gesinnungsergebnisse, jene Behälter der Schmach, in die, seit damals nicht wieder besehen, alles gepfercht ist, was die längst abgedankten Zeitungsausschnittbureaus an Artikeln, Notizen und Interjektionen über mein Wirken so zwischen 1899 und 1912 zusammengerafft haben.¹⁹¹

Nach dem vorangestellten Anspruch auf Bewahrung für die »kommenden Zeiten« werden gleich mehrere archivarische Selektionskriterien in dieser Passage explizit aufgerufen: am prominentesten und auch für den Rest der Glosse im Zentrum stehend die Sammlung von Zeitungsausschnitten, die Kraus' Person oder Werk betreffen; die Briefe, die an die zuvor erwähnten Zuschriften an *Die Fackel* denken

190 Kraus: Antworten des Herausgebers. In: F 196, Feb. 1906, VII. Jg., S. 17–24, hier S. 19.

191 Kraus: Gefunden. In: F 679–685, März 1925, XXVI. Jg., S. 52–54, hier S. 52.

lassen; die Manuskripte mehrerer von Kraus verehrter Dichter, denen gleichsam ewige, den archivarischen Staub der Jahrzehnte überdauernde Gültigkeit zugesprochen wird; und schließlich die damit von Kraus korrespondierend gesetzte ›Sammlung von Zeitungsdokumenten‹. Letztere wird hier zwar *ex negativo* eingeführt, berührt aber, wie gezeigt (vgl. Kap. 4), einen wichtigen Aspekt von Kraus' Arbeit an seinem Dramenprojekt, und gerade die ›Kriegsrufe der Leitartikel‹ bilden einen Kernbestand des Phrasenrepertoires der *Letzten Tage der Menschheit*.¹⁹² Vorselegiertes und damit für den weiteren Vertextungsprozess verfügbar gemachtes Material wird von Kraus in einem nächsten Schritt einer Transformation unterzogen. Dieser Schritt ist insofern entscheidend, als nur das archiviert werden kann, was zuvor entsprechend formatiert worden ist.¹⁹³ Nochmals auf den Zeitungsausschnitt zurückkommend, müsste hier punktuell sogar ein Zwischschritt angenommen werden: Auf eine *materiale* Zurichtung der Zeitungstexte mit der Schere folgt eine stets notwendigerweise statthabende *formale* Zurichtung – nicht zuletzt der Zitiervorlagen –, die sich an den Möglichkeiten der Formatierung orientiert, wie sie der dramatische Text als Optionen bereitstellt, das heißt an Figuration und Segmentierung (vgl. Kap. 2). Hier liegt es außerdem nahe, neuerlich auf die generative beziehungsweise produktive Komponente des Archivierens hinzuweisen: Das Schreiben der *Letzten Tage der Menschheit* ist nämlich nicht nur (sammelndes/zitierendes) Registrieren von Material, sondern stiftet in der dramatischen Formgebung überhaupt erst den künftigen Bezugspunkt für eine Nachwelt. Das Material selbst wird dann, qua dieser Formgebung, aber auch qua seiner ›Herkunft‹, gleichzeitig als literarisches und historisches tradiert. Den dritten, darin bereits angelegten Schritt markiert entsprechend das Überliefern; er ist dem am nächsten, was man gemeinhin als die elementare archivarische Funktion erachten würde. Über das Überliefern lässt sich die Praktik des Archivierens ferner am engsten an die Praktik des Schreibens rückbinden, zumal an ihm nochmals die Charakteristika einer Graphie des Sekundären verhandelt werden können. Gegenüber aller Gewaltsamkeit und aller epistemischen Qualität des Archivierens wird nämlich häufig unterschlagen, was für die Frage der Poetik jedenfalls zu berücksichtigen ist: dass Kraus' schreibendes Archivieren (oder archivierendes Schreiben) mit vorgängigem Material konfrontiert ist, das in *Die letzten Tage der Menschheit* übernommen wird, und dass sich dieses Archivieren/Schreiben demnach als sekundärer Vorgang *par excellence* herausstellt. Das schreibende Überliefern verlässt sich nicht minder allerdings auf das Moment der Graphie, genauer: auf

192 Dies zeigt sich exemplarisch in der Figur des alten Biach, der fortwährend die Phrasen der Leitartikel reproduziert und zuletzt an »Satzverschlingung« (Kraus: Vorlesungen. In: F 546–550, Juli 1920, XXII. Jg., S. 3–33, hier S. 25) stirbt. Bezeichnend sind dabei auch die letzten Worte, die Kraus der Figur in den Mund legt: »Das — is — der Schluß — vom — Leitartikel« (S 10, S. 575).

193 Vgl. Spieker: Einleitung, S. 7.

den Zeitspeicher der Schrift, in die Kraus das zu Bewahrende (noch einmal) überführt, die aber stets »über das je Aufzubewahrende hinaus[weist].«¹⁹⁴ Die Schrift wäre einem solchen Verständnis folgend dann zuletzt auch weniger als Bewahrung eines Abwesenden denn vielmehr als »Technik der Latenz«¹⁹⁵ zu charakterisieren – ist sie es doch, die, wie das Archiv im Allgemeinen, die Gelegenheit von Bezugnahme und Aktualisierung allererst stiftet.

PHONOGRAPHIEREN

Wenn Wolfgang Ernst bemerkt, dass die Archive des 20. Jahrhunderts »nicht mehr jenseits von Kriegs- und Gedächtnismaschinen denkbar [sind]«,¹⁹⁶ so ist damit ein Befund formuliert, der sich umstandslos auf das Wiener Phonogrammarchiv¹⁹⁷ übertragen lässt. Ausgehend von dieser Institution sieht sich Kraus einmal mehr mit Tradierungsverfahren konfrontiert, die von den Autoritäten der Habsburgermonarchie gesteuert werden: Auch Speichermedien wie das Phonogramm existieren eben in keiner ›neutralen‹ Form. Der Umgang mit ihnen ist vielmehr »an institutionelle Bedingungen geknüpft, sind doch die Materialitäten der Datenspeicherung selbst Teil einer diskursiven Ordnung und ihrer vielfältigen Regularien.«¹⁹⁸ Im Folgenden soll die enge Koppelung von Kraus' Schreibverfahren an die medialen Verfahren der Stimmaufzeichnung und Stimmgebung herausgearbeitet werden, wie sie insbesondere das Phonogrammarchiv einsetzt. Nicht nur lässt sich Kraus' Poetik solcherart einmal mehr vor der Folie archivarischer Prozesse verstehen, sondern angestrebt ist auch, mit dem Phonographieren als einer medialen Praktik für *Die letzten Tage der Menschheit* eine weitere grundlegende Graphie des Sekundären zu profilieren. Zu entwickeln wird eine Schrift sein, die nicht nur den im Text-›Außen‹ vernommenen Stimmen folgt, sondern bei Kraus auch als Echokammer dieser Stimmen anverwandelt wird und sie neuerlich ›abzuspielen‹ vermag.

Die Sphäre des Akustischen und der Kommunikation hebt, gerade im Abgleich mit dem kürzeren Vorwort der Akt-Ausgabe, das Vorwort der Buchausgabe deutlich hervor:

Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. Sätze, deren Wahnwitz unverlierbar dem Ohr eingeschrieben ist, wachsen zur Lebensmusik. Das Dokument ist Figur; Berichte erstehen als Gestalten, Gestalten verenden als Leitartikel; das Feuilleton bekam einen Mund, der es monologisch von

194 Doetsch: Schrifträume, S. 80.

195 Ebd.

196 Ernst: Das Rumoren der Archive, S. 39f.

197 Zur »Ideengeschichte« des Phonogrammarchivs vgl. Lechleitner: Der fixierte Schall.

198 Rieger: Speichermedien, S. 550f.

sich gibt; Phrasen stehen auf zwei Beinen – Menschen behielten nur eines. Tonfälle rasen und rasseln durch die Zeit und schwellen zum Choral der unheiligen Handlung.¹⁹⁹

Es sind, mit Elias Canetti gesprochen, die »Hunderterten und aber Hunderten von Stimmen, die ihre Niedertracht und ihre Verdammnis zugleich akut in sich enthalten«²⁰⁰ – Stimmen, die Kraus' Dramenprojekt entschieden zu bewahren sucht.²⁰¹ Edward Timms hat *Die letzten Tage der Menschheit* konsequenterweise als »essentially acoustic« charakterisiert.²⁰² Möchte man am Text nachvollziehen, was damit gemeint ist, so genügen einige kursorisch ausgewählte Beispiele aus dem ersten Akt der Buchausgabe. Dort begegnet etwa eine unidentifizierte, nur als abgezählte aus der Menge hervortretende Figur, die selbst das Papierdeutsch der Presse mündlich »verfälscht«:

FÜNFTER: Oba oba oba wos treibts denn, habts denn net in der Zeitung g'lesen, schauts her, da stets (*er zieht ein Zeitungsblatt hervor*): »Derartige Ausschreitungen des Patriatismus können in keener Weise geduldet werden und sind überdies geeigneet, den Fremdenverkehr zu schädigeen.« Wo soll sich denn da nacher ein Fremdenverkehr entwickeln, wo denn, no olstern!²⁰³

An anderer Stelle reiht Kraus schlichtweg »Rufe aus der Menge« aneinander:

»Den hammer trischackt!« »Rrrtsch — obidraht!« »Serbischer Hund var-dächtiga!« »Jetzt'n kann er die Serben mit die Scherben rasiern!« »Den Schwamm bring i meiner Alten!« »Alle Parfüms hab i g'rettet!« »Gib her a paar!« »Jessas, der scheene weiße Mantel!« »Geh, leich mir a Spritzflaschl!« »Gott strafe England!« »Der Kerl is uns ausgrutscht!«²⁰⁴

Auch den Auftritt eines Schwerbetrunkenen realisiert Kraus über sprachliche Charakteristika:

A so a Binkel — wüll sich da aufbrausen — wos hom denn Sö fürs Votterland geleistee? Legimitiern S' Ihna! Vur mir! — Schaun S' mi an — solchene Söhne wie Sö hob i im Föld — die wos mehr Boart ham als wie Sö — die leisten

199 S 10, S. 9.

200 Canetti: Der Neue Karl Kraus, S. 252.

201 Burkhard Müller interessiert sich bei seiner Untersuchung der Tonalität der *Letzten Tage der Menschheit* hingegen vor allem für die zahlreichen, auch impliziten musikalischen Melodien, die den Figurenreden zugrunde liegen (vgl. Müller: Mimesis und Kritik, v. a. S. 314–369).

202 Timms: Culture and Catastrophe, S. 381.

203 S 10, S. 74.

204 Ebd., S. 93.

wos — fürs Votterland — Wissen S' von wo i kumm — von Boden kumm i — Sö Binkel — legimitiern solln S' Ihna — Was glauben denn Sö — so aner — wüll sich da aufbrausnen — 'leicht weil S' Ihner Muckerl bei Ihna ham — was ham denn Sö fürs Votterland geleistee? — schau'n S' mi an — i leist was — fürs Votterland —²⁰⁵

Man kann allerdings ebenso ein (pseudo-)französisches »Orewar!«²⁰⁶ lesen beziehungsweise lesend hören, das Preußische des deutschen Kaisers — »Nu was haben Se denn Ganghofer, tanzen Se doch noch 'n bisken.«²⁰⁷ — und das Schönbrunner Deutsch eines Leopold Andrian — »Du Hugerl is wohr daß der Bohr in dem Jahr noch nicht do wor oder is er gor eingrückt?«²⁰⁸ — vernehmen oder auf semantische Missverständnisse in der mündlichen, deutsch-deutschen Kommunikation stoßen:

WAGENKNECHT: Ich verstehe deinen Zweifel nicht, ich sagte doch, paß mal besser auf — der Oberbombenwerfer.

SEDLATSCHKEK: Noja, aber tschuldige — wirfst du denn nicht auch Bomben ober? Also bist du doch auch ein Oberbombenwerfer.

WAGENKNECHT: Wieso denn, na hör mal —

SEDLATSCHKEK: Alstern — der Oberbombenwerfer, das is doch einer — der was die Bomben — oberwirft, oder nicht?

WAGENKNECHT: Oberwirft? Was is denn das?

SEDLATSCHKEK (*macht die Pantomime des Werfens*): No — verstehst net — ober — von do — schau her — ober — auf die Leut.

WAGENKNECHT: Ach so, jetzt versteh ich — nee Junge, det is aber zu witzich — ik lach mich dot — 's ist ja zum Schießen komisch — nee, so hatt' ich's nich jemeint. Dafür haben wir doch den Ausdruck: herab!²⁰⁹

Was sich hier stilistisch abzeichnet, benennt Heinz Hiebler als schriftliche »Mimesis von Akustizität und Mündlichkeit«.²¹⁰ Die Besonderheiten einer solchen

205 Ebd., S. 131.

206 Ebd., S. 100.

207 Ebd., S. 174.

208 Ebd., S. 148.

209 Ebd., S. 181.

210 Hiebler: Phonogramme, S. 191. Kraus könne demnach in eine Traditionslinie mit Johann Nestroy und Ferdinand Raimund gestellt werden. Auch Wilhelm Hindemith notiert diesbezüglich: »Die Szenenschrift ist präzise und genau, Laut für Laut auf- und nachgezeichnet, wie in der deutschen Literatur überhaupt nur noch einmal, bei Johann Nestroy« (Hindemith: Die Tragödie des Nörglers, S. 16). In einer Fußnote zu seinem Beitrag *Nestroy und das Burgtheater* bemerkt Kraus übrigens, es müsse »grundsätzlich gesagt werden, daß [...] jede ausgeprägte Färbung der Nestroyschen Sprachwelt, also auch die stark wienerische, ihr im Innersten ungemäß ist: die förmliche Übersetzung ins Wienerische als in ein Idiom,

Sprache hat freilich schon die zeitgenössische Kritik betont – so druckt Kraus beispielsweise in der *Fackel* von Juli 1920 einen Bericht aus dem *Prager Tagblatt* nach, der in den *Letzten Tagen der Menschheit* eine »unglaublich treue[] phonetische[] Nachahmung der Kriegswelt« erkennt.²¹¹ Überhaupt inszenieren *Die letzten Tage der Menschheit* den Krieg als polyphones Klangereignis, als den besagten ›Choral‹, der jedoch dissonant angelegt ist. Mit dem berühmt gewordenen Ruf »Extraausgabe –!«²¹² als erster Figurenrede des Vorspiels setzen die Dialoge ein, und in verknappter, zerfallener Form als » – – bee!«²¹³ kehrt dieser Ruf gleich einem Nachhall wieder als Todesröcheln der Menschheit im Abschlussmonolog des Nörglers: »Die Antwort ist da. Das Echo meines blutigen Wahnsinnes, und nichts mehr tönt mir aus der zerschlagenen Schöpfung als dieser Laut, aus dem zehn Millionen Sterbende mich anklagen, daß ich noch lebe«.²¹⁴ Die tonale Qualität des Krieges betont auch die Schlusspassage des Monologes, bevor die Szene mit dem erneuten Ruf » – – bee!« schließt:

Und hörten die Zeiten nichts mehr, so hörte doch ein Wesen über ihnen! [...] Ich habe die Tragödie, die in die Szenen der zerfallenden Menschheit zerfällt, auf mich genommen, damit der Geist sie höre, der sich der Opfer erbarmt, und hätte er selbst für alle Zukunft der Verbindung mit einem Menschenohr entsagt. Er empfangen den Grundton dieser Zeit, das Echo meines blutigen Wahnsinns, durch den ich mitschuldig bin an diesen Geräuschen. Er lasse es als Erlösung gelten!²¹⁵

das graphisch umso weiter hinter der phonographischen Vollendung zurückbleibt, je näher sie ihr kommen möchte« (Kraus: *Nestroy und das Burgtheater*. In: F 676–678, Jan. 1925, XXVI. Jg., S. 1–40, hier S. 24). Als weitere historische Dimension dieses Schreibens können die naturalistischen Verfahren angeführt werden, die Hiebler bloß assoziativ mit Kraus' »medienkritische[m] Naturalismus« ins Spiel bringt (Hiebler: *Phonographentheater*, S. 624). Eine systematische Untersuchung möglicher Zusammenhänge in dieser Hinsicht steht noch aus. Zur ›phonographischen (Schreib-)Methode‹ des Naturalismus vgl. etwa Schanze: *Der Experimentalroman*, v. a. S. 464–466; sowie Siegel: *Das ›Sprechen‹ des kulturellen Archivs*. Von den »stenographisch getreuen naturalistischen Szenen« der *Letzten Tage der Menschheit* spricht auch eine Rezension anlässlich der Brünner Auf-führung der *Letzten Nacht* (zit. n. Kraus: Brunn. In: F 613–621, Apr. 1923, XXV. Jg., S. 91–98, hier S. 94).

211 Zit. n. Kraus: Vorlesungen. In: F 546–550, Juli 1920, XXII. Jg., S. 3–33, hier S. 27.

212 S 10, S. 45.

213 Ebd., S. 670.

214 Ebd. »Todesschreie« (ebd., S. 726) sind es hingegen, mit denen die besagte Liebesmahl-Szene, die letzte Szene des fünften Aktes, schließt. Am Ende des Epilogs wiederum steht »[g]roßes Schweigen«, bevor sich in Sperrdruck, einen Ausspruch Wilhelms II. aufgreifend, die Stimme Gottes als finale An- und Aussage artikuliert: »Ich habe es nicht gewollt« (ebd., S. 770, Herv. im Orig.).

215 Ebd., S. 681; siehe auch AA, S. 599.

Darüber hinaus bezieht sich Kraus im Vorwort der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* auf eine Epoche, die »Selbstbewahrung genug hat, sich vor dem Phonographen ihrer heroischen Melodien die Ohren zuzuhalten, und genug Selbstaufopferung, um sie gegebenenfalls wieder anzustimmen.«²¹⁶ Der Abschlussmonolog des Nörglers greift diese Problematik auf; dort allerdings korreliert der Phonograph sogar noch stärker mit einem programmatischen Zitieren, das dem Vergessen und Verdrängen der Nachkriegsgesellschaft entgegengesetzt ist: »Hätte man die Stimme dieses Zeitalters in einem Phonographen aufbewahrt, so hätte die äußere Wahrheit die inneren Lügen gestraft und das Ohr diese und jene nicht wiedererkannt.«²¹⁷ Zwar impliziert der Irrealis zunächst, dass ein solches Vorhaben nicht zustande gekommen ist, doch lässt sich ein Ersatzmedium dafür ausmachen: Denn ebendiese Leerstelle, die der Irrealis eröffnet, wird von den *Letzten Tagen der Menschheit* besetzt, die somit als Echokammer und zugleich als (Medien-)Konkurrenzunternehmen zu den öffentlichen Repräsentationen und den propagandistischen Aufnahmen des Krieges gelesen werden können.²¹⁸ Kraus' eminentes Interesse für den Phonographen findet sich zudem in einer Notiz aus dem Jahr 1914 belegt, mit der er auf seinen Plan der »Vorbereitung eines phonographischen Archivs«²¹⁹ verweist, den er allerdings nie definitiv umsetzen wird – das ist der eigentliche Irrealis des Unterfangens.²²⁰

216 S 10, S. 10.

217 Ebd., S. 681; siehe auch AA, S. 598.

218 Vgl. dazu auch Hiebler: Phonogramme, S. 200.

219 F 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 20.

220 Zehn Jahre später taucht der Plan in der *Fackel* noch einmal auf: »Angeregt durch eine in Nr. 404 (Dez. 1914) erwähnte Sammlung, welche die Gründung eines phonographischen Archivs ermöglichen sollte und deren Ertrag dann für invalide Soldaten verwendet wurde, haben sich anlässlich des 50. Geburtstags Freunde der Vorlesungen [...] in der gleichen Absicht lebenswürdig bemüht und mitgeteilt, daß die Gemeinde Wien die Platten samt den Originalen in Verwahrung nehmen würde. Die Sammlung hat bis Mitte Mai den Betrag von K 7,386.825 erreicht. Allen Beiträgern wird hiemit herzlicher Dank ausgesprochen. Sollten die Phonogramme wieder nicht zur Ausführung gelangen – mancherlei Bedenken stehen dem gutgemeinten Unternehmen im Wege –, so würde die gesammelte Summe abermals wohltätigen Zwecken überlassen werden« (Kraus: Notizen. In: F 649–656, Juni 1924, XXVI. Jg., S. 68–87, hier S. 70). Die Bedenken werden sich bestätigen, denn ein weiteres Jahr später weist Kraus in der *Fackel* aus, »[e]iner bedürftigen Familie aus dem Ertrag der Sammlung für das ›phonographische Archiv‹ (siehe Nr. 649–656, S. 70)« 800 Schilling ausbezahlt zu haben (Kraus: Notizen. In: F 691–696, Juli 1925, XXVII. Jg., S. 25–41, hier S. 41). Im Jahr 1930 schließlich wird Kraus bei einer Lesung eine Schallplatte »[a]us meinem Phonogramm-Archiv« mit seiner eigenen Aufnahme des *Schober-Liedes* vorspielen und dabei bemerken: »[W]iewohl sich für mich nichts verändert hat, gehe ich doch mit dem Fortschritt und lasse der Technik das Wort« (Kraus: Notizen. In: F 838–844, Sept. 1930, XXXII. Jg., S. 123–133, hier S. 126). Im Gegensatz zu anderen Schriftsteller:innen seiner Zeit liest Kraus niemals Texte für das (offizielle) Phonogramm-

Die diskursive Bezugnahme auf den Phonographen in den *Letzten Tagen der Menschheit* ist darüber hinaus deshalb beachtenswert, weil sie mit Kraus' zitierender ›Gerichtspraxis‹ zusammengedacht werden kann. Schon Thomas A. Edison zeichnet in einem kurzen Beitrag aus dem Jahr 1878 ein spezifisches Szenario: »It would be even worth while to compel witnesses in court to speak directly into the phonograph, in order to thus obtain an unimpeachable record of their testimony.«²²¹ Knapp neun Jahre später, als der Phonograph noch immer kaum reif für die Serienproduktion ist, rühmt der *Scientific American* die von Edison weiterentwickelte, neue Variante des Gerätes für dessen potenziellen Einsatz als »unimpeachable witness« in detektivischen Zusammenhängen.²²² Wolf Kittler zufolge werde die Zeugnisfunktion durch die Verwendung sprachverarbeitender Maschinen im Verfahren der Beweisführung und die damit einhergehende Objektivierung der Aussagen zwar eigentlich gerade herabgemindert;²²³ interessant ist indes dennoch gerade der schon früh formulierte Anspruch – und hier ist Edison präziser als der Beitrag im *Scientific American* –, unanfechtbare *records* der Zeugnisse zu gewinnen beziehungsweise zu erzwingen. Der hier vorgeschlagene Einsatz des Phonographen im juristischen Kontext²²⁴ und vor allem die damit einhergehende Idee unanfechtbarer Zeugenaussagen sind nun auch für *Die letzten Tage der Menschheit* relevant, zumal im Vorwort der Buchausgabe »zum Hochgericht auf Trümmern«²²⁵ bestellt wird. Was der Phonograph respektive die Instanz Kraus in diesem Gerichtsverfahren abspielt, bedarf keiner zusätzlichen oder neuerlichen Geständnisse und Zeugen mehr. Bei Kraus' »Hörtribunalen« ist es alleine die (zitierende) Wiederholung des Gesagten, die »den Sprecher-Täter seiner Gedankenlosigkeit [überführt], mit der er die Sätze dahinsagt.«²²⁶ Neben den oben genannten »Ohren- und Augenzeugen«²²⁷ beziehungsweise »Augen- und Ohrenzeugen«,²²⁸ die Kraus für die Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* als Informant:innen dienen, bleibt in den *Letzten*

archiv ein (vgl. dazu Hiebler: Phonographentheater, S. 625). Dem Medium Radio kann er dagegen wenigstens zeitweise einiges abgewinnen (vgl. Traupmann: Radiosendungen).

221 Edison: The Phonograph, S. 533.

222 N.N.: The New Phonograph, S. 422; vgl. dazu auch Kittler: Aufschreibesysteme, S. 286. Bereits an früherer Stelle spricht der Beitrag im *Scientific American* – gleich einer Paraphrase des Edison'schen Beitrages – vom »taking testimony in court« als Anwendungsgebiet des Phonographen und steuert auch eine eigene Abbildung dazu bei (N.N.: The New Phonograph, S. 422).

223 Vgl. Kittler: Schreibmaschinen, Sprechmaschinen, S. 131.

224 Die praktische Umsetzung wird noch eine Weile auf sich warten lassen. Das preußische Justizministerium beispielsweise empfiehlt ab 1911 explizit den internen Gebrauch des Phonographen für Verhöre und sonstige Amtsgeschäfte (vgl. ebd., S. 130).

225 S. 10, S. 11.

226 Vismann: Karl Kraus, S. 720f.

227 Kraus: Randbemerkung. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 1f., hier S. 1.

228 Kraus: Vorlesungen. In: F 544–545, Juni 1920, XXII. Jg., S. 11–19, hier S. 12.

Tagen der Menschheit beziehungsweise an deren Rändern als neuerlicher Zeuge aufzutreten alleine dem Nörgler als Autor-*persona* sowie dem Autor-Ich des Vorwortes vorbehalten.²²⁹ Was sich sonst ausschliesse, wird hier fusioniert: nämlich gleichzeitig Archivar *und* Zeuge zu sein und damit zwei komplementäre Rollenanforderungen beziehungsweise -profile zu bedienen.

Die Absichten des Wiener Phonogrammarchivs sind freilich andere als juristische und anfangs auch andere als die Propaganda: Drei zentrale Aufgaben setzt sich die beauftragte Kommission im Antrag zur Gründung des Phonogrammarchivs, der in der Sitzung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften vom 27. April 1899 gestellt wird, als Ziele. Sie alle sind dezidiert darauf ausgerichtet, »Vorgänge der Gegenwart für die Nachwelt aufzubewahren«.²³⁰ Erstens plant die Kommission, »die sämtlichen europäischen Sprachen in ihrem Zustande am Ende des 19. Jahrhunderts aufzunehmen, etwa in der Weise, dass man correct und typisch sprechende Menschen, vielleicht Schauspieler, bekannte Sätze, Gedichte, u. dgl., dem Phonographen mittheilen lässt«. In weiterer Folge seien auch »die europäischen Dialecte, und sodann im Verlaufe weiterer Jahrzehnte die sämtlichen Sprachen der Erde aufzunehmen«.²³¹ »[W]o es möglich ist«, gelte es, so ergänzt der Antrag den ersten Punkt noch, »das Gesprochene auch schriftlich beizubringen«.²³² Auf das hierin angelegte Verhältnis von Stimme beziehungsweise Phonogramm und Schrift wird eigens zurückzukommen sein. Zweitens verspricht der Antragstext »die Fixierung der vergänglichsten aller Kunstleistungen, der Musik«.²³³ Drittens schlägt die Kommission vor: »Es könnten ferner Aussprüche, Sätze oder Reden berühmter Persönlichkeiten aufgenommen und der Zukunft aufbewahrt werden.« Zur Legitimation dieses Vorhabens »genügt [es], daran zu erinnern, dass Portraits angefertigt wurden, soweit die Geschichte zurückreicht; so wird auch Timbre und Tonfall der Stimme bedeutender Menschen stets interessieren.«²³⁴ Als das Phonogrammarchiv später das letztgenannte Vorhaben umsetzt, greift Kraus diesen Sachverhalt in einer unbetitelten Glosse in der *Fackel* von Mai 1909 auf, wobei er nicht verhehlt, wie fraglich ihm die Bedeutung der besagten Persönlichkeiten erscheint, deren Stimmen

229 »Mit Wahrheit melden« ist der Anspruch des Nörglers, der dafür die Rede des Horatio aus *Hamlet* zitierend übernimmt (AA, S. 598; S 10, S. 681); in der Buchausgabe inkludiert Kraus das *Hamlet*-Zitat auch ins Vorwort (vgl. S 10, S. 11). Die Vorworte sowohl von Akt-Ausgabe wie von Buchausgabe verweisen darüber hinaus beide auf die »Zeugenschaft dieser Zeitdinge« (ebd., S. 9; AA, S. 1).

230 N.N.: Bericht über die Arbeiten, S. 1.

231 Ebd., S. 1 f. Franz Joseph wird diese erste Aufgabe im Jahr 1903 in einer mit ihm erstellten Aufnahme reformulieren zur Erfassung »sämtliche[r] Sprachen und Dialekte unseres Vaterlandes« (zit. n. Hiebler: Phonographentheater, S. 621). Das Vorhaben bleibt dennoch ein megalomanes.

232 N.N.: Bericht über die Arbeiten, S. 2.

233 Ebd.

234 Ebd., S. 3.

gleich einem »Klang aus der Ewigkeit«²³⁵ vom Phonogramm ertönen. Die im Vorwort der Buchausgabe erwähnten ›rasenden‹ und ›rasselnden‹ Tonfälle werden es dagegen sein, die Kraus mit den *Letzten Tagen der Menschheit* fixieren will.²³⁶ In der schon angedeuteten Vielfalt an Varietäten, Dialekten und Jargons des Deutschen, aus denen die Figurenrede in Kraus' Dramenprojekt zusammengesetzt ist, mag man überdies eine Analogie zum Sammlungsbestreben des ›Sämtlichen‹ sehen, wie es das Phonogrammarchiv vertritt.

Nun fällt auf, dass in besagtem Gründungsantrag das neue »Mittel« des Phonographen trotz aller Möglichkeiten, die in ihm gesehen werden, in gewisser Weise als defizitär ausgewiesen wird, und zwar gegenüber »der Bedeutung der Schrift, der bildlichen und plastischen Darstellungsmethoden«.²³⁷ Auch später noch traut man dem neuen Aufzeichnungsapparat beziehungsweise dessen Bewahrungspotenzial nur bedingt. So findet sich im Bericht über den Stand der Arbeiten des Phonogrammarchivs, den Sigmund Exner, Obmann von dessen Kommission, im Jahr 1902 publiziert, nebst Erläuterungen zur Konstruktion, Handhabe und Verwendung des Phonographen auch der Hinweis auf ein eigens angefertigtes Protokollblatt, das unter anderem bei der ersten Erprobung des Archiv-Phonographen auf Reisen verwendet wird. In der Rubrik »Inhalt« dieses Blattes sei dabei, so die Aufforderung, »wörtlich die Rede in irgend einer Schrift, wenn möglich und nöthig, auch in der Übersetzung in eine gangbare Sprache einzutragen«.²³⁸ Die Formatierung des zu Archivierenden ist dabei bereits mitgedacht: »Damit man dasselbe Blatt später in's Archiv einreihen könne, ist es leicht abtrennbar in das Buch eingehftet.«²³⁹ Archiviert wird also – zusätzlich zur Aufnahme – stets auch ein schriftliches Dokument. Das heißt nicht nur, dass das Phonographieren je schon in Stimme und Schrift zerfällt, sondern auch, dass der Schrift, zumal in ihrer Funktion als Doppelung der Tonaufnahme, ein besonderer Wert beigemessen wird. Die gesamte bei Exner beschriebene Unternehmung hängt entscheidend damit zusammen, dass die Erfindung des Phonographen zwar einen maßgeblichen Fortschritt für die Medientechniken des Aufzeichnens mit sich bringt, dieses Aufzeichnen jedoch mit dem Problem der (nichtschriftlichen) Lesbarkeit in den graphischen Spuren der Phonogramme konfrontiert ist.²⁴⁰ Wenn die graphischen Spuren lesbar (und nicht nur hörbar) sein sollen, ist folglich eine Art der Archivierung nötig, die diese Spuren in Schrift rückübersetzt. Eine solche Archivierung setzt somit eine Tätigkeit des Transkribierens voraus: Transkribieren meint dem üblichen linguistischen Verständnis nach ein »technisches Verfahren der Überführung münd-

235 Kraus: Glossen. In: F 279–280, Mai 1909, XI. Jg., S. 30–37, hier S. 35.

236 Vgl. S 10, S. 9.

237 N.N.: Bericht über die Arbeiten, S. 1.

238 Exner: II. Bericht, S. 16.

239 Ebd.

240 Vgl. Schreiner: Aufzeichnen, S. 74f.

licher – genauer gesagt: verbaler, paraverbaler und nichtverbaler – sprachlicher Äußerungen ins Medium der Schriftlichkeit«,²⁴¹ lässt sich aber auch allgemeiner fassen als eine grundsätzliche (mediale) Überführung in Lesbarkeit.²⁴² Nur anzudeuten ist an dieser Stelle eine Umkehrung: dass nämlich die archivierende Aufzeichnung mittels des Phonographen nicht zwingend über die Richtung Stimme (– Phonogramm) – Schrift erfolgen muss, sondern auch von Schrift zu Stimme verlaufen kann. Später werden solche vorgeschriebenen Aufnahmen gar zum Regelfall, wie sich aus den Anmerkungen Rudolf Pöchs zu seinen phonographischen Aufnahmen in Kriegsgefangenenlagern während des Ersten Weltkrieges schließen lässt:

Die Aufnahmen wurden genau nach den im Phonogrammarchiv der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien geltenden Regeln gemacht; vor allem wurde darauf Gewicht gelegt, daß niemals eine Sprach- oder Gesangsaufnahme auf die Platte kam, von der nicht vorher genau der Text festgelegt und deren Übersetzung und nachherige wissenschaftliche Verwendbarkeit nicht verbürgt war.²⁴³

Nicht nur erweist sich damit die Schrift als »die eigentliche formgebende Basis der gesprochenen Aufnahmen«;²⁴⁴ vielmehr wird offenkundig, inwiefern das Wiener Phonogrammarchiv solcherart ebenfalls mit der Fabrikation von Archivgut befasst ist.²⁴⁵ Brisant daran nämlich muss anmuten, dass es dem Phonogrammarchiv um eigentlich nie Gehörtes geht: »Alle Geschehnisse, die der Phonograph einfängt, werden einzig zum Zwecke ihres Daseins als künftige Überlieferung in Gang gebracht.«²⁴⁶ Die generative Komponente des Archivierens wird hier sozusagen in gesteigerter Manier realisiert: Weniger die Reproduktion (*Stimmaufzeichnung*) als vielmehr die Produktion respektive Formation (*Stimmgebung*) steht im Zentrum der Unternehmungen des Wiener Phonogrammarchivs. Die Pointe ist dann, dass die *-graphie* der Phonographie zuletzt selbst zu einer ›Graphie‹ des Sekundären wird. Von welcher Richtung aus man es auch denkt: Ohne mediale Transformationen zwischen Stimme und Schrift beziehungsweise ohne eine Praktik des Schreibens ist eine Praktik des Phonographierens offensichtlich nicht umzusetzen.

