



universität
wien

Dissertation

Titel der Dissertation

Rhetorik eines ‚Protagonisten gegen die Zeit‘

Karl Kraus als Redner in den Vorlesungen 1919 bis 1932

Verfasserin

Mag. phil. Brigitte Stocker

Angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im März 2011

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienbuchblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Werner Welzig

Für meinen Großvater Helmut Stocker
(1924 – 1991)

INHALT:

I. Vorwort	6
II. Einleitung	8
III. Zum Verhältnis von Satire und Rhetorik	19
IV. Ethos oder Wie wird man eine moralische Instanz?	37
A) Die Figur des Satirikers	37
B) Selbstinszenierungen	46
C) Setting	51
D) Der Vorleser und sein Publikum	53
1. »Vom Pfuirufen« und »Vom Zuspätkommen«	53
2. Publikum = Frau	58
3. ‚Trostreiche Inselwelt‘ oder lästiger ‚Anhang‘?	60
V. Logos	66
A) Inventio: Argumentation am Beispiel von »Hüben und Drüben«	66
1. Situation	66
2. Die Argumente gegen die Sozialdemokratie in den Reden vor »Hüben und Drüben«	69
3. »Hüben und Drüben«	88
4. ‚Kasmader‘, ‚Troglodyten‘ und ‚Schweißfüße‘	90
5. Sozialfaschismusthese	93
B) Dispositio: Exordium und Peroratio	119
C) Elocutio: Rhetorische Figuren	126
1. Hysteron proteron	131
a) Der Wettlauf der Satire mit dem Stoff	132
b) Präformation durch Klassikerzitate	134
2. Antonomasie	136
3. Stilbruch	139
a) Mikroebene	141
b) Makroebene	143
4. Hyperbole	144
5. Antithese	146

6. Amplificatio	147
7. Metapher	149
8. Wortspiel	151
9. Intertextuelle Figuren	153
10. Parrhesia (licentia)	157
11. Exsecratio	158
12. Paradoxon	159
a) Mikroebene	159
b) Makroebene	161
D) Memoria: Gesprochene Sprache und geschriebener Text	162
E) Actio: Über die Stimme	167
1. sermo corporis	167
2. Ohrenzeugen	170
3. „geschriebene Schauspielkunst“	175
4. Fotografie – Tondokument – Film	177
a) Die Fotografien von Tim Gidal	180
b) »Reklamefahrten zur Hölle«: Tonaufnahme und Film	183
VI. Pathos – Angriff auf den Hörer	194
A) Zum Begriff Pathos	194
1. Pathos in Dichtung und Rhetorik	194
2. Pathos in den einzelnen Redeschritten	202
B) Pathetische Satire	206
1. Pathetik der kleinen Anlässe	206
2. Witz und Pathos	216
3. Pathos in den großen Reden	217
VII. Schlussbetrachtung	224
Bibliografie	230
Abkürzungen	239

Anhang

I. Vorwort

Für die Entstehung dieser Arbeit bin ich mehreren Personen und Institutionen zu Dank verpflichtet. An erster Stelle sei Prof. Werner Welzig genannt, der diese Arbeit gefördert und betreut hat. Außerdem bedanke ich mich bei Prof. Wynfrid Kriegleder für sein Interesse und seine Unterstützung. Des Weiteren gilt mein Dank meinen Kollegen der »Kommission Fackellex« an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Kristin Dill und Gerald Krieghofer, für wichtige Hinweise, Korrektur und Kritik. Dafür sei auch Joseph Gaigl und Ana Hoffner ausdrücklich mein Dank ausgesprochen. Was den Kraus-Tonfilm betrifft, danke ich Dr. Christian Dewald vom Filmarchiv und Madeleine Bernstorff für ihre Hilfe. An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, dass eine Arbeit über Karl Kraus wie diese maßgeblich von der Verwendung der AAC-Online-Fackel profitieren konnte.

II. Einleitung

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Perspektivenwechsel. Es wird darin der Vorschlag unterbreitet, Texte von Karl Kraus im Lichte der Rhetorik zu betrachten. Dabei soll keine allein gültige Interpretation aufgestellt, sondern eine andere Lesbarkeit der ausgewählten Texte angeboten werden. Rhetorik wird dabei als eine interdisziplinäre Wissenschaft verstanden, die den verschiedensten Medien, die in dieser Arbeit zur Sprache kommen (Film, Schallplatte, Schrift), gerecht werden kann. Es ist evident, dass nicht nur mündliche Äußerungen Gesetzen der Rhetorik unterliegen. Eine literarische Rhetorik kann nicht nur dazu dienen, rhetorische Figuren in Texten aufzuspüren, sondern sollte außerdem die kommunikativ-persuasiven Prinzipien von Texten analysieren. Mayer fordert für eine Interpretation unter dem Blickwinkel der Rhetorik:

Eine rhetorische Analyse zielt also darauf, 1. durch Kontextualisierung die Rahmenbedingungen der Rede zu ermitteln, 2. auf einer inhaltlichen Ebene die Redeabsicht (Absichten) zu ermitteln, 3. auf argumentativer, sprachlicher, psychologischer Ebene (*logos, pathos, ethos*) die verwendeten rhetorischen Mittel zu benennen und zu beschreiben, 4. auf einer technologischen Ebene zu prüfen und zu beurteilen, inwieweit die eingesetzten rhetorischen Mittel im funktionalen Verhältnis zur Redeabsicht stehen, 5. zu einer fundierten Gesamtbeurteilung zu kommen.¹

Rhetorik soll als wissenschaftliche Disziplin aufgefasst werden, die nicht nur Hinweise zur Textproduktion und -analyse gibt, sondern auch der Medialität von Literatur gerecht wird. So wie evident ist, dass auch schriftlich fixierte Texte rhetorisch untersucht werden können, wie das die Disziplin der literarischen Rhetorik unternimmt, so ist mittlerweile auch klar, dass allem Zeichenhaften Rhetorizität innewohnt. Genauso wie es eine Rhetorik des sprachlichen Zeichens gibt, verfügen selbstverständlich auch Bilder über Rhetorizität.

Dabei legt sich die vorliegende Arbeit auf keine bestimmte Methode oder Strömung der Rhetorik fest. Sie hat es sich zum Prinzip gemacht, nach Plett „kritisch-reflexiv über ihre methodologische Basis, zugleich skeptisch gegenüber dem Überlieferten und aufgeschlossen für alle Innovationen“ zu sein². Das Objekt der Betrachtung macht eine

¹ Heike Mayer, Rhetorische Kompetenz, Grundlagen und Anwendung, Mit Beispielen von Ahmadinedschad bis Julie Zeh (Paderborn/München u.a.: Schöningh 2007), S. 27.

² Heinrich F. Plett, Systematische Rhetorik, Konzepte und Analysen (München: Wilhelm Fink 2000), S. 260.

solche Festlegung schier unmöglich. Mit der Fixierung auf eine allein gültige Theorie würde man der Vielschichtigkeit und Komplexität des Krausschen Œuvres schwer gerecht werden können.

Die Satire, diese Indignatio über die ‚verkehrte Welt‘³, besitzt eine hohe Affinität zur Rhetorik. Satirische Texte verfügen über ein besonders hohes Maß an Rhetorizität, wovon im Kapitel über das ‚Verhältnis von Rhetorik und Satire‘ die Rede sein wird. Diese liegt unter anderem in der außerordentlichen ‚Publikumsbezogenheit der Satire im Sinne der klassischen Wirkfunktionen der Rhetorik‘⁴. Die Satire, der ein moralischer Impetus immanent ist, verfolgt unter anderem persuasive Ziele. Sie ist dabei an keine bestimmte Gattung oder Textsorte gebunden. Meyer-Sickendiek beschreibt sie als eigenständige Gattung von ‚aggressiv-ironischer Rhetorik geprägte[n] ästhetische[n] Werke[n]‘⁵ und interpretiert ihre Aggressivität als ‚übergreifendes Stilmerkmal des Satirischen‘⁶. Die Satire erfreut sich traditionell in der Literaturwissenschaft keiner so großen Aufmerksamkeit wie andere Formen. Ein möglicher Grund dafür ist der ambivalente Charakter satirischer Texte; mehr noch als andere literarische Formen ist die Satire einerseits auf konkrete Ereignisse der Wirklichkeit bezogen (von Kraus als ‚Stoff‘ oder ‚Anlaß‘ bezeichnet), die vom zeitlich und räumlich entfernten Rezipienten⁷ nicht mehr nachvollzogen werden können, andererseits stellt sie ein sprachliches Kunstwerk dar. Die zweite Eigenschaft bringt es mit sich, dass die Analyse satirischer Texte auch ihre fiktionale Komponente, den ‚doppelte Boden‘, durch den sie sich ebenfalls auszeichnen, beachten muss.

Die Affinität, die die Satire zur Rhetorik aufweist, legt es nahe, auch Texte der ›Fackel‹ unter diesem Blickwinkel zu untersuchen. Umso erstaunlicher scheint es, dass dies bisher nur an wenigen Stellen geschehen ist und sich noch keine längere Betrachtung damit auseinandergesetzt hat. Sigurd Paul Scheichl hat dazu bemerkt:

Und paradoxerweise hat man sich auch mit dem Sprachgebrauch dieses sprachbewußtesten aller neueren Autoren bisher kaum beschäftigt; das Wort ›Rhetorik‹ etwa kommt in kaum einer Arbeit über ihn vor. Wir wissen aus der Forschungsliteratur zwar so einigermaßen über seine

³ Siehe Burkhard Meyer-Sickendiek, Affektpoetik, Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen (Würzburg: Königshausen & Neumann 2005), S. 377.

⁴ Meyer-Sickendiek (2005), S. 377.

⁵ Ebd., S. 376.

⁶ Ebd., S. 376.

⁷ Alle ‚Leser‘, ‚Rezipienten‘ u. ä. Bezeichnungen in dieser Arbeit sind als geschlechtsneutral aufzufassen.

»Meinungen« zum Thema »Sprache« Bescheid; aber darüber, wie Kraus seine »Gedanken« formuliert hat, bleibt noch fast alles zu sagen.⁸

Von Scheichl selbst stammen bereits Beiträge zur Elocutio, in denen er rhetorische Figuren wie den Stilbruch⁹ in Kraus-Texten oder Mittel der Pathoserzeugung analysiert. Auch in Christian Wagenknechts Arbeit über das Wortspiel bei Karl Kraus¹⁰ kann man zu rhetorischen Figuren von Texten des Satirikers fündig werden. Rainer Dachselts Monographie über die Kategorie Pathos¹¹ enthält ein aufschlussreiches Kapitel zur Pathosverwendung bei Karl Kraus, dem er die einzig legitime ‚Pathetik der Moderne‘¹² zuerkennt. Trotz dieser aufschlussreichen Arbeiten muss festgestellt werden, dass die Forschung sich mit Kraus als Redner oder mit den Reden innerhalb der »Fackel« noch nicht ausführlich beschäftigt hat.

Das Phänomen der Rhetorik im Werk von Karl Kraus ist so vielseitig, dass unmöglich alle Aspekte eingehend untersucht werden können. Damit detaillierte Betrachtungen möglich sind, muss zunächst Grundsätzliches überlegt, ein neuer Fokus erstellt werden. Jedes Kapitel dieser Arbeit könnte Gegenstand einer eigenen Betrachtung sein; eine eigene Analyse über Argumentation in Kraus-Texten wäre genauso denkbar wie eine Betrachtung über rhetorische Figuren oder Disposition der Reden. Allgemein ist zu sagen, dass dem Vorleser Kraus noch immer zu wenig Beachtung geschenkt wird. Die Vorlesungstätigkeit des Herausgebers der »Fackel« nimmt innerhalb seines Œuvres einen breiten Raum ein. Bestimmte Texte der »Fackel« wurden speziell für den Vortrag geschrieben und sollten auch unter der Prämisse dieses Settings betrachtet werden. Die ausgewählten Texte sollen also nicht nur in ihrer schriftlichen Fixiertheit in den Heften der »Fackel«, sondern auch in ihrer mündlichen Performanz rhetorisch betrachtet werden.

Die »Fackel« weist, wie die Literaturform Satire an und für sich, ein weites Spektrum von Textsorten auf. Es finden sich Glossen, Briefe, Polemiken, Gedichte, Essays, Aphorismen und dramatische Szenen. Es existieren des Weiteren auch Reden,

⁸ Sigurd Paul Scheichl, Stilmittel der Pathoserregung bei Karl Kraus, in: Karl Kraus, Diener der Sprache, Meister des Ethos, hrsg. v. Joseph P. Strelka (Tübingen: Francke 1990), S. 167-181, S. 180f.

⁹ Sigurd Paul Scheichl, Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus, in: Karl Kraus in neuer Sicht, Londoner Kraus-Symposium, Sonderband der Kraus-Hefte, hrsg. v. Sigurd Paul Scheichl u. Edward Timms (München: edition text + kritik 1986), S. 128-142.

¹⁰ Christian Wagenknecht, Das Wortspiel bei Karl Kraus (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ²1975 [Phil. Diss. 1965]).

¹¹ Rainer Dachselts, Pathos, Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik (Heidelberg: Winter 2003).

¹² Siehe ebd., S. 247ff.

Ansprachen und Vorbemerkungen; Textsorten, die auf eine mündliche Darbietung schließen lassen. Diese Texte wurden für gewöhnlich zuerst vorgetragen, bevor sie zum Nach-Lesen in dem der Vorlesung folgenden »Fackel«-Heft abgedruckt wurden. Gerade bei den großen Polemiken besteht in der Forschung keine einhellige Meinung über die Textsorte. Irina Djasemy¹³ hat auf das essayistische Element dieser Texte hingewiesen. Darüber lässt sich vor allem trefflich streiten. Manche dieser umfangreichen Polemiken tragen nach dem Titel den Zusatz „Gesprochen am [...]“ mit dem jeweiligen Datum der Vorlesung. Kraus hat diese Texte selbst Reden genannt. Er schreibt in einem erläuternden Zusatztext etwa von „dieser Rede“, wenn er von »Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt«¹⁴ spricht oder erwähnt die „Wiener Rede zum »Timon«“¹⁵, wenn er von »Timons Mahl« spricht. In den »Notizen« des der Vorlesung zeitlich folgenden Heftes wird »Sie haben andere Sorgen«¹⁶ im Nachhinein als „Rede vom 3. Januar“¹⁷ bezeichnet, »Der Hort der Republik« noch im Text selbst als „flammendste Rede“¹⁸.

Diese spezifischen Texte der »Fackel« sollen als Reden erkannt und erstmals in einer längeren Untersuchung unter dem Blickwinkel der Rhetorik betrachtet werden. Dabei legt diese Arbeit ihr Augenmerk vornehmlich auf Reden, Ansprachen und Vorbemerkungen der zwanziger Jahre, auch wenn Kraus seine Vorlesungstätigkeit schon 1910 begonnen hatte¹⁹ und bis kurz vor seinem Tode 1936 weiterführte. Tatsächlich stellen die Reden ein Phänomen dar, das erst nach dem Ersten Weltkrieg im Werk des Satirikers auftritt. Die ersten Texte, die mit dem Verweis „Gesprochen am [...]“ versehen sind, tragen den Titel »Ecrasez l’infame! Ein paar Worte« und »Randbemerkung«²⁰ und standen am 8. und 14. Dezember 1919 in der 150. und 151.

¹³ Irina Djasemy, *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“*, Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 359f.

¹⁴ Karl Kraus, *Die Fackel*, Wien, Heft 1-922 (1899-1936), Photomechanischer Nachdruck, mit einem Personenregister von Franz Ögg, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1977, S. 1. »Die Fackel« wird im Folgenden mit der Sigle F, der jeweiligen Heftnummer und Seitenzahl angegeben (in diesem Fall F 781-786, 1).

¹⁵ F 845-846, 19.

¹⁶ F 712-716, 73- 100.

¹⁷ Ebd., S. 19.

¹⁸ F 766-770, 83.

¹⁹ Zur Geschichte der Vorlesungen siehe Leo A. Lensing, *Karl Kraus als Vorleser*, Faksimile-Edition einer Schrift, die Karl Kraus nie ausgegeben hat, Mit einem Nachwort »Geschriebene Schauspielkunst« (Warmbronn: Ulrich Keicher 2007 [= Bibliothek Janowitz. Hrsg. v. Friedrich Pfäfflin. Band 13]).

²⁰ F 521-530, 1-2.

Vorlesung auf dem Programm²¹. Die letzte Rede hielt Kraus am 19. November 1934 in der 672. Vorlesung vor »Macbeth«²². Dieser Text (»Vorspruch und Nachruf«²³) wurde erst neun Monate später in der »Fackel« abgedruckt und stellt, seiner Überschrift entsprechend einen Vorspruch für das folgende Shakespeare-Drama und einen Nachruf auf den ermordeten Engelbert Dollfuß dar, der für weite Teile von Kraus' Anhängerschaft unerträglich war.

Alle in Frage kommenden Texte der gesamten Vortragstätigkeit zu berücksichtigen, würde als ein zu umfangreiches Korpus den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Außerdem kann mit einiger Berechtigung behauptet werden, dass der Satiriker in den zwanziger Jahren auf dem Höhepunkt seines gesellschaftlichen Einflusses und auch auf dem Zenit seiner Vortragstätigkeit sich befunden hat. Der Fokus der vorliegenden Betrachtung liegt demnach auf der Vorlesungstätigkeit nach dem Ersten Weltkrieg und vor dem Verfassen der »Dritten Walpurgisnacht« 1933. Die der Entstehung chronologisch unmittelbar vorausgehende gewichtige Rede »Hüben und Drüben« markiert zeitlich den Abschluss der für diese Arbeit relevanten Texte. Die Reden wie auch die Ansprachen und Vorbemerkungen stellen eine eigene Textsorte innerhalb der »Fackel« dar. Nicht nur der datumstragende Zusatz bestimmt die Texte als Reden, wie schon erwähnt werden sie vom Satiriker selbst als solche tituliert. In den Reden, das verraten schon ihre Titel wie »Klarstellung«, »In eigenster Sache« oder »Zur Situation«, verhandelt Kraus Grundsätzliches zwischen sich und seinem Publikum. Eine rhetorische Analyse sollte also auch auf die individuelle Topik des Autors in diesen Texten eingehen, ebenso wie auf die Argumentation, Gedankenführung, die Verwendung der Stilmittel, die Selbstdarstellung des Redners und das Setting der Rede. Auch dem Publikum als elementarem Bestandteil der Vorlesung muss Rechnung getragen werden.

Die auf das grundsätzliche, methodische Kapitel über Rhetorik und Satire folgenden Hauptteile der vorliegenden Arbeit entsprechen den drei aristotelischen Überzeugungsmitteln des Redners Ethos, Logos und Pathos. Diese stehen traditionell alle im Dienste der Persuasion des Publikums. Der Teil über das Ethos soll von der Selbstdarstellung des Redners Kraus handeln. Wie Irina Djassemý in ihrer Arbeit

²¹ Christian Wagenknecht, Die Vorlesungen von Karl Kraus, Ein chronologisches Verzeichnis, in: Kraus-Hefte, hrsg. v. Sigurd Paul Scheichl und Christian Wagenknecht (München: edition text + kritik 1977-1994), Heft 35-36 (Oktober 1985), S. 7. Im Folgenden mit der Sigle KH und der Heft-Nummer 35-36 zitiert.

²² KH 35-36, S. 22.

²³ F 912-915, 69-72.

feststellte, zeichnet sich das Autor-Ich in den Texten der ›Fackel‹ durch eine „außerordentliche Präsenz“²⁴ aus. Irina Djassemý und Edward Timms sind sich darüber einig, dass dieses satirische Ich nicht der historischen Person Karl Kraus entspricht, divergieren allerdings in ihrer Begründung. Während Timms auf die Diskrepanz zwischen dargestelltem Selbstbild und realen Erzählungen zur Person Kraus hinweist, argumentiert Djassemý literaturtheoretisch mit der grundsätzlichen Differenz zwischen der historischen Person des Autors und dem Ich im Text, das die mannigfaltigen Stimmen im Text, die als Zitate und Allusionen aufscheinen, verwaltet. Djassemý folgend soll eine der Hauptthesen der folgenden Arbeit lauten, dass das satirische Ich im Text niemals eins zu eins der historischen Person entspricht, sondern Ausdruck der Selbstdarstellung des Redners ist. Die Selbstinszenierung des Autors nimmt in den Reden und auch in anderen Texten der ›Fackel‹ einen breiten Raum ein und besitzt, der Rhetorik zufolge, ebenso eine persuasive Funktion wie etwa das Pragma oder das Pathos. Die moralische Integrität des Redners ist Voraussetzung für seine Glaubwürdigkeit. Es soll kurz nachgezeichnet werden, wie es Kraus gelang, für seine Hörerschaft zur moralischen Instanz zu werden und wie diese Anhängerschaft zur Last für den Satiriker wurde. In diesem Zusammenhang soll auch vom Publikum, durch das das Setting Rede erst vollständig wird, und seinem Verhältnis zum Vortragenden gesprochen werden. Kraus war sich völlig darüber im Klaren, dass dem Publikum eine elementare Bedeutung zukommt, ohne die das gesprochene Wort unvollständig wäre. Dementsprechend war das Verhältnis Kraus‘ zu seiner Hörerschaft nicht nur schroff ablehnend, wie das manche Texte in der ›Fackel‹, die vor allem der Selbstdarstellung des satirischen Ichs dienen, suggerieren wollen, sondern auch von Wertschätzung geprägt. In Formulierungen wie der von der ‚trostreichen Inselwelt‘ oder einfach in der Tatsache, dass Kraus sich des Öfteren in einem Wir in die Gemeinschaft inkludiert, zeugen von einer zumindest ambivalenten, von Nähe und Distanz geprägten Beziehung zum eigenen Publikum.

Das Ethos des Redners wird gemeinhin in der mittleren Stilebene verhandelt und dient auch dem Offizium des delectare. Der gerade in der älteren Forschungsliteratur, die zum Teil noch von einer direkten Begegnung mit der Person des Autors geprägt ist, angenommenen Kongruenz von „Mann und Werk“²⁵, eine Fährte, auf die Kraus seine Leser selbst gesetzt hat, soll eine neue Lesart gegenübergestellt werden, die dem

²⁴ Vgl. Djassemý, S.326.

²⁵ F 676-678, 47.

„doppelten Boden“ eines satirischen Kunstwerks Genüge leistet. Die Vorlesungen sollen dabei als performative Akte in einem theatralen Setting aufgefasst werden, in denen sich der Vorleser in verschiedenen Facetten präsentieren kann. Kraus schlüpft in unterschiedliche Rollen. Diese können etwa in der Rolle des Herausgebers der ›Fackel‹, des Verlags der ›Fackel‹ oder des Vorlesers bestehen. Das satirische Ich inszeniert sich dabei als zurückgezogen lebend, die Nächte am Schreibtisch durchwachend, als frauen-, männer- oder allgemein menschenfeindlich. Sicher entsprechen manche Facetten denen der realen Person. Man könnte sagen, dass sich die Figur des Satirikers und die des Autors manchmal annähern und manchmal voneinander entfernen, doch nie sind sie deckungsgleich.

Die Sekundärliteratur über Kraus' Verhältnis zur Sozialdemokratie oder zu Dollfuß erschöpft sich, um den Satiriker politisch dingfest zu machen, zumeist in bloßen Paraphrasen von Kraus-Aussagen und dreht sich dadurch schon seit Jahren erkenntnislos im Kreis. Auch Alfred Pfabigans Versuch »Karl Kraus und der Sozialismus«²⁶ bleibt deswegen an der Oberfläche. Mit der Kenntlichmachung der Figur des satirischen Ichs soll nicht automatisch jede politische Textaussage relativiert werden; es soll nur eine andere Lesbarkeit angeboten werden, die nicht nur dem ästhetischen Charakter der Satire gerecht wird, sondern auch deren Argumentation und Gedankenführung auf den Grund geht.

Der zweite Hauptteil (Logos) dieser Arbeit gliedert sich in die fünf Entstehungsschritte der Rede. Im Kapitel über die Inventio soll die Argumentationsweise der Rede »Hüben und Drüben«, in der Kraus Wagenknecht zufolge der sozialdemokratischen Partei eine ‚definitive Absage‘²⁷ erteilte, analysiert werden. Zuvor ist es aber zum besseren Verständnis der Situation 1932 notwendig, die bisherigen Argumente in der Auseinandersetzung mit der Sozialdemokratie wie sie in den Reden davor zum Ausdruck kommen, zusammenzufassen. Die Argumente des Textes »An alle die die Wahl haben«, der 1919 abgedruckten Wahlempfehlung für die sozialdemokratische Partei, über »Rechenschaftsbericht« oder »Nachträgliche Republikfeier« bis eben zu »Hüben und Drüben« lassen die These zu, dass Kraus sich nie wirklich von der Sozialdemokratie abgewandt hat, sondern ihr schon vorher nicht besonders nahe stand. Das Verhältnis zu ihr ist von ausschließlich rationalen Überlegungen geprägt, der

²⁶ Karl Kraus und der Sozialismus, Eine politische Biographie (Wien: Europa-Verlag 1976).

²⁷ Dritte Walpurgisnacht, in: Karl Kraus, Schriften, hrsg. v. Christian Wagenknecht, Band 12 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989), S. 331. Im Folgenden mit der Sigle DW zitiert.

Vorschuss, den Kraus der Partei gibt, in den zwanziger Jahren bald aufgebraucht. Das distanzierte Verhältnis entspricht der Überparteilichkeit, durch die sich die Satire auszeichnen muss, um glaubhaft und wirkungsvoll zu sein. Da sich die Satire gegen Autoritäten richtet, und nicht von Machtinhabern, sondern nur von unabhängigen Individuen geleistet werden kann, ist es dem Satiriker unmöglich, in ein Naheverhältnis zu einer Partei zu treten.

Der Versuch, Kraus politisch festmachen zu wollen, ist prinzipiell zum Scheitern verurteilt. Das Werk von Kraus zeichnet sich durch Brüche aus, die es gerade für die Nachwelt so aufschlussreich machen, da es von jenen Brüchen innerhalb der Zeit, in der es entstanden ist, Zeugnis ablegt. Das „Ineinander von progressiver Modernität und aggressivem Konservatismus“²⁸ durch das sich das Werk von Karl Kraus laut Rainer Dachzelt auszeichnet, soll in diesem Kapitel nachgezeichnet werden.

Des Weiteren soll die von der Forschung aufgestellte These, Kraus habe sich 1932 mit der Rede »Hüben und Drüben« von der Politik verabschiedet, wenn nicht umgestürzt, so doch zumindest einmal in Zweifel gezogen werden. Bisher wurde „der Rückzug“²⁹ aus den Belangen der Politik mit der Gestaltung und dem Inhalt der »Fackel«-Hefte 876-884 von Oktober 1932 und 885-887 von Dezember 1932 belegt. Die symmetrische Gestaltung des Heftes 876, die der Rede »Hüben und Drüben« den Aufsatz über ein Problem der Grammatik »Subjekt und Prädikat« gegenüberstellt, sei eine eindeutige Aussage. Im darauffolgenden Heft würden „allein Probleme des Theaters, der Dichtung, der Sprache erörtert“³⁰.

Dem widersprechend soll die These aufgestellt werden, dass gerade die vermeintliche Absage an die Politik als politisches Statement zu werten ist. Kraus' Verhältnis zur Politik endet nicht 1932, es tritt nur in eine andere Phase ein. Probleme der Grammatik zu verhandeln, kann sehr wohl eine politische Aussage darstellen. Für Kraus' Werk ist es evident, dass gerade der sprachliche Zweifel die stärkste Verankerung in einer moralischen Denkweise sichern kann. Die „Diagnose der kulturellen Deformationen“³¹ erfolgt im Werk von Kraus anhand vermeintlicher, sprachlicher Details. Diese Methode, das in den Gebrauchstexten der Massenmedien vorhandene Material zu dekonstruieren und daraus die zentralen Probleme der Gesellschaft, ja der Zivilisation des 20.

²⁸ Dachzelt, S. 232.

²⁹ DW, S. 331.

³⁰ DW, S. 331.

³¹ Djassem, S. 9.

Jahrhunderts abzuleiten, hat Kraus nie aufgegeben, sie kommt auch in den Aufsätzen zur Sprachlehre zum Tragen. Auch die Beschäftigung mit Shakespeare bedeutet ein politisches Statement. Das Rekurren auf eine literarische Tradition, in der Kraus die politischen Ereignisse präformiert sah, kann durchaus als politische Äußerung gewertet werden. Darüber hinaus gibt es keine öffentlichen Äußerungen außerhalb der Politik. Und wie ist außerdem das Verfassen der ›Dritten Walpurgisnacht‹ mit der Annahme vom Rückzug aus der Politik zu vereinbaren? Mit dieser These soll eine andere Lesbarkeit von Kraus' Verhältnis zur Politik angeboten werden.

Über den Aufbau von Kraus-Texten ist bis jetzt in der Forschung noch nicht viel gesagt worden. Das Kapitel über Dispositio widmet sich Aspekten des Aufbaus der ausgewählten Reden. Dabei liegt der Fokus auf dem Exordium und der Peroratio. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie die Einleitung und der Schluss der Rede jeweils gestaltet sind.

Der Elocutio wird in der literarischen Rhetorik zumeist die größte Aufmerksamkeit geschenkt. Wird ein Text unter rhetorischen Gesichtspunkten analysiert, bedeutet das häufig eine Auflistung seiner rhetorischen Stilmittel. Heike Mayer hat dagegen gefordert, auch den anderen Entstehungsschritten der Rede, die neben Memoria und Actio geschriebene und gesprochene Texte gemeinsam haben, Aufmerksamkeit zu schenken³². Gerade die Frage, wie im Text argumentiert wird, sollte von großer Bedeutung sein. Was die rhetorischen Figuren betrifft, sollten diese in ihrer Funktionalität, also wie sie im Dienste der Argumentation stehen, aufgefasst werden. Dem entsprechend soll versucht werden, aufzuzeigen, wie die im Text verwendeten rhetorischen Figuren die Persuasion unterstützen. Ein umfassender Katalog der von Kraus gebrauchten Stilmittel kann hier nicht erstellt werden. Es soll dagegen versucht werden, gerade die weniger offensichtlichen rhetorischen Figuren zu behandeln. Dass Ironie, Sarkasmus oder Wortspiel der Satire immanent sind, ist nicht weiter erstaunlich. Gerade aber die erst auf den zweiten Blick auffallenden rhetorischen Mittel sollten beachtet werden. Wer würde etwa vermuten, dass eine Figur wie das Hysteron proteron bei Kraus eine wichtige Rolle spielen kann?

Den Redeschritt der Memoria haben schriftlich fixierte Texte und mündlich vorgetragene für gewöhnlich nicht mehr gemein. Kraus hat auch weder seine Reden

³² Vgl. Heike Mayer, *Literarische Rhetorik* (Münster: Aschendorff 2002), S. 102.

noch die „Fremdtexte“ des ›Theaters der Dichtung‹ auswendig gelernt. An dieser Stelle sei deswegen auf das Verhältnis zwischen gesprochenem Vorlesungstext und abgedruckter Version in der ›Fackel‹ eingegangen.

Das Actio-Kapitel beschäftigt sich zu einem großen Teil mit dem Text »Reklamefahrten zur Hölle«. Dieser stellt zwar keine Rede dar, ist aber für diese Untersuchung und speziell für die Analyse der Actio deswegen von großer Bedeutung, weil wir von ihm eine Schallplattenaufnahme und ein Filmdokument besitzen. Von den ›Reklamefahrten‹ ausgehend können somit Rückschlüsse auf Kraus' stimmliche und körpersprachliche Gestaltungsmittel gezogen werden. Der Tonfilm von Albrecht Viktor Blum, der in der Forschung bis jetzt so gut wie gar keine Rolle gespielt hat, gibt dabei einige Rätsel auf. Er enthält sich, ganz im Gegensatz zum sonstigen Werk des Regisseurs, fast vollständig einer Rhetorik der Bildsprache.

Von der Stimme ist es nicht weit zum Pathos, dem letzten Kapitel dieser Betrachtung. Scheichl und Dachzelt haben hier, wie oben schon erwähnt, wichtige Arbeit zu diesem Thema geleistet. Ein Katalog der Stilmittel zur Pathosserzeugung, wie Scheichl ihn fordert, wird allerdings auch in dieser Untersuchung nicht erstellt. Zunächst einmal soll die vorhandene Forschungsliteratur diskutiert werden. Scheichls Unternehmung, die Erzeugung von Pathos bei Kraus durch einen parodistischen Textausschnitt, nämlich die Rede des betrunkenen Wieners aus den ›Letzten Tagen der Menschheit‹, aufzuzeigen, erscheint problematisch, weil hier die Darstellung des sogenannten falschen Pathos den Affekt der Belustigung, nicht aber den der Wut, der Trauer oder des Schocks hervorruft.

Pathos erscheint dabei als eine höchst betrachtenswerte, aber schwer zu fassende Kategorie der Literatur, die es notwendig macht, sehr präzise über Wirkungsweise und –absicht von Texten nachzudenken. Meyer-Sickendiek hat in seiner Affektpoetik, die sich allerdings nur mit werk- und nicht mit rezeptionsästhetischen Fragen auseinandersetzt, darauf verwiesen, dass in der Satire die Aggression den vorherrschenden Affekt darstellt. Auch das muss diskutiert werden. Die Empfindung von Pathos scheint außerdem zeit- und kulturbedingt zu sein. Kraus hat dazu bemerkt, dass seine Hörer Zitate der klassischen Literatur fälschlicherweise als pathetisch auffassten, obwohl diese als heroisch zu verstehen seien.

Bei Pathos handelt es sich um ein Phänomen, das in verschiedensten Medien auftreten kann. In der Rhetorik dient das Pathos, das dem Offizium des *movere* zugerechnet

werden muss, ebenso wie Logos und Ethos der Persuasion des Publikums. Mit pathetischer Rede soll das Publikum durch das Hervorrufen von Emotionen oder Affekten überzeugt werden. Was pathetische Rede in Kraus' Werk angeht, soll gezeigt werden, dass Kraus Pathos zur Schockwirkung verwendet. Seine Pathetik ist deswegen zulässig, da der durch den Konsum von Gebrauchstexten der Massenmedien abgestumpfte Leser aus der Reserve gelockt werden und vor den Kopf gestoßen werden muss.

III. Zum Verhältnis von Satire und Rhetorik

Drei „Schlüsselszenen“ der Redekunst stellt Joachim Knappe, Rhetorik-Professor in Tübingen, an den Anfang seines Bandes »Was ist Rhetorik?«³³, um an ihnen Fragen der rhetorischen Theorie und Praxis festzumachen. Zwei davon wecken bei einem Leser, der Karl Kraus im Hinterkopf hat, starke Assoziationen an Momente im Werk des Satirikers.

Ciceros berühmte »Erste Rede gegen Catilina« stellt eine der großen Schlüsselszenen der Rhetorik dar. Als republikanisch gesinnter Rhetor versucht Cicero, den Staat zu retten, indem er Catilina, der eine Militärdiktatur zu errichten trachtet, als Verbrecher kenntlich macht und aus Rom vertreibt. Diese „Austreibungsrede“³⁴ kann als Vorbild für Karl Kraus' Rede »Entlarvt durch Bekessy«³⁵ angesehen werden³⁶, die er am 25. Juni 1925 vor fast 1000 Hörern in Wien im Mittleren Konzerthausaal hielt und die den berühmt gewordenen Ruf „Hinaus aus Wien mit dem Schuft!“³⁷ enthält. Dieser Ruf wird im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung zu einer „populären Parole“³⁸, die für die Gemeinschaft des Vorlesers mit seinem Publikum, das in den Ruf mit einstimmt, konstituierend wirkt.

Der Kampf gegen den Verleger und Journalisten Imre Békesy, den Herausgeber der »Stunde«, dessen korrupte und erpresserische Methoden Kraus' aufdeckte, trägt die gleichen Grundzüge wie sein antikes Vorbild. Ein politisch denkendes und handelndes Individuum, das keiner Partei hinzuzurechnen ist, spricht öffentlich aus, was die Wahrheit ist. Es geht rhetorisch gegen denjenigen vor, der den Staat zu verderben droht. In beiden Fällen ist es bekanntlich gelungen, den gesellschaftlichen Druck auf den Gegner so zu erhöhen, dass er die Stadt verlassen musste.

³³ Joachim Knappe, Was ist Rhetorik? (Stuttgart: Reclam 2000).

³⁴ Ebd., S. 14.

³⁵ F 691-696, 68-128.

³⁶ Kraus zieht diese Parallele selbst in »Hinaus aus Wien mit dem Schuft« und vergleicht sich mit Cicero: „Wenn sich Herr Bekessy aber nicht nur zu ihr stellt, sondern sie auch, weil er gebildet ist, in »Cui bono?« übersetzt und meint, dieser Grundsatz sei von Cicero aufgestellt worden, so scheint ihm hier eine Verwechslung mit »Quousque tandem?« widerfahren zu sein, jener Frage, auf die zwar auch nicht der Catilina den Mund zur Antwort aufgemacht hat, die jedoch gewiß dem Cicero den Vorwurf eintrug, wie er sich nur mit einem solchen Subjekt abgeben könne. Aber er ließ sich nicht beirren, sondern richtete angesichts der catilinarischen Existenz, die das Gemeinwesen bedrohte, auch die Mahnung an die Verantwortlichen, sie sollten zusehen, »ne quid res publica detrimenti capiat«. F 697-705, 155.

³⁷ F 691-696, 122.

³⁸ Edward Timms, Karl Kraus und der Kampf ums Recht (Wien: Picus 2006), S. 48.

In beiden Fällen liegt eine Grundsituation der Rhetorik vor: Der Redner tritt als „soziales Organ“ hervor, „das ungeordnete Kräfte mit kommunikativer Energie neu strukturiert, neu ausrichtet, auch zur Handlung leitet.“³⁹ Rhetorik erscheint in beiden Fällen als „das basale Verfahren, um Menschen gewaltlos, durch den »zwanglosen Zwang« überzeugender Rede (Persuasion) für gemeinsame Ziele zu gewinnen.“⁴⁰ Für das Individuum kann in dieser Weise praktizierte Rhetorik die Möglichkeit der Überwindung eigener Ohnmacht innerhalb der Gesellschaft bedeuten. Trotz des ständigen Rekurrerens auf den Topos der eigenen Wirkungslosigkeit ist das „Anti-Medium“⁴¹ ›Fackel‹ von Anfang an der Idee verpflichtet, das ein politisch unabhängiges Individuum abseits des journalistischen Mainstreams die Wahrheit über den Zustand des Staates ausspricht. Im zweiten Jahrgang 1900 schreibt ihr Herausgeber, dass sie „ja zum Zwecke der öffentlichen, schriftlichen Popularklage“⁴² ins Leben gerufen worden sei. Rhetorik bedeutet hier also, am öffentlichen Diskurs teilzunehmen, um als Teil der Gesellschaft Einfluss auf sie auszuüben. Der von Knappe formulierte ‚rhetorische Imperativ‘ eignet sich hervorragend, um die Initialzündung der ›Fackel‹ zu beschreiben:

In der *Praxis* ist Rhetorik die Beherrschung erfolgsorientierter strategischer Kommunikationsverfahren. Rhetorik ist die kommunikative Möglichkeit des Menschen, einem von ihm als berechtigt angesehenen Anliegen, dem oratorischen Telos, soziale Geltung zu verschaffen und sich selbst damit, wenigstens im Moment des kommunikativen Erfolgs, aus sozialer Determination zu befreien. Rhetorik war von Beginn an der Ausgang des Menschen aus gesellschaftlicher Sprachlosigkeit, und der rhetorische Imperativ lautet: *Perorare aude*. – Habe Mut, dich deiner eigenen Ausdrucksfähigkeit offen zu bedienen!⁴³

Knapes zweite rhetorische Schlüsselszene widmet sich der vermeintlichen Abwesenheit von Rhetorik. Es handelt sich um den Prozess gegen Jesus, in dem Pilatus den Gefolterten mit den bekannten Worten „Ecce homo!“ den jüdischen Hohepriestern vorführt. Der während des Prozesses schweigende Jesus, der sich nicht verteidigt, stellt das arhetorische Gegenmodell zur römischen Rhetorik dar.⁴⁴ Doch die Szene führt noch etwas anderes vor Augen: auch dem Verweigern von Rhetorik wohnt ein starker rhetorischer Effekt inne. Die Abwesenheit der Rhetorik ist selbst Rhetorik.

Hier soll nicht Kraus mit Jesus verglichen werden: das Wissen um den starken rhetorischen Effekt des Schweigens sollte man allerdings im Hinterkopf behalten, wenn

³⁹ Knappe, S. 32.

⁴⁰ Josef Kopperschmidt, *Argumentationstheorie zur Einführung* (Hamburg: Junius 2000), S. 32.

⁴¹ Sigurd Paul Scheichl u.a., Die ›Fackel‹, ein Anti-Medium, in: »Was wir umbringen«, ›Die Fackel‹ von Karl Kraus, hrsg. v. Heinz Lunzer u.a. (Wien: Mandelbaum 2006), S. 107.

⁴² F 46, 20.

⁴³ Knappe, S. 33.

⁴⁴ vgl. ebd., S. 28.

man den so oft falsch interpretierten ersten Satz der ›Dritten Walpurgisnacht‹ liest. Unter rhetorischen Gesichtspunkten betrachtet, kann dieser berühmte erste Satz gar nicht missverstanden werden. Die an sich paradoxe Feststellung, die Rede zu verweigern, da die sprachliche Äußerung für das Geschehnis inadäquat wäre, die Sprache also nur noch dazu verwendet werden kann, im Angesicht der Wirklichkeit ihre eigene Unzulänglichkeit auszudrücken, stellt eine wirkungsvolle Aussage mit starkem rhetorischem Effekt dar, die kaum gesteigert werden kann.

Heike Fischer hat darauf hingewiesen, dass die Paradoxie bei Kraus eine „zentrale Redefigur“ darstellt: „Sie fasst die Inadäquatheit menschlicher Sprache für die Erfahrung kritischer Transzendenz. Alle sprachreflexiven rhetorischen Figuren enthüllen den Rätselcharakter der Sprache bzw. verweisen auf ihn.“⁴⁵ Doch das Paradoxon wäre nicht die einzige rhetorische Figur, die in diesem ersten Satz enthalten ist; in ihm ließe sich ein ganzes Bündel rhetorischer Figuren ausmachen. Doch die ›Dritte Walpurgisnacht‹ soll hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein. Schon ein kurzer Blick auf „Mir fällt zu Hitler nichts ein“ zeigt, was eine rhetorische Analyse für das Verständnis von Texten zu leisten vermag. Eine solche Aussage wörtlich zu nehmen, käme der einigermaßen ignoranten Forderung gleich, auf rhetorische Fragen eine Antwort zu hören.

Zwei berühmte rhetorische Schlüsselszenen führen so direkt in das satirische Werk von Karl Kraus: Während seines Kampfes gegen Békessy befindet er sich auf dem Höhepunkt seines Wirkens, das paradoxe Schweigen der erst posthum veröffentlichten ›Dritten Walpurgisnacht‹ und die ›Fackel‹ Nummer 890-905 mit ihrem Bekenntnis zu Dollfuß stoßen die Leser vor den Kopf und bringen Kraus fast um seine gesamte Anhängerschaft. Beides sind Schlüsselereignisse im Werk des Satirikers.

Diese starke Rhetorizität im Werk des Satirikers und die Tatsache, dass dieser auch als öffentlicher Sprecher agierte, legen es nahe, Kraus-Texte unter einem rhetorischen Blickwinkel zu betrachten. Dass dies bis jetzt nicht geschehen ist, scheint einigermaßen verwunderlich, weist doch die engagierte Literaturform Satire per se ein besonderes Naheverhältnis zur Rhetorik auf.

⁴⁵ Heike Fischer, In gebrochenem Deutsch... Sprachtheologie und Gestaltästhetik bei Karl Kraus (Frankfurt a. M.: Lang 1998 [Univ. Diss. 1997]), S. 279.

Was ist Rhetorik? Ohne einen Abriss über die Geschichte der Rhetorik liefern zu wollen, seien Antworten auf die Frage, die den Titel zu Knapes Buch über die Redekunst darstellt, kurz zusammengetragen: „Rhetorice est bene dicendi scientia“⁴⁶ lautet die schlichte Definition bei Quintilian. Platon dagegen verstand Rhetorik als Seelenführung, als Psychagogie des Menschen. Rhetorik umfasst, neueren Definitionen zu Folge, „eine kommunikative Praxis, die darauf bezogene Theorie, ein kommunikationstechnisches Schulungsfach und eine wissenschaftliche Disziplin.“⁴⁷ Oft trennt man die Allgemeine Rhetorik (Fundamentalarhetorik, Kausalrhetorik, Medialrhetorik, Textrhetorik⁴⁸) von Disziplinen der Angewandten Rhetorik, die Ausbildung in rhetorischer Praxis, Präsentations- und Vortragstechnik umfasst. In einer schriftfixierten Kultur kann Rhetorik einfach als Wissen um die Herstellung von Texten verstanden werden. Man kann Rhetorik als eine Disziplin auffassen, die Techniken der Textproduktion vermittelt, die – im Gegensatz zur Ansicht der Genieästhetik – erlernt werden können. Doch Rhetorik bezeichnet nicht nur das Wissen um die Produktion von Texten, auch das Verstehen und Erkennen rhetorischer Prinzipien und Anwendungen im Text ist damit gemeint.

Für Perelman und viele andere Theoretiker steht für die Definition von Rhetorik das Moment der Überzeugung des Publikums im Vordergrund. Rhetorik bedeutet demnach zunächst einmal persuasives Sprechen, sie liefert eine Theorie der persuasiven Kommunikation. Rhetorik stellt also eine Technik des persuasiven Diskurses dar.⁴⁹ Pankau verweist gar auf die „Rhetorizität allen Ästhetischen“⁵⁰. Dies bedeutet für die Literaturwissenschaft, dass nicht nur dramatische Textsorten Merkmale des Rhetorischen aufweisen und demnach unter rhetorischer Perspektive betrachtet werden können, sondern allen Texten Prinzipien des Rhetorischen innewohnen. In letzter Konsequenz bedeutet eine rhetorische Auffassung allen Ästhetischen, dass auch visuelle Kunst über rhetorische Merkmale verfügt. So wurde etwa schon versucht, rhetorische Figuren auf die Bildsprache des Films anzuwenden.⁵¹

⁴⁶ Institutio oratoria, Buch V, zitiert nach: Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft (Stuttgart: Steiner 1990), §111.

⁴⁷ Knappe, S. 9.

⁴⁸ vgl. ebd., S. 9.

⁴⁹ Siehe Chaim Perelman, Das Reich der Rhetorik, Rhetorik und Argumentation (München: C.H. Beck 1980), S. 4.

⁵⁰ Johannes G. Pankau (Hrsg.), Literatur – Rhetorik – Poetik (Tübingen: Niemeyer 2000), S. XV.

⁵¹ „Die Figuren der Rhetorik scheinen ohne Probleme auf das filmische Zeichensystem übertragen werden zu können [...] Beispielsweise sind Nahaufnahmen von marschierenden Soldatenfüßen

Man muss nicht so weit gehen, auf das rhetorische Moment aller ästhetischen und damit kommunikativen Handlungen hinzuweisen. Die Literaturform Satire, die an keine spezifische Gattung gebunden ist, steht der Rhetorik besonders nahe und zwar seit jeher. „Das Verhältnis zwischen S.[atire] und Rhetorik ist schon in der Antike ein intimes [...]“⁵². Das liegt daran, dass die Satire besonders publikumsbezogen ist, also ganz klar auf die Überzeugung ihres Rezipienten abzielt.⁵³ Sie weist dadurch mehr als andere Literaturformen einen persuasiven Charakter auf. Der Grund dafür ist, dass die Satire immer einen moralischen Impetus besitzt oder besitzen sollte, der ihren aggressiven Stil erst rechtfertigt. Satire dient damit nicht nur der Belustigung, sondern vor allem der Belehrung des Publikums, dem Aufdecken von Missständen und der Entrüstung über diese.⁵⁴ Ihre Wirkungsweisen entsprechen denen der klassischen Rhetorik: „Belehrung/*docere* (*dicere verum*), Sympathiegewinn/*conciliare* (*ridentem*), Emotionalisierung/*movere* (*indignatio*).“⁵⁵

Für gewöhnlich wird den rhetorischen Figuren die größte Aufmerksamkeit beigemessen, wenn es um eine rhetorische Analyse von Texten geht. Um die Satire als rhetorisch zu kennzeichnen, wird oft auf ihre spezifischen Stilmittel Bezug genommen. Der Ironie wird in rhetorischen Definitionen von Satire dabei ein hoher Stellenwert eingeräumt:

Den rhetorischen Charakter der S.[atire] zeigt aber v.a. die ironische *dissimulatio*: die vier Hauptaspekte der Ironie-Definition in der Rhetorik – »a) das Gegenteil von dem zu sagen, was man meint; b) etwas anderes zu sagen, als man meint; c) tadeln durch falsches Lob und Lob durch vorgeblichen Tadel; d) jede Art des sich Lustig-machens und Spottens« sind zentrale Merkmale satirischer Texte.⁵⁶

Weitere rhetorische Figuren, die sich laut dem »Wörterbuch der historischen Rhetorik« in satirischen Textformen besonders häufig finden, sind „Tropen und Figuren wie Sarkasmus, Chleuasmus, Hyperbole, Ethopoiie, Prosopopoiie, Sermocinatio, Parodie, Allegorie oder Allusion“⁵⁷ Dies soll nicht angezweifelt werden, doch wird man im

synekdochisch, um eine ganze Armee zu repräsentieren [...] fallende Kalenderblätter im Film metonymisch für die verstrichene Zeit [...]. In Alfred Hitchcocks VERTIGO (USA 1958) stehen verschiedene spiralförmige Formationen metaphorisch für den Schwindel des Helden, und dieser steht wiederum für verdrängte Ängste.“ Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK ²2008, S. 58f.

⁵² Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding (Tübingen: Niemeyer 2007), Band 8, S. 448. Im Folgenden zitiert mit der Sigle HWdR und der jeweiligen Band- und Spaltenangabe.

⁵³ Siehe HWdR, Bd. 8, Sp. 447.

⁵⁴ Siehe ebd., Sp. 447.

⁵⁵ Ebd., Sp. 447.

⁵⁶ Ebd., Sp. 447.

⁵⁷ Ebd., Sp. 447.

Kapitel über rhetorische Figuren der vorliegenden Arbeit auch auf solche stoßen, die man in satirischen Texten kaum erwartet hätte und die dort doch eine signifikante Rolle spielen. Darüber hinaus ist zu sagen, dass der Elocutio in dieser Betrachtung nicht überproportional viel Raum beigemessen werden soll. Die Rhetorizität von Texten drückt sich nicht nur in ihrer stilistischen Gestaltung aus, sondern auch in ihrer Argumentationsweise. Die einzelnen rhetorischen Figuren unterstützen diese dabei im Idealfall.

Aufgrund des persuasiven, publikumsbezogenen und didaktisch-moralischen Charakters der Satire weist diese also ein besonderes Naheverhältnis zur Rhetorik auf; mit anderen Worten: satirische Texte besitzen ein hohes Maß an Rhetorizität. Sie verfügen über dezidiert rhetorische Eigenschaften. „Die Wirkungsabsichten der Satire zielen auf Überredung. Seit jeher sind deshalb Parallelen zwischen Strukturen des satirischen Textprozesses und Überredungstechniken der Rhetoriktradition gezogen worden.“⁵⁸ Die Satire ist dabei weder auf eine Gattung noch eine bestimmte Textsorte festgelegt; ja es erscheint als eine „Eigenschaft des Satirischen, unterschiedlichste Textsorten für seine Zwecke funktionalisieren zu können.“⁵⁹

Die rhetorische Beschaffenheit der Satire ist bislang so gut wie gar nicht beschrieben worden: Satirische Formen gelten oft als Gebrauchstexte. Ihre scheinbare Bindung an einen konkreten zeitgenössischen Anlass, der für die Nachwelt nicht mehr verständlich ist, verwehrt ihnen oft den Zugang zu kanonisierter Literatur. Am ehesten gelingt dies noch satirischen Romanen. Als die Germanistik im 19. Jahrhundert ein eigenständiges wissenschaftliches Fach wurde, war die Rhetorik zudem als eine praxisbezogene Wissenschaft von der Textherstellung bereits abgewertet. Germanistik verstand sich nicht als Fach, das die Techniken der Produktion von Texten vermitteln wollte; Schreib- und Sprechpraxis spielten in der germanistischen Literaturwissenschaft keine Rolle. Sie war geprägt von einem Genialitäts- und Originalitätsbegriff, der die Herstellung von Texten nicht als erlernbares „Handwerk“ begriff, sondern den Eingebungen des Genies zuschrieb. Die Germanistik begann, so Mayer, „als philologische Disziplin, die rhetorische Prozesse nicht interessiert und der nicht daran gelegen war,

⁵⁸ Klaus Schwind, *Satire in funktionellen Kontexten, Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse* (Tübingen: Narr 1988), S. 96f.

⁵⁹ Ebd., S. 115f.

Sprachforschung in praktische Anwendungsbezüge des Sprechens und Schreibens münden zu lassen [...]“⁶⁰.

Im 20. Jahrhundert kam es durch den Romanisten Ernst Robert Curtius und dessen Schüler Heinrich Lausberg zu einer Art Renaissance des Rhetorischen im Bereich der Philologie. Lausberg verfasste das umfangreiche »Handbuch der literarischen Rhetorik« (1960) und schuf, angelehnt an die antiken Quellen, ein System der rhetorischen Figuren. Die literarische Rhetorik beschränkte sich damit jedoch weitestgehend auf das Gebiet der Elocutio. Im Fokus befanden sich die rhetorischen Figuren, doch die anderen Entstehungsschritte der Rede wurden in das Konzept nicht integriert. Bis heute ist ein ganzheitliches System literarischer Rhetorik nicht vorhanden.⁶¹ Solch ein Konzept könnte für die Interpretation literarischer Texte äußerst gewinnbringend sein.

Literarische Texte und öffentliche Rede haben mehr Gemeinsamkeiten als bloß den Entstehungsschritt der Elocutio. Was dem Dispositiv öffentliche Rede zugrundeliegt, kann ohne weiteres auch auf literarische Texte übertragen werden, so wie es von Mayer formuliert wird:

Eine Theorie literarischer Rhetorik geht mithin davon aus, dass literarische Werke als eine Variante *öffentlicher* Rede zu verstehen sind. Diese Bezeichnung ist nicht auf die historisch realisierte Form des rednerischen Vortrags eingeschränkt, sondern auch auf andere, moderne Formen anwendbar, sofern sie die Bedingung erfüllen, auf dem triadischen Modell öffentlicher Kommunikation zu basieren [...] also darauf, dass ein Redner (ein Texturheber) existiert, der einen Redetext (mündlich oder schriftlich) verfasst und öffentlich vorträgt (einem Dritten zugänglich macht).⁶²

Das Kommunikationsmodell, das die Basis aller Texte, mit denen sich die Literaturwissenschaft auseinandersetzt, darstellt, erlaubt es also, jeden literarischen Text unter rhetorischen Gesichtspunkten zu betrachten. Das gilt natürlich auch für satirische Texte. Darüber hinaus ist Satire mehr noch als andere literarische Formen engagierte Literatur. „Zum Wesen der Satire gehören Tendenz und Engagement.“⁶³ Sie ist in stärkerem Maße der Kritik an der Gesellschaft verpflichtet und versucht, auf diese Einfluss zu nehmen. Weil sie sich direkt an ein Publikum richtet, das sie überzeugen will, muss sie zwangsläufig rhetorische Mittel verwenden. Der gesellschaftskritische Impetus ist beim Satiriker größer als bei anderen Autoren. „Die Satire ist als sprachliche

⁶⁰ Mayer (2002), S. 99.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 101.

⁶² Ebd., S. 103.

⁶³ Klaus Lazarowicz, *Verkehrte Welt, Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire*, Tübingen 1963, S. 67, zitiert nach Schwind, S. 63.

Ausdrucksform an jemanden adressiert und besitzt kommunikative Funktionen.“⁶⁴

Diese Funktionen können in der Überzeugung des Publikums bestehen, aber auch in der Bestärkung schon vorhandener Meinungen oder Bildung von Interessensgruppen. Durch Satire kann für eine bestimmte Sache erstmals Öffentlichkeit erzeugt werden und im extremsten Fall kann, wie Schwind darstellt, sie zu bestimmten Handlungsweisen aufrufen:

Stimmt eine Gruppe von Rezipienten von vornherein mit den Wertungen des Autors überein und „besitzt die Information, die notwendig ist, um den satirischen Angriff verstehen und adäquat umsetzen zu können“, bestätigt und verstärkt Satire vorhandene Bewertungen. Ziele können in einer „Solidarisierung von zerstreuten Gruppen; Konsolidierung bestehender Gruppen; Herstellung von Öffentlichkeit (Satiriker als *opinion-leader*)“ liegen, oder „Satire dient zur Aufrechterhaltung der Kommunikation in einer Gruppe (phatische Funktion), evt. zum Auslösen von Handlungen“.⁶⁵

In Kraus' Appell »An alle, die die Wahl haben«⁶⁶ wird ganz konkret zu einer bestimmten Handlung aufgerufen, nämlich bei der Wahl der Sozialdemokratie die Stimme zu geben. In »Hüben und Drüben«⁶⁷ ruft Kraus zur Abkehr von der Partei auf. Eine Unterstützung der Sozialdemokratie lasse sich nicht weiter mit einer Teilnahme an seiner „Partei der Menschlichkeit“⁶⁸, wie es in der Rede »In eigenster Sache« 1922 heißt, vereinbaren. Er stellt das Publikum vor eine Entscheidungsfrage. Hier besteht die kommunikative Funktion auch darin, eine Gruppe aufzuspalten.

Satirische Texte verfolgen noch mehr kommunikative Ziele als im oben genannten Zitat aufgeführt wurden. Der satirische Text entsteht aus der Konfrontation des Individuums mit einer Realität, deren Fehlerhaftigkeit durch die Satire wieder zurechtgerückt werden soll. „So ‚verkörpert‘ der satirische Text [...] selbst einen konstruktiven Normbestandteil, insofern es als Ganzes gegen das in der ‚Wirklichkeit‘ Vorhandene eine Alternative darstellt oder in einem Gegenmodell Utopisches aufscheinen läßt [...]“⁶⁹.

Davon zeugen Elias Canettis Eindrücke rund um den Justizpalastbrand. Nach den Geschehnissen war es Karl Kraus, der durch das Affichieren eines Plakates mit den Worten: „An den Polizeipräsidenten von Wien / Johann Schober / Ich fordere Sie auf,

⁶⁴ Schwind, S. 121.

⁶⁵ Ebd., S. 134, Zitate aus Jörg Schönerth, „Wir Negativen“- Das Rollenbewußtsein des Satirikers Kurt Tucholsky, in: Kurt Tucholsky, Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung, hrsg. v. I. Ackermann (München: edition text & kritik 1981), S. 46-88, S. 58ff.

⁶⁶ F 508-513, 30-32.

⁶⁷ F 876-884, 1-31.

⁶⁸ F 608-612, 7.

⁶⁹ Schwind, S. 13.

abzutreten. / Karl Kraus / Herausgeber der Fackel“⁷⁰ als einzige moralische Instanz auf das Unrecht reagierte. Canetti bemerkt dazu in seinen Erinnerungen: „Seine Plakate waren das einzige, was einen in diesen Tagen aufrechterhielt. Ich ging von einem zu anderen, blieb vor jedem stehen, und es war mir, als sei alle Gerechtigkeit dieser Erde in die Buchstaben seines Namens eingegangen.“⁷¹ Auch hier versucht der Satiriker appellativ direkt Einfluss auf die Gesellschaft auszuüben, indem eine Machtinstantz zum Rücktritt aufgefordert wird. Aber dies ist nicht die einzige kommunikative Funktion dieses Plakats. Was bei Canetti anklingt, lässt sich in etwa mit „Zurechtrückung der Wirklichkeit“ umschreiben. Ein Verstoß gegen die moralische Norm soll durch die Satire wieder in Ordnung gebracht werden.

Eine satirische Norm steht stets in Relation zu einem mit negativen Implikationen versehenen ‚Normwidrigen‘, wie es im Angriffsobjekt repräsentiert ist. In der Gegenüberstellung von eigener Norm und dem als davon abweichend Gesehenen in der ‚Wirklichkeit‘ liegt a priori ein Moment von Wertung und weitergehend die Hindeutung auf eine erwünschte Korrektur mit Überredungsabsicht. Entsprechend präsentiert oder intendiert die Satire als eine ‚parteiliche‘ Rede nachvollziehbar Wertzusammenhänge, in denen der Adressat zusammen mit dem Satiriker im Rahmen des vorgestellten „set of values“ seine Wertzuordnungen in bezug auf Norm und Normwidriges vornehmen soll.⁷²

Aus diesem Grund muss Satire tendenziell und engagiert sein. Die Existenz eines moralischen Idealzustandes ist der Satire immanent.⁷³ Es liegt an dem Leser, die Norm, die in der Satire zum Ausdruck gebracht wird, aus dem Text zu entschlüsseln. „Der Rezipient einer Satire steht vor der Aufgabe, die satirische Norm aus den dargebotenen Elementen und Relationen [...] als eine wesentliche Bedeutungsebene des Textes zu konstituieren.“⁷⁴ Durch das in der Satire zum Ausdruck kommende Normsystem lässt sich außerdem die für die Textform spezifische Aggressivität rechtfertigen. Die Sorge um das Allgemeinwohl macht die Satire zu einer Sache mit öffentlichem Anliegen:

Eine wesentliche Ausgangsmöglichkeit dieser Wertbeilegungen liegt darin, den satirischen Angriff mit seiner für sich nicht unproblematischen Aggressivität als nicht privat motiviert, sondern vom Anspruch her als ‚allgemein nützlich‘ [...] darzustellen, wobei sich die angesprochene Zielgruppe als ‚Allgemeinheit‘ fühlen darf.⁷⁵

Karl Kraus‘ Versuch, die fehlerhafte Wirklichkeit mit den Mitteln der Satire zurechtzurücken, ruft beim Publikum ein Gefühl der Gerechtigkeit hervor; die gesellschaftliche Norm scheint wiederhergestellt. Man kann deswegen durchaus von

⁷⁰ Zitiert nach Edward Timms, *Apocalyptic Satirist, The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika* (New Haven / London: Yale University Press 2005), S. 338.

⁷¹ Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr, Lebensgeschichte 1921-1931* (Frankfurt a. M.: Fischer 1993), S. 232.

⁷² Schwind, S. 70.

⁷³ Vgl. ebd., S. 71f.

⁷⁴ Ebd., S. 78.

⁷⁵ Ebd., S. 71.

einer kathartischen Funktion der Satire sprechen. Das satirische Ich ist Repräsentant dieser Norm⁷⁶, der Text ist Ausdruck der Aggression, die sich durch das Aufeinandertreffen der verkehrten Welt mit dem moralischen Bewusstsein des Satirikers ergibt. Der fehlerhafte Zustand der Wirklichkeit führt zur „Frustration oder Irritation des Autors in seinem Verhältnis zur ‚Wirklichkeit‘ und einer dadurch stimulierten persönlichen Indignation“.⁷⁷ Die „individuelle Ventilfunktion“⁷⁸, die einem satirischen Handeln innewohnt, kann sich auf ein Kollektiv übertragen, das durch die der Satire immanente Aggressivität eigene Frustrationen abbauen kann.⁷⁹

Die wichtigen Funktionen der Satire sind also persuasiv und didaktisch, mitunter solidarisch, konsensstiftend und kathartisch. Das Publikum soll von einer Sache überzeugt werden und das Gefühl der Gerechtigkeit wiedererlangen. Doch Satire hat nicht nur appellative oder kommunikative Funktionen, für die sie sich rhetorischer Mittel bedient; sie besitzt auch einen ästhetischen Anspruch, der für die vorher erwähnte Aggressivität der Satire wichtig ist. Das charakteristische Merkmal für die Literaturform Satire ist, dass sie in gleichem Maße appellative und ästhetische Ziele verfolgt. Die Satire ist dem gemäß gestaltet, „daß sich appellative und ästhetische Funktion so miteinander verschränken sollen, daß die Normvermittlung aus einem ästhetischen Textprozeß heraus erfolgt, um nicht bloß belehrend ‚Didaktik‘ zu betreiben.“⁸⁰ Die Aggressivität des satirischen Textes, die eine Missachtung der gesellschaftlichen Regeln und rhetorisch betrachtet einen Verstoß gegen das Grundprinzip des Aptum darstellt, kann nur durch die ästhetische Komponente der Satire gerechtfertigt werden.

„Satire ist ästhetisch sozialisierte Aggression“⁸¹. Die Militanz der Satire ist nur durch ihren Unterhaltungswert und ihren ästhetischen Anspruch vertretbar. Für die Satire ist es konstitutiv, dass durch ihre ästhetische Gestaltung ihr negativer Impetus gerechtfertigt und damit sozial vertretbar wird. Aus diesem Grund weisen anspruchsvolle satirische Texte einen „doppelten Boden“ auf; mit der Literarizität steigt aber auch ihre Mehrdeutigkeit und damit Missverständlichkeit:

⁷⁶ Vgl. Schwind, S. 82.

⁷⁷ Ebd., S. 63.

⁷⁸ Ebd., S. 64.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 67.

⁸⁰ Ebd., S. 11.

⁸¹ Jürgen Brummack, Zu Begriff und Theorie der Satire, in: Dt. Vierteljahresschrift für Literaturwissensch. u. Geistesgeschichte 45 (1971) Sonderheft, S. 275-377, S. 284f., zitiert nach Schwind, S. 89.

„Indirektheit“ hebt auf ein notwendiges Element der Schreibweise ab, insofern nämlich die ästhetische Funktion Aggressivität und Engagement derartig vermitteln muß, daß diese zum einen für das Publikum ‚akzeptabel‘ werden und zum anderen eben durch einen ästhetischen Zeichenprozeß Wirkung erzielen können.⁸²

Dieser „doppelte Boden“ oder dieses Maß an Fiktionalität und Mittelbarkeit des satirischen Textes kann durchaus als ein Qualitätsmerkmal verstanden werden: „Evt. zeichnet sich ‚große‘ Satire dadurch aus, daß sie durch die ästhetisch gelungene Gestaltung ‚Bedeutungsspielräume‘ läßt?“⁸³

Das die gesamte ›Fackel‹ durchziehende Motiv vom ‚Niederreißen‘ und ‚Aufbauen‘ verweist auf einen an die Satire häufig formulierten Vorwurf, mit dem sich Kraus oft konfrontiert sah: Er könne nur niederreißen, aber nicht aufbauen. Das kritische Potential der Satire ist oft in dieser Hinsicht missinterpretiert worden. Die Satire sieht sich häufig mit dem Vorwurf konfrontiert, nur negativ zu sein. Durch die Formulierung dieses Vorwurfes kommt auch ein Bejahen des gesellschaftlichen Ist-Zustandes zum Ausdruck. Die Negation und Destruktion, die in satirischen Texten ausgestaltet wird, verdeckt den positiven moralischen Zweck, den die Satire auch verfolgt. Es wird dabei übersehen, dass die Satire im Dienste eines moralischen Ideals kämpft, dem sie verpflichtet ist. Die Erklärung dieser Ziele und die Zurückweisung des Vorwurfs der Negativität bilden selbst ein Charakteristikum satirischer Texte:

Dieses Rechtfertigungsbedürfnis vor dem Vorwurf einer bloß destruktiven Aggressivität und das Pochen auf der konstruktiven Rückbindung des Angriffs finden sich traditionell in ‚Rechtfertigungsmodellen‘ der Satirikerapologien, [...] in denen neben der Rechtmäßigkeit des Kampfes auch auf die Angemessenheit der verwendeten Mittel verwiesen wird [...]⁸⁴.

In der ›Fackel‹ nimmt dieses Motiv einen breiten Raum ein und ist ein Teil der Selbstdarstellung des satirischen Ichs. Zur ästhetischen Gestaltung des satirischen Textes gehört, dass durch ihn Emotionen hervorgerufen werden. „Es sollen sich also emotionale und ästhetische Funktion so miteinander verbinden, daß sie einen Rezipienten in einen Textprozeß, der nicht zuletzt von emotionalen Bedeutungsanteilen besetzt ist, hineinzuziehen vermögen.“⁸⁵ Durch die Vermittlung der Emotionalität des satirischen Ichs und durch das Evozieren von Emotionen beim Publikum intensiviert sich die Wirkung des satirischen Textes. Auch aus diesem Grund ist die Ausgestaltung der Figur des satirischen Ichs von großer Bedeutung

⁸² Schwind, S. 88.

⁸³ Ebd., S. 118.

⁸⁴ Ebd., S. 72.

⁸⁵ Ebd., S. 10.

Um diese Emotionalität zu erreichen, bedient sich die Satire rhetorischer Mittel, so wird etwa durch die Verwendung bestimmter rhetorischer Figuren der Text mit emotionaler Bedeutung aufgeladen: „Diese Emotionalität muß als Qualität des Textes gestaltet werden [...]“.⁸⁶ Die vorherrschende rhetorische Kategorie, die hier zum Tragen kommt, ist das Pathos, wovon in einem eigenen Kapitel noch die Rede sein wird. Neben dem Logos, also dem argumentatorischen Teil und dem Ethos, der (moralischen) Selbstdarstellung des Satirikers, stellt das Pathos eine ebenso wichtige rhetorische Kategorie im Text dar, die allerdings in Vergessenheit geraten zu sein scheint. Die pathetische Entrüstung des satirischen Ichs sollte aber nicht als die der historischen Person des Autors angesehen werden, wie das gerade bei Karl Kraus oft geschieht, in dessen Fall gerade frühe Interpreten seiner Texte von einer Deckungsgleichheit von Mann und Werk sprechen, eine falsche Fährte auf die Kraus sie selbst gelockt hat. Für die Glaubwürdigkeit von Emotionalität und auch für die Vermittlung von Normen und Werten ist diese Deckung von großer Wichtigkeit. Das bedeutet aber nicht, dass die im Text erzeugte Emotionalität des satirischen Ichs mit einer moralischen Entrüstung einer Privatperson völlig identisch ist: „Nun kann die Emotionalität im satirischen Text auch vorgegeben, also fiktiv sein.“⁸⁷ Der Anlass des satirischen Ausbruchs liegt sicher beim schreibenden Individuum, dessen sensible Wahrnehmung mit einer fehlerhaften Wirklichkeit kollidiert; die Gestaltung der Emotionalität im Text kann allerdings durchaus einen doppelten Boden aufweisen.

Burkhard Meyer-Sickendiek hat in seiner Arbeit über Affektpoetik⁸⁸ der Satire den Affekt der Aggression zugeordnet. Dabei ist sein Vorgehen ausschließlich werkästhetisch und klammert rezeptionsästhetische Probleme, wie die mögliche Reaktion des Publikums, aus. Er geht der Frage nach, „inwiefern die den literarischen Text prägenden affektuellen Regungen für eine literarische Gattung konstitutiv sind.“⁸⁹ Die Reduktion auf den Affekt der Aggression scheint dabei etwas eindimensional. Gerade die in der mittleren Stilebene stattfindende Selbstdarstellung des Satirikers, rhetoriktheoretisch gesprochen das Ethos, ist oft völlig frei von Aggression und doch spezifisch für die Satire, deren Ziele auch im Bereich des delectare, und nicht nur im movere liegen. Mit pathetischer Rede will man zweifelsohne bewegen. Auch das Pathos

⁸⁶ Schwind, S. 10.

⁸⁷ Ebd., S. 65.

⁸⁸ Vgl. das Kapitel „Die Aggression in der Satire“, in: Burkhard Meyer-Sickendiek (2006), S. 376-406.

⁸⁹ Ebd., S. 9.

des satirischen Textes dient wie Logos und Ethos der Überzeugung des Publikums, es trägt eine persuasive Funktion.

Wenn der satirische Text anstrebt, emotionale Bedeutungsanteile und Wertigkeiten zu übermitteln, wird er diese Wirkungspotentiale für seine Zwecke zu stimulieren suchen, um einen Rezipienten in den Textprozeß hineinzuziehen: Textstrukturen werden dann durch Aggressivität und Antipathie oder Normzufriedenheit und Sympathie ‚eingefärbt‘ oder wollen mit ‚Lustgewinn bestechen‘ (z.B. durch Komik, die gegen das Objekt gerichtet werden kann, was auch ein ersatzhaftes Ausleben von Aggressionen bedeuten mag). Solche emotionalen Besetzungen als Rezeptionsvorgaben besitzen sicherlich ein Moment des Suggestiven, welches unmittelbar beeinflussen will.⁹⁰

Um seine persuasiven Ziele beim Publikum zu erreichen, bedient sich der Satiriker verschiedenster rhetorischer Mittel, mit denen vom normalsprachlichen Code abgewichen wird.⁹¹ Für die Satire typisch sind dabei Mittel, die eine Verzerrung der Wirklichkeit oder „distortion“⁹² hervorrufen. Diese wird erreicht durch „Verstellung, Verkehrung, Verkleidung, Verdrehung, Verschiebung, Verschlüsselung des eigentlich Gemeinten“.⁹³

Im Dienste dieser Verzerrungsprozesse stehen eine Reihe rhetorischer Figuren, die für satirische Texte typisch sind. Es ist evident, dass gerade Stilmittel, die der Über- oder Untertreibung, der Verknappung oder Umdeutung von Gesagtem dienen, besonders häufig Anwendung finden. Demnach besteht das Satirische „in den verschiedenen Verzerrungs-, Verkürzungs-, Übertreibungsverfahren, denen die gemeinte Wirklichkeit nach den Modellen der Metonymie, der Synekdoche, der Hyperbel unterworfen wird“⁹⁴.

Außer den der Satire offensichtlich immanenten rhetorischen Figuren wie Ironie, Sarkasmus oder Hyperbel, die allesamt der Verzerrung dienen, gibt es, was noch zu zeigen sein wird, eine Vielzahl anderer Mittel, die für diese Literaturform typisch sind. Sie stehen im satirischen Text nicht nur im Dienste einer literarischen Ästhetik, sondern haben persuasive Funktion, sie sollen das Publikum in die Perspektive des satirischen Ichs versetzen.

Um den Adressaten in einen ästhetischen Textprozeß einzubinden, werden in der Satire vor allem Verformungsoperationen nach strukturellen Verfahren rhetorischer Figuren benutzt, die auf recht einfache Weise das Erfordernis, in und durch Sprache zu gestalten, erfüllen helfen und die beispielhaft zeigen, wie Sprache auf einer sozusagen sekundären Ebene arbeitet. In Frage steht hier nämlich das verformende Verhältnis zwischen Ersetzendem und Ersetztem oder

⁹⁰ Schwind, S. 14.

⁹¹ Ebd., S. 92.

⁹² Ebd., S. 90.

⁹³ Klaus Lazarowicz, *Verkehrte Welt, Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire*, Hermaea. 15 (Tübingen 1963), S. 71, zitiert nach Schwind, S. 89.

⁹⁴ Wolfgang Preisendanz, *Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem, Negativität und Positivität im Satirischen*, in: *Das Komische* (1976), S. 411-416, S. 413), zitiert nach Schwind, S. 98.

zwischen Gesagtem und Gemeintem, mit dem ein einzubeziehender Adressat über sprachliche Operationen zur Herstellung von Relationen zwischen Kontexten hingeleitet wird. So wie die Rhetorik ‚Parteienrede‘ ist, steht hinter diesem Verfahren die Wirkungsabsicht des Satirikers, der den Rezipienten zu seiner Sichtweise auf ‚Wirklichkeit‘ überreden will.⁹⁵

Auch Lausberg hat schon auf die persuasive Funktion rhetorischer Figuren hingewiesen: „Die Tropen sind Rätselrede [...] Ihre Gestaltung ist dem Parteiinteresse [...] unterworfen.“⁹⁶ Der Rezipient wird durch die Abweichungen vom normalsprachlichen Code dazu aufgefordert, die Anspielungen, Verzerrungen und Verformungen zu dechiffrieren. Gerade dieser Vorgang des Entschlüsselns ist für die Hörer der Kraus-Vorlesungen und auch die Leser der ›Fackel‹ als eine Gemeinschaft konstitutiv: „Die Zumutung des Verständnisses an das Publikum bedeutet die Aufforderung zur aktiven (verständnisschlüsselnden) Teilnahme des Publikums an der Schöpfung des Werkes.“⁹⁷ Diese aktive Teilnahme, durch die sich das satirische Werk erst vervollständigt, zieht den Leser in den Textprozess mit hinein. Die Bereitschaft zur Decodierung bedeutet einen ersten Schritt in Richtung Zustimmung. Zumindest kann gesagt werden, dass die konventionellen Hör- oder Sehgewohnheiten des Rezipienten verstört und erweitert werden. „Werden kulturelle Einheiten aus ihren gewohnten Verwendungszusammenhängen herausgelöst und innerhalb von Textstrukturen in eine ungewohnte Wahrnehmungssphäre verlegt, wird potentiell die Wahrnehmung desjenigen, der sich auf den Text einläßt, aufgestört.“⁹⁸ Daraus wird ersichtlich, dass auch dem in der ›Fackel‹ permanent angewandten Prinzip der Rückbezüge eine persuasive Funktion innewohnt. Durch die aktive Teilnahme am Werk wird der Leser in die eigene Welt des satirischen Ichs gleichsam hineingezogen.

Auch wenn die Bedeutung der rhetorischen Figuren in der rhetorischen Betrachtung nicht überbewertet werden soll, muss auf sie eingegangen werden. Evident ist, dass man in satirischen Texten häufig Mittel wie Komik, Ironie, Wortspiele, Parodie oder Groteske findet. Da die Satire auch versucht, ein Gegenbild zur fehlerhaften Wirklichkeit zu kreieren, finden sich darüber hinaus rhetorische Figuren, die oppositionell fungieren wie Antithesen oder Paradoxa. „Deshalb finden in der Satire häufig antithetisch strukturierte Figuren Anwendung (einfaches Beispiel: Paradoxa;

⁹⁵ Schwind, S. 12.

⁹⁶ Lausberg, § 556, zitiert nach Schwind, S. 97.

⁹⁷ Ebd., S. 97.

⁹⁸ Ebd., S. 94.

Katachresen), die die Opposition ‚Wert vs. Unwert‘ (Schein vs. Sein, Schlecht vs. Gut, Sein vs. Sollen u.ä.) in der Sprache selbst nahebringen.⁹⁹

Schwind spricht von der „Kunst der antithetischen Stimmführung“ als auffallendstes Merkmal satirischer Sprache¹⁰⁰, was gerade für Kraus‘ Werk interessant ist, in dessen Texten das satirische Ich die verschiedenen Stimmen, die im Text auftreten, dirigiert. Wichtig sind auch Figuren, die dazu dienen, Personen als Objekte der Satire zu charakterisieren:

So wird z.B. eine Periphrase satirisch funktionalisiert, indem die Umschreibung nicht bloß zur Verlebendigung der Bezeichnungsfunktion dient, sondern Wertungen heraufbeschwört, beispielsweise indem man einer Person eine ungünstige Eigenschaft zuschreibt, welche dann stets für diese Person eingesetzt wird.¹⁰¹

Doch Stilmittel sind nur ein Teil des rhetorischen Inventars, dessen sich die engagierte Literaturform Satire bedient. Auch die Argumentationsweise satirischer Texte kann unter rhetorischen Gesichtspunkten analysiert werden. Die ersten drei Entstehungsschritte der Rede, Inventio, Dispositio und Elocutio, zu der die rhetorischen Figuren gehören, haben alle Texte miteinander gemein. Doch zumeist wird den Figuren eine unverhältnismäßig große Beachtung eingeräumt. Heike Mayer fordert in »Grundlagen einer zukünftigen Theorie literarischer Rhetorik« ein Umdenken: „Zu überwinden ist die im historischen Prozess vollzogene Bereichsteilung von ästhetischer Ebene des Figurenschmucks und philosophisch-argumentationstheoretischer Ebene formaler Beweislehre [...]“¹⁰². Die Figuren sind kein für sich existierender Redeschmuck, sondern stehen im Dienste der Argumentation. Einen literarischen Text unter rhetorischer Perspektive zu betrachten, würde demnach bedeuten, ihn als rhetorisch agierenden Text ganzheitlich zu sehen. Am Anfang dieses Kapitels wurde versucht zu erklären, warum der Elocutio eine so große Aufmerksamkeit beigemessen wird. Es wurde dabei auf die Anfänge rhetorischer Textanalyse bei Curtius und Lausberg hingewiesen und erläutert, warum diese Analyse um die anderen Entstehungsschritte der Rede erweitert werden sollte. Wie kann man sich ein neues Modell für eine rhetorische Analyse literarischer Texte vorstellen? Fest steht, dass ausnahmslos jeder literarische Text, auch wenn er nicht gesprochen wird, rhetorisch betrachtet werden kann; „was (literarische) Kommunikation rhetorisch (mithin

⁹⁹ Schwind, S. 87.

¹⁰⁰ Ebd., S. 87.

¹⁰¹ Ebd., S. 88.

¹⁰² Mayer (2002), S. 102.

rhetorisch analysierbar) macht, ist zum einen diese Bedingung der *Gerichtetheit* und zum anderen, dass in einer Mitteilung immer auch Werturteile des Mitteilenden impliziert sind.“¹⁰³

Engagierte Textformen wie die Satire, die ganz klar auf die Persuasion des Publikums abzielen, können von solch einer Analyse noch mehr profitieren. Mayer formuliert eine Vorstellung, wie dieses Modell, das auch die anderen Bereiche der Rhetorik miteinbezieht, aussehen kann:

Grundlage literarischer Rhetorik ist ein integratives Rhetorikmodell, das die sprachlich-stilistische Dimension der literarischen Textanalyse um argumentationsanalytische und psychologische Dimensionen bereichert und die Möglichkeit *ästhetischer Argumentationsfunktionen* in Betracht zieht. Daraus folgt eine Absage an Rhetorikmodelle, die literarische Rhetorik auf den Bereich der *Elocutio* und Figurenrhetorik reduzieren.¹⁰⁴

Es wurde schon festgestellt, dass innerhalb einer literarischen Rhetorik die Analyse der argumentativen Struktur eines Textes angestrebt wird. Dabei sollte das Argument unter dem Gesichtspunkt betrachtet werden, mit welchen rhetorischen Mitteln es beim Rezipienten ankommen soll: „Eine theoretische Voraussetzung literarischer Rhetorik besteht ferner darin, den Begriff des Arguments aus seiner einseitig auf ein bestimmtes, nämlich rationales Kommunikationsmodell bezogenen Verengung herauszulösen [...]“.“¹⁰⁵ Der Argumentation dienen nicht nur die sachlichen Gegenstände, sondern auch die Fähigkeit des Autors/Redners, an die Emotionalität des Publikums zu appellieren, sei es mit den Mitteln des Pathos oder des Ethos. Ob eine Rede überzeugend wirkt, hängt auch davon ab, inwieweit es dem Redner gelingt, das Auditorium auf der emotionalen Ebene zu erreichen.¹⁰⁶

Man sollte aber innerhalb der Analyse flexibel bleiben. Was bei dem einen Autor funktioniert, muss nicht automatisch für andere gelten: „Rhetorische Textanalyse funktioniert nicht nach dem Prinzip einer medizinischen Reihenuntersuchung; es gibt keine patentierbare Untersuchungsmethode, kein allgemeingültiges Analyseschema.“¹⁰⁷ Das bloße Aufspüren rhetorischer Figuren ohne ihre Funktion für die Argumentation im Text zu beschreiben, sollte jedenfalls der Vergangenheit angehören. Ein ganzheitliches Analysemodell sollte alle drei Ebenen der Überzeugung, die nach Aristoteles in Ethos,

¹⁰³ Mayer. (2002), S. 104.