Für Kraus dagegen scheint die Richtung vorderhand klar: Stimmen werden in Schrift – in *Die letzten Tage der Menschheit* – transkribiert; der Text seines Dramenprojektes folgt darin der Logik einer sekundären Graphie. Auf Basis der

²⁴¹ Stanitzek: Transkribieren, S. 8.

²⁴² Vgl. ebd., S. 7.

²⁴³ Pöch: Phonographische Aufnahmen, S. 3.

²⁴⁴ Hiebler: Phonographentheater, S. 622.

²⁴⁵ Vgl. Hoffmann: Vor dem Apparat, S. 290.

²⁴⁶ Ebd.

schriftlichen Protokolle, die das Wiener Archiv seit seiner Frühphase für Aufnahmen verlangt, attestiert Hiebler den *Letzten Tagen der Menschheit* nicht bloß eine »auffallende[] Analogie zu den Richtlinien staatlicher Phonogrammarchive«. ²⁴⁷ In Kraus' Szenengestaltung ortet er darüber hinaus bisweilen sogar inhaltliche und formale Korrespondenzen zu Aufnahmen des Phonogrammarchivs. ²⁴⁸ Man kann folglich mit gutem Recht die Schreibweise, die Kraus' Dramenprojekt auszeichnet, als eine phonographische begreifen. ²⁴⁹ Zentral ist in diesem Zusammenhang einmal mehr der Aspekt der Bewahrung. Die Möglichkeit, den ephemeren Charakter gesprochener Rede durch Aufzeichnung zu bannen, ist eben nicht nur ein Potenzial des Phonographen, ²⁵⁰ sondern gleichermaßen eines der Schrift. ²⁵¹ Dass Kraus mit den *Letzten Tagen der Menschheit* nachhaltig daran interessiert ist, einem Vergänglichen, Flüchtigen, nur allzu leicht Vergessenen mittels zitierender – hier auch zu verstehen als: speichernder – Festschreibung entgegenzuarbeiten, haben schon die obigen Hinweise auf das Vorwort sowie den Abschlussmonolog des Nörglers nahegelegt. Es lohnt sich außerdem, Kraus' programmatische Losung des Zitierens »Nicht auszusprechen, nachzusprechen, was ist«, ²⁵² einer Re-Lektüre zu unterziehen – lässt sich diese Losung doch auch auf Kraus' Überlegungen zum Echo, seiner laut Hiebler »wirksamste[n] Waffe«, ²⁵³ wenden. Dieses Echo dröhnt, wie ebenfalls der Abschlussmonolog des Nörglers suggeriert hat, auch im Resonanzraum der *Letzten Tage der Menschheit* – und zwar durchaus im Sinne dessen, was Kraus im Oktober 1915 in seiner Glosse *Trebitsch im Weltkrieg* formuliert:

Wie man will: man kann den Mißton der Welt so gut aus den Geräuschen wie aus meinem Echo beziehen. Das Ereignis hat die Sprecher nicht verändert. Trotzdem glaubte ich so lange schweigen zu müssen. Da wurden sie noch lauter.

²⁴⁷ Hiebler: Phonogramme, S. 200.

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Eine quasi phonographische schriftliche Aufzeichnungspraxis ortet Burkhard Müller schon im von Peter Altenberg und Egon Friedell begonnenen und von Kraus fortgeführten, doch alsbald eingestellten *Schwarzen Buch* aus den Jahren 1905 und 1906 (vgl. Müller: Mimesis und Kritik, S. 252). Die Degradierung des Phonographen zum »Kuriosum« (ebd., S. 266), die Müller in weiterer Folge erstaunlicherweise vollzieht, ist allerdings nicht haltbar (zur Kritik daran vgl. auch Hiebler: Phonographentheater, S. 620). Insgesamt betrachtet, ist der Phonograph für Müller nur von marginaler Bedeutung; für seine Untersuchung der *Letzten Tage der Menschheit* ist er überhaupt nicht weiter relevant.

²⁵⁰ Vgl. dazu unter Bezugnahme auf Kraus, aber mit anderer Gewichtung Vismann: Karl Kraus, S. 723.

²⁵¹ Schrift und Phonographie können beide als Teletechnologien bezeichnet werden; qua dieser Eigenschaft stehen sie zugleich einer Pluralität von Aneignungsformen und Kontrollstrategien zur Verfügung (vgl. dazu Derrida/Stiegler: Echographien des Fernsehens, S. 48–51).

²⁵² Kraus: Notizen. In: F 400–403, Juli 1914, XVI. Jg., S. 41–60, hier S. 46.

²⁵³ Hiebler: Phonogramme, S. 200.

So werde ihre Stimme durch mein Echo verstärkt, damit sie auch die Enkel hören!²⁵⁴

Kraus schreibt dem Echo hier ein eigentümliches Vermögen zu: Während man dieses üblicherweise als abgeschwächte, auch abgerissene, verknappende ›Wiederholung‹ des ursprünglichen Lautes auffassen muss, wird seine Funktion bei Kraus geradezu ins Gegenteil verkehrt. Das Echo ist nicht bloß den Geräuschen gleichgesetzt, was alleine schon auf ein phonographisches Potenzial verwiese, sondern dient der Verstärkung von (flüchtigen) Stimmen, die durch dieses Anschwellen der Lautstärke unüberhörbar die Generationen überdauern. Zwar schließen sich (tonales) Echo und Schriftlichkeit grundsätzlich aus; allerdings birgt die Schrift für Kraus zugleich ein akustisches Potenzial, sein Lesen wird damit ein hörendes, worauf etwa einer der Aphorismen aus der Sammlung *Sprüche und Widersprüche* hindeutet:

Wenn ich einen Wiener Zeitungsartikel lese, höre ich einen Zahlkellner oder einen Hausierer, der mir vor Jahren einmal ein Taschenfeitel angehängt hat. Oder es ist eine Vorlesung bei der Hausmeisterin. Mit einem Wort, ich muß mich auf irgend einen geistigen Dialekt einstellen, um mich durchzuschlagen. Aber es wird wohl die Stimme des Autors sein.²⁵⁵

Der Text als »Tonträger« wie auch die »Subvokalisation«, ein »Hören mit den Augen«, sind spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gängige Ideen,²⁵⁶ die man hier wiedererkennen mag. Kraus' Verfahrensweise geht allerdings darüber hinaus: Er präpariert die Präsenz der Stimmen in der Schrift beziehungsweise im gedruckten Text heraus, wobei sich diese Schrift-Stimmen dann konsequenterweise ebenfalls für eine Transkription eignen. Als Graphie des Sekundären folgt seine phonographische (Schreib-)Praktik nicht nur den auditiv registrierten Stimmen, sondern nicht minder den Stimmen einer vorgängigen Schrift. Kraus transgrediert die Schrift als Speichermedium allerdings auch in seinen eigenen Arbeiten auf eine akustische Dimension hin. Die sekundär angelegte Schriftlich-

254 Kraus: Trebitsch im Weltkrieg. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 19–24, hier S. 24.
255 S 8, S. 129. In der früheren Fassung der *Fackel* lautet dieser letzte Teil des Aphorismus folgendermaßen: »Wenn ich einen Wiener Zeitungsartikel lese, höre ich einen Zahlkellner oder einen Hausierer, der mir vor Jahren einmal einen Taschenfeitel angehängt hat, reden. Oder es ist eine Vorlesung bei der Hausmeisterin. Mit einem Wort, ich muß mich auf irgend einen geistigen Dialekt einstellen, um hindurchzukommen. Mit meiner eigenen Stimme bringe ich's nicht fertig« (Kraus: Vorurteile. In: F 241, Jan. 1908, IX. Jg., S. 1–28, hier S. 3). Auffällig ist in diesem Zusammenhang vor allem die Verschiebung von »hindurchzukommen« zu »durchzuschlagen«, die aus der Lektüre einen Gewaltakt macht, sowie die Verschiebung von der »eigenen Stimme« zur »Stimme des Autors«, die nunmehr vernehmbar wird.

256 Herrmann: Auralität und Tonalität, S. 9.

keit der *Letzten Tage der Menschheit* macht dann nicht nur Stimmen lesbar, sondern diese Schriftlichkeit wird selbst von neuem hörbar – auch in dieser Umkehrung mag man eine Nähe zum Vorgehen des Phonogrammarchivs mit seinen phonographischen Schrift-Vorlagen sehen dürfen, wenngleich bei Kraus der Text, nicht die Maschine, zum Phonographen wird. Schon Canetti konstatiert diesbezüglich: »Die schwarzen, gedruckten, toten Worte waren für ihn *laute* Worte. Wenn er sie dann zitierte, war es, wie wenn er Stimmen sprechen ließe: akustische Zitate.«²⁵⁷ Für *Die letzten Tage der Menschheit* sei bloß daran erinnert, dass dem Vorwort der Buchausgabe zufolge »das Feuilleton [...] einen Mund [bekam], der es monologisch von sich gibt«,²⁵⁸ und dass dem »Drama« mit der untergehenden Menschheit gleichzeitig der »Hörer« verlustig geht.²⁵⁹ Besonders manifest werden die Stimmen der Schrift der *Letzten Tage der Menschheit* dann, wenn Kraus sein Dramenprojekt im Rahmen seiner Vorlesungen mündlich aktualisiert. Einmal mehr ist auf einen Bericht aus dem *Prager Tagblatt* zu verweisen, den Kraus in der *Fackel* nachdruckt und in dem es über ihn heißt: »Dieses Ohr schlingt, was ihm in irgendeinem Sinne aufreizend nahekommt, in sich hinein, und die Stimme, die es wiederbringt, schafft Tonbilder, die man Phonographien nennen müßte, wenn sie nicht doch auch phantastisch wären.«²⁶⁰ Es tritt also ein Vorleser auf, der (beinahe wenigstens) als phonographisches (Abspiel-)Medium fungiert, so lautet hier der Befund.

Gegenüber einem solchen *abspielenden* Phonographen ist allerdings noch nicht geklärt, wie die Position des *registrierenden* Phonographen für *Die letzten Tage der Menschheit* besetzt wird, zumal dann, wenn man deren Text in Analogie zu phonographischen Protokollen lesen möchte, wie von Hiebler vorgeschlagen. Dass der Phonograph Friedrich Kittler zufolge »nicht wie Ohren [hört]«, sondern »akustische Ereignisse als solche [verzeichnet]« und somit seine »Ermöglichung« darin findet, dass er »nicht denkt« respektive nicht selektiert,²⁶¹ heißt grundsätzlich, dass nur ein apersonales Aufzeichnungsmedium diese Aufgaben übernehmen kann. Artikuliertheit wird dabei jedoch zur

257 Canetti: Karl Kraus, S. 45, Herv. im Orig. Aussagekräftig ist diesbezüglich auch der Wiederabdruck eines Leserbriefes von Joseph Schöffel an *Die Fackel*, den Kraus nach dessen Tod vornimmt und mit den folgenden Worten einleitet: »Ich will ihn [Schöffel, Anm.] zu ihr [zur *Neuen Freien Presse*, Anm.] sprechen lassen, was er im Jahre 1901 in meinen Phonographen gesprochen hat« (Kraus: Joseph Schöffel. In: F 296–297, Feb. 1910, XI. Jg., S. 1–12, hier S. 1). Hier wird geschriebenem Text also ebenso stimmliches Potenzial zuerkannt, und zwar sowohl dem Wiederabdruck als auch der Zuschrift an sich. Wer in diesem Szenario allerdings als »Phonograph« fungiert – Kraus als Autor-Herausgeber oder doch *Die Fackel* als Medium –, ist nicht definitiv zu entscheiden. Zum ursprünglichen Kontext des Briefes vgl. F 81, Juni 1901, III. Jg., S. 1–5.

258 S 10, S. 9.

259 Ebd., S. 671; siehe auch AA, S. 588.

260 Zit. n. Kraus: Berlin und Prag. In: F 595–600, Juli 1922, XXIV. Jg., S. 68–75, hier S. 73.

261 Kittler: Grammophon Film Typewriter, S. 39f. u. 55f.

»zweitrangigen Ausnahme in einem Rauschspektrum.«²⁶² In Kraus' Fall liegt es hingegen nahe, die Rolle des Phonographen vom Autor usurpiert zu sehen, wobei eine derartige phonographische Autorschaft einmal mehr als eine ›schwache‹, eigentlich zum Schreiber tendierende begriffen werden muss. Neuerlich ist außerdem die Medialität des Zitierens berührt. Wie oben erwähnt, notiert Kraus im Juli 1914: »Ich habe Geräusche übernommen und sagte sie jenen, die nicht mehr hörten. Ich habe Gesichte empfangen und zeigte sie jenen, die nicht mehr sahen.«²⁶³ Impliziert ist darin eine Selbststilisierung als Medium des Registrierens, das mit den Verweisen auf die Phonographie (wie auch auf die Photographie) ins technische Register verschoben wird. Dem Phantasma vom Autor als Phonographen entsprechend wird auch der Nörgler in den *Letzten Tagen der Menschheit* gleich einem »human recording instrument«²⁶⁴ inszeniert, das allerdings die Defizite eines ›denkenden‹ Phonographen in einen Vorteil transformiert: Denn ein solches menschliches Aufzeichnungsmedium überschreitet die ausschließlich mechanische Aufzeichnung immer schon in seinem Vermögen, das »Wesen«²⁶⁵ – also mehr eine ontische denn physikalische Komponente – festzuhalten.²⁶⁶ Kraus' Vorgehensweise dient dabei der Entlarvung »medial erzeugter Wirklichkeiten«²⁶⁷ und beansprucht gerade in ihrem *selektiven*, die Kontingenzen kontrollierenden Zugriff auf das ›Reale‹ eine sich selbst legitimierende Qualität.²⁶⁸ Auch Kraus' phonographisches Zitieren und Schreiben schafft somit andere ›Bedingungen von Wirklichkeiten‹. Ebenfalls noch zu klären bleibt, was das Kraus'sche »Phonographen-Theater«²⁶⁹ eigentlich konkret aufzeichnet. Neben dem ›Wesen‹ bringt der Abschlussmonolog des Nörglers einen weiteren Begriff ein: »Ich habe das Wesen gerettet und mein Ohr hat den Schall der Taten, mein Auge die Gebärde der Reden entdeckt und meine Stimme hat, wo sie nur wiederholte, so zitiert, daß der Grundton festgehalten blieb für alle Zeiten.«²⁷⁰ Nimmt man diesen Begriff des Grundtones ernst, so wäre – analog zur Veränderung im Echo, sei es nach der herkömmlichen oder nach der Kraus'schen Deutung – tendenziell weniger von einer Logik der Reproduktion

262 Ebd., S. 40.

263 Kraus: Notizen. In: F 400–403, Juli 1914, XVI. Jg., S. 41–60, hier S. 46.

264 Youker: Karl Kraus and Acoustic Quotation, S. 98.

265 S 10, S. 681.

266 Vgl. Youker: Karl Kraus and Acoustic Quotation, S. 98.

267 Hiebler: Phonographentheater, S. 624.

268 Vgl. auch ebd., S. 632. Dieser Eingriff in die (informationstheoretische) Entropie und Echtzeit der akustischen Zufallsereignisse ließe sich allerdings genauso als Verfälschung auffassen (siehe dazu Kittler: Grammophon Film Typewriter, S. 56, der sich auf Jean Marie Guyaus Vorstellung eines »bewußte[n] Phonograph[en]« bezieht).

269 Hiebler: Phonogramme, S. 191.

270 S 10, S. 681. Formuliert wird hier zugleich ein synästhetischer Wahrnehmungszusammenhang.

als vielmehr von einer Logik der Refiguration zu sprechen.²⁷¹ Der Grundton ist das, was nach der Refiguration (in den Figurationen der *Letzten Tage der Menschheit*) übrig bleibt und überdauert. Dass es Kraus selbst mitunter ebenfalls weniger um ein einzelnes, konkretes Dokument als vielmehr darum geht, den Ton der Zeit *an sich* zu treffen, ist freilich eine Verschiebung, die bei seinen Praktiken des Zitierens immer wieder begegnet und es mindestens fragwürdig erscheinen lässt, wie rigoros Kraus überhaupt seinen aufgestellten – und ohnehin immer wieder reformulierten – Prämissen folgt. Noch einmal distinkter für die mediale Praktik des Phonographierens gewendet, bleibt anzumerken, dass Kraus, ebenso wie das Wiener Phonogrammarchiv, nicht bloß Stimmen festhält, sondern zugleich exemplarische Aufnahmepatterns bereitstellt. Den (Grund-)Ton der Zeit wiederzugeben heißt dann, in einer Zwischenposition zu operieren: Denn beide, Kraus und das Phonogrammarchiv, werfen dafür nicht einfach den (registrierenden) Phonographen an, sondern *bespielen* nachgerade die zeitgenössische *soundscape*.

ABSCHREIBEN

Unumwunden informiert das *Deutsche Wörterbuch* darüber, dass man mit dem ›copisten‹ »gewissermaßen einen ungünstigen begriff verbinden« könne.²⁷² »künstler«, die an den Rollen »abschreiber« und »nachmahler« gemäß der Grimm'schen Diktion »kleben« bleiben, werden in der Hierarchie nachgereiht. Wie der Wörterbuchbefund verdeutlicht, bringen Kulturtraditionen, die auf Invention und Erfindungsgeist beziehungsweise auf ein genieästhetisches Programm setzen, Techniken der Reproduktion leicht in Misskredit, da sie Kopie und Original gegeneinander ausspielen (und ausspielen müssen).²⁷³ Wenn nun jemand wie Kraus, der sonst so emphatisch auf der eigenen Autorschaft beharrt (vgl. Kap. 1), sich selbst gleichzeitig als »mühebeladener Abschreiber der Zeit«²⁷⁴ und die eigenen Texte als die besagte »Abschrift der Zeit«²⁷⁵ charakterisiert, aber etwa auch schlicht von der »wörtlichen Abschrift«²⁷⁶ der Schalek-Feuilletons spricht oder davon, dass in der schon genannten Wilhelm-Szene »alles wortwörtlich von der Wirklichkeit abgeschrieben ist«,²⁷⁷ scheint also ein grundlegendes Dilemma angezeigt. Schließlich muss die ›Schreibposition‹ des Abschreibers

271 Vgl. zu dieser Gegenüberstellung Vismann: Karl Kraus, S. 724.

272 Art. »copist«.

273 Für eine kurze Begriffsgeschichte der durchaus intrikaten Verbindung von Original und Kopie, allerdings mit Schwerpunkt auf den bildenden Künsten, vgl. Knaller: Ein Wort aus der Fremde, S. 116–130.

274 Kraus: Im dreißigsten Kriegsjahr. In: F 800–805, Feb. 1929, XXX. Jg., S. 1–45, hier S. 45. 275 Ebd., S. 2.

276 Kraus: Die Schalek. In: F 847–851, März 1931, XXXII. Jg., S. 71–73, hier S. 72. Vgl. ähnlich Kraus: Vorlesungen. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 102–115, hier S. 108.

277 Ebd.

gesellschaftlich wie diskursiv anders verortet werden als jene des Autors, ist doch »ein unaufhörliches Aufschreiben, Abschreiben, Verzeichnen, Registrieren und Archivieren«²⁷⁸ gerade die Kehrseite einer genieästhetischen Vorstellung von Autorschaft. Denkt man das Abschreiben freilich von der Schreibszene her, lassen sich starre Konzeptionen von Autorschaft auflösen in dynamische (Macht- und) Wechselverhältnisse, wie sie am Material selbst beobachtet werden können. Mit der Möglichkeit, »the distribution of the work of writing between (male and female) authors and (male and female) secretaries, between authorial writing and copying, between a dictating voice and a writing hand«²⁷⁹ zu untersuchen, umfasst das Konzept der Schreibszene eben deutlich vielfältigere Sachverhalte als diejenigen, die sonst herkömmlicherweise privilegiert betrachtet werden. Jede Schreibposition ist entsprechend in der Schreibszene adäquat zu verorten. Ohnehin ist mit dem Abschreiben neben dem Schneiden der zweite Sonderfall der Schreibszene gegeben, dem eigens Aufmerksamkeit zuteilwerden soll. Gerade hinsichtlich seiner materialen Disposition ist das Abgeschriebene zudem die vermutlich offensichtlichste beziehungsweise »konkreteste« Graphie des Sekundären. Insofern außerdem die mediale Trias von Speicherung, Verarbeitung und Übertragung im Allgemeinen wesentlich auf Kopiervorgängen basiert,²⁸⁰ ist überdies eine genuine Medienfunktion des Abschreibens zu bedenken, für die der Faktor der (Hand-)Schriftlichkeit entscheidend ist.

Als (materiale) Praktik muss das Abschreiben zunächst gegenüber anderen Verfahren des Kopierens situiert werden, die ebenfalls auf Reproduktion und Vervielfältigung ausgelegt sind. Kraus selbst etwa kokettiert in seiner »Anrede«²⁸¹ *Der Ernst der Zeit und die Satire der Vorzeit*, die er im Februar 1915 hält, mit der »Frage [...], wie ich mich zu meinem bereits getanen Werk, das ja eigentlich auch nur aus Nachdrucken besteht, verhalten soll«,²⁸² womit ein mögliches Pluralisierungsverfahren angesprochen ist. Allerdings ist die Vervielfältigung von Text(en) in Kraus' Gegenwart nicht nur durch die Druckmaschine längst einer manuellen Tätigkeit im engeren Sinne entzogen. So hält beispielsweise *Meyers Großes Konversationslexikon* 1905 für das betreffende Lemma fest, dass das Kopieren ein »Vervielfältigen von Schriften und Zeichnungen auf *mechanischem* Wege«²⁸³ meine. Die »Kopie« wiederum wird dort der juristischen Abschrift sowie dem Feld der bildenden Künste vorbehalten.²⁸⁴ Für die folgenden Überlegungen mit Blick auf Kraus soll hingegen von einem anders gefassten (und

278 Siegert/Vogl: Vorwort, S. 7.

279 Campe: Writing Scenes, S. 1126.

280 Vgl. Kohns/Roussel: Kopieren, S. 377f.

281 Kraus: Vorlesungen. In: F 405, Feb. 1915, XVI. Jg., S. 1–4, hier S. 4.

282 Kraus: Der Ernst der Zeit und die Satire der Vorzeit (Zum Eingang eines Leseabends). In: F 405, Feb. 1915, XVI. Jg., S. 14–20, hier S. 17.

283 Art. »Kopieren«, S. 467, Herv. T. T.

284 Vgl. Art. »Kopie« [Meyers].

auch älteren) Begriff ausgegangen werden. Nach Johann Christoph Adelung etwa meint »Copie« ganz allgemein »eine jede Sache, welche nach einer andern verfertigt wird, im Gegensatze des Originals. Besonders von Schriften; eine Abschrift.«²⁸⁵ Auch dem Grimm'schen Wörterbuch zufolge meint »copei« ein »exemplum« beziehungsweise eine »abschrift«; »copieren« wird (noch) ausschließlich mit »abschreiben« ohne nähere Spezifizierung gleichgesetzt.²⁸⁶ Abschreiben wiederum heißt – so lässt sich gegenwärtig als Minimaldefinition festhalten – »eine schriftliche Vorlage schriftlich wiederzugeben«.²⁸⁷ Dies impliziert in aller Regel eine Unterwerfung unter die »Herrschaft der Sprachbewegung«.²⁸⁸ Mit der Funktion des Kopisten als Abschreibers ist außerdem die Vorstellung von dessen Verschwinden sowie von der ›Reinheit‹²⁸⁹ des reproduzierten Textes verbunden: »Die Idee des Kopierens ist die von differenzloser ungebrochener Wiederholung. Der Schreiber soll das Original ohne Abweichung reproduzieren.«²⁹⁰ Zu differenzieren sind mit Hans-Jost Frey überdies zwei verschiedene, obgleich schematische Zugänge zum Abschreiben. Der erste, ein tendenziell ›nicht-verstehendes‹ Abschreiben, dient vor allem einer statischen Reproduktion der Vorlage, ohne auf einen Erkenntnisgewinn ausgelegt zu sein.²⁹¹ Dem stellt Frey eine zweite Form des Abschreibens gegenüber, die auf ein besseres Verständnis der Vorlage hin angelegt ist und als eine »gesteigerte Form des Lesens« begriffen werden kann, die mit einem besonders »hohe[n] Grad von Annäherung und Aneignung« korreliert.²⁹² Frey ortet darin gleichzeitig die ›Versuchung‹ einer verschobenen Autorschaft, bis hin zu dem Fall, dass sich ein:e Abschreiber:in explizit selbst als Autor:in der Abschrift ausgibt.²⁹³

Wie Brigitte Obermayr ausführt, ist für das Abschreiben darüber hinaus üblicherweise die »Idee der Handschriftlichkeit« konstitutiv, »zumindest aber ist das schreibende lineare Abschreiten der graphematischen Textoberfläche wesentlich«.²⁹⁴ Nicht zuletzt dadurch unterscheidet sich die Tätigkeit des Abschrei-

285 Art. »Copie«.

286 Art. »copei«; sowie Art. »copieren«.

287 Obermayr: abschreiben.

288 Frey: Lesen und Schreiben, S. 64.

289 Diese sieht Kraus beim Nachdruck seiner Texte von fremder Hand nicht mehr gewährt: »Ein Ausschnittbureau sendet mir nämlich einige Nachdrucke, durch die mir angezeigt wird, daß mein Eigentum nicht gestohlen, sondern verunreinigt ist« (S 4, S. 107).

290 Mainberger: Schriftskepsis, S. 143.

291 Vgl. dazu Frey: Lesen und Schreiben, S. 60f. Das Resultat eines solchen Abschreibprozesses wäre nach Frey dann auch eine Tendenz zur Sinnentleerung.

292 Ebd., S. 63.

293 Vgl. ebd. Dass, wie Frey weiter festhält, diese zweite Form des Abschreibens außerdem in die Nähe des lauten Lesens gerückt werden kann, »das den Text in der geliehenen Stimme als Rede stattfinden läßt«, ist auch für Kraus unter anderem mit Blick auf dessen ›Theater der Dichtung‹ (vgl. Kap. 1) durchaus bedenkenswert.

294 Obermayr: abschreiben.

bens von jenen anderen – den *simultanen* – Techniken des Kopierens, die in Kraus' Gegenwart bekannt und auch gängig sind: Kopiertinte, Kopierpresse und Kopiermaschine, Lichtpausverfahren und Autographie.²⁹⁵ Dementsprechend ermöglicht es die Etablierung neuer medialer Kopiertechniken überhaupt erst, zwischen Kopieren im weiteren und Abschreiben im engeren Sinne eine Feindifferenzierung einzuziehen. Die Spannung, die sich wiederum in der Linearität beziehungsweise Sukzessivität abzeichnet, liegt nicht zuletzt »darin [...], daß einer schreibend nur abschreiben will und nur abschreibend [...] doch schreiben muß«. ²⁹⁶ Daraus erst resultieren auch die Produktivkräfte, die das Abschreiben entfaltet: Schließlich wäre es zu kurz gegriffen, dieses bloß als Übertragung einer Textentität in eine andere zu betrachten. Das Abschreiben kehrt vielmehr die Materialität und Zeichenhaftigkeit der Schrift hervor und ist auch insofern eine Vertextung – und damit *per se* ein Vorgang, der auf Prozessualität und nicht auf Simultaneität verweist –, als es gerade die ›Störungen‹ sind, die es brisant werden lassen. Derartige Störungen können etwa Übertragungsfehler sein oder auch das eigenständige Fortschreiben der Abschrift. Eben solche »Abweichungen [...] vom Vorgeschriebenen« stiften dann den »Eigensinn« der Abschrift.²⁹⁷ Ausgehend von der Sukzessivität lassen sich zudem Schneiden und Abschreiben, beide verstanden als (einander komplementäre) materiale Ausprägungen des Zitierens, in ihrem Verhältnis zueinander noch nuancierter bestimmen, wobei dieses Verhältnis abermals von der produktionsästhetischen Seite zu denken ist. Vom Ergebnis im gedruckten Text der *Letzten Tage der Menschheit* her betrachtet, können die beiden Praktiken als gleichrangig gelten. Nun hat zwar auch die Schnittführung mit der Schere grundsätzlich linear zu erfolgen; wo es dann jedoch auf die textuelle Übertragung ankommt, zeigt sich die jeweilige Spezifität, da diese beim Schneiden simultan erfolgen kann, beim Abschreiben jedoch sukzessiv erfolgen muss. Uwe Wirth beschreibt die Zusammenhänge dieser textuellen Übertragungsoperationen folgendermaßen:

Die Bewegung von bereits Beschriebenem kann ihrerseits [...] auf zweierlei Weise geschehen: als Abschreiben, bei dem es zu einer Verdoppelung, einer Kopie des Originals, kommt oder als zitathafte Herausschneiden, bei dem eine Lücke, eine ›monumentale Leerstelle‹, im Ursprungskontext zurückbleibt. Während das zitathafte Herausschneiden einem collagierenden respektive montierenden *Cut-and-paste*-Modell folgt, bei dem bereits Geschriebenes zusammen mit seinem ›originalen‹ Trägermedium durch ein gewaltsam-kraftvolles Herausnehmen und Wiedereinfügen *bewegt*, genauer gesagt, *verschoben*

295 Vgl. Art. »Kopieren«, S. 467.

296 Mainberger: Schriftskepsis, S. 57.

297 Obermayr: abschreiben.

wird, findet beim zitathaften Abschreiben eine Verdoppelung des Geschriebenen, ein *copy and paste* statt.²⁹⁸

Gegenüber dem ›streifenden‹ Lesen, mit dem Kraus Zeitungen überfliegt (vgl. Kap. 4), setzt das Abschreiben zudem einen deutlich akribischeren Lektüremodus mit einer anderen Zeitlichkeit voraus. Dazu kommt, dass auch die aus der Lektüre resultierende verdoppelnde Textproduktion einer anderen Zeitlichkeit unterliegt, weil sich das Abschreiben bekanntlich zeitintensiver gestaltet und langsamer vonstatten geht – langsamer als die maschinelle Reproduktion ohnehin, aber auch langsamer als Kraus' Ausschneiden. Schneiden und Abschreiben eint indes, dass beide Praktiken, insofern sie keines originären Gedankens bedürfen, prinzipiell an andere delegiert werden können, woraus dann ein potenziell kollektiv angelegter Produktionsprozess resultiert. Basierend vor allem auf einer Analyse des Manuskriptes zur Akt-Ausgabe sollen nun im Folgenden für *Die letzten Tage der Menschheit* einige Prämissen, Effekte wie auch Verschiebungen des Abschreibens näher betrachtet werden.

Für das von Kraus etablierte ›Abschreibesystem‹ gilt es dabei, wie man in Anlehnung an Jacques Derrida formulieren kann, eine »differentielle Typologie von Iterationsformen zu konstruieren«,²⁹⁹ bei der mehr auf dem Spiel steht als nur das, was Frey als verschiedene »Abstufungen von Nähe und Ferne«³⁰⁰ fasst. Abschreibvorgänge können dabei völlig unscheinbar sein – etwa wenn Kraus am Rande der Schneidszene (vgl. Kap. 4) für die Szene über den ›Katzelmacher Marsch‹ die Fußnote der Zeitung (›Anmerkung: ›Tschiff‹, ›tscheff‹ bedeutet das Geräusch beim Repetieren, ›tauch‹ die Schußdetonation des Mannlicher Gewehres«³⁰¹) abschreibend in Dialog überträgt:

Fallota: [...] Weißt, was »Tschiff und tscheff« is?