¹⁰⁴ Ebd., S. 102.

¹⁰⁵ Ebd., S. 107.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 107.

¹⁰⁷ Ebd., S. 102.

Logos und Pathos bestehen, enthalten.¹⁰⁸ Dadurch offenbart sich, welche Werte der Autor dem Publikum vermitteln will und welche Mittel er sich dabei bedient. Rhetorische Figuren und andere Gestaltungselemente literarischer Texte stehen dabei im Dienste dieser persuasiven Ziele. Unter dieser Perspektive sollen sie auch analysiert werden. Mayer bringt auf den Punkt, warum eine rhetorische Analyse für literarische Texte so gewinnbringend ist: „Die literarischen Darstellungsmittel können daher als funktional für intendierte Bewertungen oder Schlussfolgerungen erachtet werden; so gesehen ist die „rhetorische Dimension in der Literatur unvermeidlich“.¹⁰⁹

Literarische und somit auch satirische Texte sind rhetorisch und rhetorisch analysierbar. Welche konkreten Punkte soll eine solche Interpretation von Texten demnach enthalten? Mayer fasst die Bereiche einer solchen Analyse folgendermaßen zusammen:

Eine wesentliche Aufgabe rhetorischer Analyse besteht demzufolge darin, die im Text wirksamen Mittel und Strukturen der Gedankenführung (*Dianoia*) zu vergegenwärtigen und offenzulegen, auf welche Weise dem Leser beispielsweise ein bestimmter Zusammenhang oder die Bewertung eines Sachverhalts oder einer Person nahegelegt wird: Die Aufmerksamkeit wird auf etwas gelenkt (und damit von etwas abgelenkt), Eindrücke werden hervorgerufen, Voraussetzungen evoziert, Identifikation wird erzeugt oder verhindert, an Instinkte appelliert, Vorstellungen werden genährt, Erwartungen zerstört, Vorurteile entlarvt (oder festgesetzt), Emotionen geschürt, Sympathien (Antipathien) gesteuert, der Verdacht wird auf etwas oder jemanden gelenkt, Zusammenhänge werden konstruiert oder verschleiert, Schlussfolgerungen suggeriert, ein Unrecht wird angeklagt oder gerechtfertigt ... Wieviel Freiheit ein Leser hat, sich von ästhetisch suggerierten Schlussfolgerungen zu distanzieren, hängt davon ab, wie geschickt ein Autor es versteht, die Darstellung seinen Absichten gemäß zu gestalten, aber auch von seiner eigenen kritischen Urteilsfähigkeit. Rhetorik befähigt zu beidem.¹¹⁰

Das Wissen um rhetorische Prinzipien schafft kritische Distanz zum Text. Rhetorische Mittel, deren sich der Autor bedient, als solche zu erkennen, lenkt den Blick auf die tieferen Absichten, die mit einem Text verfolgt werden. Im Fall von Kraus könnte eine solche Analyse seiner Texte endlich von der Paraphrase seiner Sätze befreien, die in der Sekundärliteratur so oft anzutreffen ist. Eine pure Wiedergabe von Kraus-Sätzen wider oder pro Dollfuß, gegen oder für die Sozialdemokratie kann immer nur zu einem unvollständigen Ergebnis führen, da übersehen wird, in welcher Weise argumentiert wird, wie die Gedankenführung aufgebaut ist und wie der Rezipient gelenkt werden soll.

Die Forderung nach einer so gestalteten Theorie und Praxis literarischer Rhetorik ist keine neue, aber sie wurde bisher wenig umgesetzt. Eine Analyse satirischer Texte im

¹⁰⁸ Vgl. Mayer (2002), S. 103f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 106.

¹¹⁰ Ebd., S. 108.

Lichte der Rhetorik, der sie zweifelsohne verpflichtet ist, sollte eine neue Perspektive auf diese Texte liefern.

IV. Ethos oder Wie wird man eine moralische Instanz?

A) Die Figur des Satirikers

Mit dem Pragma oder Logos richtet sich der Redner an die Vernunft des Publikums. Argumente und Beweise sollen auf rationaler Ebene persuasiv vorgebracht werden. Das Überzeugungsmittel Logos wird deswegen dem Wirkungsmodus *docere* zugeordnet. Pathos, das die Zuhörer auf der emotionalen Ebene überzeugen will, soll das Publikum bewegen und entspricht deswegen dem *officium oratoris movere*. Dieses Kapitel soll vom Ethos, von der Selbstdarstellung des Redners handeln. Der Verweis auf die eigene Person und ihre moralische Integrität stellt ebenfalls ein persuasives Mittel dar, dient aber darüber hinaus auch der Unterhaltung des Auditoriums. Es wird deswegen dem *delectare* zugeordnet. Lausberg definiert Ethos folgendermaßen: „Die dem *delectare* und der Sympathie zugeordneten und für eine dauerhafte Affizierung geeigneten sanften Affektstufen, die auch als dauernde Gemütsverfassung auftreten, heißen ἡθὺς (Quint 6, 2, 8)“¹¹¹. Hier kommt schon zum Ausdruck, dass für die Selbstdarstellung des Redners die Wucht des *genus grande*, in dem sich das Pathos abspielt, ungeeignet erscheint. Für die Inszenierung des satirischen Ichs ist die mittlere Stilebene adäquat.

Die Selbstdarstellung ist für den Überzeugungsprozess von großer Wichtigkeit. Für die Wirksamkeit der Persuasion muss die Darstellung eines einwandfreien Charakters gewährleistet sein. Dies ist Kraus zweifelsohne gelungen, sonst würde man in seinem Fall nicht von einer Kongruenz seiner Aussagen mit seinem persönlichen Handeln sprechen. Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass die Selbstdarstellung auch zum Zweck der Unterhaltung dient. Oft sind dies bei Kraus die Passagen, in denen er mit einem wohlwollenden süffisanten Plauderton von sich spricht und in denen sich der Rezipient von der pathetischen Rede erholen kann. Man betrachte etwa den Text »Lob der verkehrten Lebensweise«, der zwar keine Rede, aber das beste Beispiel für die Gestaltung der Figur des Autor-Ichs darstellt. Hier inszeniert sich der Satiriker, wie auch an vielen anderen Stellen, als Langschläfer aus gutem Grund: „Darum schlafe ich in den Tag hinein. Und wenn ich erwache, breite ich die ganze papierene Schande der Menschheit vor mir aus, um zu wissen, was ich versäumt habe, und bin glücklich. Die

¹¹¹ Lausberg, § 257.

Dummheit steht zeitlich auf, darum haben die Ereignisse die Gewohnheit, vormittags zu geschehen.“¹¹² Auch wenn dieser Text vor allem in einer mittleren Stilebene verläuft und vordergründig den Zweck der Unterhaltung erfüllt; zwischen den süffisanten Tönen vernimmt der Rezipient dennoch Anklänge an das Pathos, zu dem sich jeder Kraus-Text sofort aufschwingen kann. Die ‚papierene Schande der Menschheit‘ als Metapher für das Zeitungswesen stellt so einen ‚halbpathetischen‘ Zwischenklang dar.

Die Selbstdarstellung eines Redners dagegen erfolgt nicht nur auf der sprachlichen Ebene, sondern auch durch all jene Komponenten, die mit „Setting“ umschrieben werden können, also durch das äußere Erscheinungsbild des Redners wie auch des Raumes und seiner Requisiten. Dazu bemerkt Ueding:

Vergnügen oder Wohlwollen erregt der Redner vorzüglich durch die Vorstellung seines eigenen Charakters. Dessen Redlichkeit und Festigkeit gilt es zu erweisen, so daß dem Redner immer die Funktion eines Vorbildes zukommt. Wenn er auch das Ideal des *vir bonus* niemals ganz erreichen kann, muß das Publikum doch zu der Überzeugung gelangen, daß es wirklich sein Ideal ist, dem er nachzustreben sich bemüht, so daß auch seine Rede als Teil dieser eigenen Bildungsanstrengung gesehen werden kann. Die Darstellung des eigenen Charakters, der eigenen Sitten und moralischen Überzeugungen beschränkt sich dabei nicht bloß auf die sprachliche Gestalt, sondern bezieht die Präsentation des Redners, seinen Aufzug, seine Aktionen, sein gesamtes Gepräge mit ein.¹¹³

Die vielzitierte Kongruenz von Aussagegehalt und biographischen Tatsachen beweist, dass es Kraus als Redner gelungen ist, seine charakterliche Integrität glaubhaft zu vermitteln. Kraus spricht von sich selbst als von jemandem, der „nichts will als mit dem eigenen Werk gemessen werden und ein Beispiel geben, wie Mann und Werk für einander haften.“¹¹⁴ Die historische Person und das satirische Autor-Ich kommen hier beinahe zur Deckung, sie überschneiden sich. Die Aussagen und moralischen Ansprüche dürfen nicht im Gegensatz zur Handlungsweise der realen Person stehen. Meyer merkt dazu an:

Das wichtigste Kapital des Redners ist seine persönliche Glaubwürdigkeit. Sie im Urteil des Publikums zu erlangen und dauerhaft bewahren zu können, erfordert ein entsprechendes äußeres Auftreten des Redners, im Sinne einer wirkungsvollen charakterlichen Selbstdarstellung (*ethos*). Zugleich gilt es, dabei eine wahrnehmbare Diskrepanz zwischen der Botschaft und dem eigenen Handeln zu vermeiden (*Ethik*).¹¹⁵

¹¹² F 257-258, 11; Seinen unkonventionellen Tag- und Nachtrhythmus wird der Satiriker übrigens später als Argument dafür angeben, warum er nicht längst aus der katholischen Kirche wieder ausgetreten sei: Er verschlafe einfach die Amtsstunden am Vormittag.

¹¹³ Gert Ueding u. Bernd Steinbrink, Grundriß der Rhetorik, Geschichte – Technik – Methode (Stuttgart/Weimar: Metzler: 4²⁰⁰⁵), S. 281.

¹¹⁴ F 676-678, 47.

¹¹⁵ Mayer (2007), S. 31.

Deswegen war es im Fall von Kraus auch so wichtig, dass die ›Fackel‹ ein gänzlich unabhängiges Medium darstellte, das nicht durch ein Annoncenwesen finanziert wurde. Nur durch diese Unabhängigkeit war es Kraus möglich, korruptionistische Methoden oder eine offensichtliche Diskrepanz zwischen Meinung im Leitartikel und Anzeigenteil bei den großen liberalen Zeitungen anzugreifen.

Die aus der Antike stammende Vorstellung des idealen *vir bonus* inkludiert, dass nur der einwandfreie Charakter überzeugen könne. Diese Vorstellung ist allerdings spätestens im 20. Jahrhundert korruptiert worden. Göttert bemerkt dazu:

Erfolg als Redner könne nur ein *vir bonus*, ein Ehrenmann haben – die Natur würde andernfalls nicht als Mutter, sondern als Stiefmutter gehandelt haben. Wer schlecht ist, ist auch töricht, und überzeugen könne nur, wer selbst überzeugt ist, während Verstellung mißlingt, heißt es in vielleicht sympathischem, aber auch bodenlosem Leichtsinn.¹¹⁶

Die Frage, ob die Qualität einer Rede an ihrem Erfolg zu messen ist, stellt ein allgemeines Problem der Rhetorik dar. Was Göttert hier anspricht: Goebbels hat mit seinen Reden schreckliche Erfolge erzielt, doch von einem *vir bonus* kann in seinem Fall nicht gesprochen werden. Die Selbstdarstellung kann also sehr wohl auf einer Verstellung, auf Lüge oder Manipulation basieren und trotzdem erfolgreich sein. Im Fall von Goebbels kann allerdings auch nicht abgeschätzt werden, inwieweit der Erfolg der Rede nicht auch auf Einschüchterung durch Gewalt zurückzuführen ist. Fest steht lediglich, dass die antike Vorstellung vom Redner als *vir bonus* durch die Erfahrung der Propaganda problematisch ist.

Bisweilen wird Kraus mit dem Wiener Prediger Abraham a Sancta Clara verglichen. Beide sehen sich einem Publikum gegenüber, das nicht wirklich überzeugt werden muss, solange die Selbstdarstellung gelingt. Der Grund dafür ist die Erwartungshaltung des Auditoriums. Die Hörschaft weiß, was sie erwartet: „Abraham predigt vor Einverstandenen, ja Eingestimmten, und sein Erfolg ist garantiert, wenn er nur der eigenen Stilisierung gerecht wird.“¹¹⁷ Das Publikum der Vorlesungen hatte die Erwartungshaltung, dass die fehlerhafte Wirklichkeit, die den Impetus des satirischen Ausbruchs darstellt, vom Satiriker wieder zurechtgerückt wird. Die Hörer erwarteten, dass ein unabhängiges Individuum die Stimme ergreift, um die Wahrheit über den Zustand der Gesellschaft auszusprechen. Beide, Vorleser und Publikum, waren dabei

¹¹⁶ Karl-Heinz Göttert, *Geschichte der Stimme* (München: Wilhelm Fink 1998), S. 73.

¹¹⁷ Ebd., S. 278.

der Überzeugung, einer „Inselwelt“¹¹⁸ anzugehören. Gleichzeitig verbittet der Satiriker sich jegliche Einmischung des Publikums in künstlerische Angelegenheiten. Djassemý interpretiert dies folgendermaßen:

Er erkennt die zeitgenössische Publizistik als historische Verfallsform bürgerlicher Kommunikation und reagiert – bewußt anachronistisch – mit einer Steigerung individueller künstlerischer Autonomie. Er möchte sich eine ‚Inselwelt‘ intakter Teilöffentlichkeit schaffen und verweigert sich zugleich jeglichen Formen eines gleichberechtigten Diskussionsforums.¹¹⁹

Kraus hat nicht erst 1933 die Einmischung in seine satirische Arbeit, die die Forderung nach einer „Stellungnahme“¹²⁰ darstellt, als völlig unzulässig zurückgewiesen; es muss dem Satiriker selbst überlassen bleiben, an welchem Anlass sich seine Satire entzündet, die satirisch-künstlerische Autonomie darf nicht durch das Publikum angetastet werden. Die Kommunikation des „Anti-Mediums“¹²¹ ›Fackel‹, verläuft als Einbahnstraße. In diesem Zusammenhang sind auch die immer wieder in der ›Fackel‹ angesprochenen Vorwürfe an Kraus, Kleinigkeiten zu große Bedeutung beizumessen, zu sehen. Auch sie bedeuten einen Eingriff in die künstlerische Autonomie. Dem Vorwurf der Unverhältnismäßigkeit von Anlass und satirischem Ausbruch muss ständig widersprochen werden. Der scheinbare Verstoß gegen das Aptum wird dadurch gerechtfertigt, dass die Details „zum Gegenstand der Gesellschaftsdiagnostik“¹²² erhoben werden. Die ›Fackel‹ fungiert dabei als eine „öffentliche Popularklage“¹²³.

Wie bewerkstelligt es Kraus nun, dieses Bild von sich dem Publikum zu vermitteln? Wie ist es ihm gelungen, als eine moralische Instanz angesehen zu werden? Bevor diese Fragen beantwortet werden können, ist es notwendig, auf Grundsätzliches zum Thema Autor-Ich und Person des Autors im Werk von Karl Kraus einzugehen. Irina Djassemý ist in ihrer Studie über Kulturkritik bei Kraus und Adorno bereits den Weg weitergegangen, den Timms schon eingeschlagen hatte. Zuvor war jene Kraus-Literatur, die sich dezidiert der Person des Autors gewidmet hat, von der Vorstellung geprägt, dass es im Fall von Kraus eine Deckung von Mann und Werk gebe, was im Prinzip nichts weiter bedeutet, als dass zwischen den moralischen Prämissen, die in der Satire zum Ausdruck kommen, und dem Handeln keine Diskrepanz bestehe. Diese Sichtweise ist dadurch erklärbar, dass die ältere biographische Literatur zu Kraus von der

¹¹⁸ F 676-678, 68.

¹¹⁹ Djassemý, S. 323f.

¹²⁰ DW, S. 12.

¹²¹ Scheichl, siehe Fußnote 41, zitiert nach Djassemý, S. 324.

¹²² Ebd., S. 325.

¹²³ Ebd., S. 325f., siehe F 46, 20.

persönlichen Begegnung mit der Person geprägt war. Man ging davon aus, dass das Ich in Texten der ›Fackel‹ eins zu eins die Person Karl Kraus repräsentiert. Timms hat in seiner Kraus-Monographie darauf hingewiesen, dass die Person Kraus in Erzählungen oft nicht dem Bild des Satirikers, das man der ›Fackel‹ entnehmen kann, entspreche. Timms spricht von einer „self-dramatization in the role of satirist“¹²⁴.

Kraus, der in seinen Texten für das satirische Ich oft das Bild eines Menschenfeindes entwirft, sei doch von herzlicher und geselliger Art gewesen. Diese Diskrepanz ist evident, als Argument gegen die Auffassung von der Deckungsgleichheit taugt sie aber wenig. Djassemey hat dagegen ein einfaches wie literaturwissenschaftliches Argument vorgebracht. Zunächst konstatiert sie für die ›Fackel‹, wie schon erwähnt, eine „außerordentliche Präsenz des Autors“¹²⁵. Tatsächlich ist das satirische Ich in den Texten fast allgegenwärtig. Es wäre interessant, festzustellen, ob in bestimmten Textsorten der ›Fackel‹ dieses Ich stärker präsent ist und wenn ja, in welchen. Aufschlussreich wäre darüber hinaus auch, welchen Änderungen die Figur im Verlauf ihrer Ausgestaltung unterworfen ist.

Djassemey spricht von einer „Tendenz zur Fiktionalisierung [...] der Autorgestalt“¹²⁶ in der ›Fackel‹ und geht dabei in eine ähnliche Richtung wie Timms, der aus der Diskrepanz persönlicher Erfahrungsberichte mit der Person Kraus und der Selbstdarstellung in der ›Fackel‹ auf den Rollencharakter des satirischen Ichs schließt. Djassemey stellt die Trennung folgendermaßen dar:

Inwiefern Kraus mit seinem Projekt „verschmolzen“ ist, das bedarf indessen der Präzision. Zwar artikuliert Kraus persönliche Erfahrungen in der *Fackel*, jedoch ist solche literarische Artikulation nicht identisch mit der Aussprache in einem privaten Gespräch – ganz abgesehen davon, daß bestimmte Bereiche seines Lebens in der *Fackel* nicht wiederzufinden sind. Es ist mithin nicht die empirische Person Karl Kraus, die mit dem publizistischen Projekt vollkommen verschmolzen wäre, sondern das Autorsubjekt.¹²⁷

Djassemey setzt sich kritisch mit Timms auseinander. Für die Trennung von Person und satirischem Ich muss man nicht mit der Abweichung persönlicher Erlebnisberichte von satirischer Selbstdarstellung argumentieren. In der Literaturwissenschaft ist es selbstverständlich, das Autor-Ich von der Person des Autors zu trennen. Was für fiktionale Literatur gilt, ist auch für die Satire entscheidend. Die Ambivalenz der Satire,

¹²⁴ Edward Timms, *Apocalyptic Satirist, Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna* (New Haven / London: Yale University Press 1989), S. 176.

¹²⁵ Djassemey, S. 326.

¹²⁶ Ebd., S. 328.

¹²⁷ Ebd., S. 327.

einerseits wirklichkeitsbezogen zu sein, andererseits die Autonomie eines künstlerisch-fiktionalen Werkes zu besitzen, erlaubt, die gleiche Trennung durchzuführen. Das Autor-Ich und die historische Person hängen zwar zusammen, sind aber trotzdem getrennt voneinander zu betrachten. Dies gilt nicht nur für Karl Kraus, sondern wie Schwind es darstellt, für die Satire allgemein:

Zunächst ist die einfache Unterscheidung zu machen zwischen einem sprechenden ‚Ich‘, das im Text auftaucht, und dem Satiriker als historischem Subjekt. Um dieses als Ausdrucksmittel fungierende, fiktive ‚Ich‘ vom Autor-Individuum zu trennen, prägte die angelsächsische Kritik dafür den Begriff der „*persona*“ [...]. Natürlich sind *persona* und Autor weder grundsätzlich unabhängige Entitäten noch einfach miteinander gleichzusetzen – letzteres könnte nur heißen, daß das ‚Ich‘ im Text als wirkliches Sprachrohr des Autors vollkommen dessen Meinung repräsentiert, was erst einmal zu verifizieren wäre –, vielmehr bestehen mannigfache Interrelationen zwischen dem Produkt des Autors und ihm selbst.¹²⁸

Zur Verdeutlichung ein Beispiel: Gerade in den Aphorismen der ›Fackel‹, die außerordentlich stark von der Selbstinszenierung des Satirikers geprägt sind, finden sich zahlreiche abfällige Äußerungen über dichtende Frauen, wie etwa: „Frauenkunst: Je besser das Gedicht, desto schlechter das Gesicht.“¹²⁹ Tatsächlich hat Kraus aber Dichterinnen wie Else Lasker-Schüler gelobt und gefördert. Das Bild vom misogynen Weininger-Verehrer entspricht nicht der biographischen Realität und auch nicht der Privatmeinung der historischen Person.

Das Spiel mit den verschiedenen Masken und Identitäten hat nicht nur den Zweck der Unterhaltung, sondern steht, wie Schwind bemerkt, im Dienste der Persuasion:

Überhaupt bieten sich dem Satiriker über das ‚Ich‘ einer *persona* oder über satirische Sprecher Gelegenheiten zur ‚Selbstdarstellung‘. Er kann seiner Position durch Verleihung von Attraktivität und Sympathie Identifikationsmomente aufbauen, wenn z.B. durch den (vorgeblichen) Nachweis von Informiertheit, Hellsichtigkeit, Integrität und Überlegenheit oder Erweis des Nichteingebundenseins im Normwidrigen die eigene „Autorität“ bzw. „ethos“ etabliert wird.¹³⁰

Dabei kann auch die Inszenierung als Misanthrop durchaus einen Sympathiegewinn bringen, es kommt nur auf die Beschaffenheit des Publikums an. Die Erwartungshaltung eines Auditoriums, das bereit ist, sich einen satirischen Text anzuhören, ist schon auf Aggression ausgerichtet. Durch die Selbstdarstellung versucht der Satiriker, das Publikum für sich zu gewinnen, auch indem er eine Gegenfigur zu den sonst im Text auftretenden Figuren darstellt.

Im weiteren soll als ‚satirischer Sprecher‘ ein in den Einheiten des Textes präsent Verhalten des Autors bezeichnet werden, das den Autor der Satire in eine oder verschiedene ‚Rollen‘

¹²⁸ Schwind, S. 79.

¹²⁹ F 229, 1.

¹³⁰ Schwind, S. 81.

schlüpfen läßt, um durch den Text kommunizierend seine Absichten zu erreichen. Der satirische Sprecher versucht im Text den Adressaten zu führen. Er besitzt entweder als abgegrenzte Einheit gegen die anderen Elemente des Textes eine eigene fiktive Individualität – entweder als Figur unter anderen oder als ein das Dargestellte kommentierender Außenstehender.¹³¹

In der Rede »Zweihundert Vorlesungen und das geistige Wien« spricht Kraus zu Anfang sogar von sich selbst als einer „Figur“ und als einem „Autor, der mehr von sich selbst gesprochen hat als ein Dutzend über die Welt [...]“¹³². Interessanterweise ist dies genau jene Rede, in der Kraus das Wort von „Mann und Werk“ prägt, die „für einander haften.“¹³³

Diese Fiktionalität des satirischen Ichs hat Konsequenzen für jenen Teil der Satire, der wirklichkeitsbezogen ist. Natürlich sind nicht alle Bestandteile des satirischen Textes frei erfunden, ganz im Gegenteil; gerade bei Kraus ist es immer wieder erstaunlich, wie wenig er erfindet und wie viel Dokumentarisches in den eigenen Text integriert wird. Djassemey konstatiert ein

eigentümliche[s] Verhältnis von Dokument und Fiktion in den nichtbelletristischen Texten der *Fackel*: authentische Dokumente erscheinen im Kontext der *Fackel* als Fiktionen, und satirische Zwischenkommentare thematisieren – insbesondere in den Glossen – die verzerrte Kommunikation ähnlich wie die szenischen Satiren. Beides wird durch den Autor Karl Kraus organisiert.¹³⁴

Das satirische Ich verwaltet die verschiedenen Stimmen des Textes, woraus sich ein gewisser Verfremdungseffekt ergibt.¹³⁵ Das Extrahieren von Zitaten verfremdet durch den Schnitt, die Anordnung und Integration in den Text durch die Kombination derselben. Die Verwaltung der Zitate durch das satirische Ich erweckt den Eindruck der Polyphonie des Textes:

So wird im Spiel der ‚Masken‘ verschiedener Sprecher der Text dann gewissermaßen gerechtfertigt, wenn eine variierte Perspektivierung die subjektive Sicht des Satirikers komplexer erscheinen läßt: z.B. kann einem Rezipienten auf diese Weise eine ‚Meinungspluralität‘ suggeriert oder ein scheinargumentativer ‚Erfahrungsprozeß‘ vorgeführt werden, die das parteiische Ergebnis durch die Verteilung von Elementen auf verschiedene Figuren im Verlauf der Darstellung scheinbar erst entstehen lassen [...] ¹³⁶.

Doch wie verhält es sich dann mit dem Wahrheitsgehalt der vorgebrachten „Dokumente“? Die verfremdeten Zitate können trotzdem als Beweise oder Pragma betrachtet werden, da die Kraussche Satire vor allem im sprachlichen Zweifel verankert ist. Der Schnitt der Zitate hat zwar auch einen gewissen Einfluss auf die Darstellung

¹³¹ Schwind, S. 80.

¹³² F 676-678, 47.

¹³³ Ebd., S. 47.

¹³⁴ Djassemey, S. 330.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 331f.

¹³⁶ Schwind, S. 82.

einer Sprechweise, doch verfremdet er sie nicht so stark wie den Inhalt der Aussage. Kraus geht es nicht um die Abbildung einer geäußerten Meinung, sondern um die Darstellung eines Stils. Die Gesellschaftsdiagnose anhand der Dekonstruktion von Gebrauchstexten der Massenmedien stellt das Prinzip seiner satirischen Arbeitsweise dar.

Die Trennung von Autor-Person und satirischem Ich wirft noch andere Fragen auf. Wie verhält es sich etwa mit Kraus' Engagement gegen Schober und Békey? In diesen Fällen war doch zweifelsohne eine politisch handelnde, reale Person und kein fiktionales Ich eines Textes aktiv. Tatsächlich tritt hier die historische Person außerhalb des Textes stärker hervor. Wenn Kraus in »Hinaus aus Wien mit dem Schuft!«¹³⁷ das Personalpronomen Ich verwendet, entspricht das trotzdem nicht der Privatperson Karl Kraus. Das satirische Ich des Textes und die Privatperson nähern sich hier so stark aneinander an, dass sie fast deckungsgleich sind, doch niemals stellen sie eine völlige Entsprechung dar. Man könnte behaupten, dass in manchen Texten der »Fackel« Autor-Ich und historische Person sich stark angleichen und in anderen wiederum eine größere Diskrepanz besteht.

Zweifelsohne ist es Kraus gelungen, durch seinen Einsatz für die Rechte des Individuums, durch sein kompromissloses Verhalten im Ersten Weltkrieg und durch seinen Kampf gegen Schober und Békey die Rolle einer moralischen Instanz einzunehmen. In diesen beiden Fällen befand sich der Satiriker wohl auf dem Höhepunkt seiner Einflussnahme auf die Gesellschaft. Hier ist nicht der Platz, um die Wirkungsgeschichte der »Fackel« darzustellen, doch sei auf einige Wegpunkte hingewiesen, die Kraus' Bild in der Öffentlichkeit geprägt haben. Die »Fackel« begann 1899 mit dem Hinweis auf die politische Unabhängigkeit ihres Herausgebers, der von dem Posten eines Außenstehenden oder Privatmannes die Verkommenheit einer Gesellschaft konstatiert. Wie für die Satire typisch verläuft die Polemik von unten nach oben und nicht umgekehrt. Für das moralische Moment der Satire ist es von großer Bedeutung, dass sie innerhalb der Machtstruktur vom Schwächeren gegen den Stärkeren ausgeübt wird. Das Aussprechen der Wahrheit (Parrhesia) kann niemals von der anderen Seite der Hierarchie erfolgen, also von den Machthabern innerhalb eines Staates ausgehen.

¹³⁷ F 697-705, 145-176.

Djassemly verweist darauf, dass die ›Fackel‹ als eine „öffentliche Popularklage“¹³⁸ fungierte. Karl Kraus' Einsatz für die Persönlichkeitsrechte gegenüber der Presse, für die Rechte von Prostituierten und Homosexuellen gegen eine Scheinmoral verschafft ihm ethische Integrität. 1914 ist Kraus einer der wenigen Literaten, die sich gegen den Krieg aussprechen und seine pazifistische Überzeugung behält. Der häufige Hinweis auf die Autorenschaft der ›Letzten Tage der Menschheit‹ während Kraus' Engagements für Dollfuß etwa zeigt, welch großes moralisches Prestige ihm seine Antikriegshaltung einbrachte. Dementsprechend groß war auch das Entsetzen der Anhängerschaft über diese Parteinahme. Auch Kraus selbst verweist auf die Autorschaft des Antikriegsdramas, um seine ethische Kompetenz und Integrität zu untermauern so etwa in »Hüben und Drüben«, in bemerkenswerterweise in der dritten Person von sich selbst sprechend: „der die »Letzten Tage der Menschheit« schrieb, sagt es“¹³⁹. Das ist mit aller Deutlichkeit ein Rekurren auf eine moralische Position, die ihm seine pazifistische Haltung eingebracht hat. Im Fall des Polizeipräsidenten Schober wurde schon auf Kraus' Plakataktion eingegangen. Kraus ließ nach dem Justizpalastbrand, in dessen Zuge 90 Menschen durch die Polizei getötet wurden, gegen den verantwortlichen Polizeipräsidenten Schober ein Plakat affichieren, das ihn zum Rücktritt aufforderte. Unterzeichnet ist es mit Karl Kraus, Herausgeber der Fackel. Canettis Autobiographie zeugt davon, welch großen Eindruck diese Aktion eines Einzelnen auf die Anhängerschaft damals gemacht hat.

Im Fall des ungarischen Zeitungsmoguls Békessy, dem Herausgeber der ›Stunde‹, deren korruptionistische Praxis Kraus beweisen konnte, gelang es bekanntlich, den Verantwortlichen aus Wien zu vertreiben. Von einer völligen Wirkungslosigkeit der Satire kann also keine Rede sein. Die Tatsache, dass in den Ruf „Hinaus aus Wien mit dem Schuft!“ während einer Vorlesung hunderte Hörer einstimmten, gibt Kraus mit großer Genugtuung wieder¹⁴⁰. Der im Gegensatz dazu stehende häufige Hinweis auf die eigene Wirkungslosigkeit ist – wie wir noch sehen werden – Teil der satirischen Selbstdarstellung.

¹³⁸ F 45, 20.

¹³⁹ F 876-884, 7.

¹⁴⁰ „Und daß die mehr als 900 Anwesenden sich dem Rufe des Redners: »Hinaus aus Wien mit dem Schuft!« angeschlossen haben.“ F 691-696, 36. Gemeint ist hier die 347. Vorlesung, deren Programm aus der Rede »Entlarvt durch Békessy« bestand.

Das satirische Ich kann sich in vielen verschiedenen Rollen manifestieren. Es umfasst die Person des Herausgebers der ›Fackel‹, den Verlag der ›Fackel‹ oder den Vorleser; in allen diesen Rollen richtet sich der Autor in verschiedener Weise an sein Publikum. Die Selbstdarstellung des Satirikers in den Reden umfasst viele Facetten, die sich immer wieder zeigen können. Einige davon sollen nun im Detail genauer betrachtet werden.

B) Selbstinszenierungen

Auffällig ist, dass Kraus häufig Vorwürfe, die gegen ihn formuliert wurden, aufgegriffen und zum Teil der Selbstdarstellung gemacht hat. Die Satire wie auch andere gesellschaftskritische Formen der Literatur sieht sich im Allgemeinen oft mit dem Vorwurf der Negativität konfrontiert. Allgemein herrscht die Ansicht, die kritische Denkweise, die in polemischen Texten zutage tritt, wäre Ausdruck von Destruktivität. Im Fall von Kraus erscheint diese kritikfeindliche Ansicht immer wieder unter dem Begriffspaar Aufbauen/Niederreißen¹⁴¹.

Und wenn ich doch mein Lebtage eigentlich nichts anderes tue und besorge als wörtlich abzuschreiben, was sie sprechen und tun, so sagen sie, ich sei ein Niederreißer. Es genügt offenbar, daß ich auf die Welt gekommen bin, sie anzuschauen, so fühlen sie sich schon getroffen – und da soll einer nicht selbstbewußt werden!¹⁴²

Kraus greift den Vorwurf immer wieder auf und macht ihn zum Teil seiner Selbstdarstellung, indem er sich als Niederreißer inszeniert. Er überspitzt den Vorwurf sogar noch und bezieht ihn auf sich selbst, wenn er von sich als „ein selbstzersetzendes Element“¹⁴³ spricht.

Ein weiterer Vorwurf an den Satiriker besteht darin, anzumerken, dass er sich nur für sprachliche Dinge interessiere. Der sprachliche Zweifel ist für Kraus aber die Grundlage moralischen Denkens schlechthin, weswegen dieser Vorwurf die Existenzberechtigung seiner Satire grundsätzlich in Frage stellt. Kraus greift dies auf, wenn er sich als „der mißachtete Outsider sprachlicher Betätigung“¹⁴⁴ bezeichnet und inszeniert. Was hier darüber hinaus zum Ausdruck kommt, ist das Außenseitertum, das die Figur des

¹⁴¹ Vgl. dazu etwa F 743-750, 91; F 827-833, 119 oder F 868-872, 43.

¹⁴² F 676-678, 50.

¹⁴³ Ebd., S. 48.

¹⁴⁴ F 795-799, 3.

Satirikers auszeichnet und aufgrund der politischen und auch künstlerischen Unabhängigkeit moralische Integrität vermittelt. Für Kraus' Selbstdarstellung ist es von großer Bedeutung, zu betonen, dass seine Erfolge als Vorleser auch ohne Hilfe der öffentlichen Meinungsmacher zustande kommen. Auch ohne publizistischen Beistand gelingt es Kraus, eine Teilöffentlichkeit zu erreichen. Er betont deswegen, dass er von der liberalen Presse ignoriert, ja „totgeschwiegen“¹⁴⁵ wird oder er bezeichnet sich als „der lebendig Begrabene“¹⁴⁶. Des Weiteren weist Kraus auch immer wieder darauf hin, kein Teil des öffentlichen Kulturbetriebs zu sein, sondern eine Außenseiterrolle innerhalb der Literatur einzunehmen.

Wie schon der Vorwurf der Überrepräsentation sprachlicher Themen in seinen Texten richtet sich noch ein weiterer Vorwurf gegen elementare Prinzipien Krausscher Satire. Er besteht darin, dass Kraus sich nur für die „kleinen und lokal beschränkten Anlässe“¹⁴⁷ interessiere. Die Rede »Vor neunhundert Zeugen« beginnt mit einer Antwort auf diese oft wiederholte Vorhaltung: „Auf die seit Jahrzehnten gewohnte Beschwerde, die der Dreck der Zeit gegen mich vorzubringen hat: daß ich mich mit ihm abgebe“¹⁴⁸. Die Objekte seiner Satire seien demnach viel zu gering, um ihnen eine so große Bedeutung wie den Weltuntergang beizumessen. Dieser Vorwurf bedeutet, ein fundamentales Prinzip seiner Satire in Frage zu stellen. In der Rede »Timons Mahl« spricht Kraus etwa von seiner „Grundansicht, daß im kleinsten Schmierfink der Weltuntergang sei“¹⁴⁹. Darüber hinaus stellt die Behauptung der überschätzten kleinen Anlässe einen Angriff auf die künstlerische Autonomie dar. Auf den Vorwurf erfolgt oft der Hinweis des Satirikers, dass gerade der „zeitferne Leser“¹⁵⁰, der nicht über das Wissen um die historischen Details verfügt, die Satire besser verstehen werde. Damit richtet sich Kraus ganz konkret an seine Nachwelt, deren Blick auf sein Werk hoffentlich nicht durch das Wissen um den Anlass verstellt sei, sondern dem Sprachkunstwerk gelte.

Zuweilen geht es Kraus in seinem Angriff auf Individuen, die die kleinen Anlässe für den satirischen Ausbruch darstellen, nicht nur um das Konstatieren des Exemplarischen, sondern auch darum, das Objekt der literarischen Aggression zu züchtigen, also strafende Satire auszuüben: „Ich will den freundlichen Rathgebern meines Wesens

¹⁴⁵ F 781-786, 2.

¹⁴⁶ F 795-799, 3.

¹⁴⁷ F 781-786, 2.

¹⁴⁸ F 706-711, 101.

¹⁴⁹ F 845-846, 33.

¹⁵⁰ F 781-786, 2.

nachtschwarze Gründe öffnen: Die Schurken, die nicht zu bessern sind, zu ärgern, ist auch ein ethischer Zweck.¹⁵¹ Der moralische Impetus der strafenden Satire wird ebenfalls Teil der Inszenierung des satirischen Ichs.

Die satirische Selbstdarstellung wird Kraus von der Presse übelgenommen und als Eitelkeit interpretiert. Dem gemäß bezeichnet sich das satirische Ich als „eitel und negativ“¹⁵² („eitel wie ich bin“¹⁵³). Das Aufgreifen von Negativ-Bezeichnungen ist eine probate Strategie all jener, die sich in einer Außenseiterrolle befinden. Als kritische Instanz innerhalb der eigenen Gesellschaft sieht sich Kraus mit dem Vorwurf des Nestbeschmutzens konfrontiert. Die Redensart vom Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt¹⁵⁴, wird deswegen vielfach von ihm aufgegriffen, reflektiert und variiert. „Nun, ich habe mein ganzes Leben hindurch nichts anderes als dieses Beschmutzen getrieben und mir dafür den Haß der Schmutzigen bis zu einem Grade zugezogen, der in der Geschichte des Geisteslebens ohne Beispiel sein dürfte.“¹⁵⁵ Kraus vereinnahmt die Redensart für sich, indem er ihren verblassten Inhalt, dessen sich ihre Benutzer kaum bewusst sind, analysiert. In diesem Sinne stellt die Metapher, vor allem die verblasste Metapher, eine sprachreflexive Figur dar, aus der der Satiriker seine Erkenntnisse gewinnt. Er bezieht sein Wissen aus der Sprache. Dass er seinen Gegnern zum Schein recht gibt, stellt ein bewährtes Mittel gegen die Vorwürfe dar: „daß ich wirklich das bin, was sie mit der dümmsten, niedrigsten, ungesehensten Metapher zu bezeichnen lieben: Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt.“¹⁵⁶ Auch hier liefert der sprachliche Zweifel die besten Argumente gegen die, die sich der Sprache unreflektiert bedienen. Durch eine geringfügige grammatische Abweichung dreht Kraus die Redensart um; aus dem Nestbeschmutzer wird „der Vogel, den sein eigenes Nest beschmutzt“¹⁵⁷.

Die Rede, die diese Metapher als Titel verwendet, hielt Kraus am 9. Dezember 1927 während seiner Vorlesung in Paris, die ansonsten noch »Die letzte Nacht« auf dem Programm hatte. In Frankreich war Kraus vor allem als Autor der ›Letzten Tage der Menschheit‹ bekannt. Wegen seiner konsequenten Antikriegshaltung und seines

¹⁵¹ F 82, 2.

¹⁵² F 676-678, 50.

¹⁵³ F 795-799, 3.

¹⁵⁴ Vgl. dazu Werner Welzig (Hrsg.), Wörterbuch der Redensarten zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift „Die Fackel“ (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1999), S. 626ff.

¹⁵⁵ F 781-786, 5.

¹⁵⁶ Ebd., S. 4.

¹⁵⁷ Ebd., S. 5.

Eintretens für den Internationalismus genoss er einiges Ansehen, in Österreich dagegen brachte ihm die Autorschaft des Weltkriegsdramas neben vielen Anhängern auch den Ruf eines Nestbeschmutzers ein. Kraus begründete damit eine literarische Tradition, die von österreichischen Autoren wie Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek¹⁵⁸ fortgesetzt wurde, ja Österreich überhaupt zum „Land der Satire“¹⁵⁹ machte.

Ein weiterer Aspekt der Selbstdarstellung des Satirikers ist die Betonung der eigenen Wirkungslosigkeit. An vielen Stellen spricht das satirische Ich davon, dass seine Arbeit völlig vergeblich erscheine: „Ich weiß wie keiner meiner Todfeinde, daß mir kein praktischer Erfolg beschieden sein kann“¹⁶⁰; „völlige Wirkungslosigkeit, die ich wahrlich mit zerknirschter Bescheidenheit erkenne“¹⁶¹. Durch diese Betonung der Unsinnigkeit seiner Arbeit inszeniert Kraus sich als eine Art Sisyphos. Diese angenommene Wirkungslosigkeit erscheint im Angesicht der satirischen Anstrengung allerdings als paradox. Der Satiriker scheint doch der Überzeugung zu sein, dass die verkehrte Welt in irgendeiner Weise durch die Satire zurechtgerückt werden könne, da er sonst den polemischen Energieaufwand nicht betreiben würde.¹⁶² Tatsächlich existieren in Bezug auf die eigene scheinbare Wirkungslosigkeit einige Widersprüchlichkeiten, die diese Annahme als Teil der satirischen Selbstdarstellung entlarven. Kraus betont des Öfteren nicht ohne Stolz, welch starken Einfluss er als Vorleser auf sein Publikum ausüben kann. Vor allem in der Zeit seines größten gesellschaftlichen Einflusses, also in der Zeit des Kampfes gegen Schober oder Békessy, ist er sich dieser starken Wirkung bewusst und äußert sie auch. Nachdem es ihm gelungen war, einen ganzen Saal unisono zu dem Ausruf „Hinaus aus Wien mit dem Schuft!“ zu bewegen, bemerkt der Satiriker, dass er an diesem Abend die Menschenmenge noch zu ganz anderen Handlungsweisen hätte beeinflussen können.

Die Figur des Satirikers ist oft von einer ablehnenden Haltung gegenüber ihrem Publikum gekennzeichnet. Trotzdem scheint sie von dessen Erziehbarkeit überzeugt zu sein: „Der Gestus der Kommunikationsveweigerung steht in eklatantem Widerspruch zur bloßen Tatsache der Publikation, zum erklärten Ziel der Förderung eines mündigen

¹⁵⁸ „Jelinek steht in der Tradition jener Überblendung von Apokalypse und Satire, wie sie vor allem Kraus [g]eprägt hat.“ Burkhard Meyer-Sickendiek, Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne (München: Wilhelm Fink 2009), S. 560.

¹⁵⁹ Jeanne Benay u. Gerald Stieg (Hrsg.), Österreich (1945-2000), Das Land der Satire (Bern/Wien u.a.: Lang 2002).

¹⁶⁰ F 795-799, 11.

¹⁶¹ F 676-678, 50f.

¹⁶² Vgl. Schwind, S. 121.

Publikums, zur Thematisierung kontrovers diskutierter sozialer Probleme in der *Fackel*.¹⁶³ Allein die Bemühungen, durch das syntaktische Erschweren des Textes den Rezipienten zu einer anderen, sorgfältigeren Art des Lesens zu bewegen, die sich von der schnellen Konsumation journalistischer Gebrauchstexte unterscheidet, zeugt von dem pädagogischen Impetus des Autors. Während die Zeitung davon ausgeht, dass ihre Leser sich an das Gelesene nicht mehr erinnern können (sonst würde sie ihnen nicht die gleichen Geschichten oder Bilder immer wieder als Neuigkeit präsentieren), verweist Kraus dagegen immer wieder auf frühere Texte innerhalb der ›Fackel‹.¹⁶⁴ Die mannigfachen Rückbezüge, die nur von einem kundigen Leser entschlüsselt werden können, werden zum Prinzip seiner Texte und zeugen von einer außerordentlichen Wertschätzung der Figur des Lesers.

Es war schon zu Beginn des Kapitels von der Außenseiterrolle des Satirikers die Rede, der von den Organen der öffentlichen Meinungsbildung keine Unterstützung erhält. Diese Rolle wird noch durch die Weise, in der Kraus sich als Schriftsteller inszeniert, betont. Er beschreibt sich als Individuum, das in völliger Zurückgezogenheit und Isolation am Schreibtisch die Nächte durchwacht. Er spricht etwa von der „Einsiedelei, in die ich aus der zudringlichsten aller Wirklichkeiten geflüchtet bin“¹⁶⁵ oder erwähnt „die Arbeitsnächte von dreißig Jahren“¹⁶⁶ Auch die Art und Weise des Schreibprozesses wird innerhalb dieser Selbstdarstellung thematisiert. Die Figur des Satirikers berichtet mit Stolz, keine modernen Schreibtechniken zu verwenden und stellt sich damit auch technisch in die Reihe einer literarischen Tradition:

Ich bin vielleicht der einzige Schriftsteller, der noch schreibt, ich meine: der es nicht einer Dame anvertraut, die als die erste berufen ist, das, was den Herren Toller und Hasenclever nicht einfällt, zu vernehmen, um es zu »tippen«; sondern der mit einer Feder schreibt und mit einer, die nicht einmal eine Füllfeder ist.¹⁶⁷

Mit dem rückschrittlichen Schreibwerkzeug verweigert das satirische Ich ein Stück weit nicht nur den technischen Fortschritt, sondern grenzt sich auch von der modernen Literatur ab: „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

¹⁶³ Djassem, S. 339.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 325.

¹⁶⁵ F 795-799, 11.

¹⁶⁶ Ebd., S. 11.

¹⁶⁷ F 811-819, 46.

denselben Federstiel.“¹⁶⁸ Kraus gewährt den Rezipienten seiner Texte auch einigen Einblick in deren Entstehungsprozess. Von großer Wichtigkeit sind für ihn bekanntlich akustische Phänomene, die er beim Schreiben sozusagen vor dem inneren Ohr evoziert: „Wenn ich schreibe, muß ich mir immer eine gräßliche Stimme vorstellen, die mich zu unterbrechen sucht.“¹⁶⁹ Oder das satirische Ich erzählt süffisant, ganz in der mittleren Stillage, die für die Selbstdarstellung adäquat ist, von den für die Inspiration benötigten Mitteln und wie sie sich etwa von denen, die Schiller einst angeblich verwendet hat, unterscheiden: „Nicht faule Äpfel, faule Köpfe brauche ich zur Ekstase. Manche dieser Typen sind mir unentbehrlich geworden, und wenn ich nachts zur Arbeit komme, horche ich, ob nicht ein Rudolf Lothar schon im Papierkorb raschelt.“¹⁷⁰

Im Falle dieser biographischen Anklänge gibt es zwischen der historischen Person Kraus und der Figur des satirischen Ichs einige Schnittpunkte wie etwa den täglichen Zeitablauf. Der Ort der ausführlichen Darstellung sind dabei Texte wie das schon erwähnte »Lob der verkehrten Lebensweise«¹⁷¹; einige Elemente dieses Selbstporträts klingen aber in den Reden der »Fackel« immer wieder an. Kraus stilisiert sich mit Vorliebe als Einsiedler, der schreibend die Nacht durchwacht. Auch sonst erweckt er den Anschein, als ob er von seinen Nächsten nicht gestört werden wollte und zwischenmenschlichen Kontakt schnell als belästigend empfände. Er möchte nicht um Feuer gebeten und auch in keine Friseurgespräche verwickelt werden. Er kreiert das Bild eines zurückgezogenen, menschenfeindlichen, Kontakt schroff ablehnenden Zeitgenossen. Das unterhaltende Element dieser Darstellung sollte nicht unterschätzt werden.

C) Setting

Auch der Raum, in dem sich rhetorisches Handeln abspielt, prägt das Bild des Redners. Wie verhält er sich im Raum, welche Anordnung erhalten die Gegenstände, gibt es überhaupt Requisiten? Die Proxemik, die allgemein das Raumverhalten von Individuen

¹⁶⁸ F 834-837, 52.

¹⁶⁹ F 309-310, 29.

¹⁷⁰ Ebd., S. 29.

¹⁷¹ F 257-258, 10-14.

untersucht, kann die Konstellation der Kommunikationspartner Redner und Publikum beschreiben. Abstand zueinander, Körperhöhe, Ausrichtung der Körper und auch die Bedeutung des Raumes sind relevant, um Raumverhalten zu analysieren. Der Redner muss sich auch aus akustischen Gründen auf das Setting des Raumes einstellen. Dieser nonverbale Teil der Kommunikation trägt, wie bei Mayer dargestellt ist, ebenso Bedeutung wie der vorgetragene Text:

Zur Vorbereitung des Redeauftritts gehört (möglichst) auch die Kenntnis und Analyse der individuellen räumlichen Rahmenbedingungen („Raum-Setting“) wie etwa Lichtverhältnisse, Akustik, technische Ausstattung, Sitzanordnung, Distanz zum Publikum sowie die entsprechende innere Einstellung auf die Gegebenheiten und das Kalkül raumbezogener nonverbaler und paraverbalen Kommunikation.¹⁷²

Augen- und Ohrenzeugenberichte über Vorlesungen vermitteln ein Bild von der Anordnung des Raumes, dem Publikum und dem nonverbalen Verhalten des Redners. So weiß Canetti über die 300. Vorlesung vom 17. April 1924 zu berichten: „Bald kam Karl Kraus selbst und wurde von einem Beifall begrüßt, so stark wie ich ihn noch nie, nicht einmal bei Konzerten erlebt hatte. Er schien, mein Auge war noch ungeübt, wenig Notiz davon zu nehmen, er zögerte nur ein wenig, stehend, die Gestalt hatte etwas leicht Gekrümmtes.“¹⁷³ Die Journalistin Ruth Seydewitz beschreibt den Auftritt des Satirikers folgendermaßen: „Auf die Bühne kam ein kleiner, nicht sehr bedeutend aussehender Mann ..., er warf auch kaum einen Blick in den überfüllten Saal, als ob er die Zuhörer geradezu als lästig empfände. Ohne Gruß, ohne Einleitung begann er zu lesen.“¹⁷⁴

Der abrupte Beginn, scheint zu signalisieren, dass der Vorleser keine Zeit mit Formalitäten verschwenden möchte und gleich zum Wesentlichen kommen will. Daraus ergibt sich auch ein gewisser Überraschungseffekt. Das Verhalten des Redners gegenüber dem Publikum erscheint einigermaßen distanziert oder wird sogar als ablehnend empfunden. Die Hierarchie zwischen Sender und Empfänger, deren Kommunikation in den Vorlesungen wie auch in der ›Fackel‹ einseitig verläuft, ist eindeutig festgelegt. Zwischenrufe und andere akustische Signale außer dem Applaudieren sind nicht erwünscht. Der zeitliche Beginn der Vorlesung war auf dem Programm mit dem Hinweis versehen, dass vom Auditorium Pünktlichkeit gefordert

¹⁷² Mayer (2007), S. 49.

¹⁷³ Canetti (1993), S. 69.

¹⁷⁴ Ruth Seydewitz, *Alle Menschen haben Träume, Meine Zeit – mein Leben*, (Berlin 1976), S. 61, zitiert nach Friedrich Pfäfflin (Hrsg.), *Aus großer Nähe, Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und Widersachern* (Göttingen: Wallstein 2008), S. 219.

wurde. Der Text »Vom Zuspätkommen«¹⁷⁵, von dem im Folgenden noch die Rede sein wird, setzt sich satirisch mit den Hörern auseinander, die dieses Gebot missachten.

Bruno Frei berichtet von der asketischen Gestaltung der Bühne: „Karl Kraus, das Idol, setzte sich, ohne der Unruhe im Saal zu achten – Störenfriede mußten an die Luft gesetzt werden –, an ein grüngedecktes Tischchen. Im Lichtkegel der Leselampe blitzten die Brillengläser.“¹⁷⁶ Nichts Unnötiges soll von dem gesprochenen Text ablenken; Kraus verweist selbst darauf, dass auf dem Tisch nicht einmal ein Wasserglas stehen durfte¹⁷⁷. Der Redner enthält sich also einer Rhetorik der Gegenstände, doch ebenso wie die Schlichtheit eines Stils, die sich rhetorischer Stilmittel enthält, liegt auch darin wiederum eine rhetorische Aussage. Der Redner enthält sich optisch jeglicher Ornamentik oder Überflüssigkeit, um die Aufmerksamkeit ganz auf das sprachliche Kunstwerk zu lenken.

D) Der Vorleser und sein Publikum

1. »Vom Pfuirufen« und »Vom Zuspätkommen«

Für gewöhnlich wird innerhalb einer rhetorischen Analyse dem Publikum wenig Aufmerksamkeit beigemessen, es sei denn, es kommt zu einem Heraustreten aus der passiven Rolle des Auditoriums:

Das Publikum wird in der rhetorischen Anleitungsliteratur meist erst dann zum Thema, wenn es auffällig wird, das heißt, wenn es die ihm zugedachte Rolle als aufmerksames, fasziniert lauschendes, passives und stummes Kollektiv durchbricht und ein Zuhörer (oder mehrere) sich ungebeten, kritisch oder in polemisierender Absicht zu Wort melden, sodass der Redner vor die Aufgabe gestellt ist, darauf zu reagieren.¹⁷⁸

In der »Fackel« finden sich unter den »Notizen« viele Texte, die von nicht erwünschten oder auch willkommenen Reaktionen des Publikums künden. Sie geben Aufschluss über das Verhältnis des Vortragenden zu seinem Auditorium. Mayer führt verschiedene

¹⁷⁵ F 588-594, 59-63.

¹⁷⁶ Bruno Frei, *Der Papiersäbel*, Autobiographie, (Frankfurt: Fischer 1972, 52f.), zitiert nach Pfäfflin (2008), S. 232.

¹⁷⁷ Vgl. dazu F 668-675, 90.

¹⁷⁸ Mayer (2007), S. 66.

Parameter im Verhältnis des Publikums zu seinem Redner an. Sie unterscheidet „Chronemik (Umgang mit der Zeit)“, etwa „Zuspätkommen“ oder „vorzeitiges Weggehen“; „Proxemik (Umgang mit dem Raum)“; „sprachliches Verhalten“ („Akklationen“); „paraverbale Äußerungen“ („Gemurmel, Lärm und Geschrei, Johlen, Pfeifen, Schweigen, Lachen“); „Mimik und Gestik des Publikums“ („Blickkontakt, Zusammenziehen der Augenbrauen, Kopfnicken, Klatschen, Kleidungsstücke abwerfen, Fäuste ballen, Werfen von Gegenständen“); „Körpersprache“ („Sitzhaltung, Aufspringen“) und „Zwischenrufe“¹⁷⁹. Kraus veröffentlicht in der ›Fackel‹ Presseberichte über seine Vorlesungen, die über das Verhalten des Publikums Aufschluss geben. Oft handelt es sich dabei um verzerrte Darstellungen, die geringfügige Störungen des Auditoriums zu Protesten aufbauschen und von Kraus berichtet werden. Es finden sich aber auch Meldungen, die Kraus als Vorleser lobend erwähnen, und in der ›Fackel‹ in aller Ausführlichkeit wiedergegeben werden.¹⁸⁰

Zwei Texte der ›Fackel‹, die sich mit Störungen des Publikums beschäftigen, tragen den appellativen Untertitel „Der Vorleser an das Publikum“. Sie beschäftigen sich mit Akklamationen bzw. paraverbalen Äußerungen und mit der Chronematik. »Vom Pfuirufen«¹⁸¹ und »Vom Zuspätkommen«¹⁸² sind zwar keine Reden, wohl aber „Ansprachen“¹⁸³ und geben Aufschluss über die Selbstdarstellung des Redners, sein Verhältnis zum Publikum und die Art und Weise, wie Kontrolle über das Auditorium ausgeübt wird. »Vom Pfuirufen« richtete sich dabei an das Berliner Publikum. Sie wurde in der zweiten Vorlesung einer Reihe in Berlin am 8. Dezember 1921 gesprochen und bezieht sich auf Geschehnisse der ersten Vorlesung dieser Reihe am 8. Dezember 1921. Ein in kleinerer Schrift gesetzter Untertext der ›Fackel‹ erläutert den Umstand für die Wiener Leserschaft und sei hier, um zu zeigen, welches Bild Kraus von seinem Publikum vermittelt, zur Gänze wiedergegeben:

In Berlin (dessen »Künstlerzimmer« wenig geschützt sind gegen Grippe und Verehrer) haben sich bei der ersten Vorlesung in Saal und Garderobe wilde Dinge abgespielt. Nach dem Essay »Monarchie und Republik«, vor dem das Auditorium den Vorleser mit einer dort nicht erlebten Herzlichkeit begrüßt hatte und nach dem es seine Kundgebung fortsetzte, stürmte ein Mann mit

¹⁷⁹ Untersuchung des Redner-Publikum-Verhältnisses in Martin Korenjak, *Publikum und Redner, Ihre Interaktionen in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit* (München 2000 S. 73ff.), zitiert nach Mayer (2007), S. 68ff.

¹⁸⁰ Vgl. dazu etwa F 588-594, 67ff. oder F 811-819, 64ff.

¹⁸¹ F 588-594, 46-53.

¹⁸² Ebd., S. 59-63.

¹⁸³ Ebd., S. 46. »Vom Zuspätkommen« wurde allerdings nie in einer Vorlesung gesprochen.

geballten Fäusten vor das Podium und eine Frau in der vordersten Reihe stieß Schreie aus. Während der Rede hörte man von draußen die Hilferufe eines »Verehrers«, der zuspät gekommen war, bis zur Beendigung des Vortragsstückes warten sollte und den Saaldiener in den Finger biß, wobei er selbst so lange um Hilfe schrie, bis ein Vertreter der »Sipo« – entsetzliches Wort – zum Rechten sah. Diese Begebenheiten und die Einmischung eines Schreibers – im Saal wie im Blatt – machten, zu Beginn des zweiten Abends, die folgende Ansprache notwendig, die ihre Wirkung übte und einen überaus erfreulichen Verlauf sicherte.¹⁸⁴

An dieser Erklärung fällt zunächst die satirische Gleichsetzung von Viren und aufdringlichen Verehrern auf, vor denen sich das Autor-Ich in Sicherheit bringen möchte. Dieser Text ist nicht nur als Appell und Erklärung der Vorkommnisse in Berlin zu verstehen, sondern dient auch der Ausgestaltung der Figur des Satirikers und nicht zuletzt der Unterhaltung. Der süffisante Ton zu Beginn kann sich jedoch schnell in einen Zornausbruch verwandeln. Die am Anfang des Textes schlicht als Frau bezeichnete Störerin in der ersten Reihe wird im weiteren Verlauf zum „Monstrum“¹⁸⁵ und schließlich zur „alldutschen Walküre“¹⁸⁶ gesteigert. Die Regeln, innerhalb derer die Kommunikation zu verlaufen hat, werden von der Figur des Satirikers fixiert:

Das Recht, in einem solchen Raum zu sprechen, hat ausschließlich der, der ihn gemietet hat, um zu sprechen [...], die andern aber haben in dem Raum, in dem er spricht, und in der Zeit, da er es tut, zu schweigen, weil nur so sein Recht auf das Wort und das Recht der andern auf das Hören dieses Worts gewahrt werden können [...]¹⁸⁷.

Die Rollen der Hörer und des Sprechers sind eindeutig festgelegt, die Kommunikation verläuft nur in eine Richtung. Kraus gesteht dem Auditorium allerdings nonverbale und paraverbale Äußerungen, die für ein Theaterpublikum angemessen sind, zu: „Applaus oder Zischen“¹⁸⁸. Die Figur des Satirikers ist von einem großen Bedürfnis an Distanz geprägt:

Nichts wäre im Bereich dessen, was sich zwischen Zeitgenossen nur irgend ereignen kann, so vollkommen ausgeschlossen, wie daß ich mich als einzelner in die räumliche, körperliche Nähe einer Vielheit begeben könnte, deren Teile so wenig Respekt vor eben dieser Nähe hätten, daß sie sie benützen wollten, an ihr auch ihre geistige Distanzlosigkeit zu betätigen.¹⁸⁹

Zur Selbstinszenierung gehört der Eindruck der Unnahbarkeit. Die räumliche Distanz, auf die der Satiriker besteht, ist Ausdruck seines Individualismus, seiner absoluten Unabhängigkeit. Darin kommt die Autonomie der Satire zum Ausdruck.

Die Ansprache »Vom Zuspätkommen. Der Vorleser an das Publikum« war ursprünglich für die letzte einer Reihe von Prager Vorlesungen am 30. Dezember 1921 gedacht,

¹⁸⁴ F 588-594, 46.

¹⁸⁵ Ebd., S. 49.

¹⁸⁶ Ebd., S. 50.

¹⁸⁷ Ebd., S. 48.

¹⁸⁸ Ebd., S. 48.

¹⁸⁹ Ebd., S. 49f.

wurde aber von Kraus nicht gehalten. „Die hier veröffentlichte Ansprache, die, für den letzten Abend vorbereitet [...] ist nicht gehalten worden.“¹⁹⁰ Der Grund dafür war, dass an diesem Abend niemand zuspätgekommen war „und dadurch war dem Protest gegen diesen Brauch jede Gelegenheit entzogen, wie ihm auch alle Resonanz bei einem Auditorium gefehlt hätte, das nicht unmittelbar der Pein solcher Störung ausgesetzt war.“¹⁹¹ Kraus betont immer wieder, dass er die Rechte der aufnahmebereiten Hörer zu verteidigen habe. Die Regeln, die aufgestellt werden müssen, dienen vor allem dazu, das Publikum vor Störungen zu schützen. Darüber hinaus bieten diese Texte aber einen hervorragenden Anlass zur Selbstinszenierung. Die Figur des Satirikers übt die Kontrolle über den Raum aus und verbittet sich jegliche Einmischung in künstlerische Belange, was sowohl Ratschläge als auch die Störung durch Unpünktlichkeit betrifft. Dass es vom „Hörer“ akustisch nicht weit ist zum „Störer“, kann der Satiriker aus diesem Sprachwitz ableiten. Polemik gegen das eigene Publikum ist eine sehr effektvolle Strategie, wenn auch für den Redner eine durchaus riskante Angelegenheit. Doch die Figur desjenigen, der die Wahrheit ausspricht, verlangt auch gegenüber der eigenen Anhängerschaft eine gewisse Strenge. Die Autonomie der Figur des Satirikers, die für die Satire obligatorisch ist, bleibt somit gewährleistet. Darüber hinaus kann es ein Publikum noch enger zusammenfügen, wenn störende Elemente einzeln herausgegriffen und attackiert werden.

Es findet sich in der ›Fackel‹ noch eine ganze Reihe von Texten, die sich mit dem Auditorium der Vorlesungen polemisch beschäftigen und von Kraus erst nach der öffentlichen Verlesung meist unter der Rubrik »Notizen« abgedruckt wurden. Sie sind von einem eher locker satirischen Ton geprägt. Zwei weitere aufschlussreiche Texte in Bezug auf die Vorlesungssituation seien noch herausgegriffen.

Die Ansprache »Zähmung von Widerspenstigen«¹⁹² richtete sich am 14. Mai 1935 in der 687. Vorlesung vor Shakespeares »Der Widerspenstigen Zähmung« an das Publikum. Der Text zeugt von den hohen Ansprüchen, die Kraus an sein Auditorium stellte: „Der Vortragende, der des Lampenfiebers durchaus entbehrt, hat von jeher vorgezogen, es von seinen Hörern zu erwarten.“¹⁹³ Die Figur des Satirikers inszeniert sich als äußerst abgeklärt. Die für die Vortragssituation nötige Anspannung soll - in

¹⁹⁰ F 588-594, 63.

¹⁹¹ Ebd., S. 63.

¹⁹² F 909-911, 51-56.

¹⁹³ Ebd., S. 53.

satirischer Verdrehung - beim Publikum liegen, nicht beim Vorleser. Auch in »Hörer und Störer« findet sich die bemerkenswerte Formulierung, dass der Vortragende auf die Kraft vertraue, „dem Einzelnen im Zuhörerraum genügend Lampenfieber (das der Sprecher nicht hat) beizubringen“¹⁹⁴. Auch hier gibt es einen Verweis auf die Gepflogenheiten des Theaters, um Zustimmung oder Ablehnung auszudrücken, die Kraus dem Publikum zugesteht: „Im Theater sind Applaus und Zischen die gemäßen Mittel, Beifall oder Mißfallen zu bekunden. Wer zu diesen Formen nicht neigt, entferne sich gänzlich.“¹⁹⁵

In der Ansprache wird allerdings der Eingriff in die Sphäre des Auditoriums total. Kraus verbittet sich das Mitlesen des Shakespeare-Textes in einer Buchausgabe. Im Falle der Gleichheit der Ausgaben wäre das Mitlesen sinnlos, im Falle von abweichenden Übersetzungen verwirrend. Kein Publikum heutzutage würde sich wohl solch eine Einmischung gefallen lassen. Doch aus der Bevormundung des Auditoriums spricht ein Konzept, das der Vortragende durch das Mitlesen verletzt sieht. Der sonst so süffisante satirische Tonfall erhält hier 1935 aufgrund der politischen Ereignisse einige dunkle Schattierungen, so ist etwa von der „Primitivierung durch Nationalismen und Sozialismen“¹⁹⁶ die Rede. Zur Erinnerung: In dieser Zeit war Kraus nicht mehr bereit, aus eigenen Schriften zu lesen. Die Programme der Vorlesungen des Jahres 1935 bestehen ausnahmslos aus Schriften fremder Autoren.¹⁹⁷

»Zähmung von Widerspenstigen« verweist außerdem auf die im Heft schon vorausgegangene Glosse »Hörer und Störer«.¹⁹⁸ Die gesamte »Fackel«-Nummer widmet sich mit Programm-Notizen und – Glossen ausschließlich der Vortragstätigkeit ihres Herausgebers. Der Satiriker formuliert hier gleich zu Beginn seine Vorstellungen von den notwendigen Umständen seiner Performance und nennt die Elemente des Settings: „Zum Gelingen eines Vortrags sind drei Tauglichkeiten erforderlich: die des Sprechers, des Hörers und des Saales.“¹⁹⁹ Die beiden unbestimmten Größen Publikum und Raum, die außerhalb seiner Person liegen, muss der Redner zu beherrschen wissen. Die Figur des Satirikers vermittelt ein Bild vom Rezipienten als Hörer, der

¹⁹⁴ F 909-911, 10.

¹⁹⁵ Ebd., S. 54.

¹⁹⁶ Ebd., S. 55.

¹⁹⁷ vgl. dazu KH 35-36.

¹⁹⁸ F 909-911, 9-13.

¹⁹⁹ Ebd., S. 9.

in jenem Begriff des Plurals aufgeht, zu dem die Einzahl auf dem Podium die Vielen, so verschiedenen, zusammenzuschließen vermag: er entäußert sich des Vorrechtes seiner Besonderheiten, Vorstellungen, Meinungen, die dem Gebotenen zuwiderlaufen könnten. Gelingt solche Verbindung und Verwandlung dem Sprecher nicht, so hat er verspielt.²⁰⁰

Der Redner muss gemäß dieser Vorstellung dazu in der Lage sein, das Publikum, das aus Individuen zusammengesetzt ist, zu einer Masse zu formen. Deswegen können Zwischenrufe und jede Art von Meinungsäußerung, mit der das Individuum aus der Einheit des Publikums heraustritt, nicht geduldet werden. Sie würden das Konzept der Darstellung stören. Das Recht auf freie Meinungsäußerung kann zumindest in der engen Sphäre desjenigen, der sich dem Kampf gegen die Presse gewidmet hat, sanktioniert werden. Texte wie »Hörer und Störer« dienen dazu, die Rolle der Figur des Satirikers auszugestalten und darüber hinaus das Konzept der Vorlesung dem Publikum zu vermitteln. Dieses Konzept ist streng hierarchisch gegliedert und geht von der Vorstellung aus, dass ein Einzelner einer Masse gegenübersteht, während die Kommunikation nur in eine Richtung verläuft.

2. Publikum = Frau

Die in diesem Kapitel behandelten Texte verraten auch eine als erotisch zu bezeichnende Komponente des Verhältnisses zum Publikum. Dieses wird so dargestellt, als würde es von der Figur des Satirikers durchaus Züchtigung erwarten. In einem Aphorismus heißt es:

Weibersachen kann ich höchstens in meinen Vorlesungen brauchen. Dort unterstützen sie die Wirkung und machen an meinen Nerven gut, was sie in der Literatur an ihnen gesündigt haben. Mit Händen soll man applaudieren und nicht schreiben. Ich mit den meinen möchte lieber ohrfeigen als schreiben, wenn nicht die Gefahr bestünde, daß es als Gewährung empfunden wird und eine zärtliche Stimme bebend flüstert: Noch!²⁰¹

Generell ist festzuhalten, dass die Aphorismen eine Textsorte der »Fackel« darstellen, in denen das Autor-Ich besonders häufig und stark hervortritt. Sie sind geradezu durchwirkt von der Selbstinszenierung des satirischen Ichs. Auf die Erotik zwischen Vorleser und Publikum, die in den Aphorismen thematisiert wird, hat Nike Wagner bereits hingewiesen. Als Beispiel führt sie folgenden Aphorismus an: „Meine Wirkung ist nur die des Spielers auf das Weib. Im Zwischenakt sind sie alle gegen mich, je mehr

²⁰⁰ F 909-911, 9f.

²⁰¹ F 389-390, 31.

sie im Akt bei der Sache waren.“²⁰² Wie schon im vorher zitierten Aphorismus wird das Auditorium mit einer Frau, die zu der Figur des Satirikers ein erotisches Verhältnis hat, verglichen. Das Spiel mit der Ambiguität des Begriffes „Akt“ unterstreicht die Gleichsetzung des Publikums mit einer Frau oder Liebhaberin. Im gleichen Heft findet sich auch folgender Aphorismus:

Ich vielgeliebter, schöner, grausamer Mann, was habe ich ihnen nur angetan? Nichts, und das ist es eben. Wie sehne ich mich aus dieser Position einer Einsamkeit, die von so vielen geteilt wird! Wenn ich Gefangene gemacht habe und sie mich nicht mehr loslassen, so will ich auf die Gefangenen verzichten, und tue ich das, so werde ich erst recht das Opfer der Beute. Schafft denn Ruhe nicht Ruhe? Wird denn das erotische Gesetz, daß Entfernung nähert, bei mir nie eine Ausnahme machen? Wenn ich Selbstmord begehe, sind sie erschossen!²⁰³

Wagner hat in diesem Zusammenhang auf die Weininger-Rezeption²⁰⁴ von Kraus hingewiesen und den Unterschied zwischen beiden folgendermaßen formuliert: „Es ist, als schlage Kraus einen Purzelbaum und lande dort auf den Füßen, wo Weininger, tödlich getroffen, mit dem Kopf aufschlägt.“²⁰⁵

Wenn man Kraus' Aphorismen unter dem Blickwinkel der satirischen Selbstdarstellung liest, braucht man sich um diese Unterscheidung gar nicht zu bemühen. Das Spiel mit dem Publikum hat einen Unterhaltungswert, dient also dem delectare. Das Bild vom Frauen- oder Menschenhasser, der gerade seinen Verehrern gegenüber so schroff abweisend sich verhält, gehört zur Performance und unterstreicht die Autonomie des Satirikers. Das tatsächliche Verhältnis steht in einigem Widerspruch dazu. Allein der polemische Aufwand, den der Satiriker betreibt, um das Publikum zu überzeugen und diesem zu einem Erkenntnisgewinn zu verhelfen, zeugt von dem humanistischen Impetus von Kraus und der Wertschätzung eines Auditoriums, dessen spezielle Ausbildung sich dadurch beweist, dass es die Fülle von Anspielungen des Satirikers zu verstehen vermag. Zwar nicht so zahlreich wie für die abwertenden Aussagen über Leser- und Hörerschaft finden sich doch auch viele Beispiele für lobende Bemerkungen.

²⁰² F 389-390, 31, zitiert nach Nike Wagner, *Geist und Geschlecht, Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982), S. 154.

²⁰³ F 389-390, 32.

²⁰⁴ Kraus hatte dem Autor von »Geschlecht und Charakter« nach der Lektüre seines Werkes geschrieben: „Ein Frauenverehrer stimmt den Argumenten Ihrer Frauenverachtung mit Begeisterung zu.“ F 229, 14.

²⁰⁵ Wagner, S. 159. Weininger hat sich bekanntlich in Beethovens Sterbehaus erschossen.

3. ‚Trostreiche Inselwelt‘ oder lästiger ‚Anhang‘?

In der Rede »Zweihundert Vorlesungen und das geistige Wien«, die Kraus am 1. Januar 1925 im Mittleren Konzerthausaal am Schluss der 200. Wiener Vorlesung hielt, heißt es:

Wenn es ein Schauspiel in diesem elenden Jahrhundert gab, das der Betrachtung wahrlich wert war, so war es die Begeisterung dieser Jugend, war es der immer wieder ergreifende Anblick dieses Zudrangs der Seelen, der hoffenden und hoffnungsgewährenden, zu dieser Inselwelt, auf der doch nichts als die Verzweiflung an der umgebenden Schmach und Lüge laut wird. [...] daß wenn es überhaupt ein geistiges Wien gibt, es in diesem Saal, zwischen dem Tisch auf dem Podium und dem letzten Stehplatz versammelt ist [...]“²⁰⁶.

Mit diesen Sätzen bringt der Vortragende seinem Publikum eine große Wertschätzung entgegen. Kraus überwindet am Schluss der Rede die Distanz, indem er sich in dem Personalpronomen „wir“ inkludiert: „daß wir, um uns zu begegnen, nicht ihrer Förderung brauchen, und um uns in glücklichster Wechselwirkung zu erleben, frei sind von der Anwesenheit jener, die nicht hören wollen, weil sie zu fühlen fürchten.“²⁰⁷

Der Satiriker formt mit dem Publikum eine Gemeinschaft, die der Vermittlung durch die öffentliche Meinung nicht bedarf und abseits von ihr ein Auskommen findet. Das Wort von der „Inselwelt“ findet sich an mehreren Stellen in der ›Fackel‹, so auch im »Rechenschaftsbericht«²⁰⁸ oder in »Entlarvt durch Bekessy«, der Rede vom 25. Juni 1925, in der Kraus auf die „Inselwelt“²⁰⁹ und die „Bewohner dieser Inselwelt“²¹⁰ rekurriert. Es scheint, als ob der Kampf gegen Békessy auf das Verhältnis Kraus‘ zu seinem Publikum eine intensivierende Wirkung hat. Das Bild von der Inselwelt dient dazu, die Außenstehenden negativ zu kennzeichnen und die Gemeinschaft der Hörer, in die man sich inkludiert sehen will, zu stärken. Der konventionelle Kulturbetrieb, der Kraus‘ Vorlesungen ignoriert, wird als geistlos charakterisiert.

Es finden sich noch zahlreiche andere Beispiele positiver Aussagen, die das Publikum würdigen und darüber Aufschluss geben, dass Kraus sein Auditorium nicht nur gezüchtigt und beschimpft, sondern auch außerordentlich geschätzt hat. Die 360. Vorlesung vom 14. November 1925 im Mittleren Konzerthausaal stellt für das Verhältnis des Vorlesers zu seinem Publikum ein denkwürdiges Ereignis dar. Auf dem dreiteiligen Programm²¹¹ stand als erstes Börnes Rede auf Jean Paul; der zweite Teil

²⁰⁶ F 676-678, 68.

²⁰⁷ Ebd., 68.

²⁰⁸ F 795-799, 1.

²⁰⁹ F 691-696, 69.

²¹⁰ Ebd., S. 126.

²¹¹ vgl. F 706-711, 94.

enthielt die Reden »Warum ich an der Republikfeier nicht mitwirkte« und »Kierkegaard und der Korsar« mit einer Vorbemerkung. Mit den Ausschnitten aus Kierkegaards Tagebuch, die von dessen Kampf gegen die Zeitschrift ›Korsar‹ berichten, stellt Kraus durch die offensichtlichen Parallelen seine Auseinandersetzung mit Békessy in eine literarische Tradition. Den dritten Teil nun bildete die Rede »Vor neunhundert Zeugen«, in deren Zusammenhang Kraus von der „Leistung dieses unvergleichlichen Auditoriums“²¹² spricht. Er betont im Heft der ›Fackel‹, dass das Publikum an der Wirkung der Vorlesung einen Anteil hatte, „von dem sich doch selbst der vorstellungsfähigste Leser des gedruckten Inhalts keinen Begriff machen kann“²¹³. Damit der Leser der ›Fackel‹ aber einen Eindruck der Vorlesung gewinnen könne, druckt Kraus den Bericht eines „befreundeten Hörers“ ab, der davon kündigt, wie sehr das Publikum am Gelingen eines Vortrags beteiligt sein kann:

Es gesellte sich diesmal zu der Kraft Ihres Wortes eine derart gesteigerte Aktivität des Zuhörens beim Publikum, daß beide, aneinander wachsend, jene selbst für Ihre Vorlesungen einzigartige Saalwirkung hervorbrachten, welche den Zeugen des denkwürdigen Abends [...] noch lange in den Ohren klingen wird.²¹⁴

Der Bericht spricht weiter von der pädagogischen Wirkung dieser Vorlesung, die noch lange nach dem Vortrag anhalten werde. Die Zuschrift berichtet auch von starken Reaktionen des Publikums wie Hohngelächter und Entrüstungstürmen. Die Funktionalität des Publikums wird mit der eines Chores in der griechischen Tragödie verglichen. Im Pathos-Kapitel wird davon die Rede sein, dass der Chor der antiken Tragödie auch als Ursprung pathetischer Rede angesehen werden kann. Das Publikum unterstützt in diesem Fall also die pathetische Wirkung des Textes. Der Hörer berichtet, „daß der Vortrag etwas wahrhaft Dramatisches gewann, und die neunhundert Zeugen, wie nur je ein antiker Chor, begleitend und handelnd, immer wieder durch Beifall sprechend und unterbrechend, auftraten.“²¹⁵ Der Bericht über die Vorlesung zeichnet sich durch eine Steigerung der Ereignisse aus. Den stärksten Eindruck habe das Ende der Veranstaltung vermittelt (was Kraus seinem Publikum noch lange dankbar anerkannte), von dem man sich beim stillen Lesen der Rede »Vor neunhundert Zeugen« wahrhaftig keinen rechten Begriff machen könne.

²¹² F 706-711, 98.

²¹³ Ebd., S. 98.

²¹⁴ Ebd., S. 98f.

²¹⁵ Ebd., S. 100.

Am Schluss der Rede stimmte das gesamte Publikum in den Ruf des Vortragenden „Hinaus aus Wien mit dem Schuft!“²¹⁶ mit ein. Aus Kraus' Aufforderung an Békessy, die Stadt zu verlassen, wird eine Parole, die den Redner und das Publikum zu einer Einheit formt. Der Hörer, dessen Namen nicht genannt wird, berichtet, dass die Vorlesung sich „zum Schluß zu einem so elementaren Ausbruch“ steigerte,

daß das letzte geflügelte Wort nicht mehr gehört wurde, weil neunhundert Zeugen, [...] der ganze Saal, mit Ihnen zusammen und ohne auf Ihr Wort zu warten, in den einen dröhnenden Ruf einstimmten: »Hinaus aus Wien mit dem Schuft!«, der, in dem Monster-Konzert dieses einzigartigen Beifalls, wohl erst nach zwanzig Minuten verklungen war.²¹⁷

Natürlich druckt Kraus diesen Text auch aus Gründen der Selbstdarstellung in der ›Fackel‹ ab. Trotzdem beschreibt er einen Erfolg, den man sich als Redner wohl kaum größer vorstellen kann. Das Publikum hat zum außerordentlichen Gelingen dieses Vortragsabends keinen geringen Teil beigetragen. Kraus bezeichnet das gemeinsame Rufen des Auditoriums als „dieser von keiner Regie erreichte Chor des Publikums“²¹⁸ und betont damit, dass die Reaktion der Hörer weder einstudiert noch abgesprochen war.

Es wurde schon festgestellt, dass der Kampf gegen Békessy und der letztliche Triumph über ihn, wie auch die Autorschaft des Antikriegsdramas »Die letzten Tage der Menschheit« und die Auseinandersetzung mit dem Polizeipräsidenten Schober, maßgebend daran beteiligt waren, dass Kraus von seiner Anhängerschaft als moralische Instanz wahrgenommen wurde. Davon künden viele zeitgenössische Berichte wie etwa der in Canettis Autobiographie. Dass die Rolle einer moralischen Instanz auch zur Last werden kann, zeigt das Spätwerk des Satirikers. »Vor neunhundert Zeugen« zeigt Kraus auf der Höhe seines Einflusses. In den dreißiger Jahren wird er fast seine gesamte Anhängerschaft bewusst verlieren wollen. Je schwieriger die politischen Verhältnisse wurden, d.h. je stärker der Erfolg des aufkommenden Nationalsozialismus (und der Misserfolg der Sozialisten) wurde, desto weniger wollte Kraus aus Eigenen Schriften lesen. Es sei hier aber auch erwähnt, dass Kraus von Anfang an, also schon vor der ersten Berliner Vorlesung 1910 im Hinblick auf die ›Eigenen Schriften‹ als Vortragstexte seine Zweifel hatte. Spätestens nach »Hüben und Drüben« will Kraus seine Vorlesungen fast ausschließlich mit fremden Schriften bestreiten, 1933 liest Kraus fast nur noch Shakespeare, dessen Dramen er für geeigneter erachtet, um die politische

²¹⁶ F 706-711, 120.