Beinsteller: Aber ja, das bedeutet das Geräusch beim Repetieren –

Fallota: No und ›tauch‹?

Beinsteller: Das bedeutet die Schußdetonation des Mannlicher-Gewehres.³⁰²

298 Wirth: Zitieren Pfropfen Exzerpieren, S. 90, Herv. im Orig. Ein Beispiel aus dem Manuskript zum Epilog der Akt-Ausgabe verdeutlicht das von Wirth genannte Prinzip der Verdoppelung. Dort fügt Kraus offenkundig – gemessen am beschriebenen Schreibraum – nachträglich zwei Blätter ein (vgl. [Epilog], ÖNB, Cod. Ser. n. 19273, fol. 38f.), was eine textuelle Verschiebung nach sich zieht: Die zunächst noch deutlich als Entwurf figurierende Passage zweier Stimmen von unten (vgl. ebd., fol. 40) wird nach vorne gezogen, das heißt an ihrem zunächst zugewiesenen Ort gestrichen und auf dem ersten der neu eingefügten Blätter ins Reine geschrieben (vgl. ebd., fol. 38). In diesem Fall führt just die sonst so flexibel angelegte Mobilität des Einzelblattes zur abschreibenden Verdoppelung, die nur durch ein Zerschneiden des Blattes zu vermeiden gewesen wäre.

299 Derrida: Signatur Ereignis Kontext, S. 346.

300 Frey: Lesen und Schreiben, S. 60.

301 [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 54.

302 AA, S. 347.

Alles andere als abzuschreiben wäre hier aufgrund der geringen Textmenge freilich unökonomisch gewesen. Dennoch eignet sich das Beispiel, weil es einerseits einmal mehr zeigt, dass Differenzen in den Praktiken bei vergleichbaren Ergebnissen im Druckbild nur aus einer Autopsie der Manuskripte heraus zu bestimmen sind, und weil andererseits damit bereits vorweggenommen werden kann, dass Abschreibprozesse, zumal dort, wo sich keine Vorlagen im Nachlass erhalten haben, in den Manuskripten generell immer wieder unscheinbar bleiben und dann nur tentativ zu rekonstruieren sind. Eine weitere Schwierigkeit stellt sich dort, wo das Manuskript der Akt-Ausgabe tendenziellen Reinschriftcharakter aufweist. Vielfach finden sich, wie erwähnt (vgl. Kap. 3), Schriftverläufe, die entweder dem begrenzten Platz auf dem Schreibtisch oder einem mit anderem Text korrespondierenden Schreiben geschuldet sein dürften. Wo Letzteres zutrifft, ist nicht ohne detaillierte Untersuchung zu entscheiden, ob die Schriftverläufe als Effekte eines Reinschreibens, also eines Selbstabschreibens, zu gelten haben oder ob Kraus' Abschrift Vorlagen fremder Hand zugrunde liegen. Ein verallgemeinernder Befund über die diesbezügliche Verteilung kann dabei aufgrund der großen Zahl von Blättern mit entsprechenden Topologien seriöserweise nicht getroffen werden.

Immerhin punktuell lässt sich ein mit Kraus' eigenem Material korrespondierendes Schreiben umstandslos nachvollziehen: So stellt etwa die Randbemerkung mit Verweis auf den ersten Band der *Worte in Versen* die Quelle der mutmaßlichen Abschrift im Manuskript zum Vorspiel der Akt-Ausgabe gleichsam selbst aus (Abb. 5.1).³⁰³ Eine genaue Lektüre verkompliziert jedoch den Befund: Die Rede des Nörglers im Manuskript, die das Gedicht *Die Leidtragenden* übernimmt, ist nämlich erst in einem zweiten Schritt – zu dem Kraus den Setzer eben in der Randbemerkung anweist – aus dem gedruckten Exemplar der Gedichte von 1916 zu beziehen. Der handschriftlichen Fassung dagegen, die vor der Streichung und Ersetzung noch mit dem Vers »Du großer Gott der Guten und der Schlechten«³⁰⁴ beginnt und zunächst offenbar als Reinschrift angelegt gewesen ist, liegt eine frühere Bearbeitungsstufe des Gedichtes aus dem Jahr 1915 zugrunde, von der sich ein textgleicher Korrekturabzug erhalten hat (Abb. 5.2).³⁰⁵ Deutlich wird dann die Interferenz der Überarbeitungsphasen verschiedener Materialbestände bei Kraus: Änderungen, die er im Korrekturprozess für den Band der *Worte in Versen* vornimmt, überträgt Kraus analog in das Manuskript der Akt-Ausgabe, um letzteres gewissermaßen auf den aktuellen Stand zu bringen. Die Korrekturen sind folglich auch keine spontanen im unmittelbaren Abschreiben, sondern spätere Nachträge. Erst die Überarbeitung des Gedichtes macht aus der Reinschrift der Textpassage in der Rede des Nörglers also einen Entwurf und die Abschrift zum Dokument von Varianten. Verkompli-

303 Vgl. [Vorspiel + 1. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 22.

304 Ebd. Kraus ändert »Guten« und »Schlechten« nachträglich zu »Großen« und »Kleinen«.

305 WB, H.I.N. 176834, fol. 97.

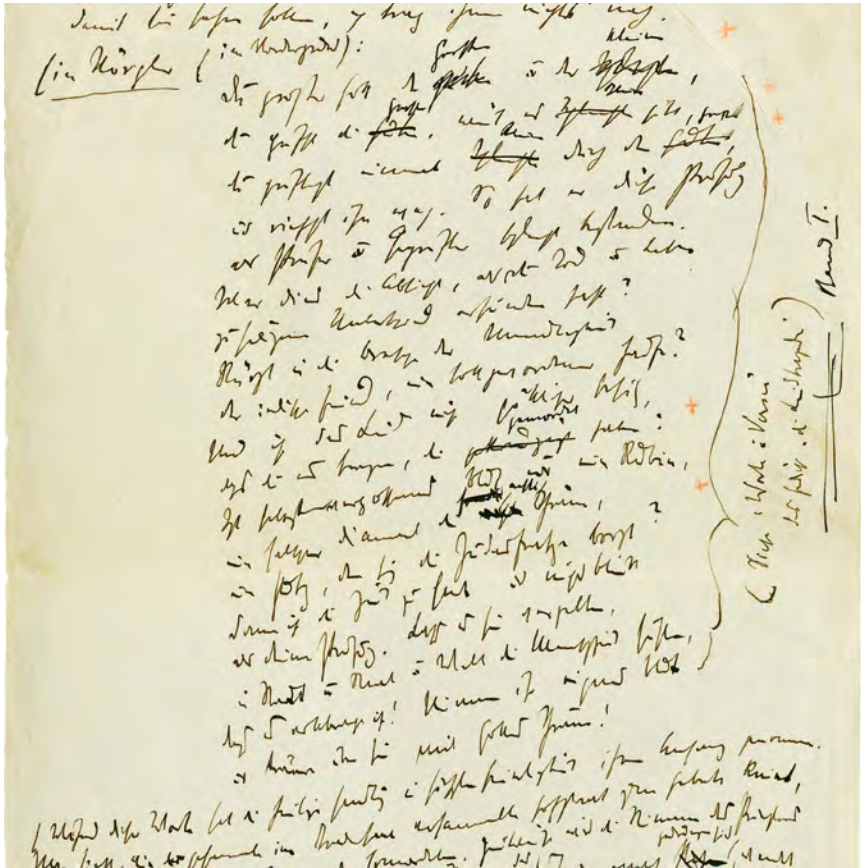


Abbildung 5.1

ziert wird damit nicht alleine der analytische Befund, sondern bereits die – hier abschreibende – Art der Selbstbezugnahme, die für solche Übernahmen aus den Worten *in Versen* ebenso wie aus der *Fackel* jeweils individuell zu beschreiben ist (vgl. auch Kap. 1). Hinzuweisen ist außerdem auf Mehrfachfassungen von Szenen(teilen), bei denen ebenfalls Prozesse des Selbstabschreibens angenommen werden können. Ein kleines Beispiel mag dies verdeutlichen, das zugleich zeigt, wie Kraus Textpassagen über verdoppelndes *copy-and-paste* (und nicht über *cut-and-paste*) verschiebt. Konkret geht es um eine der Erscheinungen der Liebesmahl-Szene im V. Akt, deren erste Fassung (Abb. 5.3) folgendermaßen lautet:

Die Gasmasken (erscheinen und sprechen):
 Gesegnete Mahlzeit, wir stecken den Rüssel
 aus purer Neugier in jede Speise.

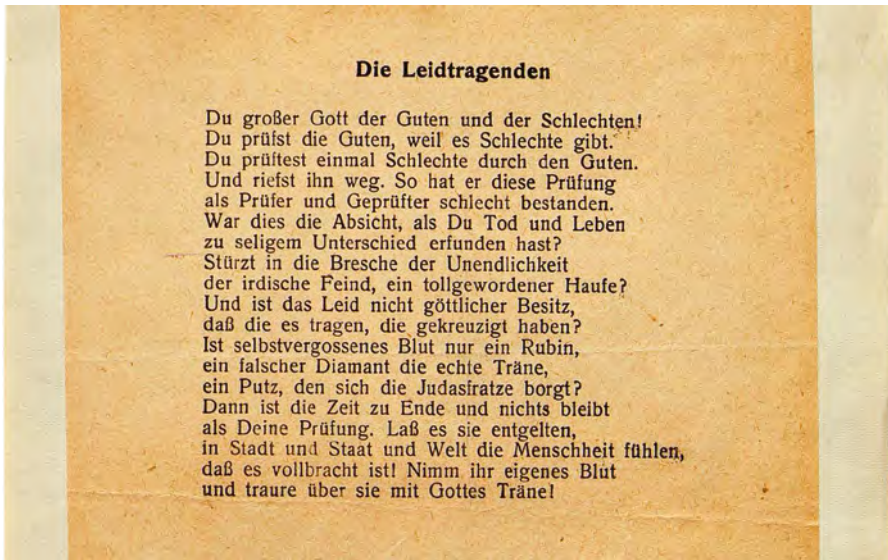


Abbildung 5.2

~~Denn unsre leider ist nicht geraten.
 Wir hatten heute nur auf der Schüssel
 und zubereitet auf deutsche Weise,
 Dörrgemüse mit Grünkreuzgranaten.~~³⁰⁶

Da Kraus die Erscheinungen später dramaturgisch umorganisiert, kann die Rede der Gasmaken nicht an dem Ort stehen bleiben, den Kraus ihr zunächst zuweist. Stattdessen fertigt er eine zweite Fassung (Abb. 5.4) mit kleinen Änderungen an.³⁰⁷ Diese zweite Fassung positioniert er weiter vorne in der Reihe der Erscheinungen; sie lautet:

Die Gasmasken:
 Gesegnete Mahlzeit, wir stecken den Rüssel
 aus purer Neugier in ~~etw~~ fremde Speise.
 Denn unsre leider war nicht geraten.
 Wir hatten heute nur auf der Schüssel,

³⁰⁶ [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 169, vereinfachte Darstellung. Mit Almuth Grésillons Differenzierung ist hier darauf hinzuweisen, dass die Streichung eben nicht alleine der Tilgung, sondern auch der Verschiebung von ›Segmenten‹ dienen kann (vgl. Grésillon: Literarische Handschriften, S. 94).

³⁰⁷ Dass beide Fassungen nicht derselben Arbeitsphase angehören, signalisieren auch die abweichenden Papiersorten der Blätter: chronologisch früherer halbiertes Bogen ([V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 169) versus chronologisch späteres Einzelblatt (ebd., fol. 161).

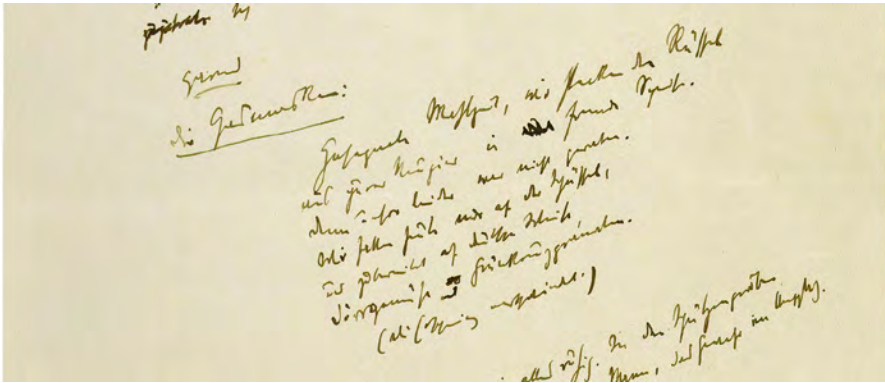


Abbildung 5.4

und zubereitet auf deutsche Weise,
Dörrgemüse ~~++~~ mit Grünkreuzgranaten.
(Die Erscheinung verschwindet.)³⁰⁸

Eine Selbstabschrift liegt in diesem Fall nahe, zumal Kraus in der dritten Zeile genau dort (nunmehr verworfenen) Text streicht, wo die zweite von der ersten Fassung abweicht. Die erste Fassung streicht Kraus gänzlich, um eine textuelle Verdoppelung gerade zu vermeiden,³⁰⁹ aber insbesondere auch, weil er den übrigen Textbestand des Blattes mit der ersten Fassung der Gasmasken-Erscheinung weiterverwendet, dessen Mobilität in der Anordnung ja grundsätzlich gegeben bleibt. Als Vergleichsbeispiel wäre dann etwa auch die dreifache Fassung der Passage »(Zwei Agenten treten auf.)« aus dem Manuskript zum I. Akt zu nennen: Sie ist zunächst Szenenende (Abb. 5.5), bevor auf demselben Blatt als »2. Szene« diejenige auf dem Kohlmarkt³¹⁰ beginnt,³¹¹ wird dort allerdings gestrichen und auf einem – dann mobileren – Separatblatt (Abb. 5.6) neu (ab-)geschrieben, wobei Kraus während dieses Vorganges den vorliegenden Text bereits variiert.³¹² Eine dritte, nochmals variierte sowie erweiterte Fassung der Passage (Abb. 5.7) liegt in der Doppelfassung zum Beginn des I. Aktes vor.³¹³ Ohnehin müssten die beiden längeren erhaltenen Doppelfassungen ganzer

³⁰⁸ Ebd., vereinfachte Darstellung.

³⁰⁹ Allerdings vergrößert neben der Verdoppelung des bereits Geschriebenen die Streichung die »Anzahl der Schreibspuren« (Gréillon: Literarische Handschriften, S. 90) noch weiter. Zugleich erweist sich die Streichung hier im Besonderen als »einer der Parameter, mit deren Hilfe die zeitliche Dimension des Schreibens faßbar wird« (ebd., S. 92).

³¹⁰ Im Druck wird sie zur Szene I/3 (vgl. AA, S. 51–54).

³¹¹ [Vorspiel + I. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19268, fol. 32.

³¹² Vgl. ebd., fol. 31.

³¹³ Vgl. ebd., fol. 46f.

(Zwei Abgaben heute 27.)

8. 31

de vpe August. Altes fiedt yem vphment soll gub ij
für Lipe.

de yem 2 xi: für xi of! Ich kenne xi wenn
ander wird. xi fob vph!

de vpe ~~de vpe~~ vph vph, ij? vph vph xi vph
de vpe: de vph' de vph' in de vph' in de vph' in 'vph':

soll gub ij für Lipe, ij vph vph.

de ander. ~~de ander~~ de vph' vph' ij vph' vph'.

~~de vpe vph' de~~
Zopf in vph' am vph' vph' vph' vph'.

de vpe vph' vph' vph' -

Abbildung 5.6

Szenen³¹⁴ noch eingehend auf Chronologie und Selbstabschreibprozesse hin untersucht werden. Anhand der Stichproben ist hier jedenfalls vorläufig festzuhalten, dass das Selbstabschreiben bei Kraus keinesfalls in definitive Reinschriften mündet, mithin im Reinschreiben ebenso wenig ein stabiler Text(zustand) erreicht wird. An die Stelle eines strikt an der Vorlage orientierten Kopierens beziehungsweise eines nur reproduzierenden Abschreibens tritt auch im Reinschreiben ein Produzieren, das einem Prinzip fortschreibender Vertextung folgt. Nicht erst die Kontrolle und Korrektur der Druckfahnen, sondern schon die Re-Lektüre der eigenen Manuskripte zum Zweck neuerlicher Abschrift zeitigt ein Weiterbearbeiten beziehungsweise -schreiben des vorliegenden Materials (vgl. Kap. 3).

Punktuell sind, wie schon angedeutet, in den Abschreibprozess, zumal von Kraus' eigenem Material, auch andere involviert. Hinzuweisen ist hier insbesondere auf ein 92 Blatt umfassendes, unvollständiges Konvolut, das in ungeordneter Folge Szenen und Szenenteile aus dem IV. und insbesondere dem V. Akt der Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* – also aus dem letzten Sonderheft, das erscheint – in Gestalt von Reinschriften offensichtlich mehrerer fremder Hände versammelt.³¹⁵ Zahlreiche Blätter des Konvoluts sind auf wiederverwendetes Makulaturpapier geschrieben; einmal mehr deuten dann die verschiedenen Papiersorten und -größen auf unterschiedliche Arbeitsphasen hin, die sich zumindest relational datieren lassen. Stichproben verschiedener Blätter des Konvoluts zeigen überdies, dass die Abschriften vom Manuskript der Akt-Ausgabe angefertigt worden sein müssen.³¹⁶ Kraus' eigenhändige Eingriffe in diese Abschriften mit Feder bleiben zwar konsequent, aber überschaubar im Umfang; bisweilen schreibt er eigenhändig und -ständig auf einem Blatt weiter oder notiert eine zu tätigende Einfügung auf der verbleibenden freien Fläche eines Blattes, was noch einmal zur Frage des operationalen Raumes von Schrifträgern zurück-

³¹⁴ Vgl. ebd., fol. 23–32 u. 35–47; sowie [II. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19269, fol. 28–37.

³¹⁵ Vgl. WB, H.I.N. 176043. Mit den betreffenden Szenenangaben der Sonderhefte versehen, gestaltet sich die Verteilung folgendermaßen: Dem IV. Akt zugehörig sind fol. 3 (IV/46), fol. 6–12 (IV/27), fol. 73f. (IV/25), fol. 76–78 (IV/40) und fol. 79–85 (IV/15); dem V. Akt zugehörig sind fol. 1f. (V/1), fol. 4f. (V/54), fol. 13–28 (V/58), fol. 29f. (V/53), fol. 31 (V/52), fol. 32 (V/49), fol. 33–36 (V/46), fol. 37–45 (V/36), fol. 46–57 (V/34), fol. 58–63 (V/27), fol. 64f. (V/25), fol. 66–68 (V/8), fol. 69 (V/6), fol. 70f. (V/5), fol. 72 (V/4), fol. 75 (V/2) und fol. 86–92 (V/56).

³¹⁶ Vgl. WB, H.I.N. 176043, fol. 1f. (Vorlage: [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 9), fol. 31 (Vorlage: [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 122), fol. 75 (Vorlage: [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 10) u. fol. 79 (Vorlage: [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 33). Womöglich hat Kraus dennoch separat am Manuskript der Akt-Ausgabe weitergearbeitet – so findet sich dort etwa gleich in der ersten Szene des V. Aktes eine Einfügung »Nur eine Laterne« ([V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 9), die nicht in die Abschrift übernommen worden ist, was annehmen lässt, dass die Abschrift früher als die Einfügung stattgefunden hat.

führt (Abb. 5.8, 5.9).³¹⁷ Sonst sind es vor allem Reformulierungen und Restrukturierungen, die Kraus vornimmt.³¹⁸ Hie und da ergänzt er eine »(Verwandlung)« oder eine Szenenangabe (Abb. 5.10, 5.11).³¹⁹ Die Notiz des Setzers »Diese Einschaltung ist schon / abgeschrieben«³²⁰ im Manuskript zum IV. Akt der Akt-Ausgabe lässt bereits vermuten, dass die Druckerei in diese Abschriften fremder Hand involviert gewesen ist. Rotstiftmarkierungen des Setzers in den Abschriften sowie Anmerkungen auf den Blättern weisen zudem darauf hin, dass das vorliegende Konvolut für den Druck der Akt-Ausgabe herangezogen worden ist.³²¹ Hier wäre es also nötig, den Charakter des Manuskriptbestandes zum IV. und V. Akt der Akt-Ausgabe hinsichtlich der Parameter Reinschrift und Druckvorlage noch *en détail* zu evaluieren – obgleich die Abschriften fremder Hände eine vorangehende, eigenhändige Abschrift durch Kraus ja keinesfalls ausschließen.

Abschriften von Materialien fremder Hand bilden einen weiteren Bereich innerhalb der genannten Typologie. Auch dort, wo sich bislang keine Vorlagen haben eruieren lassen, finden sich im Manuskript beziehungsweise ebenso im gedruckten Text Spuren von tendenziellen Abschreibprozessen. Gemäß der finalen Anordnung der Akt-Ausgabe folgt etwa im V. Akt unmittelbar auf ein Blatt mit aufgeklebtem Zeitungsausschnitt (aus dem Kraus einen diktierenden Generalmajor im Militärkommando macht) eine Serie weiterer Blätter mit einem diktierenden Hauptmann im Militärkommando,³²² wodurch *cut-and-paste* und

317 Vgl. WB, H.I.N. 176043, fol. 5 u. 85.

318 Vgl. etwa ebd., fol. 24 oder, gleichsam repräsentativ für das Konvolut insgesamt, fol. 86–92. Zur hier verwendeten Terminologie siehe Ludwig: Lesen, um zu schreiben, S. 305.

319 Vgl. etwa WB, H.I.N. 176043, fol. 33 u. 65. Dass Kraus auf dem Blatt zur Szene »Ein Bahnhof bei Wien« (vgl. ebd., fol. 66) mit Bleistift den Vermerk »3. Szene« ergänzt, muss überraschen: An dieser Stelle steht die Szene in der Akt-Ausgabe nämlich zu keinem Zeitpunkt; im Manuskript hat sie gar keine Zahl (vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 17). Jedoch rückt sie in der Buchausgabe in die Position IV/3. Möglicherweise zieht Kraus also die Abschriften für die Arbeit an der Buchausgabe neuerlich heran, auch wenn diese Vermutung hier nicht abschließend geklärt werden kann.

320 [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol 57a.

321 Für den Rotstift siehe unter anderem WB, H.I.N. 176043, fol. 19, 22, 27, 32, 67, 69 u. 79. Eigenhändige Anmerkungen von Kraus lauten etwa »Nicht gesetzt?« (ebd., fol. 18) oder »Diese Einschaltung / kommt auf 13 unten« (ebd., fol. 22); auch ein Vermerk fremder Hand – »Zu 15, 8. Zeile von oben« (ebd., fol. 28) – findet sich.

322 Vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 29–33. Es handelt sich dabei um die späteren Szenen V/16 und V/17 der Akt-Ausgabe (vgl. AA, S. 449–456). Der Hauptmann ist im Manuskript zunächst ebenfalls noch »Generalmajor«; Kraus ändert dann aber für beide Szenen die Personenbezeichnung, einmal bereits im Manuskript (vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 30), einmal erst auf der Korrekturfahne (vgl. WB, H.I.N. 177887, fol. 29). Aus dem Militärkommando wird auf der Korrekturfahne außerdem einmal auch das »Kriegsministerium« (WB, H.I.N. 177887, fol. 31). Zur Parallelität der militärischen Funktion kommt also die Analogie der Institution.

zupfinden mit dem Ding - jeds Hagen fünf.
 fünf und Aovom Per - Perovion - fünf als
 Mäti - Mäti - hauptzähl - der fünf zähl zähl
 auf sechs, fünf und alle fünf - sechs kongruen
 fünf habelant, warum - fünf der Klappstein -
 fopalle - Karl - ^{hat die Klappstein} auffischen lassen - ^{in fünf} Mäti -
 in fünf die - raten, raten - fopalle - fünf
 zwingig fünf fopalle. (fünf fünf,
 fünf fünf die fünf) Was, als ist fünf? fünf -
 fünf der - in fünf ^{fünf} fünf - fünf -
 warum fünf fünf fünf - fünf fünf
 fünf fünf fünf fünf, fünf fünf fünf
 fünf fünf fünf fünf fünf - fünf fünf fünf,
 die fünf - fünf als - fünf fünf, fünf fünf -
 fünf fünf fünf fünf fünf fünf fünf - fünf
 kommt er fünf fünf fünf fünf fünf fünf
 fünf als fünf fünf - fünf fünf (fünf)
 fünf fünf - als ist all - als - ~~fünf fünf~~ fünf -
 (fünf) (fünf)

= aber das die fünf fünf fünf fünf, fünf fünf fünf fünf - fünf fünf,
 die fünf, fünf fünf fünf - fünf fünf fünf - fünf fünf fünf - fünf
 alle fünf: fünf fünf fünf fünf - fünf fünf

Abbildung 5.8

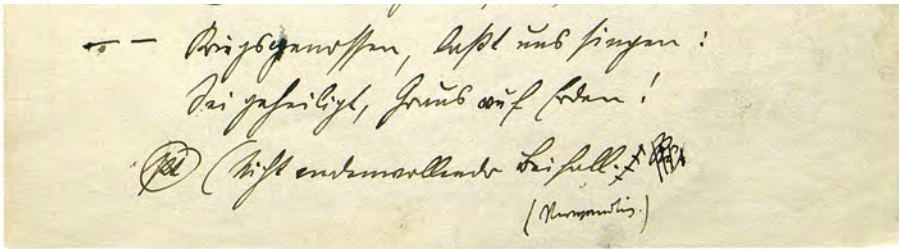


Abbildung 5.10

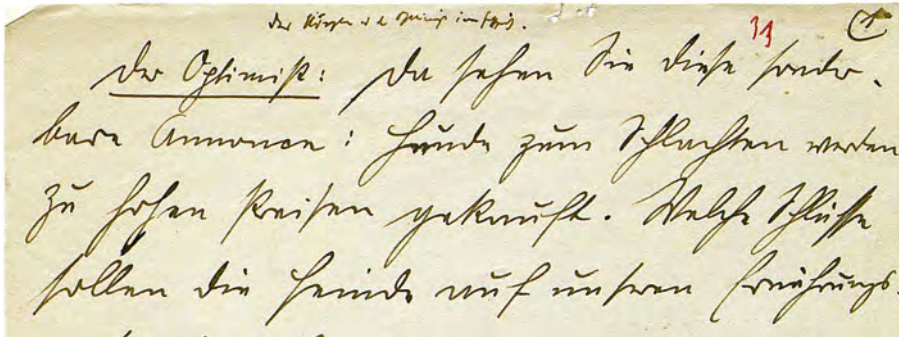


Abbildung 5.11

copy-and-paste als Verfahren auch im Manuskript in ein Naheverhältnis rücken. Ähnlich wie dies für Kraus' Umgang mit Zeitungsausschnitten argumentiert worden ist (vgl. Kap. 4), veranlasst auch bei dieser Serie von Blättern schon das ›Papierdeutsch‹ der gedruckten Szene – so etwa bei der Formulierung »wie es im Nachfolgenden (unter hst. Vdg. Präs. Nr. 14169/18) bereits von den Lagerkommandanten verlangt wurde«³²³ –, irgendeine Art von Dokument-Vorlage anzunehmen. Die Vermutung bestätigt sich insofern, als Kraus die Szene handschriftlich an einer Stelle abbrechen lässt und auf das Manuskriptblatt den Vermerk »Fortsetzung im Original«³²⁴ notiert (Abb. 5.12), der offensichtlich ein einer Abschrift zugrunde liegendes Dokument referenziert, das sich jedoch im Bestand nicht erhalten hat. Die restlichen Versatzstücke der von Kraus nicht weiter abgeschriebenen Vorlage sind dann vermutlich vom Setzer (oder eventuell auch von einer anderen Abschreibhand) einzubauen. Das Folgeblatt (Abb. 5.13) beginnt konsequenterweise mit den Auslassungen » — — — « sowie dem Stichwort »Lagerspitale —«, dem letzten Wort des Diktats, bevor in der Szene ein neuer Auftritt, jener der Figur des Fähnrichs nämlich, erfolgt.³²⁵ Bemerkenswert ist die

323 AA, S. 453. Die Korrekturfahnen zeigen, dass Kraus in seiner Überarbeitung solches Papierdeutsch sogar noch forciert (vgl. etwa WB, H.I.N. 177887, fol. 34).

324 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 32.

325 Ebd., fol. 33.

zur Diskussion stehende Szene allerdings auch, weil sie die Schreiber-Figur selbst inszeniert: Im Laufe der Überarbeitungen fügt Kraus eine »Ordonnanz«³²⁶ ein, die im Drucktext der Akt-Ausgabe schließlich zur Figur der Schreibkraft wird. Deren Rede unterbricht diejenige des diktierenden Hauptmanns:³²⁷ Der Schreiber, grundsätzlich »zur Stummheit verpflichtet« und »in einer uneindeutigen Existenzform [...], in einer Gegenwart, die weder Anwesenheit noch Abwesenheit ist«,³²⁸ situiert, macht sich in der Szene durch Zwischenfragen bemerkbar, nachdem Kraus ihn in der Überarbeitung sukzessive sichtbar gemacht hat. Wenn gleich auch die Schreibkraft kein Medium ist, das im eigentlichen Sinne aufgebeht, so führen die kleinen Interventionen doch mindestens zu komischen Brüchen im Text, am deutlichsten vielleicht dort, wo die Störung zu einer beidseitigen wird:

[Der Hauptmann:] Mit einer aus tiefster Wahrhaftigkeit entspringenden Überzeugung kann gerade in Österreich-Ungarn den heimkehrenden Russen die offenerzige Versicherung mitgegeben werden, wie wenig unser Vaterland den Krieg gewollt, wie sehr es den Frieden gewünscht – das is gut, daß er das betont, mir san ja eh die reinen Lamperln –
 Die Schreibkraft: Wie bitte? Mir san –
 Der Hauptmann: Aber nein, das schreiben S' nicht —³²⁹

Mit Blick auf Kraus' Position in diesem schreibenden Beziehungsgeflecht ließe sich nun, etwas überspitzt, danach fragen, wer hier eigentlich wem diktiert – beziehungsweise, etwas weniger überspitzt, danach, wer alles in dieser Abschreibszene eigentlich mitschreibt. Insofern sich das Diktat »als Modell des prekären Verhältnisses von Autonomie und Heteronomie des Schreibens« gestaltet,³³⁰ sind die Schreibkraft im Drama und Kraus nämlich durchaus als wechselseitige Doppelungen zu erachten. Eine Stelle im III. Akt, an welcher der Nörgler einen Erlass des Kriegsministeriums vorliest, erweist sich in verschiedener Hinsicht als analog zu der eben dargelegten Szene.³³¹ Hier ist es nicht bloß das Papierdeutsch, sondern überhaupt ein ausgestelltes Zitat im gedruckten Text, das ein der Abfassung der Szene vorangehendes Dokument vermuten lässt:

326 WB, H.I.N. 177887, fol. 31.

327 Eine zweite Form von Unterbrechung vollzieht der Hauptmann selbst in seinem Diktat, wenn er nämlich in der Druckfassung jeweils den »Absatz« anweist (siehe insbesondere AA, S. 451f.), der im Manuskript nur durch nachträglich mit Bleistift gesetzte Absatzzeichen markiert ist (vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 30f.).

328 Matala de Mazza: Angestelltenverhältnisse, S. 129.

329 AA, S. 451f.

330 Ott: Diktier-Szenen, S. 194.

331 Zum Manuskript siehe [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 45–47.

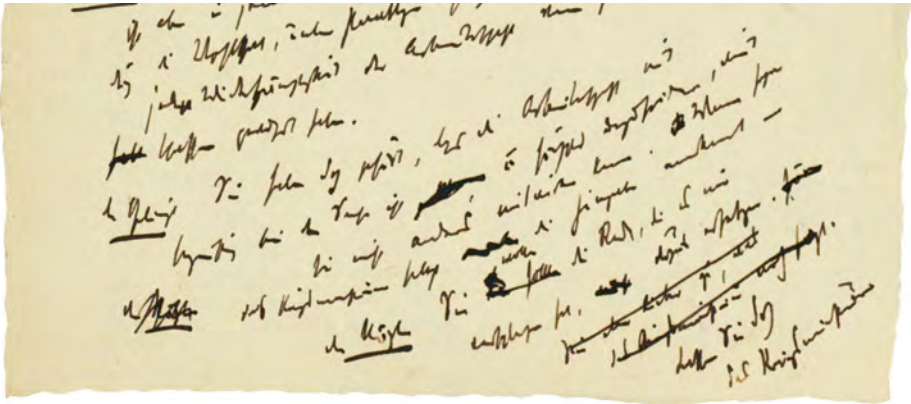


Abbildung 5.14

Der Nörgler: [...] So lassen Sie doch das Kriegsministerium zu Worte kommen! »¹⁴. VI. 15. Dem Kriegsministerium wurde zur Kenntnis gebracht, daß das Verhalten der Arbeiter bei zahlreichen industriellen Betrieben, welche auf Grund des Kriegsleistungsgesetzes in Anspruch genommen sind, in disziplinärer und moralischer Hinsicht außerordentlich ungünstig ist. [...]«³³²

Neuerlich ist die Vorlage nicht zu eruieren, aufgrund der Datierung wie auch aufgrund der Signatur – »Für den Minister: Schleyer m.p. F.Z.M.«³³³ – muss man jedoch davon ausgehen, dass Kraus auch hier ein Dokument abschreibend direkt in das Manuskript der *Letzten Tage der Menschheit* übertragen hat.³³⁴ Topologisch ist Handschrift deshalb interessant, weil eines der Blätter mit den dicht in der rechten unteren Ecke zusammengedrängten Zeilen (Abb. 5.14) endet:

[...] Hören
 Sie aber lieber zu, was
 das Kriegsministerium auch sagt.
 Lassen Sie doch
 das Kriegsministerium³³⁵

³³² AA, S. 266f.

³³³ Ebd., S. 267.

³³⁴ Für Abdrucke des Erlasses ohne Datum und Unterfertigung siehe allerdings z.B. N.N.: Ein scharfer Erlaß des Kriegsministeriums; sowie N.N.: Ein Erlaß des Kriegsministeriums; mit Verweis auf das Datum und die Aktennummer siehe N.N.: Strafverschärfungen.

³³⁵ [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 45, vereinfachte Darstellung.

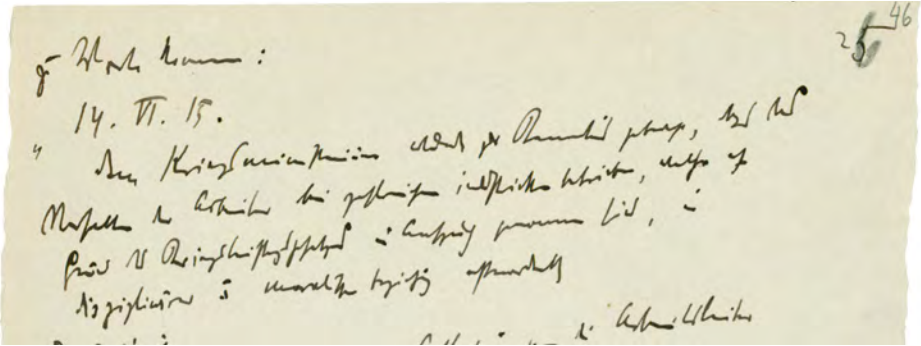


Abbildung 5.15

Das folgende Blatt (Abb. 5.15) setzt dann ein mit:

zu Worte kommen:

»14. VI. 15.

Dem Kriegsministerium wurde zur Kenntnis gebracht, daß das³³⁶

Der schreibende Übergang von einem Blatt zum nächsten gestaltet sich hier gleichsam als Übergang in das zitierende Abschreiben hinein. Ebenfalls ließe sich hier eine Doppelung veranschlagen, und zwar jene von Kraus' reproduzierender Schrift und der reproduzierenden Rede des Nörglers, in dem Kraus solcherart die Stimme der Autor-*persona* respektive des Autors als eine nachsprechende inszeniert.

Mit eindeutig zu rekonstruierenden Vorlagen für das Abschreiben von Material fremder Hand arbeitet Kraus dagegen bei anderen Szenen. Besonders augenfällig wird das anhand der beiden Korrespondenzen mit Ludwig von Ficker und Moritz Erwin von Lempruch, auf die bereits hingewiesen worden ist (vgl. Kap. 2). Vor allem auf Fickers Brief aus dem Heimkehrerlager sei hier näher eingegangen. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Kraus eine kürzende Abschrift des Briefes für das Manuskript der Akt-Ausgabe vornimmt.³³⁷ Beginn und Ende des Briefes spart er aus, manche Invektive entschärft er, Namen anonymisiert er gänzlich, zu viel (bisweilen pathetische) Auseinandersetzung mit seinem Werk und seiner Person vonseiten Fickers tilgt er ebenfalls; insgesamt geht es, so kann man zusammenfassen, vor allem um ein Ausstreichen des Persönlichen.³³⁸ Kraus übernimmt Fickers Brief dann, wie gesagt, in *Die letzten Tage der Menschheit*

³³⁶ Ebd., fol. 46, vereinfachte Darstellung.

³³⁷ Zu Fickers Brief(vorlage) siehe ETM, S. 164–168; zum Manuskript siehe [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 112–114; zur Druckfassung der Szene (V/48 der Akt-Ausgabe) siehe AA, S. 562–566.

³³⁸ Vgl. auch Stieg: Der Brenner und die Fackel, S. 58.

für die Rede der Figur des Freundes, bei dem die Schreibszenen des Briefes gleichzeitig zur Sprechszenen des Dramas wird. Gerade die Details des Manuskriptes (Abb. 5.16) sprechen dezidiert für ein unmittelbares Abschreiben der Vorlage. Unter anderem findet sich eine auffällige Streichung im Manuskript, das sonst weitgehend einer Reinschrift entspricht:

[...] wenn einem
ein ~~Exportkommiss~~ Exportkommiss zu befehlen hat [...]³³⁹

Die Streichung geschieht just an der Stelle, wo Kraus den »Ekel von Mensch«³⁴⁰ aus Fickers Brief durch seine eigene Formulierung des »Exportkommiss« ersetzt. Dass Kraus sich stark an die Vorlage hält, zeigen noch so kleine Übereinstimmungen wie ein fehlendes schließendes Anführungszeichen³⁴¹ sowohl in Fickers Brief wie auch im Manuskript der Akt-Ausgabe oder später erst angeglichenen orthographische³⁴² und präpositionale³⁴³ Deckungen von Brief und Manuskript. Insgesamt sind die Streichungen Indizes für ein eng an der Vorlage orientiertes Abschreiben mit zeitnahen Änderungen. Auf zwei Stellen sei diesbezüglich noch verwiesen. Die erste lautet in Fickers Brief: »In einem Augenblick vielleicht, da ich mir denken mochte, was ich hier nur im Bilde anzudeuten wage – kaum verständlich, wenn ich sage: Nie noch war Ihr Herz so heilig bloß gelegen!«³⁴⁴ In Kraus' Manuskript wird daraus:

In einem Augenblick vielleicht, da ich mir denken mochte, was ich hier nur im
Bilde anzudeuten
wage – ~~kaum verstä~~ : Nie noch war Ihr Herz so heilig bloß gelegen!³⁴⁵

339 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 113, vereinfachte Darstellung.

340 ETM, S. 166.

341 »I du meine Güte – fackelt der noch immer herum?! –«, heißt es in Kraus' Manuskript ([V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 113); »I du *meine* Güte – fackelt der noch immer herum?!«, lautet die Stelle bei Ficker (ETM, S. 166, Herv. im Orig.); »I du meine Güte – fackelt der noch immer herum?!« –«, steht dann in der Druckfassung (AA, S. 564, Herv. im Orig.).

342 Dies betrifft etwa »Gerathewohl« (ETM, S. 166; sowie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 113) versus »Geratewohl« (AA, S. 564).

343 Zu nennen wäre etwa »traten [...] zwei Mann aus« (ETM, S. 168; sowie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 113) versus »traten [...] zwei Mann vor« (AA, S. 565); oder auch »Zitat aus Goethe« (ETM, S. 167; sowie [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 113) versus »Zitat von Goethe« (AA, S. 565).

344 ETM, S. 166.

345 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 113, vereinfachte Darstellung. Analog gilt dies für die Passage »das Antlitz Ihrer Schöpfung, ~~dieser~~« (ebd., vereinfachte Darstellung), die auf Fickers »das Antlitz Ihrer Schöpfung, dieser letzten Fackelschöpfung« (ETM, S. 167) basiert.

Die zweite Stelle im Manuskript der Akt-Ausgabe wiederum verdeutlicht, wie Kraus einen zunächst in seiner Abschrift ausgelassenen Satz aus einem vorangehenden Abschnitt doch übernimmt:

Uns, denen die Verewigung im
 Indem ich an Sie schreibe, fühle ich erst, wie ich doch wieder ganz voll
 Lebensmuth bin. Uns, denen
 die Verewigung im eigenen Geist versagt geblieben ist [...] ³⁴⁶

Eine kleinere originäre Einfügung, die gemessen an der Serie der hier zu diskutierenden Blätter als Ausnahme gelten muss, fällt dann nicht nur aus dem Abschreiben respektive dem Schreibfluss, sondern auch visuell aus dem Schriftbild heraus. Nach der Abschrift des Satzes »Denn irgendwo wartet doch überall der ungeborene Sohn.« entschließt sich Kraus dazu, noch den erläuternden Attributsatz

, wie in Ihrem ›Halbschlaf‹, ³⁴⁷

zu ergänzen, zunächst – und in einer ersten Fassung gestrichen – nach »überall«, definitiv – und dafür ein zweites Mal niedergeschrieben – nach »Denn«. ³⁴⁸ Wenn für Kraus' Abschreiben ohnehin bedacht werden muss, dass es immer wieder als Kippfigur zwischen eigener und fremder Autorschaft zu erachten ist, so findet sich dieser Umstand auf dem Manuskriptblatt zur Heimkehrerlager-Szene in der topologischen Abweichung gleichsam markiert ausgestellt.

Auf die ebenfalls zuvor erwähnte Korrespondenz mit Lempruch soll hier nur *en passant* eingegangen werden. Zu erinnern ist nochmals daran, dass Lempruch den Brief einer Soldatenfrau, der ihm bei der Zensur auffällt, als »[w]ortgetreue Abschrift« ³⁴⁹ an Kraus schickt. Die zahlreichen Änderungen im Detail umfassend nachzuvollziehen, kann hier nicht geleistet werden. Wichtig ist festzuhalten, dass Kraus vielfach sehr punktuell in die Orthographie und Lexik sowie immer wieder auch in die Syntax eingreift, seine Übernahme des Briefes in *Die letzten Tage der Menschheit* – die übrigens neuerlich aus der Schreib- zugleich eine Sprechszene macht – aber dennoch dem Wortlaut von Lempruchs Abschrift insgesamt recht nahe kommt. ³⁵⁰ Das erhaltene Manuskript (exklusive

346 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 113, vereinfachte Darstellung.

347 Ebd., vereinfachte Darstellung.

348 Vgl. für den Drucktext AA, S. 565.

349 WB, H.I.N. 138787, Beilage. Auch Fickers Brief kommt übrigens mit dem Brief »der Tochter eines Heimkehrers« (ETM, S. 168) als Beilage, die jedoch nicht überliefert ist (vgl. ebd., S. 170).

350 Zur Abschrift Lempruchs siehe WB, H.I.N. 138787, Beilage; zum Manuskript von Kraus siehe WB, H.I.N. 174740; zur Druckfassung der Szene (V/34 der Buchausgabe) siehe S 10, S. 627.

Streichung beziehungsweise Überschreibung) deckt sich eins zu eins mit der späteren Druckfassung der Szene. An ihm ist vor allem zweierlei bemerkenswert: Einerseits erhellt auch hier eine Autopsie des Blattes (Abb. 5.17) und der Schrifttopologie ›Brüche‹ im Abschreiben. Die einzige Streichung etwa liegt dort vor, wo Kraus die »3 Wochen«, die er zunächst aus Lempruchs Briefabschrift in sein Manuskript übernimmt, zu »Monaten« überschreibt. Einmal fällt zudem ein größerer Wortabstand auf:

Ich mag diesen Kerl nicht mehr

Dieser abweichende Wortabstand markiert dann just diejenige Stelle, an der Kraus das »Ich mag diesen Kerl nicht« der Vorlage um das von ihm hinzugesetzte »mehr« ergänzt. Andererseits sind die besagten vielfachen, obgleich minimalen Eingriffe in die Vorlage, die Kraus während des Abschreibens vornimmt, mit einer Randnotiz auf dem Blatt zu verknüpfen, die er in der rechten oberen Ecke anbringt. Wenn es nämlich Kraus mit Blick auf die Rede seiner Dramenfigur darum geht, gemäß einer Deleuze'schen Formulierung die »Singularität in dem, was sich wiederholt«,³⁵¹ zu finden, so gesteht Kraus solche Singularität nur sich selbst, keinesfalls aber dem Setzer zu. Für Letzteren notiert er entsprechend die Anweisung, seine eigene (Neu-)Vorlage akkurat zu übernehmen: »(Orthographie / ist genau / zu beachten!)«³⁵² Als interessant erweist sich das Beispiel Lempruchs zuletzt überdies deshalb, weil Kraus die Abschrift einer Abschrift erzeugt und es damit zu einer vertextenden Multiplizierung im Rahmen eines mehrstufigen Übertragungsvorganges kommt.

Für das Abschreiben aus gedruckten Vorlagen lässt sich dagegen exemplarisch auf die *Arbeiter-Zeitung* als Quelle verweisen.³⁵³ Wie Eckhart Früh in seiner Aufstellung bemerkt, bleibt für die meisten der von ihm eruierten Vorlagen aus der *Arbeiter-Zeitung* der Umweg über die Glossen der *Fackel* aus; stattdessen übernimmt Kraus den Text der Vorlagen direkt in *Die letzten Tage der Menschheit*.³⁵⁴ Für die Szene IV/31 der Akt-Ausgabe³⁵⁵ überträgt Kraus die ›Tagesneuigkeit‹ über einen aus Kriegsmaterial bestehenden Rosenkranz aus der *Arbeiter-Zeitung* in die Rede eines Führers (später: Mesners). Die Figurenrede der handschriftlichen Szene (Abb. 5.18) gestaltet sich, wie folgt:

Der Führer : ~~Ein interessant~~ Hier sehen Sie ein interessantes Weihegeschenk für unsere Wallfahrtskirche, das zwei Soldaten aus Lana verehrt haben : einen Rosenkranz, dessen Korallen aus italienischen Schrapnellkugeln

351 Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 42.

352 WB, H.I.N. 174740.

353 Die Auswahl der nachfolgenden Beispiele folgt Früh: Aus der »Arbeiter-Zeitung«, S. 4.

354 Vgl. ebd., S. 3.

355 Vgl. AA, S. 373f.

bestehen. Das Material für die Kettelung stammt von ~~den~~ Drahtverhauen. Das Kreuz ist aus dem Führungsring einer geplatzen italienischen Granate geschnitten und hat drei italienische Gewehrkegeln als Anhängsel. Der Christus ist aus einer Schrapnellkugel gebildet. Auf der Rückseite des Kreuzes steht eingraviert: Aus Dankbarkeit. Zur Erinnerung an den italienischen Krieg. Cima d'Oro, am 25. 7. 1917. A. St. und K. P. aus Lana.

Dieser ~~Der~~ Rosenkranz wiegt mehr als ein Kilogramm, erfordert also für längeres Beten eine starke Hand. ~~Wüt~~. Wollen die Herrschaften vielleicht versuchen.

Der Fremde (versucht es): Uff! — Nee, nich zu machen.³⁵⁶

Neuerlich entspricht die handschriftliche Version größtenteils der Vorlage,³⁵⁷ und neuerlich ergeben sich insbesondere dort Brüche im Manuskript, wo Kraus vom Druck abweicht. So setzt er den Beginn der Rede zunächst mit dem Zeitungstext identisch, streicht aber spontan noch mitten im Wort und entschließt sich – gegenüber dem narrativen Modus der Zeitungsmittelung – für (dramatische) Deixis und Apostrophe. Bevor er dann wieder mit dem Abschreiben (Stichwort: »ein interessantes Weihegeschenk«) fortfährt, dürfte Kraus, gemessen am Abstand sowie an der kleinen Verschiebung im Zeilenspiegel, die Feder abgesetzt haben. Auch die Streichungen »von ~~den~~ Drahtverhauen« und »~~Der~~ Rosenkranz« tilgen punktuelle Details der Vorlage zugunsten flüssigerer Übergänge; aus dem »scheint [...] zu stammen« der Zeitung macht Kraus zudem schon beim Abschreiben das viel gewissere »stammt«; die Ergänzung der Abkürzung »ital.« muss, gemessen am Manuskriptbefund, zwar mit kurzer Unterbrechung des Schreibens, aber trotzdem unmittelbar erfolgt sein. Abseits davon fährt Kraus erst ab der letzten Streichung wieder mit originärem Text (Stichwort: »Wollen die Herrschaften«) fort. Ähnliches wie das bisher Gesagte gilt für ein weiteres Blatt, dem die *Arbeiter-Zeitung* ebenfalls zugrunde liegt, das topologisch aber ein wenig komplexer strukturiert ist (Abb. 5.19). Die betreffende Passage zur Szene V/9 der Akt-Ausgabe³⁵⁸ nimmt sich im Manuskript folgendermaßen aus:

356 [IV. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19271, fol. 65, vereinfachte Darstellung.

357 Die betreffenden Auszüge aus der *Arbeiter-Zeitung* lauten: »Ein interessantes Weihegeschenk für unsere Wallfahrtskirche haben zwei Soldaten aus Lana verehrt: einen Rosenkranz, dessen Korallen aus italienischen Schrapnellkugeln bestehen. Das Material für die Kettelung scheint von den Drahtverhauen zu stammen. Das Kreuz ist aus dem Führungsring einer geplatzen italienischen Granate geschnitten und hat drei italienische Gewehrkegeln als Anhängsel. Der Christus ist aus einer Schrapnellkugel gebildet. Auf der Rückseite des Kreuzes steht eingraviert: »Aus Dankbarkeit. Zur Erinnerung an den ital. Krieg. Cima d'Oro, am 25. 7. 1917. A. St. und K. P. aus Lana.« Der Rosenkranz wiegt mehr als ein Kilogramm, erfordert also für längeres Beten eine starke Hand« (N.N.: Tagesneuigkeiten [21. November 1917], S. 6, Herv. im Orig.).

358 Vgl. AA, S. 438.

Ein Beamter der Stadthauptmannschaft (verkündet): {Einem} Auf einen von dem Herrn Oberbefehlshaber der XII. Armee ausgesprochenen Wunsch {^} ٢٢٢ ergangenen Ersuchen des Chefs der deutschen Verwaltung erläßt der Stadthauptmann den Befehl, daß die Mädchen {^ unter Bezugnahme auf dessen Verfügung vom 29. April 1916, Zahl 6106} angeleitet werden, die deutschen Offiziere und Beamten sowie {auch} die einheimischen Respektpersonen durch Kni{c}ksen zu begrüßen.³⁵⁹

Gegenüber dem Text der aufgrund der Kriegszensur erst 1919 veröffentlichten Zeitungsmeldung³⁶⁰ fallen wieder die visuell markanten Stellen auf. Die kleineren Einfügungen »c« – interessanterweise mit zuvor schon leergelassenem Raum im Wort, der möglicherweise auf ein intendiertes Nachschlagen der Schreibweise hindeuten könnte –, »auch« sowie besonders das »Einem«, durch das sich die Syntax freilich wesentlich verändert, geschehen zeitnah, aber jedenfalls nachträglich zur Abschrift. Etwas komplizierter ist die Frage der umfangreicheren Einfügung, die eins zu eins dem Text der Vorlage entspricht. Kraus platziert die Einfügung just vor einer Streichung, von der an die Rede des Beamten in originären, neu verfassten Text übergeht; er notiert die Streichung allerdings zeitlich gesehen erst nach der Niederschrift von »daß die Mädchen« – wo der dickere Tintenstrich zudem ein Neuansetzen der Feder signalisiert –, die wieder Abschrift und nicht mehr Autortext ist. Man darf folglich annehmen, dass eben gerade der erneute Blick auf die Abschreibvorlage die Einfügung evoziert, das Schreiben also gleichsam doppelt zurück ins Abschreiben kippt.

Ergänzend zu diesen beiden mit der *Arbeiter-Zeitung* korrespondierenden Beispielen ist noch einmal auf einen Sonderfall hinzuweisen, nämlich die Szene V/24 der Akt-Ausgabe, in der die Figur Schalek der Figur eines Kameraden gegenüber die »Kernsätze aus meinem nächsten Feuilleton« vorliest.³⁶¹ Wie bereits angedeutet (vgl. Kap. 4), bestehen die Entwürfe zur Szene im Manuskript der Akt-Ausgabe zu einem größeren Teil aus handschriftlich bearbeiteten *Fackel*-Seiten,³⁶² denen selbst wiederum im Manuskript Abschriften zugrunde liegen.³⁶³ Diese Abschriften im *Fackel*-Manuskript sind insofern bemerkenswert, als sie besondere Spezifika aufweisen: Sie haben nämlich als Resultate eines se-

359 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 19, vereinfachte Darstellung.

360 »Auf einen von dem Herrn Oberbefehlshaber der XII. Armee ausgesprochenen Wunsch ersuche ich unter Bezugnahme auf meine Verfügung vom 29. April 1916, Zahl 6106, zu veranlassen, daß die Mädchen angeleitet werden, die deutschen Offiziere und Beamten sowie die einheimischen Respektpersonen durch Kniksen zu begrüßen« (N.N.: Tagesneuigkeiten [15. Juni 1919], S. 6, Herv. im Orig.).

361 Vgl. AA, S. 484–490, Zitat S. 484.

362 Vgl. [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 55a–55c. Zum Druck siehe Kraus: Die einzelne Frauengestalt. In: F 462–471, Okt. 1917, XIX. Jg., S. 134–141, v.a. S. 134–137.

363 Vgl. ÖNB, Cod. Ser. n. 24246, fol. 208–212.

legierenden, das heißt nur punktuellen und partiellen Abschreibens zu gelten. Kraus bezieht die genannten ›Kernsätze‹ aus einem zweiteiligen Feuilletonbeitrag von Schalek in der *Neuen Freien Presse* vom 8. und vom 9. August 1917.³⁶⁴ Die kursorische Betrachtung eines der Blätter mag die Vorgehensweise von Kraus veranschaulichen (Abb. 5.20). Auszugsweise sieht das Ganze folgendermaßen aus, mit den eckigen Klammern jeweils als Absatzmarkierungen von Kraus:

[≡ Aus 70 Batterien wird in vier Gruppen geschossen, eine beledert die Infanterie, die zweite die Artillerie, die dritte die Reservestellungen und die vierte sperrt die Anmarschwege.

[≡ Ein ganzer Zug ist tot. Leutnant Weis liegt mit dem Gesicht nach hinten, ein Beweis, daß der Feind von der dritten Linie nach vorne kam.

[Bis zum Bataillonskommandanten dringen die Russen vor. Dort rauben sie die Unterstände aus, zerschlagen die unbeweglichen Dinge und saufen den Wein aus den Fässern.³⁶⁵

Kraus überträgt ausgewählte Feuilleton-Sätze handschriftlich in das Manuskript der *Fackel*, dabei wohlgernekt weitgehend linear dem Textverlauf der beiden Zeitungsausgaben folgend. Durch das Herauslösen der – gewissermaßen selbst-evidenten und darin selbstentlarvenden – Sätze, aus denen Kraus kleine, in sich geschlossene Absätze bildet, partikularisiert er den zusammenhängenden Text der beiden Feuilletons. Punktuell nimmt Kraus auch nachträgliche Einfügungen vor, die er meist jedoch an – gemessen an der Abschreibvorlage – ›korrekter‹ Stelle positioniert. Als diesbezüglich herausfallender Anachronismus ist insbesondere ein Satz markant, der eigentlich etwa in der Mitte des Feuilletons vom 8. August steht, von Kraus jedoch am Ende seiner Abschriften aus dem Feuilleton vom 9. August platziert wird:

[— — ~~Die Vorratskammern w~~
ein paar Gänse retten sich aus dem zertrümmerten Käfig
und spazieren nun wohlgemut im Trommelfeuer umher.³⁶⁶

Was in der Feuilletonvorlage keinesfalls als solche intendiert ist, wird in der *Fackel* und in den *Letzten Tagen der Menschheit* damit zu einer Art Schlusspointe, deren eigenwillige Komik die Figur des Kameraden im Dramentext auch demgemäß kommentiert.³⁶⁷

364 Vgl. Schalek: Die Schlacht von Brzezany [1]; sowie Schalek: Die Schlacht von Brzezany [2].

365 ÖNB, Cod. Ser. n. 24246, fol. 208, vereinfachte Darstellung.

366 Ebd., fol. 210, vereinfachte Darstellung. Vgl. Schalek: Die Schlacht von Brzezany [1], S. 2.

367 Vgl. AA, S. 490.

Das eben aufgeschlüsselte Beispiel leitet zugleich über zum letzten zu beschreibenden Phänomen innerhalb einer Typologie des Abschreibens. Kraus greift nämlich für seine Abschriften bisweilen ebenso auf *Die Fackel* in ihrer Funktion als ›Zwischenspeicher‹ von – eigenem wie fremdem – Material zurück (vgl. Kap. 4). Im Folgenden wird es also unter anderem um Abschriften eines Fremden gehen, das im Kontext der *Fackel* in gewisser Weise bereits ein Eigenes geworden ist. Auch in diesem Fall ist Kraus' Abschreiben als eingebettet in einen mehrstufigen, durchaus komplexen Vertextungsprozess zu sehen. Das Abschreiben ist dabei eng an das in der *Fackel* aufbereitete Material und dessen sonstige Verarbeitung für *Die letzten Tage der Menschheit* geknüpft. Für die Szene etwa, in der die Figur des alten Biach stirbt (V/20 der Akt-Ausgabe³⁶⁸), beginnt Kraus zuerst aus der *Fackel* abzuschreiben (Abb. 5.21). Die ›Übergangszone‹ bildet dann ein Dialog, der beinahe exakt dem Wortlaut der *Fackel*-Vorlage³⁶⁹ folgt:

Der Patriot: In Wien und Berlin wird gesagt —
Der Abonnent: In Wien und Berlin wird erzählt —
Der Patriot: In Wien und Berlin wird mitgeteilt —
Der Abonnent: Da ist volle Gleichheit im Inhalte und in der Form.
 Nichts kann wichtiger sein als der Felsblock —
Der Patriot: Nichts kann das Gefühl der Sicherheit mehr befestigen —
Der alte Biach (außer Fassung): Das in Wien veröffentlichte
 Communiqué sagt, die Zusammenkunft³⁷⁰

An dieser Stelle beendet Kraus jedoch das Abschreiben; stattdessen hat daran anknüpfend der Setzer die Passagen aus der *Fackel* gemäß dem handschriftlichen Verweis von Kraus (»No 484–498 / S. 9 / unten«³⁷¹) einzuarbeiten. Gegenüber dem Abschreiben als einer tendenziell langsamen Praktik des Kopierens vermag

368 Vgl. ebd., S. 465–475, v.a. S. 470f.

369 Siehe Kraus: Ausgebaut und vertieft. In: F 484–498, Okt. 1918, XX. Jg., S. 1–12, hier S. 9. Dort finden sich die im *Fackel*-Text schon als Zitat gesetzten Passagen »In Wien und Berlin wird gesagt — — In Wien und Berlin wird erzählt — — In Wien und Berlin wird mitgeteilt — — da ist volle Gleichheit im Inhalte und in der Form. — — wird mit Genug-tung aufgenommen werden. Denn nichts kann wichtiger sein als der Felsblock — — nichts kann das Gefühl der Sicherheit mehr befestigen — —« und »Das in Wien veröffentlichte Communiqué sagt, die Zusammenkunft der beiden Kaiser habe auch festgestellt, ›daß die erlauchten Monarchen an ihren im Mai gefaßten bündnisvertiefenden Beschlüssen festhalten« (ebd., Herv. im Orig.). Für die mutmaßliche Quelle der Figurenrede vgl. N.N.: Die amtlichen Mitteilungen über die Zusammenkunft im deutschen Haupt-quartier.

370 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 44, vereinfachte Darstellung. In der Druckfassung transferiert Kraus den Dialog in die Rede des alten Biach (vgl. AA, S. 471).

371 [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 44, vereinfachte Darstellung.

es Kraus einmal mehr, mittels der Delegierung von Arbeitsschritten an die Druckerei sein eigenes Schreiben gleichsam zu beschleunigen. Dabei korrelieren das vom Setzer durchzuführende, dann wohl spielerisch *typeset-and-paste* zu nennende, Verfahren der textuellen Übertragung sowie Kraus' vorangegangenes Abschreiben über die Situation auf dem Manuskriptblatt hinaus miteinander, insofern beide einer arbeitsteiligen Vervielfältigung von vorliegendem, in der *Fackel* aufbewahrt Material zuarbeiten. Vergleichbares passiert bei der Szene V/32 der Akt-Ausgabe mit Nörgler und Optimist im Gespräch,³⁷² dort allerdings mit Kraus' originärem Text. Zunächst schreibt Kraus auch hier noch mit kleineren Variationen und Auslassungen den *Fackel*-Text³⁷³ für die Rede des Nörglers im Manuskript ab, bevor sein Abschreiben in die delegierte Vertextungsarbeit wechselt (Abb. 5.22):

Der Nörgler: {^} Die ~~Bestie~~ Gegenwartsbestie, wie sie gemütlich zu
todbringenden
 {^ Sie haben recht.)
 Maschinen greift, greift auch zum Vers, um jene zu glorifizieren.
 Was in dieser entgeistigtesten Zeit zusammengeschiert wurde – es ergäbe
 wohl täglich eine Million Tonnen versenkten Geistes, die wir einmal
 an den geschädigten Genius ~~?????? ????????~~ werden z
 der Menschheit werden zurückzahlen müssen. Aber wenn zu Gunsten
Deutschlands
 (N^o 454–56 S. 2, von der 8. Zeile an:
 nichts weiter geltend.....³⁷⁴

Auch hier wird der Zusammenhang beziehungsweise der Übergang von Abschreiben und durch Kraus etabliertem Verweissystem evident. Freilich kommt es nicht überall auf gesteigerte Geschwindigkeiten des Vertextens an. Ebenso

³⁷² Vgl. AA, S. 503–522, v.a. S. 503 f.

³⁷³ Für die Vorlage siehe Kraus: Goethes Volk. In: F 454–456, Apr. 1917, XIX. Jg., S. 1–4, hier S. 1 f.: »Nun mag ja die Bestie der Gegenwart, wie sie gemütlich zur todbringenden Maschine greift, auch zum Vers greifen, jene zu glorifizieren. Was in dieser entgeistigtesten Zeit Deutschlands, von den Hauptmann und Dehmel hinunter bis zum letzten Münchner Ulkbruder zusammengeschiert wurde – und wär's noch toller und mehr gewesen und wären auch täglich eine Million Tonnen des Geistes versenkt worden – es würde doch vor der letzten weltgeschichtlichen Instanz als unerheblich abgewiesen werden, wenn es sich zu Ungunsten der deutschen Sprache gegen das Dasein der Luther, Gryphius, Goethe, Klopstock, Claudius, Hölty, Jean Paul, Schopenhauer, Bismarck behaupten wollte. Ja, wenn zu Gunsten Deutschlands nichts weiter geltend gemacht würde, als daß auf seinem Boden das Gedicht ›Über allen Gipfeln ist Ruh‹ gewachsen ist, so würde ein Prestige, auf das es schließlich mehr ankommt als auf jene zeitgebundenen Vorurteile, zu deren Befestigung Kriege geführt werden, heil aus der Affaire hervorgehen.«

³⁷⁴ [V. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19272, fol. 69, vereinfachte Darstellung.

kann der Fall vorliegen, dass Kraus ohne zusätzliche Vertextungsaufträge an den Setzer schlichtweg alles Nötige aus einer *Fackel*-Vorlage selbst abschreibt. Für *Die letzten Tage der Menschheit* soll diese Vorgehensweise abschließend exemplarisch dargestellt werden, und zwar abermals anhand der Verarbeitung eines Textes von Alice Schalek durch Kraus. Nicht nur lässt sich so zuletzt noch einmal das Verhältnis von historischer Figur und *dramatis persona* beleuchten, sondern gleichzeitig bietet sich ausgehend von einem *close reading* auch die Möglichkeit einiger resümierender Beobachtungen zum Abschreiben.

Grundlage der Auseinandersetzung ist dabei die im Manuskript drei Blätter umfassende Szene mit Schalek an der Südwestfront (III/2 der Akt-Ausgabe).³⁷⁵ Aufgrund der Topologie der Schrift kann auch hier schon beim ersten Blatt (Abb. 5.23) eine Drehung des Papiers im Schreibverlauf angenommen werden, die auf eine Abschreibesituation mit danebenliegender Vorlage schließen lässt.³⁷⁶ Die Lektüre soll indes mit einer Passage vom Ende des zweiten Blattes einsetzen (Abb. 5.24):

Der Offizier: Sind Sie zufrieden?