²¹⁷ Ebd., S. 100.

²¹⁸ Ebd., S. 100.

Situation zu beschreiben. So bemerkt er in »Timons Mahl«: „Denn was ich zu der Wirklichkeit noch zu sagen habe, könnte ich mit keiner eigenen Schrift eindringlicher sagen [...]“²¹⁹.

In »Macbeth« etwa findet der Satiriker die politischen Geschehnisse präformiert.²²⁰ Die Anhängerschaft reagiert aber genau gegenteilig; je bedrückender die politische Situation erscheint, desto mehr verlangt sie nach einem Wort von der moralischen Instanz Karl Kraus, der ihre Forderung aber entschieden zurückweist. Die Tendenz zu diesem Konflikt beginnt allerdings schon drei Jahre früher.

Die 571. Vorlesung im Mittleren Konzerthausaal am 16. November 1930 bildet einen markanten Punkt im Verhältnis des Vortragenden zu seinem Publikum. Auf dem Programm war ursprünglich „Aus eigenen Schriften“ vorgesehen, darunter die Ansprache »Timon von Athen« und als zweiter Teil das von Kraus schon vorher mehrfach gelesene gleichnamige Shakespeare-Drama.²²¹ Doch Kraus ändert kurzfristig das Programm und eröffnet dem Auditorium in seiner Ansprache, dass er keine »Eigenen Schriften«, sondern nach der Ansprache nur Shakespeare lesen werde: „Wie das Programm der heutigen Vorlesung zeigt, habe ich die Erwartung der Eigenen Schriften betrogen: falsche Freunde sind zu Timons Mahl geladen.“²²² Kraus wendet den Shakespeare-Text auf seine Situation an. Er schlüpft in die Rolle des angesehenen Atheners, der die Schmeichler, von denen er umgeben und ausgenützt wird, vor den Kopf stößt. Statt eines üppigen Gastmahls setzt er ihnen Wasser und Steine vor. Statt der »Eigenen Schriften« gibt es nur Shakespeare. Mit diesem literarischen Bezug inszeniert sich der Satiriker einmal mehr als Menschenfeind. Das Publikum, das nach den Eigenen Schriften verlangt, wird mit den falschen Freunden des Timon gleichgesetzt.

Kraus gesteht in der Rede den Anwesenden zu, sich zu entfernen und das Eintrittsgeld zurückzunehmen. „Ich lasse diesen, weil ich zwar ihre Erwartung betrügen, aber sie selbst nicht materiell schädigen wollte, zwei Minuten Zeit sich zu entscheiden“²²³. Die angebotene Wahlmöglichkeit spitzt Kraus persuasiv in einer paradoxen Entscheidungsfrage zu: „wie viele Hörer mir die Unehre antun, für mich gegen

²¹⁹ F 845-846, 30.

²²⁰ Vgl. F 890-905, 81.

²²¹ Vgl. F 845-846, 17.

²²² Ebd., S. 30.

²²³ Ebd., S. 35.

Shakespeare zu entscheiden.“²²⁴ Man braucht nicht vor Ort gewesen zu sein, um zu ahnen, wie viele Hörer es tatsächlich gewagt haben, den Saal zu verlassen. Die ›Fackel‹ verkündet es mit Genugtuung:

Der Akt einer Saaljustiz vollzog sich mit exaktem Gelingen. Mag der Umstand, daß sich nach der Ansprache auch nicht ein Hörer aus dem übervollen Saal entfernte, dem psychologischen Zwang zuzuschreiben sein, so besteht der Erfolg sicherlich darin, daß es auch in der Pause nach drei Akten »Timon« kein Entrinnen gab.²²⁵

Der Redner berichtet nicht ohne Stolz, wie gut er sein Auditorium im Griff gehabt habe. Kraus schafft dabei eine völlig paradoxe Situation, um ans Ziel der Persuasion zu kommen: dem Publikum Shakespeares Sprachkunstwerke nahezubringen. Er wirft dem Publikum das Interesse an seinen Texten vor. Welcher Autor gerät in Freude darüber, dass sein Auditorium statt der eigenen Werke, die eines anderen hören will?

Für Kraus stellte es eine große Enttäuschung dar, dass die Zuhörerschaft seine Begeisterung für Offenbach und Shakespeare nicht in dem Maße teilen wollte, dass es ihm den Vortrag der ›Eigenen Schriften‹ unmöglich machte:

indem sie meiner Shakespeare-Bearbeitung und meiner Offenbach-Erneuerung, indem sie dem »Theater der Dichtung« die Gefolgschaft versagte, die heißbegehrten »Eigenen Schriften« mir zur Pein gemacht hat durch die Vergewisserung, daß sie an ihnen ja doch nichts weiter als den Stoff schmeckt, mit der billigen Freude an der Agnoszierung der Objekte, bestenfalls die Gesinnung oder sozusagen den animus injuriandi, den der Hörer teilt und nur nicht in gleichem Maße ausdrücken kann.²²⁶

Doch hier geht es nicht nur um eine enttäuschte Vorliebe des Satirikers für Offenbach, sondern um Grundsätzliches die Satire betreffend. In einer Vorrede zu einer Breslauer Vorlesung kündigt Kraus an, in Zukunft noch häufiger die Forderung des Auditoriums nach seinen ›Eigenen Schriften‹ zurückzuweisen:

Ich will diese Erwartung überall enttäuschen, sei es, daß ich von mir zu Shakespeare übergehe, um die Jammerhaftigkeit der Gegenwart in heroischen Dimensionen bildhaft zu machen, sei es, daß ich, Autor der »Letzten Tage der Menschheit«, in den erlösenden Geistesrausch Offenbachs flüchte [...] ²²⁷.

Interessant ist, dass der Satiriker hier wieder einmal auf die Autorschaft des Antikriegsdramas rekurriert, das einen großen Teil dazu beigetragen hat, seine Reputation als moralische Instanz zu bilden. Wie schon erwähnt klingen in dieser Rede bereits die Konflikte oder Motive an, die sich in den nächsten Jahrgängen der ›Fackel‹ noch intensivieren werden. Für Kraus sind die ›Eigenen Schriften‹ kaum mehr adäquat,

²²⁴ F 845-846, 36.

²²⁵ Ebd., S. 18.

²²⁶ Ebd., S. 34.

²²⁷ Ebd., S. 19.

um auf die Wirklichkeit satirisch zu reagieren. Die Auseinandersetzung mit diesem Problem der Inkommensurabilität der Satire und der gleichzeitigen Forderung des Publikums nach einer Stellungnahme, die in der ›Dritten Walpurgisnacht‹ thematisiert wird, beginnt schon hier. So findet sich auch das Motiv der Überholung der Satire durch den Stoff, das in einem Hysteron proteron²²⁸ zum Ausdruck kommt:

Nicht darum allein steht die Satire ohnmächtig vor der Wirklichkeit, weil sie sie nicht verändern und nicht materiell bezwingen kann [...]; sondern: weil sie sie nicht mehr geistig bezwingen kann. Sie wird von ihr erreicht und übertroffen, [...] der Stoff übertreibt die Satire, die ihn geformt hat [...]²²⁹.

Das ist exakt der Gedankengang, der zu Beginn der ›Dritten Walpurgisnacht‹ zur Zurückweisung der Forderung nach einer Stellungnahme vorgebracht wird. Eine moralische Instanz zu sein, kann eine schwere Bürde bedeuten. Kraus hat sich in seinen letzten Lebensjahren durch das Bestehen auf seine künstlerische Autonomie diese Last selbst genommen. „Kein Verrat kann mich enttäuschen, jeder Abfall befreit mich.“²³⁰

²²⁸ Siehe Kapitel über „Elocutio“.

²²⁹ F 845-846, 30, vgl. dazu DW, S. 12.

²³⁰ Karl Kraus, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin 1913-1936, hrsg. v. Friedrich Pfäfflin (Göttingen: Wallstein 2005), Bd. 1, 6. 3. 1934, S. 745.

V. Logos

A) Inventio: Argumentation am Beispiel von »Hüben und Drüben«

1. Situation

Am 29. September 1932 sprach Kraus den Text »Hüben und Drüben«, der im Oktober desselben Jahres in der ›Fackel‹ 876-884, S. 1-31 abgedruckt wurde. Diese umfangreiche Rede, die den endgültigen Bruch des Satirikers mit der österreichischen Sozialdemokratie markieren soll und seine schärfste Polemik gegen diese darstellt, war der alleinige Inhalt der Vorlesung, die im Mittleren Konzerthausaal stattfand. Auf dem Programmheft der Vorlesung, so verzeichnet die ›Fackel‹²³¹, waren außerdem die Glosse »Was die Sozialdemokratie auf ihre Fahnen geschrieben hat« und eine Randbemerkung abgedruckt. Dieser kurze Text, der vor allem aus einem Bild besteht und den Kraus anscheinend plakatieren lassen wollte (siehe Randbemerkung), zeigt die ganze Diskrepanz von Theorie und Praxis der ›Arbeiter-Zeitung‹, die sich dem Antikapitalismus verschrieben hatte und in der gleichzeitig Annoncen von Großindustriellen abgedruckt waren.

Das ›Fackel‹-Heft, in dem die Rede »Hüben und Drüben« nach der Vorlesung abgedruckt ist, enthält eine Vielzahl von Glossen, Notizen und kurzen Aufsätzen in der Mitte des Heftes, die von der Rede und einem Aufsatz über ein Problem der Grammatik (»Subjekt und Prädikat«) gleichsam umrahmt werden. Anders gesagt: die hochpolitische Rede und der sprachtheoretische Aufsatz spiegeln sich.²³² Die Titelseite des Heftes zeigt den Inhalt in völlig symmetrischer Form. Von den auch vom Schriftgrad her kleineren Notizen im Zentrum des Heftes gelangt man über die Glossen hin zu den gewichtigen Aufsätzen am Beginn und Ende des Heftes. Die Strenge des Aufbaus ist selbst für die ›Fackel‹ außergewöhnlich; während die Glossen gleich nach »Hüben und Drüben« sich mit dem „Zentralorgan“ beschäftigen, widmen sich die im hinteren Teil des Heftes dem Theaterleben. Der Aufsatz vor den Theaterglossen gilt Max Reinhardt (»Was sich tut, wenn er probiert«) und bildet den Kontrapunkt zu dem im vorderen Teil des Heftes sich befindenden Text über Stefan Großmann (»Trunkener Schmetterlingsgeist«). Ein ›Fackel‹-Heft wie ein Marmorblock.

²³¹ F 885-887, 11.

²³² Vgl. dazu DW, Entstehung und Überlieferung, S. 331.

Im Allgemeinen wird diese Beschäftigung von Kraus mit den Problemen der Syntax als ein Rückzug aus der Sphäre des Politischen diagnostiziert²³³. Dazu bemerkt Alfred Pfabigan in seiner höchst umstrittenen politischen Biographie »Karl Kraus und der Sozialismus«:

Hüben und Drüben war wohl als Abschied des Satirikers von der Politik gedacht. Noch ein letztes Mal und endgültig sollte der Gegner – nämlich die Sozialdemokratie – attackiert werden, dann wollte sich der resignierende Achtundfünfzigjährige wohl von der Politik zurückziehen. Er, der schon 1929 in einem Brief erklärt hatte, daß er »zu Hause im Feindesland lebe«, kehrte immer mehr zur Haltung der ostentativen Antipolitik zurück.²³⁴

Die Rede »Hüben und Drüben« stellt zweifelsohne einen markanten Punkt in Kraus' Auseinandersetzung mit den politischen Geschehnissen und der sozialdemokratischen Partei dar, doch nicht den Endpunkt. Es darf daran erinnert werden, dass Kraus wenige Monate später mit der Arbeit an der »Dritten Walpurgisnacht« begann, in der die österreichische Sozialdemokratie ebenfalls eine große Rolle spielt.

Scheichl beurteilt die Rede »Hüben und Drüben« folgendermaßen:

Angesichts dieses ablehnenden Urteils über die Sozialdemokratie, dessen Schärfe wohl nicht ganz berechtigt ist und wohl auch durch persönliche Empfindlichkeit und durch ein Übermaß an Enttäuschung erklärt werden muß, hat Kraus zwei Möglichkeiten: er hätte sich, in seiner großen Hoffnung enttäuscht, völlig von der Politik abwenden oder aber einen weiteren Schritt nach links tun und sich jenen anschließen können, die ernstlich auf eine radikale Revolution hinarbeiten schienen: den Kommunisten [...]. Beide Möglichkeiten sind in Nr. 876/84 der »Fackel« angedeutet: die eine im Aufbau des Heftes, in dem auf die einleitende Polemik gegen die Sozialdemokraten Theaterglossen folgen und in dem dieser am Ende eine Untersuchung über »Subjekt und Prädikat« gegenübersteht (S. 147-192), in dem Kraus also der unreinen Politik die reine Gegenwelt der Sprache entgegenhält [...].²³⁵

Dass Kraus in der Form dieses »Fackel«-Heftes der Welt der Politik die der Sprache gegenüberstellt, muss nicht zwingend seinen völligen Rückzug aus der Politik bedeuten. »Krausisch« gedacht sind Probleme der Syntax keine unpolitischen Themen. Wer den Zustand der Gesellschaft an ihrem Sprachgebrauch abliest, für den stellen Probleme der Grammatik keinen Rückzug ins Private dar. Das eine ist mit dem anderen untrennbar verbunden. Im sprachlichen Zweifel liegt für Kraus die bestmögliche Verankerung im moralischen Denken. Das stellt ein Kontinuum in der »Fackel« dar und wird durch die Sprachlehre nicht unterbrochen. Das Entgegenhalten eines Ideals, in diesem Fall die Sphäre Shakespeares und Offenbachs, ebenso wie die geistige Beschäftigung mit der Grammatik, gehört ebenso zur Satire wie auch das Konstatieren einer »verkehrten Welt«.

²³³ DW, Entstehung und Überlieferung, S. 331; siehe auch Sigurd Paul Scheichl, Karl Kraus und die Politik [Univ. Diss. Innsbruck 1971], Bd. 4, S. 1115.

²³⁴ Pfabigan, S. 335.

²³⁵ Scheichl (1971), Bd. 4, S. 1115.

Im darauffolgenden Heft 885-887 formuliert Kraus in seinem Aufsatz »Die Sprache« nochmals das Verfahren, mit dem er eine Versicherung durch moralisches, kritisches Denken als Prämisse für eine freie Gesellschaft garantiert sähe: „Der Zweifel als die große moralische Gabe, die der Mensch der Sprache verdanken könnte und bis heute verschmäht hat, wäre die rettende Hemmung eines Fortschritts, der mit vollkommener Sicherheit zu dem Ende einer Zivilisation führt, der er zu dienen wähnt.“²³⁶

Pfabigans Analyse ist schon hinlänglich kritisiert worden.²³⁷ Es wäre an der Zeit, das Verhältnis des Satirikers zur Sozialdemokratie nochmals zu beleuchten und Kraus' Kritik an der Sozialdemokratie unvoreingenommener zu betrachten, indem man sich der Argumentationsweise und der Gedankenführung im Text widmet. Ersteres kann hier in dem Thema gebührenden Umfang nicht geleistet werden, letzteres soll am Beispiel von »Hüben und Drüben« versucht werden. Dieser Text verfolgt nicht nur ästhetische, sondern ganz konkrete persuasive Ziele. Wie argumentiert Kraus in seiner Rede gegen die Sozialdemokraten? Welche Argumente bringt der Redner, um seine Anhängerschaft von der Sozialdemokratie wegzubewegen? »Hüben und Drüben« wurde kein zweites Mal vorgetragen; der Text ist situativ gebunden, er stellt eine Rede für einen ganz bestimmten Anlass dar und richtet sich an einen bestimmten Personenkreis. Kraus wollte seinen – immer noch beträchtlichen – Einfluss auf die Jugend ausspielen und damit konkret in das politische Geschehen eingreifen, indem er ihr plausibel machen will, dass sie nicht länger seine Anhänger und gleichzeitig Sympathisanten der Sozialdemokraten sein könnten, da sich dieses ausschließe. Die Vorgeschichte, also das bisherige Verhältnis von Kraus zur Sozialdemokratie, sei anhand der wichtigsten Vorlesungstexte zum Verständnis der Redesituation skizziert; der Text »Hüben und Drüben« danach unter argumentationstheoretischen Aspekten betrachtet.

²³⁶ F 885-887, S. 2.

²³⁷ vgl. dazu Richard Schuberth, 30 Anstiftungen zum Wiederentdecken von Karl Kraus (Wien: Turia und Kant 2008), S. 120: „Alfred Pfabigans Buch *Karl Kraus und der Sozialismus*, erschienen im ÖGB-eigenen Europa Verlag, versteht sich als linke Kritik des *Fackel*-Herausgebers, enthält viel Wahres, strotzt vor Verkürzungen und beruht auf dem Missverständnis vieler Kraus-Verehrer, das Objekt ihrer Verehrung für einen Sozialisten zu halten.“

2. Argumente gegen die Sozialdemokratie in den Reden vor »Hüben und Drüben«

Nach dem Zusammenbruch der Monarchie setzte sich Kraus für die Republik ein und näherte sich der Sozialdemokratie an, die er am ehesten für in der Lage hielt, die schwierige Situation, in der die junge Republik sich befand, zu meistern. Schon vor dem Weltkrieg war Kraus zeitweise in einem Naheverhältnis zu den Ideen der Sozialdemokraten gestanden, wohl auch aufgrund starker antibürgerlicher Tendenzen.²³⁸ „Die unsoziale Haltung des Bürgers verabscheut Kraus so sehr wie seine oberflächliche Beschäftigung mit künstlerischen Dingen und seine verlogene Sexualmoral. Dieser aus sittlichen Quellen fließende Haß erfüllt Kraus bis zum Ende seines Lebens [...]“²³⁹ Kraus zufolge geht es dem Bürgertum nur darum, seinen Besitz zu vermehren, deswegen befinde es sich in einem Zustand der Kulturlosigkeit und außerdem beschmutze das Bürgertum mit seinem Streben nach Besitz die Kunst. Diese antikapitalistischen Gedanken und der Glaube an die Erziehbarkeit der Arbeiterschaft stellen eine Gemeinsamkeit mit den Zielen der Sozialisten dar, die Kraus ganz konkret zu unterstützen versucht. Kraus liest vor der Arbeiterschaft, weil er an „die künstlerischen Möglichkeiten der vom bürgerlichen Schmutz unberührten Proletarierseele“²⁴⁰ glaubt.

Einen wichtigen Text im Zusammenhang mit Kraus' Verhältnis zur Sozialdemokratie stellt »An alle, die die Wahl haben«²⁴¹ dar, der auf dem Programmzettel der 136. Vorlesung am 2. Februar 1919 abgedruckt war. Er wurde zwar von Kraus nicht vorgetragen, soll hier aber dennoch wegen seines eindeutig appellativen Charakters, der schon in der Überschrift deutlich wird, berücksichtigt werden. Scheichl spricht von dem „vielleicht [...] politisch engagiertesten Text in der gesamten »Fackel«“²⁴². Er bedeutet klar einen Aufruf, bei der Wahl die Sozialdemokraten zu unterstützen, doch resultiert diese Affirmation nicht aus einer grundsätzlich positiven Einstellung den Sozialdemokraten gegenüber, sondern aus der an und für sich negativen Überlegung heraus, wer während des Weltkriegs am wenigsten Schaden angerichtet und wer am wenigsten Schuld auf sich geladen hätte. Es ist die Antwort auf die Frage, „welche politische Partei hierzuland mit dem größten, welche mit dem geringsten Anteil, tätig

²³⁸ vgl. Scheichl (1971), Bd.4, S. 1076.

²³⁹ Ebd., Bd. 4, S. 1083.

²⁴⁰ F 706-711, 70.

²⁴¹ F 508-513, 30-32.

²⁴² Scheichl (1971), Bd. 1, S. 17.

oder duldend, der Hinrichtung der Menschenwürde beigewohnt hat.“²⁴³ Kraus‘ Argumentation verläuft hier nach dem Prinzip der Quantität (der größte versus der geringste Anteil), d.h. verschiedene Möglichkeiten werden gegeneinander abgewogen. „Die Argumentation stützt sich neben den Werten auf Hierarchien, die konkret oder abstrakt, homogen oder heterogen sein können.“²⁴⁴ Da in diesem Fall ein kleineres Übel dem größeren vorgezogen wird, also quantitativ, ist das Prinzip der Argumentation das der ‚homogenen Hierarchie‘²⁴⁵. Das quantitative Argument des kleineren Übels, das bei einer Wahlempfehlung durchaus sinnvoll sein mag, hat Kraus auch später bei Dollfuß angewandt; nur hatte man im Fall des „Ständestaates“, der zwar nicht totalitär, aber doch autoritär war, nicht die Möglichkeit einer Wahl. Homogene Hierarchien sind für derart komplexe politische Situationen zu einfach gestrickt als dass sie stichhaltige Argumente liefern könnten. Dass die Nationalsozialisten Österreich an das Deutsche Reich anschließen, stand nicht wirklich zur Auswahl und konnte auch durch Dollfuß, der auf Mussolinis Schutz setzte, letztlich nicht verhindert werden.

Die Wähler sollten 1919 unter dem Eindruck des Weltkrieges abwägen, welche Partei am ehesten gewährleisten konnte, einen weiteren Krieg zu verhindern. Es liegt auf der Hand, demjenigen politischen Lager, das am wenigsten in den Weltkrieg involviert war, die Regierung anzuvertrauen. „Nicht was einer sonst fürs Dasein will, nur daß er nicht mehr eine Befehlsgewalt zum Tode will, soll er diesmal bekunden.“²⁴⁶ Diese völlig rationale, nach dem Prinzip des Ausschlussverfahrens getroffene Entscheidung, die Sozialdemokraten zu unterstützen, erweckt alles andere als den Eindruck einer umfassenden Identifikation mit ihren Ideen und Zielen. Es handelt sich vielmehr um ein temporäres Zweckbündnis, das von Anfang an über keine breite Basis verfügt. Wer Christlich-Soziale wähle, so argumentiert Kraus, dem gehe es nur um die Sicherung seiner Besitztümer: „Denn seine Stimme sei nicht mehr und nicht weniger als das Bekenntnis, daß er einer provisorischen Sicherheit seiner Geldtasche zuliebe die Blutschuld übernimmt, oder sie, für Vergangenheit und Zukunft, abweist. Jener wird christlichsozial, dieser sozialdemokratisch wählen.“²⁴⁷ Die Prämissen der Folgerung sind, dass das Bürgertum kapitalistisch denkt und diese Denkweise Mitschuld am Weltkrieg trägt.

²⁴³ F 508-513, 31.

²⁴⁴ Perelman, S. 37.

²⁴⁵ Ebd., S. 38.

²⁴⁶ F 508-513, 31.

²⁴⁷ Ebd., S. 31.

Das argumentatorische Prinzip ist das der Übertragung: Wer die am Weltkrieg schuldige Partei wählt, auf den überträgt sich im Nachhinein die Schuld. Darauf folgt eine Amplificatio dieses Gedankens:

Jener wird sein Scherflein zu dem Eindruck beitragen, daß ein »unschuldiges Volk« die Tat seiner abgehausten Regenten nachträglich gutheiße und ihrem fortzeugenden Fluch nicht entgegenzutreten gesinnt und gesonnen sei. Der andere wird sich [...] zu einer Partei bekennen [...] welcher aber das Verdienst zuzusprechen ist, die große Zeit der Entehrung sehend durchlebt und dem vaterländischen Zwang ihre Gesinnung verweigert zu haben.²⁴⁸

Antithetisch werden die beiden Wahlmöglichkeiten gegenübergestellt. Superlativisch steht der größte Anteil am Krieg des konservativen Lagers gegen den geringsten Anteil des proletarischen. Mit einer Antithese schreitet Kraus, traditionell-rhetorisch betrachtet, den Raum der Argumentation aus. Das heißt, die beiden Endpole, maximale und minimale Beteiligung am Verbrechen des Weltkriegs, werden markiert, indem sie den beiden Parteien zugeordnet werden. Das Ergebnis ist, dass für jeden Rezipienten der ›Fackel‹, der der Wahlempfehlung Folge leistet, nur die Möglichkeit besteht, diejenige Partei zu wählen, die den geringsten Anteil der Schuld am Weltkrieg trägt. Kraus' Wahlempfehlung ist so polarisierend wie pragmatisch. Sie beruht auf einer quantitativen Abwägung ohne jegliche ideologische Identifikation.

Es sei dahingestellt, ob dies der politischste Text der gesamten ›Fackel‹ ist, aufschlussreich ist das bei aller temporären Sympathie pragmatische und nüchtern-distanzierte Verhältnis zur Sozialdemokratie. Kraus hat sich auch in dieser Zeit nie völlig mit der Partei identifiziert. Schubertshorn bemerkt dazu treffend: „Aus dem Zweckbündnis wurde wechselseitige Sympathie, zur Liebe aber reichte es nie.“²⁴⁹ Genau zehn Jahre später wird Kraus in einer Rede (»Rechenschaftsbericht«²⁵⁰) nochmals Bezug nehmen auf »An alle, die die Wahl haben« und eine Art Resümee dieses Jahrzehnts dieser mehr oder minder engen Zusammenarbeit mit der Sozialdemokratie ziehen. Auch im Heft 890-905, in der großen Polemik gegen die Sozialdemokratie, findet sich ein Selbstzitat aus dem Appell »An alle, die die Wahl haben«. Kraus will klarmachen, dass er sich niemals als Teil der Partei begriffen habe und greift das Wort vom „Antipolitiker“ nochmals auf, „für den der Gedanke erst jenseits der Gemeinschaft anfängt“.²⁵¹

²⁴⁸ F 508-513, 31.

²⁴⁹ Schubertshorn, S. 122.

²⁵⁰ F 795-799, 1-51.

²⁵¹ F 890-905, 243 und F 508-513, 31.

Zu der Feststellung im ›Sozialdemokrat‹ 1934 „Er ist nie ein Sozialdemokrat gewesen“²⁵², bemerkt Kraus, dass dies doch schon gleich nach dem Ersten Weltkrieg evident gewesen sei: „Das war – und wer hätte vor dem Krieg gezweifelt? – eigentlich schon 1919 klar, wo ich den »negativen Sinn« einer politischen Abstimmung betonte [...]“²⁵³. Kraus hebt hier nochmal sein an sich negatives Argumentationsprinzip des kleineren Übels hervor, dem die Sozialdemokratie aber im weiteren Verlauf nichts Positives hinzuzufügen gehabt habe. Seine ablehnende Haltung hätte eigentlich für niemanden eine Überraschung darstellen sollen. Kraus kennzeichnet sich als „Antipolitiker“, der einen humanistischen Individualismus stets über jegliche Parteiinteressen gestellt hat, was wahrscheinlich das stärkste Politikum überhaupt darstellt.

Diese beiden Rückbezüge auf »An alle, die die Wahl haben« weisen auf den hohen Stellenwert hin, den dieser Text innerhalb der ›Fackel‹ besitzt. Der Text schließt pathetisch mit einer antiutopischen Bedrohung:

Wenn nicht im letzten Augenblick eine Spur von Ehre, eine Spur von Erinnerung, eine Spur von Voraussicht, kurzum ein Rest von menschlichen Regungen, den man selbst hier noch für lebendig halten möchte, die andere Wahl gebietet, wird Schwarz-Gelb, in der verächtlichsten Einigung seiner hassenswerten Farben, auferstehn zu einer kurzen Augenqual, um dem blutigsten Schaustück Platz zu machen.²⁵⁴

Mit anderen Worten: Wenn nicht aus Gründen der Humanität die Wahl des sozialdemokratischen Lagers erfolgt, wird die Monarchie zurückkehren und einen neuen Krieg anzetteln. Die Prämissen dieser Argumentation sind: Eine humanistische Gesinnung gebietet eine Wahl der pazifistisch eingestellten sozialdemokratischen Partei. Zu Beginn des Textes stellt Kraus in satirisch-prägnanter Weise die Wahlmöglichkeit in Form einer ‚proletarischen‘ und einer ‚katholischen‘ ‚Internationale‘²⁵⁵ gegenüber. Da die katholische Kirche etwa in Form von Segnungen der Waffen einen Beitrag zum Ersten Weltkrieg geleistet hat, stehen die Christlich-Sozialen für Schuld am Krieg. Die plausible Schlussfolgerung lautet demnach, dass zur Erhaltung des Friedens sozialdemokratisch gewählt werden muss. Auch hier erfolgt die Empfehlung zwar pathetisch (durch die Wiederholungen), aber durchaus nüchtern-distanziert durchdacht. Die Ablehnung der ‚katholischen Internationale‘ ist sicherlich stärker als die Identifikation mit der Sozialdemokratie.

²⁵² F 890-905, 243.

²⁵³ Ebd., S. 243.

²⁵⁴ F 508-513, 32.

²⁵⁵ Ebd., S. 30.

Kraus' Kritik an der Sozialdemokratie setzt schon früh ein und richtet sich vor allem gegen faule Kompromisse und gegen die Strategie des Taktierens.²⁵⁶ Zuerst sind es vermeintliche Kleinigkeiten:

Charakteristisch für Kraus ist es auch diesmal, daß er zunächst Kleinigkeiten und Oberflächenerscheinungen tadelt, die das Bild des Ideals trüben, aber dann seine Kritik immer weiter ausdehnt, bis ihm das Ideal so kompromittiert erscheint, daß er sich von ihm zurückzieht und es in seiner Gesamtheit verwirft. Die Polemiken des Jahrzehnts nach 1925 werden noch durch mannigfache persönliche Abneigungen und Feindschaften verstärkt, die Kraus aus dem Parteiapparat entgegengebracht wurden und die er leidenschaftlich erwiderte.²⁵⁷

Wie Scheichl feststellt, beginnt das Blatt schon ab 1925 sich zu wenden. Kraus kritisiert die sozialdemokratische Kulturpolitik, die damit begonnen hatte, die Arbeiter mit seichten Operetten zu verblöden. Er kritisiert vor allem die Kunststelle, geleitet von David J. Bach, die Vorträge und Theaterabende gestaltete. Auch Kraus war häufig Gast dieser Kunststelle, doch Intrigen führten dazu, dass er nicht mehr eingeladen wurde.²⁵⁸

Der Text »Warum ich an der Republikfeier nicht mitwirkte«²⁵⁹, gesprochen am 14. November 1925 in der 360. Vorlesung, handelt von der Auseinandersetzung mit der sozialdemokratischen Kunststelle. Diese hatte es zum Ärger von Kraus verabsäumt, auf die Verleumdung in der »Stunde«, dass Kraus den Arbeitern als Vorleser aufgedrängt worden sei, berichtend zu reagieren. Darüber hinaus hatte die Kunststelle den von der Arbeiterschaft ausdrücklich als Vorleser für die Republikfeierlichkeiten erwünschten Kraus so kurzfristig eingeladen, dass seine Teilnahme offensichtlich unerwünscht war und damit nicht in Frage kam. Kraus spricht von einer Einladung, „die aus irgendeinem Grunde, sei es Widerwille oder Schlamperei, erst wenige Tage vor dem Termin erfolgt.“²⁶⁰

Nachdem der Aufforderung zur Berichtigung des falschen Sachverhalts in der »Stunde« nicht nachgekommen worden war und für die viel zu späte Einladung fadenscheinige Ausreden in einem Brief ihm gegenüber formuliert worden waren, blieb Kraus bei seiner ablehnenden Haltung. In dem Text, der als Brief an die Kunststelle erging, werden zentrale Vorwürfe an die sozialdemokratische (Kunst-)Politik formuliert. Kraus bemerkt, dass er nicht willens ist, einer ihm „verderblich scheinenden Kunstpolitik als

²⁵⁶ vgl. Scheichl (1971), Bd. 4, S. 1077.

²⁵⁷ Ebd., Bd. 4, S. 1093.

²⁵⁸ vgl. ebd., Bd. 4, S. 1096.

²⁵⁹ F 706-711, 58-70.

²⁶⁰ Ebd., S. 63.

künstlerischer Aufputz zu dienen.“²⁶¹ Kraus störte sich am Operettenprogramm der Kunststelle und er schließt den Text mit der Pointe, „ob es nicht sittlicher wäre, sie durch Brantwein von Operettengenüsse abzulenken, als umgekehrt!“²⁶² Auch sonst hat der Text seine stärksten rhetorischen Momente in der satirischen Umkehrung von falschen Sachverhalten oder dem, was gegen Kraus ins Treffen geführt wird. Die Behauptung der ›Stunde‹, Kraus werde den Arbeitern als Vorleser aufgedrängt, veranlasst ihn zum (gesperrt gedruckten) argumentativen Umkehrschluss, dass die Arbeiter ihn der Kunststelle aufdrängen.²⁶³ Kraus dreht damit die Kausalkette um und entlarvt die Einladungspolitik der Kunststelle.

Doch es geht in dem Brief nicht nur um Details der sozialdemokratischen Kulturpolitik; dass die Kunststelle nicht willens ist, gegen die ›Stunde‹ aufzutreten, stellt für Kraus ein Symptom dafür dar, dass die Partei seinen Kampf gegen Békessy nicht zu unterstützen gewillt ist ²⁶⁴, dass also sich „die Parteipublizistik nicht entschließt, das Übel von Grund aus anzupacken und die Parole »Hinaus aus Wien mit dem Schuft!«, die ihr längst aus dem Ausland entgegentönt, selbsttätig zu verbreiten.“²⁶⁵ Kraus hatte sich von der Partei und ihrer Presse eine Allianz gegen den Herausgeber der ›Stunde‹ versprochen und wurde auch hier von der offensichtlichen Feigheit vor dem Erpresser Békessy enttäuscht.

Es geht also nicht nur um vermeintliche Kleinigkeiten, sondern um grundsätzlich unterschiedliche Auffassungen. Für Kraus stellt die Pressefreiheit keine Errungenschaft dar, und die Libertinage der Presse ist für seine Begriffe in der Republik noch schlimmer ausgeartet als in den Zeiten der Monarchie. Dafür macht Kraus die Sozialdemokratie verantwortlich, die ihr revolutionäres Potential in diesem Bereich und auch sonst nicht ansatzweise ausgeschöpft hat:

Nein, nichts halte ich für dringender, als gerade die Arbeiterschaft mit meiner Auffassung von der äußersten Schande, die die errungene Freiheit befleckt, der ihrer heillosen Vermischung mit der Libertinage des publizistischen Treibens, vertraut zu machen und sie gemäß meiner öffentlichen Ankündigung auf die Aufgabe hinzuweisen, zu untersuchen, wie ihre politischen und kulturellen Führer sich zu diesem wahrhaft namenlosen Übel gestellt und welche Gründe sie von der Wahrnehmung eines wahrhaft revolutionären Interesses bisher abgehalten haben. Nein,

²⁶¹ F 706-711, 63.

²⁶² Ebd., S. 70.

²⁶³ vgl. ebd., S. 66.

²⁶⁴ vgl.dazu auch Scheichl (1971), Bd. 4, S. 1104.

²⁶⁵ F 706-711, 67f.

ich wüßte mir keine würdigere Republikfeier als einen Vortrag, der mit solchem Appell ausgefüllt wäre und den ich der Arbeiterschaft auch wahrlich nicht vorenthalten werde.²⁶⁶

Die unterschiedliche Beurteilung der Pressefreiheit ist ein unüberwindbarer Gegensatz zwischen Kraus und der Sozialdemokratie. Hier ist von Anfang an ein Konflikt vorprogrammiert. Gemeinhin spricht man bei Kraus, wie Richard Schuberth bemerkt, von verschiedenen Abschnitten seines politischen Denkens:

Die Kraus-Forschung einigte sich auf den Ablauf vieler Phasen im vierzigjährigen Schaffen des Kritikers. Man spricht von einer frühen, sozialetischen, antikorruptionistischen Phase, die einer dekadenteren, sprachkritischen wich und bis zum Vorabend des Ersten Weltkrieges in einer reaktionären kulminierte, der die nächsten Jahre eine zunehmend pazifistisch-sozialistische folgte, welche gegen Lebensabend wieder einem weltabgewandten Konservatismus gewichen sein soll.²⁶⁷

Wie sinnvoll diese Einteilung aber tatsächlich ist, um zu erläutern, wie Kraus zur Sozialdemokratie stand, ist die Frage. Der Kampf gegen die Presse und gegen Korruptionismus stellt ein Kontinuum im Werk des Satirikers dar und gilt für alle Phasen der ›Fackel‹: „Monarchie oder Republik? In den dreißig Jahren, die mein Widerwille zurückdenkt, hat in Österreich nie eine andere Macht regiert als die Presse [...]“²⁶⁸. Der Kampf gegen die Presse steht in Kraus' Werk immer über jeglicher (partei-)politischer Tendenz.

Da Kraus die Sozialdemokratie an ihren eigenen revolutionären Ansprüchen maß und dieser Vergleich im Bereich des Pressewesens zu seiner Enttäuschung ausfiel, musste die Beziehung scheitern. Dass Kraus zu allen Zeiten ein für heutige Maßstäbe so selbstverständliches demokratisches Grundrecht ablehnte, darf nicht außer acht gelassen werden. Für Kraus hätte eine grundlegende Änderung im Bereich des Presserechts, womöglich also eine Einschränkung oder Abschaffung der Pressefreiheit, wahrhaft revolutionäres Potential dargestellt. Diese Forderung ist aber für die Sozialdemokratie unmöglich zu erfüllen.

In der Rede »Vor neunhundert Zeugen«, die Kraus ebenfalls am 14. November 1925 in der 360. Vorlesung hielt, formuliert Kraus nochmals den Gedanken, dass in der Republik das Pressewesen noch schlimmere Auswüchse angenommen habe; er beklagt, „welche journalistische Furie sich diese Nachkriegszeit gezüchtet hat“²⁶⁹. Die „Idolatrie

²⁶⁶ F 706-711, 68.

²⁶⁷ Schuberth, S. 11f.

²⁶⁸ F 800-805, 22.

²⁶⁹ F 706-711, 103.

der Preßfreiheit“ wird in dem Text als „das zentralste Problem unseres Lebens“²⁷⁰ bezeichnet, das durch die Republik nicht nur nicht zu lösen versucht worden, sondern noch größer geworden sei. Kraus bekennt, dass er „über den Wert der geänderten Staatsform hinaus, für einen ganzen Umsturz keinen Pfifferling gebe“²⁷¹, der diesen Lebensbereich nicht zu verändern versuche. Der Satiriker hat sich nicht unbedingt von der Sozialdemokratie entfernt, er hat sich nur auf das ureigenste Thema der ›Fackel‹ zurückgezogen.

In der Nachkriegs-›Fackel‹ finden sich von Anfang an Aussagen, die davon zeugen, dass Kraus von keinem politischen Lager sich vereinnahmen lassen will, was für einen satirischen Künstler nicht überraschend ist. Das Prinzip der Satire, die Autonomie zu wahren und sich in der Hierarchie von unten nach oben gegen die Mächtigen zu richten, erlaubt keine Parteizugehörigkeit des Satirikers:

Die Enttäuschung, die ich Monarchisten wie Bolschewisten bereite, ist gewiß umso tragischer, als sie wieder einen Berührungspunkt der für unser Chaos besorgten Gruppen herstellt. Die Schwachköpfe rechts, deren ganze Politik doch offenbar das Vorgeben ist, einem hungernden Wien mit einer monarchischen Restauration aufhelfen zu können, begreifen nicht, wie meine Achtung vor Urväter-Hausrat an Kulturwerten mir erlauben konnte, dessen schlechte Verwalter, frevle Vergeuder, nichtswürdige Parasiten und Allerhöchstverräter zu brandmarken. Die Antipoden der Dummheit aber empfinden es schmerzlich, daß solcher Kampf, daß der Aufwand einer Leidenschaft, mit der man wohl tausend kommunistische Versammlungen [...] beleben könnte, mich nicht nur nicht zu ihrem Parteigänger macht, sondern mir auch noch Atem läßt, sie zu verabscheuen, ja sie mit den andern vor dasselbe Gericht zu fordern, wo schuldige Despoten den Hochverrat am Menschentum büßen.²⁷²

Auch Schubert hat schon auf die Überparteilichkeit von Kraus hingewiesen, der per Eigendefinition ausschließlich der „Partei der Menschenwürde“²⁷³ angehöre. In der Vorrede zum Schoberlied, gesprochen am 13. November 1931 in der 600. Vorlesung:

Ich bin bekanntlich keiner Partei Genosse, sondern stehe allen mit gleichmäßig abgewogener Mißachtung gegenüber. Ich putschte selbst, packte nicht einmal mit mir, und mache, ohne nach links oder rechts zu blicken, zugleich revolutionäre und reaktionäre Politik, kurzum, ich bin das, was die Idioten sämtlicher Parteien einen Eigenbrötler nennen.²⁷⁴

Kraus konstatiert mehr und mehr eine Verbürgerlichung der sozialdemokratischen Partei, die ihren revolutionären Inhalten nicht ansatzweise gerecht werde. 1926 zeichnet sich Kraus' Antipathie immer deutlicher ab. Schon die Rede, die Kraus am 9. Dezember 1925 vor der Wiener Arbeiterschaft hielt, ist ein Vorgeschmack auf die Polemik gegen

²⁷⁰ F 706-711, 103f.

²⁷¹ Ebd., S. 103f.

²⁷² F 514-518, 50.

²⁷³ F 462-471, 78.

²⁷⁴ F 864-867, 2.

die Partei, die im nächsten Jahr erfolgen wird. In »Nachträgliche Republikfeier«²⁷⁵ thematisiert Kraus genau dieses mangelnde revolutionäre Potential der Partei und ihre Anbiederung an das bürgerliche Lager. Es greift zu kurz und wäre für die Sozialdemokratie auch zu bequem, diese Kritik nur als Symptom für eine erneute konservative Phase des Satirikers zu sehen; man sollte sie ernster nehmen. Ausgangspunkt der Krausschen Kritik ist, dass die Sozialdemokratie in ihrer Kunstpolitik damit beginnt, die bürgerlichen Wertvorstellungen zu übernehmen, dass sie „eine Scheinkultur, reif für das Verderben, am Leben erhalten statt sie zu zerstören“²⁷⁶. Für Kraus ein Zeichen für die zunehmende Anpassung der Partei an das bürgerliche Lager. Die fragwürdigen kulturellen Darbietungen, die die Kunststelle für die Arbeiterschaft organisiert, nennt Kraus eine „Ablenkung des geistigen Anspruchs einer aufstrebenden Menschheit durch die schnöden Tändeleien der herrschenden Gesellschaft.“²⁷⁷ Bei den dargebotenen Operetten spricht Kraus von den „parfümierten Ausdünstungen des Bürgergeistes“²⁷⁸. Der Satiriker stellt die Problematik folgendermaßen dar: Nicht er ist zu konservativ für die Sozialdemokratie, sie ist - gemessen an ihren revolutionären Ansprüchen - für den Satiriker zu reaktionär. Für Kraus hat die Partei ihre antikapitalistische Gesinnung längst über Bord geworfen; die Diskrepanz zwischen der Theorie des Leitartikels und der Praxis des Annoncenteils der Parteipresse ist für Kraus unübersehbar. Darüber hinaus konstatiert Kraus Teilen der Partei Korruptionismus, wenn er von „rechtssozialistische(n) Politiker(n), denen heute die kapitalistische Presse auf die Schulter klopfen darf“²⁷⁹ spricht. Die Umgestaltung der Gesellschaft, die sich die Sozialdemokratie vorgenommen hatte, ist nicht nur auf halbem Weg steckengeblieben, sie ist gescheitert, und Kraus konstatiert: „Auf kulturellem Gebiet hat dieser Umsturz beim Umsturz eingesetzt.“²⁸⁰ Der reaktionäre Schwenk in der Kulturpolitik ist symptomatisch für das Versagen der Sozialdemokraten als Revolutionäre, die ‚feigen Gehorsam‘ üben „gegen alle noch nicht umgestürzten Mächte, tyrannischer als die Tyrannen, gefährlicher als die Monarchen, weil die Krone, die sie täglich ihrer Infamie aufsetzen, eine Tarnkappe ist.“²⁸¹ Was Kraus hier außerdem zum Ausdruck bringt, ist die im Vergleich zur Monarchie anders geartete

²⁷⁵ F 712-716, 1-18.

²⁷⁶ Ebd., S. 1.

²⁷⁷ Ebd., S. 3.

²⁷⁸ Ebd., S. 3.

²⁷⁹ Ebd., S. 2.

²⁸⁰ Ebd., S. 2.

²⁸¹ Ebd., S. 1.

Machtstruktur der Republik. Die undurchsichtige Verantwortlichkeit stellt für ihn ein Problem dar. Da es nicht die Person eines Monarchen gibt, ist die Macht auf so viele Personen verteilt, dass sie anonym erscheint. Die kritische Auseinandersetzung mit einer Staatsmaschinerie ist dabei ungleich schwieriger.

Im Jahr 1926 formuliert Kraus seine zentralen Vorwürfe an die Sozialdemokratie in dem Gedicht »Weg damit!«²⁸², mit dem er seine bisherige Kritik an der Partei prägnant zusammenfasst:

Weg damit!

Die ihr errungnes Gut geschändet habt,
bezwungnes Böses nicht beendet habt,
der Freiheit Glück in Fluch gewendet habt;
Hinaufgelangte, die den Wanst gefüllt,
vor fremdem Hunger eigne Gier gestillt,
vom Futtertrog zu weichen nicht gewillt;
Pfründner des Fortschritts, die das Herz verließ,
da Weltwind in die schlaffen Segel blies,
vom Bürgergift berauschte Parvenüs,
die mit dem Todfeind, mit dem Lebensfeind
Profit der Freiheit brüderlich vereint,
die freier einst und reiner war gemeint —
mein Schritt ist nicht dies schleichende Zickzack,
mein Stich ist nicht dies zögernde Tricktrack:
er gilt politischem Paktiererpack!

Für Kraus, der die Partei an ihren eigenen Forderungen messen will, steht fest, dass sie ihren revolutionären Ansprüchen nicht genügt. Die Mitglieder der Parteiführung bezeichnet Kraus als „Hinaufgelangte“ oder auch gleichbedeutend „Parvenüs“, die nur an ihr eigenes materielles Wohlergehen denken und nicht an die Armut der Arbeiterschaft. Die Führer haben, einmal in höhere Positionen gelangt, vom gesellschaftlichen Aufstieg sich ‚berauschen‘ lassen und sich als genauso verdorben wie das Bürgertum erwiesen. Nach dem Gedankenstrich erfolgen die zentralen Vorwürfe

²⁸² F 743-750, 4.

des Paktierens mit den etablierten Mächten und der zögernden Parteitaktik, die bis zu »Wichtiges von Wichten«²⁸³, dem letzten Aufsatz der ›Fackel‹, fortgesetzt werden.

Nach den Ereignissen rund um den Justizpalastbrand 1927 gönnt Kraus der Sozialdemokratie eine einjährige Pause der Kritik, um Schober nicht durch eine Schwächung des linken Lagers indirekt noch weiter zu stärken. Ende 1928 nimmt Kraus die Polemik gegen eklatante Missstände innerhalb der Partei wieder auf: „Das Jahr der großen Trauer ist vorüber und Sie werden ersehen, wie ich unter vielem Verzicht seinen Anspruch erfüllt und nichts unternommen habe, was dem gemeinsamen Feind zu einem Gefühl der Schadenfreude verhelfen konnte.“²⁸⁴

Den nächsten Eckpunkt in dieser Auseinandersetzung mit der Partei stellt die umfangreiche Rede »Rechenschaftsbericht«²⁸⁵ dar, die Kraus am 22. September 1928 in der 461. Vorlesung als einzigen Text vortrug. Analog zu Krolops Bezeichnung „monothematisch“²⁸⁶ für jene Hefte der ›Fackel‹, die aus einem einzigen Text bestehen, kann auch von monothematischen Vorlesungen gesprochen werden, zu denen die 624. mit »Hüben und Drüben« ebenfalls zu zählen wäre. Zur Zeit der Rede »Rechenschaftsbericht« spielte Kraus – wie schon öfters – mit dem Gedanken, Wien den Rücken zu kehren und nach Berlin auszuwandern, doch dieses Vorhaben, das im ersten Satz des ›Rechenschaftsberichts‹ anklingt, wurde wieder fallengelassen.

Nun, da ich mich am Ausgang dieser dreißigjährigen Niederlage im Kampf gegen die Alliierten der Zeit durchschlagen muß durch alle Feuer und so viel Dreck, gehöhnt von den Spottgeburten, die darin bestehen, von dem nachwachsenden Fluch der Wirklichkeit an ihrer Gestaltung gehindert, zugleich getrieben und gelähmt, ruhelos zwischen Anlaß und Werk, gebundenster Sprache mächtig und doch ohnmächtig in den Fesseln ihres Lebens – nun, zunächst, bis ich mich der grausigen Banalität dieser Gegend entreiß, habe ich nur noch Atem zu dem Rechenschaftsbericht, der mich berechtigen wird, auch gegen den Anhang dieser trostreichen Inselwelt unerbittlich zu sein.²⁸⁷

Viele Leitmotive der ›Fackel‹ klingen in diesem ersten Satz an. Das Wort von der „trostreiche(n) Inselwelt“ dient als Metapher für den Vorlesungssaal, der für Kraus im Kontrast zur ihn umgebenden Außenwelt steht, einen Ort, an dem sich der Vortragende Erholung verschaffen kann und der sich positiv von der Umwelt abhebt. In »Hinaus aus Wien mit dem Schuft« wird das Bild noch weiter verfeinert; die „Inselwelt“ ist

²⁸³ F 917-922, 94-112.

²⁸⁴ F 795-799, 22.

²⁸⁵ Ebd., S. 1-51.

²⁸⁶ Vgl. dazu Kurt Krolop, Ästhetische Kritik als Kritik der Ästhetik, in: Karl Kraus, Ästhetik und Kritik, Kraus-Symposium Poznan, hrsg.v. Stefan Kaszynski und Sigurd Paul Scheichl (München: edition + kritik 1989), S. 45.

²⁸⁷ F 795-799, 1.

umgeben von einem „Ozean der Ehrlosigkeit“²⁸⁸. In »Der Hort der Republik« ist die Rede von einer „moralischen Inselwelt“²⁸⁹ für den Ort des Aufeinandertreffens mit dem Publikum. Zum ersten Mal erscheint das die ›Fackel‹ der späten 20er Jahre durchziehende Bild in der Rede »Zweihundert Vorlesungen und das geistige Wien«. Kraus spricht gegenüber seinem Publikum von der „Geistigkeit der Insel, auf der wir uns begegnen“²⁹⁰. Hier, im Jahr 1925, wird von Kraus noch ein starkes Gemeinschaftsgefühl in einem „Wir“ propagiert, es gibt zwischen dem Vortragenden und seinem Publikum einen Konsens. Dem Auditorium des Vortragssaales steht Kraus nicht nur physisch näher als der Leserschaft der ›Fackel‹, die sich nie in ein „Wir“ miteinbezogen findet, sondern entweder nüchtern-distanziert oder schroff-ablehnend angesprochen wird; eine Art der Distanzierung, die zur Rolle des Herausgebers der ›Fackel‹ gehört. Das „Wir“ ist situativ gebunden an den Vortragssaal.

Drei Jahre später, im »Rechenschaftsbericht« steht die „Inselwelt“ schon verdächtig dem pejorativ besetzten „Anhang“²⁹¹ nahe, zu dem große Teile des Publikums im weiteren Verlauf der ›Fackel‹ schließlich mutieren. Der familiär anmutende „Anhang“, dem gegenüber Kraus verspricht, „unerbittlich zu sein“, ist im letzten Aufsatz der ›Fackel‹ verlorengegangen und hinterlässt lediglich das Schamgefühl, „ihn besessen zu haben“²⁹². Dass Kraus am Beginn dieses »Rechenschaftsberichts« ankündigt, auch gegen das eigene Lager „unerbittlich zu sein“, ist nicht nur eine Form der Distanzierung, sondern auch ein Mittel der Spannungsbildung, des *attentum parare*: die Aufmerksamkeit der Zuhörerschaft im Exordium soll geweckt werden.

Ein weiteres in der ›Fackel‹ wiederkehrendes Motiv ist der Atem oder die Atemlosigkeit des Polemikers. Zur Satire ist „polemischer Atem“²⁹³ vonnöten, oder es ist die Rede vom „langen Atem, der der Polemik ziemt“²⁹⁴. Im »Rechenschaftsbericht« ist „die Atemlosigkeit [...] noch zu dem langen Satze fähig, den der Verstand nicht durchhalten kann“²⁹⁵. Das Bild des Atems für Ausdauer und polemische Kraft des Satirikers verweist auf die Oralität seiner Rede. Die Atemlosigkeit, also die Eile, in der die Sätze formuliert werden, steht im Widerspruch zu den langen Hypotaxen, denen

²⁸⁸ F 697-705, 146.

²⁸⁹ F 766-770, 71.

²⁹⁰ F 676-678, 59.

²⁹¹ Siehe dazu das Kapitel „Der Vorleser und sein Publikum“.

²⁹² »Wichtiges von Wichten«, F 917-922, 96.

²⁹³ F 732-734, 16.

²⁹⁴ F 890-905, 151.

²⁹⁵ F 795-799, 1.

Konsumenten von journalistischen Gebrauchstexten nicht folgen können. Die Bezeichnung „Spottgeburten“ für die Objekte der Satire alludiert auf den ersten Teil des »Faust«. Die Titelfigur heißt den Teufel eine „Spottgeburt aus Dreck und Feuer“²⁹⁶. Mephistopheles‘ zynische Rhetorik, die Faust zu dieser Beschimpfung veranlasst, überträgt sich so auf die Journalisten. Mit der satirischen Verarbeitung der „Spottgeburten“ kommt Kraus kaum nach. Die Wirklichkeit übertrifft stets die Satire und Kraus kann in diesem Wettlauf des Gestalters mit dem Stoff nur verlieren.²⁹⁷

Im Exordium seiner Rede verwendet Kraus auffallend häufig Allusionen oder Zitate aus kanonisierter Literatur. Etwa die Eingangsverse des Helena-Aktes im »Originalbericht aus Innsbruck« („Bewundert viel und viel gescholten“²⁹⁸), in der »Klarstellung« von 1924 den Beginn der »Braut von Messina« („Der Not und dem eignen Trieb gehorchend“²⁹⁹) und schließlich in »Hüben und Drüben« mit „Und wenn die Welt voll Hakenkreuzler wär“³⁰⁰ eine Allusion auf Luthers »Ein feste Burg«. Die Funktion klassischer Zitate im Kontext der »Fackel« kann hier unmöglich umfassend erläutert werden; es sei nur mit der Perspektive auf die Rhetorik darauf hingewiesen.

Die erwähnten Zitate, deren Herkunft dem damaligen »Fackel«-Leser als Fibelwissen präsent war, finden in den Jahrgängen der Zeitschrift eine mehrmalige Verwendung, tragen also mit sich nicht nur den Kontext der jeweiligen Quelle, sondern auch die Geschichte innerhalb der »Fackel«. Mit jedem dieser klassischen Zitate lässt sich gleichsam ein Echolot durch die Jahrgänge der »Fackel« fallen, durch das ein Bild von den Bedeutungszusammenhängen des jeweiligen Zitats entsteht. Das Wissen um diesen Kontext, um die Fülle der Bezüge, erzeugt bei der Hörerschaft eine Art Gemeinschaftsgefühl. Wer die Anspielungen versteht, kann sich zu dem Kreis der Eingeweihten zählen.

Es ist nicht das erste Mal, das Kraus das Ende der »Fackel« verkündet. Schon 1908, pünktlich zum zehnjährigen Bestehen der »Fackel«, kündigt Kraus in »Apokalypse« das Einstellen ihres Erscheinens an. „Am 1. April 1909 wird aller menschlichen Voraussicht

²⁹⁶ Johann Wolfgang von Goethe, Faust, 2 Bände, Texte und Kommentare, hrsg. v. Albrecht Schöne (Frankfurt a. M.: Insel 2003), V. 3536. Im Folgenden mit Angabe des Dramenteils und Versangabe zitiert.

²⁹⁷ Siehe dazu im Kapitel „Elocutio“: „Hysteron proteron“.

²⁹⁸ F 531-543, 1.

²⁹⁹ F 668-675, 60.

³⁰⁰ F 876-884, 1.

nach die ‚Fackel‘ ihr Erscheinen einstellen.“³⁰¹ Die Ankündigung des eigenen Verschwindens gehört zu den Jubiläen der ›Fackel‹ und ist rhetorisches Inventar, um Aufmerksamkeit zu erwecken. Das Jahr 1929 ist in vielerlei Hinsicht ein Jahr der Jubiläen. Die Gründung der ›Fackel‹ jährt sich zum dreißigsten Male, für Kraus ein Anlass, auf seinen dreißigjährigen Kampf gegen die Presse hinzuweisen und abermals zu unterstreichen, dass dieser Kampf vergeblich sei. Der Hinweis auf die eigene Wirkungslosigkeit, bei dem auch immer ein wenig Koketterie mitschwingt, gehört ebenfalls zum festen rhetorischen Inventar des Redners. Dies kann deswegen als Understatement gewertet werden, da Kraus mit seinen Reden, die sich an die sozialistische Jugend richten, sehr wohl persuasive Ziele verfolgt, also an einen gewissen Einfluss auf das Publikum glaubt. Die Betonung der eigenen Wirkungslosigkeit stellt einen Teil der Selbstinszenierung des Vorlesers dar.

Zehn Jahre sind auch vergangen, seit Kraus mit dem Aufruf »An alle, die die Wahl haben« die Sozialdemokratie direkt zu unterstützen versucht hat. Dies und nicht das zehnjährige Bestehen der Republik ist das eigentliche Jubiläum, dessen Kraus im »Rechenschaftsbericht« gedenkt.

Nicht zum zehnten Gedenktag dieser Republik, die darin begründet ist, daß sie alle Übel der Monarchie mit Ausnahme eines Kaisers hat, spreche ich, sondern zum zehnjährigen Tag meines Aufrufes »An alle, die die Wahl haben«, durch den ich viele von Ihnen der Partei zugeführt habe [...]. Sie hat in diesen zehn Jahren nur zu sehr davon gelebt, daß keine andere Wahl blieb [...]³⁰².

Hier klingt bereits ein wichtiges Argument an: Um die Sozialdemokratie für unterstützungswürdig zu halten, genügt es nicht mehr, dass sie das kleinste aller politischen Übel darstellt. Die Auswahl ex negativo wird nicht mehr getroffen, die Partei hätte für eine weitere Unterstützung schon lange positive Gründe liefern müssen.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass im Exordium der Rede viele wichtige Topoi der ›Fackel‹ anklingen: Das Wort von der Inselwelt, die der Vortragssaal darstellt, Allusionen aus dem ›Faust‹ und Selbst-Zitate (in diesem Fall aus dem »Traumstück«), Ankündigung des Einstellens der ›Fackel‹, Anklingen ihrer großen Themen wie Weltkrieg und Auseinandersetzung mit Békessy, der Verweis auf die eigene Wirkungslosigkeit und Mittel der Selbstinszenierung wie Betonung der eigenen Eitelkeit und Einzelgängertum. Erst nach dieser Einleitung, nach dem Doppelpunkt auf

³⁰¹ F 261-262, 1.

³⁰² F 795-799, 21.

der Seite 4, wird die Rede konkreter und widmet sich den Feierlichkeiten rund um Stefan Georges 60. Geburtstag.

Was nun folgt, ist eine Sammlung von Auseinandersetzungen mit der ›Arbeiter-Zeitung‹, die eine Verschlechterung seines Verhältnisses zur Partei zur Folge haben. Kraus stützt seine Argumentation mit dem Vortrag von Briefwechseln als Beweismittel. Es wiederholt sich, was schon einmal mit der „Kunststelle“ zu Konflikten geführt hatte: Kraus wird als Vorleser eingeladen, um daraufhin wieder stillschweigend ausgeladen zu werden. Zum vereinfachten Verständnis – und um das Geschehen satirisch zuzuspitzen – erläutert Kraus die Situation mit einem Vergleich: „Hat einer von Ihnen es vielleicht schon erlebt, daß er auf der Straße um Feuer angegangen wurde und daß ihm der Bittende noch vor Erfüllung den Rücken kehrte?“³⁰³

Es klingen die wichtigsten bisherigen Argumente gegen eine weitere Unterstützung der Sozialdemokratie nochmals an: Beschimpfungen aus »Weg damit!« werden nochmals aufgegriffen, um die Verbürgerlichung der Partei zu untermauern: Kraus bezeichnet ihre Funktionäre als „Hinaufgelangte“, die „den sozialistischen Geist entehren, vom Bürgergift Berauschte, vom Machtfraß Vollgefressene“³⁰⁴. Anstatt ihn gegen Schober zu unterstützen, verwendeten die Sozialdemokraten „die bürgerlichste aller Waffen [...] den journalistischen Apparat der anonymen Tücke.“³⁰⁵ Nun folgt ein Appell ans Publikum, das sonst in der gesamten Rede wie auch in »Hüben und Drüben« mit der Höflichkeitsform angesprochen wird. „»Weg damit!« rufe ich der reinsten Jugend zu, bevor sie es erlebt, daß der sich wegbegibt, ganz und gar, dessen Wort auch ohne Parteipatent die revolutionäre Botschaft verkündet hat.“³⁰⁶ Wie schon erwähnt spielte Kraus des Öfteren mit dem Gedanken, nach Berlin zu gehen, wo sich durch Freunde attraktive Kooperationen ergaben. In dieser Rede scheint Kraus seinen möglichen Weggang bewusst als Drohung der Anhängerschaft gegenüber einzusetzen. Aller angenommenen oder vorgespiegelten Wirkungslosigkeit zum Trotz versucht Kraus nachdrücklich, seinen Einfluss auf die anwesende Jugend, die er von der Sozialdemokratie abbringen will, auszuspielen. Vehement verweist Kraus auf die eigene Überparteilichkeit: „Aber weiß Gott, ich war ihrer nicht, und ich behalte mir vor, meinen Nachruf ihnen selbst zu halten, in dem Moment, in dem sie zum erstenmal das

³⁰³ F 795-799, 35.

³⁰⁴ Ebd., S. 9.

³⁰⁵ Ebd., S. 9.

³⁰⁶ Ebd., S. 9.

Maul aufmachen wollen. Er wird, testamentarisch vorbereitet, lauten: Kusch!“³⁰⁷ Da die Partei den eigenen revolutionären Ansprüchen nicht genügt, sondern sich von der Macht hat korrumpieren lassen, ist es für den Satiriker eminent wichtig, auf seine Unabhängigkeit dieser Macht gegenüber hinzuweisen. Ein Naheverhältnis zu einer machtausübenden Partei verhindert im Prinzip jegliche satirische Arbeit.

Abermals verweist Kraus auf das Übel der Pressefreiheit, deren negative Auswirkungen in der Republik ihm zufolge noch viel größer sind:

Aber den Schwindel einer Preßfreiheit, die jene, die sie erkämpft haben, zur Strangulierung der Wahrheit und zur Knechtung der Menschenwürde, zur Handhabung aller bürgerlichen Preßpraktiken mißbrauchen, halte ich für das äußerste aller sozialen Greuel. [...] Denn nie zuvor hat das österreichische Antlitz feister und frischer die Züge des fidelen Henkers gezeigt; nie der Rohstoff des Lebens in naiverer Roheit seinen publizistischen Ausdruck gefunden. Nie hat die Macht der bürgerlichen Presse ihren Triumph der Seelenverpestung in Skandal und Lüge voller durchgenossen; nie sind Dummheit des Spießers und Frechheit des Schiebers lebensunmittelbarer aus den Kolumnen hervorgetreten, aus diesem Gewirr einer illustren Tobsucht, die schon äußerlich das Abbild eines Tandelmarktes ergibt.³⁰⁸

Mit großer rhetorischer Vehemenz, unter viermaliger Verwendung des Wörtchens „nie“, unterstreicht Kraus seine Kritik am Zustand des Staates. In diesen Sätzen bündeln sich rhetorische Figuren, um Pathos hervorzurufen und das Publikum zu überzeugen. Die Aussage, dass der Zustand des Staates niemals schlechter gewesen sei als jetzt, wird in mehreren Sätzen amplifiziert; das alliterierte „Nie“ stellt einen Ausschließlichkeitsanspruch dar, eine Hyperbel, die des Öfteren Anwendung findet. Die Perspektive der Krausschen Gesellschaftskritik ist dabei eine völlig andere als die der Sozialdemokratie. Die Übereinstimmungen zwischen Kraus und der Partei erweisen sich großteils als scheinbare, wenn es um tiefgehende Probleme der Gesellschaft geht. Die wenigen Übereinstimmungen, die es gegeben hat, haben sich aufgrund der Korrumpierung der Partei aufgelöst.

Kraus' Gesellschaftskritik speist sich aus einer Kritik an der Macht der bürgerlichen Presse; sie ist Kritik am Einfluss der Massenmedien. Daraus ergibt sich zwangsläufig eine antikapitalistische Perspektive, die er mit den Sozialdemokraten theoretisch gemeinsam hat. Deswegen kann er auch unmöglich über Krupnik-Annoncen in der Partei-Presse, die diese Theorie praktisch unterlaufen, hinwegsehen. Kraus' tiefergehende Kritik an der Gesellschaft kann von dem mangelnden revolutionären Elan der saturierten Partei nicht zufriedengestellt werden. Zum Teil mag es für den Satiriker

³⁰⁷ F 795-799. 9.

³⁰⁸ Ebd., S. 14f.

auch einfacher gewesen sein, gegen die Monarchie anzuschreiben, da sie von konkreten Personen, die die Macht innehaben, repräsentiert wird. In einer demokratisierten Gesellschaft wie der Republik begegnet die Macht anonym, es ist ungleich schwieriger, bestimmte Personen für Missstände verantwortlich zu machen. Dazu bemerkt Müller: „Die Einsicht, daß ein verantwortliches Gesicht nicht zu finden sei, führt zur Resignation der Satire [...]“³⁰⁹.

Ein wiederkehrendes Argument gegen die Sozialdemokratie ist die Tatsache, dass die Partei Kraus bei seinem Kampf gegen Schober wie schon gegen Békey nicht oder nur mangelhaft unterstützt habe. Um dies zu belegen, liest Kraus einige Korrespondenzen vor. Sie dienen als Beweis für das ausgebliebene Engagement der Partei-Presse gegen den „gemeinsamen Feind“³¹⁰. Diese mangelnde Unterstützung definiert Kraus in sehr spitzer Form als Selbstaufgabe: Ihr „Verhalten gegen mich“ – so Kraus – ist gleich „Verrat an ihr selbst“³¹¹.

Betrachten wir noch den Schluss der Rede: Ein zentrales Motiv der ›Fackel‹, das schon am Anfang des Textes anklingt, wird wieder aufgegriffen, „das österreichische Antlitz des fidelen Henkers.“³¹² Die Entstehung des Begriffes wird noch im Folgenden im Kapitel über die Actio thematisiert. Nicht nur akustische Phänomene, sondern auch optische Eindrücke spielen in der ›Fackel‹ eine große Rolle und werden dort wiedergegeben. Den Satiriker plagten die Gesichter seiner Landsleute. Das österreichische Antlitz ist nicht immer mit der konkreten Person des Henkers verbunden. Erst im »Nachruf« wird es in Zusammenhang mit der Postkarte gebracht. Es kann einem überall begegnen und steht für einen bestimmten österreichischen Typ; es repräsentiert, was Kraus an seinen Landsleuten verachtet. Es kann für dumpfe Fröhlichkeit und Sorglosigkeit im Angesicht des Leids anderer wie auch für bürokratische Gemeinheit stehen, ein Bild für oberflächliche Genussucht sein oder auch als Ebenbild des Kaisers Franz Joseph dienen. Darüber hinaus steht es in Zusammenhang mit der Hebung des Fremdenverkehrs, also mit der Tatsache, dass dem Tourismus alles andere untergeordnet wird. Kraus bekennt, „die fatale Fähigkeit“ zu besitzen, „das österreichische Antlitz auf Schritt und Tritt, in jeder halbschlächtigen Handlung, in jeder mißratenen Lebensäußerung, in jeder luschen Andeutung zu

³⁰⁹ Burkhard Müller, Karl Kraus, Mimesis und Kritik des Mediums (Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995 [Phil. Diss. 1993]), S. 214.

³¹⁰ F 795-799, 22.

³¹¹ Ebd., S. 21.

³¹² Ebd., S. 50.

erkennen [...]“³¹³. Um die Genusssucht und Amoralität seiner Landsleute zu tadeln, spricht Kraus von dem „Unrat dieser Örtlichkeit“ und von den „Phäakalien“³¹⁴, deren er gewahr wird. In diesem Neologismus werden die Phäaken, das verfressene Volk, bei dem Odysseus landete, mit Fäkalien kontaminiert. Hinter den Phäaken verbergen sich hier unschwer zu erkennen die Österreicher; „die Vögel, die ihr eigenes Nest beschmutzen“³¹⁵, sind nicht die Kritiker der eigenen Nation, sondern die, die es mit den Produkten ihrer Fresssucht, dem einzigen Lebenszweck, verunreinigen. Kraus verwendet starke Bilder des Drecks und Unrats, um nationale Eigenheiten zu charakterisieren; davon abgehoben steht die internationale Idee einer Menschheit, der sich der Satiriker verpflichtet fühlt: „Aber die Menschheit ist es, was ich im tiefsten Grunde bejahe, nicht die Nation, der ich im tiefsten Grunde abgeneigt bin [...]“³¹⁶. Schubert hat in seiner Artikelsammlung »30 Anstiftungen zum Wiederentdecken von Karl Kraus« auf die folgende überparteiliche Aussage in der »Fackel« hingewiesen: „Ich bin bekanntlich keiner Partei Genosse, sondern stehe allen mit gleichmäßig abgewogener Mißachtung gegenüber.“³¹⁷ Schon 1922 hat Kraus eindeutig zu verstehen gegeben, dass es ihm nicht möglich ist, einer Partei anzugehören, sein Humanitätsideal aber seine eigentliche Gesinnung sei, die er nicht aufgeben werde: „Ich, der allem Mißverstand zum Trotz weit von jeder Möglichkeit steht, es mit einer Partei zu halten, aber nie vor der Gefahr, um nicht für einen Politiker zu gelten, die Partei der Menschlichkeit zu verlassen“³¹⁸. Für die Qualität und Glaubwürdigkeit von Satire ist dies eine unumstößliche Notwendigkeit. Von einer vollständigen Identifikation mit der Sozialdemokratie kann wahrscheinlich zu keinem Zeitpunkt die Rede sein. Dass die Sozialdemokratie ihre internationale Gesinnung aufgibt und sich national denkend gebärdet, wird ebenfalls zum Argument dafür, sich von ihr zu entfernen. Im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung wird – wie wir anhand von »Hüben und Drüben« noch sehen werden – daraus die Sozialfaschismusthese entspringen. Um die Distanz zu seiner Nation und seinen Landsleuten zu unterstreichen, vergleicht sich Kraus noch steigend mit dem shakespeareschen Misanthropen Timon von Athen³¹⁹, der allerdings „ein Lokalpatriot gegen mich war.“³²⁰ Timons Menschenverachtung genügt nicht mehr, um

³¹³ F 501-507, 54.

³¹⁴ F 795-799, 50.

³¹⁵ Ebd., S. 50.

³¹⁶ Ebd., S. 50.

³¹⁷ F 864-867, 2.

³¹⁸ F 608-612, 7.

³¹⁹ siehe auch Kap. „Selbstinszenierungen“.

³²⁰ F 795-799, 50f.

die des Satirikers zu beschreiben. Die Rede schließt mit einem Kampfruf, der gleichzeitig die Abwandlung eines historischen Zitats darstellt: „Mir aber bleibt nach dieser dreißigjährigen Niederlage, die alle Jüngeren ermutigen könnte, die Parole: Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur Österreicher!“³²¹

Kraus greift ein Wort Kaiser Wilhelms II. vom August 1914 auf: „In dem jetzt bevorstehenden Kampfe kenne ich in meinem Volke keine Parteien mehr. Es gibt unter uns nur noch Deutsche.“³²² Durch den Kontext, also durch die vorausgehenden antinationalen Äußerungen wird klar: Kraus kehrt die Aussage ins Negative um. Nicht nationale Solidarität soll geübt, sondern alle gleichmäßig und gerecht mit Polemik überzogen werden. Des deutschen Kaisers Forderung, mit vereinten Kräften in den Krieg zu ziehen und die eigene Gesinnung hintanzustellen, transformiert Kraus für seinen persönlichen Kampf, in dem die jeweilige Gesinnung oder Ideologie keine Rolle spielen wird.

Die Argumente, die Kraus vor der Rede »Hüben und Drüben« gegen eine weitere Unterstützung der Sozialdemokratie angeführt hat, lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Er attestiert der Partei eine zunehmende Verbürgerlichung, die seiner eigenen antibürgerlichen Einstellung zuwiderläuft. Die Leitung der Partei erscheint ihm durch die eigene Machtposition zunehmend saturiert und dadurch korrumpiert, während sie sich um die Belange der Arbeiterschaft, für die Kraus weiterhin eine ungebrochene Sympathie besitzt, nicht mehr kümmert. Die Verbürgerlichung der Partei macht sich auch in der Kunst- und Kulturpolitik bemerkbar, in der gegen antikapitalistische Grundsätze verstoßen wird. Dazu treten in diesem Bereich auch persönliche Feindschaften und eine für den Vorleser Kraus nicht zumutbare Einladungspolitik. Kraus kritisiert, dass er in seinem Kampf gegen Schober wie schon gegen Békessy von der Parteipresse nicht unterstützt wird, als Gründe für dieses Verhalten gibt er Feigheit und Bestechlichkeit an. Für Kraus hat die Verdorbenheit der Presse in der Zeit der Republik einen Höhepunkt erreicht. Er spricht sich abermals grundsätzlich gegen die Pressefreiheit aus und wirft der Sozialdemokratie mangelndes revolutionäres Potential vor. Da er die Partei an ihren eigenen ideologischen Ansprüchen misst, muss er eine Diskrepanz von antikapitalistischer Theorie und kapitalistischer Praxis im Annoncenteil der Parteipresse, in dem Krupnik-Inserate abgedruckt werden, feststellen. Des Weiteren

³²¹ F 795-799, 51.

³²² Der neue Büchmann, Geflügelte Worte, bearb. v. Eberhard Urban (München: Bassermann 2002), S. 500.

hat die Partei ihre ursprünglich internationale Gesinnung aufgegeben. Kraus konstatiert mehr und mehr nationalistisches Gebaren und sieht darin eine Anbiederung an das konservative Lager. Somit schwindet wieder eine der wenigen Gemeinsamkeiten zwischen dem Satiriker und der Partei. Aus diesen nationalistischen Tendenzen und dem Befürworten des Anschlussgedankens innerhalb der Sozialdemokratie wird Kraus später – wie wir gleich sehen werden – die Sozialfaschismusthese entwickeln.

3. »Hüben und Drüben«

Die 624. Vorlesung bestand nur aus einem einzigen Text, einer Rede, die kein zweites Mal, auch nicht in Auszügen, von Kraus vorgetragen wurde. »Hüben und Drüben« war – wie das für Reden typisch ist – für eine bestimmte Situation gedacht und richtete sich an ein ganz konkretes Publikum. Diese Vorlesung war 1932 eine der wenigen, die auch »Eigene Schriften« im Programm hatte; sonst überwiegt in diesem Jahr das »Theater der Dichtung«.

Ein weiteres Mal wollte Kraus, wie schon 1919 mit »An alle, die die Wahl haben«, seinen Einfluss auf das vor allem jugendliche und der Sozialdemokratie nahestehende Publikum geltend machen, indem sie endgültig der Partei abspenstig gemacht werden sollten. Nur ging Kraus jetzt in seiner Argumentation einen Schritt weiter: „Beklagt er 1928 noch das Versagen der Arbeiterpartei, so gibt er ihr 1932 ausdrücklich die Schuld an allen Mißständen der Republik [...] und damit auch am Entstehen und am Erfolg der Hakenkreuzler [...]“³²³

In der Kraus-Literatur wird dies allgemein als Sozialfaschismusthese bezeichnet, wonach die Partei am Erfolg des Nationalsozialismus maßgeblich beteiligt gewesen sei und deswegen an seinem Aufstieg Schuld trage. Von Pfabigan wird Kraus' Annahme folgendermaßen gedeutet:

zugleich nahm er endlich eine Gefahr zur Kenntnis, die er bisher wegen seiner Fixiertheit auf die Fehler der Sozialdemokratie nicht beachtet hatte: die wachsende Macht der Nazis. In dieser Situation hielt er im September 1932 seine berühmte große Rede gegen die Sozialdemokratie: Hüben und drüben. Seiner Auffassung nach gebührte der Sozialdemokratie – und darin ist die erwähnte Modifikation der Sozialfaschismustheorie zu sehen – das »Hauptverdienst« an der Erschaffung der Hakenkreuzler. In geraffter Form faßte er in seiner Rede alle bisherigen Angriffspunkte gegen die Sozialdemokratie zusammen und erweiterte sie. Neuerlich fragte er die

³²³ Scheichl (1971), Bd. 4, S. 1114.

ihm anhängende Jugend, wie sie der Sozialdemokratie noch treu bleiben könne. Die Partei hatte in seiner Einschätzung keinerlei gesellschaftsveränderndes Potential mehr [...].³²⁴

Die Behauptung, dass Kraus den Aufstieg des Nationalsozialismus zu spät erkannt hätte, ist nicht haltbar.³²⁵ Schon 1921 wird der Einfluss von rechtsextremen Kräften auf die Rechtsprechung in Deutschland thematisiert („jenes Recht [...], das in Deutschland, wo das Hakenkreuz über den Trümmern des Weltbrands ragt, sich im herzerquickenden Freispruch der Studierenden aller Mordsfakultäten ankündigt“³²⁶) und 1922 ist in der ›Fackel‹ von dem ›Gezücht von Hakenkreuzottern‹³²⁷ die Rede. Als aus einer jüdischen Familie stammender Schriftsteller, der sich in der Öffentlichkeit bewegte, konnte er in der Zwischenkriegszeit das Phänomen des aufsteigenden Nationalsozialismus wohl kaum ignorieren; man wurde zwangsläufig damit konfrontiert.³²⁸

Auf einem Vorlesungs-Programm findet sich die Notiz: „Die Hakenkreuzler sind doch die Besten. Man kann von ihnen totgeschlagen werden, aber man lacht.“ Dann folgt ein Zitat aus dem Nürnberger ›Stürmer‹: „Ein neues Mittel zur Verherrlichung der jüdischen Rasse und zur Herabsetzung der Nichtjuden ist der »Schlüsselroman«. Ein Jude Karl Krauß tritt demnächst mit dem Drama »Die Unüberwindlichen« vor die Öffentlichkeit.“³²⁹ Zudem wurde Kraus aufgrund einer Aufführung des ›Traumstücks‹, die 1928 in München stattfand, vom Nürnberger Theaterkritiker Oskar Franz Schardt³³⁰ attackiert, den Kraus auch verklagt hat. In der Rezension der Aufführung finden sich eine ganze Reihe antisemitischer Beschimpfungen. Kraus gehöre einem Literatenkreis an, der „teilweise syphilitisch verseucht“³³¹ sei, ein antisemitisches Stereotyp, das zum einen wie schon im Mittelalter im Falle der Pest Juden als Krankheitsüberträger darstellt, zum anderen durch das Verweisen auf eine sexuell übertragbare Krankheit ihnen pathologische Triebhaftigkeit anhängt und sie bezichtigt, arische Frauen zu beschmutzen, also zu „entrassen“, wie das in der Terminologie der Nationalsozialisten

³²⁴ Pfabigan, S. 333f.

³²⁵ Vgl. dazu Timms (2005), S. 455ff.

³²⁶ F 557-560, 59.

³²⁷ F 601-607, 41.

³²⁸ vgl. dazu einen anonymen Leserbrief an Karl Kraus: „Hoffentlich ist auch für dich die Zeit nicht mehr ferne, wo man dir deinen gekrauten, verlausten Schädel endlich eindrücken wird und total zerschlägt, auf dass dein syphilitisches Gehirn als Warnung für deine verfluchte und verpestete Rasse, welche ganz Europa angesteckt hat, und verpestet hat, in allen Windteilen zerfliegt, damit Europa endlich einmal von einer solchen Schmach und solchem semitischen Übel befreit wird.“ Michael Horowitz, Karl Kraus, Bildbiographie (Wien: Orac 1986), S. 86.

³²⁹ F 806-809, 51.

³³⁰ Karl Kraus contra ... Die Prozeßakten der Kanzlei Oskar Samek in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, bearbeitet und kommentiert von Hermann Böhm, hrsg. v. Herwig Würtz (Wiener Stadt- und Landesbibliothek 1995), Bd. II, S. 142.

³³¹ F 806-809, 51; vgl. auch DW, S. 318.

hieß. Kraus war einer der ersten Analytiker des Nationalsozialismus, der eine sexuelle Komponente des völkischen Antisemitismus thematisiert hat, der die Tatsache, dass auch ein pathologischer Sexualhaß und -neid bei der nationalsozialistischen Massenpsychose eine Rolle gespielt hat, ganz abgesehen von der auch sexuell motivierten sadistischen Komponente von Quälereien.

Außerdem wurde Kraus vom Theaterkritiker Schardt vorgeworfen, dass er mit seinen Dramen die gefallenen Frontsoldaten verunglimpfe. Auch im ›Völkischen Beobachter‹ erschien 1928 eine Kritik des ›Traumstücks‹ unter dem Titel „»Neue Verhöhnung der deutschen Frontsoldaten auf der Bühne«“³³², in der behauptet wurde, dass Kraus’ Drama „»die frechste Verhöhnung aller für ihr Vaterland gefallenen Frontsoldaten [...]«“³³³ darstelle. Auch gegen diese Verleumdung hat Kraus geklagt. Diese beiden Fälle einer antisemitischen Attacke auf den Antikriegsdramatiker Kraus stehen im Zusammenhang mit den Vorkommnissen bei einer Vorlesung in Innsbruck im Jahr 1920. Aus der Nichtigkeit einer winzigen Aktion, Burschenschafter verließen bei Szenen aus den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ aus Protest den Vortragsraum, evozierte die Presse einen künstlichen Skandal, indem behauptet wurde, es sei bei einer Kraus-Lesung zum Eklat gekommen. Daraufhin verbot die Polizei die zweite Vorlesung; für Kraus ein weiterer Beweis dafür, dass die Massenmedien nicht die Wirklichkeit abbilden, sondern hervorbringen.