Die Schalek: Zufrieden ist gar kein Wort. Nennt es Vaterlandsliebe, ihr Idealisten ; Feindeshaß, ihr Nationalen; nennt es Sport, ihr Modernen; Abenteuer, ihr Romantiker; nennt es Wonne der Kraft, ihr Seelenkenner; ich nenne es frei gewordenes Menschentum.³⁷⁷

Wie ein Abgleich zeigt, deckt sich die Stelle wörtlich mit einer Passage aus Schaleks Feuilleton *Kriegsbilder aus Tirol* für die *Neue Freie Presse*:

Nennt es Vaterlandsliebe, ihr Idealisten; Feindeshaß, ihr Nationalen ; nennt es Sport, ihr Modernen ; Abenteuer, ihr Romantiker ; nennt es Wonne der Kraft, ihr Seelenkenner ; ich nenne es frei gewordenes Menschentum.³⁷⁸

Die einzige, aber relevante Differenz in der Figurenrede ist die Hervorhebung des »ich« durch eine Unterstreichung, die nochmals die Sprecherposition und damit zugleich die Position primärer Autorschaft markiert. Nun ist die Genese der Szene jedoch intrikater, als es auf den ersten Blick aussehen mag: Kraus schlägt nämlich, je nach Perspektive, eine Abkürzung beziehungsweise einen Umweg ein, indem er abermals auf bereits publiziertes Material der *Fackel* zurückgreift. In dem für *Die letzten Tage der Menschheit* ohnehin wichtigen Heft von Oktober 1915 ist unter dem Titel *Die Schalek dringt weiter vor* nämlich eine Glosse erschienen, die gewissermaßen eine *reader's-digest*-Fassung des Schalek'schen Feuilletons

375 Für die Druckfassung siehe AA, S. 221–224.

376 Vgl. [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 9a.

377 [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 9b, vereinfachte Darstellung.

378 Schalek: *Kriegsbilder aus Tirol*, S. 5.

darstellt.³⁷⁹ Legt man daneben die Szene in der Manuskript-Fassung, so eröffnet sich, dass diese in ihrer Dramaturgie insgesamt entlang der Glosse choreographiert ist und auch ausschließlich Passagen übernimmt, die Kraus in der *Fackel* bereits wiedergegeben hat.³⁸⁰ Dass Kraus also aus letzterer und nicht aus dem ›Originaltext‹ der Zeitung abschreibt, scheint nahezu gewiss. Auch wenn die Abschrift somit einem Nachdruck folgt, zeigt sich dennoch in dieser isolierten Passage, wie der Abschreibende »in ein Verhältnis zum Vorgeschriebenen« tritt, indem er sich, zumindest zunächst, »der Vorschrift unterwirft.«³⁸¹ Mit dieser Vor-Schrift als Vorschrift hängt es außerdem zusammen, dass im Kontext des Abschreibens der Status des weißen Blattes revidiert werden muss: Schließlich wird der mit dem weißen Blatt verknüpfte »Begriff des Originals« wie auch seine Funktion als »symbolischer Ursprungsraum der Entfaltung von Autorschaft«³⁸² durch eine solche Praktik gerade unterlaufen. Stellt man nun jedoch die beiden letztgenannten Blätter erneut gegenüber, so fällt die doch einigermaßen große leergelassene Fläche am Ende des zweiten Blattes auf. Dies ist durchaus einer Schriftdramaturgie geschuldet, die sich erschließt, sobald man das dritte Blatt (Abb. 5.25) heranzieht, das folgendermaßen beginnt:

Der Offizier: Wie nennen Sie es?

Die Schalek: Frei gewordenes Menschentum.

Der Offizier: Ja wissen Sie, wenn man nur wenigstens alle heiligen Zeiten einmal einen Urlaub hätte!³⁸³

Der Dialog schließt also an die abgeschriebene Passage direkt an, wobei der Sprung von einem Blatt zum nächsten zugleich den Sprung vom Abschreiben zum Fortschreiben impliziert. Damit wird aus der Kopie gleichsam das Original

379 Vgl. Kraus: Die Schalek dringt weiter vor. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 17–19; zur konkreten Stelle vgl. ebd., S. 18.

380 Zwei Anmerkungen sind dazu noch zu machen: Erstens werden die Sperrungen, die Kraus für die Glosse veranlasst, handschriftlich nicht übernommen, was die Figurenrede näher an den Text des Feuilletons rücken lässt als die Glosse selbst. Zweitens zeigt sich auch in diesem Fall die Allianz von Schreibfeder und Schere. Der Glosse in der *Fackel* liegen nämlich die zurechtgeschnittenen und mit Feder zusammengekürzten entsprechenden Zeitungsseiten der *Neuen Freie Presse* zugrunde (zum Manuskript der *Fackel* vgl. WB, H.I.N. 176413, fol. 23–25). Ein vergleichbares Vorgehen von Kraus, bei dem er dem bereits zusammengekürzten und aufbereiteten Text der *Fackel* und nicht jenem des Schalek-Feuilletons folgt, lässt sich an der Szene mit Schalek in Belgrad (III/8 der Akt-Ausgabe) ablesen (zur Druckfassung siehe AA, S. 248–250; zum Manuskript der Akt-Ausgabe siehe [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 39f.; zum *Fackel*-Text siehe Kraus: Wie die Schalek in Serbien gehaust hat. In: F 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 36–41; zum Feuilletonbeitrag vgl. Schalek: Stadt und Festung).

381 Obermayr: abschreiben.

382 Müller: Weiße Magie, S. 127.

383 [III. Akt], ÖNB, Cod. Ser. n. 19270, fol. 9c, vereinfachte Darstellung.

gezogen: Das neue weiße Blatt gewährt dem Abschreiber nunmehr einen Imaginationsspielraum, der ihm gemäß der ›Idee des Kopierens‹ üblicherweise gar nicht zugestanden wird. Der Blattanfang lässt Raum für (autorschaftlichen) Eigensinn, und der Seitenumbruch wird darüber hinaus gleichzeitig zum komischen Bruch im Text.

Komplexer gestaltet sich das Ende der ersten Seite. Schon auf den ersten Blick drängt sich, wie bereits angedeutet, das Schriftbild in Reaktion auf die begrenzte Fläche des Papiers zusammen und verdeutlicht zugleich die Intensivierung der Schreibrichtung. Doch noch in anderer Hinsicht entsteht dort ein Kulminationspunkt. Dazu sei die entsprechende Textstelle, die sich auf dem zweiten Blatt fortsetzt, noch einmal aufgeschlüsselt:

[fol. 9a] [...]
 Wo ich noch hingekommen bin,
 war in dem Graben des Beobachters
~~war~~ zwischen den Moosdeckungen
 ein fünf Zentimeter
 breiter Ausguck

[fol. 9b] für mich frei. Ah, hier ist er! (Sie stellt sich dazu.)³⁸⁴

Auch diesen Zeilen kann man eine in der *Fackel* nachgedruckte Passage aus der *Neuen Freien Presse* gegenüberstellen, wobei sich abermals deutliche Interferenzen offenbaren:

In dem Graben des Beobachters ist zwischen den Moosdeckungen ein fünf Zentimeter breiter Ausguck für mich frei.³⁸⁵

Erneut darf von einem Abschreibprozess ausgegangen werden, wie auch eine Autopsie der graphischen Spuren zeigt. Nach der handschriftlichen Passage »Wo ich noch hingekommen bin, / war« zeigt der dickere Tintenstrich des folgenden Wortes »in«, dass Kraus die Feder neu ansetzt – und »In« ist exakt der Beginn der Vorlage respektive Vorschrift. Das Neuansetzen treibt darüber hinaus einen falschen neuen Satzanfang hervor: So verbirgt sich hinter der Streichung am Beginn der folgenden Zeile erneut ein »war«, das den Schreibvorgang irritiert hat. Abermals ist eine Abweichung wie diese eben auf ein korrespondierendes

³⁸⁴ Ebd., fol. 9a–9b, vereinfachte Darstellung.

³⁸⁵ Kraus: Die Schalek dringt weiter vor. In: F 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 17–19, hier S. 18, Herv. im Orig. Abermals werden die Sperrungen der *Fackel* für die Figurenrede nicht übernommen, was insofern überrascht, als sie in diesem Fall jene primäre Autorschaft markieren, die in der vorherigen Passage nachdrücklich ausgestellt werden sollte. Zur Vorlage in der *Neuen Freien Presse* vgl. Schalek: Kriegsbilder aus Tirol, S. 3.

Schreiben zurückzuführen. Zugleich wird aber auch die Produktivkraft des Abschreibens deutlich: Wie gezeigt, kulminiert die Schrift in der rechten unteren Ecke. Das Abschreiben wird hier gleichsam zum *Movens* eines konsequenten Weiterschreibens, das erst auf dem Folgeblatt wieder in geregeltere Bahnen gelenkt wird. Noch aus anderen Gründen lohnt es sich, bei dieser Stelle ein wenig zu verweilen – lassen sich doch aus dem bisher Beschriebenen weitere Schlussfolgerungen ziehen: Gegen die uneinholbare Geschwindigkeit der Druckmaschine und deren unaufhörliche Reproduktionen setzt Kraus das handschriftliche Abschreiben ganz grundlegend in eine Situation der Medienkonkurrenz. Sein schreibendes Appropriieren zieht dabei eine Individualisierung sowohl in der graphischen wie auch in der inhaltlichen Disposition nach sich. Die Pointe bei Kraus ist eben, dass er das Abschreiben – *per definitionem* ein kopierendes Multiplikationsverfahren – dezidiert zu einer Singularisierungstechnik umformt. Im Unterschied zum eindeutig zu bestimmenden Umschlagspunkt von Abschreiben und Weiterschreiben zwischen zweitem und drittem Blatt der Szene zeigt auch die letztgenannte Passage (Stichwort: »Wo ich noch hingekommen bin«), dass sich Abschreiben und Weiterschreiben gar nicht so klar differenzieren lassen, sondern vielmehr einander bedingen. Auch die Frage der Urheberschaft lässt sich nicht mehr einfach mit einer dichotomischen Zuordnung von Zeitungstext und so genanntem »originärem« Autortext lösen. Stattdessen verschiebt sich bei einer solchen Nivellierung von »Eigenem« und »Fremdem« der Status von sekundären Artefakten, die dann selbst als Originale deklariert werden könnten. Besser noch aber lassen sich die Resultate als »Originalkopien« auffassen.³⁸⁶ In jedem Fall findet im Abschreiben eine »Bewegung der *Supplementarität*« statt:³⁸⁷ eine Ersetzung und/als Hinzufügung, mit all ihren Implikationen. Das Abschreiben beinhaltet folglich eine subversive Komponente, die in der Wiederholung zugleich die Differenzqualität hervorzukehren vermag. Kraus' *traditio* changiert dem alten Wortspiel gemäß zwischen Vermittlung und Verrat. Entsprechend macht sein Beispiel auch deutlich, dass es nicht genügt, das Abschreiben mit der Rolle des Sekretärs zu verknüpfen,³⁸⁸ dessen Rede laut Ethel Matala de Mazza »nicht aufhört, Stimme und Vorschrift eines anderen aus sich sprechen zu lassen«, und der als »Figur ohne Eigentumsrechte« an den von ihm reproduzierten

386 Vgl. Fehrmann et al.: Originalkopie, S. 8. Die Herausgeber:innen präzisieren diese Bezeichnung folgendermaßen: »Die diskursive Verwendung des Begriffs ›Originalkopie‹ führt vielmehr vor, dass die Differenz von Original und Kopie auf verschiedenen Ebenen anzutreffen ist und als variable medienabhängige Größe immer wieder neu situiert werden kann und muss.«

387 Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel, S. 437, Herv. im Orig. Vgl. auch Derrida: Grammatologie, S. 244–282.

388 Vgl. zu diesem Zusammenhang Siegert/Vogl: Vorwort, S. 7. Dagegen verweist Sabine Mainberger auf das ambivalente Verhältnis zwischen Kopist:in und Autorität: »Unterordnung und Rebellion greifen ineinander« (Mainberger: Schriftskepsis, S. 139).

Reden auftreten muss.³⁸⁹ Geeigneter hingegen scheint jene bekannte Medienfigur, die Michel Serres beschrieben hat: Der Abschreiber Kraus fungiert mit seinem Eingriff dann als *bruit parasite* – und mithin selbst als ›Störquelle‹ im fremden Text, die zugleich jedoch das »Sein der Relation«³⁹⁰ garantiert.

Das Wiederholen als immanente Bewegung des Abschreibens zeitigt dabei Konsequenzen nicht nur für das ›Sein der Relation‹, sondern auch für die Existenzformen von Schalek als historischer und als Dramenfigur, die unter dem Gesichtspunkt des Zitierens bereits im Wesentlichen erörtert worden sind. Ausgehend von der Figurenrede der *Letzten Tage der Menschheit* gedacht, verweisen die abgeschriebenen Passagen (ähnlich den ausgeschnittenen und eingefügten Versatzstücken in der *Fackel*, aber auch deckungsgleich mit einem generellen Zitierprinzip bei Kraus) auf eine Bewegung der exkludierenden Inklusion. Abermals etabliert Kraus solcherart einen Herrschaftsanspruch innerhalb seiner Poetik des Sekundären, mit dem zugleich ein etymologischer Rest im Begriff der Kopie aktualisiert wird – verweist diese ihrer Herkunft nach doch auch auf die *ops* und mithin auf ›Macht, Vermögen, Kraft‹.³⁹¹ Für die Dramenfiguren und ihre historischen Vor-Bilder bedeutet das, dass sie mitsprechen müssen, aber kein Recht auf Mitsprache haben. Die Relation von Vorschrift und Abschreiber wird damit in letzter Konsequenz verkehrt: Denn der Abschreiber Kraus folgt dann nicht länger dem Diktat der Vorschrift, sondern unterwirft diese der Diktatur seiner (Nach-)Schrift.

CODA: ARTEFAKTOGRAPHIE – ZITIEREN OHNE ORIGINAL

Der oben angedeutete und auch im Vorwort der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* benannte Umstand, wonach es gerade »nicht zu erwarten« sei, dass seine Gegenwart »das eben Erlebte, Überlebte für etwas anderes als Erfindung« halte,³⁹² bleibt für Kraus nun ebenso ein bestehendes Problem wie die besagte Kongruenz der Wirklichkeit mit der Satire, die satirisches Schreiben erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht. Eine Umgangsweise mit diesem Sachverhalt beziehungsweise eine Option der gleichzeitigen Stärkung der eigenen (Schreib-)Position besteht für Kraus darin, die Differenz von Wirklichkeit und Erfindung zu nivellieren respektive die Erfindung aufzuwerten. Folgt man nämlich Kraus, so erfindet er nur, was ohnehin immer schon da gewesen sein wird,³⁹³ wobei er wiederholt die – unten erneut zu thematisierenden – relationalen und

389 Matala de Mazza: Angestelltenverhältnisse, S. 130f.

390 Serres: Der Parasit, S. 120.

391 Vgl. Art. »Kopie« [Kluge].

392 S 10, S. 10.

393 Bereits 1913 registriert Kraus in seiner Glosse *Blendwerk der Hölle*: »Man glaubt mir schon nicht, wenn ich zitiere. Jetzt wird, was ich erfinde, wahr« (Kraus: *Blendwerk der Hölle*. In: F 366–367, Jan. 1913, XIV. Jg., S. 30–32, hier S. 30).

chronologischen Bezüge von Ereignis und Erfindung verunklart. Entsprechend verkündet er etwa 1918 in der Glosse *Nachzutragen* ausgehend von der Frage der »dokumentarische[n] Verlässenschaft« mit absolutem Geltungsanspruch: »Da ja sowieso alles, was sich begibt, von mir erfunden ist, habe ich einen schweren Stand und hätte ich Müllers Berufung zu Wilhelm II. nicht klischieren lassen, hieße ich ein Verleumder, der der Nachwelt einreden möchte, alles, was er erfand, habe sich zugetragen, während ich doch in Wahrheit nur alles, was sich zugetragen, erfand.«³⁹⁴ Was Kraus hier formuliert, gereicht ihm dann auch zum (bisweilen leicht variierten) Topos. Einmal mehr mit Bezug auf »Wilhelm und die Generale« aus den *Letzten Tagen der Menschheit* äußert sich Kraus in einer »Randbemerkung« anlässlich seiner Münchner Vortragsabende Anfang 1920 zu dieser Szene mit bewährter Argumentation:

Kein Wort, keine Geste, nichts was in dieser Szene vorkommt, ist, wie von vielen dummen Menschen geglaubt wird, von mir erfunden. Wie könnte man, wer könnte so etwas erfinden? Erfunden ist es nur in dem Sinne von mir, als alles, was wir zwischen 1914 und 1918 und eigentlich schon ein paar Dezennien vorher erlebt haben, von mir erfunden und dann, nachdem es geschah, von mir abgeschrieben wurde.³⁹⁵

Erst zu erfinden und dann abzuschreiben ist ein Vorgang, mit dem Kraus auch retrospektiv die Programmatik seines Dramenprojektes umreißt – beruft er sich doch 1932 auf den »Fluch[] einer Imagination, die mich befähigt hat, die nie gehörten Dialoge der ›Letzten Tage der Menschheit‹ wort- und klanggetreu abzuschreiben.«³⁹⁶ Einiges ist dazu anzumerken: dass etwa *Die letzten Tage der Menschheit* offenbar gar nicht mehr erst zu Dialogen geformt werden müssen, sondern schon als solche abgeschrieben werden können; dass die Klangtreue abermals auf eine Tonalität der (Ab-)Schrift anspielt, während das Verhältnis von Gehörtem zu Gelesenem dagegen gänzlich unerwähnt bleibt; vor allem aber dass eben die Imagination – mit anderen Worten: die Erfindung – genügt und gar kein (singuläres) Original mehr vorliegen muss, damit ein Abschreibeprozess in Gang gesetzt werden kann. Abschreiben ohne Vorlage ist sicherlich der Extrempunkt einer Typologie von ›Iterationsformen‹. Ein solches Abschreiben ohne Original, wie Kraus es hier suggeriert, lässt sich allerdings als Kopieren auf der Basis von Schemabildung präzisieren, sofern man es an das Phänomen des ›Grundtones‹ rückbindet. Zu denken ist folglich an ein Kopieren ohne Rekurs auf den Einzelsatz, bei dem die Tonalität respektive der Ton der Zeit gewahrt bleibt und das gleichzeitig neue Produktivkräfte freisetzt: Schließlich spannt

394 Kraus: *Nachzutragen*. In: F 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 153f., hier S. 153.

395 Kraus: *Innsbruck*. In: F 531–543, Apr. 1920, XXII. Jg., S. 1–206, hier S. 36.

396 Kraus: *Wiener Musik im Ausland*. In: F 876–884, Okt. 1932, XXXIV. Jg., S. 123–125, hier S. 125.

Kraus solcherart – wie auch beim Phonographieren gezeigt – eine generative Matrix auf, welche die Muster für eine ›Maschine‹ zur Erzeugung von neuen Sätzen liefert. Den ›Skandal des Wörtlichen‹ kann Kraus folglich gewissermaßen eigenmächtig produzieren.

All dies zeitigt naheliegenderweise Konsequenzen für das Kraus'sche Zitieren, die hier, wie oben angekündigt, vertieft werden sollen. Mit einer simplen Dichotomie von Originalität und Dokumentarismus ist dabei wenig gewonnen – insbesondere *Die letzten Tage der Menschheit* können mit einem eng definierten Begriff von Zitat eben nur schwer gefasst werden. Gerhard Melzer hat folglich für eine terminologische Auffächerung plädiert und eine Dreiteilung vorgeschlagen. Demnach »lassen sich die als Zitat ausgewiesenen Begebnisse des Dramas differenzieren nach: *reales Zitat*, *präsumtives Zitat* und *antizipiertes Zitat*.«³⁹⁷ Jede Idee von Nachahmung beziehungsweise Mimesis wird bei Kraus entschieden verkompliziert, insofern diese zugleich auch Vorahnung und ›Vorahnung‹ ist. Für ein solches – nur mehr vorbehaltlich ›zitierend‹ zu nennendes – Schreibverfahren soll hier die Bezeichnung *Artefaktographie* vorgeschlagen werden:³⁹⁸ Gemeint ist damit ein Verfahren, das bisweilen unentscheidbar zwischen artifizierlicher *poiesis* und faktographischem Anspruch oszilliert. Kraus' Schreiben ist dann, nicht zuletzt aufgrund von dessen eigener Inszenierung, als ein fortwährendes Agieren im Grenzbereich zu erachten, das sich im Zwischenraum binärer Ordnungen abspielt: zwischen *factum* und *factum*, zwischen Kopistentätigkeit und originärem Text, zwischen Schreiber- und Autorfunktion. Artefaktographisches Schreiben bringt auch weder ausschließlich eine primäre noch ausschließlich eine sekundäre Graphie hervor, stattdessen supplementieren sich primäre und sekundäre Graphie in der Artefaktographie wechselseitig. Im Umkehrschluss heißt das allerdings auch, dass ein Prinzip der Artefaktographie originäre Autorschaft und dokumentarische Faktizität gleichermaßen verunsichert, da diese gemäß der Kraus'schen Poetik letztlich als austauschbare und damit flottierende Konzepte zu denken sind. Die Gefährdung der eigenen Autorschaft steht denn auch unmittelbar am Beginn des *Fackel*-Beitrages *Im dreißigsten Kriegsjahr* – jenes Beitrages also, in dem Kraus sich zugleich als ›Schöpfer des Zitats‹ apostrophiert –, bevor dem satirischen Schreiben in der Gegenüberstellung mit Juvenal die oben beigebrachte Absage erteilt wird:

In der Zeit, deren technisch und journalistisch aufgemachten Hohlraum mein ungeblendeter Blick, mein unbeirrbarer Schritt durchmessen hat, war mir das Wunder jeden neuen Tags die Umsetzung des Vorgestellten in diese Wirklichkeit; das Erlebnis, wie die satirische Phantasie, die die Übertreibung als ein Sühnopfer für das wirkende Übel einsetzt, von ihm selbst übertroffen ward

397 Melzer: *Der Nörgler und die Anderen*, S. 106, Herv. im Orig.

398 Der Begriff ist angelehnt an Jacques Derridas Rede von der »Artefaktualität« (siehe Derrida: *Artefaktualitäten*, v. a. S. 15 f.).

bis zur Unvorstellbarkeit; wie das Heute nachschuf, was das Gestern erdichtet hatte. Zuerst war die Schöpfung, dann war gestaltlose Masse; und in der Wirrnis der nachproduzierenden Wirklichkeit, in dem Zweifel, was daran von ihr und was vom Autor war, zwischen dem schon Wirklichen und dem noch Erfundenen, bot sich kein Ausdruck mehr, keine Möglichkeit, noch diesen Nachwuchs der Hydra, das Chaos nach der Schöpfung, in sie einzubeziehen.³⁹⁹

Wenn verunkelt wird, welche Erzeugnisse überhaupt Kraus zuzuschreiben sind und welche hingegen der ›Wirklichkeit‹, müssen auch gängige autorschaftliche Kompetenzen zweifelhaft erscheinen. Anstatt Kraus' Poetik also an den Normen eines originären Schreibens zu messen, lässt sich eine ›starke‹ Form von Autorschaft für ihn nur vermittelt anderer Kategorien restituieren. Dafür ist es zunächst nötig, die Begriffe neu zu justieren: Insofern die Artefaktographie die – von Kraus in der eben zitierten Passage aus *Im dreißigsten Kriegsjahr* erneut erwähnte – Opposition von ›Wirklichem‹ und ›Erfundenem‹ kassiert, kann weder das eine noch das andere das distinkte Ziel des von ihr ausgehenden Schreibprogrammes sein. Wirkliches und Erfundenes sind vielmehr über eine Kategorie der Wahrheit beziehungsweise der Wahrhaftigkeit aufeinander zu beziehen, anhand derer das Problem der Autorschaft noch einmal unter verschobenen Voraussetzungen betrachtet werden kann. Schon 1912 notiert Kraus als Aphorismus für die Sammlung *Nachts*: »Die wahren Wahrheiten sind die, welche man erfinden kann.«⁴⁰⁰ Erfindung mag zwar der Wirklichkeit entgegengesetzt sein, schließt aber Wahrheit nicht aus. Als Fluchtlinie von Kraus' artefaktographischem Schreiben ist somit – über die ›Fabrikation von Faktizität‹ der Schereneinsätze (vgl. Kap. 4), aber auch des Zitierens insgesamt hinausgehend – die Fabrikation von *Authentizität* anzunehmen, wobei diese Authentizität aus *factum* und *factum* gleichermaßen entstehen kann. Diese Fabrikation von Authentizität vollzieht sich jedoch nicht bedingungslos; vielmehr sind, damit (auch) Erfindung Wahrheit werden kann, entsprechende Rahmenbedingungen vorausgesetzt: Authentizität beruht wesentlich auf Autorität⁴⁰¹ und weist als »entscheidende[n] Wesenszug« eine »*metadiskursive* Begründung« auf.⁴⁰² Sie bedarf mithin einer »Legitimationsfigur«,⁴⁰³ wie Kraus sie darstellt, der permanent an paratextuellen (Selbst-)Positionierungen und Selbststilisierungen arbeitet – zumal im Vorwort der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* mit all den daraus zu extrapolierenden Aspekten wie dem Anspruch einer ›richtigen‹ Repräsentation des Krieges, der Heraufbeschwörung des Wirklichen und des Wörtlichen noch in der Erfindung oder der Affirmation einer (Zeit-)

399 Kraus: *Im dreißigsten Kriegsjahr*. In: F 800–805, Feb. 1929, XXX. Jg., S. 1–45, hier S. 1.

400 Kraus: *Nachts*. In: F 360–362, Nov. 1912, XIV. Jg., S. 1–25, hier S. 6.

401 Vgl. Wetzel: *Artefaktualitäten*, S. 42.

402 Ebd., S. 41, Herv. im Orig.

403 Ebd., S. 45.

Zeugenschaft. Mit diesen Beglaubigungs- respektive Autorisierungsansprüchen rückt das Vorwort von Kraus' Dramenprojekt auch in die Nähe der Herausgeberfiktionen, wie sie vor allem ab dem 18. Jahrhundert *en vogue* sind.⁴⁰⁴ Basierend auf einem mit Michael Wetzel zu benennenden »Bewußtsein der Wahrhaftigkeit«, das nicht mehr »indikatorischen«, sondern stattdessen »imperativen« Wert hat,⁴⁰⁵ ist die Artefaktographie dann mitnichten ein »schwacher« Schreibakt, sondern Grundlage einer »starken« Autorschaft des Authentischen, die Kraus kraft seiner Autorität und seines paratextuell beanspruchten Legitimationsvermögens (für sich) selbst beglaubigt.

Die besagte Gefahr, dass Zitate als (poetische) Fälschungen erachtet werden – und das heißt ebenso: dass Kraus' Autorität angefochten wird –, bleibt freilich dennoch bestehen. Ihr begegnet Kraus eben unter anderem, indem er auf die Fortsetzung der *Letzten Tage der Menschheit* im »Leben« aufmerksam macht (vgl. Kap. 1), die das Dramenprojekt gleichsam von »außen« bestätigt. Einmal mehr ist hier auf Alice Schalek hinzuweisen, auf die sich Kraus auch in seinem Beitrag *Der tragische Karneval* bezieht, weil sie exemplarisch verdeutlicht, inwiefern historische Personen am Ende selbst für ihre Figuren-Pendants in den *Letzten Tagen der Menschheit* eintreten müssen:

Leicht macht sie es mir ja nicht. Versuch' ich wohl sie diesmal festzuhalten und fasse ich sie satirisch, so meint man, ich hätte zur gegebenen Kontrastwirkung noch eins hinzugetan. Zitiere ich sie aber, so glaubt man, ich hätte den Text gefälscht. Sage ich, [...] die Schalek sei die Front abgegangen, so hält man es für meinen Witz; denn die Komik ihres Dabeiseins so auszudrücken, als täte sie es nicht bloß einem Soldaten gleich, sondern gar einem General, könnte doch nur Übertreibung sein. [...] Es bleibt nichts übrig, als eine Kampfpause der Schalek abzuwarten, und indem ich sie selbst sprechen lasse, durch Ausführlichkeit die Echtheit zu beglaubigen. Vorläufig ist kein Ende abzusehen.⁴⁰⁶

Dass Kraus hier keine eindeutigen Abgrenzungen von »festhalten« beziehungsweise »satirisch fassen«, »zitieren« und »sagen« zieht, stützt die These eines artefaktographischen Schreibens im Zeichen einer Nivellierung von Zitieren und Erfinden weiter. Wiederholt dreht Kraus die relationalen Bezüge von »originaler« Rede und Zitat auch einfach um. Ebenfalls zu Schalek bemerkt er Anfang 1924, diese berichte aus Japan, »ohne auch nur zu ahnen, daß jedes Wort, das sie schreibt, von mir ist.«⁴⁰⁷ Dem Phänomen, dass seine Satire »zur Wirklichkeit

404 Vgl. ebd.

405 Ebd., S. 44, Herv. im Orig.

406 Kraus: Der tragische Karneval. In: F 426–430, Juni 1916, XVIII. Jg., S. 35–39, hier S. 35.

407 Kraus: Die Schalek in Japan. In: F 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 24–31, hier S. 24.

heranwächst«,⁴⁰⁸ begegnet Kraus indes schon früher; ab circa 1912/13 befasst er sich vermehrt damit. In seinem Essay *Untergang der Welt durch schwarze Magie* kommentiert Kraus etwa: »Es ist gespenstisch, wie die Realität meiner Satire folgt. Schatten werfen Körper.«⁴⁰⁹ Auch hier bleiben Kraus' eigene Autorschaft und Verfügungsmacht freilich tendenziell gefährdet. So thematisiert er einmal parenthetisch einen Kontrollverlust über das eigene »literarische [] Geheimnis«, nämlich die »unerträgliche Qual, Leute bei lebendigem Leib herumlaufen zu sehen, die von rechts wegen in mein Manuskript gehören und deren Dasein ich mit der eifersüchtigen Furcht verfolge, daß sie öffentlich Worte vorwegsprechen, Gebärden verraten könnten, die schon von mir sind«;⁴¹⁰ später verweist er auf das Problem, dass die Satire durch das Wirkliche zum »Entwurf«⁴¹¹ degradiert werde. Resignation könnte hier eine Verhaltensweise sein, die Kraus in seinem *Fackel*-Text *Die allerletzten Tage der Menschheit* zumindest einmal durchspielt: »Ich gehe nicht mehr ins Leben, um nicht meine Vorstellung erfüllt zu finden; den anderen genügt selbst die Wirklichkeit nicht.«⁴¹² Da dies allerdings nicht hinreichen würde, der Gefahr zu begegnen, selbst zweit- beziehungsweise nachrangig zu sein, entscheidet sich Kraus für eine andere Strategie: Indem er nämlich insinuiert, dass nicht die Kunst der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit der Kunst folgt, wird seine starke Schreibposition von der Wirklichkeit nicht affiziert. Dann wird freilich die Legitimation von »außen« zum Zirkelschluss – sie holt sich, im doppelten Sinne, selbst ein:

Wesen und Erfolg meiner polemischen Satire beruhen in dem Phänomen, daß der von ihr Betroffene fortlebt, um ihre Berechtigung zu erweisen. [...] Was ich als Zitat der Wirklichkeit entnahm, schreitet jetzt an ihr als Zitat aus meinem Text vorbei, und was bis dahin meine Karikatur war, erscheint als natürliches Motiv in jene übernommen: ich erblicke rings Gestalten, deren Taten als Gedankenraub an meinem Bericht dessen Wahrhaftigkeit bezeugen[.]⁴¹³

408 Kraus: Pfl eget den Fremdenverkehr. In: F 717–723, März/Apr. 1926, XXVII. Jg., S. 74f., hier S. 74.

409 Kraus: Untergang der Welt durch schwarze Magie. In: F 363–365, Dez. 1912, XIV. Jg., S. 1–28, hier S. 26.

410 Kraus: Ritter Sonett und Ritter Tonreich. In: F 343–344, Feb./März 1912, XIII. Jg., S. 5–8, hier S. 6. Im selben Text bemerkt Kraus zudem: »Jede Zeile, die irgendwo steht, ist von mir schon geformt, und die Leute, die sie lesen, haben auch schon vielfach die richtigen Augen, mich gleich mit zu lesen. Dieses gegensöpferische ›Und sahe [sic], daß es nicht gut war« – einmal werden auch jene dahinter kommen, die inbegriffen sind! Ich erfinde, was es gibt« (ebd.).

411 Kraus: Befriedigung. In: F 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 1–11, hier S. 3.

412 Kraus: Die allerletzten Tage der Menschheit. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 156–160, hier S. 157.

413 Kraus: Ein Friedmensch. In: F 735–742, Okt. 1926, XXVIII. Jg., S. 70–95, hier S. 70.

formuliert Kraus 1926 in seinem Essay *Ein Friedmensch*. Der ›nachschaaffenden‹ und ›nachproduzierenden‹ – ergo: mimetischen – Wirklichkeit aus *Im dreißigsten Kriegsjahr* stehen weitere Befunde zur Seite wie der frühe aus *Blendwerk der Hölle*, einem Text, in dem Kraus 1913 unter Bezugnahme auf ein Prinzip von – negativ besetzter – Mimikry⁴¹⁴ diagnostiziert: »Was ist, habe ich erfunden. Jetzt rächt es sich und öfft mich nach.«⁴¹⁵ Vor- und Nachschrift tauschen dann schlichtweg vollständig ihre Plätze. An späterer Stelle wiederum bekundet Kraus gar, dass »die Originale nur Plagiate an mir sind, die mir zuvorkommen.«⁴¹⁶ Eine Wirklichkeit, die nur mehr Plagiate hervortreibt, einzig im Nachäffen poetisch tätig zu sein vermag und mithin selbst als Kopie gelten muss, kann Kraus' eigene Schreib- beziehungsweise Vertextungsprojekte (und auch sein idiosynkratisches *produktives Zitieren*) schwerlich gefährden. Der Wirklichkeit denunzierend eine mimetische Position gegenüber dem eigenen Text zu unterstellen, bietet für Kraus, neben dem geschilderten Authentizitätspostulat, die zweite zentrale Möglichkeit, starke Autorschaft noch im Angesichte der Artefaktographie zu restituieren.