4. ‚Kasmader‘, ‚Troglodyten‘ und ‚Schweißfüße‘

Die satirische Auseinandersetzung mit dem völkischen oder deutschnationalen Lager ist ein die gesamte ›Fackel‹ durchziehendes Thema³³⁴. An der Entwicklung der christlich geprägten Bodenständigen, für die Kraus das „Zauberwort“³³⁵ Kasmader findet, hin zu den eher antichristlich-heidnisch orientierten primitiven Höhlenbewohnern, den Troglodyten, kann man den Wandel der ehemals biedereren völkischen Bewegung, die ohne die modernen Elemente, die der Nationalsozialismus beisteuerte, wahrscheinlich ohne Erfolg geblieben wäre, ablesen. Die Troglodyten haben in der ›Dritten

³³² F 800-805, 50.

³³³ Ebd., S. 50.

³³⁴ vgl. dazu Kurt Krolow, Vom „Kasmader zum Troglodyten“, in: ders.: Reflexionen der Fackel, Neue Studien über Karl Kraus (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1994, S. 91-103.

³³⁵ F 501-507, 80.

Walpurgisnacht« „die Höhle bezogen, als die das gedruckte Wort der Altvordern die Phantasie der Menschheit hinterlassen hat“³³⁶. Doch schon drei Jahre vorher ist in »Zur Situation«³³⁷ vom „Elementarereignis des erwachenden Troglodytentums“³³⁸ die Rede. Kraus hat also sehr wohl mit einem scharfen Auge die Entwicklung in Deutschland beobachtet und sie schon vor »Hüben und Drüben« und der »Dritten Walpurgisnacht« in der »Fackel« thematisiert.

Außer dem Kasmader, hinter dem ursprünglich die Figur des Magistratsdieners Faschingbauer steckt, und den Troglodyten gibt es in der Auseinandersetzung mit den Alldeutschen als satirisches Mittel noch die Schweißfüße, deren Weg durch die »Fackel« in kurzer Form nachzugehen sich lohnt. Kraus hatte bemerkt, dass in der antisemitischen Presse auffallend oft Annoncen zur Fußpflege aufscheinen. Schon in frühen Jahrgängen sind die Schweißfüße mit dem judenfeindlichen, deutschnationalen Lager verbunden: „Der Ball der antisemitischen Journalistik, der dem Concordiaball auf dem Schweißfuß folgt [...] ist einer der Beweise für die unglaubliche Assimilationsfähigkeit des Ariertums.“³³⁹ 1915 werden sie als »geistiges Merkmal«³⁴⁰ bezeichnet, sie stehen also für eine bestimmte Gesinnung.

In der pathetischen Glosse »Metaphysik der Schweißfüße«³⁴¹ druckt Kraus ein Zitat von Karl Hans Strobl ab, der in einem Kriegsbuch mit einer stupiden Brutalität das Gurgelabschneiden verherrlichend beschreibt. Kraus bemerkt dazu: „diese bunte Verbindung von Eichendorff, Geselchtem und Gurgelschnitt – all dies kam von den Schweißfüßen!“³⁴² Die Mischung von Romantik, Volkstümlichkeit und stupider Brutalität, die das völkische Lager wie auch den Nationalsozialismus ausmachen, ist hier satirisch auf den Punkt gebracht. „Diese Seele hat Schweißfüße“³⁴³ konstatiert Kraus. Von den Alldeutschen ist es nicht weit zu den Hakenkreuzlern. Die »Deutschösterreichische Tages-Zeitung«, kurz »Dötz« genannt, die von 1920 bis zu ihrem Verbot 1933 in Wien erschien, war das Organ der österreichischen Nationalsozialisten. Charakteristisch für die »Dötz« war eine „Mischung aus brutaler

³³⁶ DW S. 308. Dieses Höhlengleichnis stellt eine Hauptthese der »Dritten Walpurgisnacht« dar: Die Presse hat den Nationalsozialismus erschaffen, indem sie die Vorstellungskraft der Menschen zerstört hat.

³³⁷ F 845-846, 1-6.

³³⁸ Ebd., S. 2.

³³⁹ F 219-220, 45.

³⁴⁰ F 406-412, 101.

³⁴¹ F 431-436, 58-59.

³⁴² Ebd., S. 59.

³⁴³ Ebd., S. 59.

Aggression und radikaler Regression“³⁴⁴. Es ist evident, dass die ›Dötz‹ einen radikal-antisemitischen Stil pflegte. Die in der Zeitung auffallend häufig anzutreffenden Annoncen gegen Fußschweiß griff Kraus satirisch auf. Eine Glosse aus dem Jahr 1925 beginnt mit den Worten: „Die Wiener Hakenkreuzlerzeitung ist meine Sonntagsfreude, ich schau‘ immer nach, wie’s mit den Schweißfüßen geht [...]“³⁴⁵. Auch 1930 findet sich dieses Motiv: „Von Zeit zu Zeit gelüstet es mich, in der »Dötz« am Sonntag nachzuschauen, wie’s mit den Schweißfüßen geht.“³⁴⁶ Die Schweißfüße als ekelerregendes Attribut des Alldutschen konterkarieren die propagierte Überlegenheit der arischen Rasse. Wer sich so abschätzig und hasserfüllt über Juden oder Schwarze (wie im Fall der ›Dötz‹ gegen Josephine Baker) äußert, wird als unhygienisch und olfaktorisch belästigend gekennzeichnet. Aber es ist nicht vordergründig das körperliche Gebrechen; die Seele oder der Geist, denen diese Gesinnung entspringt, sind widerwärtig.

Der erste Beleg stammt aus der Glosse »Warum vadiert der Jude schneller und mehr Jeld als der Christ«³⁴⁷, die als Motiv auch in der ›Dritten Walpurgisnacht‹ anklingt. Der Text enthält schon 1924 einige Motive, die Kraus 1933 in seiner Analyse des Nationalsozialismus wieder aufgreift, wie z.B. antisemitische Hetzgedichte, antisemitische Annoncen in fehlerhaftem Deutsch und natürlich den ökonomischen Neid des Ariers gegenüber den Juden wie das stereotype Vorurteil von ihrer Geschäftstüchtigkeit. Eine Analyse des komplexen Ineinander von christlich-konservativen, deutschnationalen Strömungen einerseits und revolutionär-antiklerikalen andererseits, traditionellen und modernistischen Elementen, die den Nationalsozialismus prägen, kann hier nicht geleistet werden. In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ ist diese charakteristische Gespaltenheit des Nationalsozialismus prägnant auf den Punkt gebracht: „er hat die Romantik, und darum die bessere Organisation.“³⁴⁸

Man kann von der Satire nicht erwarten, dass sie Krieg und Diktatur verhindert. Die satirischen Manifestationen des rechtsextremen Lagers wie Kasmader, Troglodyten und Schweißfüße stellen probate Mittel der Polemik gegen dieses dar. Ein Anschreiben gegen den Nationalsozialismus scheint im Rahmen dessen, was Satire zu leisten

³⁴⁴ Krollop (1994), S. 97.

³⁴⁵ F 668-675, 149.

³⁴⁶ F 838-844, 106.

³⁴⁷ F 668-675, 149-152.

³⁴⁸ DW, S. 241.

vermag, ausgeschöpft. Von einem Ignorieren der aufsteigenden nationalsozialistischen Bewegung kann jedenfalls keine Rede sein.

5. Sozialfaschismusthese

Als Kraussches Argument gegen die Sozialdemokratie führt Pfabigan den in der Arbeiter-Zeitung gepflogenen Stil an, der sich nach dem Ableben von Friedrich Austerlitz zusehends verschlechtert hatte:

Schließlich starb auch noch das letzte Bindeglied zwischen Kraus und der Arbeiterbewegung: Friedrich Austerlitz. In seinem Nachruf, der die »Tragödie« Friedrich Austerlitz‘ kommentierte, griff Kraus vehement den in der nunmehr von Oscar Pollak geleiteten Arbeiter-Zeitung herrschenden Stil an.³⁴⁹

Friedrich Austerlitz, bis zu seinem Tod 1931 Chefredakteur der »Arbeiter-Zeitung«, war einer der wenigen Journalisten, die Kraus gelten ließ. Der von Pfabigan erwähnte Nachruf »Zu der Tragödie Friedrich Austerlitz«³⁵⁰ würdigt den Verstorbenen und erwähnt Pollak und die anderen »Hinaufgelangten« namentlich kein einziges Mal. Vieles, was Kraus der Partei vorwarf, war von Austerlitz nur geduldet worden. Austerlitz hätte Kraus im Kampf gegen Békessy viel früher als dies die Linie der Partei vorgab, unterstützen wollen. Auch die von Kraus als Anklagepunkt so häufig vorgebrachten Krupnik-Annoncen seien von Austerlitz wohl nur schwer ertragen worden. Die Tragödie besteht in Austerlitz‘ »Entschluß der Beigebung vor einer Generation, die seinem Respekt vor der Wahrheit mit Grinsen begegnete«³⁵¹. Oskar Pollak, der nach dem Tod von Austerlitz Chefredakteur der »Arbeiter-Zeitung« wurde, verkörperte für Kraus diese gewissenlose Generation. Die »Pollaks« sind es, die den Ausverkauf der Partei an die »Krupniks«³⁵² zu verantworten haben. Was Kraus Pollak außerdem sehr übel nahm, war, dass er ihm gegenüber die Taktik des Totschweigens aus der bürgerlichen Presse übernahm. Pollak hatte in der Monatsschrift »Der Kampf«

³⁴⁹ Pfabigan, S. 332f.

³⁵⁰ F 857-863, 129-132.

³⁵¹ Ebd., S. 132.

³⁵² F 834-837, 38.

behauptet, es gäbe aus Österreich überhaupt kein Buch gegen den Weltkrieg und damit die »Letzten Tage der Menschheit« geflissentlich ignoriert.³⁵³

Was Kraus und die Sozialdemokratie außerdem trennte, war die Tatsache, dass sich die Partei auch während des Aufstiegs des Nationalsozialismus immer noch für einen Anschluss an das Deutsche Reich aussprach. Erst 1933 wurde dieser Vorsatz aus dem Parteiprogramm genommen. Dazu Pfabigan:

Eine besondere Rolle spielte Kraus' Kritik an den in der Sozialdemokratie damals aktuellen Tendenzen zu einem Anschluß an Deutschland. Er interpretierte dies als eine opportunistische Anpassung an das deutschnationale Pathos der Nazis: »Marx nimmt Turnunterricht bei Vater Jahn, eine Spezialität, wie sie die Kulturgeschichte bisher kaum aufzuweisen hatte.«³⁵⁴

Auch Pfabigan gibt an, die Sozialdemokraten hätten den Anschluss an Deutschland nur aus ökonomischen Gründen propagiert. Ein einheitlicher Wirtschaftsraum hätte demnach auch eine Stärkung der sozialistischen Arbeiterschaft zur Folge.³⁵⁵ Für Kraus stellte sich der Fall anders dar: Die deutschnationalen Tendenzen bedeuteten ihm eine Anbiederung an das bürgerliche Lager. Das Aufgeben des Internationalismus sei ein Zeichen dafür, dass die Partei keinerlei revolutionäres Potential mehr habe. Dadurch dass die Sozialdemokratie den Anschluss propagiere, dass sie sich also deutschnational gebärde, unterstütze sie hakenkreuzlerische Tendenzen in Österreich und leiste dem Nationalsozialismus Vorschub. Das ist die Hauptthese, die in »Hüben und Drüben« vorgebracht wird. Richard Schuberth schreibt über

jene berühmte Rede unter dem Titel *Hüben und [D]rüben* aus dem Jahr 1932, die er der SDAP [...] als Abschiedsgeschenk hinterließ und deren starke Echos noch immer unerträglich durch die Parteibüros der SPÖ hallen müssten. Kraus' Kritik der Verbürgerlichung der Partei wurde darin ein letztes Mal an Intensität gesteigert, nun aber durch seine spezifische Variante der Sozialfaschismusthese ergänzt: Die Sozialdemokraten, so Kraus, trügen Mitschuld am Siegeszug des Nationalsozialismus.³⁵⁶

Ob Kraus mit dieser Analyse recht hatte, kann nicht festgestellt und soll auch hier nicht erörtert werden. Die Frage soll sein, welche Argumente Kraus vorbringt und wie die Argumentation verläuft. Zu diesem Zweck sollen die wichtigsten Argumente zusammengefasst, der Text in Abschnitte eingeteilt werden. Des Weiteren soll von Bedeutung sein, wie Kraus die Argumente anordnet und welche rhetorischen Figuren zur Unterstützung der Argumentation dienen. Inwieweit lassen sich auch Rückschlüsse auf das Publikum ziehen? Wie schon im Kapitel „Zum Verhältnis von Satire und

³⁵³ Vgl. dazu F 811-819, 173.

³⁵⁴ Pfabigan, S. 334, Zitat aus F 876-884, 11.

³⁵⁵ Ebd., S. 334.

³⁵⁶ Schuberth, S. 123.

Rhetorik“ erwähnt, soll aber diese Analyse immer unter der Prämisse vorgenommen werden, dass es sich bei Kraus-Texten um Satire handelt, um eine Textart also, mit der der Autor gleichzeitig ästhetische und persuasive Ziele verfolgt. Die Lehre von den Topoi der Rhetorik kann nicht wie in einer Gerichtsrede, auch wenn die Polemik mit ihr Gemeinsamkeiten aufweist, eins zu eins auf diesen Text angewendet werden; die Analyse muss flexibel bleiben.

Das »Historische Wörterbuch der Rhetorik« definiert: „Unter A.[rgument] versteht man einerseits den *Grund*, der eine strittige Annahme glaubwürdig macht, [...] andererseits das ganze *Argumentationsschema* (Prämissen und Konklusion), das der Begründung bzw. dem Beweis zugrundeliegt.“³⁵⁷ Nach dieser Definition erscheinen Argumente als objektive Äußerungen; in einer Polemik dagegen wird neben durchaus objektivierbaren Argumenten auch subjektiv „argumentiert“. Diese Subjektivität des Autors ist ein Teil des ästhetischen Prinzips dieser Texte, die eine eigene Argumentationsstrategie anwenden. Die Prämissen des Autors, die der satirischen Argumentation zugrunde liegen, gilt es zu benennen. In der Druckfassung beginnt Kraus‘ Rede nach Überschrift und Zeitangabe mit drei Zitaten als Motti, die aus der ›Arbeiter-Zeitung‹ stammen. Dieser Leitartikel vom 31. Juli 1932, der sich auf die Reichstagswahlen im Deutschen Reich bezieht, bildet den äußeren aktuellen Anlass für Kraus‘ Polemik. Der Autor des Artikels ist vermutlich Karl Leuthner, Redakteur der ›Arbeiter-Zeitung‹ und ein Befürworter des Anschlusses von Österreich an das Deutsche Reich: Weil dieser Artikel für die Entstehung von »Hüben und Drüben« zentral ist, sei er in voller Länge zitiert:

Heute fällt die große Entscheidung. Heute wählt das deutsche Volk seinen neuen Reichstag. Geht es nach dem Willen der Junker und der Eisenmagnaten, dann soll diese Wahl der Volksentscheid sein, durch den das deutsche Volk auf seine demokratische Selbstbestimmung verzichten, sich in die Knechtschaft stürzen, sich selbst wieder zum Untertanen der alten Herrenklassen und ihrer fascistischen Söldner erniedrigen, sich aus der Gemeinschaft der freien Völker ausscheiden soll. Geht es nach dem Willen der deutschen Arbeiterklasse, dann soll der heutige Tag der Tag der Wendung sein, der der braunen Schmutzflut des deutschen Fascismus endlich den Damm setzen, die deutsche Freiheit wiederbeleben, die bedrohte deutsche Demokratie retten soll. **Was immer aber dieser Tag bringe – es wird eine Entscheidung von geschichtlicher Größe sein. Eine Entscheidung nicht nur für unser großes deutsches Volk** – eine Entscheidung, die das Gesicht Europas verändern wird. Unsere heißesten Wünsche begleiten an diesem Tage die kämpfenden deutschen Arbeiter in ihrem Entscheidungskampf!

Schon spüren wir die Fernwirkung der deutschen Ereignisse auch in unserem Lande. Die großen Auseinandersetzungen der letzten Tage sind eine eindringliche Lehre. Tief in anderthalb Jahrhunderten deutscher Geschichte wurzelt der Gegensatz zwischen dem Deutschtum und dem Oesterreichertum in der Geschichte Deutschösterreichs. **Als im Novembersturm von 1918 die republikanische Demokratie in Deutschland und Oesterreich obsiegte, da fühlte sich das deutsche Volk hüben und drüben eins.** Da erlebte am 12. November 1918, an dem Tage, an

³⁵⁷ HWdR, Bd. 1, Sp. 889.

dem mit der Republik der Anschluß an Deutschland verkündet wurde, das schwarzgelbe, das habsburgische, das partikularistische Oesterreichertum seine schwerste Niederlage – **da obsiegte hüben und drüben das Gefühl, daß Oesterreich ein Teil Deutschlands ist**. Selbst die Klerikalsten der Klerikalen, selbst die alten Schwarzgelben, die alten Habsburgerlakaien in unserem Lande **haben es seither nie gewagt, ihre innere Gegnerschaft gegen den Anschluß offen zu bekennen. Sie haben es nicht gewagt, bis** in Deutschland die alten Herrenklassen, die preußischen Generale, die ostelbischen Junker, die rheinischen Eisenmagnaten mit der Regierung Papen wieder die Herrschaft an sich rissen. **Sie haben es nicht gewagt, bis** sich Deutschland wieder in das alte schwarzweißbrote Großpreußen rückzuverwandeln begann. **Sie haben es nicht gewagt, bis** zum Siege der Reaktion in Deutschland. **Jetzt aber wittern unsere Schwarzgelben wieder Morgenluft**. Jetzt fühlen sie: ein Deutschland, das seine Bürger wieder zu Untertanen der ostpreußischen Barone erniedrigt, verliert seine Anziehungskraft. Jetzt jubelt das christlichsoziale Hauptorgan: „Der Anschlußterror ist gebrochen!“ Das „österreichische Selbstbewußtsein erwacht“! Jetzt spielt Herr Kunschak den „welterlösenden demokratischen Gedanken“ gegen den „furor teutonicus“ aus, der „gleichbedeutend mit hohenzollernischem Hausinteresse, Arm in Arm mit Junkern und Industriemagnaten“ sei. Jetzt erklärt Herr Dr. Aigner, von Deutschland sprechend: „Zu einem solchen politischen Chaos, zu einer derartigen Einstellung des protestantischen Nordens zum katholischen Süden, zu unserer braven Bayrischen Volkspartei, zu unserem Zentrum, zu unserer Einstellung, die von der süddeutschen Kanaille redet, zu einer solchen deutschen Gesinnung haben wir keine Anschlußwünsche.“

Oh, wir wissen sehr genau, welch erbärmliche Heuchelei darin steckt, wenn gerade die Christlichsozialen erklären, sie müßten sich jetzt gegen Deutschland deshalb wenden, weil Deutschland dem „welterlösenden demokratischen Gedanken“ untreu wird. Mögen auch die Herren Kunschak und Dr. Aigner persönlich die schmachliche kleriko-fascistische Phase der Entwicklung ihrer Partei nicht mitgemacht haben – sie haben doch niemals den Trennungsstrich zwischen sich und den Klerikofascisten, der schwarzgelben Spielart der Todfeinde des „welterlösenden demokratischen Gedankens“ gezogen. **Die Partei der Herren Vaugoin und Rintelen, die Partei, die** den Heimwehrcismus aufgezüchtet, ihm die Subsidien der Schwerindustrie verschafft, mit ihm zusammen im Jahre 1929 im Verfassungskampf, im Jahre 1930 in der Ära der Regierung Vaugoin-Starhemberg die Demokratie zu stürzen versucht hat, **die Partei, die** jetzt wieder die Fascisten in die Regierung aufgenommen hat – sie will der Welt einreden, sie sei deshalb gegen Deutschland, weil ihr Deutschland nicht demokratisch genug sei! Sie mögen der Welt nichts einzureden versuchen! Sie sind nicht deshalb gegen die deutsche Einheit, weil Deutschland von der Demokratie abfällt, sondern deshalb, weil sie ihren eigenen, schwarzgelben, heimatlich-bodenständigen Fascismus haben wollen, statt den gemeindeutschen Fascismus!

Aber so erbärmlich die Heuchelei sein mag, mit der die Christlichsozialen die Wendung der letzten Tage begründen, die **Wendung selbst ist doch eine eindringliche Lehre!** Sie zeigt, **wie jeder Sieg der Reaktion in Deutschland die Anziehungskraft Deutschlands dermaßen schwächt, daß die, die ihre innere Feindschaft gegen die deutsche Einheit aus Furcht vor der öffentlichen Meinung ein Jahrzehnt lang zähneknirschend verbergen mußten, sie jetzt offen zu bekennen wagen können!**

Wir aber denken anders. Seit den ersten Anfängen hat sich die **deutschösterreichische Sozialdemokratie immer als ein abgesondertes Korps der großen Armee des deutschen Sozialismus gefühlt. Lassalles große Worte** haben nicht nur die deutschen, sie haben **auch die österreichischen Arbeiter geweckt**. Als Kriegsfeindschaft war zwischen Preußen und Oesterreich, **haben die Wiener Arbeiter Wilhelm Liebknecht zugejubelt. Nie gelockerte Schicksalsgemeinschaft hat die deutsche Arbeiterklasse drüben und hüben vereinigt**. Wir wissen es auch heute: nicht in diesem kleinen, armseligen Oesterreich, nicht mitten zwischen einem fascistischen Deutschland, einem fascistischen Italien und einem fascistischen Ungarn werden wir unsere geschichtlichen Ziele, werden wir die Befreiung der Arbeiterklasse von dem Joch des Kapitalismus erkämpfen können; der **Sozialismus kann nur werden in größerer, durch Volkszahl und Wirtschaftskraft und räumliche Ausdehnung selbständigerer Gemeinschaft**, er kann auch auf unserem Boden nur werden, wenn **unser Boden ein Teil des großen, freien Deutschland, des Deutschland der Arbeiter, des Deutschland von morgen oder übermorgen sein wird!** Und wir glauben trotz alledem an dieses Deutschland von morgen oder übermorgen. **Denn wir kennen die deutsche Arbeiterklasse. Sie war noch jung und schwach, als Bismarck sie vor einem halben Jahrhundert mit dem Sozialistengesetz**

zerschmettern wollte – Bismarck ist tot und die Deutsche Sozialdemokratie lebt! Sie war noch ungleich schwächer als heute, als Wilhelm Hohenzollern sie vernichten wollte – Wilhelm ist in Verbannung und die Deutsche Sozialdemokratie lebt und kämpft! Sie wird, des sind wir gewiß, was immer der heutige Tag bringe und was immer die nächsten Jahre bringen mögen, schließlich doch sieghaft die Fesseln brechen! Man löse ihre Organisationen auf – morgen muß doch die Fabriksirene die Arbeiter wieder versammeln. Man unterdrücke ihre Presse – im Fabriksaal raunt doch ein Arbeiter dem andern die Botschaft des Sozialismus zu. Das Erbe eines halben Jahrhunderts sozialistischer Erziehung ist nicht auszurotten. Das gebildetste Volk Europas wird nicht ein Volk von Untertanen sein. Und wenn man den deutschen Arbeitern den demokratischen Weg zur Befreiung sperrt, dann werden sie sich, und sei es mit noch so schweren Opfern, schließlich doch ihren Weg, und sei es dann auch ein anderer Weg, zur Befreiung erzwingen!

Ja, wir wollen dieses unser Oesterreich abriegeln gegen die braune Pest, die in Deutschland so verhängnisvoll die Köpfe verseucht. Ja, wir wollen alles daran setzen, was immer im Deutschen Reiche geschehe, in diesem unserem kleinen Lande deutscher Geistesfreiheit und deutscher Demokratie eine Stätte, der deutschen Arbeiterbewegung ein Asyl der Freiheit zu erhalten. Aber deshalb bleiben wir trotzdem, was immer wir gewesen sind seit den ersten Anfängen der deutschösterreichischen Sozialdemokratie: *treu dem Gedanken der Schicksalsgemeinschaft der deutschen Arbeiterklasse drüben und hüten*, Kämpfer für das e i n e Deutschland der deutschen Arbeiter, für das sozialistische Großdeutschland der Zukunft! Darum schlagen unsere Herzen so stürmisch mit an diesem Kampftag der deutschen Arbeiterklasse. Darum wünschen wir ihr so heiß den Sieg. Kampfesgruß, Freiheitsgruß der Eisernen Front der Deutschen Sozialdemokratie!³⁵⁸

Man führe sich vor Augen: Aus den letzten Wahlen im Deutschen Reich am 14. September 1930³⁵⁹ ging die NSDAP als zweitstärkste Partei mit 18,2% hervor, „Sieger“ war die SPD mit 24,5%. Es war für die Wahlen zum 6. Weimarer Reichstag an diesem 31. Juli 1932³⁶⁰ zu befürchten, dass die NSDAP der SPD den Rang als stärkste Partei ablaufen werde. Man bedenke auch, dass in diesem Jahr die Katastrophe, der Weg in die Diktatur, noch zu verhindern gewesen wäre und das selbst noch nach den Wahlen, die ein niederschmetterndes Ergebnis brachten: Die NSDAP konnte 37,4 %, ein Drittel aller Stimmen, erringen. Das bedeutete zwar keine absolute Mehrheit, doch gab es, da die Kommunisten 14,5% erhielten, die radikalen Parteien also über die Hälfte der Sitze innehatten, keine handlungsfähige Mehrheit im Parlament; dies führte bekanntlich zu Neuwahlen schon im November desselben Jahres, die zwar auch keine beschlussfähige Mehrheit und deswegen ein neues Präsidialkabinett brachten, aber immerhin der NSDAP einen vierprozentigen Verlust bescherten. Der Erfolg der bis dahin stetig aufstrebenden Bewegung ging also erstmals zurück.

³⁵⁸ „Hüten und Drüben“, Ein Leitartikel der Arbeiter-Zeitung, in: KH 18, S. 1-3. Hervorhebungen v. d. Verf. markieren die von Kraus entnommenen Stellen. Die vier kursivierten Stellen markieren die Motti.

³⁵⁹ Siehe Axel Steinhage u. Thomas Fleming, Chronik 1932, Tag für Tag in Wort und Bild, in: Die Chronik-Bibliothek des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Bodo Harenberg (Dortmund: Chronik Verlag 1989), S. 118.

³⁶⁰ Ebd., S. 119.

Vor dem Hintergrund dieser großen Gefahr, in der Europa 1932 bereits schwebte, schreibt Leuthner in besagtem Leitartikel:

nicht in diesem kleinen, armseligen Oesterreich [...] werden wir unsere geschichtlichen Ziele, werden wir die Befreiung der Arbeiterklasse von dem Joch des Kapitalismus erkämpfen können; der Sozialismus kann nur werden in größerer, durch Volkszahl und Wirtschaftskraft und räumliche Ausdehnung selbständigerer Gemeinschaft, er kann auch auf unserem Boden nur werden, wenn unser Boden Teil des großen freien Deutschland [...] sein wird!³⁶¹

Die Sozialdemokraten hielten noch immer wider jegliche Vernunft am Anschlussgedanken fest: „Und wir glauben trotz alledem an dieses Deutschland [...]“. Die Argumentation der Partei erscheint völlig weltfremd und erschöpft sich in einer Art Trotzreaktion; man will einerseits Österreich vor den Nationalsozialisten schützen, ersehnt aber andererseits dennoch den Anschluss ans Deutsche Reich. Diese Diskrepanz drückt sich in dem Wörtchen „trotzdem“ aus, indem sich die Argumentation erschöpft:

Ja, wir wollen Oesterreich abriegeln gegen die braune Pest [...] aber deshalb bleiben wir trotzdem, was wir immer gewesen sind seit den ersten Anfängen der deutschösterreichischen Sozialdemokratie: [...] Kämpfer für das e i n e Deutschland der deutschen Arbeiter, für das sozialdemokratische Großdeutschland der Zukunft!³⁶²

Keine Frage, dass der Leitartikler die Gefahr, die ganz Europa vom Nationalsozialismus bereits droht, fahrlässig unterschätzt. „Trotz“ der vielen Anzeichen den Anschluss weiterhin zu befürworten, grenzt an (politischen) Selbstmord. Die „Trotz-Argumentation“ führt ins Exordium der Krausschen Rede: Nach den Motti der Druckfassung (da keine Tonaufnahme von »Hüben und Drüben« vorliegt, wissen wir nicht, ob Kraus in der Vorlesung die Motti auch gesprochen hat) folgt der Satz „Und wenn die Welt voll Hakenkreuzler wär“ – für Leser der »Fackel« unschwer als Allusion auf Luthers »Ein feste Burg« erkennbar. Im Kirchenlied sind es die Teufel, von denen die Welt voll ist, denen die Gläubigen mutig entgentreten. Die Funktion der Luther-Anspielung ist also eine Art Topos der draufgängerischen Unerschrockenheit im Angesicht reeller Gefahr. Ein fulminanter Einstieg in die Rede: auch wenn uns, die Sozialdemokraten, eine Welt voll Hakenkreuzler schier zu verschlingen droht, „wir bleiben trotzdem, was wir immer gewesen sind“. Ein Zitat wie jenes aus dem Lied »Ein feste Burg« in Kraus' Werk zu verfolgen, gleicht einem Echolot durch die Jahrgänge der »Fackel«. Durch die Reflexion des Schallphänomens erhält man Auskunft über die Gestalt eines bestimmten Raumes oder Topos, den das Zitat eröffnet. Kaum ein Zitat, das Kraus verwendet, kommt nur einmal vor. Von Jahrgang zu Jahrgang wird seine

³⁶¹ Siehe Fußnote 359.

³⁶² Siehe Fußnote 359.

Bedeutung aufgeladen, deswegen ist zum genaueren Verständnis des jeweiligen Zitats der Kontext der gesamten ›Fackel‹ als ein einziger großer Text relevant.

Das Luther-Zitat erscheint in der ›Fackel‹ zunächst in einer abgedruckten Persiflage im Zusammenhang mit Kriegsliteratur;³⁶³ solche „Umdichtungen“ in der Zeit des Ersten Weltkriegs waren ein Phänomen, das Kraus häufig satirisch aufgegriffen hat. Womöglich hat Kraus daraus die Idee gewonnen, Luthers Lied als Kennzeichnung der militaristischen Alldeutschen einzusetzen. Im 1917 entstandenen »Lied des Alldeutschen« heißt es: „Und wenn die Welt voll Teufel wär“, / die Bibel sagt: Viel Feind, viel Ehr.“³⁶⁴ So werden Zitate aus dem Kirchenlied weiterhin zur Kennzeichnung der streitwütigen Deutschnationalen eingesetzt. Es sei schon an dieser Stelle auf die in »Hüben und Drüben« verwendeten, zahlreichen Zitate aus dem ›Faust‹ hingewiesen, die ohne Ausnahme aus dem ersten Teil stammen, um eben in Verbindung mit Luther die enge, altdeutsch-biederer Welt der Bodenständigen zu charakterisieren. Aber auch um Stilbrüche herbeizuführen, verwendet Kraus die berühmte Zeile des Kirchenliedes.³⁶⁵ Durch überhöhtes Pathos werden so Sachverhalte satirisch der Lächerlichkeit preisgegeben.

In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ ist von einer Welt, die sich eine „Komplettierung mit Teufeln“ wünscht, die Rede und wie schon zuvor im »Lied der Alldeutschen« von der „Bibelvorstellung, daß viel Feind‘ viel Ehr‘ bedeutet“³⁶⁶. Auch hier dient das Zitat zur Charakterisierung der Deutschnationalen, die aus der Katastrophe des Weltkriegs nichts gelernt haben. Bis zur ›Fackel‹ Nr. 890-905 geht der Weg des Luther-Zitats noch weiter, in der die Welt nun schließlich voller Teufel sprich Nationalsozialisten ist.

Um zu »Hüben und Drüben« zurückzukehren: Zwischen zwei Gedankenstrichen formuliert Kraus nach der einleitenden Luther-Allusion nun seine provokante Hauptthese: Die Sozialdemokratie trägt Schuld am Aufstieg des Nationalsozialismus. Diese These wird am Schluss der Rede wiederholt, abermals nicht in einem Hauptsatz, sondern lediglich als Attribut der Hakenkreuzler. Auch die Luther-Allusion erscheint am Ende des Textes wieder und bildet so mit dem einleitenden Zitat einen Rahmen um den Text. Das Luther-Zitat ist wie am Anfang schon transformiert; wer den Beginn der

³⁶³ Siehe F 426-430, 59.

³⁶⁴ F 499-500, 9.

³⁶⁵ vgl. dazu F 561-567, 13 und F 735-742, 140.

³⁶⁶ DW, S. 90.

Rede noch im Ohr hat, weiß, dass mit den Teufeln, von denen die Welt nun voll ist, die Nationalsozialisten gemeint sind:

Nie würde es mir in den Sinn kommen, den reinlichen Austritt aus meiner schwachen Organisation, die nichts zu bieten hat als etwas geistige Nahrung und keine soziale oder gar nationale Hoffnung, mit dem Wunsch zu belohnen, die, die ihn vollziehen, möge der Teufel holen – einer von denen, deren die Welt nun voll ist und an deren Erschaffung der Sozialdemokratie das Hauptverdienst gebührt. Drüben und hüben!³⁶⁷

Die Wiederholung der Überschrift, ein Zitat aus dem Leitartikel, macht klar, dass sowohl die Sozialdemokratie im Deutschen Reich als auch die in Österreich als Schuldiger gemeint ist.

Die beiden zitierten Schlussätze sind in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Sie stellen eine Aufforderung an das Publikum zu einer geistigen Handlung dar, die der schon am Anfang formulierten Entscheidungsfrage folgen muss. Entweder man gehört der Sozialdemokratie an oder Kraus' ‚schwacher Organisation‘, die er damit kennzeichnet, dass sie lediglich „geistige Nahrung“ zu bieten hat. Er grenzt sie ab von den Attributen „sozial“ und „national“, den beiden Strömungen, mit denen er sich im Text auseinandergesetzt hat und spielt damit auch nochmals auf die Neubildung „Sozialnationalismus“ an. Im Zusammenhang mit der ‚schwachen Organisation‘ fällt das religiöse Vokabular der letzten Seite auf: Schuld, Gläubige, Glaube, Kirche, Priester, Teufel. Das Bild der Kirche für die sozialdemokratische Partei anzuwenden, ist ein probates Mittel der Satire; der Sozialismus wird als Ersatzreligion gekennzeichnet, die – wie die eigentliche Kirche auch – auf dem Glauben beruht. Kraus spinnt die Metapher weiter fort, indem er ihre Wähler, die er den Sozialdemokraten durch seinen Aufruf 1919 zugeführt hat, als Gläubige bezeichnet und die Parteifunktionäre als Priester, die die Kirche schließlich entweiht haben.

Im Gegensatz dazu steht das nüchterne Wort „Organisation“, als die Kraus seine Anhängerschaft betitelt. Der „Austritt“ aus der Organisation, den Kraus anbietet, soll dabei nicht mit der emotionalen Regung einer Verfluchung bedacht werden, was einer Belohnung der Austretenden gleichkäme. Dies ist ebenfalls Teil der Selbstdarstellung des Satirikers, zu der es gehört, seinem Publikum masochistische Züge zu unterstellen.

Zurück zum Anfang der Rede: Die Schuldzuweisung an die Sozialdemokratie bedeutet eine Vorwegnahme der Schlussthese, der Conclusio. Die stärkste Aussage erfolgt gleich zu Beginn des Textes, die Argumentation steht Kopf. Die Argumente, die die These

³⁶⁷ F 876-884, 31.

stützen sollen, erfolgen erst im weiteren Verlauf des Textes. Ein derart argumentativer Kopfstand entspricht natürlich nicht dem rhetorischen Usus, erzielt aber eine starke Wirkung beim Publikum, dessen Aufmerksamkeit sofort erlangt wird (*attentum parare*). Derart pointiert hat Kraus die These vom Sozialfaschismus in keinem Text vorher formuliert. Die einzelnen Kritikpunkte gegenüber der Sozialdemokratie sind dem Publikum natürlich bekannt und wurden von Kraus mehrfach wiederholt. Die Ermüdung und Gewöhnung des Publikums verlangt eine neue Zuspitzung des Gedankengangs. Zudem sind Übertreibungen und Überspitzungen der Gattung der Satire immanent. Die Betrachtung der Argumentationsweise in einem satirischen Text darf nie außer Acht lassen, dass das Prinzip der Übertreibung zur Gattung des Textes gehört. Pfabigan dagegen wertet »Hüben und Drüben« als politische Rede und nicht als Polemik. Kraus war kein Parteipolitiker, seine Texte weisen, wie für Literatur üblich, einen „doppelten Boden“ auf, sie stellen satirische Kunstwerke dar und entziehen sich einer bloß am Inhaltlichen interessierten Betrachtung.

Nach der Äußerung der Hauptthese und der Feststellung, dass das Versagen der Sozialdemokratie das der anderen Parteien bei weitem noch übertreffe, formuliert Kraus eine Reihe von Fragen. Die erste davon beinhaltet noch eine wirkliche Entscheidungsmöglichkeit, nämlich ob es für das anwesende Publikum angesichts der Vorfälle und der Vorgeschichte noch möglich ist, gleichzeitig sich zur sozialdemokratischen Partei und zur Anhängerschaft von Kraus zu zählen. Die weiteren Fragen sind nur noch rhetorischer Art und betreffen die (mangelnde) Wahrnehmungsfähigkeit der Anwesenden. Wenn sie „merken“, „erkennen“, „sehen“, „hören“ oder „spüren“ würden, so lauten die die Fragen einleitenden Verben, wie es um die Partei steht, ist die vorherige Entscheidungsfrage eindeutig nur negativ zu beantworten, unter diesen Umständen ist es unmöglich, beides, sowohl Kraus- als auch Parteianhängerschaft, miteinander zu vereinen (wodurch sich Kraus mit einer Institution gleichsetzt). Dieses Verfahren, der echten Entscheidung rhetorische Fragen anzuschließen, hat zwar suggestiven Charakter, doch appelliert Kraus an die Vernunft der Jugend: Wenn die Anwesenden nur ihre Sinnesorgane und Erkenntniswerkzeuge benutzen, um die Partei zu beurteilen, kann die Antwort nur in eine Richtung ausfallen, nämlich in die der Nichtvereinbarkeit mit dem Resultat des „Austritts“ aus einer der beiden „Organisationen“. Argumente, die diese Behauptung stützen, sind der Verrat an Idealen der Partei, die veraltete Phraseologie ihrer Wortführer, der Zwiespalt von Wort und Tat und eine manipulative, die Realität verfälschende Rhetorik, die Kraus mit der

101

paradoxen Prägung „Haltung der verfolgenden Unschuld“ benennt. Diese auch in der ›Dritten Walpurgisnacht‹³⁶⁸ begegnende, paradoxe Prägung kennzeichnet den an sich paradoxen Sachverhalt, dass der Täter sich als Opfer wahrnimmt; ein Thema, das Kraus schon im Ersten Weltkrieg satirisch verarbeitet hat. Im Zusammenhang mit dieser Eigenart, die Wahrheit zu verdrehen, charakterisiert Kraus auch die beschönigende Parteirhetorik als dazu fähig, „Niederlagen zu erringen“³⁶⁹.

Zum Großteil handelt es sich um Argumente, die Kraus schon vorher in Polemiken gegen die Partei formuliert hat und die typisch für das Gerechtigkeitsempfinden des satirischen Ichs sind, also zu den Prämissen der (Krausschen) Satire zählen: Es werden Diskrepanzen von sprachlichem und tatsächlichem Handeln aufgezeigt, eine moralisch doppelte Buchführung wie im Fall der Krupnik-Annoncen wird angegriffen. Des Weiteren wertet Kraus eine phrasenhafte Verwendung von Sprache als Symptom moralischer Verkommenheit und entlarvt manipulative Rhetorik. Das Stichwort „Taktik“ oder auch „tiktaktisch“, wodurch Kraus schon in den früheren Reden die zauderhafte und von eigenem Machtstreben durchtriebene Vorgehensweise der Partei benannte, fällt immer wieder. Die Satire gewinnt ihren Gegenstand oder ihre „Argumente“ aus der Wahrnehmung von Kontrasten und Diskrepanzen, wie zum Beispiel die Kluft, die sich zwischen sprachlichem und tatsächlichem Handeln auftut.³⁷⁰ Deswegen wird gegenüber der Sozialdemokratie der Vorwurf der Heuchelei und der Lüge erhoben. Kraus konstatiert, dass der zum Teil durchaus modern anmutende Nationalsozialismus (modern im Sinn von Nutzung des technischen Fortschritts oder etwa des Wissens um massenpsychologische Phänomene), der auf der Orgel der Massenmedien alle Register zieht, einer hoffnungslos veralteten Sozialdemokratie in bestürzender Weise zunehmend die Wähler abspenstig macht.

Dieses altmodische verbale Inventar der Partei kennzeichnet Kraus mit der ›Faust‹-Allusion „Urväterhausrat“ – der gesteigert zum „Urväter Unrat“ mutiert – oder schlicht mit dem Wort „Plunder“. Die verstaubte gotische Welt des Studierzimmers in ›Faust I‹, die mit allerhand Gerümpel vollgeräumt ist, dient als Metapher für den Zustand einer geradezu antimodernistischen Partei. Dabei darf man nicht vergessen, dass Kraus an die Jugend appelliert, dass also das Argument des Alters (bei einer Person würde man von

³⁶⁸ DW, S. 164 u. 194.

³⁶⁹ F 876-884, 3.

³⁷⁰ aus einem sprachphilosophischen Betrachtungswinkel scheint es interessant, dass für Kraus, der doch der Sprache die denkbar höchste Bedeutung beimisst, Sprechen nicht gleichzusetzen ist mit Handeln, wie das in der Sprechakttheorie formuliert worden ist.

einem topos a aetas sprechen) sehr gut auf das Publikum ausgerichtet ist, dessen Jugendlichkeit im Kontrast zum veralteten Zustand der Partei steht. Weitere ›Faust‹-Anspielungen, die den altdeutschen Charakter der Partei unterstreichen, sind jene aus der Schüler-Szene („daß einem Hören und Sehen vergeht“ [7]³⁷¹ und „was man schwarz auf weiß besitzt“ [8]).³⁷² Auch der Hinweis auf die altertümliche Frakturinschrift „Arbeitersang“ [5] und die Doppeldeutigkeit, die sich aus der möglichen Verwechslung der Frakturbuchstaben f und s³⁷³ ergibt, illustrieren das Argument der Altertümlichkeit der Partei.

Ein Wort sei hier zur Inszenierung des satirischen Ichs in der Rede gesagt. Nach Aristoteles stellen die Inszenierung des Redners (Ethos) ebenso wie die Argumente (Logos) und der emotionale Appell (Pathos) ein Mittel der Überzeugung dar. Dadurch manifestiert sich die Glaubwürdigkeit oder Autorität des Redners. Das satirische Ich präsentiert sich als der, „der die »Letzten Tage der Menschheit« schrieb“ [7]. Der konsequenten Antikriegshaltung in Zeiten der Kriegseuphorie verdankt der Satiriker sicher einen Gutteil seiner Anhängerschaft. Des Weiteren bezeichnet er sich als einen bekannten „Einzelgänger“ und weist damit auf seine Unabhängigkeit von der Presse und jeglichem Cliquenwesen hin. Er präsentiert sich als Individuum, das keiner Partei oder Gesinnung zuzurechnen ist. Seine „schwache Organisation“ [31] verfügt nur über das Angebot geistiger Betätigung, hat aber keine sozialen oder nationalen Heilsvorstellungen parat. (Mit „sozial“ und „national“ sind wieder die beiden großen politischen Strömungen, um die es im Text geht, angedeutet.) Natürlich ist das Wort von der „schwachen Organisation“ auch in gewisser Weise ein Understatement. Der Hinweis auf die eigene Wirkungslosigkeit ist ein Topos der ›Fackel‹ und auch in diesem Text präsent. „Denn meiner Ohnmacht, auch vor dem wenigen, das ich vermocht habe, bin ich mir bewußt; ihr stolzes Gefühl ist in mein Wirken einbezogen, dem keine Wirkung zugehört.“ [30] Das wirkt einigermaßen paradox, ist aber rhetorisch betrachtet

³⁷¹ Für die Analyse von »Hüben und Drüben« werden die Stellen der Zitate im Text ohne Fußnoten angegeben.

³⁷² „ein großer Aufwand schmähsch ist vertan“ 7; „daß alles, was wert war, daß es zugrundegeht, fortbesteht“; „es möchte kein Hund so länger leben“ 23. Die Ziffern bezeichnen die Seitenangaben von »Hüben und Drüben«.

³⁷³ Auch im ›Faust II‹ gibt es bekanntlich ein Verwechslungsspiel mit den ähnlichen Frakturlettern (vgl. V. 7091/92), in dem die Frakturschrift ebenfalls dazu dient, altdeutsche Beschränktheit zu charakterisieren. Hier kennzeichnet es die enge gotische Welt des Mephistopheles, der den Fauxpas begeht, die Greife als Greise anzusprechen. Der mittelalterliche Teufel scheint unzureichend humanistisch gebildet.

sinnvoll. Der Hinweis auf die eigene Wirkungslosigkeit gehört zum Ethos des satirischen Ichs.

Vorher findet sich auch eine Andeutung auf den Text »An alle, die die Wahl haben«, mit dem der Satiriker „hunderte junger Herzen einer Partei zugeführt“ [30] hat, und die darauffolgende Bemerkung „Solches hat damals mein Wort vermocht.“ [30] Auf diesen früheren Einfluss weist Kraus hin, wenn er nun von der Anhängerschaft verlangt, sich entweder von der Partei oder von ihm zu lösen. Bezeichnend ist, dass am Ende des Textes der Satiriker auffallend oft von seiner Person, repräsentiert durch das Personalpronomen „ich“, spricht, während am Anfang des Textes das „wir“ überwiegt. Dazu sei festgestellt, dass Kraus ganz selten „wir“ schreibt. Im Kontrast zu aller schroffen Ablehnung, die Kraus oft in seiner Rolle als Herausgeber der ›Fackel‹ gegenüber der Leserschaft an den Tag legt und die im satirischen Spiel mit dem Publikum zu dieser Rolle gehört, gibt es mit den Hörern der Vorlesungen eine Art Gemeinschaft, die aus der Direktheit der Rezeption sich ergibt. Am Anfang der Rede überwiegt noch dieses Gemeinschaftsgefühl, während gegen Ende der Satiriker zunehmend isoliert als „ich“ erscheint. Es scheint fast, als ginge es für Kraus am Schluss der Rede nicht so sehr darum, den Austritt der Anhänger aus der sozialdemokratischen Partei zu bewirken, als vielmehr darum, des unliebsam gewordenen Anhangs sich zu entledigen. »Hüben und Drüben« ist der Beginn dieser Entwicklung, die über das Nichterscheinen der ›Fackel‹ und das Heft Nr. 890-905 bis zum fast vollständigen Verlust der Anhängerschaft führt.

Der Mangel an Energie lässt den Satiriker für die Partei die Bezeichnung ‚leibhafter Marasmus‘ finden; ein medizinischer Begriff, der Muskelschwund aufgrund von Unternährung bedeutet. Dadurch dass Kraus der Partei quasi eine Diagnose erstellt, objektiviert er gewissermaßen seinen subjektiven Eindruck. Das Konstatieren einer Krankheit erscheint als eine Tatsache und nicht als Frage der persönlichen politischen Ansicht. Die metaphorische Verwendung medizinischer Fachausdrücke stellt bei Kraus keine Seltenheit dar. Wie ein Pathologe seziert Kraus die Gesellschaft, um ihre Krankheitsbilder festzustellen. In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ ist von der „Hypertrophie der geredeten und gedruckten Klischees“³⁷⁴ die Rede oder – im

³⁷⁴ DW, S. 18; Hypertrophie: „Vergrößerung von Geweben od. Organen“, Pschyrembel, Klinisches Wörterbuch (Berlin/NewYork, De Gruyter ²⁵⁸1998), s.v. „Hypertrophie“.

Zusammenhang mit Prominenz – von einer „Elefantiasis von Mücken“³⁷⁵; die Inflation des phrasenhaften Sprachgebrauchs in den Massenmedien nach der Machtergreifung wird als „epidemische Gehirnerschütterung“³⁷⁶ bezeichnet. Eine wohldurchdachte Metapher: unter normalen Umständen kann eine Gehirnerschütterung nicht epidemisch sein, doch in diesem Fall scheint es, als wäre der Schlag auf den Kopf, den der deutsche Teil der Menschheit erlitten hat, ansteckend; anders kann man das Phänomen Hitler sich nicht erklären.³⁷⁷

Der Abschnitt der Rede gipfelt nach einigen phraseologischen Beweisstücken in der Feststellung, dass die Rhetorik der Partei durch und durch verlogen ist: „das einzig Wirkliche und Wahre: die Lüge, quillt dieser Geistigkeit aus allen Poren.“ [3] Das einzig Wahrhaftige ist die Verlogenheit. Zur Beschreibung einer paradoxen Wirklichkeit bedient Kraus sich sprachlicher Paradoxa wie schon im Fall der ‚verfolgenden Unschuld‘ und der ‚Niederlagen, die errungen werden‘. Die Feststellung, die Sozialdemokratie hätte „den Frieden verloren“, bezeichnet treffend den für Kraus völlig unlogischen Umstand, dass die einzige Partei, die ethisch gesehen halbwegs unbeschadet aus dem Weltkrieg hervorgegangen ist, die Friedenszeit nicht genutzt hat, um aus diesem moralischen Vorsprung etwas zu machen.

Im nächsten Abschnitt geht es vor allem darum, dass die Partei sich in einem veralteten Zustand befindet. Im Großen und Ganzen findet eine Amplificatio der bisherigen Argumente gegen diese statt. Die schon erwähnte ›Faust‹-Allusion vom „Urväter Unrat“ [4] wie auch der Vorwurf des Taktierens schlagen in dieselbe Kerbe. Es geht um die Zeit, die der Sozialdemokratie davonläuft. Zeit spielt in dieser Rede eine immense Rolle: Von der zeitlich verzögernden Taktik leitet Kraus „tiktaktisch“ ab und ahmt so lautmalerisch das Geräusch eines Uhrwerks nach. Die Rückständigkeit der Partei wird dadurch charakterisiert, dass „der Zeiger rückwärts geht“ [6], die Zeit bis zum „Untergang“ [6], also bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten, wird durch ‚Fortwurschteln‘ [6] überbrückt. Im Stilbruch durch das Dialektwort spiegelt sich die Sorglosigkeit angesichts drohender Gefahr. Die niedere Sprachebene bricht den pathetischen Ausdruck „auf den Trümmern einer Monarchie“ [6] herunter auf die Realität des gleichgültigen sorglosen Verhaltens, das die Sozialdemokratie an den Tag

³⁷⁵ DW, S. 39; Elefantiasis: „unförmige Anschwellung von Körperteilen“, Pschyrembel, s.v. „Elephantiasis“.

³⁷⁶ DW, S. 18.

³⁷⁷ Die medizinische Metapher von der Gehirnerschütterung korreliert in der ›Dritten Walpurgisnacht‹ auch mit der Erdbebenmetaphorik, die zu analysieren sich ebenfalls lohnte.

legt und markiert durch den Dialekt eine typisch österreichische Lösung der Problematik. Als Stilmittel stützt der Stilbruch ebenso wie das Paradoxon vom verlorenen Frieden die Argumentation, die Sozialdemokratie habe nach dem Krieg ihre Chance nicht genutzt.

Der zweite Abschnitt der Rede beginnt mit einer regelrechten Montage von Begriffen aus verschiedensten Dialekten und Sprachebenen, um das Sammelsurium von Phrasen, das die Rhetorik der Sozialdemokratie kennzeichnet, wiederzugeben. „Alles Talmi, alles Mumpitz wie eh und je, Urväter Unrat, circenses für panem [...]“ [4]. Jiddisches findet sich neben Berliner Jargon, ›Faust‹-Allusion und Büchmann-Zitatenschatz. Es entsteht so der Eindruck der unnötigen und chaotischen Fülle. Immer wieder parodiert Kraus auch die Rede- und Schreibweise der Parteirhetoriker und Leitartikler, so zum Beispiel in der Feststellung, dass die Sozialisten „halt a Romantik braucheten“³⁷⁸ [4], um die Lächerlichkeit ihrer Diktion zu entlarven. Gleichzeitig handelt es sich hier (1932!) um eine zentrale Stelle der Analyse des Nationalsozialismus. Die Feststellung, dass der Nationalsozialismus neben der besseren Organisation auch eine Romantik anbietet, offenbart, warum der Sozialdemokratie die Wähler davonlaufen und analysiert das Erfolgsrezept der aufstrebenden Bewegung. Es besteht aus einer Mischung von Modernität und archaischer Emotionalität, der die Sozialdemokratie nichts entgegensetzen hat.

Im Prinzip entspricht diese Analyse des Parteigeistes auch der im Kapitel über die rhetorischen Figuren erwähnten Verwendung von Antinomien oder Dichotomien, um Kontraste und Diskrepanzen zu verdeutlichen. Begriffspaare wie Organisation und Romantik oder „Fibel und Chemie, Ornamentik und Organisation, Schwachsinn und Bestialität“³⁷⁹ sind es, mit denen Kraus die Widersprüchlichkeiten – oder anders betrachtet: die erfolversprechenden Elemente – der nationalsozialistischen Bewegung redeökonomisch (Brevitas) auf den Punkt bringt. Prägnanter kann man diese an sich unlogische Verbindung nicht zusammenfassen. Man kann das Phänomen des Nationalsozialismus nicht begreifen, wenn man ihn nur als rückschrittlich charakterisiert; ohne die modernen Elemente, die im Bereich der Massenmedien und -manipulation vor allem Goebbels mit in die Partei gebracht hat, hätte die zurückgebliebene völkische Bewegung auf lange Sicht keinen Erfolg verzeichnet, doch

³⁷⁸ vgl. dazu auch „einen Goebbels braucheten wir“ DW, S. 270; was wiederum zurückgeht auf „»Einen Bismarck braucheten wir halt!«“. F 279-280, 27. Siehe dazu auch F 474-483, 21.

³⁷⁹ F 499-500, 2, zitiert nach Djasemy, S. 18.

ohne die irrationalen Komponenten des Massenwahns und des Sadismus („Das Hakenkreuz hat die [Romantik] der Entmenschtigkeit“ [4]) ist der Nationalsozialismus auch nicht denkbar. Des Weiteren findet Kraus für die Verbindung von technischem Fortschritt und Gefühlswallung der Unmenschlichkeit den Neologismus „Neuro-Mantik“³⁸⁰ [4], quasi eine neue Krankheit, die das Nervenleiden oder besser den Wahnsinn der nationalsozialistischen Anhänger bezeichnet.

Was dagegen stellt die Sozialdemokratie dar? „Sie ist die lebendig gewordene Langeweile, der organisierte Aufschub, unterbrochen von Inseraten der Bourgeoisie und den, meinem Sprachschatz entnommenen Witzen über dieselbe.“ [6] Erneut bringt Kraus das Argument der Zeit ins Spiel, also den Vorwurf des Taktierens und Zögerns sowie auch das der Diskrepanz (zwischen Annoncenteil und Leitartikel). Wie schon beim ‚leibhaftigen Marasmus‘ wird die Partei durch die Bezeichnung „lebendig gewordene Langeweile“ gleichsam allegorisiert. Mit starken Definitionen, die Kraus für die Sozialdemokratie aufstellt, erreicht die Rede einen vorläufigen Höhepunkt: „Lemuren, die ihr eigenes Grab schaufeln. Sie ist in keinem Geist zu Hause – sie geht uns nichts mehr an! Sie wirkt fort als staatlich konzessionierte Anstalt für Verbrauch revolutionärer Energien“ [6f].

Mit den Lemuren spielt Kraus wieder auf ›Faust‹ an, diesmal allerdings auf den zweiten Teil der Tragödie. In der beginnenden Todesszene „Großer Vorhof des Palasts“ schaufeln die Lemuren Fausts Grab. Der Resonanzraum, den diese Bezeichnung für die Sozialdemokraten öffnet, ist groß: Der Kontext der wohlbekannten Quelle, aus der die Allusion geschöpft wird, schwingt mit. Die Szene beginnt mit den Worten des Mephistopheles, der als Aufseher die Lemuren ruft: „Herbei herbei! herein herein! / Ihr schlotternden Lemuren, / Aus Ligamenten und Gebein / Geflickte Halbnaturen.“³⁸¹ Die Lemuren, römische Totengeister³⁸², sind skeletthafte Erscheinungen, die sich schon im Prozess der Verwesung befinden. Sie sind halb tot und lebendig; das ist, was Goethe mit dem Wort „Halbnaturen“ bezeichnet. Auf »Hüben und Drüben« bezogen bedeutet es, dass die Sozialdemokratie zwischen Leben und Tod steht, dass sie sich in der Auflösung befindet. Im Gegensatz zu den Lemuren im ›Faust‹, die ja für andere das Grab schaufeln, richtet sich ihr Zerstörungswerk gegen sie selbst.

³⁸⁰ siehe Kap. über Elocutio, „Wortspiel“.

³⁸¹ Faust II, V. 11.511-11.514.

³⁸² „Lemuren, bei den Römern nächtliche Geister, die man vor allem im Haus fürchtete, Schadendämonen oder Totengeister.“ Edward Tripp, Lexikon der antiken Mythologie (Frankfurt a.M./Wien: Büchergilde Gutenberg 1990), s.v. „Lemuren“. Siehe auch Schönes Kommentar-Band zu Faust, S. 754f.

Die ‚halbnatürlichen‘ Lemuren korrespondieren mit einer ganzen Reihe von Halb-Bildungen. Auf Seite 3 ist von „Halbschlächtigkeit“³⁸³ die Rede, in »Ich und wir« findet sich das Wortspiel „Schlechtigkeit und Halbschlächtigkeit“³⁸⁴, im Gedicht »Sozialdemokratie« erscheint die Partei als „halbschlächtig mit ganzer Niederlage“³⁸⁵ und im letzten Aufsatz der ›Fackel‹ »Wichtiges von Wichten« bezeichnet Kraus die Sozialdemokraten in einer Wiederholung seiner Faschismusthese als „das halbschlächtige Geschlecht, das dem Hitler die Bahn gebrochen hat“³⁸⁶. Die Liste der Halb-Bildungen in der ›Fackel‹ lässt sich beliebig lange fortsetzen, etwa mit „Halbangelante und ganze Parvenüs“³⁸⁷ oder – ebenfalls in »Hüben und Drüben«, aber diesmal nicht als Bezeichnung für die Sozialdemokraten, sondern für die Habsburger – „Halbkretins einer Doppelmonarchie“³⁸⁸.

Dass etwas nicht vollständig, sondern nur halb ist, stellt ein simples Argument der Quantität dar. Was dabei aber auch mitschwingt, sind verschiedene Prämissen Krausschen Denkens, gegen die die Halbkreaturen verstoßen: Authentizität und Kontinuität sind für den Satiriker von großer Bedeutung, ebenso Natürlichkeit und Unverfälschtheit. Deswegen ist die ›Fackel‹ voller Halbwesen oder Freaks. Dazu gehören auch sämtliche zwitterartige Gestalten, denn die geschlechtliche Uneindeutigkeit verstößt für Kraus ebenfalls gegen die Prämisse der Natürlichkeit. Die Hyänen eignen sich nicht nur deswegen als pejorative Gestalten für die ›Letzten Tage der Menschheit‹ weil sie Aasfresser sind, sondern auch, weil ihr Geschlecht schwer zu bestimmen ist.³⁸⁹ Die Polemik gegen Alice Schalek fällt auch deswegen so scharf aus, weil es sich um eine der ersten Frauen handelt, die als Kriegsberichterstatteerin tätig ist.

Um zum Zitat zurückzukehren: die Sozialdemokratie befindet sich zwischen Tod und Leben. Der ebenso einfache wie rhetorisch wirksame Aufruf „sie geht uns nichts mehr an!“ ist die konkrete Aufforderung, die Partei nicht mehr zu unterstützen und ihr den Rücken zuzukehren. Mit dem Personalpronomen „uns“ betont der Satiriker nochmals die Gemeinschaft mit dem Publikum, das geschlossen – mit ihm – von der Partei, der „staatlich konzessionierten Anstalt für Verbrauch revolutionärer Energien“, abrücken soll. Mit diesen Worten charakterisiert Kraus die Sozialdemokratie als eine völlig

³⁸³ siehe auch »Rechenschaftsbericht«, F 795-799, 38.

³⁸⁴ F 743-750, 149.

³⁸⁵ F 834-837, 44.

³⁸⁶ F 917-922, 94.

³⁸⁷ F 873-875, 8.

³⁸⁸ F 876-884, 20.

³⁸⁹ Männliche und weibliche Hyänen lassen sich nur sehr schwer voneinander unterscheiden.

überflüssige Organisation. Hier findet sich auch wieder das schon bekannte Argument, dass die Sozialdemokratie ihren eigenen ideologischen Ansprüchen nicht gerecht wird, also eine Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis besteht.

Im dritten Abschnitt bringt Kraus jenes Argument, das für ihn die höchste Beweiskraft besitzt, die Demaskierung durch den Sprachgebrauch („ihre Sprache entlarvt sie“ [7]). Es folgt eine anaphorische Kette von Sätzen, die das gleiche Argument quasi amplifizieren: das der Diskrepanz von Wort und Tat oder schlichtweg der Lüge. (Das ist der Gestus [...]. Das ist der Tonfall [...]. Das ist der speiwürdige Biedermannston [...]. Das ist die unwiderrufbare Selbstgerechtigkeit [...]. Das ist die Überzeugtheit [...]. [7f.]) Beweismittel für diese Vorwürfe sind etwa die Krupnik-Annoncen oder die Mitarbeit eines Redakteurs der ›Arbeiter-Zeitung‹ bei der nationalsozialistisch unterwanderten ›Berliner Börsenzeitung‹.

Die „Selbstverständlichkeit einer doppelten moralischen Buchführung“ [10] bezeichnet nochmals die Diskrepanz zwischen sprachlichem und tatsächlichem Handeln zu Beginn des vierten Abschnittes. In diesem unterstreicht Kraus nochmals, wie deutschnational bieder der Ton der Partei ausfällt und wie sich ihre Rhetorik immer mehr veralteter völkischer Phrasen bedient. Die österreichische Partei ist demnach im 20. Jahrhundert noch nicht angekommen. Das im Vertrag von Saint-Germain formulierte Verbot des Anschlusses an das Deutsche Reich, gegen das sich die Sozialdemokraten wehren, wird satirisch als Gewinn angesichts der Verluste von Saint-Germain gewertet. Kraus zufolge versucht die Sozialdemokratie, die Rechte in puncto Nationalismus noch zu übertreffen, wenn sie zum Beispiel immer noch von Frankreich als dem Erbfeind spricht. In prägnanter Weise fasst Kraus diese Tatsache anschaulich in einem Bild zusammen, das in der Literatur oft zitiert wird: „Marx nimmt Turnunterricht bei Vater Jahn, eine Spezialität, wie sie die Kulturgeschichte bisher kaum aufzuweisen hatte.“ [11] Die Verbildlichung der Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis macht erst richtig deutlich, wie sehr für Kraus die Partei sich von ihren Ursprüngen entfernt hat. Die Parallelen zu der Rechten und die Adaption völkischer und nationalistischer Ideen fasst Kraus mit einem chiasmatischen Wortspiel zusammen: „es gibt Nationalsozialisten: da bleibt uns nichts übrig als Sozialnationalisten zu werden [...]“ [11]. Die simple Vertauschung der ideologischen Bausteine „national“ und „sozialistisch“ nivelliert den Unterschied zwischen den politischen Lagern. Die Antwort der Sozialisten auf den zunehmenden Nationalismus scheint zu sein, sich diesem anzupassen, lediglich unter anderen

Vorzeichen. Den deutschnationalen Phrasen hält Kraus seine Utopie einer Sprachgemeinschaft entgegen. Die einzig vorstellbare Art von „Nationalismus“: Statt sich mit abstrakten ideologischen Gebilden wie einer Nation oder Rasse zu identifizieren, mögen sich Österreicher und Deutsche ihrer gemeinsamen Sprache besinnen und diese als Identifikationsmittel ansehen: „Der richtige Anschluß, den ich den deutschen Brudervölkern mein Lebtage gewünscht habe, wäre der an die Sprache [...]“ [12]. Sie wäre nach Kraus nicht nur identitätsstiftendes Merkmal, sondern auch Mittel der Erkenntnis. Eine durch sprachkritisches Denken geschulte Gesellschaft müsste vor aller Art von Propaganda und massenmanipulativer Rhetorik und damit auch vor kommenden Weltkriegen gefeit sein.

Der fünfte Abschnitt beginnt mit einer Kette rhetorischer Fragen, an deren Beginn die Bitte steht, die Politik möge die Menschheit doch gleich in den Weltkrieg schicken, ohne sie vorher mit Propaganda mürbe zu machen. Der Satiriker betont nochmals seinen Standpunkt, dass sich humanistische Ideale und Nationalismus gegenseitig ausschließen; ein Hauptargument gegen die Sozialdemokraten, die ihre internationalistische Gesinnung verraten haben. Wieder verwendet oder erfindet Kraus medizinische Begriffe, um seine Argumente zu objektivieren: Er diagnostiziert der Partei eine „dementia nationalis“ [13]. Als Ideal hält Kraus dem Publikum den Naturzustand der Vaterlandsfreiheit entgegen. Alle Parteilichkeit, die sich hinter den „Verschwörerformeln“, „S.P.D., K.P.D., D.N.P., N.S.D.A.P.“ [13] verbirgt, führt letztlich zum Verderben der Menschheit. Abkürzungen wurden in der ›Fackel‹ oft Ziel des Spottes, sie repräsentieren einen zweckökonomischen Gebrauch von Sprache, der Kraus' Auffassung eines verantwortungsvollen Umgangs mit dem höchsten Kulturgut zuwiderläuft. Abkürzungen stellen eine gute Zielscheibe der Satire dar. Es genügt die pure Wiedergabe und Montage mehrerer Kürzel, um sie der Lächerlichkeit preiszugeben. In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ findet sich ebenfalls eine Passage über Abkürzungen. Hier kennzeichnen sie den totalitären Sprachduktus. Der Nationalsozialismus hat die Verwendung von zum Teil unverständlichen Abkürzungen auf die Spitze getrieben; sie dienen wie die mannigfachen Unterorganisationen der Partei der Verwirrung im vermeintlichen System der Ordnung.

Die Bedeutung des ursprünglich pejorativen Diktums von den „vaterlandslosen Gesellen“ [14] für die Sozialdemokraten wird von Kraus ins Gegenteil verkehrt. Diese Eigenschaft erscheint dem Satiriker als bisher einziges positives Merkmal der Partei.

Das Schimpfwort richtete sich gegen den Internationalismus, dem sich der Marxismus und Sozialismus ursprünglich verschrieben hatten. Für Kraus war diese ideologische Übereinstimmung mit seiner antinationalen Prämisse der fast einzige Schnittpunkt, der die Möglichkeit der Identifikation bot. Völlig klar, dass die alldeutsche, bodenständige Rhetorik („Gefühlstöne, die bodenständigen Höhlenbewohnern ziemen“ [14]) und der von ihr gepriesene Anschluss an das Deutsche Reich diese Möglichkeit zunichtemachten. Indem der Satiriker die negative Eigenschaft der Vaterlandslosigkeit ins Positive verkehrt, drückt er damit aus, dass, wofür die Partei ursprünglich beschimpft wurde, ihr einziger Vorzug gewesen sei. Die Vernichtung des Nationalismus wäre der einzige Sinn und Nutzen, den man aus dem Weltkrieg hätte ziehen können. Die Sozialdemokratie hat für sich diese Chance verpasst.

Im nächsten Abschnitt kommt Kraus zu Zitaten aus dem Leitartikel der ›Arbeiter-Zeitung‹. Auffällig ist, dass Kraus bei der satirischen Verarbeitung chronologisch dem Text des Leitartikels folgend vorgeht. Wie für die ›Fackel‹ üblich gibt es drei Arten von Zitaten: Solche, die durch kleineren Schriftgrad optisch kenntlich gemacht sind, solche, die durch Anführungszeichen von „Kraus-Text“ unterscheidbar sind und schließlich Zitate, die nur durch aufmerksames Lesen oder Hören als Zitate wahrnehmbar sind. Letztere sind in »Hüben und Drüben« nur wenig vorhanden. Einzig die Motti durchbrechen die Chronologie, doch alle vier Motti werden in der Rede nochmals zitiert. Der Leitartikel dient Kraus als Beweisstück (Evidentia) für seine Argumentation, die zu einem Großteil auf der Analyse der Parteiphraseologie beruht. Das erste Zitat, „Was immer aber dieser Tag bringe – es wird eine Entscheidung von geschichtlicher Größe sein.“ [17], wird von Kraus als Nullaussage entlarvt, auf die im Leitartikel nur die übliche emotionsgeladene Rhetorik folgt, doch nicht die Analyse dessen, was passieren könnte: die Machtergreifung der Nationalsozialisten, die – so prognostiziert Kraus – Diktatur, Krieg und Freiheitsverlust bedeutet.

Es folgt die nochmalige Zitation von aus den Motti bekannten Sätzen, die die titelgebende Phrase „hüben und drüben“ enthalten, unterbrochen von der Stimme des satirischen Ichs, das Fragen an den Text stellt, die dieser scheinbar beantwortet. Dieses pseudodialogische Verfahren, in dem das satirische Ich die Stimmen verwaltet, erinnert zum einen an eine Gerichtsrede: Der Text ist gleichsam ein Zeuge wider die Sozialdemokratie, die auf der Anklagebank sitzt. Zum anderen stellt dies ein satirisches Verfahren dar, durch das sich das satirische Ich in eine die verschiedenen Stimmen

quasi dirigierende Position begibt. Das satirische Ich stellt die Instanz dar, die über die Stimmen der Zitate gleichsam verfügt und sie durch Betonung einzelner Wörter, durch die Wiederholung von Passagen und durch geschicktes Auslassen von Textteilen der Lächerlichkeit preisgibt. Die nun folgende Passage, die in der Bloßlegung der falschen Verwendung der Redensart „Morgenluft wittern“³⁹⁰ ihren Höhepunkt hat, ist geschickt vorbereitet und gesteigert. Zum einen verkürzt Kraus den Text des Leitartikels so, dass dem Hörer oder Leser die mehrfache Verwendung von Phrasen wie „hüben und drüben“³⁹¹ gegenwärtig wird. Die anaphorische Wiederholung von „Sie haben es nicht gewagt“, durch die im Leitartikel das Kraus hier so störende Pathos aufkommt, wird ebenfalls durch die Raffung des Textes offensichtlich. Auslassungen werden zwar durch Spiegelstriche optisch kenntlich gemacht, doch kann man trotzdem von einer Verfremdung des Zitats sprechen.

Immer wieder schaltet sich das anklagende satirische Ich in den Text des Leitartikels ein. Auf seine Frage „was läßt man den Gegner in solchem Fall wittern?“ antwortet ihm der Text „Morgenluft“ [18]. Das Hamlet-Wort vom „Wittern der Morgenluft“ bedeutet genau das Gegenteil. Der Geist von Hamlets Vater hat keinen Aufwind, sondern muss sich zurückziehen, da der Tag beginnt. Der Leitartikler verwendet das zur falschen Redensart verunstaltete Hamlet-Zitat gedankenlos, ohne seinen ursprünglichen Kontext zu beachten. Das satirische Ich entlarvt den falschen phrasenhaften Sprachgebrauch. Da nach der Krausschen Prämisse, die dem Publikum nicht mehr erläutert werden muss, falscher Sprachgebrauch auf moralische Verkommenheit schließen lässt, ist die Verwendung solcher Rhetorik ein Argument gegen die Partei. Die humoristische Bemerkung, dass die nachtaktiven Gespenster mit dem Autor- Ich die „verkehrte Lebensweise“ [18] gemeinsam hätten, gehört zur Selbstdarstellung des Satirikers, der sich der Leser- und Hörerschaft als einsam am Schreibtisch die Nächte durchwachender Schriftsteller präsentiert.³⁹² Der Abschnitt schließt mit der paradoxen Erkenntnis, dass die Menschheit aus der Erfahrung des Weltkriegs nichts gelernt hat, im Gegenteil: sie sind „durch Schaden dümmer“ [21] geworden. Diese Formulierung erinnert an die ebenfalls paradoxe Aussage über die Sozialdemokratie, die „den Frieden verloren“ hat.

Auch im siebten Abschnitt spielt die Erfahrung des Ersten Weltkriegs eine wichtige Rolle, die direkt zum Aufstieg des Nationalsozialismus führt. Kraus zeigt schon früh,

³⁹⁰ Vgl. dazu Welzig (1999), S. 611ff.

³⁹¹ Vgl. ebd., S. 475ff.

³⁹² Vgl. dazu »Lob der verkehrten Lebensweise«, F 257-258, 10-14.

dass es ein Kontinuum gibt zwischen dem Ersten Weltkrieg, der Weimarer (bzw. Ersten) Republik und der Machtergreifung durch den Nationalsozialismus. Nicht nur die Erschaffung der Dolchstoßlegende und die Folgen der Friedensverträge führen zum Scheitern der Republik. Kraus zeigt, wie eine ganze Generation durch Militarismus, Propaganda und Autoritätsdenken für den Totalitarismus anfällig gemacht wurde. Die Zerstörung der Vorstellungskraft durch die Massenmedien hat den Erfolg des Nationalsozialismus erst möglich gemacht. Kraus zitiert weiter Phrasen der sozialdemokratischen Wortführer, um die Rückschrittlichkeit ihrer Rhetorik satirisch bloßzustellen. Der inflationäre Gebrauch des Wortes „Kampf“, meist von Schreibtischarbeitern verwendet, die sich durch eine Taktik des Zauderns auszeichnen, wird auch in späteren Polemiken gegen die Partei polemisch aufgegriffen.³⁹³ Dreimal erscheint im Text auch das Wort „Gegebenheiten“ [2x 11, 21], das Kraus schon im »Rechenschaftsbericht« als Phrase entlarvt hat. Dadurch kommt die Resignation der Partei gegenüber dem Ist-Zustand zum Ausdruck. Es dient für sie als Ausrede nicht zu handeln, existierende Übel nicht zu beseitigen.

Der Leitartikler der ›Arbeiter-Zeitung‹ spricht von einer „Schicksalsgemeinschaft“ mit den Deutschen, die an die unselige Nibelungentreue des Ersten Weltkriegs erinnert. Für Kraus bedeutet dies, dass auch die Sozialdemokratie nichts aus dem Weltkrieg gelernt hat und sich immer noch als mit Deutschland auf Gedeih und Verderb verbunden betrachtet. „Schicksalsgemeinschaft ist eine nationale Phrase“ [22], konstatiert Kraus deswegen, der auch hier der Partei vorwirft, ihre internationale Gesinnung längst über Bord geworfen zu haben. Der Tatsache, dass es geradezu aberwitzig ist, an diesem absehbaren Ende der Weimarer Republik weiterhin den Anschluss an das Deutsche Reich zu propagieren, setzen die Sozialdemokraten lediglich Phrasen des Trotzes entgegen, wie „obzwar“, „trotzdem“ oder „Wir aber denken anders“. Die Argumente, die die Partei für den Anschluss vorbringt, werden von Kraus entkräftet und als völlig überholt entlarvt. Sowohl das ökonomische Argument der Stärkung des Wirtschaftsraumes als auch das der Masse, die Ansicht also, dass eine durch Anschluss geeinte Arbeiterschaft im Kampf gegen die Reaktion mächtiger wäre, ist, wie Kraus beweist, nicht stichhaltig; die Sozialdemokraten könnten sich ja ebenso gut an die

³⁹³ siehe DW, S. 234: „weil »Kampf« zur Phrase wurde, mit der uns diese ewigen Doktores des Parteiübels anöden [...]“.

Arbeiterschaft Frankreichs anschließen³⁹⁴. In Wahrheit schwächt der Nationalismus, der im Anschlussgedanken zum Ausdruck kommt, die Sache der Proletarier.

Die kurzsichtige Aussage „Bismarck ist tot, und die Deutsche Sozialdemokratie lebt!“, deren Schwäche in der Inadäquatheit des Vergleichs liegt, gibt Kraus der Lächerlichkeit preis, indem er parodistisch hinzufügt: „Wir aber denken wirklich anders.“ Kraus konstatiert der Partei und ihren Wortführern eine grenzenlose Naivität und Kurzsichtigkeit in der Beurteilung der politischen Situation im Deutschen Reich am Vorabend dieser Reichstagswahlen. Sie begreifen nicht die drohende Gefahr und verlassen sich auf den kulturellen Status Deutschlands, wenn sie annehmen, dass „das gebildetste Volk Europas“ sich nicht in eine Diktatur begeben werde. Die paradoxe Diskrepanz zwischen dem Grundsatz des Internationalismus (einem der wenigen Identifikationspunkte mit der Partei), den die Sozialisten programmatisch vertreten, und der Praxis einer Forderung des Anschlusses greift Kraus im achten Abschnitt nochmals auf; er spricht von „Vertretern einer Internationale, die jenen Anschluss ans Vaterland propagieren“ [26]. Kraus charakterisiert unter Verwendung der aus dem Leitartikel übernommenen Begriffe „Hüben“ und „Drüben“ die Lage diesseits und jenseits der deutschösterreichischen Grenze mit antithetischen Bildern: „drüben ist die Hölle ausgespien“, hüben „betrügt man das Volk mit der Erwartung des nationalen Paradieses.“ [26] Die Hölle als Bild für die politische Situation im Deutschen Reich kurz vor der Machtergreifung korrespondiert mit den lutherischen Teufeln am Anfang und Schluss der Rede. Im Angesicht dieser halten die österreichischen Sozialdemokraten immer noch an ihrer paradiesischen Vorstellung eines gemeinsamen Wirtschafts- und Volksraumes fest. Für diese logische Diskrepanz verwendet der Satiriker den denkbar schärfsten Gegensatz: Himmel und Hölle. Kraus weist darauf hin, dass die politische Lage im Deutschen Reich ungleich brisanter ist als in Österreich, eine Tatsache, die von den Sozialdemokraten völlig ignoriert wird.

Die Anspielung auf den ehemaligen Berliner Bürgermeister Carl Severing, der dem rechten Flügel der SPD zuzurechnen ist, thematisiert die Problematik, sich an eine „Bruderpartei“ anzuschließen, deren Haltung 1914 durchaus ambivalent war. Die Partei im Deutschen Reich zerbrach ja an der Frage der Kriegskredite in zwei Teile. Severing wehrte sich gegen die Verunglimpfung seiner Partei als die der Vaterlandsverräter und betont, dass auch die Sozialdemokraten im Ersten Weltkrieg ihre vaterländische Pflicht

³⁹⁴ Vgl. F 876-884, 12.

erfüllt hätten. Kraus braucht argumentativ nichts weiter zu tun, als ihm rechtzugeben. Er stellt fest, dass noch nie jemandem so unrecht getan wurde, denn es entspricht vollkommen der Wahrheit, dass auch die Sozialdemokraten 1914 sich von der allgemeinen Kriegseuphorie hatten anstecken lassen. Als weiteren Beweis für die Prokriegshaltung der Partei druckt Kraus ein sozialdemokratisches Kriegslied von Max Stempel aus dieser Zeit ab, in dem auf „Bebel“ „Säbel“ gereimt wird. Das Gedicht von 1914 findet sich in keinem der früheren ›Fackel‹-Jahrgänge. Kraus hat es sozusagen in der Schublade für den richtigen Zeitpunkt aufbewahrt. Kraus vergleicht die Sozialdemokratie im Deutschen Reich mit der in Österreich. Die österreichische Sozialdemokratie hat für Kraus vor der reichsdeutschen den Vorzug, dass sie schon 1915 den Irrtum der Kriegseuphorie eingesehen und sich eindeutig gegen den Krieg gestellt hat. Außerdem erkennt er als Verdienst an, dass nach dem Weltkrieg in Österreich der Adel abgeschafft wurde.

„Ramsch nationalliberaler Geistigkeit“, „Plunder“, „Urväterhausrat“, „Urväter Unrat“: so bezeichnet Kraus das geistige und auch rhetorisch veraltete Inventar der Partei, dem gegenüber die Verbindung von archaischen Trieben und Modernität des Nationalsozialismus steht, im neunten Abschnitt als „Bestialität und Technik“ [28] bezeichnet. Auch auf das schon in früheren Reden oft genannte Argument, dass die Sozialdemokratie aus Feigheit Kraus nicht in seiner Auseinandersetzung mit Békessy unterstützt habe, rekurriert der Satiriker nochmals am Schluss dieser Rede. Die »Arbeiter-Zeitung« hat bekanntlich erst dann auf Békessy reagiert, nachdem dessen Boulevardblatt »Die Stunde« den Chefredakteur Friedrich Austerlitz als Kinderschänder verunglimpft hatte. Austerlitz wird in der Rede nicht namentlich genannt, es wird mit der Wendung von „der Tat eines Verstorbenen“ auf ihn angespielt.³⁹⁵ Kraus würdigt hier Austerlitz‘ Haltung im Krieg, der damals den Mut besessen hatte, über Verbrechen der k.u.k.-Armee zu berichten. Austerlitz wird als positives Gegenbild zu seinen Nachfolgern, insbesondere gegen den von Kraus scharf attackierten Oskar Pollak, gezeichnet.

Alle Vorzüge, die die Partei in ihrer pazifistischen Haltung offenbarte, hat sie für Kraus in Friedenszeiten durch „Feigheit vor dem inneren Feind“, wie es im zehnten Abschnitt lautet, eingebüßt. Sie hat Kraus nicht nur nicht unterstützt, sondern – wie auch die

³⁹⁵ „des Mannes, dessen Ausgang [...] tragischer war als der jenes Wilhelm Liebknecht [...]“ vgl. dazu »Zu der Tragödie Friedrich Austerlitz«, F 857-863, 129-132.

bürgerliche Presse – versucht, ihn totzuschweigen. Das Argument des „kleineren Übels“, das Kraus noch in seinem Wahlauftritt äußerte, in der Rede süffisant als Empfehlung zum „Anschluß“ [31] an die Partei bezeichnet, wird, da die Partei „aus nichts anderem mehr als Übeln“ [31] bestehe, zurückgezogen. Vorher noch befand sich Kraus in seiner Wahlentscheidung in einem klassischen Dilemma: „Das Dilemma ist dann zwingend, wenn eingeräumt werden muß, daß sich die Situation auf eine Alternative reduziert: es bleibt nur, jene Seite der Alternative zu wählen, die das kleinere Übel bedeutet.“³⁹⁶ Die Quantität hat sich verschoben, die Lösung fällt als Alternative weg.