Kritisch wird die Angelegenheit dann nur, wenn die Wirklichkeit doch mehr *poiesis* als *mimesis* betreibt und die Kraus'sche Vorlage nicht kopiert, sondern überbietet – vom ›Übertreffen‹ noch der von ›satirischer Phantasie‹ hervorgebrachten ›Übertreibung‹ ist auch in der Passage aus Kraus' *Im dreißigsten Kriegsjahr* schon die Rede gewesen. Anlässlich der Wiederaufnahme des Concordia-Balles im Jahr 1921 beobachtet Kraus in einem *Fackel*-Beitrag nach vorangestellten Auszügen aus der *Letzten Nacht*, dass seine Zeit

nicht allein durch Erfüllung, sondern gleich auch durch Übertreibung der Gestalt [überrascht], die ich ihr angesonnen. Sie bestätigt nicht nur, was ehemals paradox war, sondern sie schreibt meine Satiren mit der plumpsten Hand jener Gefolgschaft, die mir meinen Stil verhaßt gemacht hat. [...] Und nun begibt sich eben das, was ich nicht für möglich gehalten und nur vorausgesagt habe.⁴¹⁷

414 Vgl. Engelmeier: *Der Mensch, der Affe*, S. 265 f.

415 Kraus: *Blendwerk der Hölle*. In: F 366–367, Jan. 1913, XIV. Jg., S. 30–32, hier S. 30.

416 Kraus: *Zweihundert Vorlesungen und das geistige Wien*. In: F 676–678, Jan. 1925, XXVI. Jg., S. 47–68, hier S. 52. Kraus fährt fort: »Und da man schon bei der nachbildenden Art, in der ich Satire treibe, schwer genug Natur und Kunst auseinanderhalten kann, so tritt das gespenstische Wirrsal ein, daß man glaubt, alle diese Leute schrieben für die Fackel und nur das, was sie dann doch in der Neuen Freien Presse schreiben, wäre von mir. Aber die Leser, die in solcher Verwirrung leben, die haben wenigstens eine Wirkung von mir empfangen« (ebd., S. 52 f.).

417 Kraus: *Nach sechsjähriger Unterbrechung*. In: F 561–567, März 1921, XXII. Jg., S. 5–13, hier S. 6 f.

Ebenfalls mit explizitem Bezug auf *Die letzten Tage der Menschheit* notiert Kraus ein Jahr früher, dass »jedes Handlungselement meines Dramas von der Wirklichkeit nicht allein bestätigt, sondern in jenen Schatten gestellt wird, in dem sich die Phantasie vergebens an das Maß der geschehenen Dinge heranquält.«⁴¹⁸ Wo Kraus sich mit einer Übersteigerung selbst der »Radikalität des satirischen Zukunftsentwurfs« konfrontiert sieht, ist zuletzt auch der Moment erreicht, ab dem die Zitierfähigkeit der Wirklichkeit nicht mehr gegeben ist.⁴¹⁹ In der Glosse *Blendwerk der Hölle* erteilt Kraus aus einer vergleichbaren Gemengelage heraus – weil nämlich seine »Satire vom Bericht beschämt werden« müsse – konsequenterweise eigentlich schon 1913 eine Absage: »Die erfindende Satire hat hienieden nichts mehr zu suchen. Es gibt nichts zu erfinden.«⁴²⁰ Konträr zu dem hier bekundeten Scheitern hält Kraus, wie gezeigt, nichtsdestoweniger noch später am Konzept der Erfindung fest. Auch solche Resignation, wie er sie in der Glosse proklamiert, ist zum Zeitpunkt der Abfassung der *Letzten Tage der Menschheit* folglich offenbar keine Option (mehr). Mit der unmittelbar darauffolgenden Losung aus *Blendwerk der Hölle* könnte man allerdings in der Fluchtlinie von Kraus' Poetik abschließend immerhin noch einmal konstatieren, dass sich seine fortschreibende Vertextung längst verselbständigt hat: »Die« *Letzten Tage der Menschheit* gibt es zwar nicht, die letzten Tage der Menschheit (und auch *Die letzten Tage der Menschheit*) aber gibt es unaufhörlich. »Was noch nicht da ist, kommt morgen. Abwarten!«⁴²¹

418 Kraus: Géza von Lakkati de Némesfalva et Kutjafelegfaluszég. In: F 521–530, Jan./Feb. 1920, XXI. Jg., S. 161–164, hier S. 161.

419 Melzer: Der Nörgler und die Anderen, S. 186.

420 Kraus: *Blendwerk der Hölle*. In: F 366–367, Jan. 1913, XIV. Jg., S. 30–32, hier S. 32.

421 Ebd.

Abkürzungen und Literatur

- AA = Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Aktausgabe. Supplementband zum Reprint der Fackel. München 1976.
- AW 5/2 = Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Materialien und Kommentare. Hg. v. Kurt Krolop in Zusammenarbeit m. einem Lektorenkollektiv. Berlin 1978 (= Ausgewählte Werke, Bd. 5,2).
- BA1922a = Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Wien / Leipzig 1922.
- BA1922b = Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. 2. Aufl. Wien / Leipzig 1922.
- BA1926 = Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Wien / Leipzig 1926.
- BF = Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung des Autors. Hg. v. Eckart Früh. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 2014.
- BSN 1 = Kraus, Karl: Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. 1913–1936. Bd. 1. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2005.
- BSN 2 = Kraus, Karl: Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. 1913–1936. Bd. 2. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2005.
- ETM = Ender, Markus / Fühapter, Ingrid / Pfäfflin, Friedrich (Hg.): »... Erinnerung an den einen Tag in Mühlau ...«. Karl Kraus und Ludwig von Ficker. Briefe, Dokumente 1910–1936. Göttingen 2017.
- F = AAC – Austrian Academy Corpus: AAC-FACKEL Online Version: »Die Fackel. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899–1936«. AAC Digital Edition No. 1 (2007). URL: <http://www.aac.ac.at/fackel> (letzter Zugriff am 30. Oktober 2022).
- FS = Avery, George C. (Hg.): Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus – Herwarth Walden. Briefwechsel 1909–1912. Göttingen 2002.
- HF = Kraus, Karl: Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur. Hg. u. komm. v. Christian Wagenknecht u. Eva Willms. Göttingen 2014.
- KK/KW = Kraus, Karl / Wolff, Kurt: Zwischen Jüngstem Tag und Weltgericht. Briefwechsel 1912–1921. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2007.
- KK/OS = Kraus, Karl / Stoessl, Otto: Briefwechsel 1902–1925. Hg. v. Gilbert J. Carr. Wien 1996.
- ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek
- S 4 = Kraus, Karl: Untergang der Welt durch schwarze Magie. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M. 1989 (= Schriften, Bd. 4).
- S 8 = Kraus, Karl: Aphorismen. Sprüche und Widersprüche. Pro domo et mundo. Nachts. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M. 1986 (= Schriften, Bd. 8).
- S 9 = Kraus, Karl: Gedichte. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M. 1989 (= Schriften, Bd. 9).

- S 10 = Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Hg. v. Christian Wagenknecht. 15. Aufl. Frankfurt a.M. 2014 (= Schriften, Bd. 10).
- S 11 = Kraus, Karl: Dramen. Literatur. Traumstück. Wolkenkuckucksheim. Traumtheater. Die Unüberwindlichen. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M. 1989 (= Schriften, Bd. 11).
- S 12 = Kraus, Karl: Dritte Walpurgisnacht. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M. 1989 (= Schriften, Bd. 12).
- VF = Pfäfflin, Friedrich / Dambacher, Eva (Hg.): »Verehrte Fürstin«. Karl Kraus und Mechtilde Lichnowsky. Briefe und Dokumente. 1916–1958. Göttingen 2001.
- WB = Wienbibliothek im Rathaus

-
- Kraus, Karl: Die letzte Nacht. Epilog zu der Tragödie Die letzten Tage der Menschheit. Sonderheft der Fackel. Wien 1918.
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Vorspiel und I. Akt. Sonderheft der Fackel. Wien 1919.
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. II. und III. Akt. Sonderheft der Fackel. Wien [1919].
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. IV. und V. Akt. Sonderheft der Fackel. Wien [1919].
- Kraus, Karl: Weltgericht. Bd. 1, Leipzig 1919.

-
- Achberger, Friedrich: »Die letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus. In: ders.: Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938. Hg. v. Gerhard Scheit. Wien 1994, S. 59–92 u. 193 f.
- Adelung, Johann Christoph: Ueber den Deutschen Styl. Erster Theil. Berlin 1785.
- Agamben, Giorgio: Was ist Zeitgenossenschaft? In: ders.: Nacktheiten. A.d. Italienischen v. Andreas Hiepko. Frankfurt a.M. 2010, S. 21–35.
- Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III). A.d. Italienischen v. Stefan Monhardt. Frankfurt a.M. 2003.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2014.
- Arntzen, Helmut: Einige Dialogstrukturen in Karl Kraus' Drama »Die letzten Tage der Menschheit«. In: Beckmann, Susanne / König, Peter-Paul / Wolf, Georg (Hg.): Sprachspiel und Bedeutung. Festschrift für Franz Hundsnurscher zum 65. Geburtstag. Tübingen 2000, S. 427–437.
- Arntzen, Helmut: Karl Kraus und die Presse. München 1975.
- Art. »copei«. In: Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 2: Biermörder–D. Leipzig 1860, Sp. 636.

- Art. »Copie«. In: Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Erster Theil (A–E). Leipzig 1793, Sp. 1350.
- Art. »copieren«. In: Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 2: Biermörder–D. Leipzig 1860, Sp. 636.
- Art. »copist«. In: Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 2: Biermörder–D. Leipzig 1860, Sp. 636.
- Art. »Die Montur«. In: Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Dritter Theil (M–Scr). Leipzig 1793, Sp. 275.
- Art. »Gegenstand«. In: Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 4/1, 2. Theil: Gefoppe–Getreibs. Bearb. v. Rudolf Hildebrand u. Hans Wunderlich. Leipzig 1897, Sp. 2263–2268.
- Art. »Kopie«. In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. v. Elmar Seebold. 25., durchges. u. erw. Aufl. Berlin/Boston 2011, S. 531.
- Art. »Kopie«. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6., gänzl. Neubearb. u. verm. Aufl. Bd. 11: Kimpolung bis Kyzikos. Leipzig / Wien 1905, S. 466.
- Art. »Kopieren«. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6., gänzl. Neubearb. u. verm. Aufl. Bd. 11: Kimpolung bis Kyzikos. Leipzig / Wien 1905, S. 467f.
- Art. »montieren«. In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. v. Elmar Seebold. 25., durchges. u. erw. Aufl. Berlin / Boston 2011, S. 633.
- Art. »Montieren«. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6., gänzl. Neubearb. u. verm. Aufl. Bd. 14: Mittewald bis Ohmgeld. Leipzig / Wien 1906, S. 108.
- Art. »Montierung«. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6., gänzl. Neubearb. u. verm. Aufl. Bd. 14: Mittewald bis Ohmgeld. Leipzig / Wien 1906, S. 108.
- Art. »Zerstören«. In: Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Vierter Theil (Seb–Z). Leipzig 1793, Sp. 1692.
- Asmuth, Bernhard: Akt. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. I: A–G. Berlin / New York 1997, S. 30–32.
- Asmuth, Bernhard: Szene. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. III: P–Z. Berlin / New York 2003, S. 566f.

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.
- Atze, Marcel: Cissi von Ficker informiert Karl Kraus über die Fronterlebnisse ihres Mannes Ludwig. In: ders. / Waldner, Kyra (Hg.): »Es ist Frühling und ich lebe noch«. Eine Geschichte des Ersten Weltkriegs in Infinitiven. Von Aufzeichnen bis Zensieren. Wien / St. Pölten / Salzburg 2014, S. 150–155.
- Atze, Marcel: Moritz Erwin von Lempruch erklärt Karl Kraus den Sinn des Hochgebirgskrieges. In: ders. / Waldner, Kyra (Hg.): »Es ist Frühling, und ich lebe noch«. Eine Geschichte des Ersten Weltkriegs in Infinitiven. Von Aufzeichnen bis Zensieren. Wien / St. Pölten / Salzburg 2014, S. 156–163.
- Auer, Michael / Haas, Claude: Einleitung. In: dies. (Hg.): Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike. Stuttgart 2018, S. 1–5.
- Auernheimer, Raoul: Das Erlebnis des Krieges. In: Neue Freie Presse, 2. August 1914, S. 1–3.
- Aurnhammer, Achim: Die Sprache des Krieges. Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Frick, Werner / Schnitzler, Günter (Hg.): Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien 2017, S. 95–121.
- Bachinger, Bernhard: Alice Schalek. Standpunkte einer Kriegsberichterstatteerin im Ersten Weltkrieg. In: Colpan, Sema et al. (Hg.): Kulturmanöver. Das k.u.k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild. Frankfurt a.M. 2015, S. 65–77.
- Bachtin, Michail: Sprechgattungen. Hg. v. Rainer Grübel, Renate Lachmann u. Sylvia Sasse. A.d. Russischen v. Rainer Grübel u. Alfred Sproede. M. einem Nachw. v. Renate Lachmann u. Sylvia Sasse. Berlin 2017.
- Bahr, Hermann: Gruß an Hofmannsthal. In: ders.: Kriegsseggen. München 1915, S. 9–11.
- Balke, Friedrich / Siegert, Bernhard / Vogl, Joseph: Editorial. In: dies. (Hg.): Medien der Bürokratie. Paderborn 2016, S. 5–12.
- Balke, Friedrich / Vogl, Joseph / Wagner, Benno: Einleitung. In: dies. (Hg.): Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka. Zürich / Berlin 2008, S. 7–18.
- Barthes, Roland: Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1980.
- Barthes, Roland: Variations sur l'écriture. / Variationen über die Schrift. Französisch – Deutsch. M. einem Nachw. v. Hanns-Josef Ortheil. Paris / Mainz 2006.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. 2. Aufl. München 2005.
- Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen 2005.
- Bauer, Friedrich: Handbuch für Schriftsetzer. 6. Aufl., m. Abbildungen u. Beispielen im Text u. auf Beilagen, sowie m. einem ausführlichen Wortverzeichnis. Frankfurt a.M. 1922.

- Baumann, Jürgen / Ludwig, Otto: Texte überarbeiten. Zur Theorie und Praxis von Revisionen. In: Boueke, Dietrich / Hopster, Norbert (Hg.): Schreiben – Schreiben lernen. Rolf Sanner zum 65. Geburtstag. Tübingen 1985, S. 254–276.
- Benjamin, Walter: Karl Kraus. In: ders.: Gesammelte Schriften II.1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 334–367.
- Benjamin, Walter: Kriegerdenkmal. In: ders.: Einbahnstraße. Berlin 1928, S. 50f.
- Benne, Christian: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit. Berlin 2015.
- Bergamaschi, Roberta: Zwischen ›Syntaxauflösung‹ und ›mise en abîme‹. Karl Kraus und das frühe 20. Jahrhundert. In: Brambilla, Marina Marzia / Pirro, Maurizio (Hg.): Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900–1920). Amsterdam / New York 2010, S. 127–149.
- Betz, Fritz: Das Schweigen des Karl Kraus. Paradoxien des Medienalltags. Pfaffenweiler 1994.
- Beutin, Wolfgang: Karl Kraus oder Die Verteidigung der Menschheit. Frankfurt a.M. et al. 2012.
- Biber, Hanno: Die Komposition der ›Fackel‹. Diss., Univ. Wien 2001.
- Biber, Hanno: »Ihre höchste Stilleistung ist die graphische Anordnung.« Zur Typographie der satirischen Zeitschrift *Die Fackel* von Karl Kraus. In: Polzer, Markus / Vanscheidt, Philipp (Hg.): Fontes Litterarum. Typographische Gestaltung und literarischer Ausdruck. Hildesheim / Zürich / New York 2014, S. 99–112.
- Boenisch, Peter M.: Grundelemente (2). Formprinzipien der dramaturgischen Komposition. In: Marx, Peter W. (Hg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar 2012, S. 122–144.
- Böhm, Hermann: Ein vollendetes Fragment: *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. In: Fetz, Bernhard / Kastberger, Klaus (Hg.): Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Wien 2003, S. 187–197.
- Böhn, Andreas: Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. Berlin 2001.
- Bohnenkamp, Elgin: Kommentare zur Musik in den »Letzten Tagen der Menschheit«. In: Kraus Hefte (1988), H. 46, S. 1–8.
- Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft. Übers. v. Cordula Pialoux u. Bernd Schwibs. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 2021.
- Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. In: ders.: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hg. v. Margareta Steinrücke. A.d. Französischen v. Jürgen Bolder. Hamburg 1992, S. 49–79.
- Brandstetter, Gabriele / Peters, Sibylle: Einleitung. In: dies. (Hg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. München 2002, S. 7–30.
- Brecht, Bertolt: Über Karl Kraus. In: ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Suhrkamp

- Verlag in Zusammenarbeit m. Elisabeth Hauptmann. Bd. 19: Schriften zur Literatur und Kunst 2. Frankfurt a.M. 1967, S. 430–432.
- Breiteneder, Evelyn: Phraseme bei Karl Kraus. In: Burger, Harald et al. (Hg.): Phraseologie. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung. / Phraseology. An International Handbook of Contemporary Research. Berlin / New York 2007, S. 348–355.
- Brittnacher, Hans Richard: Tragödie und Operette – der doppelköpfige Weltuntergang des Karl Kraus. In: Dubrowska, Małgorzata / Rutka, Anna (Hg.): »Reise in die Tiefe der Zeit und des Traums«. Lublin 2015, S. 11–27.
- Buck, Theo: Dokumentartheater, »Marstheater«. Zur Dramaturgie des Weltkriegs in *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. In: Schneider, Thomas F. (Hg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film. / The Experience of War and the Creation of Myths. The image of »modern« war in literature, theatre, photography, and film. Osnabrück 1999, S. 881–896.
- Buck, Theo: Vorschein der Apokalypse. Das Thema des Ersten Weltkriegs bei Georg Trakl, Robert Musil und Karl Kraus. Tübingen 2001.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1974.
- Büttner, Urs et al.: Einleitung. In: dies. (Hg.): Diesseits des Virtuellen. Handschrift im 20. und 21. Jahrhundert. Paderborn 2015, S. 9–30.
- Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1990.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. Schreiben. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772.
- Campe, Rüdiger: Verfahren. Kleists Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: Sprache und Literatur, 43. Jg. (2012), H. 110, S. 2–21.
- Campe, Rüdiger: Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript. In: Modern Language Notes, 136. Jg. (2021), H. 5, S. 1114–1133.
- Campe, Rüdiger: Zitat. In: Borgards, Roland / Neumeyer, Harald (Hg.): Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar 2009, S. 274–282.
- Canetti, Elias: Der Neue Karl Kraus. Vortrag, gehalten in der Berliner Akademie der Künste. In: ders.: Das Gewissen der Worte. Essays. 11. Aufl. Frankfurt a.M. 2005, S. 247–271.
- Canetti, Elias: Karl Kraus, Schule des Widerstands. In: ders.: Das Gewissen der Worte. Essays. 11. Aufl. Frankfurt a.M. 2005, S. 42–53.
- Carr, Gilbert: Demolierung – Gründung – Ursprung. Zu Karl Kraus' frühen Schriften und zur frühen *Fackel*. Würzburg 2019.
- Carr, Gilbert: Figures of Repetition. Continuity and Discontinuity in Karl Kraus' Satire. In: Modern Language Review, 102. Jg. (2007), S. 768–780.
- Carr, Gilbert J. / Timms, Edward (Hg.): Karl Kraus und *Die Fackel*. Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte. / Reading Karl Kraus. Essays on the reception of *Die Fackel*. München 2001.

- Červenka, Miroslav: Textologie und Semiotik. In: Martens, Gunter / Zeller, Hans (Hg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971, S. 143–163.
- Christen, Felix: Das Jetzt der Lektüre. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins *Ister*-Entwürfen. Frankfurt a.M. / Basel 2013.
- Cixous, Hélène: Hypertraum. Hg. v. Peter Engelmann. A.d. Französischen v. Esther von der Osten. Wien 2013.
- Clausewitz, Carl von: Vom Kriege. Zweiter Theil. 2. Aufl. Berlin 1853.
- Csiszár, Mirella / Gajdó, Tamás: Groß ist der Krieg. Theater und Publikum des Ersten Weltkriegs. In: Colpan, Sema et al. (Hg.): Kulturmanöver. Das k.u.k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild. Frankfurt a.M. 2015, S. 177–192.
- Danneberg, Lutz / Gilbert, Annette / Spoerhase, Carlos: Zur Gegenwart des Werks. In: dies. (Hg.): Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs. Berlin / Boston 2019, S. 3–26.
- Daston, Lorraine: Warum sind Tatsachen kurz? In: Heesen, Anke te (Hg.): Cut and paste um 1900. Berlin 2002, S. 132–144.
- Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. A.d. Französischen v. Joseph Vogl. 2., korr. Aufl. München 1997.
- Deleuze, Gilles: Foucault. Übers. v. Hermann Kocyba. 8. Aufl. Frankfurt a.M. 2015.
- Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: ders.: Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995. Hg. v. Daniel Lapoujade. A.d. Französischen v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M. 2005, S. 322–331.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. A.d. Französischen v. Burkhard Kroeber. 8. Aufl. Frankfurt a.M. 2012.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Rhizom. A.d. Französischen v. Dagmar Berger et al. Berlin 1977.
- Deleuze, Gilles / Parnet, Claire: Dialoge. Überarb. Übers. a.d. Französischen v. Bernd Schwibs. Berlin 2019.
- Deppermann, Arnulf / Feilke, Helmuth / Linke, Angelika: Sprachliche und kommunikative Praktiken: Eine Annäherung aus linguistischer Sicht. In: dies. (Hg.): Sprachliche und kommunikative Praktiken. Berlin / München / Boston 2016, S. 1–23.
- Derrida, Jacques: Artefaktualitäten. In: ders. / Stiegler, Bernard: Echographien. Fernsehgespräche. Hg. v. Peter Engelmann. A.d. Französischen v. Horst Brühmann. Wien 2006, S. 11–40.
- Derrida, Jacques: Buch-Außerhalb. Vorreden/Vorworte. In: ders.: Dissemination. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien 1995, S. 9–68.
- Derrida, Jacques: Das Gesetz der Gattung. In: ders.: Gestade. Hg. v. Peter Engelmann. A.d. Französischen v. Monika Buchgeister u. Hans-Walter Schmidt. Wien 1994, S. 245–283.
- Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissen-

- schaften vom Menschen. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. v. Rodolphe Gasché. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1992, S. 422–442.
- Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei. Hg. v. Peter Engelmann. A.d. Französischen v. Michael Wetzels. 3. Aufl. Wien 2015.
- Derrida, Jacques: Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen. Übers. v. Susanne Lüdemann. Berlin 1997.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler. 10. Aufl. Frankfurt a.M. 2009.
- Derrida, Jacques: Mal d'archive. Une impression freudienne. Paris 1995.
- Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 2019.
- Derrida, Jacques: Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten. Hg. v. Peter Engelmann. A.d. Französischen v. Markus Sedlaczek. Wien 2006.
- Derrida, Jacques: Préjugés. Vor dem Gesetz. Hg. v. Peter Engelmann. A.d. Französischen v. Detlef Otto u. Axel Witte. 5., durchges. Aufl. Wien 2017.
- Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: ders.: Randgänge der Philosophie. Hg. v. Peter Engelmann. A.d. Französischen v. Gerhard Ahrens et al. 2., überarb. Aufl. Wien 1999, S. 325–351 u. 417–419.
- Derrida, Jacques: Titel (noch zu bestimmen). In: ders.: Gestade. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1994, S. 219–244.
- Derrida, Jacques: Wie nicht sprechen. Verneinungen. Hg. v. Peter Engelmann. A.d. Französischen v. Hans-Dieter Gondek. 3., überarb. Aufl. Wien 2014.
- Derrida, Jacques / Stiegler, Bernard: Echographien des Fernsehens. In: dies.: Echographien. Fernsehgespräche. Hg. v. Peter Engelmann. A.d. Französischen v. Horst Brühmann. Wien 2006, S. 41–159.
- Didi-Huberman, Georges: Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I. A. d. Franz. v. Markus Sedlaczek. München 2011.
- Dietze, Walter: Dramaturgische Besonderheiten des Antikriegsschauspiels *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. In: *Philologica Pragensia*, 5. Jg. (1962), H. 2, S. 65–82.
- Dittrich, Rainer: Die literarische Moderne der Jahrhundertwende im Urteil der österreichischen Kritik. Untersuchungen zu Karl Kraus, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. 1988.
- Djassem, Irina: Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno. Würzburg 2002.
- Djassem, Irina: Die verfolgende Unschuld. Zur Geschichte des autoritären Charakters in der Darstellung von Karl Kraus. Hg. u. m. einem Vorw. v. Stefan Gandler, Joachim Rauscher u. Stephan Bundschuh. Wien / Köln / Weimar 2011.
- Doetsch, Hermann: Schrifträume. In: Dünne, Jörg / Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin / Boston 2015, S. 73–87.

- Dorrer, Andreas: Die Funktion des Nörglers innerhalb der Motivketten in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Deiters, Franz-Josef et al. (Hg.): Topos Österreich. Topos Austria. Baden-Baden 2020, S. 33–48.
- Dubois, Jacques: Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon. Paris 2000.
- Düwell, Susanne / Pethes, Nicolas: Editorial: Zeitschrift als Archiv. In: Sprache und Literatur, 45. Jg. (2014), H. 114, S. 1–3.
- Džambo, Jozo: Armis et litteris – Kriegsberichterstattung, Kriegspropaganda und Kriegsdokumentation in der k.u.k. Armee 1914–1918. In: ders. (Hg.): Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k.u.k. Kriegspropaganda 1914–1918. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung. Teil 1: Beiträge. München 2003, S. 10–37.
- Ebeling, Knut: Die Asche des Archivs. In: Didi-Huberman, Georges / ders. (Hg.): Das Archiv brennt. Berlin 2007, S. 33–183 u. 189–218.
- Ebeling, Knut / Günzel, Stephan: Einleitung. In: dies. (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten. Berlin 2009, S. 7–26.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823–1832. Hg. v. Christoph Michel. Frankfurt a.M. 1999 (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, II. Abt., Bd. 12).
- Edison, Thomas A.: The Phonograph and its Future. In: The North American Review, 126. Jg. (1878), H. 262, S. 527–536.
- Efimova, Svetlana: Das Werk als Entgrenzung. Werkkomplex und Dynamik des Gesamtwerks. In: Zeitschrift für Germanistik, 31. Jg. (2021), H. 1, S. 139–154.
- Ehrmann, Daniel: Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern. In: editio, 30. Jg. (2016), S. 71–87.
- Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas: Kollektive schreiben, kollektives Schreiben. Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn 2022, S. 1–19.
- Ehrmann, Daniel / Traupmann, Thomas: Vertextungen. Schreiben, Schneiden, Sammeln. Workshop zur Editorik an der Universität Salzburg, 15./16. Dezember 2016. In: editio, 31. Jg. (2017), S. 254–257.
- Ehrmann, Daniel / Wolf, Norbert Christian: Der Streit um Klassizität. Polemische Konstellationen vom 18. zum 21. Jahrhundert. Einführung. In: dies. (Hg.): Der Streit um Klassizität. Polemische Konstellationen vom 18. zum 21. Jahrhundert. Paderborn 2021, S. 1–29.
- Elshout, Helena: Der Nörgler in *Die letzten Tage der Menschheit*: Karl Kraus' Alter Ego als Erzählfigur. In: Gisi, Lucas Marco / Meyer, Urs / Sorg, Reto (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München 2013, S. 87–96.
- Endres, Johannes: Poetologien des Schneidens. In: Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert. Berlin / New York 2008, S. 637–645.

- Engelmeier, Hanna: *Der Mensch, der Affe. Anthropologie und Darwin-Rezeption in Deutschland 1850–1900*. Köln / Weimar / Wien 2016.
- Erdbeer, Robert Matthias / Kläger, Florian / Stierstorfer, Klaus: Introduction. Across Philologies. Aesthetic Modelling and Literary Form. In: dies. (Hg.): *Literarische Form. Theorien – Dynamiken – Kulturen. Beiträge zur literarischen Modellforschung. / Literary Form. Theories – Dynamics – Cultures. Perspectives on Literary Modelling*. Heidelberg 2018, S. 9–27.
- Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin 2002.
- Ette, Wolfram: *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*. Weilerswist 2001.
- Exner, Sigmund: II. Bericht über den Stand der Arbeiten der Phonogramm-Archivs-Commission (= Anzeiger der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Mathematisch-naturwissenschaftliche Classe 39 [1902], Beilage).
- Falk, Rainer: Das typographische Dispositiv des Dramas: Konvention – Varianz – Interpretation. In: *Text. Kritische Beiträge* (2016), Sonderheft, S. 34–50.
- Fantappiè, Irene: *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*. Macerata 2012.
- Fantappiè, Irene: *L'autore esposto. Scrittura e scritture in Karl Kraus*. Frankfurt a.M. 2016.
- Fehrmann, Gisela et al.: Originalkopie. Praktiken des Sekundären – eine Einleitung. In: dies. (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln 2004, S. 7–17.
- Fischer, Jens Malte: Das technoromantische Abenteuer. Der Erste Weltkrieg im Widerschein der *Fackel*. In: Vondung, Klaus (Hg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen 1980, S. 275–285.
- Fischer, Jens Malte: *Karl Kraus*. Stuttgart 1974.
- Fischer, Jens Malte: *Karl Kraus. Der Widersprecher*. Wien 2020.
- Fischer, Jens Malte: *Karl Kraus. Studien zum »Theater der Dichtung« und Kulturkonservatismus*. Kronberg im Taunus 1973.
- Florea, Hélène: *Pratiques citationnelles dans »Les derniers jours de l'humanité« de Karl Kraus. Enjeux esthétiques et idéologiques de l'itération*. Diss., Toulouse 2018.
- Florea, Hélène: *Satire, réalité et citation dans Les derniers jours de l'humanité (1919) et Troisième nuit de Walpurgis (1933) de Karl Kraus*. In: *Cahiers d'études germaniques*, 72. Jg. (2017), S. 187–200.
- Flusser, Vilém: Die Geste des Schreibens. In: Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. 2. Aufl. Berlin 2015, S. 261–268.
- Forschungsprogramm des Graduiertenkollegs »Das Reale in der Kultur der Moderne«, Universität Konstanz, Förderphase I. URL: <http://www.uni-konstanz.de/reales/Downloads/Forschungsprogramm-des-Graduiertenkollegs.pdf> (letzter Zugriff am 9. März 2019).
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1973.

- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. A.d. Französischen v. Walter Seitter. M. einem Essay v. Ralf Konersmann. 13. Aufl. Frankfurt a.M. 2014.
- Foucault, Michel: Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes. In: ders.: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978, S. 118–175.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag). In: ders.: Schriften zur Literatur. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Auswahl und Nachw. v. Martin Stingelin. Frankfurt a.M. 2003, S. 234–270.
- Frey, Hans-Jost: Der unendliche Text. Frankfurt a.M. 1990.
- Frey, Hans-Jost: Lesen und Schreiben. 2. Aufl. Basel 2003.
- Friedrich, Lars / Harrasser, Karin / Tyradellis, Daniel: Die Figur. In: Friedrich, Lars et al. (Hg.): Figuren der Gewalt. Zürich / Berlin 2014, S. 55–69.
- Früh, Eckart: Aus der »Arbeiter-Zeitung«. In: Kraus Hefte (1982), H. 22/23, S. 2–8.
- Früh, Eckart: Die »Arbeiter-Zeitung« als Quelle der »Letzten Tage der Menschheit«. In: Scheichl, Sigurd Paul / Timms, Edward (Hg.): Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. / Karl Kraus in a New Perspective. London Kraus Symposium. München 1986, S. 209–234.
- Früh, Eckart: Nachwort. In: BF, S. 225–268.
- Fulda, Daniel / Valk, Thorsten: Einleitung. In: dies. (Hg.): Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose. Berlin / New York 2010, S. 1–20.
- Ganahl, Simon: Karl Kraus und Peter Altenberg. Eine Typologie moderner Haltungen. Paderborn 2015.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. A.d. Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1993.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. M. einem Vorw. v. Harald Weinrich. A.d. Französischen v. Dieter Hornig. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 2014.
- Geyer, Stefan / Lehmann, Johannes F.: Einleitung. In: dies. (Hg.): Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Hannover 2018, S. 9–33.
- Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. 4., durchges. u. um ein Vorw. ergänzte Aufl. Frankfurt a.M. 2006.
- Gisi, Lucas Marco / Thüning, Hubert / Wirtz, Irmgard M.: Einleitung. In: dies. (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität. Göttingen / Zürich 2011, S. 7–22.
- Gitelman, Lisa: Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents. Durham / London 2014.