Der Schluss des Textes wirft noch einmal die Selbstdarstellung des Redners, das Ethos, in die Waagschale. Er bittet darum, sich zwischen der Zugehörigkeit zu der Partei oder seiner „schwachen Organisation“ zu entscheiden, wobei er den „reinlichen Austritt“ nicht mit einer Verfluchung „belohnen“ möchte. Die Doppeldeutigkeit des Begriffes „Austritt“, einerseits „das Verlassen einer Glaubensgemeinschaft“ bezeichnend, andererseits – gerade in der Verbindung mit reinlich – die Bedeutung „eine körperliche Notdurft verrichten“ tragend, transportiert das Bild von der Anhängerschaft als einer Kirche und pejorisiert die Entscheidung, dieser den Rücken zu kehren. Auch beim „Abfall“ nutzt Kraus in ganz ähnlicher Weise die Ambiguitas des Wortes, wenn er in einer Scheintautologie vom „Abfall des Abfalls“³⁹⁷ spricht.

Das paradoxe Wort von der Verfluchung, die ein Belohnen darstellt, gehört zur Darstellung des Satirikers in seinem Verhältnis zum Publikum, das von ihm durchaus attackiert zu werden wünscht. Wie im Kapitel über das Publikum erwähnt, lässt der Satiriker in seine Selbstdarstellung sadistische Züge einfließen; die Hörer- und Anhängerschaft ersehnt sich geradezu ein Echaffieren des Vortragenden. Den Abfallern wird Kraus nicht den Gefallen tun, sich zu einer Erregung über sie hinreißen zu lassen. Diese scheinbare Strenge mit den Hörern hat aber einen doppelten Boden. Das Ziel jeder Argumentation ist, eine Übereinstimmung mit dem Publikum zu erzielen. Das impliziert, dass dessen Einstellung zu einem bestimmten Thema überhaupt Bedeutung zuerkannt wird: „der Meinung des Zuhörers wird ein Wert zugemessen.“³⁹⁸ Die Tatsache, dass der Satiriker überhaupt zu diesen spricht, ist ein Beweis für seine

³⁹⁶ Perelman, S. 80.

³⁹⁷ »Wichtiges von Wichten«, F 917-922, 97.

³⁹⁸ Perelman, S. 20.

Wertschätzung, ebenso wie umgekehrt, die Bereitschaft des Zuhörens schon Teil einer gewissen Zustimmung ist.

Eine stringente Argumentation setzt den „geistigen Kontakt zwischen dem Redner und seinem Publikum voraus [...]“³⁹⁹. Der Hörerschaft sind die wichtigsten Prämissen des Krausschen Denkens bekannt, der Redner fängt nicht jedes Mal von vorne an. Er muss seinem Publikum nicht die Gefahren der Pressefreiheit erläutern, sie sind diesem als Prämissen, auf die der Redner zurückgreifen kann, bekannt. Weitere solche Prämissen wären etwa die Wertschätzung von Natur und Natürlichkeit oder ein Technikskeptizismus. Am Beispiel der Pressefreiheit wie auch an den vielen rätselhaften Allusionen sieht man, dass sich diese Rede an eine Teilöffentlichkeit richtet, der man sowohl die Kraussche Haltung zur freien Meinungsäußerung wie auch viele Anspielungen im Text nicht erst erläutern muss. Diese stellen die Probleme dar, auf die heutige Leser dieses Textes stoßen. Pressefreiheit und freie Meinungsäußerung sind Prämissen unserer Gesellschaft. Für Kraus dagegen ist die Presse kein Mittel der Kontrolle in der Gesellschaft, auch keines des Austauschs oder der Erkenntnisgewinnung. Je ernster aber ein heutiges Lese-Publikum die Kritik an den Massenmedien nimmt, desto einfacher fällt der Zugang zu diesem Teil Krausschen Denkens. Die moderne Medienkritik hat längst festgestellt, dass Medien nicht unbedingt eine Kontrollfunktion innerhalb der Gesellschaft ausüben oder der Partizipation des Einzelnen an der Öffentlichkeit dienen, sondern scheinkommunikativ sind und eine Wirklichkeit nicht kritisieren, sondern eine eigene erschaffen.

Der Text richtet sich an keine universelle Öffentlichkeit, sondern an eine „Inselwelt“, der sowohl Hintergründe als auch Vorgeschichte bekannt sind, die also die wichtigsten Argumente gegen die Sozialdemokratie bereits kennt. Um durch diesen Gewöhnungseffekt den Erfolg der Argumentation nicht zu gefährden, bedarf es ihrer Zuspitzung. Die Satire hat zwar ihre eigene Argumentation, die zum Teil höchst subjektiv ist, doch verwendet sie auch logische Argumente: Das Aufzeigen von Diskrepanzen und Kontrasten ist für die Satire von großer Bedeutung, stellt aber auch ein allgemein gültiges rationales Argument dar. In der Polemik gegen die Sozialdemokratie ist die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis das stärkste Argument, sie macht sich bemerkbar im Fall der Krupnik-Annoncen und in der Aufgabe des für Kraus so bedeutsamen Grundsatzes des Internationalismus. Da die Satire immer

³⁹⁹ Perelman, S. 18.

wieder versucht, eine verkehrte Welt zurechtzurücken, ist sie logischen Prinzipien, gegen die Widersprüche verstoßen, verpflichtet. Die Diskrepanzen zwischen Realität und Rhetorik der Partei werden durch Paradoxa wie „Frieden verlieren“ oder „Niederlagen erringen“ satirisch zum Ausdruck gebracht.

Man hat gesehen, welch große Rolle Zeit in der Rede spielt. Auch hier werden Kontraste aufgezeigt: Der Sozialdemokratie wird ihr Zaudern und Taktieren vorgeworfen angesichts der Brisanz der Situation und der bestürzenden Dynamik, die dem Nationalsozialismus innewohnt. Der Eindruck der Langsamkeit und Rückschrittlichkeit wird durch Zitat-Inventar aus ›Faust I‹ unterstützt. Die Partei wird durch Allegorisierungen wie „leibhafter Marasmus“ und „lebendig gewordene Langeweile“ schlichtweg zum Inbegriff der Antimodernität. Dazu bemerkt Richard Schuberth:

Und mit kräftigen Farben malte er sein Bild von einer Sozialdemokratie, welche ihre Resignation vor den Kapitalinteressen durch kleinbürgerliche Vereinsmeierei, bürokratischen Korpsgeist, allerhand Wimpel, Fahnen und Arbeiterfolklore kompensierte, die nahtlos in die »echte Folklore«, die Bodenständigkeits- und Deutschtümelei übergehe. Somit habe sie die Weichen für eine Entwicklung gestellt, an deren Ende ihr die Nazis den Rang abliefen.⁴⁰⁰

Aus diesem Grund gibt Kraus der Partei, der die Wähler in Scharen davonlaufen, die Schuld am Aufstieg des Nationalsozialismus. Die veraltete Rhetorik des Leitartikels, das Festhalten am Anschluss angesichts der Nationalsozialisten dient Kraus als Beweisstück für die Unfähigkeit und die völlig falsche Einschätzung der Situation im Deutschen Reich. Kraus bezichtigt die Partei außerdem der Lüge und der Feigheit. Das beweist ihr Verhalten in der Causa Békey. Auch hier ist die Selbstentlarvung durch die Sprache die beste Waffe des Satirikers. In der Polemik gegen die Partei spielen auch Topoi a persona eine wichtige Rolle. Die Aussagen Severings, die Reime Stempels (auch sein Name wird satirisch verwendet) und das positive Gegenbild Friedrich Austerlitz⁴⁰¹ sind Beispiele dafür.

In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ greift Kraus viele Punkte seiner Polemik gegen die Partei nochmals auf. Sein Fazit lautet dort: „Dümmeres als das Benehmen der österreichischen Sozialdemokratie hat es, seit Politik zum Tort der Menschheit erfunden ist, nicht gegeben.“⁴⁰¹ Dass die Sozialdemokratie in der Nachkriegszeit als erstes Opfer Hitlers galt, hat die Perspektive auf Kraus' Kritik zunächst einmal verstellt. Aus verschiedenen Gründen war es nicht möglich, über mögliches Fehlverhalten der Partei

⁴⁰⁰ Schuberth, S. 124.

⁴⁰¹ DW, S.246.

vor und während 1933 zu sprechen. Das Verhältnis der Sozialdemokraten zu Karl Kraus ist noch immer von dieser Polemik stark geprägt, das zeigt die tendenziöse Studie von Pfabigan. Es galt nicht, aufzuzeigen, ob Kraus in seiner Polemik „Recht“ hatte, sondern darum, welche Argumente vorgebracht werden und wie die Argumentation verläuft. Unter Krausschen Prämissen betrachtet, ist die Argumentation stringent. Die Satire bleibt in sich schlüssig. Vom Beginn einer reaktionären Phase kann aus dem Grund nicht gesprochen werden, weil die Prämissen, die von der Sozialdemokratie verletzt werden, nicht neu aufgestellt wurden. Die Diskrepanzen liegen beim Objekt der Satire, nicht beim Satiriker. Schubertth bezieht die Problematik auf unsere Gegenwart: „Karl Kraus hielt den Antinationalismus für die edelste Errungenschaft der Linken; möge uns also ruhig ein Nichtsozialist lehren, dass man eine linkspolitische Kraft, die die Interessen der Wirtschaft erfüllt und Modernisierungsverlierern am Stammtisch Heimatliebe und Ausländerhass beibringen will, links liegen zu lassen hat.“⁴⁰²

Dass Kraus sich gegen die Partei stellte, ist zum Großteil auf ihr Aufgeben des Internationalismus zurückzuführen, nicht auf einen Rechtsruck im Denken des Satirikers. Kraus thematisiert das durchaus gegenwärtige Phänomen der populistischen Anbiederung an Rechtsparteien und die Gefahren für die Demokratie, die daraus entstehen. Kraus hatte mit seiner Abkehr von der Partei nur die Konsequenzen daraus gezogen.

B) Dispositio: Exordium und Peroratio

Die Frage, wie ein Text beginnt und wie er endet, sollte für eine Analyse, die sich mit ihm auseinandersetzt, elementar sein. Der Einstieg in einen Text und sein Abschluss sind für seine Interpretation höchst aufschlussreich. Zu Aufbau oder Gliederung von Kraus-Texten allgemein ist noch nicht allzu viel gesagt worden, weswegen an dieser Stelle, die Reden betreffend, einige Bemerkungen beigetragen werden sollen. Die Rhetorik, innerhalb deren die Disposition der einzelnen Redeteile eine große Rolle

⁴⁰² Schubertth, S. 125.

spielt, könnte zur Betrachtung des Aufbaus gute Dienste leisten. Knappe erklärt in seinem Abschnitt über Textrhetorik, „die Gedankenführung zum spezifischen rhetorischen Kernelement des Textes“: „Was ein Autor als Gedankensubstrat seines Textes sprachlich lenkend vermitteln will, muss eine bestimmte sprachliche Gestalt finden, um im Bewusstsein des Rezipienten zu wirken. Dies ist die rhetorische Seite des Vertextungsvorgangs.“⁴⁰³

Die Anordnung der Textteile, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten steuert, ist also für die persuasive Wirkung der Rede von großer Bedeutung:

Die Frage, wie die einzelnen Elemente einer Rede sinnvoll und wirkungsvoll anzuordnen und zu gliedern sind, ist eine Kernfrage und in der antiken Rhetorik eine von den fünf zentralen Aufgaben des Redners (*dispositio*). Die klassische Ordnung der Rede (*partes orationis*) besteht aus ●Redeanfang (Einleitung, *exordium*); ●Rekonstruktion des Sachverhalts (*narratio*), gegebenenfalls mit Untergliederung (*divisio*); ●Argumentation (unterteilbar in Bestätigung der eigenen und Widerlegung der gegnerischen Argumente (*confirmatio – refutatio*); ●Redeschluss (*peroratio*).⁴⁰⁴

Da die Argumentation schon im Inventio-Kapitel ausführlich behandelt wurde, soll dieses Kapitel sich vor allem dem Anfang und Schluss der Reden, dem Exordium und der Peroratio, widmen.

Für den Einstieg in eine Rede bieten sich viele Möglichkeiten an. Dabei kommt dem ersten Satz die Bedeutung eines ‚Türöffners‘ oder ‚channel-openers‘⁴⁰⁵ zu. Im Normalfall nutzt der Redner die einleitenden Worte zu einer ersten Kontaktaufnahme mit dem Publikum und vermeidet alles, was dazu führen könnte, Konflikte oder Antipathie zu evozieren.⁴⁰⁶ Dazu ist zu bemerken, dass, was vom Redner dem Publikum zugemutet werden kann, von dessen Beschaffenheit abhängt. Ein auf die Person des Redners bereits eingestimmtes Auditorium, dem bewusst ist, womit es konfrontiert werden wird, wie es bei Karl Kraus‘ Hörerschaft der Fall war, kann getrost auch vor den Kopf gestoßen werden, gerade um seine Aufmerksamkeit zu erlangen oder schlicht um es zu unterhalten. Nicht nur die Captatio benevolentiae ist Ziel des Exordiums, sondern auch das attentum parare. Dieses wird für den Redner, der häufig vor dem gleichen Auditorium auftritt, immer schwieriger und verlangt nach neuen Kunstgriffen und Steigerungen, um Gewöhnungseffekten und damit aufkommender Langeweile

⁴⁰³ Knappe, S. 128.

⁴⁰⁴ Mayer (2007), S. 137.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 140.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 140.

entgegenzuwirken. Mitunter muss beim ersten Satz vielleicht sogar auf die sprachliche Unzulänglichkeit oder eine Verweigerung der Rede hingewiesen werden.

Für gewöhnlich sollte nichts an den Anfang einer Rede gestellt werden, das die Ablehnung des Publikums hervorrufen könnte. Gegen diese Regel verstößt Kraus besonders häufig, was am Beispiel von »Hüben und Drüben« noch zu zeigen sein wird. Dazu muss allerdings gesagt werden, dass das Vor-den-Kopf-stoßen einem Teil der Erwartungshaltung des Krausschen Publikums entspricht. Im Sinne einer Captatio benevolentiae dient der Redeanfang häufig auch der Selbstdarstellung des Redners. Das ist bei Kraus des Öfteren der Fall. Man betrachte den einleitenden Satz der Rede »Rechenschaftsbericht«:

Nun, da ich mich am Ausgang dieser dreißigjährigen Niederlage im Kampf gegen die Alliierten der Zeit durchschlagen muß durch alle Feuer und so viel Dreck, gehöhnt von den Spottgeburten, die darin bestehen, von dem nachwachsenden Fluch der Wirklichkeit an ihrer Gestaltung gehindert, zugleich getrieben und gelähmt, ruhelos zwischen Anlaß und Werk, gebundenster Sprache mächtig und doch ohnmächtig in den Fesseln ihres Lebens – nun, zunächst, bis ich mich der grausigen Banalität dieser Gegend entreißer, habe ich nur noch Atem zu dem Rechenschaftsbericht, der mich berechtigen wird, auch gegen den Anhang dieser trostreichen Inselwelt unerbittlich zu sein.⁴⁰⁷

Der Redner weist in einem für Hörer langen und komplizierten Satz auf seine dreißig Jahre andauernde Auseinandersetzung mit der Journalistik hin. Er entwirft ein Bild von sich als kämpferisches Individuum. Er beschreibt sich als sprachgewaltigen Autor, der die Sprache allerdings nicht als sein Werkzeug auffasst, sondern als organisches Wesen. Es klingen verschiedene Grundmotive der »Fackel« an. Die Umgebung, in der das satirische Ich sich aufhält, wird, was typisch für Satire ist, als abstoßend beschrieben. Als Kontrast zu diesem grauenhaften Unort erscheint die positive Gegenwelt des Auditoriums, die als „trostreiche Inselwelt“ beschrieben wird. Das satirische Ich kann die ständig anwachsende Fehlerhaftigkeit der Wirklichkeit nicht mehr abarbeiten, der Stoff der Satire überholt permanent seine Form. Dieses Motiv, das mit der rhetorischen Figur des Hysteron proteron zusammenhängt, wird im Elocutio-Kapitel noch näher betrachtet werden. Des Weiteren kündigt der Satiriker an, gegen sein eigenes Publikum vorgehen zu müssen und weckt damit dessen Aufmerksamkeit.

Auf die Gefahr der Überinterpretation hin noch ein Wort zum Anfang dieses »Rechenschaftsberichts«, der zweifelsohne auf einer hohen Stilebene beginnt, die sich durch literarische Allusionen, Neologismen und eindringliche Metaphern auszeichnet.

⁴⁰⁷ F 795-799, 1.

Zweimal, am Anfang und nach dem Gedankenstrich, setzt der Redner mit dem Wörtchen „Nun“ an. Es verleiht dieser Rede einen theatralen Kontext und lässt das Exordium als Figurenrede innerhalb eines Dramas erscheinen. Auch an einer anderen populären Stelle, 1934 im ›Fackel‹ -Heft 890-905, beginnt Kraus einen Text, der sich an die Zuschauer richtet, mit eben diesem Wörtchen. Nach der Überschrift »Ad spectatores« heißt es dort: „Nun, da Sie wieder von Österreich abgelenkt sind – vielleicht erkennen Sie nun, wie problematisch aller Wettkampf der Polemik mit der Zeit ist.“⁴⁰⁸ Der Textbeginn, der auf das Hier und Jetzt verweist, trägt einen theatralen Charakter. Man muss diese Lesart nicht übernehmen, doch scheint die stilistische Ähnlichkeit der beiden Anfangssätze dieser so unterschiedlichen Texte offensichtlich.

Das Sprechen *Ad spectatores* begegnet in der ›Fackel‹ nur dieses eine Mal. Es entsteht dadurch ein theatraler Rahmen, der durch das Rekurrieren auf die Sonderform des Beiseite-Sprechens eröffnet wird. Im Theater bezeichnet es das Sprechen einer fiktiven Figur, die damit aus ihrer Fiktionalität heraustritt. Mit dieser Sonderform der Figurenrede stellt Kraus das satirische Ich in einen dramatischen Kontext und tritt mit diesem Verfremdungseffekt, der auch für das epische Theater typisch ist, gleichzeitig über ihn hinaus. Darüber hinaus kann der Verweis *Ad spectatores* auch als Allusion auf ›Faust‹ gewertet werden, in dem diese Sprechweise vor allem Mephistopheles vorbehalten ist.

Auffallend ist im »Rechenschaftsbericht« auch das in den Text integrierte ›Faust‹-Wort von der „Spottgeburt aus Dreck und Feuer“⁴⁰⁹, in dem die Diabolik der Presse zum Ausdruck kommen soll. Kraus eröffnet seine Reden sehr häufig mit Zitaten oder Allusionen aus klassischer Literatur. Die Rede »Innsbruck«⁴¹⁰, die Kraus am 15. Februar 1920 hielt, beginnt etwa mit den Worten „Bewundert viel und viel gescholten, von Innsbruck komm‘ ich“⁴¹¹, und rekurriert damit auf den Anfang des Helena-Aktes im ›Faust II‹. Die Gleichsetzung der Figur des Satirikers mit der schönen Helena entbehrt dabei nicht einer gewissen Komik. Auch die Rede »Klarstellung« beginnt mit einem klassische Zitat: „Der Not und dem eignen Trieb gehorchend, gewillt und gezwungen benütze ich Zeitpunkt und Raumgemeinschaft dieses Vortrags, der in

⁴⁰⁸ F 890-905, 314.

⁴⁰⁹ Faust I, V 3536.

⁴¹⁰ F 531-543, 1-12.

⁴¹¹ Ebd., S. 1.

keinem andern »Rahmen« als in seinem eigenen stattfindet, zu einer Klarstellung.⁴¹²

Der Einleitungssatz spielt auf ein bekanntes Schiller-Wort aus »Die Braut von Messina« an. Außerdem wiederholt er, wie auch der erste Satz des »Rechenschaftsberichts« den Texttitel. »Klarstellung«, »Rechenschaftsbericht«, »In eigenster Sache«, »Zur Situation«: Die Titel der Reden deuten schon ihren Zweck an. Kraus verwendet das Setting „Rede“, um Grundsätzliches zwischen sich und seinem Publikum zu verhandeln.

Es wurde schon an anderer Stelle davon gesprochen, wie Zitate im Fortlauf der »Fackel« immer wieder erscheinen und quasi ein Echolot durch ihre Jahrgänge werfen. Mit dem Zitat im Beginn eröffnet der Redner Kraus mannigfache Textzusammenhänge und ruft bei dem kundigen Publikum die Erinnerung an eine Fülle von Bezügen hervor. Auch der Beginn von »Hüben und Drüben« eröffnet einen intertextuellen Kontext. Nach Titel und dem Rede-Verweis „Gesprochen am [...]“ erfolgen als Motti Zitatausschnitte aus einem Leitartikel der »Arbeiter-Zeitung«, von denen nicht gesagt werden kann, ob Kraus sie beim mündlichen Vortrag auch gesprochen hat. Der erste Satz der Rede enthält bereits eine Allusion: „Und wenn die Welt voll Hakenkreuzler wär‘ – an deren Erschaffung ja der Sozialdemokratie, hüben und drüben, das Hauptverdienst gebührt[...]“⁴¹³. Wie im Inventio-Kapitel beschrieben, verwendet Kraus das Luther-Wort aus dem Lied »Ein feste Burg«, um die rückständige altdeutsche Welt der Sozialdemokratie zu beschreiben. Der Einstieg in die Rede ist dabei keinesfalls ein sanfter. Die Hauptthese, dass die sozialdemokratische Partei die Hauptschuld am Entstehen des Nationalsozialismus trage, könnte innerhalb des Auditoriums großen Widerspruch evozieren und wird trotzdem gleich an den Anfang gestellt. Inwieweit das damalige Publikum dieser These zugestimmt oder sie abgelehnt hat, kann nicht rekonstruiert werden. Der Textbeginn stößt vor allem bei nach Auschwitz geborenen Rezipienten auf Widerspruch und bedarf deswegen zum Verständnis eines Kommentars.

Der Schluss der Rede wiederholt die streitbare These und auch die Luther-Allusion noch einmal, fügt ihr aber noch die Verfluchung hinzu, die Uneinsichtigen „möge der Teufel holen – einer von denen, deren die Welt nun voll ist und an deren Erschaffung der

⁴¹² F 668-675, 60.

⁴¹³ F 876-884, 1.

Sozialdemokratie das Hauptverdienst gebührt. Drüben und hüben!“⁴¹⁴. Das fulminante Ende wiederholt den Texttitel in einer Verdrehung und schlägt damit den Sargdeckel zu. Der Fall ist erledigt. Der Text erhält durch die Umkehrung einen Rahmen, in dem sich die Symmetrie des gesamten ›Fackel‹-Heftes widerspiegelt.

Mit einem Zitat zu Beginn der Rede reiht sich der Autor in eine literarische Tradition ein, er kontextualisiert das Geschehen. Die Zitate und Allusionen sind kein Redeschmuck, sondern Ausdruck von Funktionalität. Er lässt die Klassiker, deren Präformation der Wirklichkeit der Satire nützlich ist, für sich sprechen. Auch im Schlusssatz der Reden verwendet Kraus häufig Zitate und Anspielungen, so etwa am Ende des ›Rechenschaftsberichts‹: „Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur Österreicher!“⁴¹⁵ Hier ist das transformierte Zitat allerdings nicht klassischen Ursprungs, sondern aus dem Kontext des Ersten Weltkriegs. Das Wort Wilhelms II., mit dem dieser die Sozialdemokraten in seinen Krieg einbinden wollte, nutzt Kraus für seinen eigenen Kampf. Solche Parallelen entsprechen dem aggressiven Charakter der Satire.

Für den ersten Satz eines Kraus-Textes sind nicht nur Zitate oder Allusionen signifikant, sondern auch die Tatsache, dass er eine Provokation des Publikums darstellen soll. Im Falle der ›Dritten Walpurgisnacht‹ etwa ist beides gegeben. Aus dieser Provokation heraus generiert Kraus die weitere Gedankenführung des Textes; in der Rede »Hüben und Drüben« kehrt er zu dieser auch wieder zurück. Nach Cicero kommt dem Schluss einer Rede eine noch wichtigere Bedeutung zu als ihrem Anfang, hinterlässt der Schluss doch einen bleibenderen Eindruck als der womöglich schon vergessene Beginn der Rede. Quintilian sieht für das Ende der Rede die Funktionen Rekapitulation und Affektsteuerung vor. An »Hüben und Drüben« können die beiden Aufgaben der Conclusio durchaus beobachtet werden. Im Schlusssatz wird die Hauptthese der Rede nochmals wiederholt. Durch das Ausstoßen der Verfluchung werden starke Affekte beim Publikum hervorgerufen, wobei ein Fluch einen eher ungewöhnlichen Redeabschluss bedeutet. Bei Kraus ist dies allerdings keine Seltenheit; auch die »Reklamefahrten zur Hölle« enden mit einer Publikumsverwünschung, in die sich der heutige Leser inkludiert sehen kann.

⁴¹⁴ F 876-884, 31.

⁴¹⁵ F 795-799, 51.

Auf den Anfang der Rede zu rekurrieren, stellt für die Peroratio eine mögliche Praxis dar; auch ein abschließendes Zitat bedeutet ein durchaus gängiges Ende. Des Weiteren finden sich in der rhetorischen Theorie Schlüsse, die eine Lehre formulieren, eine Bekräftigung, Zuspitzung, Zukunftsprognose, Forderung, Danksagung oder einen Appell ausdrücken. Manche dieser Möglichkeiten finden sich auch bei Kraus-Reden. Einen bemerkenswerten Schluss weist etwa die Rede »Innsbruck« auf, die, wie oben schon festgestellt wurde, mit einer Helena-Allusion beginnt:

Die Entscheidung, wer dem deutschen Namen mehr Schande angetan hat, ich oder die deutschen Männer, die es von mir behaupten, wird eine Zeit treffen, die von dem Wahn, daß die Welt an einem wutkranken deutschen Wesen genesen könne, kuriert und im Endsieg über sich selbst und ihre scheinheiligen Ideale zum deutschen Wesen, zum Wohl laut seiner Sprache und zur Ehre seiner lebendigen Natur zurückgefunden haben wird!⁴¹⁶

Der Verweis auf den dritten Akt des ›Faust II‹ zu Beginn korrespondiert mit dem pathetischen Schluss dieser Rede. Der Helena-Akt stellt für Kraus einen absoluten Höhepunkt innerhalb der deutschen Literatur dar. Kraus kontrastiert die Abscheulichkeit des deutschen Nationalismus und Militarismus mit diesem Stück deutscher Sprache als Gegenwelt. Dieser Schluss formuliert auch eine Art Zukunftsprognose oder zumindest die Hoffnung, eine andere Generation würde die verbrecherische Mentalität, die zum Weltkrieg führte, erkennen und sich stattdessen über die gemeinsame Sprache definieren. Eine solche Zukunft, so hofft der Satiriker, werde auch über sein Werk das richtige Urteil fällen.

Auch in der Rede »Zur Situation« findet sich ein positives Gegenbild am Schluss. Der Beginn der Rede bringt zum Ausdruck, wie wenig der Satiriker gewillt ist, auf die politische Gegenwart und ihre Ereignisse noch einzugehen. Er behauptet, sich von den Belangen der Politik abzuwenden und sich stattdessen Offenbachs Tonkunst, der die Vorlesungsreihe ja gilt, zu widmen:

Ich habe nicht die Absicht, dem Schoberblock beizutreten. Im Gegenteil benütze ich den Anlaß, Offenbach zu feiern, zu der Erklärung, daß ich an den Wirrungen dieses miesesten Staatswesens vollständig desinteressiert bin und dem Ausfall der Wahlen wie dem weiteren letalen Verlauf der Angelegenheit, mit der mich nichts als der vertrackte Zufall der Zeitgenossenschaft verbindet, ohne die geringste Spannung entgegensetze.⁴¹⁷

Der Schluss nimmt wieder auf Offenbach als Gegenwelt zur unerträglich gewordenen Wirklichkeit Bezug: „Aber es soll die wenigen, die noch hören können, nicht hindern, in das Reich des Genius einzutreten, den wir heute feiern und der es vermocht hat, die

⁴¹⁶ F 531-543, 12.

⁴¹⁷ F 845-846, 1.

Dissonanz der Welt in heiteren Wohllaut aufzulösen.“⁴¹⁸ Wie schon in »Innsbruck« bildet der „Wohllaut“ der Welt der Klassiker den Kontrast zur dissonanten Realität.

C) Elocutio: Rhetorische Figuren

Wozu dient eine Betrachtung der rhetorischen Figuren, die sich in einem Text ausmachen lassen? Was bringt ihre Analyse für das Textverständnis? Wie sinnvoll ist eine Beschäftigung mit ihnen, wenn sie sich nicht in einer bloßen Aufzählung erschöpfen soll, sondern auch zu einer Synthese gelangen will? Den Schulrhetorikern galten die Figuren als Ornament, die Elocutio demnach als Redeschritt der Ausschmückung. Ihr vorherrschender Zweck war ein ästhetischer, was schließlich zu dem bekannten Vorwurf der Formelhaftigkeit und Sterilität des hohen Stils führte. Es wurde schon festgestellt, dass sich die rhetorische Textinterpretation im 20. Jahrhundert in ihrem Aufgreifen der Rhetorik als einer alten Kunst der Produktion und vor allem Interpretation von Texten zu sehr auf die rhetorischen Figuren, also auf die Elocutio konzentriert und die anderen Entstehungsschritte der Rede vergleichbar wenig beachtet hat. Der Argumentationsweise, die in einem Text angewendet wird, wird nicht ansatzweise so viel Aufmerksamkeit geschenkt wie dem sogenannten Redeschmuck, der die Rhetorik als unnatürliche und formelhafte Produktionsart von Texten letztlich in Verruf gebracht und zu ihrem Bedeutungsverlust im 18. Jahrhundert geführt hat. Rhetorische Figuren sollten demnach nicht unabhängig von ihrer Funktion im Text betrachtet werden. Sie sind mit den anderen Entstehungsschritten der Rede untrennbar verbunden. Rhetorische Figuren unterstützen die Argumentation. Antithesen dienen der Polarisierung; Paradoxa bringen logische Widersprüche auf den Punkt; mit Metaphern lassen sich, der Forderung der Brevitas entsprechend, Sachverhalte prägnant formulieren. Sie verraten außerdem etwas über das Weltbild desjenigen, der sie verwendet. Doch die Funktion der Figuren in satirischen Texten kann auch nicht ausschließlich eine persuasive sein, da dies den ästhetischen Charakter der Satire ignorieren würde: „Die Ästhetik der Figuren gründet sich demzufolge auf den Selbstverweisungscharakter der Sprache. Ihre primäre Zweckhaftigkeit ist der

⁴¹⁸ F 845-846, 6.

Selbstzweck (Autotelie).⁴¹⁹ Man kann also mit einiger Berechtigung behaupten, dass die rhetorischen Figuren in poetischen Texten sowohl über eine ästhetische als auch persuasive, eine formale wie auch inhaltliche Bedeutung verfügen.

Für diese Betrachtung wurde schon darauf hingewiesen, dass die literarische Gattung Satire nicht nur politisch-gesellschaftliche, sondern auch ästhetische Ziele verfolgt. Rhetorisch betrachtet sind ihre Wirkungsmodi demnach sowohl das docere und movere, als auch das delectare. Nun ist im Fall von Karl Kraus die Sachlage noch komplizierter. Wohl kaum ein Satiriker hat sein Schaffen derart unter ästhetischen Prämissen aufgefasst. Die »Dritte Walpurgisnacht« nennt er ein „polemisches Kunstwerk“⁴²⁰, eine Art von Satire also, die nicht nur anlass- und zweckgebunden, nicht nur engagierte Literatur ist, sondern auch über die Autotelie poetischer Texte verfügt.

Kraus wollte sein Werk immer auch unabhängig vom Anlass, den die Satire zwar benötigt, von dem sie sich aber auch lösen kann, verstanden wissen: „Kunst ist, was den Stoff überdauert.“⁴²¹ Er war der paradoxen, aber auch durchaus nachvollziehbaren Überzeugung, dass gerade die „Nachwelt“, die eine gewisse Entfernung von Raum und Zeit zum Gegenstand der Satire besitzt, sein Werk besser verstehen könne. Das Wissen um Details, das den Zeitgenossen Kraus‘ zur Verfügung stand, könne das Textverständnis verstellen.

Die Einheit von Form und Inhalt ist eine nicht nur in der Literatur, sondern überhaupt in der Kunst häufig formulierte Prämisse; Kraus forderte darüber hinaus für das Verhältnis von Stoff und Form eine absolute Kohärenz, ein vollkommenes, untrennbares Ineinander. Damit unterscheidet sich für Kraus Literatur von insbesondere journalistischen Gebrauchstexten, die im Stofflichen verhaftet bleiben. Ein formales Element eines Textes, das nicht auch bedeutungstragend ist, wäre ein bloßes Ornament. Die Verachtung von sinnentleerten Verzierungen war es, die Architekten wie den Kraus-Freund Adolf Loos oder Komponisten wie den Kraus-Bewunderer Arnold Schönberg mit dem ›Fackel‹-Herausgeber verbunden hat. Undenkbar also, dass Kraus rhetorische Figuren als sprachliche Ornamente eingesetzt hätte. Sie müssen als Elemente der äußeren Textgestalt untrennbar mit den inhaltlichen Ebenen des Textes verbunden sein.

⁴¹⁹ Plett (2000), S. 41.

⁴²⁰ F 890-905, 77.

⁴²¹ »Nestroy und die Nachwelt«, F 349-350, 22.

Da Kraus humanistisch gebildet war und auch zeitweilig Vorlesungen in der Germanistik der Universität Wien gehört hat, kann man mit Sicherheit behaupten, dass er auch ein theoretisches Wissen über rhetorische Figuren besessen hat. Was Kraus zu einzelnen Stilmitteln geschrieben hat, soll hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein; es sei aber darauf hingewiesen, dass er sehr wohl im Sprechen über die eigenen Texte rhetorische Termini verwendet hat. So bezeichnet er beispielsweise den ersten Satz der ›Dritten Walpurgisnacht‹ als „Hyperbel“⁴²².

Rhetorische Figuren lassen sich in verschiedener Weise systematisieren. Schon Quintilian hat dies ansatzweise unternommen, indem er sie in *Adiectio*, *Detractio*, *Transmutatio* und *Imitatio* klassifiziert hat. Lausberg unterteilt die Figuren zunächst in die Kategorien „*Elocutionis virtutes et vitia*“ und „*Figurae per detractorem*“⁴²³. Diese Kategorien werden wiederum in Einzelwort- und Mehrworteinheiten zerlegt. Weitere Parameter sind die Hinzufügung, Verkürzung, Umstellung und Übertragung, nach denen die vorher genannten unterschieden werden. Plett⁴²⁴ dagegen kategorisiert sie nach den linguistischen Ebenen in Phonologische, Morphologische, Syntaktische, Semantische, Graphemische, Textologische und Intertextuelle Figuren, die er jeweils nach den linguistischen Operationen Addition, Subtraktion, Permutation und Substitution unterscheidet. Denkbar wäre auch eine Einteilung nach den Entstehungsschritten der Rede. Figuren der Gedankenführung wie *Aposiopese* oder *Detractio* wären demnach der *Inventio* zuzuordnen; Klangfiguren wie *Alliteration* oder die *Paronomasie* passten nach diesem Schema am ehesten zur *Actio*, da sie zum lautlichen Part der Rede gehören und erst beim Sprechen richtig zur Geltung kommen. Jedes Modell erweist sich allerdings bei genauerer Betrachtung als unvollständig und nicht konsistent. Gemäß der Forderung Pletts an eine sinnvolle Wissenschaft, „kritisch-reflexiv über ihre methodologische Basis, zugleich skeptisch gegenüber dem Überlieferten und aufgeschlossen für alle Innovationen zu sein“⁴²⁵, scheint es angebracht, sich auf keines der Systeme zu beschränken, sondern jeweils herauszugreifen, was – wenn man Kraus-Texte also unter einer rhetorischen Perspektive betrachtet – das Textverständnis verbessert und neue Lesarten anbietet. Plett verfügt in seinem System über eine Kategorie von Figuren, die für eine Untersuchung von Kraus-Texten sehr brauchbar erscheint. Sein Modell der Figuren beinhaltet nicht nur solche,

⁴²² F 890-905, 138.

⁴²³ Lausberg, S. 14f.

⁴²⁴ Ebd., S. 5ff.

⁴²⁵ Plett (2000), S. 260.

die sich innerhalb desselben Textes finden lassen, sondern auch solche, die Verbindungen zwischen zwei oder mehreren Texten knüpfen. Was man allgemein als Zitat bezeichnet, nennt Plett „intertextuelle Figuren“. Da Zitate im Werk von Karl Kraus die denkbar wichtigste Rolle spielen, sollen diese einmal unter einem rhetorischen Blickwinkel betrachtet werden.

Zu dem Thema rhetorische Figuren in Texten von Kraus sei auf wichtige Studien zweier Autoren hingewiesen: Zum einen auf Christian Wagenknechts Dissertation über „Das Wortspiel bei Karl Kraus“⁴²⁶ und zum anderen auf zwei Aufsätze von Sigurd Paul Scheichl: »Stilmittel der Pathoserregung bei Karl Kraus«⁴²⁷ und »Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus«⁴²⁸. Die darin schon genannten Stilmittel werden natürlich berücksichtigt; darüber hinaus werden solche Figuren aufgegriffen, die für das Textverständnis neue Perspektiven ermöglichen. Ein Anspruch auf Vollständigkeit der Betrachtung wird dezidiert nicht erhoben, das wäre Thema einer eigenen umfassenden Studie. Kraus-Texte sind in einem hohen Maß rhetorisch und verwenden eine ganze Fülle von Stilmitteln. Scheichl weist zu Recht darauf hin, dass über die Betrachtungen des Autors zur Sprache schon sehr vieles publiziert worden ist, während seine Stilistik vergleichsweise wenig analysiert wurde. „Kraus‘ Sprachauffassung ist bisher weit öfter untersucht worden als sein tatsächlicher Sprachgebrauch.“⁴²⁹

Außer dem durchaus subjektiven Gesichtspunkt des Textverständnisses stellt die Frequenz ein Auswahlkriterium für dieses Kapitel dar. Welche Figuren schienen besonders häufig in den Reden präsent zu sein? Welche könnten dagegen für die Literaturform Satire allgemein von Bedeutung sein, werden aber kaum erwähnt? Entscheidend war also auch die Frage, welche rhetorischen Figuren für die Literaturform Satire typisch sind. Zur Erinnerung: Im Kapitel über das Verhältnis von Rhetorik und Satire war von ‚ästhetischen Werken‘ die Rede, die von ‚aggressiv-ironischer Rhetorik geprägt‘⁴³⁰ sind. Außer der Ironie werden als typische Stilmittel „Tropen und Figuren wie Sarkasmus, Chleuasmus, Hyperbole, Ethopie, Prosopopöie, Sermocinatio, Parodie, Allegorie oder Allusion“⁴³¹ genannt. Man wird sehen, inwieweit Kraus in seiner Verwendung von rhetorischen Figuren dieser Liste entspricht und wo

⁴²⁶ Wagenknecht (1975).

⁴²⁷ Scheichl (1990), siehe Fußnote 8.

⁴²⁸ Scheichl (1986), siehe Fußnote 9.

⁴²⁹ Ebd., S. 130.

⁴³⁰ HWdR, Bd. 8, Sp. 447.

⁴³¹ Ebd., Sp. 447.

sie zu ergänzen sein wird. Unter dem Stichwort „Sarkasmus“ werden im »Sachwörterbuch der Literatur« nur zwei Namen des 20. Jahrhunderts genannt, für die dieser ‚höchste Grad bitterer Ironie‘⁴³² besonders bezeichnend sei: Brecht und Kraus. Auch das »Historische Wörterbuch der Rhetorik« erwähnt unter dem Lemma Satire für das der Gattung immanenten Darstellungsprinzip Sarkasmus den Namen Karl Kraus neben Jonathan Swift als einzigen modernen Autor⁴³³. Außer diesen offensichtlichen, mit dem Begriff Satire stets verbundenen Redefiguren liefern auch einige für dieses Thema eher ungewöhnliche Stilmittel aufschlussreiche Ergebnisse. Fest steht: Der Satire sind spezifische rhetorische Figuren immanent und zwar nicht nur die gängigen auf der Ebene der Gedankenführung wie Ironie und Sarkasmus. Man würde nicht vermuten, dass beispielsweise das Hysteron proteron, das mit der Chronologie verbunden ist, für die Zeitkunst Satire eine nicht unwichtige Rolle spielen kann.

Grundsätzlich sei noch bemerkt, dass die Identifizierung einer rhetorischen Figur im Text immer Interpretation ist. Rhetorische Figuren treten zumeist gebündelt auf und es liegt im Auge des Betrachters, welche er für wichtiger befindet oder welche für die Interpretation des Textes insgesamt von Bedeutung ist. Wollte man den wohlbekannten, ersten Satz der ›Dritten Walpurgisnacht‹ „Mir fällt zu Hitler nichts ein.“ auf rhetorische Figuren hin untersuchen, gäbe es mehrere Möglichkeiten: er kann als Hyperbel bzw. Understatement, als zitathafte Rede (also intertextuelle Figur), als Paradoxon oder Ironie aufgefasst werden. Die Interpretation bestimmt, welche der Figuren man letztlich für eine Analyse präferiert. Wer den Satz als eher bitter-sarkastische Aussage im Stil von „dazu fällt mir wirklich nichts ein“ begreift und von einem Autor-Ich ausgeht, das sich der Niedrigkeit des Geschehens überlegen fühlt (und sich auch deswegen syntaktisch an erste Stelle setzt), wird eher dazu neigen, den Satz für ironisch zu halten, wer hingegen den Satz im satirischen Kontrast zur doch geleisteten Analyse des Nationalsozialismus sieht, die Ansicht präferieren, es handle sich hier um eine Hyperbel. Oder man sieht dahinter die an den Autor herangetragene Kritik am Schweigen der ›Fackel‹, die hier zitathaft aufgegriffen wird.

⁴³² Gero v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart: Kröner⁷1989), s.v. „Sarkasmus“.

⁴³³ HWdR, Bd. 8, Sp. 447.

1. Hysteron proteron

„Dieser Wettlauf mit den
unaufhörlichen Anlässen! Und
dieser ewige Distanzlauf vom
Anlaß zur Kunst! Keuchend am
Ziel – zurückgezerrt zum Start, der
sich erreicht fühlt.“ F 360-362, 6

„Wenn Herr Shaw Shakespeare
angreift, so handelt er in
berechtigter Notwehr.“ F 389-390,
33

Das berühmteste und meistzitierte Beispiel für das Hysteron proteron ist wahrscheinlich das aus dem ersten Teil des ›Faust‹ bekannte Wort des Mephistopheles zu Marthe Schwerdtlein: „Ihr Mann ist tot und läßt sie grüßen“. Außer dass Mephistopheles hier die logisch-zeitliche Abfolge der Ereignisse zugunsten einer Reihung nach Relevanz auf den Kopf stellt⁴³⁴, hat die Aussage vor allem eine komische Komponente, die angesichts des Anlasses pietätlos wirkt und somit den zynischen Rhetoriker Mephistopheles kennzeichnet.

Das Hysteron proteron setzt sich aus zwei Komparativen zusammen, die „das Spätere früher“ bedeuten. Es liegt als rhetorische Figur dann vor, „wenn in der Mikrostruktur eines Textes die Reihenfolge zweier Sachverhaltsbenennungen eine vorgegebene Reihenfolge oder Rangfolge der benannten Sachverhalte umkehrt.“⁴³⁵ Dabei kann gegen die zeitliche Ordnungsrelation, aber auch gegen jede andere verstoßen werden. Prinzipiell stellt es einen Verstoß „gegen eine Ordnung der Sachverhalte“⁴³⁶ dar, eine „Verletzung eines unabhängig vom Text geltenden Ordnungsprinzips“⁴³⁷. In den klassischen Lehrbüchern der Rhetorik, etwa bei Cicero oder Quintilian, fehlt das Hysteron proteron zur Gänze.⁴³⁸ In der Systematik der rhetorischen Figuren findet man es manchmal bei den Gedankenfiguren (Lausberg), oder zählt es, wie bei Plett „zu den Figuren der semantischen Deviation durch Permutation“⁴³⁹.

In zweifacher Gestalt lässt sich das Hysteron proteron bei Kraus nachweisen. Zum einen erscheint es als Gedankenfigur im Verhältnis der Satire zu ihrem Anlass („Wettlauf der Satire mit dem Stoff“), zum anderen findet man das Phänomen in der Präformation der

⁴³⁴ vgl. HWdR, Bd. 4, Sp. 128: „Gegensatz zwischen mißachteter Chronologie und gewahrter Reihenfolge des sachlichen und emotionalen Gewichts“.

⁴³⁵ Ebd., Sp. 128.

⁴³⁶ Ebd., Sp. 129.

⁴³⁷ Ebd., Sp. 130.

⁴³⁸ Vgl. ebd., Sp. 129.

⁴³⁹ Ebd., Sp. 131.

Wirklichkeit durch klassische Zitate, was Kraus mit dem Rede-Titel »Shakespeare hat alles vorausgewußt« zum Ausdruck bringt.

a) Der Wettlauf der Satire mit dem Stoff

Das Selbstverständnis des Satirikers Kraus beinhaltet eine oppositionelle Haltung zur eigenen Gegenwart. Dies kommt durch die Selbstbezeichnungen „Zeitpolemiker“⁴⁴⁰ oder „Künstler gegen die Zeit“⁴⁴¹ zum Ausdruck. Kraus inszeniert sich als Einzelgänger, „der sich in Protagonie gegen die Zeit befindet“⁴⁴². Die Neuschöpfung Protagonie umfasst dabei in der Kontraktion der Begriffe Protagonist und Agonie zum einen den, der gegen die Zeit handelt, zum anderen den Todeskampf einer untergehenden Gesellschaft. Der gegen die Zeit agiert, befindet sich in einem ständigen Wettrennen mit den Anlässen seiner Polemik, die ihm stets einen Schritt voraus sind, „weil in diesem atemraubenden Wettlauf mit einer täglich, stündlich überraschenden Tatsächlichkeit der Autor immer zurückbleiben muß.“⁴⁴³ Das trägt durchaus auch den Charakter einer Sisyphearbeit. In einer Glosse über die Verwendung der Phrase »Ausgebaut und vertieft« schreibt Kraus: „Jetzt glaubte ich mich am Ziel im satirischen Wettlauf mit der Welt, die in jeder Minute einen Vorsprung gewinnt, immer überbietend, was ich längst schon zu haben wähne, so daß ichs noch lange nicht habe [...]“⁴⁴⁴. Dieser Topos findet sich auch im »Rechenschaftsbericht«; gleich zu Beginn des Textes ist die Rede davon, dass der Satiriker „von dem nachwachsenden Fluch der Wirklichkeit an ihrer Gestaltung gehindert, zugleich getrieben und gelähmt, ruhelos zwischen Anlaß und Werk“⁴⁴⁵ ist.

Zunächst einmal geht es um Gleichzeitigkeit: Während der Gestaltung des Stoffes wird der formgebende Satiriker wieder vom Stoff, vom neuen Anlass überholt, so dass er das Rennen nie gewinnen kann. Kraus präzisiert dieses Bild noch weiter und spitzt den Gedanken satirisch zu, indem er aus der Gleichzeitigkeit eine Reihenfolge macht, die

⁴⁴⁰ DW, S. 12.

⁴⁴¹ »Zeitkunst«, F 751-756, 68.

⁴⁴² F 890-905, 6.

⁴⁴³ F 735-742, 4.

⁴⁴⁴ F 668-675, 152, „Ausgebaut und vertieft“ war eine Phrase im Ersten Weltkrieg. Anlass der Glosse ist die völlig unverständliche Tatsache, dass diese vorbelastete Wendung in der Nachkriegszeit noch in Gebrauch ist. Vgl. Welzig (1999), S. 123ff.

⁴⁴⁵ F 795-799, 1.

„das Spätere früher“ bedeutet: „Das ist ein Hysteron-Proteron, ein immer aktueller Anachronismus, den nur das papierene Leben vermag [...]. Die Leute wissen nicht einmal vom Hörensagen, was sie reden, sonst würde ihnen totenübel. Sie dürften Rotationsmaschinen zu Müttern haben.“⁴⁴⁶ Das Wort vom aktuellen Anachronismus ist mehr als ein Paradoxon, es vertauscht die chronologische Reihenfolge. Das bedeutet demnach, dass der Stoff, also der Inhalt, die Form, sprich seine Gestaltung, überholt hat: Das Denken „erlebt mit dem Verhängnis der Dinge das ihres Wachstums, den Wettlauf der Satire mit dem Stoff, der in triumphaler Ahnungslosigkeit die Form vollendet und ausspielt, deren Nachbildung nicht mehr möglich ist, deren Abbildung nicht mehr geglaubt wird, deren Udenkbarkeit zum Fehler des Bildners wird.“⁴⁴⁷

Das Spätere kommt vor dem Früheren, die chronologische Ordnung der Dinge, dass zuerst der Anlass und dann erst seine Gestaltung erfolgen, ist vertauscht. Die auf den Kopf gestellte Ordnung wird in der ›Dritten Walpurgisnacht‹ zum Argument des Schweigens:

Es waltet ein geheimnisvolles Einverständnis zwischen den Dingen, die sind, und ihrem Leugner: autarkisch stellen sie die Satire her, und der Stoff hat so völlig die Form, die ich ihm einst ersehen mußte, um ihn überlieferbar, glaubhaft, und wieder unglaublich zu machen: daß es meiner nicht mehr bedarf und mir zu ihm nichts mehr einfällt.⁴⁴⁸

Der Inhalt besitzt bereits seine Ausgestaltung und macht die Rolle des Satirikers überflüssig. Die Sprache als Medium der Erkenntnis ist nach Kraus jedem zugänglich und offenbart Sachverhalte, die der Gestaltung gar nicht bedürfen, man muss sie nur wiedergeben. Amoralisches Handeln entlarvt sich selbst durch den falschen Sprachgebrauch, wie im Beispiel eines Zitats von Joseph Goebbels, der vom „fanatischen Gefängnis zum eigenen Volk“⁴⁴⁹ spricht. Zu dieser Selbstentlarvung schreibt Kraus: „die Druckfehler der Weltgeschichte sind im Zeitungsblatt präformiert als Vorzüge, als die Verräter einer Wahrheit, hinter die sonst erst die Nachwelt käme.“⁴⁵⁰ Der Begriff Präformation, der einer evolutionsbiologischen Theorie entnommen ist, führt zur zweiten Erscheinungsform des Hysteron proteron im Werk von Karl Kraus:

⁴⁴⁶ F 668-675, 153.

⁴⁴⁷ DW, S. 31.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 27.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 294.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 294.

b) Präformation durch Klassikerzitate

Im Jahr 1934 schrieb Kraus über die Machübernahme der Nationalsozialisten: „Aber das deutscheste Ereignis – dem der Superlativ ziemt – ist wunderbarer Weise Zug um Zug im deutschesten Gedicht präformiert.“⁴⁵¹ In dem Superlativ wird auf Goethes ›Faust‹ angespielt, dem Kraus etliche Zitate entnimmt, um die Ereignisse rund um die Machtergreifung Hitlers mit dem klassischen Text zu konfrontieren. Dabei stellt Kraus die Behauptung auf, dass Goethe oder Shakespeare Ereignisse und daran beteiligte Personen in ihren Texten vorausgebildet hätten. Im Begriff der Präformation wird die logische Reihenfolge auf den Kopf gestellt. Der „Bocksfuß“⁴⁵², den die »Dritte Walpurgisnacht« aus ›Faust‹ entlehnt, kann aus Gründen der zeitlichen Abfolge unmöglich auf den klumpfüßigen Goebbels abzielen, Kraus erweckt aber durch die Gegenüberstellung den Anschein, als ob es so wäre. Dies bedeutet eine Umkehrung der Chronologie in der Makrostruktur der Texte untereinander. Wenn, wie oben in dem Motto zu diesem Kapitel zitiert, Kraus meint, dass Shaw sich von Shakespeare angegriffen fühlen müsste, ist klarerweise die zeitliche Reihenfolge zugunsten eines komischen Effekts verletzt.

Ein weiteres Beispiel bedeutet die Rede »Shakespeare hat alles vorausgewußt«⁴⁵³, die Kraus am 16. April 1925 gesprochen hat. Schon 1902 findet man diese markante Prägung in »Sittlichkeit und Criminalität«⁴⁵⁴. Diesem Aufsatz, der die scheinheilige Sexualmoral seiner Zeit zum Thema hat, sind Shakespeare-Zitate aus »Maß für Maß« als Motto vorangestellt, die für Kraus beweisen, dass Shakespeare die von Kraus attackierte Heuchelei in seinen Texten präformiert hat. Allein die Tatsache, dass Wien der Ort der Handlung des Shakespeare-Dramas darstellt, lädt dazu ein, nicht nur Parallelen zu ziehen, sondern schlicht die kausale Reihenfolge umzukehren. Shakespeares Texte erscheinen wie ein Déjà-vu dessen, was Kraus in dem Spiegel, den er seiner Zeit vorhält, erkennt.

Die Apokalypse stellt ein immer wiederkehrendes Motiv der ›Fackel‹ dar, ganz unabhängig davon, dass der Weltuntergang im Prinzip das finale und damit einmalige Ereignis per se darstellt. Der wiederholte Weltuntergang hat ein komödiantisches Element, das an Nestroys ›Lumpazivagabundus‹ erinnert, in dem der als Astronom

⁴⁵¹ F 890-905, 81.

⁴⁵² DW, S. 66.

⁴⁵³ F 686-690, 1-18.

⁴⁵⁴ F 115, 1-24.

dilettierende Schuster Knieriem den baldigen Weltuntergang durch Kometeneinschlag prophezeit. Allein der apokalyptische Titel des Dramas »Die letzten Tage der Menschheit« verdreht die Kausalität zwischen Ereignis und Fixierung dessen. Nach dem Weltuntergang ist es – nach der außerhalb des Textes waltenden Logik – gar nicht mehr möglich, diesen zu beschreiben. Die Gleichzeitigkeit von Geschehnis und Protokollierung ist dem Speichermedium Schrift nicht möglich. Und doch ist das Hysteron proteron in diesem Titel nur scheinbar unlogisch; kann man doch mit einiger Berechtigung behaupten, dass mit dem Ersten Weltkrieg tatsächlich eine Welt untergegangen sei. Das Hysteron proteron ist eine rhetorische Figur, die mit der zeitlichen Reihenfolge von Geschehnissen spielt. Literatur im Allgemeinen oder jegliche Kunstform, die über eine Zeitachse verfügt, kann diese Figur nützen, der Film etwa in Form von Rückblenden. Die Satire als in der Zeit verhaftete Kunst kann das Hysteron proteron für ihre Zwecke nutzen. Zur Stützung der Argumentation gegen die Zeit oder zur Selbstdarstellung ihrer eigenen Hilflosigkeit ihr gegenüber. Das Hysteron proteron scheint durch sein Spiel mit der Chronologie für die Zeitkunst Satire eine wichtige rhetorische Figur darzustellen.

Zum Abschluss dieses Mikro-Kapitels sei noch auf ein besonders eindringliches Beispiel für die satirische Verwendung dieser Figur hingewiesen, in dem sich beide Verwendungsweisen, Wettlauf und Präformation, miteinander verbinden: In dem schon erwähnten, mit »Ad spectatores« überschriebenen Text der »Fackel« 890-905, zeigt Kraus, nur für die Nachwelt, die die »Dritte Walpurgisnacht« kennt, ersichtlich, wie berückend die Wirklichkeit die Satire einholt:

Nun, da Sie wieder von Österreich abgelenkt sind – vielleicht erkennen Sie nun, wie problematisch aller Wettkampf der Polemik mit der Zeit ist. Er war es stets schon angesichts der Möglichkeit, daß Übeltäter im Bett – ohne Lustknaben – sterben. Wer kann sagen, wie in zwei Wochen die Welt aussieht, da jener Ablauf der Natur begonnen scheint; ob es unser Aufatmen oder Ersticken sein wird, wenn die Monstren einander würgen, wenn das große Messerstechen zur Selbsterhaltung anhebt. Ein Jahr ist es, daß ich den irrnationalen Spuk zerstieben sah: „Beispiele gibt es, wie solcher Aufstieg, der Konsorten hat, endet, wenn jeglicher Mitwisser, mehr als sein Teil begehrend, nach der ergriffnen Macht greift. – – »Diese Taten wollen nicht so ergrübelt sein, sonst macht's uns toll.« Nie nahm man's, wenn es durchzustehen galt, genau. Auch unterm spätrömischen Imperium nicht, wo brandgestiftet und auf Christen abgewälzt wurde; und das letzte Ende ist ein Abtritt, worin der Herrscher im Frauengewand von Prätorianern ermordet wird.⁴⁵⁵

An diesem rätselhaften Text fallen zunächst die Zitate aus »Macbeth« auf, in denen Kraus die Brutalität und den Machtkampf des kommentierten Geschehens präformiert sieht. Der mit „Mitte Juli“ überschriebene Text aus dem Jahr 1934 geht auf den „Röhm-

⁴⁵⁵ F 890-905, 314-315.

Putsch“ oder die sogenannte Nacht der langen Messer ein, in der Hitler die SA ausschalten ließ. Ernst Röhm und andere SA-Führungsmitglieder wurden ermordet, zum Teil wurden sie in der Nacht in ihren Betten überrascht, in denen sich auch ihre männlichen Liebhaber befanden. Kraus zieht Parallelen zu den Verhältnissen im kaiserlichen Rom. Nero hatte angesichts der brennenden Stadt den Christen die Schuld gegeben, so wie die Nationalsozialisten den Kommunisten die Schuld am Reichstagsbrand gaben, Kaiser Caligula war in Frauenkleidern von seiner eigenen Garde ermordet worden, so wie auch Röhm in eindeutig homoerotischem Kontext von der eigenen Partei beseitigt wurde.

Doch diese Parallele ergab sich erst im Nachhinein. Der Textausschnitt mit dem Verweis auf das spätrömische Imperium stammt aus dem 1934 noch nicht veröffentlichten Manuskript der ›Dritten Walpurgisnacht‹, 1933 konnte Kraus, als er diese Parallele zog, vom Röhm-Putsch noch nichts wissen. Die Wirklichkeit, das wollte Kraus mit diesem Ausschnitt zeigen, hatte die Satire eingeholt.

2. Antonomasie

Die Antonomasie gehört zu den Figuren der uneigentlichen Redeweise, also zu den Tropen. Bei diesem Stilmittel handelt es sich um die Ersetzung des Eigennamens durch ein Charakteristikum der Person. „Die Antonomasie ist die Setzung eines Appellativs oder einer Periphrase an die Stelle des Eigennamens.“⁴⁵⁶ Plett unterscheidet zunächst die Substitution des Eigennamens durch Patronymicum, durch das Ethnicum, die Etymologie, das Aussehen oder die Tätigkeit⁴⁵⁷. Nach Lausberg kann die Antonomasie „aus allen epideiktischen *loci* genommen werden.“⁴⁵⁸ Einen zweiten Typus der Antonomasie stellt die sogenannte Vossianische Antonomasie („ein *Lohengrin*“ (Brecht) = „ein edler Ritter“⁴⁵⁹), d.h. ein Charakteristikum der gemeinten Person wird durch einen Namen ausgedrückt, der quasi ein Sinnbild ihres Charakteristikums darstellt.⁴⁶⁰ Lausberg beschreibt die Vossianische Antonomasie als „die Setzung eines

⁴⁵⁶ Lausberg, § 580-581.

⁴⁵⁷ vgl. Plett (2000), S. 193.

⁴⁵⁸ Lausberg, § 581.

⁴⁵⁹ Plett (2000), S. 193.

⁴⁶⁰ vgl. Lothar Kolmer/Carmen Rob-Santer, Studienbuch Rhetorik (Paderborn/Wien u.a.: Schöningh 2002), S. 133.

Eigennamens für ein Appellativ: der Träger des Eigennamens ist eine Person oder Sache, die in Geschichte oder Mythologie eine hervorragende Realisierung der mit dem Appellativ bezeichneten Eigenschaft war.“⁴⁶¹ Kolmer/Rob-Santer erwähnen außerdem, dass die Antonomasie oft im Bereich des Religiösen auftritt: Die Scheu, durch die Nennung jenseitiger oder anderweitiger furchterregender Kräfte, diese herbeizurufen, führte zur Ausbildung von Namentabus, der Benennungsbedarf zu Antonomasien [...]“⁴⁶².

Alle genannten Arten der Antonomasie lassen sich in Kraus-Texten nachweisen. Die Antonomasie, das Spiel mit der Andeutung und auch mit den Charakteristika des satirischen Objektes, ist geradezu bezeichnend für Kraus, sie ist im Werk des Satirikers ständig präsent. Einige Beispiele sollen betrachtet werden: In »Hüben und Drüben« stellt die mangelnde Unterstützung im Kampf gegen Imre Békessy von Seiten der Sozialdemokratie ein wichtiges Argument gegen die Partei dar. Und obwohl Kraus Békessy nicht beim Namen nennt, weiß jeder Hörer der Rede, wer und was mit der antonomastischen Umschreibung „Frechheit eines Erpressers, der nicht mehr da ist“⁴⁶³ (nach Plett stellt das eine Substitution des Eigennamens durch die Tätigkeit dar), gemeint ist. Dies hat mehrere Funktionen: Zum Einen die ganz banale, Wiederholungen zu vermeiden (*varietas delectat*) und der immer drohenden Ermüdung der Rederezipienten entgegenzuwirken. Anspielungen halten den Hörer bei Laune und machen den Text interessanter. Zum Anderen könnte man in Richtung von Kolmer/Rob-Santer denken und annehmen, dass eine Art des Namentabus im Fall Békessy eine Rolle spielt. Die Nichtnennung des Eigennamens verleiht Békessy den Nimbus des Unaussprechlichen. Der Erpresser erhält dadurch gleichsam diabolische Züge. Oft rekurriert Kraus bei der Substitution des Eigennamens auf Texttitel der ›Fackel‹: Bei „Jener größte im ganzen Land“⁴⁶⁴ kann jeder Leser der ›Fackel‹ ohne Schwierigkeit Alfred Kerr identifizieren, da er sich an den Aufsatz »Der größte Schuft im ganzen Land ...«⁴⁶⁵ erinnert und die Polemik gegen Kerr in der ›Fackel‹ einen breiten Raum einnimmt.

⁴⁶¹ Lausberg, § 581. Ein Beispiel für eine Vossianische Antonomasie wäre die Bezeichnung „Attinghausen von Ober-St.Veit“ für Hermann Bahr. F 351-353, 85.

⁴⁶² Kolmer/Rob-Santer, S. 133.

⁴⁶³ F 876-884, 29; vgl. dazu auch „der Erpresser Großwiens“ F 827-833, 119 in »Die Dummheitskonkurrenz« „Gesprochen in Berlin am 30. Oktober 1929“.

⁴⁶⁴ DW S. 52.

⁴⁶⁵ F 787-794, 1- 208.

Im Kapitel über »Hüben und Drüben« wurde schon erwähnt, dass der von Kraus geschätzte Chefredakteur der ›Arbeiter-Zeitung‹ Friedrich Austerlitz in der Rede vorkommt ohne namentlich genannt zu werden. Auch hier spielt Kraus auf einen Titel der ›Fackel‹ an, um dem Leser die Entschlüsselung der Antonomasie zu erleichtern. Es ist die Rede von „der Tat eines Verstorbenen, dessen Gedenken dem schlechten Gewissen der Nachlebenden in den Ohren gellt, des Mannes, dessen Ausgang [...] ähnlich, jedoch tragischer war als der jenes Wilhelm Liebknecht.“⁴⁶⁶ Der eingeweihte Leser hat hier den Text »Zu der Tragödie Friedrich Austerlitz«⁴⁶⁷ im Hinterkopf. Hieraus wird ersichtlich, dass Antonomasien eine wichtige Wirkung auf das Publikum haben: Sie funktionieren wie kleine Rätsel und erzeugen eine Art von Gemeinschaftsgefühl bei denjenigen, die sie entschlüsseln können. Sie schmeicheln einer Hörerschaft, die sie versteht und bewirken, dass sich diese in eine Gemeinschaft einbezogen fühlt.

Antonomasien funktionieren nur, wenn man publikumsbezogen schreibt. Man muss genau abschätzen können, was der Rezipient, durch den der Text sich letztlich vervollständigt, noch verstehen kann und was nicht. Nur durch den Rezipienten wird die Anspielung sinnvoll. Die schroffe Haltung der Zurückweisung, ja der „Züchtigung“ der Leserschaft, ist ein Teil des Spiels mit dieser und auch Teil der Selbstinszenierung des Satirikers. Der Kraus-Text braucht für seine volle Wirkungsentfaltung wie kaum ein anderer die aktive Mitarbeit des geschulten Rezipienten, er ist in besonderem Maße leserbezogen geschrieben. Die Verschlüsselung des Textes durch solche Substitutionen, ein Prinzip, das vom Autor in der ›Dritten Walpurgisnacht‹ fast bis zur Unverständlichkeit auf die Spitze getrieben wurde, bewirkt zudem eine Entschleunigung des Lesens. Ein Tempo, mit dem der Durchschnittsleser über Gebrauchstexte hinweggeht, muss für ein Verständnis so hermetischer Texte zwangsweise gedrosselt werden. Ein langsames und mehrmaliges Lesen ist notwendig, um den Text zu entschlüsseln. Schwind gibt dies folgendermaßen wieder:

„Die Satire gibt sich zwar gern verschlüsselt (Zensurbestimmungen!), ihre Wirkung hängt dann aber wesentlich von der Dechiffrierung ab, deren erfolgreicher Vollzug nicht zuletzt auch das Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Autor und Publikum stärkt“ oder günstigenfalls sogar begründet. Dabei kann der anvisierte Adressatenkreis sehr eingegrenzt sein, wodurch für den Nichteingeweihten ohne das spezifische Wissen dieser Gruppe die satirische Verformung esoterisch wird.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ F 876-884, 29.

⁴⁶⁷ F 857-863, 129-132.

⁴⁶⁸ Schwind, S. 127. Zitat aus Jörg Schönert, Roman und Satire im 18. Jahrhundert, Ein Beitrag zur Poetik

Antonomasien spielen natürlich nicht nur im satirischen Werk des Karl Kraus eine wichtige Rolle. Sie eignen sich allgemein hervorragend für die Polemik, da sie Charakteristika von Personen, also satirischen Objekten, auf den Punkt bringen (Brevitas). Außerdem ist nicht unwesentlich, dass gerade die aggressive Satire sich möglicherweise durch die Verwendung von Anspielungen gegen strafrechtliche Vorwürfe der Beleidigung absichern kann. Doch nicht nur strafrechtliche Verfolgung hat die Satire zu fürchten. Eine absichtlich undeutliche, verschleierte Ausdrucksweise stellt mitunter eine Strategie dar, um nicht den gefährlichen Zorn von Machträgern auf sich zu ziehen und trotzdem polemisch agieren zu können. Dazu ein Beispiel: Auffällig ist, dass Propagandaminister Goebbels im ›Fackel‹-Heft Nummer 890-905 keine große Rolle mehr spielt, während er doch in der ›Dritten Walpurgisnacht‹ eine der Hauptfiguren darstellt. Bei der Überarbeitung jener Teile des Manuskripts der ›Dritten Walpurgisnacht‹, die für die ›Fackel‹ 890-905 Verwendung fanden, substituiert Kraus Goebbels' Namen mit Antonomasien. Statt „Herr Goebbels“ schreibt Kraus beispielsweise „Faiseur des Aufbruchs“⁴⁶⁹. Die Substitution des Eigennamens durch eine Tätigkeit der Person verschlüsselt diese nicht nur, sondern charakterisiert sie auch in prägnanter Weise. Es ist daher offensichtlich, dass die Antonomasie für die Satire eine wichtige rhetorische Figur darstellt.

3. Stilbruch

Traditionell gelten Stilbrüche in der Rhetorik zunächst einmal als Fehler (Vitia), als Verstöße gegen die Redetugend (Virtus) der Sprachrichtigkeit (Latinitas). Sie können einzelne Wörter (verba singula) oder auch das Wortgefüge (verba coniuncta) betreffen. Bei Stilbrüchen in Form von Einzelwörtern spricht man von Barbarismen, bei Verstößen gegen die Richtigkeit des Wortgefüges von Soloecismen. Der absichtliche oder durch die Rhetorik geduldete Fehler in den verba singula heißt Metaplasmus, der

(Stuttgart 1969), S. 31.

⁴⁶⁹ Der vollständige Satz der ›Dritten Walpurgisnacht‹ lautet: „Wäre Herr Goebbels rechtzeitig beim Berliner Tageblatt angekommen, dem er nicht nur kosmisch zugestrebt hat, so wäre ihr mehr als dessen Gleichschaltung erspart geblieben.“, DW, S. 310. Dagegen F 890-905, 142f.: „Wäre der Faiseur des Aufbruchs der seiner primitiven Umwelt die terminologische Einrichtung besorgt, rechtzeitig beim Berliner Tageblatt angekommen (dem er nicht nur »zerebral« zugestrebt hat), so wäre uns mehr als dessen Gleichschaltung erspart geblieben.“

in den *verba coninuncta* wird mit Schema bezeichnet⁴⁷⁰. Bei Plett findet sich der Stilbruch unter den morphologischen Figuren und in weiterer Unterteilung bei denen der kontextgebundenen Deviation. Er bedeutet eine Verletzung der einheitlichen Struktur eines Textes und damit einen Verstoß gegen die sprachliche Norm.⁴⁷¹ Plett unterscheidet ,diastatische (schichtenspezifische), diatopische (regionale), bi- oder multilinguale und diachrone (historische) Abweichungen vom normalsprachlichen Code⁴⁷². Zur Funktion von beispielsweise multilingualen Abweichungen wie Barbarismen verzeichnet Plett Ziele wie ,Ironie, Humor, Charakterisierung⁴⁷³.

Aus Pletts Definition wird schon ersichtlich: Stilbrüche werden für gewöhnlich mit der Lexik in Verbindung gebracht; die Abweichung vom normalsprachlichen Code wird meistens mit dem Vokabular assoziiert. Scheichl ist dagegen der Ansicht, dass vielmehr der Satzbau für die Stilebene entscheidend sei: „Weniger der Wortschatz als die Syntax [...] bestimmen die hohe Stilebene des Satzes.“⁴⁷⁴ Man betrachte nur die ersten Seiten der ›Dritten Walpurgisnacht‹: sie gehören wohl mit zu den schwersten, die deutschsprachige Prosa zu bieten hat, aber es ist nicht die Lexik, die dem (ungeübten) Leser Probleme bereitet; die hohe Stilebene resultiert aus den komplizierten Hypotaxen. Auch wenn man die Bedeutung jedes einzelnen Wortes kennt; gerade die Fülle an Pronomen, die sich jeweils auf mehrere Substantive beziehen könnten, allgemein die Menge an Begriffen, die im Text nach vorne zeigen oder zurück verweisen, macht es dem Leser, der dieses Netz erst entwirren muss, schwer, sich den Sinn zu erschließen. Diese Komplexität wird im Deutschen allgemein mit einer hohen Stilebene assoziiert.

In der ›Fackel‹ findet sich beides, Stilbrüche in den *verba singula* und in den *verba coniuncta*. Da im Folgenden auch auf für die Satire typische Eigenheiten wie zitathafte Rede und das Verhältnis von Inhalt und Form eingegangen werden soll, erscheinen diese traditionelle Einteilung und die Bezeichnung Wortgefüge zu unspezifisch. Die Stilbrüche wurden daher allgemeiner in solche, die die Mikroebene und solche, die die Makroebene des Textes betreffen, eingeteilt. Doch aus dem ersten im Folgenden zitierten Beispiel wird schnell klar: diese Einteilung macht zumindest im Fall von Kraus-Texten nur bedingt einen Sinn. Zu sehr sind Inhalt und Form der Satire ineinander verwoben. Ein Dialektwort oder Zitat aus einer anderen Sprache, das den

⁴⁷⁰ Lausberg, § 476-479.

⁴⁷¹ Plett (2000), S. 108.

⁴⁷² Ebd., S. 109.

⁴⁷³ Ebd., S. 111.

⁴⁷⁴ Scheichl (1986), S. 133.

Stilbruch hervorruft, korreliert immer auch mit dem Inhalt oder Anlass, der durch einen wie auch immer gearteten Kontrast, der außerhalb des Textes liegt, den Stilbruch bedingt.

a) Mikroebene

Im Kapitel über »Hüben und Drüben« wurde im Zusammenhang mit der deutschvölkischen Bewegung darauf hingewiesen, dass die Schweißfuß-Annoncen in der völkischen Presse Kraus gute Dienste in seiner Polemik gegen diese geleistet haben. Man betrachte nun folgendes Beispiel aus einer Glosse mit dem Titel »Keine Schweißfüße mehr!«: „Diese entschiedene Absage an die Umwelt; dieses furchtbare Quos ego!, mit dem ein Neptun feindliche Winde beschwichtigt; dieses vernehmliche Never more!, Jamais! und Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate“⁴⁷⁵.

Nach Plett lässt sich zunächst einmal feststellen, dass es sich bei diesen Zitaten um multilinguale Abweichungen handelt, die im Text eine gewisse Ironie hervorrufen. Der nervtötende Werbe-Satz „Keine Schweißfüße mehr!“ wird in eine Reihe mit aus der Weltliteratur berühmten Ausrufen wie etwa Dantes Inschrift am Höllentor aus der »Göttlichen Komödie« oder Neptuns Drohruf aus Vergils »Aeneis« gestellt. Die banale und ungünstige Wendung aus der Werbung wird damit der Lächerlichkeit preisgegeben. Kraus erzeugt hier selbst kein Pathos, sondern tritt als Kritiker von Pathos in der Werbung auf. Der stark appellative Charakter des Werbespruchs Tatsachen betreffend, über die man aus Gründen des guten Geschmacks eigentlich schweigen sollte, provoziert eine Einreihung in die Liste prominenter Abschwörungen. Und weiter heißt es: „Dieses fortwährende Versprechen, dieses Gelübde der Enthaltung von einer Eigenschaft, die sich seit jenem Canossagang wie eine ewige Krankheit fortgeerbt hat?“⁴⁷⁶.

Der Stilbruch zwischen Zitaten aus der Weltliteratur und Problemen der Hygiene ist offensichtlich; er ist Ausdruck des Kontrastes, der in dem Werbespruch beinhaltet ist: zwischen der formalen Tatsache eines öffentlichen Appells und einer inhaltlichen Intimität, von der niemand etwas wissen will.

⁴⁷⁵ F 454-456, 17.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 18.

Doch der Stilbruch kann auch ernster eingesetzt werden: Wiederum im Zusammenhang mit den Deutschvölkischen ist die Rede von der ‚bunten Verbindung von Eichendorff, Geselchtem und Gurgelschnitt‘⁴⁷⁷. Die stilistisch uneinheitliche Mischung von deutscher Romantik, Dialektwort und archaischer Gewalt offenbart die starken Kontraste der so charakterisierten völkischen Bewegung. Der Stilbruch auf der Mikroebene des Vokabulars ist Ausdruck einer verqueren Wirklichkeit. In »Hüben und Drüben« wurde auf die mangelnde Modernität und die Antiquiertheit als Argument gegen den veralteten Zustand der sozialdemokratischen Partei in Österreich hingewiesen. Kraus konstatiert der Partei eine Taktik der Verzögerung im Angesicht drohender großer Probleme; er spricht von einer „Partei von Republikanern, welche auf den Trümmern einer Monarchie die Methode jenes Fortwurstelns erbeutet hat, das die Wartezeit bis zum Untergang ausfüllt“⁴⁷⁸. Das Bild von der ruinösen Monarchie und das apokalyptische Szenario passen nicht zur wienerischen Taktik des Fortwurstelns. Die mangelnde Entscheidungsfähigkeit und das Zögern der Partei werden mit dem Dialektwort Fortwursteln zum Ausdruck gebracht. Der Stilbruch signalisiert den Kontrast zu der Realität, die von der Partei ignoriert wird.

Im ›Fackel‹-Heft Nummer 890-905, das Teile der unveröffentlichten ›Dritten Walpurgisnacht‹ überarbeitet wiedergibt, findet sich nach einem Zitat aus dem ›Völkischen Beobachter‹, das den Antiintellektualismus und die Führerliebe propagiert, die Passage: „Mögen sie es auch leichter gehabt haben als unsereins – zu solchem Verzicht neigt unwillkürlich auch der, der sich aufraffen will, das Errungene zu prüfen. Das ist eine Viechsarbeit, der Untersucher gerät vor dem Schlichtesten an alle Probleme der Logik und der Moral [...]“⁴⁷⁹. Die dialektale Abweichung „Viechsarbeit“ durchbricht die hohe Stilebene der vorangegangenen Seiten. Dieser hohe Stil ist aber eben kein Resultat des Vokabulars, sondern der komplexen Hypotaxen und des reflexiven Inhalts der Sätze. Die „Viechsarbeit“ kennzeichnet ironisch die Tätigkeit des Satirikers, sie ist in diesem Fall so anstrengend, dass sie nicht mehr geistig, sondern körperlich aufgefasst wird.

Im Kapitel über die »Reklamefahrten zur Hölle« war schon die Rede von jenem den Text beschließenden Fluch „dann hol Sie der Teufel“, der zu dem starken Pathos beiträgt, durch das sich das Ende der ›Reklamefahrten‹ auszeichnet. Scheichl bemerkt

⁴⁷⁷ F 431-436, 59.

⁴⁷⁸ F 876-884, 6.

⁴⁷⁹ F 890-905, 158.

dazu: „Der Stilbruch, der den umgangssprachlichen Fluch ermöglicht, schwächt die Wirkung des Pathos nicht ab, sondern verstärkt sie. Daß das letzte Wort der *Fackel* und damit ihre letzte Pointe das Wort „Trottel“ ist, gehört ebenfalls in den Bereich dieses Stilmittels, obwohl an dieser Stelle nicht ein eigentlicher Stilbruch vorliegt (F 917-22, 1936, 112).“⁴⁸⁰ Stilbrüche können also Pathos in der Satire intensivieren.

Man betrachte den von Scheichl hier erwähnten Schlusssatz der ›Fackel‹. Es geht um die an Kraus herangetragene Forderung, „daß dem Satiriker zu einem Jaguar so schnell etwas einfällt wie zu einem Trottel.“⁴⁸¹ In diesem letzten Satz liegt ein ganzes Bündel an rhetorischen Figuren vor. Das Dialektwort Trottel steht dem Jaguar antithetisch gegenüber und stellt in diesem ernsten Zusammenhang – es geht schließlich um den Nationalsozialismus – sehr wohl einen Stilbruch dar. Obwohl es den dem Inhalt entsprechenden hohen Stil von »Wichtiges von Wichten« auf die Sphäre des Lokalkolorits herunterbricht, stört es das Pathos nicht, sondern hilft, dieses zu erzeugen. Durch den Stilbruch kommt eine gewisse Fallhöhe zum Vorschein; die sich gegenüberliegenden Begriffe „Jaguar“ und „Trottel“ mit allen ihren Konnotationen messen den Raum aus, mit ihnen steckt Kraus den ganzen Kosmos der ›Fackel‹ ab.

b) Makroebene

Das letzte Beispiel vom Jaguar und dem Trottel zeigt schon: Rhetorische Figuren können tief in die Struktur eines Textes weisen. Kraus wurde oft vorgeworfen, dass in seiner Satire die Nichtigkeit des Anlasses in keinem Verhältnis zum Aufwand seiner Polemik stehe. Was in der Redensart „Kanonade auf Spatzen“ zum Ausdruck kommt, kann als Stilbruch auf der Makroebene des satirischen Textes aufgefasst werden. Auch die für Kraus spezifische Montage von Zitaten und eigenen Textteilen wird mitunter als Stilbruch interpretiert. Scheichl bemerkt,

der Stilbruch sei bei Karl Kraus nicht nur ein Stilmittel unter anderen, wenn auch ein besonders häufiges; er habe vielmehr für die Struktur seiner Satire und Polemik bestimmende Bedeutung. Die von Kraus entwickelte Technik des Zitierens beruht ja weitgehend auf einem Stilbruch zwischen schlechtem fremden und gutem eigenen Stil.⁴⁸²

Immer also wo das Prinzip der Montage herrscht, haben wir es automatisch mit Stilbrüchen zu tun. Scheichls Gedanken fortführend könnte man noch anmerken, dass

⁴⁸⁰ Scheichl (1986), S. 136.

⁴⁸¹ F 917-922, 113. Vgl. dazu Welzig (2008), 3. Band (Explikatives).

⁴⁸² Scheichl (1986), S. 139.

gerade die Montage von klassischen Zitaten aus kanonisierter Literatur als Stilideal mit Zeitungsausschnitten und „Fackel-Text“ Stilbrüche evoziert.

Scheichl, der die rhetorische Figur des Stilbruchs in seinem Aufsatz vor allem anhand von »Literatur oder Man wird doch da sehn« behandelt, fasst seine Ergebnisse folgendermaßen zusammen:

Sowohl die Formen als auch die Funktionen der Stilbrüche im Werk von Karl Kraus haben sich als recht mannigfach erwiesen: Verstärkung der Expressivität; Ironie- und/oder Parodiesignal; gegenseitige Verstärkung der Wirkung von Wörtern aus verschiedenen Stilschichten, die sich auf der Folie einer anderen jeweils deutlicher abheben; Figurendarstellung; Sichtbarmachen oder Unterstreichen von Kontrasten und damit oft Entlarvung übertünchter Kontraste, verlogener Haltungen; Infragestellung von Pathos; Betonung eines lokalen oder sozialen Kolorits.⁴⁸³

Die Herausarbeitung und Offenbarung von Kontrasten durch den Stilbruch scheint für die Satire enorm wichtig zu sein. Der in der Wirklichkeit außerhalb des Textes liegende Stilbruch ist der eigentliche Anlass der Satire und wird dem entsprechend durch diese rhetorische Figur abgebildet. Stilbrüche funktionieren ähnlich wie Antithesen. Sie loten den Raum aus, der zwischen ihren Polen liegt. Für Kraus charakteristisch in diesem Zusammenhang ist außerdem, dass seine Stilistik sich als enorm wendig erweist, so kann sich die Stilebene innerhalb eines Wortes sofort ändern. Pathos kann blitzschnell aufgebaut oder zerstört werden. Da die Wiedergabe fremder Rede in der Satire des Karl Kraus einen breiten Raum einnimmt, stellt der Stilbruch eine der wichtigsten Figuren dar. Angesichts der Fülle an Material, das sich zu dieser Figur finden lässt, sei Scheichl Vermutung, „daß der Stilbruch in der *Fackel* vielleicht nicht viel weniger Bedeutung hat als das Wortspiel [...]“⁴⁸⁴ bekräftigt.