- Giuriato, Davide / Kammer, Stephan: Die graphische Dimension der Literatur? Zur Einleitung. In: dies. (Hg.): Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur. Basel / Frankfurt a.M. 2006, S. 7–24.
- Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro: Einleitung. In: dies. (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren. München 2008, S. 9–17.
- Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro: Zur Genealogie des Schreibens. In: Schade, Sigrid / Sieber, Thomas / Tholen, Georg Christoph (Hg.): SchnittStellen. Basel 2005, S. 63–73.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die letzten Jahre. Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Teil III: Vom Dornburger Aufenthalt 1828 bis zum Tode. Hg. v. Horst Fleig. Frankfurt a.M. 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Texte. Hg. v. Albrecht Schöne. 2. Aufl. Berlin 2019.
- Goethe, Johann Wolfgang: Shakespear und kein Ende! In: ders.: Ästhetische Schriften. 1806–1815. Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1998, S. 637–650.
- Goldberg, Susanna: Die Handschrift der Akt-Ausgabe. Eine Szenenkonkordanz. In: Kraus Hefte (1982), H. 22/23, S. 13–28.
- Goldberg, Susanna: Kraus-Materialien in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. In: Kraus Hefte (1981), H. 20, S. 2–10.
- Goldmann, Paul: Hindenburg und Ludendorff über Krieg und Frieden. In: Neue Freie Presse, 2. Dezember 1917, S. 1–3.
- Goltschnigg, Dietmar: Die Fackel ins wunde Herz. Kraus über Heine. Eine »Erledigung«? Texte, Analysen, Kommentar. Wien 2000.
- Greiner, Bernhard: Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen. Stuttgart 2012.
- Greiner, Bernhard: Komödie/Tragikomödie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2017, S. 30–35.
- Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die »critique génétique«. A.d. Französischen v. Frauke Rother u. Wolfgang Günther. Bern et al. 1999.
- Gretz, Daniela / Pethes, Nicolas: Einleitung. In: dies. (Hg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien 2016, S. 9–31.
- Grimstad, Kari: Masks of the Prophet. The Theatrical World of Karl Kraus. Toronto et al. 1982.
- Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M. 1988.
- Günter, Manuela / Homberg, Michael: »cut & paste« im »Archiv der Massenmedien«? Theodor Fontanes *Unechte Korrespondenzen* und die Poesie der Zeitung. In: Gretz, Daniela / Pethes, Nicolas (Hg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien 2016, S. 233–254.

- Haas, Claude: Fatale Requisiten in Tragödie und Trauerspiel. In: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin / Boston 2018, S. 197–205.
- Haas, Claude / Polaschegg, Andrea: Der Einsatz des Dramas. Erste Schritte zu einer Dramenpoetik des Anfangs. In: dies. (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik. Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2012, S. 7–36.
- Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt a.M. et al. 1984.
- Hagel, Friederike: Der Vorleser Karl Kraus. In: Kraus Hefte (1986), H. 37, S. 1–5.
- Hall, Murray G.: Verlage um Karl Kraus. In: Kraus Hefte (1983), H. 26/27, S. 2–32.
- Halliday, John: Karl Kraus und Moritz Erwin Freiherr von Lemprouch. In: Kraus Hefte (1982), H. 22/23, S. 9–12.
- Hartmann, Silvia: Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941. Frankfurt a.M. et al. 1998.
- Hauptmann, Gerhart: Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama. Hg. v. Peter Langemeyer. Ditzingen 2017.
- Hawig, Peter: Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt. Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926–1936). Fernwald 2014.
- Hawig, Peter: Dokumentarstück – Operette – Welttheater. »Die letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus in der literarischen Tradition. Essen 1984.
- Hay, Louis: Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer »critique génétique«. In: Poetica, 16. Jg. (1984), H. 3–4, S. 307–323.
- Hay, Louis: »Den Text gibt es nicht.« Überlegungen zur *critique génétique*. In: Kammer, Stephan / Lüdeke, Roger (Hg.): Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart 2005, S. 74–90.
- Heesen, Anke te: Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne. Frankfurt a.M. 2006.
- Heesen, Anke te / Vogel, Juliane: Herren mit Schere. Ernst Gehrcke und Karl Kraus. In: dies. (Hg.): Papieroperationen – der Schnitt in die Zeitung. Stuttgart 2004, S. 30–49.
- Heine, Stefanie / Zanetti, Sandro: Einleitung. In: dies. (Hg.): Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit. Paderborn 2017, S. 9–31.
- Helmstetter, Rudolf: Zitat. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. III: P–Z. Berlin / New York 2007, S. 896–899.
- Herrmann, Britta: Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie. In: dies. (Hg.): Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Berlin 2015, S. 9–32.
- Hertz, Gal: Commentary as Disruption. Karl Kraus and his Satirical »Glossen«. In: Trajekte 31 (2015), S. 39–42.
- Hiebler, Heinz: Phonogramme der Wiener Moderne. In: Krings, Marcel (Hg.):

- Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart. Würzburg 2011, S. 189–208.
- Hiebler, Heinz: Phonographentheater für ein Marspublikum. Medienecho und phonographisches Gedächtnis in *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. In: Csobádi, Peter et al. (Hg.): Alban Bergs *Wozzeck* und die zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997. Anif / Salzburg 1999, S. 617–634.
- Hillesheim, Jürgen: Apokalypse und Formen Epischen Theaters. Karl Kraus und Brecht. In: *Studia theodisca*, 17. Jg. (2010), S. 9–33.
- Hindemith, Wilhelm: Die Tragödie des Nörglers. Studien zu Karl Kraus' moderner Tragödie: »Die letzten Tage der Menschheit«. Frankfurt a.M. 1985.
- Hochedlinger, Michael: Österreichische Archivgeschichte. Vom Spätmittelalter bis zum Ende des Papierzeitalters. Wien et al. 2013.
- Hoffmann, Christoph: Festhalten, bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung. In: ders. (Hg.): Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung. Zürich / Berlin 2008, S. 7–21.
- Hoffmann, Christoph: Schreiber, Verfasser, Autoren. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 91. Jg. (2017), H. 2, S. 163–187.
- Hoffmann, Christoph: Vor dem Apparat. Das Wiener Phonogramm-Archiv. In: Spieker, Sven (Hg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Medien-geschichte im Archiv. Berlin 2004, S. 281–294 u. 369–371.
- Hofmannsthal, Hugo von: Die Ironie der Dinge. In: ders.: Reden und Aufsätze II. 1914–1924. Hg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a.M. 1979, S. 138–141.
- Holm, Christiane: Möbel. In: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin / Boston 2018, S. 425–427.
- Holzer, Anton: Die Kamera und der Henker. Tod, Blick und Fotografie. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 20. Jg. (2000), H. 78, S. 43–62.
- Honold, Alexander: Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs. Berlin 2015.
- Horaz: *Ars poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. m. einem Nachw. v. Eckart Schäfer. Ditzingen 2017.
- Horstmann, Anja / Kopp, Vanina: Archiv – Macht – Wissen. Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven. In: dies. (Hg.): *Archiv – Macht – Wissen. Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven*. Frankfurt / New York 2010, S. 9–22.
- Immer, Nikolas: Handlung. In: Enghart, Andreas / Schößler, Franziska (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*. Berlin / Boston 2019, S. 163–171.
- Jäger, Georg: Montage. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II: H–O. Berlin / New York 2000, S. 631–633.

- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 2016, S. 83–121.
- Kammer, Stephan: Reflexionen der Hand. Zur Poetologie der Differenz von Schreiben und Schrift. In: Giuriato, Davide / ders. (Hg.): Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur. Basel / Frankfurt a.M. 2006, S. 131–161.
- Kerekes, Amália: Schreibintensitäten. Alternationen der journalistischen Wahrnehmung im Spätwerk von Karl Kraus. Frankfurt a.M. et al. 2006.
- Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme. 1800 · 1900. 4., vollständig überarb. Neuaufl. München 2003.
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900. Vorwort. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 6. Jg. (2012), H. 1, S. 117–126.
- Kittler, Friedrich: Grammophon Film Typewriter. Berlin 1986.
- Kittler, Wolf: Kriegstheater. In: Auer, Michael / Haas, Claude (Hg.): Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike. Stuttgart 2018, S. 25–48.
- Kittler, Wolf: Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas. Freiburg i.Br. 1990, S. 75–163.
- Klaus, Elisabeth: Rhetoriken über Krieg: Karl Kraus gegen Alice Schalek. In: feministische studien, 26. Jg. (2008), H. 1, S. 65–82.
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. 13., neu durchges. Aufl. München 1992.
- Klotz, Volker: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst. In: Sprache im technischen Zeitalter, 57. Jg. (1976), H. 60, S. 259–277.
- Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg 2007.
- Knapp, Lore: Autorschaft als Akteur-Netzwerk. In: Zeitschrift für Germanistik. N.F., 29. Jg. (2019), H. 1, S. 85–95.
- Knüchel, Johannes / Langkabel, Isabel (Hg.): Karl Kraus: Rechtsakten der Kanzlei Oskar Samek. Wissenschaftliche Edition. Unter Mitarbeit v. Laura Untner, Andrea Ortner, Ingo Börner u. Vanessa Hanneschläger. Wien 2022. URL: www.kraus.wienbibliothek.at (letzter Zugriff am 16. September 2022).
- Köhler, Sigrid G. / Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung. Prima Materia. In: Köhler, Sigrid G. / Metzler, Jan Christian / Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte. Königstein im Taunus 2004, S. 7–23.
- Kohn, Caroline: Karl Kraus. Stuttgart 1966.
- Kohns, Oliver / Roussel, Martin: Kopieren. In: Christians, Heiko / Bickenbach, Matthias / Wegmann, Nikolaus (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Köln / Weimar / Wien 2015, S. 369–381.
- Kouno, Eiji: Die Performativität der Satire bei Karl Kraus. Zu seiner »geschriebenen Schauspielkunst«. Berlin 2015.

- Kraft, Werner: Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes. Salzburg 1956.
- Krajewski, Markus: Denkmöbel. Die Tische der Schreiber zwischen analog und digital. In: Dallinger, Petra-Maria / Hofer, Georg / Judex, Bernhard (Hg.): Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Berlin / Boston 2018, S. 193–213.
- Krivanec, Eva: Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien. Bielefeld 2012.
- Krolop, Kurt: Bertolt Brecht und Karl Kraus. In: ders.: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien. Hg. v. d. Akademie der Wissenschaften der DDR. Berlin 1987, S. 252–303.
- Krolop, Kurt: Genesis und Geltung eines Warnstücks. In: AW 5/2, S. 249–329.
- Kunne, Andrea: Karl Kraus und die Apokalypse. Der biblische Text und seine Funktion im zeitgeschichtlichen Kontext. In: Sprachkunst, 25. Jg. (1994), H. 2, S. 321–346.
- Laak, Dirk van: Schreibtischtäter – eine vorläufige Bilanz. In: ders. / Rose, Dirk (Hg.): Schreibtischtäter. Begriff – Geschichte – Typologie. Göttingen 2018, S. 297–312.
- Latour, Bruno: Der Berliner Schlüssel. In: ders.: Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften. A. d. Französischen v. Gustav Roßler. Berlin 1996, S. 37–51.
- Lechleitner, Gerda: Der fixierte Schall – Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Zur Ideengeschichte des Phonogrammarchivs. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg 2005, S. 229–240.
- Lensing, Leo A.: Karl Kraus as »Volksklassiker«? Upton Sinclair and the Translation of *Die letzten Tage der Menschheit*. (Including an unpublished Kraus manuscript). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 58. Jg. (1984), H. 1, S. 156–168.
- Lensing, Leo A.: »Kinodramatisch«: Cinema in Karl Kraus' *Die Fackel* and *Die letzten Tage der Menschheit*. In: The German Quarterly, 55. Jg. (1982), H. 4, S. 480–498.
- Lensing, Leo A.: »Lebensstare« – bewegende Bilder. Fotografien und ein Film in *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 30. Jg. (2010), H. 115, S. 5–24.
- Lensing, Leo A.: »Photographischer Alpdruck« oder politische Fotomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Fotografie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 107. Jg. (1988), H. 4, S. 556–571.
- Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. A. d. Französischen v. Robert Fleck. Wien 1990.
- Le Rider, Jacques: Karl Kraus et le naturalisme. In: Austriaca, 86. Jg. (2018), S. 99–116.
- Le Rider, Jacques: Karl Kraus oder Der Mann, der Romane nicht mochte. In:

- Blödorn, Andreas / Hamann, Christof / Jürgensen, Christoph (Hg.): Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in den 1920er Jahren. Göttingen 2018, S. 44–54.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Minna von Barnhelm. Hamburgische Dramaturgie. Werke 1767–1769. Hg. v. Klaus Bohnen. Berlin 2010, S. 181–694.
- Leubner, Martin: Karl Kraus' »Literatur oder Man wird doch da sehn«. Genetische Ausgabe und Kommentar. Göttingen 1996.
- Levine, Caroline: Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network. Princeton 2015.
- Liegler, Leopold: Meine Erinnerungen an Karl Kraus. In: Kraus Hefte (1983), H. 25, S. 1–18.
- Linden, Ari: Karl Kraus and the Discourse of Modernity. Evanston 2020.
- Lublinski, Samuel: Der tragische Mensch in der modernen Literatur. In: F 311–312, Nov. 1910, XII. Jg., S. 30–37.
- Lüdemann, Susanne: Ästhetische Totalität bei Kafka. In: Hebekus, Uwe / Stöckmann, Ingo (Hg.): Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900–1933. München 2008, S. 149–163.
- Ludwig, Otto: Lesen, um zu schreiben: ein schreibtheoretischer Aufriß. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren. München 2008, S. 301–311.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Bielefeld 2009.
- Lukas, Wolfgang / Nutt-Kofoth, Rüdiger / Podewski, Madleen: Zur Bedeutung von Materialität und Medialität für Edition und Interpretation. Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation. Berlin / Boston 2014, S. 1–22.
- Lunzer, Heinz: »Die Fackel«: Schreiben und Drucken. Unter Mitarbeit v. Sigurd Paul Scheichl. In: ders. / Lunzer-Talos, Victoria / Patka, Marcus G. (Hg.): »Was wir umbringen«. »Die Fackel« von Karl Kraus. Wien 1999, S. 74–94.
- Lunzer, Heinz: Theater, Vorlesungen, »Theater der Dichtung«. In: ders. / Lunzer-Talos, Victoria / Patka, Marcus G. (Hg.): »Was wir umbringen«. »Die Fackel« von Karl Kraus. Wien 1999, S. 140–157.
- Lyotard, Jean-François: Emma. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a.M. 1991, S. 671–708.
- Mainberger, Sabine: Schreibtischporträts. Zu Texten von Arno Schmidt, Georges Perec, Hermann Burger und Francis Ponge. In: Siegert, Bernhard / Vogl, Joseph (Hg.): Europa. Kultur der Sekretäre. Zürich / Berlin 2003, S. 175–192.
- Mainberger, Sabine: Schriftskeptis. Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen. München 1995.

- Margolin, Jean Claude: Copia. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2 (Bie–Eul). Übers. v. Andrea Merger. Tübingen 1994, Sp. 385–394.
- Markwart, Thomas: Die theatralische Moderne. Peter Altenberg, Karl Kraus, Franz Blei und Robert Musil in Wien. Hamburg 2004.
- Martens, Gunter: Das Werk als Grenze. Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs. In: editio, 18. Jg. (2004), S. 175–186.
- Martens, Gunther: Karl Kraus on Stage. Between Text and Theatricality. In: Orbis Litterarum, 71. Jg. (2016), H. 1, S. 33–52.
- Matala de Mazza, Ethel: Angestelltenverhältnisse. Sekretäre und ihre Literatur. In: Siegert, Bernhard / Vogl, Joseph (Hg.): Europa. Kultur der Sekretäre. Zürich / Berlin 2003, S. 127–146.
- Matala de Mazza, Ethel: Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton. Frankfurt a.M. 2018.
- Mautner, Franz H.: Kraus. Die letzten Tage der Menschheit. In: Wiese, Benno von (Hg.): Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Düsseldorf 1958, S. 357–382.
- McGann, Jerome J.: The Textual Condition. Princeton 1991.
- Meierhofer, Christian: Weltkrieg – Weltanschauung – Welttheater. Medienreflexion und Gegenwartsconstitution in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Brasch, Anna S. / ders. (Hg.): Weltanschauung und Textproduktion. Beiträge zu einem Verhältnis der Moderne. Berlin 2020, S. 453–501.
- Meizoz, Jérôme: Die *posture* und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq. In: Joch, Markus / Wolf, Norbert Christian (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005, S. 177–188.
- Melzer, Gerhard: Das Phänomen des Tragikomischen. Untersuchungen zum Werk von Karl Kraus und Ödön von Horváth. Kronberg im Taunus 1976.
- Melzer, Gerhard: Der Nörgler und die Anderen. Zur Anlage der Tragödie »Die letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus. Diss., Berlin 1972.
- Menke, Bettine: Zitation/performativ. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart / Weimar 2004, S. 582–602.
- Menke, Bettine / Menke, Christoph: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen. In: dies. (Hg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Berlin 2007, S. 6–15.
- Mensching, Gerhard: Das Grotteske im modernen Drama. Dargestellt an ausgewählten Beispielen. Diss., Bonn 1961.
- Mersch, Dieter: Epistemologien des Ästhetischen. Zürich / Berlin 2015.
- Metscher, Thomas: Welttheater und Geschichtsprozeß. Zu Goethes *Faust*. Frankfurt a.M. et al. 2003.
- Meynen, Gloria: Büroformate. Von DIN A4 zu Apollo 11. In: Lachmayer, Herbert / Louis, Eleonora (Hg.): Work & Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit. Klagenfurt 1998, S. 80–88.

- Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950. Göttingen 2015.
- Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München 2000.
- Mohi-von Känel, Sarah: Schreibtischkämpfer, Schreibtischtäter. Formen und Ambivalenzen sprachlicher Kriegsführung im Ersten Weltkrieg. In: Laak, Dirk van / Rose, Dirk (Hg.): Schreibtischtäter. Begriff – Geschichte – Typologie. Göttingen 2018, S. 145–178.
- Morawski, Stefan: The Basic Function of Quotation. In: Greimas, Algirdas Julien et al. (Hg.): Sign · Language · Culture. Den Haag / Paris 1970, S. 690–705.
- Moretti, Franco: Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez. Übers. v. Quintin Hoare. London / New York 1996.
- Morgenroth, Claas: Bleistiftliteratur. Paderborn 2022.
- Müller, Burkhard: Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums. Stuttgart 1995.
- Müller, Hans: Kunst im Felde. In: Veltzé, Alois (Hg.): Aus der Werkstatt des Krieges. Ein Rundblick über die organisatorische und soziale Kriegesarbeit 1914/15 in Österreich-Ungarn. Wien 1915, S. 158–171.
- Müller, Lothar: Weiße Magie. Die Epoche des Papiers. München 2012.
- Müller-Wille, Klaus: Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik. Paderborn 2017.
- Naumann, Michael: Der Abbau einer verkehrten Welt. Satire und politische Wirklichkeit im Werk von Karl Kraus. München 1969.
- Nestroy, Johann: Höllenangst. Hg. v. Jürgen Hein. Wien 1996 (= Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Stücke 27/II).
- Neumann, Gerhard: Schreiben und Edieren. In: Bosse, Heinrich / Renner, Ursula (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. 2., überarb. Aufl. Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2010, S. 339–364.
- Niehoff, Reiner: Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama »Danton's Tod« unter Berücksichtigung der »Letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus. Tübingen 1991.
- N.N.: Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives (= Anzeiger der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Mathematisch-naturwissenschaftliche Classe 37 [1900], Beilage).
- N.N.: Das Fronttheater bei der Isonzoarmee. In: Pester Lloyd, 20. Mai 1917, S. 10.
- N.N.: Der Irrsinnige am Einspännergaul. In: Reichspost, 7. Dezember 1915, S. 16.
- N.N.: Der Krieg als Schulmeister. In: Arbeiter-Zeitung, 20. Januar 1919, S. 3 f.
- N.N.: Die amtlichen Mitteilungen über die Zusammenkunft im deutschen Hauptquartier. Die Fassung in Wien und Berlin. In: Neue Freie Presse, 17. August 1918, S. 2.
- N.N.: Dienstordnung für das Kriegspressequartier. Wien 1917.
- N.N.: Die Stehkragen des Generals. In: Arbeiter-Zeitung, 21. Januar 1922, S. 4.

- N.N.: Dressur der patriotischen Presse. In: Arbeiter-Zeitung, 1. Februar 1919, S. 4.
- N.N.: Ein Erlaß des Kriegsministeriums über kriegsdienstpflichtige Arbeiter. In: Arbeiterwille, 30. Juni 1915, S. 4.
- N.N.: Ein scharfer Erlaß des Kriegsministeriums für kriegsdienstpflichtige Arbeiter. In: Grazer Volksblatt, 29. Juni 1915, S. 7.
- N.N.: Frauen in England für die Verlängerung des Krieges. Kundgebung durch einen Zug in den Hydepark. In: Neue Freie Presse, 14. Juli 1916, S. 1.
- N.N.: [Geleitwort]. In: Veltzé, Alois (Hg.): Aus der Werkstatt des Krieges. Ein Rundblick über die organisatorische und soziale Kriegsarbeit 1914/15 in Österreich-Ungarn. Wien 1915, S. 1–4.
- N.N.: Mobilisierungsinstruktion für das k.u.k. Heer. Anhang für das Kriegsattachéquartier und das Kriegspressequartier. Entwurf. Wien 1909.
- N.N.: »Observer.« In: Wiener Montags-Journal, 12. Oktober 1896, S. 3.
- N.N.: Strafverschärfungen. In: Znaimer Tagblatt, 29. Juli 1915, S. 2.
- N.N.: Tagesneuigkeiten. In: Arbeiter-Zeitung, 15. Juni 1919, S. 5 f.
- N.N.: Tagesneuigkeiten. In: Arbeiter-Zeitung, 21. November 1917, S. 6 f.
- N.N.: The New Phonograph. In: Scientific American, 58. Jg. (1887), H. 27, S. 415 u. 422.
- N.N.: Verfolgung der Kriegsverbrecher. In: Arbeiter-Zeitung, 3. Juni 1921, S. 1 f.
- N.N.: Wien, 1. August. In: Neue Freie Presse, 2. August 1914, S. 1.
- N.N.: zitieren. URL: <http://www.poeticon.net/zitieren/> (letzter Zugriff am 7. Juni 2022).
- Nutt-Kofoth, Rüdiger: Editionsphilologie als Mediengeschichte. In: editio, 20. Jg. (2006), S. 1–23.
- Obermayr, Brigitte: abschreiben. URL: <http://www.poeticon.net/abschreiben/> (letzter Zugriff am 11. Oktober 2019).
- Ott, Michael: »Setze dich. Schreib.« Diktier-Szenen bei Schiller und Kleist. In: Lubkoll, Christine / Öhlschläger, Claudia (Hg.): Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2015, S. 191–213.
- Ott, Ulrich / Pfäfflin, Friedrich (Hg.): Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach. 2., durchges. Aufl. Marbach am Neckar 1999.
- Panagl, Oswald: Zum Sprachprofil in »Die letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus. Eine vorläufige Annäherung. In: Bartenstein, Helmut et al. (Hg.): Politische Betrachtungen einer Welt von Gestern. Öffentliche Sprache in der Zwischenkriegszeit. Stuttgart 1995, S. 262–285.
- Peball, Kurt: Literarische Publikationen des Kriegsarchivs im Weltkrieg 1914 bis 1918. In: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, 14. Jg. (1961), S. 240–260.
- Peiter, Anne D.: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah. Köln / Weimar / Wien 2007.
- Perloff, Marjorie: Avant-Garde in a Different Key: Karl Kraus's *The Last Days of Mankind*. In: Critical Inquiry, 40. Jg. (2014), S. 311–338.

- Perloff, Marjorie: *Edge of Irony. Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire*. Chicago / London 2016.
- Pestalozzi, Karl: »Ich habe alles reiflich erwogen«. Wirklichkeit und Ideal in Karl Kraus' »Die letzten Tage der Menschheit«. In: Hofmannsthal. Jahrbuch · Zur europäischen Moderne, 25. Jg. (2017), S. 213–236.
- Péter, Zoltán: Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung. In: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, 6. Jg. (2011), S. 62–94.
- Pfäfflin, Friedrich (Hg.): *Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und Widersachern*. Göttingen 2008.
- Pfäfflin, Friedrich: Zwischen Jüngstem Tag und Weltgericht. Kurt Wolff und sein Autor Karl Kraus. 1912–1921. In: KK/KW, S. 7–20.
- Pfäfflin, Friedrich: Editorische Notiz. In: AA, unpag.
- Pfeiffer, K. Ludwig: Materialität der Kommunikation? In: Gumbrecht, Hans Ulrich / ders. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988, S. 15–28.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11., erw. u. bibliographisch aktualisierte Aufl. Paderborn 2001.
- Pfotenhauer, Helmut: Sprachsatire als Ursprung und Crux dramatischer Formen. Überlegungen zu Karl Kraus. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 27. Jg. (1983), S. 326–344.
- Pieper, Irene: *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*. Berlin 2000.
- Pistorius, Agnes: »kolossal montiert«. Ein Lexikon zu Karl Kraus »Die letzten Tage der Menschheit«. Wien 2011.
- Plath, Nils / Pantenburg, Volker: Aus zweiter Hand. In: dies. (Hg.): *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*. Bielefeld 2002, S. 7–23.
- Plener, Peter: »Extraausgabe –!« Vom Medienverbund k.u.k. Kriegspressequartier und seinem technoromantischen Abenteuer 1914–1918. In: Colpan, Sema et al. (Hg.): *Kulturmanöver. Das k.u.k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild*. Frankfurt a.M. 2015, S. 355–369.
- Pöch, Rudolf: *Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern*. Wien 1916 (= 41. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien).
- Pollak, Michael: Aktionssoziologie im intellektuellen Feld. Die Kämpfe des Karl Kraus. In: Pinto, Louis / Schultheis, Franz (Hg.): *Streifzüge durch das literarische Feld*. Konstanz 1997, S. 235–282.
- Pompe, Hedwig: *Botenstoffe – Zeitung, Archiv, Umlauf*. In: dies. / Scholz, Leander (Hg.): *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln 2002, S. 121–154.
- Pompe, Hedwig: *Zeitung/Zeitschrift*. In: Binczek, Natalie / Dembeck, Till / Schäfer, Jörgen (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin / Boston 2013, S. 294–310.

- Prager, Katharina (Hg.): Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der ersten Republik. Wien 2018.
- Prager, Katharina / Ganahl, Simon (Hg.): Karl Kraus-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2022.
- Przybecki, Marek: »Die letzten Tage der Menschheit« – Operette in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. In: Kaszyński, Stefan H. / Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań. München 1989, S. 179–190.
- Raabe, Paul: Schiller und die Typographie der Klassik. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. N.F., Bd. II (1958–1960), S. 152–171.
- Rahn, Thomas: Der Schreibtisch des Autors in der Fotografie. In: Berndt, Daniel et al. (Hg.): Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Göttingen 2018, S. 325–351.
- Rahn, Thomas: Druckschrift und Charakter. Die Semantik der Schrift im typographischen Fachdiskurs und in der Textinszenierung der Schriftproben. In: Text. Kritische Beiträge (2006), H. 11, S. 1–31.
- Raimund, Ferdinand: Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen. In: Dramatische Dichtungen. Hg. v. Margarethe Castle u. Eduard Castle. Nendeln 1974 (= Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe in sechs Bänden, Bd. 2), S. 91–200.
- Ramer, Philipp: Ein Leben am Schreibtisch. Karl Kraus' Wohnung in der Lothringerstraße 6 in Wien. In: Hemecker, Wilhelm / Mitterer, Cornelius / Österle, David (Hg.): Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne. Berlin / Boston 2020, S. 61–81.
- Rautenberg, Ursula: Buchmedien. In: Binczek, Natalie / Dembeck, Till / Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin / Boston 2013, S. 235–246.
- Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. / Basic Elements of a Theory of Social Practices. A Perspective in Social Theory. In: Zeitschrift für Soziologie, 32. Jg. (2003), H. 4, S. 282–301.
- Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In: Kalthoff, Herbert / Hirschauer, Stefan / Lindemann, Gesa (Hg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt a.M. 2008, S. 188–209.
- Reichel, Walter: »Pressearbeit ist Propagandaarbeit«. Medienverwaltung 1914–1918: Das Kriegspressequartier (KPQ). Wien 2016.
- Reichert, Klaus: Zur Übersetzbarkeit von Kulturen – Appropriation, Assimilation oder ein Drittes? In: ders.: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München 2003, S. 25–41.
- Reitmeier, Tamara: »Das Salzburger Große Welttheater« (1922). In: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2016, S. 211–213.

- Reuß, Roland: Ein Schärflein zum Scherflein. Anmerkungen zu Karl Kraus' orthographischer Devianz. In: Kofler, Peter / Stadler, Ulrich (Hg.): Lesen – Schreiben – Edieren. Über den Umgang mit Literatur. Festschrift für Elmar Locher aus Anlass seines 65. Geburtstags am 14. Februar 2016. Frankfurt a.M. / Basel 2016, S. 196–186.
- Reuß, Roland: ~~Lesen, was gestrichen wurde~~. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe. In: ders. (Hg.): Franz Kafka. Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Basel / Frankfurt a.M. 1995, S. 9–21.
- Reuß, Roland: Notizen zum Grundriß der Textkritik. In: *Modern Language Notes*, 117. Jg. (2002), S. 584–589.
- Reuß, Roland: Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ›Textgenese‹. In: *Text. Kritische Beiträge* (1999), H. 5, S. 1–25.
- Reuß, Roland: Text, Entwurf, Werk. In: *Text. Kritische Beiträge* (2005), H. 10, S. 1–12.
- Rheinberger, Hans-Jörg: Präparate. In: ders.: *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*. Frankfurt a.M. 2006, S. 336–349.
- Ribeiro, António Sousa: *Die letzten Tage der Menschheit* und weitere Dramen. In: Prager, Katharina / Ganahl, Simon (Hg.): *Karl Kraus-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2022, S. 163–182.
- Ribeiro, António: Nachwelt als diskursives Verfahren in der *Fackel*. In: Carr, Gilbert J. / Timms, Edward (Hg.): *Karl Kraus und Die Fackel. Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte. / Reading Karl Kraus. Essays on the reception of Die Fackel*. München 2001, S. 88–95.
- Ribeiro, António Sousa: Satirical Discourse and Intertextuality. The Dialogic Construction of Satirical Authority in *Die Fackel*. In: *Oxford German Studies*, 45. Jg. (2016), H. 4, S. 444–458.
- Rieder, Heinz: Karl Kraus' »Die letzten Tage der Menschheit« in ihrer Beziehung zur historischen Wirklichkeit. In: *Institut für Österreichkunde (Hg.): Geschichte in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wien 1970, S. 135–147.
- Rieger, Stefan: Speichermedien. In: Pethes, Nicolas / Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek b.H. 2001, S. 550–553.
- Riha, Karl: ›Heiraten‹ in der »Fackel«. Zu einem Zeitungs-Zitat-Typus bei Karl Kraus. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Karl Kraus*. München 1975, S. 116–126.
- Riha, Karl: Karl Kraus: Das Weltuntergangsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* oder: Zum »Untergang der Welt durch schwarze Magie«. In: Grimm, Gunter E. / Faulstich, Werner / Kuon, Peter (Hg.): *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1986, S. 35–47.
- Röcken, Per: Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? Versuch einer Explikation des Ausdrucks und einer sachlichen Klärung. In: *editio*, 22. Jg. (2008), S. 22–46.