4. Hyperbole

Es ist evident, dass Übertreibungen für satirische Texte typisch sind. Die leidenschaftliche Subjektivität der Satire und ihre Publikumsbezogenheit, der Drang zur Persuasion immanent ist, drücken sich durch Übertreibungen aus:

Die Hyperbel ist eine extreme, im wörtlichen Sinne unglaubwürdige onomasiologische Überbietung des *verbum proprium*. Sie ist eine vertikal-graduelle Metapher und hat so [...]

⁴⁸³ Scheichl (1986), S. 138.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 130.

evozierend-poetische Wirkung, die in der Rhetorik im parteiischen Interesse [...] in der Poetik als affektische Vorstellungshilfe benutzt wird.⁴⁸⁵

In der Einleitung zu diesem Kapitel war vom ersten Satz der ›Dritten Walpurgisnacht‹, „Mir fällt zu Hitler nichts ein“, die Rede, in dem unterschiedliche rhetorische Figuren gebündelt sind. Karl Kraus selbst hat ihn als Hyperbel interpretiert und sein Schweigen bzw. das Nicht-Erscheinen der ›Fackel‹ so gerechtfertigt:

Wenn man ihnen sagt, daß einem nichts dazu eingefallen ist, so ist das natürlich eine Hyperbel, man will damit nur sagen, daß man sein Wort für unzulänglich hält, weil einem bloß mehr als ihnen eingefallen ist und weil – so bescheiden ist man wieder – solches noch geringern praktischen Wert hat.⁴⁸⁶

In diesem Fall handelt es sich um eine Untertreibung oder ein Understatement, das als Bescheidenheitstopos auch Teil der satirischen Selbstdarstellung ist. Als Gedankenfigur ist die Hyperbel „eine Steigerung der *evidentia*. In der Schöpfung einer momentanen poetischen *evidentia* liegt ihre Bestimmung und Grenze. Die Glaubwürdigkeit [...] wird für einen Augenblick zugunsten der eindringlichen *evidentia* zurückgestellt.“⁴⁸⁷

Die Übertreibung ist fester Bestandteil jeder Polemik. Im Verlauf der ›Fackel‹ finden sich immer wieder thematische Superlative; im wiederholten Fall ist von Dokumenten die Rede, die an Schrecklichkeit alles bisher Dagewesene in den Schatten stellen. Ein Beispiel dafür findet sich in der Druckversion der »Reklamefahrten zur Hölle«, die folgendermaßen beginnt: „In meiner Hand ist ein Dokument, das alle Schande dieses Zeitalters überflügelnd und besiegelnd, allein hinreichen würde, dem Valutenbrei, der sich Menschheit nennt, einen Ehrenplatz auf einem kosmischen Schindanger anzuweisen.“⁴⁸⁸ Die Feststellung, dass ein Beweismittel für den Zustand der moralischen Verkommenheit der Menschheit alles bisherige übertrifft, kehrt trotz ihrer Einmaligkeit immer wieder. Solche Hyperbeln dienen der Erzeugung von Pathos und benötigen, um dem Ermüdungseffekt beim Rezipienten entgegenzuwirken, immer höhere Stufen der Steigerung. So ist auch der in der ›Fackel‹ immer wiederkehrende Weltuntergang letztlich thematisch eine Hyperbel. So hat Kraus selbst die Tendenz der ›Fackel‹ ironisch mit „apokalyptisch bis satirisch“⁴⁸⁹ beschrieben.

Die Feststellung, dass das eigene Wort angesichts der Wirklichkeit unzulänglich ist und das daraus resultierende Schweigen stellen eine neue Stufe der Steigerung dar. Der

⁴⁸⁵ Lausberg, § 579.

⁴⁸⁶ F 890-905, 137f.

⁴⁸⁷ Lausberg, § 909.

⁴⁸⁸ F 577-582, 96.

⁴⁸⁹ F 864-867, 65.

Unsagbarkeitstopos am Anfang der ›Dritten Walpurgisnacht‹ kann so auch als neuer Höhepunkt innerhalb der Satire interpretiert werden.⁴⁹⁰

5. Antithese

In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ wird das Ineinander von archaischen und modernistischen Elementen der Nazi-Bewegung pointiert als „Gleichzeitigkeit von Elektrotechnik und Mythos, Atomzertrümmerung und Scheiterhaufen“⁴⁹¹ dargestellt. Die Bildung solcher Antinomien im Sinne der Redeökonomie und Pointierung ist für Kraus‘ Satire signifikant. Sehr häufig wird dadurch die Parallelität von technischem Fortschritt und ethischem Verfall dargestellt. In »Weltgericht« findet sich die auf den Ersten Weltkrieg bezogene Prägung „Fibel und Chemie, Ornamentik und Organisation, Schwachsinn und Bestialität“⁴⁹²; es soll damit die „Macht von Technik und Romantik in Einem“⁴⁹³ zum Ausdruck gebracht werden. Wieder einmal geht es der Satire hier um die Verdeutlichung von Diskrepanzen, die mit scharfen Kontrasten dem Leser vor Augen geführt werden sollen. Innerhalb der Rhetorik stellt die Antithese die dazu gehörende Stilfigur dar, dazu Lausberg: „Das *antitheton* ist die Gegenüberstellung zweier inhaltlich gegensätzlicher *res*. Die gegensätzlichen *res* können sprachlich ausgedrückt sein durch Einzelwörter, Wortgruppen oder Sätze [...]“⁴⁹⁴. In Pletts Systematik findet sich folgende Definition: „Eine sekundäre semantische Deviation besonderer Art stellt die *Antithese* dar. Sie bringt nicht Synonyme, sondern Antonyme in eine syntagmatische Relation; diese hat gewöhnlich die Gestalt eines Satzparallelismus.“⁴⁹⁵

Technik und Romantik, Atomzertrümmerung und Scheiterhaufen sind zweifelsohne inhaltlich gegensätzliche Sachen. Die Trennungslinie verläuft entlang den Grenzen rational/irrational und modern/archaisch. Die Antithese benötigt dabei nicht zwingend einen parallelen Satzbau, sondern kann auch, wie Lausberg anmerkt, durch Einzelwörter

⁴⁹⁰ Auch wenn das nicht das erste Mal war, dass die ›Fackel‹ nicht erschien. Vgl. dazu Joseph Gaigl, Die Sprache der Sprachlosigkeit, Das Paradox und die Rhetorik bei Karl Kraus [Univ. Dipl. Berlin 2007].

⁴⁹¹ DW, S. 34.

⁴⁹² F 499-500, 2.

⁴⁹³ Ebd., S. 2.

⁴⁹⁴ Lausberg, § 787.

⁴⁹⁵ Plett (2000), S. 206.

zum Ausdruck kommen. In den »Reklamefahrten zur Hölle« dient die Antithese zur Darstellung größtmöglicher Kontraste; die haarsträubende Diskrepanz von Vergnügungsfahrt und Tod auf dem Schlachtfeld wird hier schon im Titel deutlich. Wie schon erwähnt greift der Text immer wieder auf die zuvor zitierte Annonce der »Basler Nachrichten« zurück und stellt ihm die Wirklichkeit des Weltkrieges gegenüber: „daß 1 ½ Millionen eben dort verbluten mußten, wo Wein und Kaffee und alles andere inbegriffen ist.“ Die Antithesen werden weitergeführt: „im bequemen Personen-Auto“ steht dem „Viehwagen“ gegenüber, die ‚Verluste von Verdun‘ der „Abonnenntenliste“, „wenn Rußland verhungert“ steht neben dem ‚reichlichen Frühstück‘, der „Abstecher zur Hölle“ wird als „Herbstfahrt“⁴⁹⁶ bezeichnet. Die Antithese dient hier also der satirisch verknappenden Versinnbildlichung unerträglicher Kontraste. Es kann allgemein festgestellt werden, dass die Antithese für alle satirischen Textformen von großer Wichtigkeit ist.

6. Amplificatio

Im »Historischen Wörterbuch der Rhetorik« wird die Amplificatio folgendermaßen definiert:

Die A[mplificatio] ist ein Verfahren, einem Argument oder dem Teil einer Rede mit Worten oder Gedanken zusätzliches Gewicht zu geben, so daß sie an Überzeugungskraft und affektiver Wirkung gewinnt. Cicero faßt die Bedeutung und Funktion der A[mplificatio] als »*vehemens quaedam argumentatio*« (heftige Argumentation) und »*gravior quaedam adfirmatio*« (nachdrückliche Beteuerung) zur Erzielung größerer Glaubwürdigkeit (»ad fidem«) präzise zusammen.⁴⁹⁷

Meyer listet eine Reihe von Möglichkeiten auf, die sich für die Amplifizierung von Argumenten anbieten: Commoratio (Verweilen beim gleichen Thema), Descriptio (Beschreibung), Digestio (Aufzählen von Details), Digressio (Abschweifung), Dilemma (Verdeutlichung zweier Alternativen), Distinctio (Differenzierung verschiedener Wortbedeutungen), Distributio (zergliedernde Aufspaltung eines Themas), Klimax (Steigerung), Subnexio (Hinzufügung eines weiteren Gedankens, der den Hauptgedanken begründet).⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ F 577-582, 97f.

⁴⁹⁷ HWdR, Bd. 1, Sp. 445.

⁴⁹⁸ Mayer (2007), S. 221ff.

Amplifizierende Techniken spielen in der Krausschen Argumentation eine wichtige Rolle. Anhand von »Hüben und Drüben« wurde im Kapitel über die Inventio bereits darauf hingewiesen und gezeigt, wie die bisherigen Argumente gegen die sozialdemokratische Partei, die in den vorausgehenden Reden zum Ausdruck kommen, immer wieder aufgegriffen werden, um das bereits Gesagte zu intensivieren und damit eine größere Überzeugungskraft gegenüber dem Auditorium zu erzielen. Die Eindringlichkeit, die durch die Verwendung der Amplificatio hergestellt wird, macht diese Figur wichtig für die Erzeugung pathetischer Rede. Die Wiederholung der Argumente richtet sich also nicht nur in rationaler Weise an das Publikum, sondern auch auf emotionaler Ebene. Dachzelt hebt die Bedeutung der Amplificatio in den umfangreichen Texten von Kraus hervor, bei dem die Figur häufig der Intensivierung eines einzelnen Arguments oder sogar eines einzigen Satzes diene.⁴⁹⁹ In der Rede »Hüben und Drüben« etwa wird die Anfangsthese oder Sozialfaschismusthese, wonach die Sozialdemokratie an der Entstehung des Nationalsozialismus Schuld trägt, im weiteren Verlauf des Textes amplifiziert. Diese exzessive Verwendung der Amplificatio erweckt den Eindruck, als würde Kraus die weitere Rede aus ihrem Beginn ableiten, als würde er den gesamten Text aus dem ersten Satz generieren. Konsequenz zu Ende gedacht, könnte das auch bedeuten, dass jeder Kraus-Text die Grundgedanken seines Werkes amplifiziert. Jeder Text könnte betrachtet werden, als stehe er im Dienste der Argumentation von Grundthesen, die im weiteren Verlauf der »Fackel«, die als einziger großer Text aufgefasst werden kann, wiederkehren. Diese kreisen um Themen wie den Verlust des Vorstellungsvermögens durch Konsumation von Massenmedien und Gebrauchstexten, Naturverrat und Technikgläubigkeit. Es wird sich kaum ein Kraus-Text finden, in dem diese Themen nicht zumindest anklingen. Selbst im schon an anderer Stelle erwähnten »Lob der verkehrten Lebensweise«, das sich vor allem durch die Selbstdarstellung des satirischen Ichs auszeichnet, welche in einem süffisanten Ton in der mittleren Stilebene stattfindet, ist von der ,papierenen Schande der Menschheit«⁵⁰⁰ die Rede, die der Satiriker vor sich ausbreitet. Auch wenn der Text noch so sehr von Unterhaltungselementen geprägt ist, die Grundthemen der »Fackel« sind dennoch enthalten. In der Rede »Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt« spricht Kraus von dem Vorwurf der kleinen Anlässe, die ihm angeblich den Blick auf die größeren Zusammenhänge verstellen würden und nennt das zentrale Thema seiner

⁴⁹⁹ Vgl. Dachzelt, S. 276.

⁵⁰⁰ F 257-258, 11.

satirischen Arbeit: „Welch raffiniertes Selbstberuhigungsmittel der ungezählten Dummköpfe und Spitzbuben, an deren Beispielen ich das große Thema, das größte aller Themen: den Naturverrat dieser entleerten Zeit dargestellt habe!“⁵⁰¹ Hinter den kleinen Anlässen offenbaren sich die großen Topoi der ›Fackel‹, an den Details diagnostiziert Kraus den Zustand der Gesellschaft. So gesehen sind die kleinen Anlässe Amplificationes der großen Themen.

7. Metapher

„Der Zusammenstoß zwischen einer Wirklichkeit und einer Metapher ist immer eine Katastrophe“. F 781-786, 5

Es ist unmöglich, an dieser Stelle auf den ganzen Reichtum an Metaphorik der Reden innerhalb der ›Fackel‹ einzugehen. Deswegen sollen hier lediglich einige wenige Phänomene, die für den Gebrauch der Metapher bei Kraus spezifisch sind, beschrieben werden. Metaphern entlarven die Vorstellungswelt ihres Erfinders oder Benützers. Im Gebrauch von bestimmten Bildern offenbart sich die Denkungsart des Sprechers über einen Gegenstand. Im Kapitel über »Hüben und Drüben« wurde etwa auf die religiöse Metaphorik hingewiesen, die im Vokabular „Schuld“, „Gläubiger“, „Glaube“, „Kirche“ oder „Priester“⁵⁰² zum Ausdruck kommt. Darin zeigt sich, wie der Sprecher das Verhältnis zu seinem Publikum kennzeichnet, in diesem Fall als eine Art Glaubensgemeinschaft. In der gleichen Rede erfährt die andere Gruppierung, die Sozialdemokratie, eine Abwertung durch den Gebrauch von medizinischen Metaphern für ihren Zustand („leibhafter Marasmus“, „dementia nationalis“⁵⁰³). Die Ansicht des Sprechers über diese wird durch den fachsprachlichen Duktus, der den Anschein einer Diagnose erweckt, objektiviert. In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ finden sich ebenfalls eine Vielzahl medizinischer Metaphern wie „epidemische Gehirnerschütterung“⁵⁰⁴ oder

⁵⁰¹ F 781-786, 2.

⁵⁰² F 876-884, 31.

⁵⁰³ Ebd., S. 13.

⁵⁰⁴ DW, S. 18.

„Tetanus“⁵⁰⁵. Das Bild vom Wundstarrkrampf für die Pathologie des faschistischen Charakters weist in seine eigene Blut-und-Boden-Metaphorik. Durch die Kontamination von Blut (doppeldeutig für Abstammung sowie für Resultat von Gewaltakten) mit Dreck (ebenfalls doppeldeutig für die von Nationalsozialisten verehrte Scholle und auch Erde im Kriegsschauplatz Schützengraben) entsteht der Starrkrampf.

Eine Analyse von Metaphern kann tief in die Argumentationsweise eines Textes führen. Es sei hier nur noch auf die Erdbebenmetaphorik innerhalb der ›Dritten Walpurgisnacht‹ hingewiesen. Die Darstellung des Nationalsozialismus als entfesselte Naturgewalt (so auch mit den Zitaten aus Schillers ›Lied von der Glocke‹ verschränkt) kann auch als problematisch diskutiert werden, da Natur und Natürlichkeit, insbesondere innerhalb der ›Fackel‹, auch positive Konnotationen tragen. Kraus wollte vermutlich mit der Verwendung dieser Bildsprache versuchen, darzustellen, dass mit den herkömmlichen Mitteln der Vernunft oder eben der Satire gegen das Ereignis nicht anzukämpfen sei. Gegen eruptive Naturgewalten kann man nicht anschreiben.

Im Zusammenhang mit der Metapher sei noch auf ein für Kraus spezifisches Phänomen hingewiesen, das im Motto zu diesem Kurzkapitel schon anklingt. Satire im Allgemeinen richtet sich, so Schwind, gegen „Verkrustungen“⁵⁰⁶ der Sprache. Als solche nehmen Phänomene wie ‚tote‘ oder ‚verblasste‘ Metaphern in vielen Texten von Kraus einen breiten Raum ein.⁵⁰⁷ Es handelt sich dabei um Bilder oder Redensarten, deren ursprünglich metaphorischer Sinn durch die Abnützung vom Sprecher nicht mehr wahrgenommen wird und der für Kraus symptomatisch für gedankenlosen Umgang mit Sprache ist.

Die *tote Metapher* oder „Metaphernleiche“ bzw. „Ex-Metapher“ hat ihre stilistische Potenz eingebüßt, weil die Diskrepanz [...] infolge der altersbedingten Habitualisierung [...] nicht mehr wahrgenommen wird. Es herrscht der Zustand der Monosemie [...].⁵⁰⁸

Das Wiederherstellen der Diskrepanz zwischen dem tatsächlich Gemeinten und dem geäußerten Bild kann sich eine Satire zur Aufgabe machen. Kraus geht den Verhärtungen im Sprachgewebe auf den Grund. Durch die ‚Auskultation‘⁵⁰⁹ von metaphorischen Redensarten wie „Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt“

⁵⁰⁵ DW, S. 72.

⁵⁰⁶ Schwind, S. 116.

⁵⁰⁷ In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ finden sich eine Vielzahl solcher toten Metaphern, die Kraus durch Berichte über Gewalttaten der Nationalsozialismus zu neuem Leben erweckt sieht. Vgl. dazu „Salz in offene Wunden streuen“ (DW, S. 140) oder „mit einem blauen Auge davonkommen“ (DW, S. 141).

⁵⁰⁸ Plett (2000), S. 190.

⁵⁰⁹ Vgl. dazu F 885-887, 1.

gewinnt der Satiriker Erkenntnisse über jene, die sie, dem ursprünglichen Sinn gegenüber unbewusst, benützen. Auch hier ist der sprachliche Zweifel der Weg, der den Satiriker zum Ziel des Erkenntnisgewinns führt. Im Zusammenhang mit diesem Prinzip formuliert Kraus auch den Unterschied zwischen der Rhetorik des manipulativen Redners und dem ästhetischen Sprachgebrauch in einem Aphorismus: „Ein Agitator ergreift das Wort. Der Künstler wird vom Wort ergriffen.“⁵¹⁰ Die Sprache führt den Satiriker auf den richtigen Weg der Analyse. Kraus entlarvt die Dummheit der Redensart, die sich gegen jedes kritische Bewusstsein innerhalb der eigenen Gesellschaft richtet. Durch das Abklopfen der Sinnzusammenhänge dieses Bildes wird sein Aussagegehalt sichtbar. Die es gebrauchen, erweisen sich als verbohrte nationalistisch, da es ihnen anscheinend weniger ehrenrührig erscheint, ein fremdes Nest zu beschmutzen. Aus dem Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt macht Kraus den Vogel, den sein eigenes Nest beschmutzt und kehrt die Redensart gegen jene, die sie ursprünglich gegen ihn verwenden, indem er sie mit einem sinnvollen Inhalt füllt.

8. Wortspiel

Der Begriff Wortspiel besitzt in der antiken Rhetorik kein Äquivalent. „Der gründlichsten Lehre von den Stilfiguren, der antiken Rhetorik, fehlt noch in ihren jüngsten Auflagen ein genaues Gegenstück zu unserem Begriff des Wortspiels.“⁵¹¹ Wagenknecht hat in seiner Studie über das Wortspiel bei Karl Kraus sich eingehend den darunter subsumierbaren rhetorischen Figuren gewidmet. Hier sollen nur einige wenige Beispiele behandelt werden. Plett unterscheidet in seiner Systematik homonyme und polyseme Wortspiele:

Ein homonymes Wortspiel liegt dann vor, wenn die Bedeutungen zweier Wörter bei gleichbleibender Lautung und Schrift divergieren. Davon abzuheben ist das polyseme Wortspiel. Unter Polysemie versteht man – im Unterschied zur Homonymie – den Tatbestand, dass ein einziges Wort zwei oder mehr Bedeutungen aufweist, die wenigstens ein semantisches Merkmal gemeinsam haben.⁵¹²

⁵¹⁰ F 272-273, 43.

⁵¹¹ Wagenknecht (1975), S. 9.

⁵¹² Plett (2000), S. 131.

Aus der Fülle der Figuren, die gemeinhin unter Wortspiel subsumiert werden, seien hier lediglich die Paronomasie und die Kontamination ausgewählt, die für Kraus-Reden besonders wichtig erscheinen:

Das homophone und das homonyme Wortspiel setzen lautliche (z. T. graphische) Identität von Wörtern bei gleichzeitiger semantischer Differenz voraus. Bei dem unter dem Namen „Paronomasie“ (*anonomatio*) bekannten Wortspiel ist die phonologische Gleichheit nur partiell vorhanden, so dass auch der Terminus „homöophones Wortspiel“ angebracht erscheint. Die Lockerung der phonologischen Identität erfolgt nach den Änderungskategorien Addition, Subtraktion, Permutation und Substitution. Die Lautähnlichkeit der Wiederholungsglieder schafft eine pseudo-etymologische Relation, welche durch die semantische Diskrepanz widerlegt wird.⁵¹³

Dazu einige Beispiele: In »Hüben und Drüben« findet sich die Formulierung „Heuchler bis zum letzten Hauch“⁵¹⁴. Der Gleichklang suggeriert, dass zwischen der Charaktereigenschaft des Heuchelns und dem letzten Atemzug, in dem sich die Partei befindet, ein Zusammenhang besteht. Die partielle lautliche Übereinstimmung, die sich auch in einem Reim ausdrücken kann, bringt Begriffe aus verschiedenen Vorstellungsbereichen zusammen. In der Rede „Zweihundert Vorlesungen und das geistige Wien“ heißt es: „Ich habe es also schwerer mit ihnen als sie mit mir, ich nehme nur an den Taten Anstoß, sie schon an den Zitaten [...]“⁵¹⁵. Die lautliche Übereinstimmung des Reims überträgt sich auf den Sinn. Auch in den »Reklamefahrten zur Hölle« findet sich ein solches Begriffspaar: „Sie bekommen unvergeßliche Eindrücke von einer Welt, in der es keinen Quadratcentimeter Oberfläche gibt, der nicht von Granaten und Inseraten durchwühlt wäre.“⁵¹⁶ Die durch den Reim bestätigte Erkenntnis, dass die verheerende Wirkung der Inserate der der Granaten in nichts nach steht, verdankt Kraus dabei der Sprache. Es sei noch darauf hingewiesen, dass die Paronomasie zur Erzeugung von pathetischer Rede dienen kann. Der aus der Sprache entnommene Erkenntnisgewinn kann als Beweis angesehen werden, er dient innerhalb der Argumentation der Veranschaulichung (*Evidentia*).

Für die Kontamination, die Wagenknecht als Wortspiel wertet, finden sich in Kraus-Texten etliche Beispiele. Dabei handelt es sich um die Kontraktion zweier Begriffe, die durch die Überschneidung eines ihrer Elemente zustandekommt. „Phäakalien“⁵¹⁷, „Folterbankdirektoren“⁵¹⁸, „Protagonie“⁵¹⁹ oder „Ohnmachthaber“⁵²⁰ sind einige dieser

⁵¹³ Plett, (2000) S. 132f.

⁵¹⁴ F 876-884, 2.

⁵¹⁵ F 676-678, 50.

⁵¹⁶ F 577-582, S. 98.

⁵¹⁷ F 795-799, 50.

⁵¹⁸ DW, S. 213.

eindringlichen, von Kraus geschaffenen Neologismen. Wagenknecht bemerkt dazu: „Also genügt zur Konstitution eines Wortspiels die Tatsache, daß die Sprachzeichen überlagert gebraucht und alle nur Teilen des Redezeichens, nicht dem ganzen, voll gleichförmig sind. Sie sind »kontaminativ« gebraucht.“⁵²¹ Die Kontaminationen dienen wie schon die Paronomasie der Evidentia⁵²², indem sie die Sprache selbst als Beweismittel und Medium der Erkenntnis einsetzen.⁵²³ In ihrer Verwendung kommt auch das rhetorische Prinzip der Brevitas zum Tragen. Wagenknecht beschreibt ihre Funktion als „Herstellung eines möglichst »sparsamen« Ausdrucks.“⁵²⁴

9. Intertextuelle Figuren

Eine für die Betrachtung der rhetorischen Figuren in Kraus-Texten äußerst brauchbare Kategorie stellen die intertextuellen Figuren in Pletts Systematik dar. Es muss nicht ausgeführt werden, welche große Bedeutung Zitaten im Werk von Karl Kraus zukommt; sie wäre Thema einer eigenen umfangreichen Untersuchung. An dieser Stelle sollen sie nur in aller Kürze unter rhetorischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Kraus, der des Öfteren hyperbolisch behauptet, seine Texte bestünden ausschließlich aus Zitaten, montiert Textsegmente aus verschiedensten Kontexten und stellt damit Beziehungen zwischen zwei oder mehreren Texten her. Man könnte dieses Phänomen auch so beschreiben, dass die zitierten Texte in einen Dialog miteinander treten.⁵²⁵ In der klassischen Rhetorik gibt es für ein solches Verfahren keinen Terminus; Intertextualität ist ein Phänomen, das erst im 20. Jahrhundert eingehend beschrieben wurde.

Plett unternimmt in seiner Systematik den Versuch, die verschiedenen Formen des Zitats zu klassifizieren. Er unterscheidet zunächst einmal Zitate mit deviantem von Zitaten mit äquivalentem Charakter. Die Figuren der intertextuellen Deviation (Meta-

⁵¹⁹ F 890-905, 6.

⁵²⁰ F 781-786, 5, siehe Wagenknecht (1975), S. 19.

⁵²¹ Wagenknecht (1975), S. 19.

⁵²² Ähnliches kann auch die Etymologia leisten: „Die *etymologia* sucht die »ursprüngliche Wahrheit« [...] in der Durchsichtigmachung der ursprünglichen Übereinstimmung von Wortform und Wortbedeutung. Die ursprüngliche und natürliche [...] Übereinstimmung ist noch in onomatopoeischen Wörtern ohrenfällig. Im übrigen bemüht sich die Etymologie, die Wörter der Sprache untereinander zu verbinden und so ein Wort durch ein anderes etymologisch durchsichtig zu machen.“ Lausberg, § 466.

⁵²³ Vgl. Wagenknecht (1975), S. 169.

⁵²⁴ Ebd., S. 32f.

⁵²⁵ vgl. Plett (2000), S. 239.

Intertexteme) zeichnen sich dadurch aus, „dass sie in einen Text aus einem Prätext Segmente aufnehmen und neu konfigurieren.“⁵²⁶ Diese werden wiederum in Figuren der Substitution (Zitat) und Permutation (Cento) eingeteilt. Bei der Substitution handelt es sich um „eine substitutive intertextuelle Figur, und zwar analog der Semantik. Das heißt: das Zitat kann zurücktransformiert werden in ein Textsegment S1, das „eigentlich“ [...] in T1 hineinpaßt und damit das Zitat überflüssig macht.“⁵²⁷ Diese Form des Zitats, die wie ein „loslösbarer Fremdkörper“⁵²⁸ erscheint, ist für Kraus-Texte, in denen Zitate stets funktionell verwendet werden, weniger relevant. Die Kategorie der Permutation ist wesentlich wichtiger für diese Betrachtung. Bei ihr handelt es sich um eine intertextuelle Montage; aus mehreren Texten wird Material so montiert, dass ein neuer Text entsteht. Zum Verständnis des neuen Textes benötigt der Leser Kenntnis über den Zusammenhang der Prätexte. „Die neue Konfiguration, in die die einzelnen Zitate eintreten, schafft eine sekundäre Bedeutungsebene, deren Semantik, gerade durch die Synchronie der mentalen Kopräsenz der ersten Bedeutungsebene, eine ironische Bivalenz aufweist.“⁵²⁹ Die Schaffung dieser neuen Bedeutungsebenen ist in der ›Dritten Walpurgisnacht‹, in der Zitate aus der klassischen Literatur und Zitate aus Zeitungen des Jahres 1933 montiert werden, das vorherrschende Textprinzip.

Die zweite Kategorie in Pletts Systematik stellen Figuren der intertextuellen Äquivalenz (Iso-Intertexteme) dar. Bei ihnen handelt es sich um Zitate, die eine identische Wiederholung aufweisen:

Die Äquivalenztextur bildet dann kein Zitat, sondern gehört einem gemeinsamen verbalen bzw. nonverbalen Fundus an, aus dem der Autor bei der Textproduktion nach Belieben schöpfen kann. Gemeinsam ist allen diesen Äquivalenzen ihr hoher Bekanntheitsgrad. Sie stellen Gemeinplätze [...] dar, habitualisierte Formeln, die den Charakter von Konstanten besitzen. Als solche lassen sie sich bei der Konstitution beliebig vieler Texte aktualisieren. Solange sie nicht aktualisiert werden, verharren sie im Zustand der Virtualität.⁵³⁰

Typisch für diese Gruppe von Zitaten wären solche, die sich im Büchmann finden lassen, die also sogenanntes Fibelwissen darstellen.

In Kraus-Texten begegnet man Zitaten in verschiedener Gestalt, kenntlich gemacht durch Schriftgrad oder Anführungszeichen (mit Spationierungen versehen) oder in den Primärtext integriert und dadurch rein optisch nicht erkennbar. Letztere können vom

⁵²⁶ Plett (2000), S. 239.

⁵²⁷ Ebd., S. 240.

⁵²⁸ Ebd., S. 241.

⁵²⁹ Ebd., S. 242.

⁵³⁰ Ebd., S. 243.

Leser nur durch die Fähigkeit, verschiedene Stile wahrzunehmen, als Zitate erkannt werden. Darüber hinaus benötigt man für ein tieferes Textverständnis die Kenntnis und das Wissen um den Kontext der zitierten oder allusiv verwendeten kanonisierten Literatur. ›Faust‹-Zitate werden, wenn sie Teil des zu Kraus' Zeiten geltenden Allgemeinwissens sind, von Kraus selbstverständlich nicht als solche kenntlich gemacht. Zumeist verfügen sie auch innerhalb der ›Fackel‹-Jahrgänge über eine Geschichte, d.h. sie besitzen den Kontext ihrer Primärquelle und den der ›Fackel‹.

Die verschiedenen Typen von Zitaten haben natürlich jeweils eine andere (rhetorische) Funktion. Man betrachte, Pletts Systematik im Hinterkopf, nochmals einige Beispielsätze aus »Hüben und Drüben«: „Das ist der Tonfall, der es zurechtbringt, das, was man schwarz auf weiß besitzt, als Phantom wirken zu lassen.“⁵³¹ An anderer Stelle heißt es: „Denn sie ist schuldig, daß alles, was wert war, daß es zugrundegeht, fortbesteht und in Phönixfarben prangt.“⁵³²

Es wurde im Kapitel über Argumentation schon festgestellt, dass es sich hier um Allusionen aus dem ersten Teil der Faust-Tragödie handelt. Sie besitzen einen hohen Bekanntheitsgrad und gehören zweifelsohne dem Büchmann-Zitatenschatz an. Sie stellen also Beispiele für Pletts zweite Kategorie der Figuren der intertextuellen Äquivalenz dar. So wie auch das zitathafte Wort vom „Urväterhausrat“⁵³³ besteht ihre Funktion darin, die Unzeitgemäßheit der Sozialdemokratie zu untermalen. Da es sich um allgemein bekannte und abgegriffene Zitate handelt, sind sie für die Darstellung der Antiquiertheit besonders geeignet.

Pletts Zitat-Kategorie der Permutation kommt der Krausschen Technik der Montage am nächsten. Dabei werden mehreren Texten Ausschnitte entnommen und neu konfiguriert. Klassische Zitate, Zeitungstexte und eigener satirischer Kommentar schaffen eine neue Bedeutungsebene. Dazu ein Beispiel aus der ›Dritten Walpurgisnacht‹, das einen Empfang von Theaterleuten im Hotel Kaiserhof durch Propagandaminister Goebbels thematisiert:

[...] man hört wie die Liane Haid ausruft: »Großartig hab'n S' das g'macht, Herr Hitler, nur so weiter, toi, toi, toi!« und immer lachend Goebbels unter den Lamien:

⁵³¹ F 876-884, 7f.

⁵³² Ebd., S. 7.

⁵³³ Ebd., S. 2.

Wie sie dem Satyrvolk behagen;
Ein Bocksfuß darf dort alles wagen.⁵³⁴

Kraus kombiniert einen Zeitungsausschnitt, der über den Empfang im Hotel berichtet, mit eigenem Zwischentext und einem Zitat aus ›Faust II‹; durch diese Montage, also durch das Entnehmen von Textsegmenten aus ihrem ursprünglichen Kontext und eine neue Zusammengruppierung, ergibt sich eine neue Bedeutung der Textsegmente, die jetzt das Geschehen in ironischem Licht erscheinen lassen. Die Kombination von Schauspielerempfang und der Bezeichnung „Lamien“, die streng genommen bereits ein Zitat aus ›Faust‹ darstellt, sowie die Betitelung „Satyrvolk“ für Schauspieler hebt den Aspekt der Prostitution der Künstler hervor. Ähnliches gilt für den Begriff „Bocksfuß“, der, im ›Faust‹ auf Mephistopheles zutreffend, im Goebbels-Kontext auf dessen Behinderung anspielt und wohl auch eine sexuelle Komponente (Goebbels, der „Bock von Babelsberg“, war bei Schauspielerinnen berüchtigt) enthält. Das satirische Ich tritt dabei als Verwalter der verschiedenen Stimmen im Text auf und steuert deren Wechselrede. Mitunter tritt es in einen scheinbaren Dialog mit der primären Quelle, aus der Textsegmente entnommen werden. Dazu zwei Stellen aus »Hüben und Drüben«:

Was immer aber dieser Tag bringe – es wird eine Entscheidung von geschichtlicher Größe sein.

Das ist wahr [...]“⁵³⁵.

Ein weiteres Beispiel:

Wir aber denken anders.

Nicht sehr tief, aber anders.⁵³⁶

Die Stimme des satirischen Ichs kommentiert das Textsegment. Im Schriftbild entsteht schon allein durch verschiedene Schriftgrade ein Gefälle zwischen den Textteilen, das durch den Eindruck der unterschiedlichen Stilebenen noch verstärkt wird. Der polemische Kommentar entlarvt das phrasenhafte Gerede der Parteiideologen unter Verwendung von Polysemen. Im zweiten Beispiel erscheint das Wort „anders“ durch seine Wiederholung in einer abwertenden Bedeutung. Kraus nützt für seine Polemik häufig die Ambiguität von Begriffen; Zitate, die zur Kategorie der intertextuellen Äquivalenz gehören, können so wieder neue Originalität erlangen, permutative Zitate erscheinen in ironischer Mehrdeutigkeit.

⁵³⁴ DW S. 66.

⁵³⁵ F 876-884, 17.

⁵³⁶ Ebd., S. 21.

10. Parrhesia (licentia)

Mit dieser Gedankenfigur ist zunächst einmal das freimütige Aussprechen der Wahrheit gemeint. Das Gegenüber kann aus einer Machtinstanz bestehen oder einer Teilöffentlichkeit, der der Redner das Vertrauen entgegenbringt, mit der geäußerten Wahrheit auch umgehen zu können. Lausberg beschreibt die Parrhesia oder Licentia folgendermaßen:

Die *licentia* ist ein freimütiger, nur auf die Wahrheit pochender brüskierender Vorwurf an das Publikum auf die Gefahr hin, das Publikum gegen die sprechende Partei zu verstimmen: der Redner traut dem Publikum die Verkraftung einer unangenehmen objektiven Wahrheit zu und hofft, damit erst recht an Sympathie zu gewinnen, was er in für das Publikum schmeichelhafter Weise durchblicken läßt. - Die *licentia* wird darüber hinaus aber auch in listiger Weise so ausgeführt, daß die vorgebrachte (angebliche) Wahrheit der Anschauung des Publikums ganz entspricht und das Publikum so gerade durch die Form der *licentia* in seiner Selbstzufriedenheit bestärkt wird und deswegen dem Redner Sympathie entgegenbringt.⁵³⁷

Das eigene Auditorium zum Zwecke des Sympathiegewinns vor den Kopf zu stoßen, ist für den Redner ein riskantes Unternehmen, dass dem rhetoriktheoretischen Prinzip der *Captatio benevolentiae* widerspricht, entfaltet aber, wenn es gelingt, eine große rhetorische Wirkung. In den Reden der ›Fackel‹ finden sich etliche Beispiele dafür, etwa die Ankündigung im Exordium der Rede »Rechenschaftsbericht«, „gegen den Anhang dieser trostreichen Inselwelt unerbittlich zu sein.“⁵³⁸ Die Parrhesia unterstreicht dabei die Autonomie und den Individualismus der Figur des Satirikers, der auf seine Person verweist und sich als Einzelgänger und Außenseiter inszeniert. Es wird außerdem der Wahrhaftigkeitsanspruch des Redners betont, welcher offensichtlich die Konfrontation aus Wahrheitsliebe nicht scheut. So dient die Parrhesia der Selbstdarstellung des Satirikers als moralischer Instanz (Ethos).

Das Aussprechen der Wahrheit oder die Behauptung, dass das Auszusprechende die Wahrheit darstellt, erscheint oft in Wiederholungsfiguren auf der Satzebene, in denen Unumstößliches formuliert wird. In der Rede »Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt« hält Kraus folgenden Standpunkt fest: „Ich behaupte, daß im Krieg jeder geistige Mensch ein Hochverräter an der Menschheit war, der nicht gegen sein eigenes kriegführendes Vaterland aufgestanden ist [...]“⁵³⁹. Auch die anschließenden Sätze werden mit „Ich behaupte“ beigeordnet. In »Hüben und Drüben« erscheint die Analyse des Parteistils in wiederholten gleichungsartigen Sätzen: „Das ist der speiwürdige

⁵³⁷ Lausberg, § 761.

⁵³⁸ F 795-799, 1.

⁵³⁹ F 781-786, 3.

Biedermannston [...]. Das ist die unwiderrufbare Selbstgerechtigkeit [...]. Das ist die Überzeugtheit [...].“⁵⁴⁰ Durch die Formelhaftigkeit des Gesagten wird ein Wahrhaftigkeitsanspruch suggeriert. Die Parrhesia hat auch eine durchaus pathetische Wirkung. Der höchst subjektive Anspruch, die Wahrheit zu äußern, funktioniert nicht so sehr auf der rationalen, sondern mehr auf der emotionalen Ebene.

11. Exsecratio

Bei Kolmer heißt es: „Die Exsecratio stellt eine Figur des höchsten Affekts, sowohl des Zorns als auch der Verzweiflung dar.“⁵⁴¹ Dementsprechend sparsam sollte mit dieser rhetorischen Figur umgegangen werden, vor allem wenn es sich um eine Verwünschung des Publikums handelt. Es wurde schon erwähnt, dass der von Kraus öffentlich am häufigsten vorgetragene Text »Reklamefahrten zur Hölle« mit dem Ausstoßen einer Publikumsverfluchung endet: „dann hol‘ Sie der Teufel nach einem Schlachtfeld par excellence!“⁵⁴² Kraus greift die Anrede aus der zitierten Annonce satirisch-parodistisch auf, aber er verfremdet die Bedeutung des Pronomens. Aus dem Adressaten der Werbeannonce wird der Rezipient des »Fackel«-Textes. Die „Höflichkeitsform“ des gedruckten Textes (nur dort wird sie durch die Großschreibung sichtbar) impliziert alle Leser, wir alle scheinen somit in die Verwünschung inbegriffen zu sein, denn wir alle sind Zeugen dieser Annonce.

Die Verwünschung des Publikums steht dem rhetorischen Interesse des Captatio benevolentiae einigermaßen entgegen, doch bewirkt sie andere starke Effekte: Sie zeugt von der Unabhängigkeit und dem Individualismus des Sprechers, der das Risiko nicht scheut, sich bei der Masse unbeliebt zu machen. Dadurch wird seine Glaubwürdigkeit (Ethos) erhöht. Der Sprecher hat es nicht nötig, sich der Menge anzupassen oder sich bei ihr einzuschmeicheln. Durch den Ausbruch des Zorns wird natürlich auch Pathos erzeugt; die Verwünschung dient also der Vermittlung von Emotionen, denen neben der Selbstdarstellung und der Argumentation des Redners in gleichem Maße persuasive Bedeutung zukommt. Das Hervorrufen starker Emotionen hat auf das Publikum eine

⁵⁴⁰ F 876-884, 8.

⁵⁴¹ Kolmer/Rob-Santer, S. 91.

⁵⁴² F 577-582, 98.

kathartische Wirkung. Durch die satirische Verarbeitung realer Ereignisse kommt es zu einem Zurechtrücken der verkehrten Wirklichkeit.

12. Paradoxon

Wie schon erwähnt, hat Heike Fischer das Paradoxon, als „zentrale Redefigur“⁵⁴³ bei Kraus bezeichnet. Es gehört zu den am häufigsten anzutreffenden Stilmitteln in Kraus-Texten und auch qualitativ nimmt es einen hohen Stellenwert ein. Das Paradoxon dient dem Aufzeigen von Diskrepanzen und Oppositionen innerhalb der ‚verkehrten Welt‘ und ist in dieser Funktion für die gesamte Kunstform Satire konstitutiv. „Wie das Oxymoron appelliert das Paradoxon an den Intellekt, der den scheinbaren Widerspruch auflösen muss.“⁵⁴⁴ Rhetoriktheoretisch betrachtet erfüllt es in seiner Prägnanz außerdem die Redetugend der Brevitas.

Das Wesen der Satire überhaupt scheint paradox zu sein: In der Verhaftung im Stofflichen einerseits und dem ästhetischen Anspruch andererseits kommt die Ambivalenz der satirischen Kunstform zum Ausdruck. Die Unerhabenheit der kleinen Anlässe, an denen sich der satirische Ausbruch entzündet, steht im Kontrast zu ihrer ästhetischen Ausgestaltung. Die vom Satiriker wahrgenommenen Deformationen innerhalb einer Gesellschaft widersprechen per se einer Würdigung durch künstlerische Gestaltung und das Verweisen auf die Autonomie dieser Ästhetik. In der Rhetorik ein Verstoß gegen das Prinzip des Aptum.

Ähnlich wie schon beim Stilbruch kann die Verwendung von Paradoxa bei Karl Kraus auf gedanklicher Ebene sowie auf der Satz- und Wortebene beobachtet werden:

a) Mikroebene

In der Analyse der Argumentationsweise der Rede »Hüben und Drüben« wurde bereits auf Paradoxa hingewiesen, mit denen Kraus die sozialdemokratische Partei

⁵⁴³ Fischer, S. 279.

⁵⁴⁴ Kolmer/Rob Santer, S. 85.

kennzeichnet. So konstatiert er ihr etwa „die Haltung der verfolgenden Unschuld“⁵⁴⁵, ein Wort, in dem die logische Verdrehung der Opfer- und Täterrolle zum Ausdruck kommt, und dass Kraus ursprünglich während des Ersten Weltkrieges für das Deutsche Reich, das sich der Kriegsschuld entziehen wollte, geprägt hat („Die verfolgende Unschuld des heiligen Verteidigungskrieges“⁵⁴⁶). Dass Kraus dieses Wort, mit der die verlogene Haltung des Aggressors in einem Angriffskrieg, der seine Rolle auf das Ausüben von Notwehr herunterspielt, auf die Partei anwendet, zeigt, wie tief sie in seinen Augen gesunken sein muss. Auch in der ›Dritten Walpurgisnacht‹, in der Kraus die Verlogenheit nationalsozialistischer Rede und die Vertauschung von Opfer- und Täterrolle im Zusammenhang mit dem Begriff „Greuelpropaganda“ kennzeichnet, stößt man auf die paradoxe Prägung: „Zweifelt man aber auch noch, daß meine Erfassung des Typus »verfolgende Unschuld« schon im Weltkrieg den Schlüssel zum Verständnis geboten hat?“ Mit seiner rhetorischen Frage weist Kraus auf die historische Kontinuität in der Entwicklung zum Nationalsozialismus hin. Dessen Auftreten erscheint nicht als Einbruch in die Zivilisation, sondern Ergebnis einer Evolution, die aus der Erfahrung des Ersten Weltkrieges resultiert.

Im gleichen Atemzug mit der ‚verfolgenden Unschuld‘ konstatiert Kraus der Partei außerdem „die Fähigkeit, Niederlagen zu erringen“⁵⁴⁷. Im Paradoxon kommen logische Brüche zum Vorschein. Er unterstellt der Parteipresse also, propagandistisch und manipulativ die Wahrheit zu verdrehen, indem Niederlagen als Siege verkauft werden. Das Argument gegen die Partei, dass sie ihre Chance nach der Kapitulation nicht genutzt hätte, kommt in der Prägung, die Sozialdemokratie habe den „Frieden verloren“⁵⁴⁸ zum Ausdruck. Aus den letzten beiden Beispielen wird ersichtlich, wie Kraus abgegriffene Redewendungen aus der Zeitungssprache durch paradoxe Verdrehung wieder mit einem sinnvollen Inhalt füllt. Auch die Redensart, ‚durch Schaden klug werden‘ erfährt durch das Paradoxon eine Aktualisierung.

Kraus stellt in der Rede »Klarstellung«⁵⁴⁹ die rhetorische Frage: „Ist es nicht die hoffnungsloseste und toteste aller Gewißheiten, unter einer Nation zu leben, die durch

⁵⁴⁵ F 876-884, 3.

⁵⁴⁶ F 771-776, 19. Die Prägung findet sich auch in den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ im Dialog des Optimisten mit dem Nörgler in der 41. Szene im dritten Akt. Die Letzten Tage der Menschheit, in: Karl Kraus, Schriften, hrsg. v. Christian Wagenknecht (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986), Band 10, S. 409.

⁵⁴⁷ F 876-884, 3.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 7.

⁵⁴⁹ Gesprochen am 21. Oktober und 1. November 1920. F 554-556, 1-5.

Schaden dümmen wird?“⁵⁵⁰ Damit kennzeichnet er die Tatsache, dass Österreich und Deutschland aus der Erfahrung des Ersten Weltkrieges nichts gelernt haben und die Toten des Krieges einen sinnlosen Tod gestorben sind. In der Rede »Hüben und Drüben« etwa ist im Zusammenhang mit der Wiederaufrüstung von dem „Drang“ die Rede, „durch Schaden dümmen zu werden“⁵⁵¹.

b) Makroebene

Titel wie »Die letzten Tage der Menschheit« oder »Warum die Fackel nicht erscheint« können als Paradoxa betrachtet werden. Sowohl die Tatsache, dass man nach dem Untergang der Menschheit diesen nicht mehr beschreiben kann, als auch die in der »Fackel« mehrfach wiederkehrende Apokalypse stellen einen Bruch in der Logik dar. Auf die Paradoxie des Schweigens, die in seiner Feststellung und Begründung des Nicht-Erscheinens der »Fackel« zum Ausdruck kommt, wurde bereits hingewiesen. Beide Beispiele entpuppen sich aber bei näherer Betrachtung als Scheinparadoxa; durch den Ersten Weltkrieg ist sicherlich eine Welt untergegangen und auch das Schweigen ist ein rhetorischer Akt, wenn auch kein ungefährlicher. Anhand dieser Beispiele kann beobachtet werden, wie das Paradoxon in der Mikroebene des Titels in die Makroebene der Textaussage weist. Das Paradox des Satzes „Mir fällt zu Hitler nichts ein“ (paradox, da es am Anfang einer Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus steht) zeigt, wie eine rhetorische Figur auf der Satzebene gleichzeitig auf der gedanklichen Ebene des gesamten Textes wirken kann.

Paradoxa auf der Makroebene, die bei Kraus feststellbar sind, stellen oft Paradoxa der Satire allgemein dar. So wie auch der anfangs genannte Gegensatz von Stofflichkeit und Autonomieästhetik steht die Qualität der Anlässe zunächst im Widerspruch zu den konstatierten Katastrophen. Nach genauerer Betrachtung erweisen sie sich allerdings als Scheinwidersprüche, da es der Satire immanent ist, an den Details die größeren Sinnzusammenhänge abzulesen. Auch das bei Kraus ständige Rekurren auf die eigene Wirkungslosigkeit, die - wie im Ethos-Kapitel bereits erwähnt – zur

⁵⁵⁰ F 554-556, 2.

⁵⁵¹ F 876-884, 21 Im letzten Heft der »Fackel« findet sich das Wort auf den eigenen „Anhang“ angewandt: „weil sie durch Schaden dümmen geworden sind“ F 917-922, 96.

Selbstdarstellung des satirischen Ichs gehört, steht im Kontrast zu der satirischen Bemühung, zu dem polemischen Energieaufwand.

D) Memoria: Gesprochene Sprache und geschriebener Text

Die Gemeinsamkeit der Entstehungsschritte geschriebener und gesprochener Texte endet bei der Elocutio. Auch eine Rede, wenn sie nicht gerade ex tempore gehalten wird, ist zunächst ein schriftlicher Text, der dann vom Redner für den Vortrag memoriert wird. Dafür kennt die klassische Rhetorik die verschiedensten Techniken.

Obwohl Kraus, wie persönliche Berichte bezeugen, über ein hervorragendes Gedächtnis verfügte, war ihm als Redner die vollständige Ausformulierung des Skriptums sehr wichtig. Ohne Vorlage frei zu sprechen, hat Kraus auch vor Gericht (mit der Ausnahme des Zeugenstands) stets vermieden. In diesem Kapitel sei deswegen ein Wort zu dem Verhältnis von gesprochener Sprache und geschriebenem Text in seinem Werk gesagt, das in der ›Fackel‹ auch von Kraus selbst an mehreren Stellen thematisiert wird. Bei der Lektüre der Reden, Ansprachen und Vorbemerkungen vergisst man gerne, dass diese Texte ursprünglich für ein hörendes Publikum geschrieben wurden und in der ›Fackel‹ nur zum Nach-Lesen für die Abwesenden abgedruckt wurden, meist in dem der Vorlesung unmittelbar folgenden Heft. Die Rede »Hüben und Drüben« sprach Kraus etwa am 29. September 1932, schriftlich hielten sie die Leser der ›Fackel‹ im Mitte Oktober erschienenen Heft mit dem Zusatz „Gesprochen am 29. September“ in Händen, der Hinweis auf das Programm der Vorlesung findet sich daraufhin im Dezember-Heft⁵⁵². Bevor der Text in Druck ging, musste er sich also vor einem hörenden Publikum beweisen. Da diese Rede höchst situationsgebunden war, wurde sie in keiner weiteren Vorlesung, auch nicht ausschnittsweise wiederholt.

Das gedruckte Wort hat nicht die Wirkung des gesprochenen, sie kann sich erst beim Vortrag vollständig entfalten, durch den der Text seine letzte Fixierung erfährt. Kraus

⁵⁵² F 885-887, 11.

spricht über eine Wirkungsweise, von der sich „selbst der vorstellungsfähigste Leser des gedruckten Inhalts keinen Begriff machen kann [...]“⁵⁵³. Das stille Lesen birgt durch den geringeren Einfluss des Autors die Gefahr des Missverstehens in sich, der Text verselbstständigt sich:

Gerade auch das geschriebene Wort verlangt ein „Ohr“, weil im Rhythmus Bedeutung liegt, ja ein Mißverständnis des „Tempos“ zum Mißverstehen des Satzes selbst führt. Wo der Geist mit seinen Kategorien des Verstehens beschränkt ist, kommt ihm unerwartet der Körper zu Hilfe [...]“⁵⁵⁴.

Durch die Stimme, sofern sie der Vortragende in ihren verschiedenen Nuancen einzusetzen weiß, bietet sich ihm ein weiterer Parameter, durch den sich die Autor-Intention ausdrücken kann. Götttert bemerkt dazu:

Entsprechend kann und soll man an der Stimme, an ihrem ‚Ton‘ ablesen, was der Sprecher ‚sagen‘ will, mehr noch: was er wirklich ‚will‘. Aber dieses Ablesen ist gefährdet. Der Ausdruck kann dunkel geraten, sein Verständnis mißlingen. *Deshalb* bedarf es rhetorischer Kunst. Jähzorn, Jammer, Freude – alle diese Empfindungen haben eine natürliche ‚Sprache‘ und sind doch auch auf Pflege angewiesen.⁵⁵⁵

Das Verhältnis und die Differenz zwischen gesprochener und geschriebener Sprache werden von Kraus in mehreren Reden thematisiert. In »Zweihundert Vorlesungen und das geistige Wien« spricht er von dem „Erfolgsgebiet des gesprochenen Wortes“⁵⁵⁶ als einem eigenständigen Bereich seines satirischen Schaffens; „das Gebiet des gesprochenen Wortes, das doch die Probe jener unmittelbaren Wirkung ermöglicht“⁵⁵⁷. Durch das Vorlesungssetting ist es dem Autor möglich, eine unmittelbare Reaktion des Publikums auf den gesprochenen Text zu erhalten, der sich in der Situation sofort beweisen kann. Die Attraktivität besteht für den Autor darin, die Wirkung des Textes sofort zu erproben. Kraus ist sich offensichtlich bewusst, dass der Text erst durch die Anwesenheit des Auditoriums sich vervollständigt: „Wenn das gedruckte Wort auch ohne Leser würde und wäre, die Hörer gehören zum Vortrag, der ohne sie nicht wäre, nicht wegen des fehlenden Ohrs, sondern wegen des fehlenden Elements.“⁵⁵⁸ Nur durch das Mitwirken des Publikums wird das Setting der Rede komplett.

Obwohl die Figur des Satirikers in ihrer Selbstdarstellung für gewöhnlich mit der völligen Wirkungslosigkeit des eigenen geschriebenen Wortes kokettiert, behauptet sie trotzdem selbstbewusst, ein Vorlesungs-Publikum durch gesprochenen Text

⁵⁵³ F 706-711, 98.

⁵⁵⁴ Götttert (1998), S. 390.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 65.

⁵⁵⁶ F 676-678, 49.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 53.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 54.

kontrollieren, ja sogar zu einer Schlägerei aufwiegeln zu können. „Mein gedrucktes Wort mögen sie in den Wind schlagen, als wäre es ihr eigenes. Aber mein gesprochenes kann eine Menge so alterieren, daß meine Aufforderung: Jetzt wird einmal geprügelt! zur Tat werden könnte.“⁵⁵⁹ Die Wirkungsweise des flüchtigen, gesprochenen Textes wird weit über die des schriftlich fixierten gestellt, da ersteres weitaus mehr Kontrolle über Text und Publikum ermöglicht. Durch die stimmliche Gestaltung des Sprechers werden gesprochene Texte, selbst oder gerade wenn sie, wie das bei Kraus der Fall ist, aus so komplizierten Hypotaxen konstruiert sind, besser verständlich. Nuancen, die wichtige Hinweise zum Textverständnis enthalten können, gehen bei der stillen Lektüre unter. Selbst der Hörer, dem sich nicht alle Zusammenhänge des Textes erschließen, behält einen lebhafteren Eindruck vom Vortrag als der Leser der gedruckten Version:

So sittlich und organisch wie das Bedürfnis, die Sätze zu hören, deren schmerzendes Licht dem im Zeitdunkel befangenen Auge nicht eintrifft, ihr volles Sprachleben sich akustisch zu beweisen und in dem zugesetzten Leben der Wortdarstellung zu empfinden, ist die Befriedigung dieses Bedürfnisses, und selbst jene empfangen einen Schimmer davon, die der Lektüre nichts als die stoffliche Erinnerung verdanken. Hier ist kein Zugeständnis an den Hörer, sondern nur eine Sphäre bereitet, die im gedruckten Wort eingeschlossen war. Es sind ihrer doch mehr, die, was im Text an Schau- und Hörspiel enthalten ist, nicht lesen können, als solche, die nicht hören und schauen wollen, was zu lesen ist.⁵⁶⁰

Der Satiriker bekennt nicht ohne Stolz, dass seine Vortragstätigkeit völlig autark ohne die Öffentlichkeit der meinungsbildenden Massenmedien und sogar ohne Ankündigung in der ›Fackel‹ für sich existieren kann:

Nicht die publizistische Tatsache der Fackel [...] sei hier in Kontrast gesetzt zu allem, was täglich mit tausend Hebeln und Pressen die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich selbst zieht, sondern nur die Tatsache meines gesprochenen Wortes, das sich nicht einmal der Publizität der Fackel, jedenfalls nicht als einer Möglichkeit der Ankündigung, bedienen muß, um auf der Welt zu sein.⁵⁶¹

Diese Beschreibung und Bewertung der eigenen Vortragstätigkeit ist selbstverständlich auch als Beitrag zur Selbstinszenierung des Vorlesers zu sehen. Die Betonung der eigenen Autonomie spielt dabei für die Figur des Satirikers eine wichtige Rolle. Dieser legt auch größten Wert darauf, festzustellen, dass dem Vortrag keine intensiven Proben vorausgegangen sind:

Zum Abschluß des Zyklus sei der Version widersprochen, die vielfach im Hörerraum die Wirkung begleitet haben soll: es müsse dies alles »aber auch vortrefflich einstudiert« sein. Nicht um ein Verdienst zu vergrößern, sondern um einen Unsinn zu verkleinern, sei wieder einmal gesagt, daß da überhaupt nichts einstudiert, nichts vorbereitet, nichts, außer den Strichen, auch nur genauer angesehen wird, ja daß selbst der Einklang mit der musikalischen Begleitung sich

⁵⁵⁹ F 387-388, 87.

⁵⁶⁰ F 583-587, 51.

⁵⁶¹ Ebd., S. 50.

mehr dem Glück der Improvisation als der flüchtigen Probe verdankt. Studium wäre, selbst wenn auch dazu noch die Arbeit Zeit ließe, eine völlig unfruchtbare Leistung, von der die auf dem Podium, die hier entstehende, nichts behielte. Im Zimmer, ohne Auditorium, entsteht nichts. Dagegen ist es wohl richtig, daß jede Vorlesung eines Werkes die Probe zu der folgenden desselben Werkes ist. Dies war gegen eine völlig kunstfremde Meinung wieder einmal festzustellen, und wird wie alles schon Gesagte immer wieder gesagt werden müssen.⁵⁶²

Der Hinweis auf die Notwendigkeit der ständigen Wiederholung von Grundsätzlichem, für das die Reden Raum bieten, gehört zur Selbstdarstellung des Satirikers, dessen Publikum zwar als vergesslich charakterisiert wird, dem er aber für das Gelingen des Vortrags eine entscheidende Rolle zukommen lässt.

Im Ethos-Kapitel war bereits davon die Rede, dass Kraus in den dreißiger Jahren zur Enttäuschung seines Publikums immer weniger bereit war, aus ›Eigenen Schriften‹ zu lesen. Aufschlussreich ist, dass der technischer Entwicklung höchst kritisch gegenüberstehende Kraus für seine eigenen Texte immer öfter moderne Speichermedien verwendete. Kraus nutzte für seine Vortragstätigkeit das Radio, ließ sich beim Vorlesen sogar filmen, obwohl er auch dem Film skeptisch gegenüberstand. Von den ›Eigenen Schriften‹ wurden zahlreiche Schallplattenaufnahmen angefertigt, von denen im Actio-Kapitel noch die Rede sein wird:

Nicht Zufall der Gelegenheit ist es, was mich zu dem Entschluß geführt hat, die repräsentativsten Gestaltungen innerhalb des Gebiets, das die mir peinliche Bezeichnung der »Eigenen Schriften« hat, nach und nach der Schallplatte anzuvertrauen und so die Technik für die üble Nachrede, die ich ihr halte, zu rehabilitieren [...]⁵⁶³.

Es gibt einige Gründe anzunehmen, dass Kraus den für seine Vortragstätigkeit unangenehm gewordenen Bereich der ›Eigenen Schriften‹ fast völlig der Schallplattentechnik überantworten wollte.⁵⁶⁴

Man kann die »Reklamefahrten zur Hölle«, wenn man Kraus' Tonaufnahme kennt, kaum lesen, ohne dabei die Version mit seiner Stimme im Ohr zu imaginieren. Wären mehr Aufnahmen von weiteren Texten erhalten, würden wohl auch diese von einem konkreten akustischen Eindruck überlagert werden. Diese aufgenommenen Texte erscheinen in ihrer Bedeutung stärker fixiert als die nicht in gesprochener Version vorliegenden. Das gedruckte Wort war für Kraus immer noch in Bewegung, die Arbeit an einem Text im Prinzip nie abgeschlossen. In Aphorismen gibt die Figur des Satirikers Aufschluss über ihre aufwendige Arbeitsweise:

⁵⁶² F 706-711, 94.

⁵⁶³ F 845-846, 33.

Manchmal lege ich Wert darauf, daß mich ein Wort wie ein offener Mund anspreche, und ich setze einen Doppelpunkt. Dann habe ich die Grimasse satt und sähe sie lieber zu einem Punkt geschlossen. Solche Laune befriedige ich erst im Antlitz des gedruckten Wortes. Sie bewirkt oft den Verlust von dreitausend Bogen, die ich um alles in der Welt und mit dem Aufwand lächerlicher Kautelen den Augen eines Publikums entziehe, das sich dafür interessiert, was ich über die Revolution in Portugal zu sagen habe. Dann erfährt es, daß ich nichts darüber zu sagen habe, und nimmt mir die Enttäuschung übel.⁵⁶⁵

Auch der Anfang der Rede »In eigenster Sache« kündigt – schon 1922 – von der Unerträglichkeit, aus den »Eigenen Schriften« öffentlich zu lesen, die nie eine endgültige Form annehmen könnten. Kraus, der in äußerst vielen Korrekturgänge noch am Text arbeitet, beschreibt seine Texte als work in progress: „Um als Sprecher des eigenen Wortes (das mit meinem Mund der nie beruhigten, nie vollendeten Gestalt nachzusprechen mir von jeher mehr Qual als Pflicht war) auch nur den heutigen Vortrag durchstehen zu können [...]“⁵⁶⁶. Die Version eines Textes, wie man sie in der »Fackel« vorfindet, ist nur eine vorübergehende Gestalt, die dieser Text angenommen hat. Paradoxerweise scheint also der gesprochene Text vom Autor in seiner Bedeutung viel stärker festgelegt zu sein. Vielleicht wäre die Schallplatte ein geeigneteres Speichermedium gewesen für einen Autor, in dessen Werk akustische Eindrücke eine so große Rolle spielen und dessen Auffassung von Sprache als etwas Organischem der Lebendigkeit des gesprochenen Wortes angemessen wäre.

⁵⁶⁵ F 309-310, 28f. Interessanterweise klingt auch hier schon das Motiv der geforderten Stellungnahme, wovon im Ethos-Kapitel schon die Rede war, an. Das Publikum scheint nur am Anlass der Satire interessiert zu sein.

⁵⁶⁶ F 608-612, 1.

E) Actio: Über die Stimme

1. sermo corporis

Konfrontiert man eine weder mit der Kraus' Person noch mit seinem Werk vertraute Zuhörerschaft mit Tonaufnahmen des Vortragenden, erhält man zuweilen als Reaktion auf die Sprechweise und das ungewöhnliche Pathos des Sprechenden verwundertes Lachen oder Abscheu. Es ist durchaus verständlich, dass die vorliegenden Aufnahmen für den heutigen Hörer eher befremdend anmuten mögen, doch liegt die Vermutung nahe, die Parallele Kraus – Hitler beruhe auf einer oberflächlichen Wahrnehmung des alten Tonmaterials. Nicht alles, was mit rollendem R und pathetischem Instrumentarium vorgetragen wurde und historisch klingt, stammt automatisch aus der NS-Zeit oder weist auf diese hin. Es soll in diesem Kapitel gezeigt werden, was freilich schwer zu beweisen ist: dass Kraus' Diktion schon damals für die Zeitgenossenschaft altmodisch anmuten musste, dass dies den Sprachgestus eines theaterbegeisterten, im 19. Jahrhundert geprägten Autors repräsentiert und keinesfalls „up to date“ oder zukunftsweisend war.

Zunächst soll eine Annäherung an die rhetoriktheoretische Bedeutung der Actio versucht werden. Der Mensch gilt gemeinhin als Augenwesen. Doch schon in der Antike hat man sich darüber gestritten, welcher der Sinne, der Gesichtssinn oder der des Hörens, an erster Stelle steht, wobei die Entscheidung letztlich zugunsten des Auges ausfiel.⁵⁶⁷ Dem Ohr kommt dafür aber eine direktere, fast taktile Bedeutung zu; nicht umsonst hat das Verb für *hören* in vielen Sprachen auch die Bedeutung *fühlen*. In der Rezeption von Literatur spielt die ursprüngliche Oralität des Mediums fast keine Rolle mehr, sie ist fast zur Gänze ein Medium für das Auge geworden. Texte nur über das Ohr aufzunehmen, erscheint als zunehmend schwierig. Dementsprechend wird auch die klangliche Komponente, also die Körperlichkeit der Sprache wenig untersucht. Die ersten drei Entstehungsschritte (Inventio, Dispositio und Elocutio) die Officia oratoris,

⁵⁶⁷ Göttert (1998), S. 14; vgl. dazu Sybille Krämer: „Schon im klassischen griechischen Denken vollzieht sich ein Übergang vom Akroamatischen zum Apodeiktischen, also von dem, was zu Gehör kommt, zu dem, was uns zu Gesicht kommt. Ein Primat des Sehens gegenüber dem Hören nimmt hier seinen Ausgang, der für die abendländische Kulturgeschichte [...] zunehmend an Gewicht gewinnt.“ Sybille Krämer, Sprache – Stimme – Schrift, Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: Uwe Wirth, Performanz (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002), S. 337.

haben alle Texte in ihrer Produktion miteinander gemein. Die Festlegung der literarischen Rhetorik seit Heinrich Lausberg auf den Prozess der Elocutio wurde schon festgestellt. Der Actio oder Pronuntiatio wird in der literarischen Rhetorik, die seit Lausberg auf die Figuren und ihrer Analyse festgelegt ist, also fast ausschließlich mit der Elocutio sich beschäftigt, wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Actio, die für diese Betrachtung entscheidend ist, stellt für den Überzeugungsprozess eine genauso entscheidende Rolle dar wie etwa die Topik oder das Ethos des Redners. Für die antiken Rhetoriker ist die Actio aber das Hauptstück der Redekunst. Sie stellt den Teil der Redeentstehung dar, den das gesprochene Wort dem leblosen Buchstaben voraus hat.

Für die antiken Theoretiker galt die Stimme des Redners als weniger korrumpierbar, da das Ohr nicht so leicht zu täuschen sei wie das Auge, doch spätestens seit Joseph Goebbels weiß man, dass auch jene Komponenten, die die körperliche Seite der Rede ausmachen, zur Manipulation im Dienste der schlechten Sache eingesetzt werden können. Auch mit der Beredsamkeit des Körpers, mit der Universalsprache des Menschen in Form von Mimik und Gestik, kann man bewusst, ja vielleicht sogar noch besser und erfolgreicher lügen:

Eine moderne wissenschaftliche Analyse zur Prosodik, die alle Merkmale des Ausdrucks wie Rhythmus, Melodik, Betonung, Dynamik, Stimmlage und Stimmfarbe zu erfassen sucht, kommt zu dem Ergebnis, daß Hitler in extremer Weise jene Form des Klangs aktivierte, die in erster Linie auf das vegetative Nervensystem wirkt, also auf den Hirnstamm, wo Botschaften früher ‚ankommen‘ als in der Großhirnrinde, der die logischen Funktionen obliegen.⁵⁶⁸

In der Rhetorik gilt die Gestik und Mimik als der Stimme untergeordnet. Alle drei Elemente werden bei Cicero unter *sermo corporis*, „Beredsamkeit des Leibes“⁵⁶⁹, subsumiert und bilden miteinander die Aufführung, die Actio der Rede. Der Stimme komme dabei die größte Bedeutung zu, weil ohne sie die Gestik sinnlos wäre.⁵⁷⁰ Mimik und Gestik stellen dabei für Cicero eine Art universeller Sprache dar (*sermo communis*⁵⁷¹), die für alle Menschen gleichermaßen verständlich sei:

Die Stimme [...] bleibt bei ihrem natürlichen Auftreten niemals allein. Mit der Stimme zusammen spricht stets der Körper, assistieren Mimik und Gestik, die wie zusätzliche Kanäle fungieren, auf denen das Gesagte durchmodelliert wird. Auch dies wiederum geschieht nach ‚persönlichen‘ und entsprechend identifizierbaren Parametern. Haltung und Bewegung etwa spielen eine entscheidende Rolle, und selbst die Ruhestellung ist nicht ohne symbolische Funktion.⁵⁷²

⁵⁶⁸ Götttert (1998), S. 439.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 227.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 227.

⁵⁷¹ Vgl. ebd., S. 73.

⁵⁷² Ebd., S. 13f.

Demnach ist es unmöglich, als Redner nicht mit dem Körper zu sprechen und auch die Abwesenheit oder Verweigerung körperlicher Rhetorik ist selbst schon Ausdruck von Rhetorik.

Den antiken Theoretikern wie Aristoteles galt in allen Parametern der Stimme das Mittelmaß als ideal.⁵⁷³ Weder in Lautstärke, Tonhöhe noch Klangfarbe sollte der Redner in Extrembereiche geraten. In den verschiedenen Parametern zeigt sich die Überlegenheit des gesprochenen Wortes vor dem geschriebenen, das diese mannigfaltigen Ausdrucksmittel durch die schriftliche Fixierung einbüßt.

Anders als im Falle der eindimensionalen Schrift vollzieht sich die stimmliche Übermittlung dabei mehrdimensional. Zu unterscheiden sind Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe, deren Leistungsfähigkeit wiederum nach Umfang, Geschwindigkeit und Genauigkeit variiert. Es gibt also Tonhöhen im Umfang von tief bis hoch, die in langsamer bis schneller Geschwindigkeit sauber bis unsauber realisiert werden. Für Lautstärke und Klangfarbe gelten die Parameter leise bis laut bzw. dunkel bis hell. In der Zusammensetzung aller dieser Klangeigenschaften ist jede Stimme individuell, ja einzigartig – in diesem Punkt liegt einer der wichtigsten Unterschiede zur schriftlichen Form von Information. Keine Stimme der Welt kann bei ihrer Artikulation ihren Träger verbergen, und dies bis in weitere Abschattierungen, die sogar augenblickliche Befindlichkeiten verraten.⁵⁷⁴

Daraus wird ersichtlich, dass die Stimme nicht einfach nur ein Werkzeug ist, Gedanken zu übermitteln, Argumente vorzubringen, sondern selbst die Argumentation unterstützt. Der Stimme selbst kommt die Bedeutung eines Mediums zu.⁵⁷⁵ Die unterschiedlichen Teile einer Rede verlangen dabei einen wechselnden Tonfall. Die Selbstdarstellung des Redners etwa benötigt sowohl eine andere Stillage als auch eine andere stimmliche Gestaltung als etwa das Pragma:

Es geht um eine Flexibilität des ‚Tons‘, die nach dem Schema der drei Aufgaben des Redners – Belehrung, Beschwichtigung, Erregung – ausdifferenziert ist: als der ruhige Gesprächston (*sermo*), der eifernde Ton (*contentio*) und der sich steigernde Ton (*amplificatio*). Sie alle wollen abwechselnd in einer Rede angewandt werden und verteilen sich insbesondere auf die verschiedenen Abschnitte [...]⁵⁷⁶.

In der Tonaufnahme zu den »Reklamefahrten zur Hölle« lässt sich zeigen, wie Kraus, der gegen das antike Gebot des idealen Mittelmaßes in den verschiedenen Parametern der Stimme sicherlich verstößt, diesen Wechsel des Tons durchaus vollzieht.

⁵⁷³ Göttert (1998), S. 233.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 13.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 71.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 70.

2. Ohrenzeugen

Zunächst aber, bevor die Film- und Tondokumente der »Reklamefahrten zur Hölle« einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, sollen einige Aussagen von Zeitzeugen zu Kraus' Vorlesungen wiedergegeben werden. An dieser Stelle seien nur jene Äußerungen von Bedeutung, die sich auch wirklich auf Kraus' Stimme, Gestik und Mimik, also auf die *sermo corporis* beziehen.⁵⁷⁷ Es werden auch solche Beschreibungen berücksichtigt, die sich auf das »Theater der Dichtung« beziehen, also nicht ausschließlich solche über Vorlesungen aus den »Eigenen Schriften«.

Von Siegfried Jacobsohn, dem Herausgeber der »Schaubühne«, stammt folgende Schilderung:

Unerschöpflich die malende Kraft seiner Stimme, eines stählern blanken Tenors, seines hageren Gesichts, in dem die Nerven offen zutage liegen, und gar seine bebenden Hände. In einem seiner poetischen Ausbrüche wider den Krieg heißt es, schaurig genug: »Der Fortschritt geht auf Zinsfuß und Prothese« - und da stelzen die Finger der rechten Hand diesen Gang so anschaulich vor, daß es einem eiskalt über den Rücken läuft.⁵⁷⁸

Die Journalistin Ruth Seydewitz, die Kraus nicht unbedingt wohlwollend gegenüberstand, bemerkt: „Es war, als würden glühende Kohlen auf mein Haupt geschüttet – so ergriff mich die Stimme.“⁵⁷⁹ Der Publizist Bruno Frei schreibt über Kraus:

Mit der linken Hand stützte er den leicht zur Seite geneigten Kopf, während die Rechte mit ausholender Gebärde die Worte im Raum nachformte. Das beseelte Gesicht in ständiger Bewegung, der Mund schmal und scharf. Die metallische Stimme durchdrang das Dunkel des Saales.⁵⁸⁰

Kraus' Stimme, deren Klangfarbe als ‚metallisch‘ und ‚stählern‘ beschrieben wird und die in der Tonlage eines Tenors gelegen haben dürfte, wird ein großes Faszinosum zugeschrieben, das vor allem aus ihrer Wandlungsfähigkeit resultiert:

Die besondere Faszination, die von Kraus' Stimme ausging, ist vielfach bemerkt worden. Für Clare Deveson war der Umfang der Stimme das Entscheidende: Vom sanftesten Ton bis zum Grollen hätten Kraus alle Abstufungen zur Verfügung gestanden. Dabei habe der Ausdruck immer dem tatsächlichen Gefühl entsprochen. Kraus habe immer „mit seiner ganzen Persönlichkeit“ agiert, jedes Wort wirklich geglaubt. Man konnte „im Vortrag den Geist arbeiten sehen“, was die Wahrnehmung der Stimme zusätzlich gelenkt habe. Auch Brügel betont die

⁵⁷⁷ Eine Sammlung von zeitgenössischen Aussagen zu Kraus' Vorlesungen findet sich auch bei Leo A. Lensing, *Karl Kraus als Vorleser*, Faksimile-Edition einer Schrift, die Karl Kraus nie ausgegeben hat (Warmbronn: Ulrich Keicher 2007), und bei Irmgard Schartner, *Karl Kraus und die Musik* (Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002), die allerdings auf Kraus' Stimme nicht dezidiert eingeht.

⁵⁷⁸ Siegfried Jacobsohn, in: *Die Weltbühne* (15.2.1917), S. 141-144, zitiert nach Pfäfflin (2008), S. 213.

⁵⁷⁹ *Alle Menschen haben Träume, Meine Zeit – mein Leben* (Berlin 1976) S. 61, zitiert nach Pfäfflin (2008), S. 219.

⁵⁸⁰ *Der Papiersäbel, Autobiographie* (Frankfurt: Fischer 1972) 52f., zitiert nach Pfäfflin (2008), S. 232.

stimmliche Variationsbreite, namentlich beim *Theater der Dichtung*: „Die Figuren haben gelebt.“ Eine Gesangsstimme hätte Kraus nicht gehabt, urteilt Gombrich, was jedoch beim angedeuteten Operetten-Vortrag durch eine sehr dominante Rhythmisierung überdeckt worden sei.⁵⁸¹

Auch hier wird, wie schon in der Einleitung der vorliegenden Arbeit erörtert wurde, die ‚Deckung von Mann und Werk‘⁵⁸² beschworen; ein Zeichen, dass es der Vorleser Kraus verstanden hat, seine Zornesausbrüche authentisch zu vermitteln. Jeglicher Zweifel an der Authentizität würde ein derartig hohes Pathos, wie Kraus es verwendete, auch in sich zusammenfallen lassen. Die Modulationsfähigkeit seiner Stimme wird von mehreren Augen- und Ohrenzeugen thematisiert, so auch von Elias Canetti, der über die 300. Vorlesung zu berichten weiß:

Als er Platz nahm und zu sprechen begann, überfiel mich die Stimme, die etwas unnatürlich Vibrierendes hatte, wie ein verlangsamtes Krähen. Aber dieser Eindruck verflüchtigte sich rasch, denn die Stimme änderte sich gleich und änderte sich weiter unaufhörlich, und sehr bald schon staunte man über die Vielfalt, deren sie fähig war.⁵⁸³

Der Komponist Ernst Krenek weiß zu berichten:

Kraus hatte die höchst erstaunliche Fähigkeit, seine Stimme auf so subtile und verblüffende Weise zu modulieren, daß er mühelos die Illusion von fünf oder sechs Personen im Gespräch hervorrufen konnte, ohne den Ablauf zu unterbrechen, indem er immer wieder die Namen der jeweils sprechenden Figuren genannt hatte. [...] Seine Stimme besaß eine wahrhaft erstaunliche Kraft, und gelegentlich erhob er sich zu einem Aufschrei, der den Hörern kalte Schauer über den Rücken jagte.⁵⁸⁴

Kraus konnte also akustisch in die verschiedensten Rollen schlüpfen; durch seinen Vortrag wurden die Texte, auch wenn sie der Hörer nicht vor Augen hatte, verständlicher. Man würde vielleicht vermuten, dass Texte, die sich durch eine so komplexe Syntax auszeichnen, wie Kraus sie schrieb, nicht für den Vortrag geeignet seien, doch genau das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Die Interpretation des Vortragenden half offensichtlich dabei, den Text besser rezipieren zu können. Durch den Vortrag wurde der Text mithilfe der Stimme strukturiert, Figuren konnten so voneinander unterschieden werden, aber auch Zeitungs zitat von „Kraus-Text“.

Auch Berthold Viertel, ein früherer Mitarbeiter der ›Fackel‹, weist auf die Variationsbreite der Krausschen Stimme hin und betont seine österreichische Sprachfärbung:

⁵⁸¹ Eckhart Pohl, „Die Figuren haben gelebt“, *Miszellen zu den Vorlesungen aus zeitgenössischer Erinnerung*, KH 37, S. 11-13, S. 12.

⁵⁸² F 676-678, 133.

⁵⁸³ *Die Fackel im Ohr*, zitiert nach Pfäfflin (2008), S. 235f.

⁵⁸⁴ *Im Atem der Zeit, Erinnerungen an die Moderne* (1998), S. 174ff., zitiert nach Schartner, S. 265.

seine Stimme beherrschte spielend – wie die Zuhörer seiner Vortragsabende wissen – alle Register, die Artikulation seiner Sprache war die eines höchst Gebildeten, das ungezwungenste Hochdeutsch mit österreichischem Timbre. [...], so wie seiner freundlichen Stimme Messerschärfe verliehen war, die sich bis zum großen Grollen steigern konnte, zum Donnern des alten Testaments. Kraus wechselte die Brillen, wenn er las, er brachte die Zeitungsblätter, in denen er nach Stoff grub, ganz nah an sein rechtes Auge heran. Ich würde sagen, er lauste sie ab.⁵⁸⁵

Dieser Eindruck kann durch die im folgenden noch genauer betrachtete Filmaufnahme von »Reklamefahrten zur Hölle«, in der man sieht, wie Kraus die Annonce sich vor Augen hält, bestätigt werden.

Salka Viertel beschreibt, wie Kraus' körperliches Erscheinungsbild im Gegensatz zu seiner Stimmgewalt gestanden haben muss, was einen gewissen Überraschungseffekt erzielte:

Der Saal war brechend voll, als wir dort eintrafen. Kraus kam aufs Podium, ein zerbrechlich wirkender, grauhaariger Mann; er wirkte leicht gebeugt, eine Schulter war etwas höher als die andere. Als er zu sprechen begann, überraschte die Kraft und die Klangfülle seiner Stimme, ihre hinreißende Modulationsfähigkeit, ihre unglaubliche Lebendigkeit. Er hatte ein klares, scharf geschnittenes Gesicht; das ausdrucksstarke Spiel seiner Hände fiel auf.⁵⁸⁶

Wie schon im Bericht von Siegfried Jacobsohn wird auch hier auf die den Vortrag untermalende Gestik hingewiesen.

Die bemerkenswerteste Schilderung allerdings stammt von dem Schauspieler Rudolf Fernau:

Eine fast klein zu nennende Gestalt mit etwas hochgezogener linker Schulter, einem versenkten Privatgelehrten Gesicht und verhängten Augen hinter dicken Brillengläsern setzt sich unter tosendem Willkomm- Applaus, den er nur mit einem lässig beiläufigen Kopfnicken registrierte, an den Vorlesetisch. Alarmiert spitzte ich die Ohren, als er begann. Wo und wann war dieser nasale Fanfarenton schon an mein Ohr gedungen? Wo hatte ich dieses erregende Stimmtimbre schon gehört und noch nicht vergessen? [...] Immer mehr sich steigernd, peitschte er seinen Hohn auf die Verantwortlichen und schwang seine Wortgeißel in unbarmherziger Züchtigung über alle falschen Zeitgötter. Mit arretierendem Polizeigriff schleppte er sie gellend vor sein Tribunal [...]. Dann aber spitzte er die Lippen zu einem kräuselnden koketten Mündchen, und die Jünger kreischten auf im Vorgenuß des kommenden Vergnügens. Es war das »Mündchen« von Alfred Kerr. [...] Betäubt und lichterloh für Kraus brennend, verstand ich kaum, als [Walter] Gynt mich [...] fragte: »Ist dir nichts aufgefallen?« Das gleiche Stimmtimbre und die gleiche Diktion Kraus – Kortner? Er hat als junger Mensch ihn sich zu eigen gemacht und steht jetzt auf seinen Schultern. Nur eben ist Kortner der größere Schauspieler. Wir stehen alle auf den Schultern eines anderen. Kraus steht auf den Schultern des dämonischen Mitterwurzer.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Kindheit eines Cherub (Wien 1991) S. 187f., zitiert nach Irmgard Schartner, S. 264f.

⁵⁸⁶ S. Viertel, The Kindness of Strangers (Vienna 1969), übers. „Das unbelehrbare Herz“ (Hamburg 1970), zitiert nach Pfäfflin (2008), S. 229.

⁵⁸⁷ Als Lied begann's. Lebenstagebuch eines Schauspielers (Frankfurt: Ullstein 1972), S. 72f., zitiert nach Pfäfflin (2008), S. 233f.

Fernau bietet in seiner Beschreibung der Stimme eine Analyse, die auf die Vorbilder des Sprechers Karl Kraus eingeht.⁵⁸⁸ Mitterwurzer, den Kraus bewunderte, war im Burgtheater in Rollen wie Mephistopheles oder Richard III. zu sehen und galt damals als Vertreter einer modernen Schauspielkunst, die sich dem Realismus verpflichtet fühlte. Er galt auch als ein erfolgreicher Vortragskünstler, was von Otto Stoessl in der ›Fackel‹ folgendermaßen dokumentiert wird:

Mitterwurzer las einmal Märchen vor und Speidel fing den Klang, den verwehenden, versunkenen Tonfall der Stimme auf, wir hören ihn: »Im Märchen vom unsichtbaren Königreiche wird ein Flußtal geschildert, in das der Mond scheint. Wellen und Wald rauschen und erzählen seltsame Sachen. Durch gedehnte Worte eröffnet uns der Vorleser die Aussicht in das lange Tal, er läßt im Worte die Musik der Landschaft widerklingen, man sieht hörend die Natur. Die Beschreibung schließt mit dem Satze: ‚es war ein wunderbares Tal‘. Da nimmt sich Mitterwurzer das Wort ‚wunderbar‘ heraus. Er läßt das schöne Wort musikalisch wirken, er läßt es klingen, ohne daß er singt. Aus dem dunkleren ‚u‘ bricht das helle ‚a‘ wie ein Tag aus der Dämmerung. Wir haben nie eine herrlichere Wortmusik gehört.«⁵⁸⁹

Die Parallelen zum Vorleser Kraus in dieser Schilderung einer gleichsam musikalischen Darstellung eines vorgetragenen Textes sind offensichtlich. Auch wenn Mitterwurzer, der 1897 verstarb, zu seiner Zeit für eine moderne Schauspielkunst stand, repräsentiert seine Sprechweise dennoch das Burgtheaterdeutsch des 19. Jahrhunderts. Innerhalb des Zeitraums der vorliegenden Untersuchung, in den zwanziger Jahren zur Zeit des expressionistischen Theaters, war diese Art des Sprechens bereits völlig überholt. Der Annahme, dass die Aufnahmen von Kraus dem Sprechstil der zwanziger Jahre darstellen, muss also widersprochen werden. Der Zeitzeuge Edwin Hartl hat bereits darauf hingewiesen, dass Kraus die zu seiner Zeit vorherrschende Sprechweise am Theater wie auch das Regietheater scharf kritisierte und stattdessen den Deklamationsstil des Theaters seiner Jugendjahre pflegte:

Kraus habe noch ganz im Stil seiner Zeit deklamiert. Gerade das hat er nicht getan. Er polemisierte auch als Rezitator, nicht nur als Autor, kritisierte also mündlich wie schriftlich den Regie- und Sprechstil (von Reinhardt und Moissi abwärts), der en vogue war, und hielt „seiner Zeit“ das überwältigende Pathos und die umwerfende Vis comica des 19. Jahrhunderts entgegen, die sein akustisches Gedächtnis unvergeßlich im Ohr behalten hatte.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Vgl. dazu auch Christoph Thein, Karl Kraus, Max Reinhardt und das Theater der Zeit [Univ. Dipl. 2006 München]: „Karl Kraus bescheinigt sich selbst in der Fackel, in seinen frühen Jahren vom Ensemble und dem Repertoire des Wiener Burgtheaters entscheidend geprägt worden zu sein. Das ‚alte‘ Haus am Michaelerplatz steht dabei symbolisch für die Kunst und Sprachwelt des Ensembles, das vor allem durch Schauspieler wie Lewinsky, Wolter, Sonnenthal, Gabillon oder Hartmann geprägt wurde. Jens Malte Fischer geht davon aus, daß Kraus „die entscheidenden Theatereindrücke vor seinem 15. Lebensjahr empfangen habe“, da Kraus selbst immer wieder die Rolle des alten Gebäudes betonte [...]“, S. 14

⁵⁸⁹ F 197, 5f.

⁵⁹⁰ Edwin Hartl, Karl Kraus als Vorleser, in: Lesezirkel, Literaturmagazin, 3. Jg. (1986), Nr. 19: Karl Kraus zum 50. Todestag, S. 10.

Dazu ist nur anzumerken, dass Kraus, was das »Theater der Dichtung« betrifft, diesen Sprechstil nicht als pathetisch, sondern höchstens als heroisch⁵⁹¹ empfunden hat.

Auch wenn der Expressionismus durchaus eine exaltierte pathetische Sprechweise propagierte, unterschied sie sich doch in ihrer Funktion von Pathos völlig vom Krausschen Sprachstil. Christoph Thein bemerkt dazu: „Zwar wurde auf der Bühne des Expressionismus sicher auch eine neue Form des Pathos gepflegt, doch standen dahinter nicht mehr hehre, sprachliche und dem Bühnenrealismus verpflichtete Ziele, wie sie für die Bühne des jungen Kraus verbindlich waren.“⁵⁹²

Wie schon bei den Berichten von Salka Viertel und Siegfried Jacobsohn erwähnt, spielte die Ausdruckskraft der Hände beim Vorleser Kraus eine wichtige Rolle, indem sie den vorgelesenen Text für das Publikum verdeutlichten und interpretierten. Auch Friederike Hagel widmet sich in ihrer Beschreibung Kraus' Gestik:

Wenn der einsame Vorleser auf dem Podium seine seltsamen Spiele agierte, war außer Miene und Stimme die Gebärde seine treueste Helferin. Natürlich waren es vor allem die *Hände*, die spielten und die Szene schufen. Sie lösten z.B. abtretende Personen mit einem Wink nach hinten in Nichts auf [...] Sie zeichneten den Hintergrund der Szene [...]. Sie spielten (als Hände) mit, suchten als Lears verzweifelte Hände, nach hinten tastend, den hilfreichen Narren oder flehten wie verholzte Altershände, ohne die Finger zu krümmen, um Cordelias Erbarmen. Sie zitterten an dem über den Tisch gereckten Arm in den Saal hinein an Stellen furchtbarer Anklage aus den „Eigenen Schriften“. Sie umkreisten als Beute suchende Raben die Leichen auf dem Schlachtfeld. [...] Die Hände waren ständig „zur Hand“, beschwörend, drohend, flatternd, schwebend, weit ausholend, als Teil der Darstellung selbst oder den Wortsinn unterstreichend – immer waren sie da!⁵⁹³

Rhetorisch betrachtet handelt es sich aber dabei nicht etwa um schauspielerische Einlagen des zweifelsohne durchaus in der Schauspielkunst bewanderten Karl Kraus, sondern um einen Teil der *sermo corporis*, die dazu dient, die Überzeugungskraft der Rede zu unterstützen. Quintilian betrachtet die Gestik nicht als Schauspielerei, „sondern Gebärdenkunst im Dienst des Geistes. Die Gesten verstärken so gesehen nicht die Stimme, sondern ersetzen deren Manko – Glaubwürdigkeit kann man (noch) besser ‚sehen‘ als ‚hören‘.“⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Vgl. dazu die Rede »Timons eigene Schrift«: „Ich spreche das Werk in der Zeit der tiefsten Erniedrigung des heroischen Theaters, die bewirkt ist durch den zeitbedingten Mangel an Sprechern des heroischen Verses, dessen Vermögen jetzt als »Pathos« mißverstanden wird [...]“. F 868-872, 101.

⁵⁹² Thein, S. 17.

⁵⁹³ Friederike Hagel „Der Vorleser Karl Kraus“, in: KH 37, S. 1-5, S. 2.

⁵⁹⁴ Göttert (1998), S. 73.

3. „geschriebene Schauspielkunst“

Dass der Vortrag der ›Eigenen Schriften‹ keine schauspielerische Darstellung sei, hat Kraus in einem oft zitierten Aphorismus selbst formuliert: „Wenn ich vortrage, so ist es nicht gespielte Literatur. Aber was ich schreibe, ist geschriebene Schauspielkunst.“⁵⁹⁵ Das paradoxe Wort, das Kraus auch auf Nestroy bezogen hat⁵⁹⁶, enthält eine Absage an diejenigen, die glauben, es handle sich bei seinem Vortrag um eine schauspielerische Darbietung. Dagegen beschreibt Kraus ein Grundprinzip seiner Satire. Dies besteht in der Polyphonie seiner Texte, in denen mehrere Rollen oder Stimmen eingearbeitet sind. Das satirische Ich dirigiert dabei die Figurenrede, als die die in den Text montierten Zitate betrachtet werden können. Texte der ›Fackel‹ tragen bereits den Keim des Performativen in sich.

Kraus‘ frühe schauspielerische Versuche und seine Affinität zum Theater sind bereits mehrfach beschrieben worden; doch genügt dies nicht, um die Tradition, in der sich Kraus als Vortragender befindet, zu skizzieren. Kraus‘ mögliche Vorbilder wie etwa Mitterwurzer wurden schon in der Schilderung des Schauspielers Richard Fernau aufgegriffen; es ist die Sprechkultur des 19. Jahrhunderts, die den Vorleser Kraus geprägt hat. Erstaunlicherweise gilt diese Zeit, für die man annehmen würde, dass der technische Fortschritt eine geradezu antike Fertigkeit wie die der Deklamation längst überholt hätte, als Hochphase dieser Kunst: „Das gleiche 19. Jahrhundert, das die Verkabelung der Sprache erlebt, erlebt auch die Ausbildung der Deklamationskunst als Gipfel der europäischen Stimmkultur.“⁵⁹⁷ Deklamation ist auch eine Grundvoraussetzung rhetorischen Auftretens.

Kraus war nicht der erste, der eine gescheiterte Laufbahn als Schauspieler durch eine rege Vortragstätigkeit kompensierte:

Schon einer seiner [Ludwig Tieck, Anm. des Verf.] Schüler sollte in dieser Hinsicht Neuland eröffnen: Karl von Holtei pflegte das Dramensprechen geradezu als Ersatz für eine versagte Bühnenlaufbahn. Von Holtei wird entsprechend zum reisenden Virtuosen vor zahlendem Publikum, der in Sälen auftritt und, am Tisch bei Kerzenschein vortragend, schauspielerähnliche Mittel einsetzt.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ F 336-337, 41.

⁵⁹⁶ „In Nestroy ist so viel Literatur, daß sich das Theater sträubt, und er muß für den Schauspieler einspringen. Er kann es, denn es ist geschriebene Schauspielkunst.“ F 349-350, 8.

⁵⁹⁷ Göttert (1998), S. 458.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 392.

Auch ein berühmter Nachfolger Holteis war ursprünglich kein guter Schauspieler, aber ein umso besserer Vortragskünstler gewesen:

[...] Holtei-Schüler Emil Palleske, der zwischen 1850 und 1880 über 3000 Vorträge gehalten hat, in denen er insbesondere das Werk der Klassiker zur Geltung brachte. Palleske war fest in der Tradition der klassisch-romantischen Sprachanschauung verwurzelt. Die „Aussprache“, also die Pronuntiation, gilt ihm als „treues Abbild des Geistes“, verantwortlich für Verständlichkeit, vor allem aber auch für die Wahrheit des Gesagten.⁵⁹⁹

Wie auch im Fall von Kraus hat die Werktreue oberste Priorität; die Bedeutung des Textes erscheint durch Stimme und Vortrag für das Publikum besser ersichtlich. Dies gilt sowohl für das »Theater der Dichtung«, als auch für Vorlesungen aus »Eigenen Schriften«. „Die Sprache wird geradezu *musikalisch* aufgelöst, jedenfalls hängt die Bedeutung wesentlich von den parasprachlichen Mitteln des Klangs und des Rhythmus ab.“⁶⁰⁰ Kraus Texte, die sich zum Teil durch lange und komplizierte Hypotaxen auszeichnen, sind also durch den Vortrag nicht schwieriger, sondern leichter zu rezipieren. Die Parameter des Klanges leisten einen Beitrag zur Verständlichkeit des Gesagten; die stimmliche Interpretation des Textes ist „akustisch aufbereiteter Sinn“⁶⁰¹.

Doch Klang und Rhythmus wirken nicht nur auf der Ebene des Verstandes, sondern beeinflussen in subtiler Weise das Unbewusste. Der gesamte Bereich der *sermo corporis* hilft nicht nur, eine offensichtliche Bedeutung zu transportieren, er wirkt in hohem Maße auch auf der emotionalen Ebene: „Das Ohr gilt so gesehen als das Vorzimmer des Verstehens [...], nirgends kann der Redner in seiner Kunst unerkannter den Schleichweg zum Herzen des Hörers finden.“⁶⁰² Dieser Gedanke, mit dem Ciceros »De oratore« endet, findet sich auch bei Schiller: „Der Weg des Ohres ist der gangbarste und nächste zu unsern Herzen.“⁶⁰³ Davon zeugen auch die oben zitierten Beschreibungen der Stimme des Karl Kraus. Die körperliche Beredsamkeit ist also für die Überzeugungskraft der Rede von großer Wichtigkeit: „Mienen und Gesten sollen das Gesagte überzeugender machen, und zwar nicht nach Art der Schauspieler. Gemeint ist: in Mienen und Gesten soll sich die *Gemütslage* des Redners – ganz allgemein: seine innere Beteiligung – spiegeln [...]“⁶⁰⁴. Dabei soll die *sermo corporis* nicht dazu dienen, die Worte pantomimisch zu illustrieren, vielmehr ist es ihre Aufgabe, dem Hörer

⁵⁹⁹ Göttert (1998), S. 394.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 381.

⁶⁰¹ Ebd., S. 69.

⁶⁰² Ebd., S. 69.

⁶⁰³ Über das gegenwärtige teutsche Theater, in: Sämtliche Werke, hrsg. v. G. Fricke und H. Göpfert (1962), V. 811-18, 817, zitiert nach Göttert (1998), S. 379.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 72.

Zugang zu tieferen Bedeutungsebenen des Textes zu verschaffen: „Die Körpersprache tritt nicht in den Dienst der *Wort*verständlichkeit, sondern der *Sinn*verständlichkeit.“⁶⁰⁵

4. Fotografie – Tondokument – Film

Tragisch

an dem Wunder des technischen Fortschritts ist nicht der
Umstand, daß es zu spät eintrat; daß Stimme und Schritt
der Wolter auf keiner Schallplatte, keiner Leinwand
überliefert,
daß Mitterwurzer in keinem Tonfilm zu hören und zu
schauen
ist. Sondern: daß es noch nach tausend Jahren möglich sein
wird, der Menschheit eine deutliche Vorstellung zu
vermitteln,
wie Verebes gewesen. F 875-884, 111

Drei Dokumente, die einen lebhaften Eindruck davon vermitteln, wie Kraus als Vorleser agiert hat, sollen nun einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, welche anzustellen die Kraus-Forschung bisher weitestgehend unterlassen hat. Drei Dokumente, die eine besondere Aufmerksamkeit verdienen, weil sie uns einen Eindruck von der Actio, der körperlichen Seite Krausscher Rede, vermitteln.

Es ist bekannt, dass Kraus dem technischen Fortschritt äußerst kritisch gegenüberstand. Viele Texte in der ›Fackel‹ widmen sich dieser Technikkritik, die eine Gleichzeitigkeit von technischer Entwicklung der Menschheit und ihrer seelischen Verkümmerng konstatiert. Nun ist Kraus keineswegs ein altmodischer Kulturpessimist, sondern im Gegenteil an technischen Errungenschaften durchaus interessiert gewesen; so besaß er in einer Zeit, wo dies nicht selbstverständlich war, ein Auto sowie einen Telefonapparat und unternahm sogar Reisen mit dem Flugzeug.⁶⁰⁶ Kraus ging es als Kritiker des technischen Fortschritts nicht um Hilfsmittel, deren sich die Menschheit bedienen könnte, sondern vielmehr um die Ausbeutung und Unterwerfung der Natur und um Kritik an einer naturwidrigen Lebensweise. Auch gegen die offensichtliche

⁶⁰⁵ Göttert (1998), S. 72.

⁶⁰⁶ „Wahr ist, daß ich dem technischen Fortschritt zuliebe so weit gegangen bin, mir ein wenn auch kleines Automobil anzuschaffen [...]“ F 735-742, 25; „[...] daß der Herausgeber der Fackel, der sich nicht genug tun kann, den technischen Fortschritt als einen fragwürdigen Ersatz für die Verluste, durch die er erkaufte und die er bewirkt hat, zu verrufen, für seine Person sogar nicht davor zurückschrickt, sich auf Reisen des Aeroplans zu bedienen.“ F 838-844, 33.

Gleichzeitigkeit von technischer Modernität und moralischem Rückfall ins Mittelalter richtet sich seine Kritik.⁶⁰⁷ Wie stand Kraus nun den neuen Speichermedien gegenüber? Im Kapitel über Ethos war schon die Rede davon, dass Kraus Wert darauf gelegt hat zu betonen, dass er als Schriftsteller nicht einmal eine Schreibmaschine benütze, sondern immer noch mit der Feder schreibe.⁶⁰⁸ Abgesehen von diesem Rekurren auf Schreibtechniken des 19. Jahrhunderts, mit dem sich Kraus zum Zwecke der Selbstdarstellung von der literarischen Moderne abgrenzt, gilt Kraus den meisten Interpreten als ein Schriftsteller, für den vor allem akustische Phänomene von Bedeutung waren, der seinen Zeitgenossen Tonfälle abhörte und diese in seine Texte montierte. Die ›Fackel‹ ist aber auch voll von Bildzitate, Fotografien spielen in ihr eine fast ebenso wichtige Rolle wie akustische Zitate. Burkhard Müller hat darauf hingewiesen, dass für die Kraussche Satire das Zusammenspiel von optischen und akustischen Eindrücken von großer Bedeutung ist: „Kraus‘ physiognomisches Wahrnehmen und Denken erfordert die Präsenz beider Sinne, denn die unverwechselbare Physiognomie entsteht erst durch das Zusammenwirken von Stimme und Gesicht.“⁶⁰⁹

Das wohl berühmteste Beispiel ist die auch in den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ abgedruckte Postkarte, die den grinsenden Scharfrichter Joseph Lang mit dem hingerichteten Cesare Battisti und einer ihn umstellenden lachenden Menge zeigt⁶¹⁰. Kraus, der die ›Letzten Tage der Menschheit‹ 1922 zum ersten Mal als Buch publizierte, verwendete das Bild als Frontispiz für diese Ausgabe und so blieb es auch untrennbar Teil seiner Montage von Dokumenten über den Weltkrieg. Für seine Arbeitsweise des ‚Ausschneidens, was ist‘⁶¹¹ waren also nicht nur mündliche und schriftliche Äußerungen, sondern auch Bilder von großer Bedeutung.

Ein weiteres Beispiel für die Wichtigkeit der Verarbeitung optischer Eindrücke stellt das ‚österreichische Antlitz‘ dar, das wie ein roter Faden die Jahrgänge der ›Fackel‹ durchzieht und mit eben jenem Henker verbunden wird.

⁶⁰⁷ Das war auch Teil der Polemik gegen den Nationalsozialismus, vgl. dazu DW, S. 34: „Gleichzeitigkeit von Elektrotechnik und Mythos, Atomzertrümmerung und Scheiterhaufen[...]“.

⁶⁰⁸ Vgl. dazu auch das Gedicht ›Fortschritt‹ in F 697-705, 72: „Mit Gänsekiel, vor Lampendocht, / und dennoch haben sie’s vermocht / Von euch wird, was / nicht in euch drin, / diktiert in eine Schreibmaschin’, / elektrisches Gelichter!“

⁶⁰⁹ Müller, S. 49.

⁶¹⁰ vgl. dazu: Austrian Brutalities, Karl Kraus als Historiker, in: Anton Holzer, Das Lächeln der Henker, Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918 (Darmstadt: Primus 2008).

⁶¹¹ F 398, 28.

Denn das österreichische Antlitz ist kein anderes als das des Wiener Henkers, der auf einer Ansichtskarte, die den toten Battisti zeigt, seine Tatzen über dem Haupt des Hingerichteten hält, ein triumphierender Ölgötze der befriedigten Gemütlichkeit, während sich grinsende Gesichter von Zivilisten und solchen, deren einziger Besitz die Ehre ist, dicht um den Leichnam drängen, damit sie nur ja alle auf die Ansichtskarte kommen.⁶¹²

Doch der Begriff erscheint in der ›Fackel‹ nicht von Anfang an in Zusammenhang mit dem Wiener Scharfrichter, er wandert sozusagen von einer Person zur nächsten. Es repräsentiert die typische „Hoteliervisage“⁶¹³ oder es begegnet Kraus als feindseliger Beamter an einem Kassenschalter⁶¹⁴ bis es schließlich auf den Henker übergeht.⁶¹⁵

Es wurde schon erwähnt, dass Kraus dem Medium Radio äußerst kritisch gegenüberstand⁶¹⁶, auch wenn er in den 30er Jahren damit begonnen hat, es, etwa in seiner Zusammenarbeit mit der Berliner Funkstunde, für sein Werk zu nutzen. Dass die modernen Massenmedien besonders geeignet für propagandistische Instrumentierung waren, bildet den Schwerpunkt seiner Kritik an ihnen. In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ ist von der nationalsozialistischen Vereinnahmung zu Propaganda- und Ablenkungszwecken des Mediums Rundfunk häufiger die Rede; Kraus spricht in diesem Zusammenhang etwa von den „stündlichen Rationen von Phrasengebell und Tanzmusik“⁶¹⁷. Es ist für die Kraussche Gedankenwelt in sich stimmig, dass er den modernen Massenkommunikationsmitteln wie der Radiotechnik und der sich rapide entwickelnden Technik des Films gegenüber kritisch und teilweise ablehnend eingestellt sein musste.⁶¹⁸ So kritisierte Kraus etwa die propagandistische Darstellung von Weltkriegsschlachten durch das Medium Film⁶¹⁹ oder die Tatsache, dass das Kino voyeuristische Gelüste des Zuschauers befriedigt:

Alles was geschieht, geschieht für die, die es beschreiben, und für die, die es nicht erleben. Ein Spion, der zum Galgen geführt wird, muß einen längeren Weg gehen, damit die im Kino

⁶¹² F 501-507, 53.

⁶¹³ Ebd., S. 60.

⁶¹⁴ vgl. ebd., S. 54.

⁶¹⁵ Müller weist darauf hin, dass in diesem Zusammenhang auch das in die »Dritte Walpurgisnacht« montierte Zitat „Das Gesicht der Bewegung steht nun eindeutig da.“ zu sehen ist. Müller, S. 215

⁶¹⁶ vgl. F 679-685, 18: „Ausgerechnet ich erhalte die folgende Anfrage: Hast Du schon einen Radio?

Der Radio wird dein bester Freund, / Hallo, hallo, hallo! / Wenn er dich mit der Welt vereint, / Lauscht mit dem Ohr du froh, / Er will dich erheitern, / Dein Wissen erweitern, / Stets treu dir zur Seite, / Drum kauf ihn noch heute! Just nicht.“

Vgl. dazu auch „Radio“ in F 697-705, 73 und »Radio« in F 691-696, 17: „Ein Weltfeind, wen dieser Fortschritt verdrossen: / Der Wiener Hausmeister an den Kosmos angeschlossen!“.

⁶¹⁷ DW, S. 229.

⁶¹⁸ Für eine genauere Analyse von Kraus Verhältnis zu den neuen Medien vgl.: Patricia Alda, Kraus' Verhältnis zur Publizistik (Bonn: ALDA! Der Verlag 2002 [Univ. Dipl. 1991 Münster])

⁶¹⁹ „Made in Germany“, F 437-442, 24.

Abwechslung haben, und muß noch einmal in den photographischen Apparat starren, damit die im Kino mit dem Gesichtsausdruck zufrieden sind.⁶²⁰

Nicht nur, dass das Medium für die Zuschauer die schreckliche Realität des Krieges zur Unterhaltung abbildet, es macht die Wirklichkeit noch schrecklicher, indem es sie evoziert.

Das Verhältnis von Kraus zum Film ist aber dennoch als durchaus ambivalent zu bezeichnen. Trotz der Kritik an dem Medium hat sich Kraus schließlich entschlossen, den Film für seine Zwecke zu nutzen. Wie Patricia Alda in ihrer Arbeit »Karl Kraus‘ Verhältnis zur Publizistik« schon vermutet hat, könnte Kraus von der ursprünglich geplanten Fortsetzung der Schallplattenaufnahmen abgerückt sein, weil er den Film für aussagekräftiger hielt:

Zu allen angekündigten Aufnahmen eigener wie fremder Schriften kommt es jedoch nicht, obwohl Kraus [...] noch im November den Wunsch hegt, seine Werke, seine Stimme und seine rhetorische Kunst auf Schallplatten zu verewigen. Ein denkbarer Grund für die lediglich teilweise Ausführung des Schallplattenprojektes ist unter Umständen der Vorzug, den Kraus wohl spätestens 1933/34 [...] diesem als Medium für sein Werk gibt [...]⁶²¹.

Dies könnte mit der Entwicklung des Stummfilms, für den sich Kraus kaum interessiert hat, hin zum Tonfilm zusammenhängen. Für ihn bedeutete der Tonfilm ein Mittel der Aufzeichnung einer sprachlich-schauspielerischen Darbietung.⁶²² Der Tonfilm, der vom Vorleser Karl Kraus angefertigt wurde, ignoriert die eigene Sprache des Films, in dem das Medium auf die Wiedergabe akustischer Ereignisse reduziert und sich einer Sprache der Bilder enthält wird.

a) Die Fotografien von Tim Gidal

Während der Vorlesungen war es dem Publikum strengstens verboten, in irgendeiner Weise unautorisiert Aufnahmen zu machen. Kraus ließ dafür durch den Buchhändler Richard Lányi selbst eine Postkarte vertreiben, die ihn am Tisch in der Pose des Vorlesers zeigt. Leo A. Lensing hat darauf hingewiesen, dass Kraus die von ihm

⁶²⁰ F 406-412, 166.

⁶²¹ Alda, S. 97.

⁶²² F 339-340, 28: „Das Denkmal des Schauspielers ist das Grammophon. Vielleicht in Zukunft ein Ding wie ein Kinematogrammophon. Daß die Stimme der Wolter verklungen war, ehe es die Technik so weit gebracht hatte, dessen möge sich die Technik schämen.“ vgl. Alda, S. 97.

erstellten Porträts ganz bewusst als Mittel der Selbstinszenierung einsetzte.⁶²³ Die Fotografie auf der Postkarte stammt von Charlotte Joel und zeigt den lesenden Kraus in einem Moment des Aufblickens vom Buch. Der relativ frühen Epoche des Mediums Fotografie entsprechend handelt es sich noch um eine gestellte Situation, um eine Pose und nicht um einen natürlichen Moment. Trotz des Aufnahmeverbots gelang es aber einem Fotografen, drei Bilder von Kraus während der Lesung von »Hanneles Himmelfahrt« anzufertigen.⁶²⁴ Obwohl diese Bilder also nicht Kraus als Leser eines eigenen Textes zeigen, sollen sie hier berücksichtigt werden, da eben nicht viele solche Dokumente über Kraus existieren.

Tim Gidal, dessen Vorbild der Bildberichterstatter Erich Salomon war, veröffentlichte Reportagen von berühmten Persönlichkeiten. Ihm gelang es, mit einer speziellen Kamera, die über einen besonders leisen Verschluss verfügte, am 30. November 1932 Kraus unbemerkt abzulichten. Das für die Nachwelt so Bemerkenswerte an diesen drei Dokumenten ist, dass sie Kraus eben nicht in einem gestellten Augenblick, nicht inszeniert zeigen, sondern unbemerkt. Genau davor wollte sich der Vorleser schützen:

Es wurden an drei oder vier Stellen von Hanneles Himmelfahrt photographische Aufnahmen gemacht und die widerwärtigen Geräusche störten das Auditorium. Für mich bedeuten sie eine fortwirkende Qual. Ich weiß nicht, ob der Photograph, der sich diesen Eingriff in die Rechte des Auditoriums und in meine darstellerische Produktion erlaubt hat, der beste Photograph von München ist; daß er der zudringlichste ist, weiß ich: dreimal war er von mir im Oktober abgewiesen, abgeschüttelt worden. Nun nahm er sich das Recht an meinem Bild mit Gewalt, unter Anwendung von List, im Dunkeln machte er Lichtbilder von mir, gleichsam hinter meinem Rücken, und trug die Beute in der Tasche davon. Ich stehe vor der Möglichkeit, daß ich jetzt oder irgendeinmal – denn die Bilder haben Raritätswert – in Momenten der mimischen Gestaltung abgekonterfeit erscheine, daß ich so mit Gesten, die als Posen wirken, auf einem der von mir verabscheuten Zeitungsblätter auftauche; daß ich als einer dastehe, der so etwas gegen allen Ehrenbrauch eines publizistischen Vorlebens gestattet oder geduldet hat – weil ja doch kein Betrachter für möglich halten wird, daß es ohne mein Wissen und Einverständnis geschehen und zum Vorschein kommen konnte. Ich bedaure tief, daß dergleichen in einem so freundlichen Auditorium, dessen Dankbarkeit mich zu Dank verpflichtet, geschehen ist. Es bestätigt meine für alle Weltbetrachtung grundlegende Erkenntnis, daß die fortschrittliche Barbarei der Technik jeder nur möglichen Niedrigkeit der Menschennatur zur Entwicklung hilft.⁶²⁵

Diesen Text verlas Kraus in einer Münchner Vorlesung, die Nestroys »Talisman« auf dem Programm hatte, am 1. Dezember 1932. Natürlich verbittet sich der Redner auch deswegen die Anfertigung solcher Schnappschüsse, da sich seine Darstellung auf ihnen seiner Kontrolle entzieht. Auffallend ist, dass Kraus befürchtet, die Bilder würden

⁶²³ Leo A. Lensing, Die photographierte Vorlesung, Tim Gidal, Karl Kraus und der Bildjournalismus, in: KH 59, S. 7-11.

⁶²⁴ vgl. dazu ebd., S. 7f.

⁶²⁵ F 885-887, 19; wie Lensing erklärt, gab es noch einen anderen Fotografen, Josef Breitenbach, der unerlaubt Bilder anfertigte und diese aber vernichten musste. Gidal blieb dagegen von Kraus dank seiner Kamertechnik unbemerkt.

gegen ihn verwendet werden, da sie als Posen betrachtet werden könnte, wiewohl doch offensichtlich ist, dass es sich um Schnappschüsse und nicht um gestellte Situationen handelt.

Die Bilder markieren die Grenze zwischen einer alten und neuen Art, das Medium Fotografie einzusetzen. Der Postkarte mit ihrer gestellten Pose ist noch ihre zeitliche Nähe zur Porträtmalerei anzumerken, an der man sich zu Beginn des neuen Mediums Fotografie orientiert hat. Dabei wird nicht versucht, die Wirklichkeit möglichst getreu nachzubilden, sondern einen Idealzustand herzustellen. Die Aufnahmen von Gidal dagegen zeigen, dass man in der weiteren Geschichte des Mediums damit begann, Fotografie unmittelbarer einzusetzen und von den Posen der Malerei abzurücken. Erst später erkannte man das Potential des Mediums, das in seiner Geschwindigkeit liegt. Dass die abgebildete Wirklichkeit auch hier nur eine scheinbare ist und auch Fotografien nicht die Realität transportieren, muss dem Betrachter natürlich trotzdem bewusst sein.

Die drei Ablichtungen von Kraus erwecken den Eindruck, als wären sie ganz kurz hintereinander erstellt worden, wofür es aber allein auf den Bildern keinen Beweis gibt. Daran wird schon ersichtlich, wie auch diese als dokumentarisch zu bezeichnenden Bilder ihre eigene Realität kreieren. Für den heutigen Betrachter vermitteln sie einen wesentlich lebhafteren Eindruck vom Vorleser Kraus als die gestellte Abbildung auf der Postkarte. Dadurch dass die Bilder wie schnell aufeinander folgende Schnappschüsse wirken, erinnern sie an Bewegungsstudien, die man in der frühen Zeit der Fotografie angefertigt hat. Berühmt geworden sind die von Eadweard Muybridge produzierten Studien von menschlichen und auch tierischen Modellen, die die für das menschliche Auge und sein kontinuierliches Erfassen von Bewegungen nicht wahrnehmbaren Teile der Bewegung sichtbar machen oder etwa die Frage klären, ob ein Pferd tatsächlich während des Galopps mit allen vier Beinen in der Luft ist. Die Leistung der Fotografie besteht hier in der Dekonstruktion der Bewegung. Diese Möglichkeit verdankt das Medium der Tatsache, dass sich die Technik des Verschlusses weiterentwickelte und damit die Momentaufnahme erst möglich wird. Bei Abbildung 1 und 3 der Kraus-Bilder sieht man an der mangelnden Schärfe, dass das Festhalten von bewegten Objekten aufgrund der langen Belichtungszeiten noch immer ein Problem darstellte.

Gidal wollte Kraus als Vorleser in einem Moment der Spannung und Ekstase einfangen. In den Bewegungsstudien weist die Fotografie schon über sich hinaus in Richtung der

scheinbar bewegten Bilder. Setzt man sie zusammen, wirken sie fast wie eine filmische Studie. Gidal nutzt die neuen Möglichkeiten seines Mediums voll aus, während der Kraus-Film wahrscheinlich bewusst auf den Einsatz der Möglichkeiten des neuen Mediums Film zugunsten der Literatur-Sprache verzichtet. Die Fotografien von Gidal versuchen, das Pathos des Vorlesers einzufangen. Der Betrachter erhält einen Eindruck davon, wie Kraus mit großem Nachdruck seine Gestik, in der ersten Abbildung eine geballte Faust, einsetzte. Das Pathos, der Moment der Ekstase erscheint vor allem in Abbildung 3 überzeugend. Bezüglich des Settings lässt sich in Übereinstimmung mit den Berichten von Augenzeugen feststellen, dass Kraus auf äußerste Schlichtheit der Bühne wertlegte, die den Fokus auf das sprachliche Kunstwerk richtet.

b) »Reklamefahrten zur Hölle« - Tonaufnahme und Film⁶²⁶

Am 2. April 1936 fand in Wien im Mittleren Konzerthausaal die 700. Vorlesung von Karl Kraus statt, die seine letzte sein sollte. Das Programm⁶²⁷, das im Unterschied zu den sieben anderen Vorlesungen des Jahres 1936 vor allem aus »Eigenen Schriften« bestand, war in zwei Blöcke gegliedert, von denen der erste hauptsächlich aus Gedichten bestand. Der zweite Teil schloss, wie schon so oft bei Vorlesungen üblich, mit den »Reklamefahrten zur Hölle«. Mit ihrem letzten, eine universelle Verwünschung ausstoßenden Satz „dann hol‘ Sie der Teufel nach einem Schlachtfeld par excellence!“⁶²⁸ enden die Vorlesungen des Karl Kraus.⁶²⁹

⁶²⁶ „Der »Ton-Film«: Karl Kraus. Aus eigenen Schriften wurde von Karl Jaray gerettet. Seine Familie übergab ihn der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien. Nach der dort verwahrten 35-mm-Kopie ist das hier vorliegende Video geschnitten worden.“ Friedrich Pfäfflin und Eva Dambacher (Hrsg.), Karl Kraus, Aus eigenen Schriften, Der Originaltonfilm von 1934 [Beiheft 5 zum »Marbacher Katalog« 52] (Deutsche Schillergesellschaft: Marbach 1999), S. 20. Für diese Arbeit wurde eine digitale Arbeitskopie der im Besitz der »Kommission Fackellex« (ÖAW) sich befindenden Kopie des Films verwendet.

⁶²⁷ Vgl. dazu Friedrich Pfäfflin u. Eva Dambacher (Hrsg.), Karl Kraus, Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum in Marbach (VG Bild-Kunst: Bonn 1999) [Marbacher Kataloge 52, hrsg. v. Ulrich Ott und Friedrich Pfäfflin], S. 357.

⁶²⁸ F 577-582, 98.

⁶²⁹ Hartl bemerkt dazu: „Schlußstück der 700. und letzten Vorlesung (2. April 1936) waren „Reklamefahrten zur Hölle (November 1921), endend mit dem pathetischen Fluch für alle, die bereit wären, für einen Anschluß und einen zweiten Weltkrieg zu stimmen: „– dann hol Sie der Teufel nach einem Schlachtfeld par excellence!“ Damit fiel sozusagen der Vorhang; das „Theater der Dichtung“ war geschlossen.“ S. 10.

Die vorliegende Tonaufnahme zu »Reklamefahrten zur Hölle« soll nach Pfäfflin am 24. März 1930 entstanden sein.⁶³⁰ Im Beiheft zu den CDs, die eine Sonderprägung für die Kraus-Ausstellung in Marbach waren, ist dieses Datum mit dem Verweis auf das Deutsche Rundfunkarchiv angegeben. Außerdem vermerkt Pfäfflin, dass es gewisse Schwierigkeiten gebe,

diese Produktionen discographisch exakt zu verzeichnen, [...] weil die Befunde von Plattenaufnahmen für den Handel und Versuchsplatten, soweit sie sich erhalten haben, nicht mit den zeitgenössischen Ankündigungen in Übereinstimmung gebracht werden können. [...] Das legt vorläufig den Verzicht auf ein Verzeichnis nahe, welches alle Dokumente mit der Stimme von Karl Kraus auf Tonträger – auch die angekündigten, nicht realisierten – festhielte.⁶³¹

Ein solches Verzeichnis wäre tatsächlich sehr hilfreich. Nach Pfäfflin existierten so nämlich zwei Dokumente von den »Reklamefahrten zur Hölle« die Tonaufnahme von 1930 und der Film von 1934, die man miteinander vergleichen hätte können, um festzustellen, inwieweit bei mehrfach vorgetragenen Texten Ähnlichkeiten vorliegen. Hat Kraus die Texte, die häufiger auf dem Programm standen in irgendeiner Form variiert oder trug er sie gleichsam nach einer inneren Partitur immer gleich vor? Diese Frage kann, was die »Reklamefahrten zur Hölle« betrifft, nicht beantwortet werden, da, soweit bekannt, nur eine einzige Aufnahme des Textes existiert. Die CD von Preiser-Records (und das gilt auch für die Sonderprägung) ist, wie Patricia Alda bemerkt, eine Compilation der Schallplatten und der Tonspur des Films.⁶³² Auf der noch im Handel erhältlichen CD von Preiser-Records wird für die Aufnahmen der Zeitraum 1930-1934 angegeben. Beim genaueren Hören der Aufnahme auf CD und des Films können zudem gleiche Hintergrundgeräusche ausgemacht werden.

Es wurde schon festgestellt, dass Kraus dem Rundfunk gegenüber äußerst kritisch eingestellt war. Vielleicht spielte nicht nur die Grundskepsis des Satirikers gegenüber dem Massenmedium eine Rolle, sondern auch die Tatsache, dass der Sprecher Kraus damit ein Stück weit Kontrolle über das Gesprochene abgibt, sich also einer Technik anvertrauen musste, die mit Sicherheit den Text in irgendeiner Weise veränderte. Göttert erläutert: „Wer sich des Mikrophons bedient, vertraut sich einer Technik an, die

⁶³⁰ Friedrich Pfäfflin u. Eva Dambacher (Hrsg.), Karl Kraus liest Eigenes und Angeeignete, 3 CDs mit historischen Aufnahmen [Beiheft 2 zum »Marbacher Katalog« 52] (Deutsche Schillergesellschaft Marbach 1999), S. 10.

⁶³¹ Pfäfflin, Beiheft 2 (1999), S. 6.

⁶³² „1964 ist von der Firma Preiser-Records in Wien eine Schallplatte „Karl Kraus liest aus eigenen Schriften“ herausgegeben worden, die mit dem von dem Wiener Kritiker Alfred Polgar gesprochenen Nekrolog auf Kraus beginnt und sodann die Texte der Sprechplatten Kraus‘ und des Tonfilm vereinigt.“ Alda, S. 97f.

das Sprechen mehr verändert, als er ahnt. Was wie eine bloße *Verstärkung* aussieht, erweist sich bei näherem Hinsehen als eine andere *Art* der Rede.“⁶³³

Mit Sicherheit war Kraus sich dessen bewusst, dass das Sprechen in ein Mikrofon mehr bedeutete als die Verstärkung seiner Stimme, wie auch Dovivat erklärt: „Das Mikrofon birgt also Überraschungen: was nur technisches Hilfsmittel zu sein scheint, „zeigt sich selbständig in der Wiedergabe der Stimme [...]“⁶³⁴. Trotzdem hat Kraus ab 1930 den Rundfunk für seine Vortragstätigkeit zu nutzen begonnen und darüber hinaus auch in Studioaufnahmen Material für Tonträger aufgenommen.⁶³⁵ Seine Stimme wurde damit reproduzierbar und jederzeit abrufbar; dieser Fortschritt ist aber auch mit einem Verlust an Gewicht der Stimme zu bezahlen.⁶³⁶ Es ist für die Medientheorie evident, aber doch wichtig anzumerken, dass uns eine Ton- oder auch Filmaufnahme auch keinen wirklichen Eindruck einer Kraus-Lesung vermitteln kann, da nach Mc Luhan

jede technische Erweiterung in einem Bereich eine Störung des bisherigen Gleichgewichts [bewirkt], so daß Abschwächungen in andern auftreten. Von der Verstärkung des Schalls sind Tast-, Geschmacks- und Gesichtssinn betroffen, und die Erfindung des Films brachte – offenbar gegenüber dem alten Theater – eine Abschwächung der Gesten: ein Stück Technik weitet den Körper aus, amputiert ihn aber auch unerwartet an anderer Stelle.⁶³⁷

Der Erstdruck der »Reklamefahrten zur Hölle« findet sich in der »Fackel« vom November 1921 im Heft 577-582 auf Seite 96 bis 98. Dieses Heft wird mit der Rede »Monarchie und Republik« eröffnet, die Karl Kraus am 16. Oktober im Wiener Bürgertheater gesprochen hat. In dieser Vorlesung wurden auch die »Reklamefahrten zur Hölle« das erste Mal vorgelesen, das bedeutet auch, dass sie noch vor ihrem Abdruck in der »Fackel« in einer Vorlesung zum ersten Mal einem Publikum zu Gehör kamen. Dem Text geht kein „Gesprochen am [...]“-Verweis voraus und er wird in diese Arbeit, die sich en gros auf Texte mit solchem Verweis beschränkt, aufgrund des vorliegenden Tondokuments aufgenommen.

Insgesamt hat Kraus die »Reklamefahrten zur Hölle« 33 Mal vorgelesen, am häufigsten im Jahr 1928 und auffallend oft direkt nach den ebenso als Filmdokument erhaltenen »Raben« aus den »Letzten Tagen der Menschheit«. Im Unterschied zu der Druckversion spricht Kraus nicht den Vorsatz „In meiner Hand ist ein Dokument [...]“, sondern

⁶³³ Göttert (1998), S. 9.

⁶³⁴ Emil Dovifat, Rede und Redner, Ihr Wesen und ihre politische Macht (Leipzig 1937), S. 66, zitiert nach Göttert (1998), S. 443.

⁶³⁵ vgl. Friedrich Pfäfflin, Beiheft 2 (1999). Pfäfflin beschreibt die Schwierigkeit, der Datierung der vorliegenden Aufnahmen. Dieses Problem soll aber hier keine Rolle spielen.

⁶³⁶ vgl. Göttert (1998), S. 15.

⁶³⁷ Mc Luhan: Die magischen Kanäle (1968), zitiert nach Göttert (1998), S. 12.

beginnt gleich nach der Ankündigung „Eine Annonce“ mit der Verlesung der auch in der ›Fackel‹ als Faksimile abgedruckten Anzeige aus den ›Basler Nachrichten‹. Der Vorsatz wurde wahrscheinlich erst nach der Vorlesung geschrieben. Auf die Abweichungen zwischen der Lese- und Druckfassung geht Kraus, wie in der Regel auch sonst, an keiner Stelle ein. Außer der Ankündigung „Eine Annonce“, die natürlich in der Druckversion fehlt, fügt Kraus noch ein erläuterndes „Eine Kritik“ als Titel des mittleren Kästchens in der Anzeige ein. Außer den drei Kästchen mit organisatorischen Bemerkungen verliert Kraus den Text der Anzeige zur Gänze. Dass jener der Evidentia dienende Vorsatz sowohl in der Ton- als auch in der Filmaufnahme fehlt, ist kein unwesentliches Detail. Zum einen sieht man im Film Kraus die Annonce deutlich vor das Gesicht haltend (wahrscheinlich ähnlich wie in einer Vorlesung); es erübrigt sich also das zur Einleitung dienende „In meiner Hand ist ein Dokument [...]“. Zum anderen, und das ist viel wichtiger, fehlt in der vorgetragenen Version das Personalpronomen: das Ich des Herausgebers der ›Fackel‹, der dieses Dokument als Beweis für eine moralisch verkommene Menschheit der Zeitung entnommen hat und der Öffentlichkeit vorlegt, ist nicht vorhanden, der Text somit anders in Szene gesetzt; die Rolle des Vorlesers ist eine andere als die des Herausgebers.

Drei Abweichungen zeigen, dass Kraus durchaus für Vorlesungen in die Druckversion seiner Texte eingegriffen hat, um sie, dem Medienwechsel entsprechend, der anderen Rezeptionsweise der Vorlesung zumindest geringfügig anzupassen. Im zweiten Satz seines eigenen Textteils („Ist hier die Mission der Presse [...]“) fügt Kraus ein wiederholendes „ist sie hier“ vor „nicht in einer vorbildlichen Art vollendet?“ ein. Das verstärkt die rhetorische Frage und verändert den Satz mehr in Richtung gesprochener Sprache. Auf der letzten Seite des Textes lässt Kraus bei der Stelle „und sogar die Ehre von Preßpiraten [ausdrücklich] schützen“ das „ausdrücklich“ weg, das in der Tonaufnahme deutlich vernehmbar den Rhythmus des gesprochenen Satzes, den Kraus schon in einigermaßen pathetischer Stimmung spricht, gestört hätte. Im letzten Satz wiederholt Kraus vor der Verfluchung „dann hol Sie der Teufel“ noch einmal das „wenn Sie das dann noch nicht erkannt haben“ und steigert mit dieser Wiederholung das Pathos am Textende. Daraus ersieht man, dass auch ein Text der ›Fackel‹, der vielleicht mehr als andere Texte viele aufwendige Korrekturgänge durchlaufen hat, lebendig bleibt und nie eine letztgültige Fassung erreicht.

Kraus gestaltet den Text, indem er graphische Hervorhebungen wie Überschriften stimmlich deutlich betont; die fett gedruckten Satzanfänge in dem Teil der Annonce, die die Leistungen der Rundfahrt anpreist („Sie fahren im Schnellzug [...] Sie übernachten in einem erstklassigen Hotel [...]“) hebt Kraus ebenfalls hervor und steigert sie später in seinem eigenen Text, den Satzbau der Annonce imitierend, in einem langen Crescendo ins Bedrohlich-Pathetische. Nachdem Kraus die vollständige Annonce abgelesen und eine längere Pause als Zeichen für den Übergang gesetzt hat, beginnt sein eigener Text. Kraus strukturiert als Vorleser den Text mithilfe seiner Stimme zum besseren Verständnis für den Hörer, genau wie man es den Ohrenzeugenberichten von den Vorlesungen schon entnehmen konnte. Der Teil der Annonce ist in einer anderen, höher erscheinenden Stimmlage gesprochen (*magnitudo*) und Kraus verwendet auffallend stärker das tragische R im eigenen Text, der ja durchaus des Pathos‘ nicht entbehrt. Die Annonce wird von ihm auch schneller gelesen als der anschließende Kommentar, zum Zeichen, dass dies nicht die Stimme oder Rolle des Satirikers ist, der als satirisches Ich die Stimmen im Text anordnet oder dirigiert. Man erhält den Eindruck, als würde Kraus entsprechend des Schriftgrades das Tempo anpassen, also klein Gedrucktes (*col.*) schneller lesen als die Teile des Textes, die in der großen Schriftart (*garm.*) der ›Fackel‹ abgedruckt sind. Ab „Aber was bedeutet [...]“ verlangsamt sich das Lesetempo deutlich und auch der Tonfall ist ein völlig anderer. Es ist für den Zuhörer klar vernehmbar, dass nun die Stimme des Satirikers anhebt. Man erhält einen kleinen Eindruck davon, zu welcher Flexibilität (*Mollitudo*) die Stimme des Vorlesers Kraus fähig war. Durch Tempo- und Tonfallveränderung kann der Zuhörer Zitat besser von ›Fackel‹-Text unterscheiden. Kraus hilft dem Hörer auch, indem er Teile der Annonce, die später im ›Fackel‹-Text imitierend oder ironisch wieder aufgegriffen werden, schon beim ersten Lesen stark, zum Teil höhnisch betont. Das ist bei drei Stellen innerhalb der „Kritik“ der Fall: bei „par excellence“, „letzten Endes“ und „wo mehr als eine Million [...] verbluteten, gibt es keinen Quadratzentimeter Oberfläche, der nicht von den Granaten durchwühlt wurde“; sie werden allusiv im anschließenden eigenen Text wieder aufgegriffen.

Die völlig pietätlose Bemerkung in dem von Kraus als „Kritik“ bezeichneten Teil der Annonce, dass Verdun „das Schlachtfeld par excellence“ sei, verwendet Kraus im Schluss (auch schon auf Seite 97) seines Textes für eine Verfluchung des mit „Sie“ angesprochenen Adressaten: „dann hol‘ Sie der Teufel nach einem Schlachtfeld par excellence!“ Kraus entnimmt es der Annonce, die Form imitierend, doch der Inhalt wird

ein ganz anderer: statt eines Werbetextes wird eine Verwünschung formuliert. Nach den beiden rhetorischen Fragen zu Anfang des Textes greift Kraus die präsentische Formulierung des Werbetextes („Sie fahren“, „Sie werden [...] abgeholt“, „Sie übernachten“) persiflierend auf: „Sie erhalten am Morgen ihre Zeitung. Sie lesen wie bequem Ihnen das Überleben gemacht wird. usw.“ Die Steigerung, in der die entsetzliche Antithese von Reklamefahrt und Schlachtfeld, die schon im Titel des Textes enthalten ist, immer stärker zutage tritt, kumuliert schließlich in der Verwünschung. Das „Sie“ hat sich dabei gewandelt, kein Konsument wird mehr lockend manipulativ angesprochen, sondern dem Individuum gegenüber wird Klartext gesprochen, es wird vor Augen geführt, in welchem verkommenem Zustand sich die Menschheit moralisch befindet. Wer diese Tatsache, bewiesen an dem „Dokument“ der Reklamefahrt dann noch immer nicht erkannt hat, (das Erkennen ist hier wahrlich ein aufklärerisches Moment), den soll nun der Teufel holen. Das „Schlachtfeld par excellence“ als Schlussakkord erscheint nun wie ein höhnisches Echo der Annonce. Was Kraus dem Zuhörer oder Leser vor Augen führt, ist die Obszönität von Katastrophentourismus, der Spaß und Unterhaltung mit Grauen und Leid verbinden will. Als Überzeugungsmittel dienen ihm dabei Gegenüberstellungen, um auf diese haarsträubende Diskrepanz aufmerksam zu machen (einige Beispiele: Reklamefahrt – Hölle; Wein und Kaffee inbegriffen – verbluten; Personenauto – Viehwagen; Glorie – Pleite; Abonnentenliste aufzufüllen – Verluste von Verdun; reichliches Frühstück – Rußland verhungert; Inseraten – Granaten). Diese Gegenüberstellungen als Antithesen zu bezeichnen, greift wahrscheinlich zu kurz; hier liegt ein ganzes Bündel rhetorischer Figuren vor. „Reklamefahrt“ und „Hölle“ (als Metapher für die Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs) sind schon antithetisch gegenübergestellt, aber zusätzlich entstammen die Begriffe völlig unterschiedlichen Vorstellungsbereichen und Stilebenen, so dass man auch von einer Katachrese sprechen könnte. Ihre Contradictio bedeutet zudem einen Stil- und Bildbruch.

Aus dem Diktum, dass es „keinen Quadratzentimeter Oberfläche“ gibt, „der nicht von den Granaten durchwühlt wurde“ macht Kraus ein Wortspiel, das zeigt, wie hier zwei konträre Vorstellungsbereiche, nämlich der der Werbung und der des Krieges unstatthaft zusammengeführt wurden, indem er Granaten auf Inseraten reimt; er spricht von einer Welt, „in der es keinen Quadratzentimeter gibt, der nicht von Granaten und Inseraten durchwühlt wäre.“ Der Bruch besteht darin, zwei Dinge, die nicht zusammengehören, im Reim zu vereinen. Die dritte, vom Vorleser besonders betonte

Wortschöpfung in der „Kritik“ besteht in der Phrase „letzten Endes“, von Kraus nicht in seinem eigenen Text wiederholt, aber im Kontext der ›Fackel‹ ein wichtiges Motiv darstellend. Vor dem Weltkrieg von Kraus noch selbst verwendet (zumeist in ihrer ursprünglichen, so durchaus sinnvollen Bedeutung, die mit dem Tod zusammenhängt), wird später der zunehmende Gebrauch in der Presse satirisch verarbeitet.

Wahrscheinlich wurde „letzten Endes“ während des andauernden Krieges immer mehr zur Phrase, denn 1921 erscheint es in der ›Fackel‹ zum ersten Mal in Anführungszeichen⁶³⁸ und im gleichen Artikel wird die missbräuchliche Verwendung das erste Mal thematisiert: „Letzten Endes. (Der Neudeutsche beginnt mit dieser Redensart sein Tagwerk. Das dicke Ende kommt nach.)“⁶³⁹

Im weiteren Verlauf der ›Fackel‹ erscheint die Phrase fast immer in Anführungszeichen und wird als typisch deutsche sprich preußische Wendung charakterisiert: „diese furchtbare deutsche Neubildung“⁶⁴⁰; „wie die neudeutsche Formel lautet“⁶⁴¹ und „wie sie in Berlin sagen“⁶⁴². Als typisch für den Berliner Zeitungsjargon wird „Letzten Endes“ auch in der ›Dritten Walpurgisnacht‹ im Zusammenhang mit Goebbels eine wichtige Rolle spielen.

Auffällig ist, dass in der ›Fackel‹ zwei Glossen den Titel »Letzten Endes« tragen. Die erste beschäftigt sich mit einem Nachruf auf Peter Altenberg, in dem die Phrase eine gedankenlose Verwendung findet und von Kraus satirisch aufgegriffen wird.⁶⁴³ Die zweite Glosse befindet sich in jenem ›Fackel‹-Heft⁶⁴⁴, in dem auch »Hüben und Drüben« abgedruckt ist. Die inflationäre Verwendung der Phrase wird hier anhand eines Interviews mit dem Schauspieler Werner Krauß glossierend vor Augen geführt (Kraus bemerkt dazu, er habe allein in diesem Interview „vier Letztender erbeutet“⁶⁴⁵) und dem von Kraus so geschätzten Schlusswort der ›Iphigenie‹, „Lebt wohl“, gegenübergestellt.

Um zu den ›Reklamefahrten‹ zurückzukehren: Man kann davon ausgehen, dass der geübte Leser der ›Fackel‹ als Hörer der Vorlesungen den Kontext von „Letzten Endes“ im Hinterkopf hatte und Kraus‘ stimmliche Anspielung durchaus zu deuten wusste. Es

⁶³⁸ F 557-560, 12.

⁶³⁹ ebd., S. 12.

⁶⁴⁰ F 847-851, 20.

⁶⁴¹ F 868-872, 42.

⁶⁴² Ebd., S. 65.

⁶⁴³ F 806-809, 12-14.

⁶⁴⁴ F 876-884, 71-72.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 71.

ist durchaus möglich, dass Kraus diese Phrase in Lesungen von den ›Reklamefahrten‹ am Anfang der 20er Jahre noch gar nicht eigens betont hat, sondern erst nachdem „Letzten Endes“ als Zeitungsphrase allgegenwärtig wurde. Die Wirklichkeit hätte in diesem Fall, krausisch gedacht, einmal mehr die Satire eingeholt.

Am 29. April 1934 wurde in einem Kino in der Taborstraße im 2. Wiener Gemeindebezirk ein 16-minütiger Film uraufgeführt, der Kraus als Vorleser seiner ›Eigenen Schriften‹ zeigt. Der Anlass dafür war eine Feier zu Kraus' 60. Geburtstag. Unter der Aufnahmeleitung von Albrecht Viktor Blum war der Film Anfang 1934 von der Prag-Paris-Filmgesellschaft hergestellt worden.⁶⁴⁶ Vor den »Reklamefahrten zur Hölle« liest Kraus außerdem die Gedichte »Zum ewigen Frieden« und »Die Raben«, so wie es häufig auf dem Programm der Vorlesungen stand. Den Film beschließt die Lesung von »Weg damit!«.

Vor »Zum ewigen Frieden« gibt Kraus die nicht in der ›Fackel‹ abgedruckte Erläuterung, dass das Motto ein Zitat von Immanuel Kant darstellt, bei den ›Raben‹ erfolgt die Angabe, aus welcher Szene der ›Letzten Tage der Menschheit‹ das Gedicht stammt.⁶⁴⁷ Bevor Kraus die ›Reklamefahrten‹ liest, gibt er an, diese 1923 geschrieben zu haben, was allerdings nicht richtig ist, da der Text schon 1921 in der ›Fackel‹ abgedruckt wurde. Die Inserts des Films, die Titel und Erstdruck in der ›Fackel‹ angeben, datieren die Texte korrekt.⁶⁴⁸

Auffallend ist, dass Kraus »Zum ewigen Frieden« stehend rezitiert, während er die übrigen Texte sitzend spricht. Dadurch allein schon hebt sich dieses hochpathetische Gedicht von den anderen Texten ab; der stehende Vortrag wirkt wie eine Ehrerbietung vor Kant und seiner Schrift ›Über den Gemeinspruch‹. Den Kontrast dazu stellen die aassfressenden Raben wie auch die vom Weltkrieg profitierenden Schlachtenbummler dar. Wie schon in vielen Augenzeugenberichten angemerkt, ist Kraus' Gestik sehr lebhaft; die Hände sind bei den Gedichten in ständigem Einsatz. Bei »Zum ewigen Frieden« pathetisch mit erhobenem drohendem Zeigefinger, bei »Die Raben« wild

⁶⁴⁶ siehe Welzig (1999), Bildnachweis.

⁶⁴⁷ Kraus gibt nur die Szene, nicht aber den Akt an. Für den eingeweihten Leser ist aber klar, dass es nur der V. Akt sein kann, da nur dieser eine 55. Szene enthält.

⁶⁴⁸ Es konnte nicht ausfindig gemacht werden, wann die Inserts hinzugefügt wurden.

gestikulierend das Flattern der Vögel nachahmend, um die Imagination des Hörers zu unterstützen.

Am Anfang der ›Reklamefahrten‹ blickt Kraus kurz nach links, wahrscheinlich auf ein Zeichen wartend, um mit dem Vortrag zu beginnen. Insgesamt gibt es in der Aufnahme vier Schnitte; zwei während des Lesens der Annonce (zwischen „Gravelotte“ und „Sie besichtigen[...]“ und zwischen „Ville-Martyre“ und „Sie fahren [...]“) und zwei während des eigenen Textes, nämlich nach der rhetorischen Frage „Ist hier die Mission der Presse [...] nicht in einer vorbildlichen Art vollendet?“ und nach „es geht in Einem.“ Die Schnitte scheinen bis auf den nach der rhetorischen Frage überhaupt nicht auf logische Einheiten bzw. auf die Struktur des Textes einzugehen. Sie sind möglicherweise nur technisch bedingt, und erfolgen dann, wenn etwa eine Filmrolle gewechselt werden muss. Es kann jedenfalls behauptet werden, dass die Schnitte sich nicht nach filmsprachlichen Gesichtspunkten richten. Wenn man bedenkt, dass in den 30er Jahren die Montagetechnik des Mediums Film schon derart komplex ausgearbeitet war, erscheinen diese Schnitte mehr als dürftig und amateurhaft.

Es ist allerdings auch denkbar, dass der Kraus-Film bewusst darauf verzichtet, die technischen Möglichkeiten des neuen Mediums auszuschöpfen, um sie gegenüber der Sprache nicht in den Vordergrund zu drängen. Möglicherweise wurde versucht, Kraus als Vorleser so „naturgetreu“ wie möglich abzubilden ohne die Technik manipulativ einzusetzen, was an und für sich ein Ding der Unmöglichkeit darstellt, da der Medienwechsel nun einmal eine andere Perspektive mit sich bringt und die Bilder des Films trotzdem immer von der Sprache ablenken.

Die erste Einstellung zeigt Kraus frontal am Tisch sitzend, auf dem eine Brille und Bücher liegen. Kurz vor dem „Schnitt“ sieht man Kraus wieder nach links blicken, wahrscheinlich weil die Aufnahme kurz unterbrochen werden muss, um die Filmrolle zu wechseln. Die nächste Einstellung zeigt Kraus näher aus einem leichten Winkel von rechts. Die gestikulierende Hand des Vortragenden ist nun allerdings nicht mehr zur Gänze sichtbar. Nach dem nächsten „Schnitt“ erscheint Kraus schräg von links, damit man die Hand wieder sehen kann. Der dritte „Schnitt“ bringt einen nur minimalen Perspektivenwechsel und verletzt damit die 30-Grad-Regel, die besagt, dass sich die Perspektive auf ein Objekt nach einem Schnitt um mindestens 30 Grad verändern muss, weil sonst das menschliche Auge den Schnitt nicht als solchen wahrnimmt, sondern ihn eher als ein Stolpern oder Stocken der Aufnahme erscheinen lässt. Nach dem letzten

Bildwechsel sieht man Kraus nochmals näher, wobei diesmal der Tisch aus dem Blickfeld rückt. Wie schon angemerkt wurde, ist die Aufnahme, was die Schnitte betrifft, als eher amateurhaft zu betrachten. Sie hält sich auch sonst in allen filmtechnischen Belangen zugunsten der sprachkünstlerischen Darstellung des Vortragenden extrem zurück, wirkt also eher wie der nicht überarbeitete Mitschnitt einer Theaterinszenierung.

Auffallend ist, dass Kraus nach der Lesung der Annonce das Blatt umdreht und den eigenen Text auf der Rückseite vorträgt; zur besseren Sichtbarkeit und um den dokumentarischen Charakter der Annonce zu betonen, hält Kraus das Abbild aus den »Basler Nachrichten« beim Stichwort „Sehenswürdigkeit“ hoch, ganz so, wie er es bei den Vorlesungen für das Publikum wahrscheinlich zu tun pflegte. Schon allein daran erkennt man, dass diese Aufnahme wie die Dokumentation einer Theateraufführung gedacht war.

Nun war der 1888 in Brünn geborene, von Piscator geförderte Regisseur Albrecht Viktor Blum, der auch kommunistische Propagandafilme⁶⁴⁹ drehte, alles andere als ein Amateur. Seine Filme wie „Im Schatten der Maschine“ oder „Im Schatten der Großstadt“ beherrschen alle damaligen Ausdrucksmittel des Mediums wie Montagetechnik, bewegte Kamera oder Überblendungen, sind also technisch und ästhetisch auf der Höhe der Zeit. So ist es kein Wunder, dass der »CineGraph« den dagegen qualitativ stark abfallenden Kraus-Film in der Auflistung der Blum-Filme gar nicht verzeichnet. Dafür findet sich in seiner Biographie der Hinweis, dass der nach Mexiko vor den Nazis geflüchtete Blum dort im von Emigranten gegründeten Heinrich-Heine-Klub an einem Kraus-Abend einen Vortrag hielt, in dem er von seinen Erlebnissen mit Kraus berichtete.⁶⁵⁰ Seine Erinnerungen, die für diese Kapitel sicher aufschlussreich wären, sind leider nicht erhalten.⁶⁵¹ Warum der von Karl Jaray finanzierte und von der Prag-Paris-Filmgesellschaft hergestellte Kraus-Film⁶⁵² eine

⁶⁴⁹ Pfäfflin, Beiheft 5 (1999) S. 13.

⁶⁵⁰ „Am 8. 2. 1945 hält Blum auf einem Karl Kraus gewidmeten Abend den Vortrag „Begegnungen mit Karl Kraus“ und rezitiert auch Dichtung und Prosa des Autors.“ CineGraph, Lexikon zum deutschsprachigen Film, hrsg. v. Hans-Michael Bock, Lieferung 47 (München: edition + kritik 2009), B 10.

⁶⁵¹ „Albrecht Viktor Blums Erinnerungen an seine Begegnung und die Zusammenarbeit mit Karl Kraus bei der Herstellung des Tonfilms sind bisher ungedruckt – und ein Manuskript scheint nicht überliefert zu sein. Er hat sich nach dem Ende des Hitler-Krieges in Mexiko als Photograph niedergelassen, lebte dort offenbar in überaus bescheidenen Verhältnissen und starb am 16. Mai 1959 in Mexiko City an Magenkrebs.“ Pfäfflin, Beiheft 5 (1999), S. 20.

⁶⁵² Ebd., S. 12f.

völlig andere Qualität wie Blums übrige Arbeiten aufweist und sich in seinem Stil so völlig von den anderen Filmen unterscheidet, bleibt vorerst noch ein Rätsel.

VI. Pathos – Angriff auf den Hörer

A) Zum Begriff Pathos

1. Pathos in Dichtung und Rhetorik

Das letzte der drei Überzeugungsmittel des Redners, das in dieser Untersuchung betrachtet werden soll, ist der am schwierigsten zu fassende Begriff. Der Terminus Pathos ist äußerst vielschichtig und erfährt dazu noch durch seine Verwendung in der Alltagssprache eine Aufweichung. Pathetisch nennt man eine feierliche Rede oder auch eine unangemessen affektgeladene Sprechweise. Im Grimmschen Wörterbuch wird Pathos als „leiden“, „ergriffensein“, „leidenschaft“ und „leidenschaftliche[r], erhabene[r] affectvolle[r] ausdrück“⁶⁵³ definiert. Franz Dornseiff bezeichnet Pathos schlicht als „imposante Geisteshaltung“⁶⁵⁴. Im ›Großen Wörterbuch der deutschen Sprache‹ ist Pathos definiert als „feierliches Ergriffensein, leidenschaftlich-bewegter Gefühlsausdruck“⁶⁵⁵. Wilpert weist im „Sachwörterbuch der Literatur“ hin auf die „Gefahr des Abgleitens in bloße, innerlich hohle Deklamation, geheuchelte Glut und affektierte Emphase.“⁶⁵⁶ Es erscheint evident, dass der Begriff Pathos im Laufe der Zeit eine Pejorisierung erfahren hat.

Traditionell bedeutet für die Literatur Pathos die Darstellung leidenserfüllter Vorgänge, um beim Rezipienten bestimmte Affekte hervorzurufen, es bezeichnet das „Leiden des Helden“ und „auch das Mitleiden des Publikums“⁶⁵⁷. Diese Definition enthält bereits eine Doppelbedeutung von Pathos, die Darstellung und ihren Effekt. Pathos ist also werk- wie rezeptionsästhetisch relevant. Bei der Definition von Pathos muss zwischen Ursache und Wirkung differenziert werden. Eine weitere Ebene kommt hinzu, wenn man die rhetorische Bedeutung von Pathos, die für dieses Kapitel von Bedeutung ist, betrachtet. In der Rhetorik bezeichnet Pathos neben Ethos, der Selbstdarstellung des Redners, und dem Pragma (den Beweisen und Enthymemata), ein weiteres Werkzeug, das dem Redner zur Persuasion des Publikums zur Verfügung steht:

⁶⁵³ Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Nachdruck (München: dtv 1984), Bd. 13, s.v. „Pathos“. Vgl. dazu auch Dachzelt, S. 17.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 17.

⁶⁵⁵ Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden (Mannheim u.a.: Dudenverlag 1999), Bd. 7, s.v. Pathos.

⁶⁵⁶ Wilpert, (1989), s. v. Pathos.

⁶⁵⁷ Cornelia Zumbusch (Hrsg.), Pathos, Zur Geschichte einer problematischen Kategorie (Berlin: Akademie Verlag 2010), S. 9.

Diesen automatischen Übertragungseffekt, bei dem die zur Schau getragenen Emotionen des Redners die gleichen Gefühle im Hörer hervorrufen sollen, erklärt Quintilian zum Königsweg der Redekunst. Rhetorisches Pathos bezieht sich damit sowohl auf das Pathos des Redners [...] als auch auf den zu persuasiven Zwecken im Hörer erregten Affekt.⁶⁵⁸

Pathos ist demnach ein Mittel der Persuasion, das affektiv wirkt. In der Antike gilt Pathos als eine Bewegung oder ein Zustand der Psyche: „Pathos kann als Ausdruck des Seelenzustandes des Sprechers gelten, als Darstellung eines Gegenstandes oder als Appell an Zuhörer, den es überwältigen soll.“⁶⁵⁹ Nach Aristoteles sind „Schmerz“ und „Freude“ die „elementaren Interpretationen und Bewertungen des physiologischen Vorgangs *páthos*. [...] Unter dem Einfluss von Wut, Angst und Hass, aber auch Mitleid, Freude, Liebe ist der Mensch ‚außer sich‘.“⁶⁶⁰ Diese Ekstase, also das Heraustreten aus dem Normalzustand, das Außersichsein gilt in der Antike als besondere Verfassung der Psyche. Die Ekstasis des Dichters stellt den eigentlichen Ursprung der Dichtung dar.⁶⁶¹

Rainer Dachzelt hat im Titel seiner Untersuchung festgestellt, dass es sich bei Pathos um eine ‚vergessene Kategorie der Poetik‘ handelt. Pathetischer Rede wird in der zeitgenössischen Betrachtung von Literatur wenig Beachtung geschenkt; wenn überhaupt, dann wird Pathos als negativ zu bewertendes Phänomen von Texten konstatiert. Der Vorwurf des Pathos wird häufig verwendet, um auf die Lächerlichkeit affektgeladener Rede hinzuweisen. Durch den Missbrauch der Rhetorik im Nationalsozialismus gilt pathetische Rede durch ihre appellative Emotionalität außerdem als manipulativ. Da das Pathos also in Misskredit geraten ist, erscheint es in der zeitgenössischen Literatur kaum mehr wahrnehmbar. Den Grund für den Niedergang des Pathos in der modernen Literatur vermutet Dachzelt in der zunehmenden Dominanz epischer Formen:

Neben den nicht selten gewaltsamen Versuchen, die Kunst pathetisch neu zu legitimieren, gibt es eine starke antipathetische Tendenz der modernen Literatur, die sich vielleicht am deutlichsten im Verfall von Tragödie und Epos und im Aufstieg des Romans manifestiert. Der Erzähler kann von den drei alten *genera dicendi* den hohen Stil am wenigsten gebrauchen.⁶⁶²

Da auch die Gegenwartsliteratur von dieser Dominanz geprägt ist, spielt Pathos in ihr keine große Rolle. In der ›Zeit‹ beklagt Iris Radisch, dass im Gegenwartsroman der Plauderton überwiege und „dass Überhöhungs-, Übertreibungs-, Pathosformen der Literatur wenig Verwendung finden, dass auf Verzauberung, Sprachbilder und

⁶⁵⁸ Zumbusch, S. 9.

⁶⁵⁹ Dachzelt, S. 20.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 20.

⁶⁶¹ Vgl. ebd., S. 20.

⁶⁶² Ebd., S. 250.

überhaupt auf sprachliche Ermächtigung oder Stilisierung verzichtet wird.“⁶⁶³ Es wird mit einem Ausdruck des Bedauerns festgestellt, dass pathetische Rede aus der Literatur verschwunden sei. Das Pathos ist aber keinesfalls verschwunden, es hat sich nur andere Nischen gesucht.

Dachselt stellt fest, dass Pathos noch immer eine große Rolle in der Unterhaltungskultur spiele, wo durch die „Gefühlstechniker der Unterhaltungsindustrie“⁶⁶⁴ die Tastatur der Emotionen bedient wird. Auch Cornelia Zumbusch beschreibt den Bereich der Popkultur als Refugium des Pathetischen: „Eine ganz ungehemmte Pathoslust scheint sich offenbar nur in der Populärkultur ausleben zu lassen.“⁶⁶⁵ Barbara Schweizerhof benennt das Kino als das „letzte Reservat für Pathos“⁶⁶⁶. Es wäre ein Leichtes, gerade für das Erzählkino innerhalb der letzten zehn Jahre etliche Beispiele für das Phänomen Pathos anzuführen⁶⁶⁷. Auch in der populären Musik spielt Pathos noch immer eine große Rolle und zwar nicht nur in den musikalischen Parametern, sondern auch im Text. Im Sprechgesang des Rap oder Hiphop etwa ließe sich einiges an pathetischer Rede verorten; die Texte zeichnen sich häufig durch Stilbrüche aus, die durch die Verwendung von aggressiver Rede und religiösen Formeln erzeugt werden. In Archaismen und eindringlichen Metaphern offenbart sich ihre Affektgeladenheit. Eine Studie zu solchen Lyrikformen wäre für das Phänomen Pathos interessant und aufschlussreich. Die Populärkultur, in der das Pathos so häufig anzutreffen ist, scheint mit seinem Gebrauch ein menschliches Grundbedürfnis zu befriedigen. Auch in der Sportreportage finden sich Beispiele für pathetische Darstellungen. Das Leiden des Athleten, der an mancher Stelle sogar mit der Figur eines Helden aus einem Epos verglichen wird, gerät in Bild und Ton zum Spektakel, durch das der Betrachter mitleiden kann.⁶⁶⁸

⁶⁶³ Iris Radisch, Deutsche Romane, Zur Lage der Literatur, www.zeit.de/2010/40/Gegenwartsliteratur, S.4

⁶⁶⁴ Dachselt, S. 245.

⁶⁶⁵ Zumbusch, S. 7.

⁶⁶⁶ Barbara Schweizerhof, Pathos und Film, in: Pathos, Verdacht und Versprechen [= Ästhetik & Kommunikation 124] (Berlin 2004), S. 42-46, S. 43, zitiert nach Christian Schmitt, Kinopathos, Große Gefühle im Gegenwartsfilm (Berlin: Bertz und Fischer 2009), S. 15. Schmitt bemerkt dazu: „Wer um die Jahrtausendwende über Pathos nachdenkt, der kommt insbesondere um eines nicht herum: das Kino.“, S. 8. Tatsächlich ließen sich auch weitere Kategorien der Rhetorik auf den Film übertragen und dabei kommt nicht allein der Dialog in Frage. Auch die Bildsprache als eigentliche Filmsprache kann man mit einem rhetorischen Instrumentarium analysieren, wie das von Oliver Jahraus schon versucht wurde. Vgl. dazu Schmitt, S. 11.

⁶⁶⁷ Schmitt behandelt Filme wie »Titanic«, »Kill Bill« oder »Gladiator«. Aber auch im Dokumentarfilm, wie etwa in Michael Moores »Bowling for Columbine« finden sich pathetische Formen.

⁶⁶⁸ Vgl. dazu Roland Barthes, Die Tour de France als Epos, in: Roland Barthes, Mythen des Alltags (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008). Siehe dazu auch Egon Erwin Kischs Reportage über das in den

Dachselt's pessimistischer Sicht, dass Pathos nur in kommerziellen kulturellen Formen aufzuspüren sei, muss allerdings ein Stück weit widersprochen werden. Im postdramatischen Theater, ebenso wie im Tanztheater⁶⁶⁹ finden sich Beispiele für Pathos wie auch etwa in zeitgenössischen Essays. Bei Elfriede Jelinek, deren Werk postdramatische Elemente aufweist, gibt es in Anlehnung an die griechische Tragödie etwa im »Sportstück« einen Chor, der das Geschehen kommentiert. Der Chor im antiken Drama, auf den Jelinek rekurriert, gilt als Ursprung pathetischen Sprechens. Im deutschsprachigen Feuilleton wurde 2010 eine in Frankreich verfasste Flugschrift mit dem Titel »Der kommende Aufstand«, deren Autoren anonym bleiben, mit großer Ausführlichkeit kontrovers besprochen.⁶⁷⁰ Der Essay, der sich mit den brennenden Pariser Vorstädten auseinandersetzt und zur Subversion gegen den Staat aufruft, ist nicht nur wegen seines Inhalts, sondern gerade aufgrund seines pathetischen Stils scharf kritisiert worden.

Die Epoche des Theaters, die Kraus als Zuhörer geprägt hat, war von einem eminent pathetischen Sprechstil geprägt, den Kraus sicher zum Teil imitierte. „Tondokumente der Bühnensprache der zwanziger Jahre erscheinen heute zum Teil unerträglich pathetisch, obwohl die Sprecher zu ihrer Zeit als ‚sachlich‘ im Vergleich zum Stil des 19. Jahrhundert empfunden wurden.“⁶⁷¹ Die Empfindung von Pathos ist also dem Wandel der Zeit unterworfen. Nicht jede Rede, die uns heute als hochpathetisch erscheint, ist auch pathetisch intendiert gewesen. Wie verhält sich Pathosempfinden

zwanziger Jahren noch äußerst beliebte Spektakel der Sechstage-Rennen im Berliner Sportpalast „Elliptische Tretmühle“: „Der Autor von Sonne, Erde, Mond und Mensch schaut aus seinem himmlischen Atelier herab auf das Glanzstück seines Oeuvres, auf sein beabsichtigtes Selbstporträt, und stellt fest, daß der Mensch – so lange wie die Herstellung des Weltalls dauerte – einhertritt auf der eig'nen Spur, rechts, links, rechts, links, - Gott denkt, aber der Mensch lenkt, lenkt, unaufhörlich im gleichen Rund, wurmwärts geneigt das Rückgrat und den Kopf, um so wütender angestrengt, je schwächer seine Kräfte werden und am wütendsten am Geburtstage, dem sechsten Tag der Schöpfung, da des Amokfahrers Organismus zu Ende ist [...]“ in: Der rasende Reporter (Berlin: Sieben-Stäbe-Verlag 1930), S. 290f.

⁶⁶⁹ Dass Pathos ebenso wie die rhetorischen Figuren nicht an Sprache gebunden ist, ist evident. Gabriele Brandstetter hat in mehreren Beiträgen auf „Refigurationen von Pathos im Tanz“ im Zusammenhang mit dem Tanztheater von Pina Bausch hingewiesen und einen „emotional turn“ im Tanztheater für die Jahre nach 2000 konstatiert. Siehe Gabriele Brandstetter, Tanztheater als „Chronik der Gefühle“, Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler, in: e_motion, hrsg. v. Margrit Bischof u.a. (Hamburg: LIT Verlag 2006 [=Tanzforschung 16]), S. 17-34, S. 17.

⁶⁷⁰ Unsichtbares Komitee, Der kommende Aufstand (Hamburg: Edition Nautilus 2010). Vgl. dazu: Nils Minkmar, Seid faul und militant!, in: FAZ.NET (8. Nov. 2010), <http://www.faz.net/s/Rub642140C3F55544DE8A27F0BD6A3C808C/Doc~EFE85559287A74BA0BFAFD5B60F3AADE8~ATpl~Ecommon~Scontent.html>; Thomas Assheuer, Weltverdüsternispathos, in: Zeit.Online (28. 1. 2011), <http://www.zeit.de/2011/04/Philosophie-Assheuer> und Johannes Thumfart, „Fast wie Gas“, in: taz.de (23. Nov. 2010), <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F11%2F23%2Fa0103&cHash=ff7325ce16>

⁶⁷¹ Dachselt, S. 246.

etwa bei der stillen Lektüre klassischer Texte? Dachzelt vermutet, dass die individuelle Lektüre dramatischer Texte nur dann ihre pathetische Wirkung entfalten kann, wenn der Leser einen realen Eindruck von Pathos in seinem akustischen Gedächtnis hat. Die stille Lektüre eines dramatischen Textes evoziert beim Leser optische und vor allem akustische Erinnerungen an Tragödienaufführungen. Um Pathos bei der individuellen Lektüre wahrzunehmen, muss man ein Wissen über pathetische Rede besitzen.⁶⁷²

Umso befremdlicher wirken Texte oder Aufnahmen von Karl Kraus, dem „Beispiel eines modernen Pathetikers“⁶⁷³, auf den mit seinem Werk unvertrauten Leser oder Hörer. Die Wucht der pathetisch-satirischen Rede kollidiert so stark mit den heutigen Hörkonventionen, dass sie entweder Lachen oder Abscheu, ja sogar Vergleiche mit Rednern aus der Zeit des Nationalsozialismus hervorruft. Pathos ist, wie schon festgestellt wurde, gerade im deutschen Sprachraum durch die Erfahrung der nationalsozialistischen Propaganda besonders stark in Misskredit geraten. Doch stärker noch als die Erfahrung von manipulativer Rhetorik wirkt die von Auschwitz: „Noch radikaler zeigen sich die Grenzen des rhetorischen Pathos in der Frage, wie die Taten und Leiden in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern zu versprachlichen sei[en]. Adorno, Celan und andere erinnern daran, dass jede noch so pathosgefüllte Versprachlichung eine Entlastung vom Druck des Unsäglichen bedeutet, und plädieren für einen Verzicht auf die Ausmalung des Leidens selbst, für ein pathetisches Schweigen, das nicht mit anderen Schreckensdarstellungen verwechselt werden kann.“⁶⁷⁴ Schweigen als eine Art Gegenpathos zum Nationalsozialismus stellt im Zusammenhang mit Kraus, dem man vorwarf, eine Satire gegen Hitler für inkommensurabel zu erachten, einen interessanten Gedankengang dar. Den einleitenden Satz der ›Dritten Walpurgisnacht‹ „Mir fällt zu Hitler nichts ein“⁶⁷⁵ könnte man auch als Ausdruck eines solchen Gegenpathos lesen. Die an sich paradoxe Darstellung der eigenen Sprachlosigkeit stellt ein probates pathetisches Mittel dar.

Pathetische Rede ist affektgeladene Rede, sie stellt einen „gezielten Angriff auf den Rezipienten“⁶⁷⁶ dar: „Der pathetische Appell wirkt nicht als unmittelbare Aufforderung, etwas Bestimmtes zu tun, sondern als Aufforderung, so oder so zu empfinden.“⁶⁷⁷ Die

⁶⁷² Vgl. Dachzelt, S. 100.

⁶⁷³ Ebd., S. 247.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 253.

⁶⁷⁵ DW, S. 12.

⁶⁷⁶ Zumbusch, S. 13.