- Roehl, Max: Theorie der dramatischen Figur. Beitrag zur allgemeinen Gattungstheorie des Dramas. Hannover 2020.
- Rogers, Mike: Kraus and Shakespeare: A Dramaturgical Investigation. In: *The Modern Language Review*, 88. Jg. (1993), H. 4, S. 912–922.
- Rose, Dirk: Polemische Transgression. Karl Kraus zwischen Schrift und Aktion. In: *Studia theodisca*, XXI. Jg. (2014), S. 5–29.
- Rose, Dirk: Zur Einführung. Schreibtischtäter – ein Typus der Moderne? In: Laak, Dirk van / Rose, Dirk (Hg.): *Schreibtischtäter. Begriff – Geschichte – Typologie*. Göttingen 2018, S. 11–26.
- Rothe, Arnold: *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt a.M. 1986.
- Rothe, Friedrich: *Karl Kraus. Die Biographie*. München 2004.
- Rühr, Sandra: »Man muß lesen, nicht hören, was geschrieben steht.« Dispositive der Lesungen von Karl Kraus zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 69. Jg. (2014), S. 135–149.
- Ruske, Norbert: *Szenische Realität und historische Wirklichkeit. Eine Untersuchung zu Karl Kraus: »Die letzten Tage der Menschheit«*. Frankfurt a.M. 1981.
- Salten, Felix: *Das Frauenbataillon*. In: *Neue Freie Presse*, 15. August 1917, S. 1–3.
- Sander, Emil: *Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck. Über »Die letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus*. Königstein im Taunus 1979.
- Saueremann, Eberhard: *Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg*. Wien / Köln / Weimar 2000.
- Schäfer, Armin: *Unterwegs zur akustischen Literatur: Karl Kraus*. In: Binczek, Natalie / Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. München 2014, S. 117–136.
- Schalek, Alice: *Bei der Isonzoarmee*. In: *Neue Freie Presse*, 14. April 1916, S. 1–4.
- Schalek, Alice: *Die Schlacht von Brzezany [1]*. In: *Neue Freie Presse*, 8. August 1917, S. 1–3.
- Schalek, Alice: *Die Schlacht von Brzezany [2]*. In: *Neue Freie Presse*, 9. August 1917, S. 1–3.
- Schalek, Alice: *Krieg in den Lüften und Gewässern*. In: *Neue Freie Presse*, 19. Januar 1916, S. 1–5.
- Schalek, Alice: *Kriegsbilder aus Tirol. An der Dolomitenfront*. In: *Neue Freie Presse*, 8. September 1915, S. 1–5.
- Schalek, Alice: *Stadt und Festung Belgrad nach der Einnahme*. In: *Neue Freie Presse*, 23. Oktober 1915, S. 1–4.
- Schalek, Alice: *Tirol in Waffen. Kriegsberichte von der Tiroler Front*. München 1915.
- Schanze, Helmut: *Der Experimentalroman des deutschen Naturalismus. Zur Theorie der Prosa um 1890*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Handbuch des deutschen Romans*. Düsseldorf 1983, S. 460–467.
- Scharf, Michaela / Zenzmaier, Jakob: *Kulturpolitik am Kriegsschauplatz. Das*

- Fronttheater des KPQ der österreichisch-ungarischen Armee. In: Colpan, Sema et al. (Hg.): Kulturmanöver. Das k.u.k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild. Frankfurt a. M. 2015, S. 193–207.
- Scheichl, Sigurd Paul: Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus. In: ders. / Timms, Edward (Hg.): Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. / Karl Kraus in a new Perspective. London Kraus Symposium. München 1986, S. 128–142.
- Scheichl, Sigurd Paul: Die Akt-Ausgabe der »Letzten Tage der Menschheit«. Überlegungen zum Medium »Sonderheft«. In: Renner, Gerhard / Schmidt-Dengler, Wendelin / Gastgeber, Christian (Hg.): Buch- und Provenienzforschung. Festschrift für Murray G. Hall zum 60. Geburtstag. Wien 2009, S. 157–170.
- Scheichl, Sigurd Paul: Ein Schnitzler-Palimpsest in Karl Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit*. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik, 9. Jg. (2012), S. 45–59.
- Scheichl, Sigurd Paul: Karl Kraus. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin 1994, S. 123–134.
- Scheichl, Sigurd Paul: Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: N.N. (Hg.): Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Stuttgart 1996, S. 224–241.
- Scheichl, Sigurd Paul: Quellen von Satiren. Am Beispiel von Karl Kraus. In: Schwob, Anton / Streitfeld, Erwin (Hg.): Quelle – Text – Edition. Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Graz vom 28. Februar bis 3. März 1996. Tübingen 1997, S. 277–289.
- Scheichl, Sigurd Paul: Zur Aktualität von Karl Kraus' »Letzten Tagen der Menschheit«. Ein Vortrag. Weitra [2012].
- Scheiffele, Eberhard: Karl Kraus' satirische Welttheater-Parodie *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Religiöse Erfahrung – Literarischer Habitus. Hg. v. d. Japanischen Gesellschaft für Germanistik. München 2020, S. 114–130.
- Scherer, Stefan: Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik. Berlin / New York 2003.
- Schiller, Friedrich: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel. M. Anm. v. Christian Grawe. Ditzingen 1994.
- Schiller, Friedrich: Über das Erhabene. In: ders.: Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a.M. 2008, S. 822–840.
- [Schlieffen, Alfred Graf von:] Der Krieg in der Gegenwart. In: Deutsche Revue. Eine Monatsschrift, 34. Jg. (1909), H. 1, S. 13–25.
- Schmidt, Sibylle: Ethik und Episteme der Zeugenschaft. Konstanz 2015.
- Schneider, Manfred: Die Angst und das Paradies des Nörglers. Versuch über Karl Kraus. Frankfurt a.M. 1977.
- Schneider, Sabine: Hofmannsthals »Turm«-Dramen. Politik, Wissenschaft und Kunst in der Zwischenkriegszeit. Eine Einführung. In: Hofmannsthal. Jahrbuch · Zur europäischen Moderne, 24. Jg. (2016), S. 169–178.

- Schreiner, Florian: Aufzeichnen. In: Christians, Heiko / Bickenbach, Matthias / Wegmann, Nikolaus (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Köln / Weimar / Wien 2015, S. 69–89.
- Schuberth, Richard: Karl Kraus, der Schreibtisch und die Wanduhr. In: Manojlovic, Katharina / Putz, Kerstin (Hg.): Im Rausch des Schreibens. Von Musil bis Bachmann. Wien 2017, S. 326–339.
- Searle, John R.: Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie. Übers. v. Andreas Kemmerling. Frankfurt a.M. 1982.
- Seibel, Wolfgang: Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama. Würzburg 1988.
- Seitter, Walter: Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen. Weimar 2002.
- Serres, Michel: Der Parasit. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1987.
- Shakespeare, William: Hamlet. Hg. v. Dietrich Klose. Übers. v. August Wilhelm Schlegel. Ditzingen 2014.
- Shakespeare, William: King Henry V. / König Heinrich V. Englisch / Deutsch. Hg. v. Dieter Hamblock. Ditzingen 2015.
- Shakespeare, William: König Lear. Hg. v. Dietrich Klose. Übers. v. Wolf Heinrich Graf Baudissin. Ditzingen 2014.
- Siegel, Eva-Maria: Das ›Sprechen‹ des kulturellen Archivs. Sieben Thesen zur phonographischen Schreibweise des Naturalismus. In: Krings, Marcel (Hg.): Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart. Würzburg 2011, S. 179–188.
- Siegert, Bernhard / Vogl, Joseph: Vorwort. In: dies. (Hg.): Europa. Kultur der Sekretäre. Zürich / Berlin 2003, S. 7–9.
- Simon, Hans-Ulrich: Zitat. In: Kanzog, Klaus / Masser, Achim (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Vierter Band: Sl–Z. 2. Aufl. Berlin 1984, S. 1049–1081.
- Snell, Mary: Karl Kraus's *Die letzten Tage der Menschheit*. An Analysis. In: Forum for Modern Language Studies, 4. Jg. (1968), H. 3, S. 234–247.
- Spieker, Sven: Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs. In: ders. (Hg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin 2004, S. 7–25.
- Spoerhase, Carlos: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830. Göttingen 2018.
- Spoerhase, Carlos: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen. In: Scientia Poetica, 11. Jg. (2007), S. 276–344.
- Stanitzek, Georg: Transkribieren. Medien/Lektüre: Einführung. In: Jäger, Ludwig / ders. (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre. München 2002, S. 7–18.
- Stern, Martin: Die Komposition eines Monstrums. Zur szenischen und sprachlichen Struktur der *Letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus. In: Wirken des Wort, 68. Jg. (2018), H. 2, S. 219–227.

- Stieg, Gerald: Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus. Salzburg 1976.
- Stieg, Gerald: *Die letzten Tage der Menschheit*. Eine negative Operette? In: Amann, Klaus / Lengauer, Hubert (Hg.): Österreich und der Große Krieg 1914–1918. Die andere Seite der Geschichte. Wien 1989, S. 180–185.
- Stieg, Gerald: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. In: Kaszyński, Stefan H. / Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań. München 1989, S. 71–81.
- Stiegler, Bernd: Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. München 2008.
- Stierle, Karl-Heinz: Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft. Neue, veränd. und erw. Aufl. Paderborn 2012.
- Stingelin, Martin: ›Schreiben‹. Einleitung. In: ders. (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004, S. 7–21.
- Stingelin, Martin: Schreibwerkzeuge. In: Binczek, Natalie / Dembeck, Till / Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin / Boston 2013, S. 99–119.
- Stocker, Brigitte: Rhetorik eines Protagonisten gegen die Zeit. Karl Kraus als Redner in den Vorlesungen 1919 bis 1932. Wien / Berlin 2013.
- Storch, Ursula: Arbeitsburg, Nest oder Pied-à-terre? Wiener Schriftsteller und ihre Wohnungen zwischen 1830 und 1930. In: Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.): Interieurs. Wiener Künstlerwohnungen 1830–1930. Wien 1990–1991, S. 78–85.
- Strässle, Thomas: Einleitung. Pluralis materialitatis. In: ders. / Kleinschmidt, Christoph / Mohs, Johanne (Hg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven. Bielefeld 2013, S. 7–23.
- Strätling, Susanne: »Dieses Buch haben zwei gemacht«. Zur Praxis des Schreibens in Bündnissen. In: Müller-Tamm, Jutta / Schubert, Caroline / Werner, Klaus Ulrich (Hg.): Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift. München 2018, S. 277–303.
- Strätling, Susanne / Witte, Georg: Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band. In: dies. (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München 2006, S. 7–18.
- Szeman, Imre: History without End(s): The Aesthetics and Politics of the Reading Play. In: Mitterbauer, Helga / Smith-Frei, Carrie (Hg.): Crossing Central Europe. Continuities and Transformations, 1900 and 2000. Toronto / Buffalo / London 2017, S. 81–99.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. 1880–1950. 28. Aufl. Frankfurt a.M. 2013.
- Thaler, Jürgen: Dramatische Seelen. Tragödientheorien im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Bielefeld 2003.

- Thérenty, Marie-Ève: Avant-propos. In: *Romantisme*, 136. Jg. (2007), H. 2, S. 3–13.
- Thiel, Franziska: Der Erste Weltkrieg als apokalyptisches Krisenszenario. Karl Kraus' Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit* (Epilog: *Die letzte Nacht*). In: Szabolcs, János / Nagy, Ágota (Hg.): *Krisen als Wendepunkte. Studien aus dem Bereich der Germanistik*. Wien 2015, S. 69–79.
- Thomalla, Erika / Spoerhase, Carlos / Martus, Steffen: Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft. Vorwort. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 29. Jg. (2019), H. 1, S. 7–23.
- Thomé, Horst: »Da Operettenfiguren die Tragödie der Menschheit spielten«: Zu Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Dutt, Carsten / Luck-scheiter, Roman (Hg.): *Figurationen der literarischen Moderne*. Helmuth Kiesel zum 60. Geburtstag. Heidelberg 2007, S. 395–412.
- Thomson, Philip: Weltkrieg als tragische Satire: Karl Kraus und »Die letzten Tage der Menschheit«. In: Hüppauf, Bernd (Hg.): *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*. Königstein im Taunus 1984, S. 205–220.
- Thüring, Hubert: Anfangen zu schreiben. Einleitung. In: ders. / Jäger-Trees, Corinna / Schläfli, Michael (Hg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinale Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*. München 2009, S. 9–25.
- Till, Dietmar: Poiesis. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. III: P–Z. Berlin / New York 2007, S. 113–115.
- Timms, Edward: *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven / London 1986.
- Timms, Edward: *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*. New Haven / London 2005.
- Traupmann, Thomas: Echo, Archiv, Artefaktographie. Repräsentationsformen des Krieges in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Kohlrausch, Laura / Schoeß, Marie / Zejnelovic, Marko (Hg.): *Krise. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines viel zitierten Begriffs*. Würzburg 2018, S. 205–226.
- Traupmann, Thomas: Nachschrift. Karl Kraus' Poetik des Sekundären. In: Paulus, Jörg / Hübener, Andrea / Winter, Fabian (Hg.): *Duplikat, Abschrift & Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung*. Wien et al. 2020, S. 261–278.
- Traupmann, Thomas: Pro und Contra Weltkrieg. Erinnerungs- und Archivierungspraktiken bei Karl Kraus. In: Prager, Katharina (Hg.): *Geist versus Zeitgeist: Karl Kraus in der ersten Republik*. Wien 2018, S. 42–55.
- Traupmann, Thomas: Radiosendungen. In: Prager, Katharina / Ganahl, Simon (Hg.): *Karl Kraus-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2022, S. 221–231.
- Traupmann, Thomas: Schauplatz der Konfrontation. Karl Kraus' Schreibtisch im Kriegskontext. In: *Musil-Forum*, 36. Jg. (2019/2020), S. 259–288.

- Traupmann, Thomas: Text-Spuren und Sinn-Schichtungen. Überschreibungsprozesse in Hölderlins *Main-Nekar-Komplex*. In: Hölderlin-Jahrbuch, 39. Jg. (2014–2015), S. 208–232.
- Tropp, Marlies: »Schweigen, Wort und Tat«. Zur Methode der Sprachkritik bei Karl Kraus. In: Schütze, Jochen C. / Treichel, Hans-Ulrich / Voss, Dietmar (Hg.): Die Fremdheit der Sprache. Studien zur Literatur der Moderne. Hamburg 1988, S. 84–102.
- Twellmann, Marcus: Assemblage (Collage, Montage): für einen neuen Formalismus. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 93. Jg. (2019), H. 2, S. 239–261.
- Utz, Peter: Gott filmt das Ende der Schöpfung. Literarische Recodierungen des Weltuntergangs am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Tyradellis, Daniel / Wolf, Burkhardt (Hg.): Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten. Frankfurt a.M. et al. 2007, S. 117–138.
- Viertel, Berthold: Erinnerungen an Karl Kraus. In: Lynkeus. Dichtung, Kunst, Kritik, 3. Jg. (1949), S. 16–20.
- Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2001.
- Vismann, Cornelia: Arché, Archiv, Gesetzesherrschaft. In: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten. Berlin 2009, S. 89–103.
- Vismann, Cornelia: Karl Kraus: Die Stimme des Gesetzes. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 74. Jg. (2000), H. 4, S. 710–724.
- Vogel, Juliane: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche. München 2018.
- Vogel, Juliane: Die Kürze des Faktums. Textökonomien des Wirklichen um 1800. In: Lethen, Helmut / Jäger, Ludwig / Koschorke, Albrecht (Hg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader. Frankfurt / New York 2015, S. 137–152.
- Vogel, Juliane: Die Verdächtigung des Wortgefechts. Dialogskepsis in der modernen Rezeption der Tragödie. In: Menke, Bettine / Menke, Christoph (Hg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Berlin 2007, S. 18–31.
- Vogel, Juliane: Kampfplatz spitzer Gegenstände. Schneiden und Schreiben nach 1900. In: Lethen, Helmut / Pelz, Annegret / Rohrwasser, Michael (Hg.): Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens. Göttingen 2013, S. 67–81.
- Vogel, Juliane: Materialbeherrschung und Sperrgewalt. Der Herausgeber Karl Kraus. In: Hebekus, Uwe / Stöckmann, Ingo (Hg.): Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900–1933. München 2008, S. 459–471.
- Vogel, Juliane: Mord und Montage. In: Fetz, Bernhard / Kastberger, Klaus (Hg.): Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Wien 2003, S. 22–43.

- Vogel, Juliane: *Shifting Scenes. Volatility on Stage*. Unpubliziertes Manuskript, 18 S.
- Vogel, Juliane / Wild, Christopher J. (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014.
- Vogelmann, Frieder: Foucaults Praktiken. In: *Coincidentia. Zeitschrift für europäische Geistesgeschichte*, 3. Jg. (2012), H. 2, S. 275–299.
- Vogl, Joseph: Apokalypse als Topos der Medienkritik. In: Fohrmann, Jürgen / Orzessek, Arno (Hg.): *Zerstreute Öffentlichkeiten. Zur Programmierung des Gemeinsinns*. München 2002, S. 133–141.
- Vogl, Joseph: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. 2. Aufl. München 2010, S. 7–16.
- Vogl, Joseph: Poetologie des Wissens. In: Maye, Harun / Scholz, Leander (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München 2011, S. 49–71.
- Vondung, Klaus: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988.
- Wagenknecht, Christian: Die ästhetische Wendung der »Fackel«. In: Kaszyński, Stefan H. / Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): *Karl Kraus – Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznań*. München 1989, S. 103–115.
- Wagenknecht, Christian: Die Vorlesungen von Karl Kraus. Ein chronologisches Verzeichnis. In: *Kraus Hefte* (1985), H. 35/36, S. 1–30.
- Wagenknecht, Christian: Korrektur und Klitterung. Zur Arbeitsweise von Karl Kraus. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Karl Kraus*. München 1975, S. 108–115.
- Wagenknecht, Christian: Schreiben im Horizont des Druckens: Karl Kraus. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. München 2005, S. 183–203.
- Wagner, Monika: Material. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*. Bd. 3 (Harmonie-Material). Stuttgart / Weimar 2010, S. 866–882.
- Warning, Rainer: Theorie der Komödie. Eine Skizze. In: Simon, Ralf (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Bielefeld 2001, S. 31–46.
- Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen 2000.
- Weidner, Daniel: Weltkriegstheater. Botenbericht und Mauerschau in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Auer, Michael / Haas, Claude (Hg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Stuttgart 2018, S. 247–259.
- Weigel, Hans: *Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht. Versuch eines Motivenberichts zur Erhellung eines vielfachen Lebenswerks*. Wien / Frankfurt / Zürich 1968.
- Weitin, Thomas / Wolf, Burkhardt: Einleitung. Gewalt der Archive. Zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung. In: dies. (Hg.): *Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung*. Konstanz 2012, S. 9–19.
- Wellbery, David E.: *Goethes Faust I. Reflexion der tragischen Form*. Hg. v. Heinrich Meier. München 2015.

- Wetzel, Michael: Artefaktualitäten. Zum Verhältnis von Authentizität und Autorschaft. In: Knaller, Susanne / Müller, Harro (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München 2006, S. 36–54.
- Wetzel, Michael: Autor/Künstler. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1 (Abwesen-Darstellung). Stuttgart / Weimar 2000, S. 480–544.
- Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Göttingen 2020.
- Wieland, Magnus: Paper works! Von der Arbeit mit Papier zur Mitarbeit von Papier. Eine Art Arbeitspapier zur Einleitung. In: Wirtz, Irmgard M. / ders. (Hg.): Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier. Göttingen / Zürich 2017, S. 11–40.
- Wimmer, Gernot: Österreichische Wahrsager des Expressionismus. Endzeitglaube und Weltgericht bei Franz Kafka, Georg Trakl und Karl Kraus. In: Neumann, Bernd / ders. (Hg.): Der Erste Weltkrieg auf dem deutsch-europäischen Literaturfeld. Wien / Köln / Weimar 2017, S. 35–64.
- Wirth, Uwe: Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart / Weimar 2004, S. 603–628.
- Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann. München 2008.
- Wirth, Uwe: Logik der Streichung. In: Gisi, Lucas Marco / Thüring, Hubert / Wirtz, Irmgard M. (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität. Göttingen / Zürich 2011, S. 23–45.
- Wirth, Uwe: (Papier-)Müll und Literatur. Makulatur als Ressource. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 133. Jg. (2014), Sonderheft, S. 19–32.
- Wirth, Uwe: Poetisches Paperwork. Pflöpfung und Collage im Spannungsfeld von *Cut and Paste*. In: Wirtz, Irmgard M. / Wieland, Magnus (Hg.): Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier. Göttingen / Zürich 2017, S. 41–63.
- Wirth, Uwe: Zitieren Pflöpfen Exzerpieren. In: Roussel, Martin (Hg.): Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats. München 2012, S. 79–98.
- Wolf, Norbert Christian: »Nach dem Henker mußte noch der Photograph heran.« Krieg und Fotografie in Karl Kraus' Monumentaldrama *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Cahiers d'études germaniques, 79. Jg. (2020), H. 2, S. 79–107.
- Wollschläger, Hans: Die Instanz K.K. oder Unternehmungen gegen die Ewigkeit des Wiederkehrenden Gleichen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Karl Kraus. München 1975, S. 5–20.
- Youker, Timothy: »The Sounds of Deeds«: Karl Kraus and Acoustic Quotation. In: Theatre Journal, 63. Jg. (2011), H. 1, S. 85–100.
- Zanetti, Sandro: Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik. München 2012.

- Zanetti, Sandro: Durchstreichen – und dann? (Beckett, Kafka, Celan, Schmidt). In: Gisi, Lucas Marco / Thüring, Hubert / Wirtz, Irmgard M. (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität. Göttingen / Zürich 2011, S. 287–303.
- [Zanetti, Sandro:] Einführung. URL: <http://www.poeticon.net> (letzter Zugriff am 6. Oktober 2022).
- Zanetti, Sandro: Einleitung. In: ders. (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. 2. Aufl. Berlin 2015, S. 7–34.
- Zanetti, Sandro: Poetische Zeitgenossenschaft. In: Variations, 19. Jg. (2011), S. 39–53.
- Zanetti, Sandro: Sich selbst historisch werden: Goethe – *Faust*. In: Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren. München 2008, S. 85–113.
- Zeyringer, Klaus: Im Anfang war ... die »Extraausgabe«. Zur Struktur und Bedeutung der ›Letzten Tage der Menschheit‹ dargestellt am Beispiel der drei ersten Szenen des Vorspiels. In: Sprachkunst, 19. Jg. (1988), S. 21–42.
- Žmegač, Viktor: Montage/Collage. In: Borchmeyer, Dieter / ders. (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen 1994, S. 286–291.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1.1: Kraus, Karl (Hg.): Die Fackel. Photomechanischer Nachdruck hg. v. Heinrich Fischer. Bd. 21. München 1971 (Faksimile).
- Abb. 1.2–1.4: Privatarhiv des Verfassers.
- Abb. 1.5: Ott/Pfäfflin: Karl Kraus, S. 280.
- Abb. 1.6: Privatarhiv des Verfassers.
- Abb. 1.7: Kraus, Karl (Hg.): Die Fackel. Photomechanischer Nachdruck hg. v. Heinrich Fischer. Bd. 39. München 1973 (Faksimile).
- Abb. 1.8–1.12: Privatarhiv des Verfassers.
- Abb. 1.13: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19270, fol. 48a (Ausschnitt).
- Abb. 1.14: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 8 (Ausschnitt).
- Abb. 1.15: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 69 (Ausschnitt).
- Abb. 1.16: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 78 (Ausschnitt).
- Abb. 1.17: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 128 (Ausschnitt).
- Abb. 1.18: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 129 (Ausschnitt).
- Abb. 1.19: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 169782.
- Abb. 2.1: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, P-35356.
- Abb. 2.2–2.3: Kraus, Karl (Hg.): Die Fackel. Photomechanischer Nachdruck hg. v. Heinrich Fischer. Bd. 18. München 1970 (Faksimile).
- Abb. 2.4: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 14.
- Abb. 2.5: Privatarhiv des Verfassers.
- Abb. 2.6: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 42v.
- Abb. 2.7: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 42a.
- Abb. 2.8: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 50.
- Abb. 2.9: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 51r.
- Abb. 2.10: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 51v.
- Abb. 2.11: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 53.
- Abb. 2.12: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 13 (Ausschnitt).
- Abb. 2.13: Privatarhiv des Verfassers.
- Abb. 2.14: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 187374 (Ausschnitt).
- Abb. 2.15: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 175948 (Ausschnitt).

- Abb. 2.16–2.24: Privatarhiv des Verfassers.
- Abb. 2.25: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 1 (Ausschnitt).
- Abb. 2.26: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 5 (Ausschnitt).
- Abb. 2.27: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 38 (Ausschnitt).
- Abb. 2.28: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 24 (Ausschnitt).
- Abb. 2.29: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 34a (Ausschnitt).
- Abb. 2.30: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 59 (Ausschnitt).
- Abb. 2.31: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177896, S. 133 (Ausschnitt).
- Abb. 2.32: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177896, S. 154 (Ausschnitt).
- Abb. 2.33: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177895, fol. 29.
- Abb. 2.34: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176549, fol. 390.
- Abb. 2.35: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176549, fol. 391.
- Abb. 2.36: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176549, fol. 392.
- Abb. 2.37: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176549, fol. 393.
- Abb. 2.38: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176549, fol. 394.
- Abb. 2.39: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 74 (Ausschnitt).
- Abb. 3.1–3.5: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 235414.
- Abb. 3.6: Pfäfflin: Aus großer Nähe, S. 164.
- Abb. 3.7: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 169779, Beilage.
- Abb. 3.8: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 102.
- Abb. 3.9: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 161149, Beilage.
- Abb. 3.10: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 104.
- Abb. 3.11: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 133.
- Abb. 3.12: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 1 (Ausschnitt).

- Abb. 3.13: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 100.
 Abb. 3.14: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 102.
 Abb. 3.15: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 156.
 Abb. 3.16: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 166.
 Abb. 3.17: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19273, fol. 42.
 Abb. 3.18: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19273, fol. 20 (Ausschnitt).
 Abb. 3.19: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 69 (Ausschnitt).
 Abb. 3.20: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 47.
 Abb. 3.21: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 47 (Ausschnitt).
 Abb. 3.22: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 79 (Ausschnitt).
 Abb. 3.23: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 83 (Ausschnitt).
 Abb. 3.24: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 112.
 Abb. 3.25: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 91 (Ausschnitt).
 Abb. 3.26: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 69.
 Abb. 3.27: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 9.
 Abb. 3.28: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 145.
 Abb. 3.29: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 52.
 Abb. 3.30: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 54 (Ausschnitt).
 Abb. 3.31: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19270, fol. 43.
 Abb. 3.32: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 38.
 Abb. 3.33: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 32.
 Abb. 3.34: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 69.
 Abb. 3.35: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19270, fol. 12 (Ausschnitt).
 Abb. 3.36: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 95 (Ausschnitt).
 Abb. 3.37: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 27 (Ausschnitt).
 Abb. 3.38: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 62.
 Abb. 3.39: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 63.
 Abb. 3.40: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 150 (Ausschnitt).
 Abb. 3.41: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 151 (Ausschnitt).
 Abb. 3.42: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 59.
 Abb. 3.43: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 82.

- Abb. 3.44: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 35.
 Abb. 3.45: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 55.
 Abb. 3.46: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 3.
 Abb. 3.47: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 69.
 Abb. 3.48: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 2.
 Abb. 3.49: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 13.
 Abb. 3.50: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 108.
 Abb. 3.51: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 117.
 Abb. 3.52: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 119.
 Abb. 3.53: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 31.
 Abb. 3.54: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 20.
 Abb. 3.55: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 2.
 Abb. 3.56: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 26.
 Abb. 3.57: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 96.
 Abb. 3.58: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 138b.
 Abb. 3.59: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177883,
 fol. 18.
 Abb. 3.60: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177886,
 fol. 24.
 Abb. 3.61: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177886,
 fol. 236.
 Abb. 3.62: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177883,
 fol. 79.
 Abb. 3.63: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177883,
 fol. 92.
 Abb. 3.64: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177886,
 fol. 132.
 Abb. 3.65: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 177886,
 fol. 161.
- Abb. 4.1: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 202688.
 Abb. 4.2: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 171563,
 fol. 4.
 Abb. 4.3: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 171563,
 fol. 5.
 Abb. 4.4: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 68.
 Abb. 4.5: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 13.
 Abb. 4.6: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19269, fol. 53.
 Abb. 4.7: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 110a.
 Abb. 4.8: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 29.
 Abb. 4.9: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 54.
 Abb. 4.10: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19270, fol. 49.

- Abb. 4.11: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176424, fol. 119.
- Abb. 4.12: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 45.
- Abb. 4.13: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 46.
- Abb. 4.14: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 24248, fol. 798.
- Abb. 4.15: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 24243, fol. 171.
- Abb. 4.16: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 24243, fol. 172.
- Abb. 4.17: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 84.
- Abb. 4.18: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 85.
- Abb. 4.19: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176413, fol. 1.
- Abb. 4.20: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176413, fol. 2.
- Abb. 4.21: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176549, fol. 39.
- Abb. 5.1: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 22 (Ausschnitt).
- Abb. 5.2: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176834, fol. 97 (Ausschnitt).
- Abb. 5.3: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 169.
- Abb. 5.4: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 161 (Ausschnitt).
- Abb. 5.5: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 32.
- Abb. 5.6: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 31.
- Abb. 5.7: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19268, fol. 46.
- Abb. 5.8: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176043, fol. 5.
- Abb. 5.9: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176043, fol. 85.
- Abb. 5.10: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176043, fol. 65 (Ausschnitt).
- Abb. 5.11: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 176043, fol. 33 (Ausschnitt).
- Abb. 5.12: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 32.
- Abb. 5.13: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 33.
- Abb. 5.14: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19270, fol. 45 (Ausschnitt).
- Abb. 5.15: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19270, fol. 46 (Ausschnitt).
- Abb. 5.16: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 113.
- Abb. 5.17: Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 174740.
- Abb. 5.18: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19271, fol. 65.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 5.19: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 19.
Abb. 5.20: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 24246, fol. 208.
Abb. 5.21: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 44.
Abb. 5.22: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19272, fol. 69.
Abb. 5.23: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19270, fol. 9a.
Abb. 5.24: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19270, fol. 9b.
Abb. 5.25: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 19270, fol. 9c.

Dank

Die Publikation der vorliegenden Arbeit bietet die schöne Möglichkeit, einigen mittelbar und unmittelbar daran beteiligten Menschen meinen Dank auszusprechen. Juliane Vogel hat das Projekt während der Konstanzer und der Zürcher Jahre umsichtig betreut; in vielerlei Hinsicht ist ihr dieses Buch verpflichtet. Ich danke ihr für die inspirierenden Gespräche, für ihre aufmerksamen Lektüren und ihre konstruktiven Einwände sowie für die stets wertschätzende Unterstützung. Davide Giuriato danke ich für die unkomplizierte Übernahme der Betreuung in Zürich, für seine detaillierte und beharrliche Kritik sowie nicht zuletzt für die gewährten Freiräume zum Verfassen einer Dissertation. Unter der kundigen Anleitung von Werner Michler habe ich das Projekt noch in meiner (ersten) Salzburger Zeit entwickelt; es freut mich sehr, dass er es seither über die Ländergrenzen hinweg interessiert, fördernd und mit klugem Rat begleitet hat.

Arno Dusini danke ich für ein frühes und im besten Sinne nachhaltiges Treffen sowie dafür, dass man von ihm das Lesen lernen kann. Daniel Ehrmann und Clemens Peck danke ich für ihre kontinuierliche Salzburger Gesprächsbereitschaft und für ihre wichtigen Beobachtungen; Harald Gschwandtner und Norbert Christian Wolf für ihre Hinweise zum jeweils richtigen Zeitpunkt. Die Konstanzer Arbeits- und Forschungszusammenhänge haben immer ein exceptionelles Umfeld geboten. Entscheidend dazu beigetragen haben Anna Christen, Albrecht Koschorke, Philipp Lammers, Jakob Moser, Manfred Pfaffenthaler, Sasha Rossman, Fabian Schmitz und Alexander Zons. Caroline Haupt hat (nicht nur) Konstanz zu einem ganz besonderen Ort gemacht: intellektuell herausfordernd und menschlich bereichernd.

Während meines Aufenthaltes in den USA haben sich dankenswerterweise Rüdiger Campe, Paul North und Kirk Wetters eingehend mit meinen Kraus-Agenden auseinandergesetzt. Für Lektüren und Diskussion danke ich weiters Insa Braun, Stephan Kammer, Christian Kirchmeier (der überdies im ersten pandemischen Sommer eine Schreibtraiete in Groningen ermöglicht hat) und Juliane Prade-Weiss. Während der Zürcher Jahre haben außerdem Felix Christen, Andreas Moser, Benno Wirz und Sandro Zanetti Auszüge der Arbeit gelesen und kommentiert – auch dafür bin ich dankbar. Annika Stocker danke ich für die sorgfältige und gewissenhafte formale Einrichtung der Arbeit. Alexandra Egger, Elisabeth Köhler und Katharina Prager danke ich für die freundliche Kooperation in der Wienbibliothek; der Österreichischen Nationalbibliothek für die großzügige Bereitstellung von Scans in Zeiten der Pandemie und darüber hinaus.

(Jenem ungenannt bleiben wollenden Gespenst danke ich für das intensive, vielfältige Mitdenken und Mitlesen, für den so wichtigen und mir nun fehlenden Austausch – als ein Gemeinsames über die Jahre hinweg, weit über die Grenzen des Fachlichen hinaus – sowie für unablässigen und bedingungslosen Rückhalt während der Entstehungszeit dieser Arbeit.)

DANK

Meinem Vater danke ich für die kompromisslose finanzielle sowie für die noch länger anhaltende fortwährende ideelle Unterstützung während des Studiums und danach. Ihm ist dieses Buch gewidmet.

Salzburg, im Dezember 2023