⁶⁷⁷ Dachzelt, S. 73.

im Text verankerte Emotion greift auf den Hörer über: „Der Orator induziert den Affekt durch seinen Redetext. Der Adressat ist es, der die induzierte Emotion gewissermaßen erleidet.“⁶⁷⁸ Um diesen Übergriff zu rechtfertigen, sind nach Quintilian das richtige Maß und ein moralischer Impetus erforderlich. Es wird zu zeigen sein, wie dieser Angriff auf den Rezipienten von Kraus ausgeführt wird und wie es Kraus gelingt, Pathos für seine Satire zu legitimieren. Pathos wird gemeinhin auch als ein Verstärker aufgefasst oder als „erhöhte psychische Temperatur“⁶⁷⁹. Diese Definitionen rücken Pathos schon in die Nähe der Übertreibungskunst Satire. Doch zunächst noch einige Umwege.

Die Pejoration der pathetischen Rede begann schon weit vor den Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Von der Abwertung der Rhetorik im 18. Jahrhundert, bis zu dem sie die verbindliche Sprachtheorie und Sprachlehre darstellte, war auch die pathetische Rede betroffen, durch deren Verschwinden auch das Interesse am Pathos erlischt. In Lessings ›Laokoon‹ erfährt die pathetische Darstellung von Schmerz und Leid eine deutliche Absage. Doch nicht nur in kunsttheoretischen Schriften zeichnet sich der Niedergang des Pathos ab. Durch die Abwertung der Tragödie und die Einführung des bürgerlichen Trauerspiels verschwinden auch die großen pathetischen Monologe aus der Dichtung:

Lessings Poetik steht am Anfang einer Entwicklung, in deren Verlauf die Tragödie nicht nur ihren Rang als oberste Gattung verliert, sondern sich überhaupt als Gattung auflöst. Auch in Lessings Dramen lässt sich der Prozess beobachten: Das neue Etikett des „Bürgerlichen Trauerspiels“, der Verzicht auf den Vers und die großen Tiraden, der Bruch des Pathos durch Ironie, Reflexion und Komik verwandeln die Tragödie nicht, sondern führen aus ihr hinaus.⁶⁸⁰

Das *genus grande*, dessen sich die pathetische Rede bedient, kam ursprünglich durch die Rezeption antiker Tragödien in die deutsche Literatur. Die affektgeladene Rede hat ihr Vorbild in der Dichtung und bis zum 18. Jahrhundert sind Rhetorik und Poetik auch noch eng miteinander verbunden:⁶⁸¹

Die Adaption des rhetorischen hohen Stils in Deutschland beginnt mit Opitz' Übersetzungen von Seneca und Euripides. Erst mit dem neuen Begriff von Natur und Natürlichkeit im 18. Jahrhundert, der sich gegen die Rhetorik und ihren Pathosbegriff wendet, wird die forcierte Technik des Pathetischen zu einem Makel.⁶⁸²

Wahrhaft emotionale Rede soll den Kontrast zur unnatürlichen rhetorisch versierten Sprechweise darstellen. Die angebliche Künstlichkeit der Rhetorik und der Vorwurf,

⁶⁷⁸ Joachim Knappe, Rhetorischer Pathosbegriff und literarische Pathosnarrative, in: Zumbusch, S. 27.

⁶⁷⁹ Kurt Hiller, zitiert nach Zumbusch, S. 14.

⁶⁸⁰ Dachsel, S. 130.

⁶⁸¹ Vgl. ebd., S. 68.

⁶⁸² Ebd., S. 70.

manipulativ zu sein, bringen die Rhetorik in Misskredit: „Die Ablehnung der rhetorischen ‚Technik‘ tritt meist verbunden mit einem Verdacht auf, der sich vor allem gegen die Technik des Pathos richtet: Rhetorik sei eine besonders hinterhältige und gewaltsame Art, Macht auszuüben.“⁶⁸³

Die Rhetorik entnimmt das Pathos ursprünglich der griechischen Tragödie. Aristoteles definiert es als einen Teil der Fabel oder als das verderbliche Geschehen. Dachzelt bemerkt dazu: „Zentrales Element der Tragödie ist die *Pathosszene*.“⁶⁸⁴ In der Orestie etwa stellt dieses schreckliche Ereignis der Muttermord dar. Zum Tragen kommt das Pathos der dramatischen Literatur in der Figurenrede. „Das Pathos der europäischen Tragödie entfaltet sich in Monologen, Reden und Dialogen.“⁶⁸⁵ Aber auch Szenen der großen Epen wie der »Ilias« und der »Odyssee« sind prototypisch für Pathos in der europäischen Literatur. Die Darstellungen von Naturgewalten oder Leidenserfahrungen der Protagonisten weisen viele Merkmale des hohen Stils auf: Das Pathos äußert sich in „Anrufungen der Götter oder der Toten, Preisungen, Flüche[n], Beschwörungen, Wehklagen und Interjektionen.“⁶⁸⁶

Die Redner lassen sich also von den großen Monologen der Tragödien für pathetische Sprechweise inspirieren. Bruno Snell vertritt gar die Ansicht, dass die griechische Chorlyrik überhaupt der Ursprung des hohen Stils sei.⁶⁸⁷ In der Tragödie kann Pathos durch Schreien wie auch durch bedeutungsvolle Stille erzeugt werden. In jedem Fall wird eine starke Wirkung auf die Emotionen beabsichtigt. Von diesen Mitteln leiten die Rhetoriker die Möglichkeiten, um Pathos zu erzeugen, ab.⁶⁸⁸

Bei Platon wird die affektive Wirkung der Rede als psychagogia, als Seelenführung, bezeichnet, die „auf der Rührbarkeit der menschlichen Seele und der Begrenztheit der Vernunft“⁶⁸⁹ beruhe. Rhetorische Mittel, die auf die Psyche der Rezipienten abzielen, erreichen ihre Wirkung sofort, Appelle an die Vernunft benötigen dagegen mehr Zeit, ihren Effekt zu entfalten. Durch das Pathos wird versucht, auf die Psyche der Zuhörer Macht auszuüben. Gorgias vergleicht den Redner gar mit einem Arzt, der seine Mittel gut dosieren muss. Die Arzneien entsprechen den Denk- und Redefiguren einer

⁶⁸³ Dachzelt, S. 70.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 56.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 60.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 46.

⁶⁸⁷ Vgl. ebd., S. 56.

⁶⁸⁸ Vgl. ebd., S. 56.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 67.

rhetorischen Technik.⁶⁹⁰ Gorgias versucht im Gegensatz zu Aristoteles, der seine Poetik unabhängig von der Rhetorik formuliert, die Grenzen zwischen Dichtung und Rhetorik aufzuweichen:

Gorgias macht keinen prinzipiellen Unterschied zwischen der Intention einer Dichtung und der Intention einer Rede. Wer überzeugen will, das steht für ihn wie für viele nach ihm fest, muss zur Psychagogie fähig sein, denn die Affekte bestimmen am stärksten und nachhaltigsten die innere Einstellung und die Handlungen der Menschen.⁶⁹¹

Durch die Rhetorik, die ihrerseits wiederum auf die Dichtung Einfluss ausübt, verschwindet die Vorstellung vom göttlichen Ursprung der Dichtung. An diese Stelle tritt eine eher technische Auffassung von der Entstehungsweise dichterischer Texte. Rhetorik bleibt lange Zeit die Wissenschaft von der Textproduktion:

Mit dem Aufkommen der Rhetorik beginnt eine Entwicklung, in deren Verlauf Dichter und Dichtung ihren quasi-religiösen Nimbus verlieren. Seither ist der Dichter auch Worthandwerker und die Dichtung zunächst keine heilige Sache, sondern Literatur. Die Rhetorik etabliert sich als universale Sprachtheorie, in deren Machtbereich auch die Poetik gehört, und bleibt es in den aufeinanderfolgenden Kulturen und Literaturen Europas bis ins 18. Jahrhundert.⁶⁹²

Die Techniken der Rhetorik, die aus dem Gerichtssaal stammen, finden sich umgekehrt in der Dichtung wieder. Die drei Aufgaben (Officiae) des Redners, docere, delectare und movere spiegeln sich in der Drei-Stillehre (Genera dicendi) Genus humile, medium und grande. Ueding weist darauf hin, dass das Pathos mit der Stillehre eng verbunden ist⁶⁹³. Darauf wird hier noch eingegangen werden, sobald von den rhetorischen Figuren die Rede sein wird. Zunächst ein paar Worte zu Pathos und Aufbau der Rede.

Pathetische Rede bedient sich ganz bestimmter rhetorischer Figuren, doch bleibt Pathos nicht nur auf den Redeschritt der Elocutio beschränkt. Die rhetorische Kategorie des Pathos erstreckt sich zunächst auf die ersten drei Entstehungsschritte der Rede Inventio, Dispositio und Elocutio, die bekanntlich alle Texte miteinander gemein haben. Das Außersichsein, die Ekstase wird außerdem durch den Vortrag, die Actio, vermittelt. An der Erzeugung von Pathos sind folgende Parameter der Sprache beteiligt: „Lautstärke, Dynamik, Prosodie, Rhythmus und Metrum.“⁶⁹⁴ Diese Elemente des gesprochenen Wortes sind wichtige Träger der pathetischen Rede. Wie nun manifestiert sich Pathos in den einzelnen Schritten der Rede?

⁶⁹⁰ Vgl. Dachsel, S. 68.

⁶⁹¹ Ebd., S. 68.

⁶⁹² Ebd., S. 69.

⁶⁹³ Vgl. Gert Ueding, *Rhetorica movet*, in: Norbert Bolz (Hrsg.), *Das Pathos der Deutschen* (München: Wilhelm Fink 1996), S. 27-38, S. 34.

⁶⁹⁴ Dachsel, S. 54.

2. Pathos in den einzelnen Redeschritten

Für die Inventio, das erste Produktionsstadium der Rede, das der Stoffsammlung dient, existieren verschiedene Topoi des Pathetischen, die Mitleid und Empörung (Conquestio und Indignatio) hervorrufen sollen. Das Anstellen von Vergleichen der jetzigen Situation mit einer früheren (besseren) oder auch mit (Natur-)Katastrophen besitzt eine pathetische Wirkung. Der Redner kann Furcht vor weiteren Unglücksfällen hervorrufen oder versuchen, unglückliche Situationen sinnlich zu vergegenwärtigen.⁶⁹⁵ Man denke in diesem Zusammenhang an die Weltuntergangsszenarien der ›Fackel‹. Die Vergegenwärtigung der Apokalypse ist ein überaus pathetischer Topos, der sein Vorbild in der Bibel hat, durch welche ein reicher Zitatenschatz für Pathos zur Verfügung steht. Da die Apokalypse etwas Einmaliges darstellt, ist die Wiederholung des Motivs allein schon paradox und erfährt eine ironische Brechung.

Was die Anordnung der Topoi betrifft, also die Dispositio, ist zu beachten, dass eine Rede, die pathetisch werden soll, Pathos schon im Proömium andeuten sollte. Bei vielen Reden von Kraus ist, wie wir noch sehen werden, diese Forderung erfüllt. In manchen Fällen ist das Pathos der ersten Sätze schon so stark, dass sich die Frage stellt, wie dies im weiteren Verlauf der Rede überhaupt noch gesteigert werden kann.

Die Ausformulierung der Rede, die Elocutio, verlangt vom Redner traditionell vier Tugenden (Virtutes): Perspicuitas, Latinitas, Ornatus und Aptum. Durch eine Abweichung vom normalsprachlichen Code in Form von rhetorischen Figuren ergibt sich der hohe Stil, in dem sich das Pathos manifestiert. Bestimmte Topoi benötigen spezifische rhetorische Figuren in der Ausarbeitung. So werden Vergleichs-Topoi etwa durch antithetische Figuren auf der Satzebene unterstützt. Der Topos wird in seiner persuasiven Funktion dann optimal genutzt, wenn der Redner auf allen Ebenen der Rede den Gedanken wirksam macht. Daraus wird ersichtlich, wie wichtig eine ganzheitliche Analyse ist, die die rhetorischen Figuren funktional betrachtet. Nach Dachzelt gehörten etwa Figuren der antithetischen Verknappung wie Oxymoron und Paradoxon zur pathetischen Rede. (Das Aufspüren von Pathosfiguren kann auch als Alarmzeichen fungieren, anhand dessen sich eine Rede- oder Schreibweise, die mit Pathos anstelle von Logos überzeugen will, entlarven lässt.)

⁶⁹⁵ Vgl. Dachzelt, S. 83.

Selbstverständlich wirkt eine hyperbolische Redeweise pathetisch. Superlative sind ein vergleichsweise einfaches Mittel der Pathosserzeugung. Die Anrufung von Göttern, Verstorbenen, Flüche oder Beschwörungsformeln, also alles, was sich unter der rhetorischen Figur Apostrophe subsumieren lässt, hat eine unvermittelt pathetische und das Publikum überwältigende Wirkung. Pathetisch sind des weiteren Ausrufe, die Figur der Diaporesis (Beispiel: „Womit soll ich beginnen?“), die Aporiesis (eine offen ausgesprochene Ratlosigkeit) oder die Aposiopese, das plötzliche Verstummen. Wir haben schon zu Beginn des Kapitels festgestellt, dass Schweigen ein nicht unwesentlich pathetisches Mittel darstellt. Die Betonung der eigenen Sprachlosigkeit angesichts der überaus fehlerhaften Wirklichkeit ist eine von Kraus häufig angewandte rhetorische Technik, die eine starke Wirkung hat. Doch auch eine Rede, die auf rhetorischen Schmuck verzichtet, sich also des Asyndetons bedient, kann pathetisch sein. Man könnte dies als ein „Pathos der Nüchternheit“⁶⁹⁶ bezeichnen.

Eines der wichtigsten Mittel, um pathetische Rede zu erzeugen, stellt die Vergegenwärtigung, Phantasia oder Evidentia dar. Ihre Aufgabe ist die Erschütterung (Ekplexis) des Rezipienten: „Mittel der Vergegenwärtigung sind z.B. der plötzliche Wechsel aus dem erzählenden Präteritum ins Präsens, verschiedene Apostrophen, die suggerieren, Personen und Dinge, über die gesprochen wird, seien anwesend, das Heraufbeschwören von optischen, akustischen und sonstigen Sinneseindrücken usf.“⁶⁹⁷ In der Druckfassung der »Reklamefahrten zur Hölle« wird mit dem ersten Satz gleich eine solche Vergegenwärtigung hervorgerufen. Da der stille Leser nicht den Vorleser Kraus vor Augen hat, der an seinem Tisch die Annonce der »Basler Nachrichten« als Beweisstück für das Publikum sichtbar hochhält, evoziert Kraus dieses Bild im Vorwort zur Annonce: „In meiner Hand ist ein Dokument, das, alle Schande dieses Zeitalters überflügelnd und besiegelnd, allein hinreichen würde, dem Valutenbrei, der sich Menschheit nennt, einen Ehrenplatz auf einem kosmischen Schindanger anzuweisen.“⁶⁹⁸ Auch Lausberg führt für die Pathosserregung die „Vorführung von Realien“⁶⁹⁹ an. Ueding bemerkt dazu: „Leidenschaften werden erregt durch die Darstellung von Leidenschaften, durch die Vorführung von Indizien oder bildlicher

⁶⁹⁶ Zumbusch, S. 13.

⁶⁹⁷ Dachzelt, S. 91f.

⁶⁹⁸ F 577-582, 96.

⁶⁹⁹ Lausberg, § 257.

Zeugnisse.“⁷⁰⁰ Ein hochpathetischer Einstieg in den Text, auf den wir später noch zu sprechen kommen werden.

„Der Form nach“, so Dachzelt, „gehören Figuren der Plötzlichkeit, überraschende Wendungen, Pointen und Stilwechsel ebenso zur Komik wie zum Pathos.“⁷⁰¹ Dass Witz und Pathos eng beieinanderliegen, beweisen viele Texte von Kraus, der äußerst schnell zwischen einem ironisch-humorvollen und pathetischen Ton umschalten kann. Durch solche Überraschungseffekte gelingt es einem Redner, wirkungsvoll Macht auf sein Publikum auszuüben. Darüber hinaus können all jene Figuren, die eine Wiederholung auf Wort- und auch auf Satzebene darstellen, als geeignet betrachtet werden, Pathos zu erzeugen. Man denke etwa an die berühmte Rede des Antonius.

Die drei ersten Entstehungsschritte der Rede haben, wie schon erwähnt, alle Texte miteinander gemein. Texte, die für einen mündlichen Vortrag intendiert sind, werden jedoch erst durch die beiden letzten Produktionsstadien abgeschlossen.

Inventio, Dispositio und Elocutio stellen eine Form des Textes her, die in einer überwiegend schriftlichen Kultur als Endfassung überliefert wird und an der sich jede Deutung zu orientieren hat. Für den Redner, Rezitator und Schauspieler ist dieser Text noch unvollständig [...] Von seiner inneren Vergegenwärtigung und ihrem Ausdruck wird besonders das Pathos abhängen.⁷⁰²

Um sich dies zu vergegenwärtigen, denke man an den Unterschied zwischen klanglich wahrnehmbarer Musik und einer Partitur. Der geschriebene Text kann pathetisch wirken, da der Leser in seinem Gedächtnis über eine Erinnerung an Pathoszenen verfügt: „Die häufige Wiederkehr bestimmter Pathoszenen und pathetischer Topoi in der europäischen Literatur weist darauf hin, dass das Gedächtnis auch in einer schriftlichen Überlieferung eine bedeutende Rolle spielt.“⁷⁰³ Kraus-Texte wirken also pathetisch, weil der Leser ein Pathos-Wissen besitzt.

Die wenigen Tonaufnahmen, die man von Kraus rezipieren kann, vermitteln dabei einen weitaus stärkeren Eindruck von Pathos in seinen Texten als ihre Druckversionen. Umso bedauerlicher war es für die vorliegende Betrachtung, dass etwa von »Hüben und Drüben«, dieser polemisch so eindrucksvollen Rede, kein Tonmaterial zur Verfügung steht. Unser Verständnis dieses Textes würde sich von Grund auf ändern, würden wir eine Aufnahme zu dieser Rede entdecken. Das Pathos des gesprochenen Textes wirkt

⁷⁰⁰ Ueding (2005), S. 282.

⁷⁰¹ Dachzelt, S. 93f.

⁷⁰² Ebd., S. 96.

⁷⁰³ Ebd., S. 97.

auch auf unaufmerksame Zuhörer, da dieser zumindest die akustischen Parameter wahrnimmt:

Um aber von einem geschriebenen Text ‚ergriffen‘ zu werden, die Steigerung affektiver Spannung und deren Auflösung nachzuvollziehen, muss man ihn ähnlich ins Medium des Gedächtnisses übertragen, als wollte man ihn auswendig lernen. Pathos kann im Theater, in einer Versammlung oder in den Medien eine bloße emotionale Überwältigung sein, bei der Lektüre erfordert es mehr als die Bereitschaft, sich rühren zu lassen. Und je weniger emotionale Klischees ein Text enthält, desto mehr hängt es von der intensiven Vergegenwärtigung im Gedächtnis ab, ob sein Pathos überhaupt wahrgenommen wird.⁷⁰⁴

Der Text »Reklamefahrten zur Hölle«, der keine Rede darstellt, wurde deswegen in diese Betrachtung aufgenommen, weil ein Tondokument von ihm vorliegt und so die akustische Gestaltung des Textes durch Kraus wahrgenommen werden kann. Das Pathos des Textes ist auch ohne tieferes Verständnis leicht nachzuvollziehen. Hat man die Aufnahme im Ohr, wirkt dieser Text auch beim stillen Lesen pathetisch. Der Rezipient hat das Crescendo der letzten Sätze im akustischen Gedächtnis. Bei »Hüben und Drüben« dagegen, der Rede, von der keine Tonaufnahme erhalten ist, muss der Leser bereit sein, die Pathossignale zu erfassen. Dies erfordert eine weitaus höhere Aufmerksamkeit. Es war schon davon die Rede, dass die Erzeugung des Pathos sich vor allem durch die Actio vollzieht. Alle Parameter der menschlichen Stimme, die in der konkreten Situation der Rede dem Publikum Pathos signalisieren, muss der individuelle Rezipient mit seiner Vorstellungskraft evozieren, um Pathos sich zu vergegenwärtigen.⁷⁰⁵ Für Kraus war dieses Problem von größerer Bedeutung als allgemein angenommen wird:

Das Verhältnis von dramatischer, äußerer Vergegenwärtigung im Theater oder Vortragssaal und innerer Vergegenwärtigung bei der Lektüre beschäftigt ihn in allen Phasen seines Werks. Er bezieht das Pathos (und die Komik) immer wieder auf das gesprochene öffentliche Wort, vor allem die Sprache der Bühne, zurück und erinnert so an die rhetorischen Valenzen dieser Begriffe, ohne die sie unsinnig werden. Ein Pathos, das nicht stark und unmittelbar auf die Emotionen wirkt, lässt sich zwar begrifflich konstruieren, ist aber ebenso bedeutungslos wie eine Komik, über die niemand lacht.⁷⁰⁶

Im Memoria-Kapitel war bereits davon die Rede, dass Kraus dem gesprochenen Wort eine wesentlich stärkere Wirkung zuerkannt hat als dem geschriebenen Text. Gerade für die Kategorie Pathos ist dies evident.

⁷⁰⁴ Dachzelt, S. 98.

⁷⁰⁵ Vgl. ebd., S. 312f.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 298.

B) Pathetische Satire

1. Pathetik der kleinen Anlässe

Es wurde darauf hingewiesen, dass pathetische Rede ihr Vorbild in der griechischen Tragödie hat. Die Satire dagegen entzündet sich nicht an den hohen Gegenständen der Tragödie, sondern, wie Dachseht bemerkt, an den vermeintlichen Kleinigkeiten:

Der Affekt des Satirikers erhebt sich nicht enthusiastisch über die Welt der Tatsachen, er nimmt Anstoß am Alltäglichen; er ist auch nicht edel oder heroisch, sondern zunächst einmal ‚niederer‘ Pathos: Entrüstung, Wut und Hass. Und er äußert sich nicht selten in gefürchteten und geächteten Formen: in Schmähungen, Spott und Flüchen. Schillers Versuch, das satirische Pathos dem Erhabenen zu nähern, muss gegen die Tatsache angehen, dass Satire zunächst etwas Destruktives ist, eine sprachliche Aggression, die immer auch mit realen Sanktionen zu rechnen hatte.⁷⁰⁷

In Schillers theoretischer Schrift »Über naive und sentimentalische Dichtung«, in der der satirische Dichter als ein Beispiel für den sentimentalischen gilt, wird Pathos als ‚künstliches Unglück‘⁷⁰⁸ definiert, dessen Überwindung erhaben ist. Auch Schiller fordert, dass die Aggressivität der Satire durch ethische Ziele motiviert sein muss, um sozial vertretbar zu sein. Die pathetische Satire sieht sich sonst dem Vorwurf der Aggression ausgesetzt. Charakter und Persönlichkeit des Satirikers, das Ethos also, rechtfertigen seine pathetische Rede. Schiller fordert deswegen, dass der Satiriker eine edle Natur sein muss. Das Pathetische erscheint bei Schiller als eine Variante der satirischen Empfindungsweise, die aus der Konfrontation eines Ideals mit der Wirklichkeit resultiert. Schiller unterscheidet zwischen pathetischer und scherzender Satire. Juvenal wird als Beispiel für das Genus grande genannt, Horaz als Vertreter des genus humile. In Schillers Schrift »Über das Pathetische«, die sich der tragischen Kunst widmet, resultiert das Pathos aus der Erhabenheit, die sich in der Überwindung des Leidens äußert.

Es wurde zu Beginn des Kapitels schon festgestellt, dass Satire eine subjektive Entrüstung über die Wirklichkeit darstellt. Das Ideal der Satire, so fordert es Schiller, muss dabei erkennbar sein, um den aggressiven satirischen Ausbruch zu rechtfertigen:

Der Satiriker [...] stellt seine Entrüstung, seinen Zorn und seinen Hass auf die unerhabene Wirklichkeit aus. Diese Affekte sind aber nur gerechtfertigt, wenn der Widerspruch tatsächlich einer von Ideal und Wirklichkeit ist, nicht nur „sinnlicher Widerspruch“ zwischen der Wirklichkeit und den Wünschen des Satirikers. Das (übersinnliche) Ideal muss im Hintergrund erscheinen oder zumindest zu ahnen sein.⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Dachseht, S. 263.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 19.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 190f.

Für die Selbstdarstellung des Satirikers wird deswegen ein satirisches Ich kreiert, das an der Wirklichkeit leidet. Aus diesem Grund ist für Dachzelt die Satire per se eine pathetische Literaturform: „Die Satire wird gerade dadurch zu einer modernen Gattung des Pathos, dass sie die subjektive Herkunft ihres Affekts nicht verleugnet und nicht vortäuscht, es gebe noch eine ‚erhabene‘ Position, von der aus sich die unerhabene Wirklichkeit abkanzeln, wenn nicht gar ‚verbessern‘ lasse.“⁷¹⁰

Pathos, das nach Dachzelt „*kontrolliertes Chaos*“⁷¹¹ bedeutet, spielt im satirischen Werk des Karl Kraus eine wichtige Rolle; er geht geradezu verschwenderisch damit um und verstößt so schon gegen ein quantitatives Grundgesetz der Rhetorik, dass Pathos sparsam eingesetzt werden sollte. Wenn Pathos in der Rede die Prise Salz in der Suppe bedeutet, schaufelt Kraus es löffelweise hinein. Nach Dachzelt erklärt Kraus die Satire zum Refugium des hohen Stils. Er liefert damit in seinem Werk die einzig „legitime Pathetik der Moderne“.⁷¹² Bei Kraus lassen sich alle notwendigen Elemente eines satirischen Pathos finden: „Im Werk Karl Kraus“ sind alle Elemente satirischen Ausdrucks reichlich vorhanden – der Witz, die Komik, der Spott; der destruktive Hass, die Entrüstung, aber auch der moralische Appell und die Berufung auf ein ‚Ideal‘.“⁷¹³

Die Mittel der Pathoserzeugung sind dabei mannigfaltig und Scheichl hat in seinem Aufsatz »Stilmittel der Pathoserregung bei Karl Kraus«⁷¹⁴ einige behandelt. In diesem Kapitel soll von den Möglichkeiten der Pathoserzeugung und von der Funktion des Pathos die Rede sein. Welche rhetorischen Figuren werden verwendet, um die Rede pathetisch werden zu lassen? Wie hängt Pathos mit dem Thema der Rede zusammen? Was wird mit Pathos bezweckt? Wie lässt sich das Pathos im Werk von Kraus erklären und rechtfertigen? Scheichl bemerkt dazu:

Eine Auseinandersetzung mit dem Begriff »Pathos« und schon gar ein Katalog der Stilmittel, die pathetische Wirkung erzielen könnten, fehlt in der neueren Stilistik, so wie auch die Literaturwissenschaft mit der bezeichnenden Ausnahme der Schiller-Forschung wenig Interesse an diesem Thema zu haben scheint.⁷¹⁵

Zu Scheichls Aufsatz sind zwei Anmerkungen nötig. Um die Mittel der Pathoserregung aufzuzeigen, zieht Scheichl als Beispiel die Ansprache des betrunkenen Wiener aus den »Letzten Tagen der Menschheit« heran, die eine Parodie pathetischer Rede darstellt.

⁷¹⁰ Dachzelt, S. 191.

⁷¹¹ Ebd., S. 322.

⁷¹² Vgl. ebd., S. 14.

⁷¹³ Ebd., S. 263.

⁷¹⁴ Scheichl (1990).

⁷¹⁵ Vgl. ebd., S. 177.

Zumeist ist Satire tatsächlich gegen eine pathetische Sprech- oder Schreibweise gerichtet; sogenanntes ‚falsches Pathos‘ zu entlarven und der Lächerlichkeit preiszugeben, gehört zu den Aufgaben des Polemikers. Das Verfahren, die rhetorischen Figuren, welche zur Erzeugung von Pathos dienen, anhand einer Parodie pathetischer Rede zu zeigen, erscheint allerdings als problematisch, da die Funktion dieser pathetischen Sprechweise eine andere ist als die der pathetischen Rede des satirischen Ichs. Der Affekt der Parodie ist Lachen oder Belustigung, der Affekt satirisch-pathetischer Rede ist Angriff, Aggression, Überwältigung des Publikums. Dazu wird noch mehr gesagt werden müssen. Es soll hier außerdem bewusst auf eine Gegenüberstellung von ‚echtem‘ und ‚falschem‘, ‚gutem‘ und ‚schlechtem‘, ‚künstlichem‘ und ‚natürlichem‘ Pathos verzichtet werden: „Es gibt kein an und für sich gutes oder schlechtes Pathos, wohl aber ein Pathos, das nach rhetorischer Situation und Absicht, nach innerer oder äußerer Angemessenheit, nach Argumentation und Schmuck beurteilt und kritisiert zu werden verdient.“⁷¹⁶

Mayer hat die Frage aufgeworfen, ob der Redner und Vortragende die vermittelte Ekstase selbst verinnerlicht haben sollte: „Inwieweit muss ein Redner die Gefühle, an die er appelliert, selbst tatsächlich empfinden? Rhetoriktheoretisch betrachtet, betrifft diese in der Antike vieldiskutierte und umstrittene Frage die Grenzlinie von Ethos und Pathos.“⁷¹⁷ Da die Figur des Vortragenden oder das satirische Ich im Text nicht der historischen Person entspricht, wie schon im Ethos-Kapitel dargelegt wurde, stellt sich dieses Problem im Fall von Kraus nicht. Deswegen gibt es auch keine Frage nach der Authentizität. Das pathetische Außersichsein der »Reklamefahrten zur Hölle« erscheint überzeugend, doch es handelt sich trotzdem um einen performativen Akt. Würde man der ekstatischen Rede allerdings den persuasiven Vorsatz anmerken, fiel das Pathos in sich zusammen. „Pathos wird durch die kleinste Störung wirkungslos.“⁷¹⁸ Was die von Mayer angesprochene Grenzlinie zwischen Ethos und Pathos betrifft, könnte man auch vermuten, dass das Ethos gleichsam der „Normalzustand der Psyche“ ist. „Das Pathos dagegen reißt aus diesem Normalzustand in den ekstatischen Affekt [...]“⁷¹⁹. Pathos bedeutet immer auch, dass der Eindruck erweckt wird, der Redner hätte die Kontrolle über sich selbst verloren. Doch die Unkontrolliertheit verläuft durchaus in kontrollierten

⁷¹⁶ Ueding, in: Bolz, S. 37.

⁷¹⁷ Mayer (2007), S. 96.

⁷¹⁸ Dachselt, S. 100.

⁷¹⁹ Ebd., S. 78.

Bahnen. Es handelt sich nur um Scheinraserei (Parenthyrson), in die sich der Redner durch Bilder (Phantasia und Visiones) selbst versetzen kann.

Die zweite Bemerkung zu Scheichls Text betrifft die Forderung nach einem Katalog der rhetorischen Figuren, die das Pathos erzeugen. Zunächst ist dazu anzumerken, dass eine Auflistung pathetischer Topoi genauso viel Beachtung verdiente wie der in der literarischen Rhetorik schon überbetonte Bereich der Elocutio. Natürlich steht fest, dass die sprachliche Ausgestaltung der Argumente für ihre persuasive Kraft von Bedeutung ist; das heißt aber nicht, dass das Pathetische einer Rede allein durch die Figuren entsteht und auch nicht, dass es ganz bestimmte Figuren sind, die für die Pathosserzeugung bereit stehen:

Die rhetorisch-sprachliche Formung der Argumente hat den größten Einfluss auf ihre affektive Wirkmächtigkeit. Das heißt nun einerseits nicht, dass bestimmte Figuren exklusiv nur für die pathetische (Überzeugungs-)Funktion der Rede Verwendung finden können. Es schließt aber auch nicht aus, dass es Figuren gibt, die besonders für die pathetische Rede geeignet sind.⁷²⁰

Nach Roland Barthes stellen die Figuren und Tropen „die Sprache der Leidenschaft“⁷²¹ dar. Sie dienen also per se durch Verknappung, Wiederholung etc. der Intensivierung dessen, was gesagt werden soll, um beim Hörer oder Leser Emotionen hervorzurufen: „Nach rhetorischer Lehre sind die Tropen und Figuren die Sprache der Affekte, die die Gefühle der Zuhörer erregen [...]“⁷²². Vermutlich kann fast jede rhetorische Figur für die Erzeugung von Pathos verwendet werden. Nicht unwesentlich ist hier auch die Tatsache, dass Pathos seine volle Wirkung erst im Vortrag entfaltet; es kommt ganz darauf an, *wie* ein Satz gesprochen wird. Auch eine Figur der Untertreibung oder Ironisierung kann durch stimmliche Mittel pathetisch erscheinen. Da man für gedruckte Texte trotzdem objektive Kriterien zur Pathoserkennung benötigt, ist es sinnvoll, einige Figuren als Pathossignale im Folgenden herauszuarbeiten.

Rhetoriktheoretisch verstößt das Pathos gegen ein grundsätzliches Prinzip der Redekunst: das Aptum; dieses stellt das Regulativ der gesamten Rhetorik dar. Eine emotional aufgewühlte, ekstatische Rede läuft dem Gebot der Angemessenheit zuwider und muss deswegen äußerst sparsam eingesetzt werden. Im Prinzip dürfen nur hohe Redegegenstände pathetisch gestaltet werden. Die Subjektivität des satirischen Ausbruchs und seine pathetische Gestaltung haben aber auf den ersten Blick betrachtet

⁷²⁰ Schmitt, S. 26f.

⁷²¹ Roland Barthes, Die alte Rhetorik, in: ders.: Das semiologische Abenteuer (Frankfurt a. M. 1988), S. 15-101, S. 92, zitiert nach Schmitt, S. 26.

⁷²² Ueding, in: Bolz, S. 37.

häufig keinen hohen Gegenstand als Stein des Anstoßes und überschreiten damit die Grenzen des *Aptum*. Dachzelt vermutet, dass dies den eigentlichen Grund dafür darstellt, weswegen die Satire so häufig von Verbot und Zensur betroffen ist. Doch welche Gegenstände sind eigentlich angemessen? Dachzelt gibt hier folgende Antwort:

Die angemessenen Gegenstände des hohen Stils sind die jeweils letzten Dinge einer Religion, einer Nation oder der Menschheit überhaupt. Pathoswürdig ist, was die Leidenschaft aller, nicht was die Leidenschaft Einzelner erregt. Der Affektausbruch eines Einzelnen ist ein Verstoß gegen die guten Sitten (rhetorisch gesprochen: gegen das *Aptum*). Nur wenn sich der Redner auf ein höheres Ziel verpflichtet, das er mit dem Publikum gemeinsam hat, scheint die Gefahr der Anarchie der Affekte, des Rückfalls in die Animalität gebannt.⁷²³

Kraus verwendet Pathos dort, wo es dem *Aptum* scheinbar nicht entspricht, bei den vermeintlichen Kleinigkeiten. Es ist evident, dass Pathos „mehr als andere sprachliche Wirkungen [...] mit der Redesituation – Ansprache! – und mit den Themen der Rede“⁷²⁴ zusammenhängt. Doch gerade Kraus verstößt gegen dieses Prinzip nachhaltig. Der ihm gegenüber so häufig formulierte Vorwurf, kleine Anlässe oder unwichtige Personen zu ernst zu nehmen, wird in der ›Fackel‹ wiederholt aufgegriffen. Der „Anlass“ der Satire erscheint verglichen mit ihrer gewaltigen Reaktion oft klein. Doch Kraus erhebt genau diesen Vorwurf zu einem Prinzip seiner Satire, die schon im kleinsten Detail das Exemplarische zu entdecken vermag.

Dadurch dass Kraus gegen das Prinzip des *Aptum* verstößt, bekommt das Pathetische eine neue Dimension, dies führt zu einer „Rettung des Pathetischen durch die rhetorisch ‚unangemessene‘ Verwendung für das Alltägliche und Marginale.“⁷²⁵ Die Subjektivität des satirischen Ausbruchs wird zu einem Teil der Selbstdarstellung und dadurch als Vorwurf zurückgewiesen. Auch der Makel der Destruktivität wird als spezifisches Charakteristikum des satirischen Ichs aufgegriffen. Dabei wird auch immer wieder die Wirkungslosigkeit der Satire konstatiert. Dachzelt bemerkt dazu: „Karl Kraus steht der Präntention, durch Satire ‚aufzuklären‘ und unmittelbare politische Wirkungen zu erzielen, äußerst skeptisch gegenüber.“⁷²⁶ Der stark appellative Charakter von Texten wie »An alle, die die Wahl haben« oder »Hüben und Drüben« steht dazu allerdings in einigem Widerspruch, so dass sich vermuten lässt, bei dem Verweis auf die eigene Wirkungslosigkeit könnte es sich um ein rhetorisches Mittel handeln. Der Zweifel an der eigenen Relevanz stellt eine Art Untertreibungstopos innerhalb der ›Fackel‹ dar.

⁷²³ Dachzelt, S. 148.

⁷²⁴ Scheichl (1990), S. 172.

⁷²⁵ Dachzelt, S. 308.

⁷²⁶ Ebd., S. 262.

Alles andere würde auch nicht zur Darstellung des destruktiven Charakters, durch den sich das satirische Ich unter anderem auszeichnet, passen.

Dachselt spricht im Fall von Kraus von „Pathos, das sich jeder tradierten Verpflichtung entzieht, ganz subjektiv am Kleinen und Kleinsten sich entzündet und (verbündet mit seinem ehemaligen Gegenpol, der Komik) das Panorama einer unerhabenen Gegenwart entwirft.“⁷²⁷ Kraus spitzt diesen Gedanken noch weiter zu: Große Satire zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie nicht nur ohne das Wissen um den Anlass rezipiert werden kann, sondern erst durch die Loslösung vom Anlass ihre Wirksamkeit entfaltet: „Dies war immer das Problem der vom Aktuellen bezogenen Satire, welche erst in der Entfernung vom Anlaß wirksam, ja verständlich wird.“⁷²⁸ Aus diesem Grund gibt es bei Kraus scheinbar keine Ökonomie in der Verbindung von Pathos und Anlass des satirischen Ausbruchs.

Das Argument des Exemplarischen ist bei Kraus eine wichtige Rechtfertigung für einen satirischen Ausbruch: „Während die ironische oder witzige Zerstörung von offiziellem Pathos von den meisten Satirikern betrieben wird, ist für Kraus das umgekehrte Verfahren noch charakteristischer: die Pathetisierung dessen, was allgemein als unerheblich und nicht pathoswürdig gilt [...]“⁷²⁹. Gerade weil Kraus pathetische Rede bei vermeintlichen Kleinigkeiten, die nicht die Leidenschaft aller erregt, anwendet, muss er verstärkt Konsens mit dem Publikum aufbauen, sich also besonders stark rhetorischer, sprich persuasiver Mittel bedienen. Wird das Publikum vom Pathos des Redners mitgerissen, hat es sich schon der Macht seiner Rede unterworfen.

Doch was ist im Werk eines Satirikers eine Kleinigkeit? Die »Reklamefahrten zur Hölle« sind ein hochpathetischer Text, doch scheint nicht Pathos als rhetorisches Mittel angesichts der Vermarktung der Toten des Ersten Weltkrieges angebracht? Muss nicht nachhaltig an die Emotionalität des Publikums appelliert werden, um es überhaupt erreichen zu können? Die Schrecklichkeit dieses Werbetextes kommt in einer nüchtern-sachlichen Darstellung wohl kaum zum Ausdruck. Auch darin liegt die Legitimation für eine moderne Pathetik wie Kraus sie zeigt. Das Publikum muss vor den Kopf gestoßen werden, da der moderne zivilisierte Mensch des 20. Jahrhunderts durch die ständige Betrachtung des Leidens anderer diesem Leid gegenüber abgestumpft ist. Durch den

⁷²⁷ Dachselt, S. 167f.

⁷²⁸ F 890-905, 7.

⁷²⁹ Dachselt, S. 266.

Konsum von Massenmedien, in denen das Leiden der Anderen bis zum Überdruß abgebildet wird, stellt sich ein Gewöhnungs- und Abhärtungseffekt ein, dem der Satiriker entgegenwirken will. In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ kommt dies durch die These, dass die Presse den Nationalsozialismus erschaffen habe, zum Ausdruck. Das durch die Massenmedien zerstörte Vorstellungsvermögen sei dafür verantwortlich, dass man sich die Gewalttaten der Nationalsozialisten und das Leid der Opfer nicht vergegenwärtigen könne⁷³⁰. Die Symptome einer fehlerhaften Wirklichkeit werden nicht mehr wahrgenommen, wenn man nicht zu drastischen Darstellungsmitteln greift. Mit Pathos wird eine emotionale Überwältigung des Publikums versucht, das ohne diesen Energieaufwand gar nicht mehr erreicht werden kann. Pathos ist ein Angriff auf die Gleichgültigkeit und Trägheit des Hörers.

Mit der Schockwirkung pathetischer Rede soll das Publikum in seiner bequemen reservierten Haltung aufgestört werden. In seiner Rede vom 25. Juni 1925 »Entlarvt durch Bekessy« zitiert Kraus Gogol, um die Aufgabe des Satirikers zu beschreiben: „[...] alles das heraufzubeschwören, was die Menschen ständig vor Augen haben und was sie in ihrer Gleichgültigkeit doch nicht sehen – den ganzen furchtbaren Kleinigkeitsschlamm, in dem unser Leben versinkt, das innerste Wesen dieser kalten, zersplitterten Alltagsmenschen, von denen unser Erdenweg, der oft so bittere und langweilige, nur so wimmelt [...]“⁷³¹. Die Informationen, die benötigt werden, um den Zustand der Gesellschaft zu erkennen, sind evident, jedoch das Interesse daran ist nicht vorhanden. Daraus erklärt sich Kraus' Vorgehensweise, durch die Dekonstruktion von (sprachlichen) Details zu zeigen, was offensichtlich ist, aber nicht wahrgenommen wird; ein Verfahren, das von jedem denkenden Menschen angewandt werden könnte. Deswegen kann sich auch niemand einer Verantwortlichkeit entziehen. In der ›Dritten Walpurgisnacht‹ etwa interessiert sich Kraus nicht für die Person Joseph Goebbels, wohl aber für dessen Ausdrucksweise. Seiner Stilistik widmet Kraus eine ganze Seite.

Das Diagnostizieren eines pathologischen Gesellschaftszustandes an den sprachlichen Symptomen führt zu einer Analyse des Nationalsozialismus, in der die Machtergreifung nicht als Zivilisationsbruch erscheint, sondern als eine kontinuierliche Entwicklung.

⁷³⁰ „Denn der Nationalsozialismus hat die Presse nicht vernichtet, sondern die Presse hat den Nationalsozialismus erschaffen. Scheinbar nur als Reaktion, in Wahrheit auch als Fortsetzung. Jenseits aller Frage, mit welchem Humbug sie die Masse nähren – sie sind Journalisten. Sie sind Leitartikler, die mit Blut schreiben. Ja, Feuilletonisten der Tat. Sie haben die Höhle bezogen, als die das gedruckte Wort der Altvordern die Phantasie der Menschheit hinterlassen hat [...]“, DW, S. 307f., vgl. auch F 890-905, 141.

⁷³¹ F 691-696, 68.

Diese Entwicklung ergab sich nicht nur aus der Erfahrung des Ersten Weltkriegs, die in vielen Bereichen der Vorstellung Tabubrüche verursachte, sondern auch aus der Technikgläubigkeit, dem Einfluss der Massenmedien und dem damit verbundenen Verlust der Vorstellungsfähigkeit. Djassemly bemerkt, dass „die in der *Fackel* geleistete Analyse zentraler Widersprüche der westlichen Zivilisation [...] nach deren Eskalation im Nationalsozialismus noch brisanter [...]“⁷³² geworden sei.

Pathos hat bei Kraus keinen Selbstzweck, sondern erfüllt durchaus appellative Funktionen. Pathos, dieses „rhetorische Aus-der-Rolle-fallen“⁷³³, wird von Kraus ganz bewusst und berechnend, ebenso wie Ethos und Logos, eingesetzt. In seinem Aufsatz »Nestroy und die Nachwelt«, von dem noch die Rede sein wird, wird deutlich, dass Kraus theoretische Überlegungen zum Pathosbegriff in der Satire angestellt hat, seine Pathos-Verwendung also nicht rein intuitiv erfolgt. Kraus' Verwendung des Pathos geht allerdings über den rein publikumsgerichteten persuasiven Zweck noch hinaus. Das Pathos konstituiert die Kunstform Satire: „Kraus verstößt bewusst gegen das Aptum: Gerade die Schwierigkeit, der pathetischen Bewegung seines polemischen Stils zu folgen, führt er als Argument für den Kunstcharakter der satirischen Dichtung an – im Unterschied zum zweckgeleiteten Appell ans Gefühl.“⁷³⁴ Durch Satire soll nicht nur die (politische) Meinung des Autors kundgetan werden. Die Überzeugung des Publikums ist nicht die alleinige Funktion des satirischen Textes, der nicht nur zweckgebunden ist, sondern unabhängig für sich existiert. Laut Dachzelt hat Kraus diese Autonomieforderung des Satirikers in »Apokalypse« formuliert:

Die Sprache des Satirikers soll weder Meinung noch rhetorische Waffe sein, sondern „künstlerischer Ausdruck“ (S. 9) [F 261]. Der Selbstreflexion des Satirikers Kraus entspringt eine Autonomiepoetik der Satire: eine Legitimation der Satire als Kunst jenseits vorgegebener Zwecke und Themen und ihrer Sprache als Form der dichterischen Rede.⁷³⁵

Für Kraus hat die Satire nur durch den oben genannten künstlerischen Ausdruck ihre Berechtigung. Satire ist zuerst einmal Sprachkunst. In der »Apokalypse« werden auch schon wichtige Elemente der satirischen Selbstdarstellung wie „Bescheidenheit“ (als Untertreibungstopos) und „Größenwahn“⁷³⁶ thematisiert. Dachzelt ist der Ansicht, dass der hier bei Kraus auffällige scheinbare Gegensatz von aktuellem Anlass der Satire und ihrem sprachkünstlerischen Ausdruck typisch für die gesamte Literaturform Satire sei:

⁷³² Djassemly, S. 9.

⁷³³ Dachzelt, S. 308.

⁷³⁴ Ebd., S. 277.

⁷³⁵ Ebd., S. 283f.

⁷³⁶ F 261-262, 8.

„Die paradoxe Einheit von aktueller Stofflichkeit und scheinbar selbstgenügsamer Sprachkunst ist ein wesentlicher Aspekt der Gattung.“⁷³⁷

Es wurde schon festgestellt, dass der Weltuntergang einen zentralen Topos der ›Fackel‹ darstellt. In der Figur des Propheten, der das nahende apokalyptische Szenario verkündet, manifestiert sich das satirische Ich mit großem Pathos:

Eine der pathetischen Rollen, die sich Kraus schreibt, ist die des „Apokalyptikers“. Ein zentrales Motiv der *Fackel* vor dem Erstem Weltkrieg und in ihm ist der ‚allgegenwärtige‘ Weltuntergang, eine hyperbolische Steigerung der „Verkehrten Welt“.⁷³⁸

Wiederum scheint hier ein Verstoß gegen das Gesetz des Aptum vorzuliegen, da der Weltuntergang an vermeintlichen Kleinigkeiten konstatiert wird. Doch gerade an den Details lässt sich der ruinöse Zustand der Wirklichkeit am besten ablesen. „Der Gedanke, der die apokalyptische Perspektive rechtfertigt, ist allerdings ernst: dass gerade in den Kleinigkeiten, die nach der geltenden Rhetorik nicht pathoswürdig sind, sich die Zeichen einer großen, fraglos pathoswürdigen Katastrophe ankündigen.“⁷³⁹

In »Apokalypse. (Offener Brief an das Publikum)« wird 1908 das voraussichtliche Nicht-Erscheinen der ›Fackel‹ angekündigt. Das Verstummen des Satirikers angesichts der Wirklichkeit, ist – wie der Weltuntergang selbst – ein Topos der ›Fackel‹. Sein Schweigen erscheint als „Gegenentwurf zur öffentlichen Rede“⁷⁴⁰ und ist ein äußerst wirksames, aber auch nicht ungefährliches rhetorisches Mittel. Dachzelt geht in seiner Betrachtung auf das Pathos in den Glossen ein, eine Textsorte, in der man es am wenigsten vermuten möchte. Dort finden sich Beispiele für die starke rhetorische Wirkung des Schweigens.⁷⁴¹ Kraus stellt zwei Zeitungsausschnitte nebeneinander, ohne dass danach eine Kommentierung des Abgedruckten erfolgt. Das Pathos der Sprachlosigkeit besitzt eine viel stärkere Wirkung als dies mit Worten zu erzielen wäre. Betz verweist in diesem Zusammenhang in seiner Untersuchung auf die Bedeutung der Pause in der Musik. Niemand würde anzweifeln, dass Pausen ebenso wie Klänge zur Musik gehören und beim Hörer starke Affekte hervorrufen können. Unter diesem Blickwinkel sollte man auch die Thematisierung des Schweigens in der ›Dritten Walpurgisnacht‹ und in »Warum die Fackel nicht erscheint« betrachten. Das Schweigen

⁷³⁷ Dachzelt, S. 284.

⁷³⁸ Ebd., S. 267.

⁷³⁹ Ebd., S. 268.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 269.

⁷⁴¹ Vgl. dazu Joseph Gaigl, *Die Sprache der Sprachlosigkeit, Das Paradox und die Rhetorik bei Karl Kraus* [Univ. Dipl. 2007 Berlin] und Fritz Betz, *Das Schweigen des Karl Kraus, Paradoxien des Medienalltags* (Pfaffenweiler: Centaurus 1994).

erscheint als ein rhetorisches Mittel, das allerdings noch mehr als andere sprachliche Mittel die Gefahr des Missverständnisses in sich birgt. Darin liegt das vorher erwähnte Problem in der Anwendung des Schweigens als „Akt strategischer Kommunikation“⁷⁴².

Der an sich paradoxe sprachliche Ausdruck der Sprachlosigkeit, die ‚lautlose Subversion gegen den jeweils herrschenden Diskurs‘⁷⁴³, hat in der ›Dritten Walpurgisnacht‹ durch die Zurückweisung der geforderten „Stellungnahme“⁷⁴⁴ auch eine neue Dimension erhalten. Er bedeutet nicht nur Gegenpathos zur nationalsozialistischen Rede, sondern eine Art „Performanz des Widerstands“⁷⁴⁵ gegen die dreiste Leserschaft, die immer noch nicht verstanden hat, dass satirische Kunst nicht die Äußerung einer politischen Meinung bedeutet. Für Kraus ist Sprache kein „Instrument [...], um Gefühle oder Meinungen mitzuteilen, sondern Erkenntnismedium.“⁷⁴⁶ Aus diesem Grund ist auch die Reduzierung von Kraus-Texten auf ihren bloßen politischen Aussagegehalt problematisch, wenn nicht sinnlos.

Kraus besteht auf der Autonomie seiner Kunstform, die über den Anlass, an dem sie sich entzündet, selbst bestimmt; auch wenn es zu dem Ergebnis führen mag, dass die Satire dem Gegenstand Hitler unangemessen ist. Die Satire ist so oder so subversiv: indem sie den Diskurs verweigert, der ihr angetragen wird, oder indem Kraus als „nicht-arischer“ Schriftsteller die deutsche Sprache, die in ihrer propagandistischen Ausbeutung das Mittel der Mächtigen darstellt, den Mächtigen entreißt, um sie gegen diese zu richten. Der erste Satz der ›Dritten Walpurgisnacht‹ enthält in seinem Gegenpathos des Schweigens auch eine abfällige Komik. Er greift parodistisch zitathafte Rede auf (das Urteil der Leserschaft, ihm falle zu Hitler nichts ein) und reiht außerdem das Personalpronomen, Repräsentant der Rolle des satirischen Ichs, furchtlos vor den übermächtigen Diktator. Das entbehrt nicht einer gewissen Komik.

⁷⁴² Betz, S. 11.

⁷⁴³ Ebd., S. 11.

⁷⁴⁴ DW, S. 12.

⁷⁴⁵ Betz, S. 11.

⁷⁴⁶ Dachzelt, S. 293.

2. Witz und Pathos

Dass Pathos und Komik, die nach einer oberflächlichen Betrachtung konträr sein müssten, häufig eine Verbindung eingehen, ist bei Kraus keine Seltenheit. Dachzelt bemerkt dazu: „Das Pathetische und das Komische sind bei Kraus nicht von der Bedeutung der satirischen Anlässe und Themen herzuleiten; es sind zwei Momente der satirischen Betrachtung, die sich gegenseitig ablösen, aufeinander verweisen und nicht selten unlösbar miteinander verbunden sind. Dem entspricht eine satirische Rhetorik, deren charakteristische Stilmittel sowohl das Pathos wie die Komik forcieren.“⁷⁴⁷

Pathetische Rede und Witz finden sich bei Kraus oft nah beieinander. Kaum ein anderer Satiriker ist dazu fähig, so blitzschnell zwischen diesen beiden Stillagen umzuschalten oder sie so vortrefflich miteinander zu kombinieren. Ein lockerer Plauderton in den Glossen kann von einem Satz zum anderen in hochpathetische Rede umschlagen. Der Stilbruch, der sich aus dem Wechsel dieser Stillagen ergibt, hat ein starkes Überraschungsmoment, indem er den Hörer/Leser vor den Kopf stößt: „Die „blitzhafte Erhellung“ ist das gemeinsame von Pathos und Witz.“⁷⁴⁸

In seinem Aufsatz »Nestroy und die Nachwelt« hat Kraus am Beispiel Nestroys Programmatisches für die Kunstform Satire formuliert. Das Naheverhältnis von Pathos und Witz wird dabei mehrmals betont: „Witz und Pathos begleiten sich und wenn sie, von der Zeit noch nicht gereizt, einander auch nicht erzeugen können, so werden sie doch nie aneinander hinfällig.“⁷⁴⁹ In »Heine und die Folgen« ist es genau diese fehlende Verwandtschaft von Pathos und Witz, die Kraus der Schreibweise Heines anlastet: „Heine ist nicht imstande, seinen Humor auf die Höhe eines Pathos zu treiben und von dort hinunter zu jagen.“⁷⁵⁰ Dieses stilistische Auf und Ab erzeugt beim Publikum eine emotionale Achterbahnfahrt mit kathartischer Wirkung. Deswegen erscheinen Kraus-Texte so energiegeladen. Kraus' theoretische Überlegungen zu Pathos offenbaren, dass pathetische Rede von ihm gezielt eingesetzt wird und er sich der rhetorischen Wirkung dessen bewusst ist. Pathos ist demnach nicht die entfesselte Leidenschaft einer Privatperson Karl Kraus, sondern kontrollierte Ekstase des satirischen Ichs.

⁷⁴⁷ Dachzelt, S. 264.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 294.

⁷⁴⁹ F 349-350, 13; siehe auch auf der gleichen Seite: „[...] denn das Pathos scheint dem Witz beizustehen“.

⁷⁵⁰ F 329-330, 23f.

3. Pathos in den großen Reden

Dachselt hält die großen Aufsätze für jene Texte der ›Fackel‹, in denen pathetische Rede am meisten zum Tragen kommt:

Der Ort des hohen rhetorischen Pathos sind die Aufsätze und Polemiken. Der pathetische Ton ist meist von Anfang an dominant und steigert sich am Ende der oft seitenlangen Absätze und am Schluss des Aufsatzes zu rhetorischen Höhepunkten und pathetischen Pointen. Das Pathos bestimmt auch den Aufbau der Polemiken, die gemessen an den rhetorischen Ökonomieregeln zum Teil formlos wirken. Darstellung von Fakten und ‚erzählende‘ Passagen (das aristotelische *pragma*), sowie die Selbstdarstellung Kraus‘ (das *ethos*) sind in die pathetische Sprachbewegung integriert. Die Reihenfolge der Gedanken und Argumente ist von einer leidenschaftlichen Subjektivität motiviert, nicht von einer rhetorischen Intention. Kraus gelangt in seinem satirischen Gedankenraum jederzeit von einem Ort zu beinahe jedem anderen: vor allem die zentralen Motive der Pressekritik können überall (und für jemanden, der die *Fackel* nicht kennt: unvermittelt) erscheinen. Christian Wagenknecht beschreibt diese Sprache als „freien Zustrom der Gedanken“, der von einer „sich ständig erneuernden Leidenschaft“ getrieben ist.⁷⁵¹

Interessant scheint der Gedanke, dass das Pathos die Rede gliedert. Möglicherweise ließen sich die Reden durch die aufgebauten Spannungsbögen unterteilen. Auslöser der Spannung ist dabei die Konfrontation des Satirikers mit der fehlerhaften Wirklichkeit:

Es ist Kraus‘ Methode, das Pathos, das die Bruchstücke der Realität in der Zeitung ihm eingeben, den subjektiven Ekel, die Empörung und das Mitleid „aufs Schonungsloseste zu exponieren“, das heißt: möglichst intensiv zu versprachlichen, ohne Prüfung, ob der Anlass es objektiv, das heißt im Vergleich zu anderen Anlässen oder im Rahmen einer ausformulierten Ethik rechtfertigt. Nicht die ‚Idee‘, in deren Namen die Realität abgekanzelt wird, steht am Anfang der Satire, sondern der Zusammenstoß eines Anlasses mit dem Bewusstsein des Satirikers und das Pathos, das dieser Zusammenstoß auslöst.⁷⁵²

In der Analyse von »Hüben und Drüben« wurde schon gezeigt, dass bei Kraus dieselben Thesen und Argumente, die er gegen die Sozialdemokratie vorbringt, oftmals wiederholt werden: „Rhetorisch betrachtet ist das Verfahren der großen Polemiken *amplificatio*: Erweiterung und Intensivierung *eines* Gedanken oder *eines* Satzes.“⁷⁵³ Pathos wird also auch durch die Disposition der Rede erzeugt. Die Amplifizierung und Variierung eines Gedankens ist eine rhetorische Figur, die nicht nur den Redeschritt der *Elocutio* betrifft, sondern auch in der Anordnung der Gedanken eine Rolle spielt.

Scheichl nennt unter den allgemeinen rhetorischen Mitteln, die der Erzeugung pathetischer Rede dienen, außerdem die „Apostrophierung stummer oder unbelebter Dinge; addubitatio (die dem Leser überlassene Auswahl zwischen mehreren Bezeichnungen); Beteuerung der Augenzeugenschaft; Hyperbel; Ausruf; Anrede an das

⁷⁵¹ Wagenknecht (1975), zitiert nach Dachselt, S. 276.

⁷⁵² Dachselt, S. 287.

⁷⁵³ Ebd., S. 276.

Publikum; Verwendung von Sentenzen.“⁷⁵⁴ Für Dachzelt spielen auch klassische Zitate und Allusionen bei der Pathoserzeugung eine wichtige Rolle:

Kraus verwandelt den hohen Stil Shakespeares und Goethes seiner Sprache völlig an. Die oft übergangslose *ethopoia* ist eine charakteristische rhetorische Figur seiner Satire: Kraus verwandelt sich beständig in Abwesende und Tote und erweckt so den Eindruck, die Tradition selbst melde sich durch ihn hindurch vielstimmig zu Wort, um gegen ihre Nachkommenschaft zu polemisieren.⁷⁵⁵

Dieses Verfahren ist besonders für die »Dritte Walpurgisnacht« von großer Bedeutung, in der Kraus hunderte von literarischen Zitaten funktionell in den Text integriert. Kraus verwendet dabei die literarische Tradition Deutschlands gegen die Nationalsozialisten, die diese Tradition für sich reklamieren.⁷⁵⁶

Im Zusammenhang mit dem gemeinsamen Auftreten von Pathos und Witz ist auch der Stilbruch als rhetorisches Mittel der Pathoserzeugung relevant. Scheichl weist die Bedeutung des Stilbruchs anhand der schon erwähnten Szene aus den »Letzten Tagen der Menschheit« nach. Auch innerhalb der Kritik an der Sozialdemokratie hat die Wiedergabe von pathetischer Rede einige Relevanz. Der Stil der Parteiorgane wird nicht nur als phrasenhaft, sondern auch als hochpathetisch gekennzeichnet. Das kommt etwa in der Kritik an der „Kampf“-Metaphorik zum Ausdruck. Auch die Verwendung von Archaismen kennzeichnet Pathos wie die verschiedenen Trutz-Bildungen zeigen. In der »Dritten Walpurgisnacht« wird das Pathos der Sozialdemokraten angesichts der drohenden faschistischen Gefahr von Kraus bitter kommentiert. Einer pathetischen Szene der Sozialdemokraten, die im niederösterreichischen Landtag „mit geballten Fäusten in stürmische Freiheitsrufe“⁷⁵⁷ ausbrechen, fügt Kraus hinzu: „Welches Schauspiel von einer Metapher!“ Dabei geht es Kraus nicht um die Darstellung von sogenanntem falschen Pathos, sondern darum zu zeigen, wie unangebracht ein affektiver Appell ist, wenn angesichts der Gefahr des Nationalsozialismus rational gehandelt werden muss.

Der an mancher Stelle geäußerten Ansicht, Kraus verzichte in seinem Spätwerk auf Pathos als Prinzip seiner Satire⁷⁵⁸, muss entschieden widersprochen werden. Sowohl in »Hüben und Drüben« als auch in der »Dritten Walpurgisnacht« finden sich

⁷⁵⁴ Scheichl (1990), S. 178.

⁷⁵⁵ Dachzelt, S. 266.

⁷⁵⁶ Vgl. dazu auch Scheichl (1990), S. 176.

⁷⁵⁷ DW, S. 253.

⁷⁵⁸ „Eine neuerliche Zäsur bedeutet 1929 das Ende von Pathos als satirischem Prinzip.“ Alexander-Friedrich Dallinger, Pathos in der ‚Fackel‘, Die begriffliche Entwicklung eines ästhetischen Prinzips bei Karl Kraus, [Univ. Dipl. 1996], S. 3.

Darstellungen von Pathos und auch satirisch-pathetische Rede. Der Schluss der ›Dritten Walpurgisnacht‹ etwa, der sich eines ›Faust‹-Zitats für den Aufruf zum gewaltsamen Sturz der Diktatur bedient, ist von Pathos getragen, das den Appell persuasiv unterstützen soll.

Um zum Stilbruch zurückzukehren: Kraus verwendet den Stilbruch, von dem im Kapitel über die Elocutio schon die Rede war, zur Pathoserzeugung. Der Stilbruch bringt das Überraschungsmoment, durch das sich die Wucht des Pathos erst entfalten kann. Wenn das Ende des Spannungsbogens erreicht ist, besteht ausreichende Fallhöhe, um durch einen Witz wieder auf den Boden zurückzukehren und den nächsten Spannungsbogen zu beginnen. Ein starkes Mittel der Pathoserzeugung stellt außerdem die Verfluchung des Publikums oder die der gesamten Menschheit dar. In der Verfluchung, die einen Angriff auf die Gleichgültigkeit des Rezipienten darstellt, kommt der der Satire zugrundeliegende Affekt der Aggression zum Tragen. Dachzelt führt als Beispiel für Pathos in den Glossen »Ein anderes Bild«⁷⁵⁹ an. Dieser kurze Text bringt eine Zeitungsmeldung, in der die Rede ist von Pferden, die im Bergbau untertage arbeiten müssen, seit Jahren untertage vegetieren und nie das Sonnenlicht sehen dürfen. Kraus kommentiert das Zeitungszitat lediglich mit dem pathetischen Fluch: „Möge sie [die Sonne] die Menschheit blenden!“; eine Verwünschung, die einer biblischen Strafe gleichkommt. In einem Punkt sei im Zusammenhang mit dieser Glosse Dachzelt widersprochen: Kraus ist nicht der einzige, dem eine legitime moderne Pathetik, hier angesichts der Beschreibung von tierischem Leid, gelingt. Auch der von Kraus geschätzte Lyriker Paul Zech hat sich dem angeblich pathosunwürdigen Schicksal von Grubenpferden poetisch gewidmet. Die Parallelen zu Kraus' Glosse sind so evident wie erstaunlich: „So schwarz weint keine Nacht am schwarzen Gitter / wie in dem schwarzen Schacht das blinde Pferd. / Ihm ist, als ob die Wiese, die es bitter / in jedem Heuhalm schmeckt, nie wiederkehrt. // Es wittert durch das schwarze Fleisch der Steine / den Tod und sieht ihn mit den toten Augen an, / und ist mit ihm die ganze Nacht alleine / und geht nur widerwillig ins Gespann.“⁷⁶⁰

⁷⁵⁹ F 345-346, 56, vgl. dazu Dachzelt, S. 274.

⁷⁶⁰ Paul Zech, Vom schwarzen Revier zur neuen Welt, Gesammelte Gedichte, hrsg. v. Henry A. Smith (München/Wien: Hanser 1983), S. 30. Zech hat, geschult an den Balladen des Francois Villon, eindringlich das Schicksal der aus der Gesellschaft Ausgestoßenen und auch das Leid der ausgebeuteten Tier beschrieben. Vgl. dazu auch „Die Ballade von einem Lamm auf der Schlachtbank“ (S. 89) oder die „Ballade von einem ertränkten Hund“ (S. 91-92).

Die Darstellung von tierischem Leid, dem der Satiriker mit großer Empathie gegenübersteht, nimmt in der ›Fackel‹ überhaupt einen großen Raum ein.⁷⁶¹ Das Leiden der Tiere wird dabei, um die gleichgültige, reservierte Haltung des Rezipienten zu attackieren, mit pathetischen Mitteln beklagt. Kurt Krolop hat dazu bemerkt: „Kraus ging auf diese und ähnliche Episoden mit einem Pathos ein, das manchem Leser bedenklich erscheinen mag. Sollte man wirklich die Leiden der Tierwelt auf dieselbe Ebene stellen wie das sinnlose Massensterben der Soldaten an der Front? Darf man den Tod des Hundes in einer so feierlichen und gehobenen Sprache beklagen wie: „Der große Hund ist tot. O Herz steh still, / das diese Trauerbotschaft fassen will!“ („Als Bobby starb“, F 454-56, 1917, 63)“⁷⁶².

Auf Krolops Frage der Adäquatheit solcher Darstellungen kann folgendermaßen geantwortet werden: Nur in diesem Zusammenhang, mit dem Eintreten für die Schwächsten oder für jene Wesen, die nicht für sich selbst sprechen können und die nicht durch ihre Sprache eine Hebung in den Adelsstand der „Krone der Schöpfung“ erfahren, kann pathetische Rede noch eine gerechtfertigte Verwendung finden. Gerade das legitimiert die moderne Pathetik in der Krausschen Satire, dass sie sich mit dem Unerhabenen auseinandersetzt. Das Leid der Tiere wird deswegen mit Pathos angeklagt, da die „Durchbrechung des Reizschutzes“⁷⁶³ beim Leser drastische Darstellungsmittel benötigt. Als signifikantes Beispiel dafür ist auch die Polemik »Antwort an Rosa Luxemburg von einer Unsentimentalen«⁷⁶⁴ zu betrachten. Mit großer polemischer Vehemenz geht Kraus gegen die Innsbrucker Leserin vor, die sich über das Mitleid der Rosa Luxemburg mit gequälten Büffeln lustig macht. Die Aggression, die durch den negativen Impuls der verkehrten Welt beim Satiriker entsteht, wird in den Text transformiert, an den Rezipienten weitergegeben.

Noch einmal zurück zur Verfluchung: Auch die »Reklamefahrten zur Hölle« enden mit einer Exsecratio des Publikums oder der gesamten Menschheit, deren Vorstellungsvermögen (bei Kraus Phantasie genannt) durch die Massenmedien so stark beeinträchtigt ist, dass es die Fehlerhaftigkeit der Wirklichkeit nicht mehr erkennen kann. Der gesamte Text ist eine einzige Steigerung, die in dem fulminanten Fluch am Ende kulminiert. Die Anrede an den Leser bezieht Kraus aus dem Artikel der ›Basler

⁷⁶¹ In der ›Dritten Walpurgisnacht‹, die voller Schilderungen von menschlichem Leid ist, zitiert Kraus auch einen Zeitungsausschnitt über den Tod eines Hundes. Vgl. DW, S. 281.

⁷⁶² Krolop, in: Kaszynski, S. 57.

⁷⁶³ Vgl. dazu Meyer-Sickendiek (2009), S. 356.

⁷⁶⁴ F 554-556, 6-12.

Nachrichten«, der in parallel gestrickten Sätzen das Programm der Reise aufs Schlachtfeld anpreist. Kraus nun übernimmt zunächst in parodistischer Weise Satzbau und Anrede formal aus dem Zeitungstext, verstört aber den Leser im Fortlauf des Textes immer mehr durch den Inhalt seiner Sätze. Sie verdeutlichen die Existenz einer für den Satiriker unerträglichen Wirklichkeit, nämlich die furchtbare Diskrepanz des Vergnügens auf einem Schlachtfeld, die schon der Titel »Reklamefahrten zur Hölle« zum Ausdruck bringt. Der Inhalt passt also nicht mehr zur Form des Werbetextes, woraus sich ein sarkastischer Ton ergibt. Das parodistische „Sie“ (und auch die dem Text entnommene, im Zusammenhang mit Schlachtfeldern furchtbare Phrase „par excellence“), das eben noch für satirische Pointen verwendet wurde, erscheint am Schluss in dem Fluch „dann hol‘ Sie der Teufel nach einem Schlachtfeld par excellence!“⁷⁶⁵, der den Leser vor den Kopf stößt. Der Witz ist vollends dem Pathos gewichen. Eine Verfluchung passt auch inhaltlich wenig zur Form eines Werbetextes. Aus diesem Stilbruch heraus entsteht das Pathos des letzten Satzes. Im Actio-Kapitel war bereits von der Tonaufnahme der »Reklamefahrten« die Rede. Natürlich unterstützt Kraus als Vortragender stimmlich die Steigerung des Textes, der in einer kontrollierten Ekstase endet. Die Performanz des Textes ist völlig überzeugend.

Ein anderes Beispiel im Zusammenhang mit der pathetischen Anrede an das Publikum findet sich in »Hüben und Drüben«: Kraus setzt der jungen Hörerschaft auseinander, warum es für ihn unmöglich erscheint, gleichzeitig die sozialdemokratische Partei zu unterstützen und sich zu seiner Anhängerschaft zu zählen. Mit Nachdrücklichkeit will Kraus das Publikum überzeugen, sich nach seinem Vorbild von der Partei zu distanzieren. Dem ausdrücklichen Aufruf, sich endgültig abzuwenden, gehen einige pointierte Sätze voraus, in denen sich die ‚rhetorischen Blitze‘ (Dachsel) entladen und der Spannungsbogen sich aufbaut:

In welcher Fabrik der Atem hergestellt wird, der die Sozialdemokratie am Leben erhält, ist ihr Parteigeheimnis. Sie ist die lebendig gewordene Langeweile, der organisierte Aufschub, unterbrochen von Inseraten der Bourgeoisie und den, meinem Sprachschatz entnommenen Witzen über dieselbe. Ich verleugne mein Blut!⁷⁶⁶

Die biblischen Anklänge kündigen schon das anhebende Pathos an, doch durch das Bild von den Witzen als eigenen Kindern, deren Vaterschaft man abstreitet, schwingt immer noch Komik mit. Und weiter heißt es: „Nicht fremder Spott, mit dem sie ihrer selbst spottet, nicht die Zutat der optimistischen Phrase, nicht Kampf noch Hoffnung ziemt

⁷⁶⁵ F 577-582, 98.

⁷⁶⁶ F 876-884, 6.

Lemuren, die ihr eigenes Grab schaufeln.“ Die figura etymologica, die ein Wort in einer anderen Wortklasse wiederholt, unterstützt wie alle wiederholend-intensivierenden Stilmittel eine pathetische Wirkung. Die Allusion auf die Grablegungsszene des ›Faust‹ erzeugt ebenfalls Pathos, lässt aber durch das Bild von den Lemuren noch immer einen höhnischen Witz mitschwingen. Kraus bricht das Pathos auf einen pathosunwürdigen Sachverhalt, nämlich die Selbstzerstörung der Sozialdemokraten, herunter. Wie schon bei den biblischen Anklängen handelt es sich streng genommen um Stilbrüche. Nun wird es aber ernster: „Sie ist in keinem Geist zu Hause – sie geht uns nichts mehr an!“⁷⁶⁷ Das Urteil ist gefällt. In seiner Schlichtheit bildet der letzte Satz mit einer Anrede des Publikums den vorläufigen pathetischen Höhepunkt. Die Vereinnahmung der Zuhörerschaft durch das „uns“ nimmt ihr die Entscheidung über ihre Zugehörigkeit im Prinzip schon ab. Kraus inkludiert die Hörer in sein Wir und zieht sie auf seine Seite. Gerade in den Reden gibt es diese Gemeinschaft des Satirikers mit seinem Publikum. Die nächsten Seiten zeigen exemplarisch, wie einfach und effektiv durch Wiederholungsfiguren Pathos sich aufbauen lässt. Insgesamt sechs Mal beginnt Kraus die folgenden Sätze in gleicher Weise: „Das ist der Gestus [...]. Das ist die Taktik [...]. Das ist der Tonfall [...]. Das ist der speiwürdige Biedermannston [...]. Das ist die unwiderrufbare Selbstgerechtigkeit [...]. Das ist die Überzeugtheit [...].“⁷⁶⁸ Es fällt auf, dass sich diese Sätze vor allem gegen den sprachlichen Duktus der Partei richten. Hier werden vor allem Aussagen über die Rhetorik der Parteiorgane und Wortführer getroffen. Gerade diese sprachkritischen Argumente wurden Kraus übelgenommen und er sah sich mit dem Vorwurf konfrontiert, angesichts Hitlers, Kleinigkeiten völlig zu überschätzen. Doch für Kraus sind Fragen des Stils keine Details, sondern das ethische Fundament, das jede echte Satire für ihre Existenzberechtigung benötigt. Im sprachlichen Zweifel liegt für ihn die stärkste Verankerung im Moralischen.⁷⁶⁹

Das Pathos dieser Sätze entsteht nicht nur aus den Parallelismen. Der Wahrhaftigkeitsanspruch, den diese Aussagen wie mathematische Gleichungen erheben, macht sie so pathetisch. Im Kapitel über die Parrhesia war schon davon die Rede, wie Kraus dem Auditorium suggeriert, dass hier die Wahrheit ausgesprochen wird. Das Pathos resultiert gerade aus der Schlichtheit des Satzbaus. Auffällig ist, dass wir uns erst am Anfang der Rede befinden. Kraus missachtet das Gebot, Pathos zu Beginn der Rede

⁷⁶⁷ F 876-884, 6f.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 7f.

⁷⁶⁹ vgl. Dachsel, S. 288.

zunächst sparsam zu verwenden und langsam zu steigern. Auch bei der individuellen, „stummen“ Lektüre ist noch immer die Energie spürbar, die dieser Text so verschwenderisch freisetzt.

VII. Schlussbetrachtung

Was haben wir durch eine Betrachtung von Kraus-Texten unter einem rhetorischen Blickwinkel gewonnen? Hat die Anwendung von Prinzipien der Rhetorik auf satirische Texte überhaupt neue Erkenntnisse gebracht? Zunächst einmal wurde durch die Betrachtung der Vortragstätigkeit des Herausgebers der ›Fackel‹, die innerhalb seines Werkes einen durchaus breiten Raum einnimmt, größere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Problematik von Texten, die ursprünglich für die mündliche Präsentation gedacht waren und von uns aber nur noch in ihrer schriftlich fixierten Form rezipiert werden können, wurde erfasst. Dabei wurden die Texte der ›Fackel‹, die mit dem Zusatz „Gesprochen am [...]“ und der Datumsangabe der jeweiligen Vorlesung versehen sind, als eigenständige Textsorte innerhalb der ›Fackel‹ wahrgenommen und isoliert. In diesen Reden verhandelt Kraus Grundsätzliches zwischen sich und seinem Publikum. Zu den für den mündlichen Vortrag gedachten Texten gehören außerdem Ansprachen und Vorbemerkungen, die gemeinhin unter der Rubrik »Notizen« nach ihrer Lesung abgedruckt werden. Die vorliegende Betrachtung widmete sich dabei vor allem den Reden der zwanziger Jahre, da Kraus in dieser Epoche seines Schaffens sich auf dem Höhepunkt seiner Vorlesungstätigkeit und auch seines gesellschaftlichen Einflusses, wie man an der Auseinandersetzung mit Békessy oder Schober beobachten kann, befunden hat.

Satirische Texte besitzen ein hohes Maß an Rhetorizität, da die gattungs- und textübergreifende, ja medienübergreifende Kunstform Satire ein hohes gesellschaftskritisches Engagement besitzt. Ihr moralischer Impetus und die der Satire immanente ästhetische Gestaltung rechtfertigen ihren aggressiven, mitunter auch pathetischen, energiegeladenen Stil, der Affekte wie Wut, Zorn, Abscheu und Ekel hervorrufen kann. Die Rhetorizität der Satire resultiert aus ihrem persuasiven Charakter. Aus diesem Grund macht sie sich rhetorische Prinzipien zu nutze, die traditionell aristotelisch in Ethos, Pathos und Logos bestehen. Die Publikumsbezogenheit ist es, welche die Satire in die Nähe der Rhetorik rücken lässt. Die Betrachtung legte sich dabei auf keine spezielle Strömung innerhalb der Rhetorik fest, sondern versuchte, verschiedensten Theorien gleichermaßen aufgeschlossen und skeptisch gegenüberzustehen, um den Besonderheiten des Krausschen Werkes gerecht zu werden.

Die vorliegende Analyse hatte es sich zum Ziel gemacht, eine neue Lesbarkeit dieser Texte anzubieten. Statt Kraus' Aussagen zu verschiedensten Fragen der Politik zu paraphrasieren oder eins zu eins abzubilden und die Satire damit auf ihren bloßen Aussagegehalt herunterzubrechen, um Kraus politisch dingfest zu machen, wurde versucht, der Ambivalenz des satirischen Kunstwerks, dem durch seine ästhetischen Prinzipien ein „doppelter Boden“ innewohnt, mehr gerecht zu werden. Nicht so sehr, was Kraus gesagt oder geschrieben hat, sollte Gegenstand der Betrachtung sein, sondern das Wie. Kraus war kein Politiker, sondern ein Künstler. Die Stringenz seiner satirischen Prinzipien ist durchaus reizvoll, aber auch die Widersprüchlichkeiten seiner Texte, in denen die Brüche des letzten Jahrhunderts abzulesen sind, machen sein Werk attraktiv und garantieren, dass auch weitere Generationen eine Auseinandersetzung damit für sinnvoll halten und ihre eigene Lesbarkeit dieser Texte finden werden.

Die Fokussierung auf die Ambivalenz der Satire bedeutete, im Ethos-Kapitel, das sich der Selbstinszenierung des Redners widmete, darzustellen, dass durch das Ich im Text sich die verschiedenen Rollen des Autors manifestieren. Dass das in den Texten ständig präsente Autor-Ich nicht der historischen Person Kraus' entspricht, ist literaturtheoretisch evident. Es wurde versucht, die verschiedenen Rollen der Figur des Satirikers in ihren Facetten darzustellen und welche Funktionen sie haben. Das satirische Ich dirigiert die verschiedenen Stimmen im Text, es strukturiert ihn. Die Ausgestaltung der Figur des Satirikers verläuft zumeist in einer mittleren Stilebene und dient dem delectare des Publikums. Sie bietet aber auch eine Identifikationsfläche. Durch den Sympathiegewinn kommt dem delectare eine persuasive Bedeutung zu. Die Facetten der Figur sind mannigfaltig, sie wird etwa als Menschenfeind, Einsiedler oder Außenseiter ausgestaltet, um den Individualismus und die Autonomie des Satirikers zu unterstreichen, der dem Zeitgeist konträr gegenübersteht. Diese selbstdarstellerischen Elemente sind für die Kunstform Satire konstitutiv.

Im Logos-Kapitel wurde anhand von »Hüben und Drüben« die Argumentationsweise eines Textes gezeigt. Man hat gesehen, dass Kraus der Sozialdemokratie nie wirklich nahestand, sondern die Partei zunächst aus rationalen Überlegungen unterstützt hat. Nachdem der moralische Vorschuss aufgebraucht war, entzog Kraus den Sozialdemokraten seine Unterstützung und auch seine Anhängerschaft. Auch hier ist die Rede der Ort, ein grundsätzliches Problem mit dem eigenen Publikum zu verhandeln.

Argumente gegen die Partei sind etwa ihre Verbürgerlichung, Machtstreben und zunehmende Saturierung, falsche Kulturpolitik, fehlende Unterstützung in der Bekämpfung von Békessy, mangelndes revolutionäres Potential, Krupnik-Annoncen in der Parteipresse und das Aufgeben des Internationalismus. Die bisherigen Argumente werden in »Hüben und Drüben« durch die Sozialfaschismusthese erweitert. Die Argumentationsweise bleibt dabei stringent und der Satiriker sich selber treu, wenn er die Diskrepanz zwischen sprachlicher und tatsächlicher Handlung, eine moralisch doppelte Buchführung und phrasenhaften Sprachgebrauch satirisch bekämpft. Kraus rückt nicht von den ursprünglichen Prämissen seiner Satire ab. Der These, dass Kraus sich mit »Hüben und Drüben« von der Politik verabschiedet habe, wurde widersprochen. Das Grundprinzip des Erkenntnisgewinns durch sprachlichen Zweifel, die Gesellschaftsdiagnose durch Dekonstruktion des sprachlichen Materials, wie es auch in der Betrachtung von grammatischen Problemen zum Ausdruck kommt, bleibt in seiner Satire weiterhin vorherrschend. Einen Rückzug ins Private kann es nicht geben. Die Geste der Abwendung (in »Hüben und Drüben« etwa mit dem Satz über die Partei: „sie geht uns nichts mehr an!“) erzielt einen starken rhetorischen Effekt. Das Rekurreren auf die positive Gegenwelt (bei Kraus Shakespeare und Offenbach) ist nicht nur für Satire allgemein typisch, sondern in Kraus' Fall darüber hinaus als „Stellungnahme“ zur Politik zu werten, da Kraus in den Texten der Klassiker das Zeitgeschehen präformiert sah.

Anhand von »Hüben und Drüben« wurde gezeigt, dass Kraus den Parteigeist der Sozialdemokratie und deren Hang zum Deutschnationalen mit der engen gotischen Welt des Faust I und mit Luther-Zitaten kennzeichnete. Im Kapitel über die Dispositio wurde festgestellt, dass Kraus Reden häufig mit Zitaten beginnt, die Kontexte der klassischen Literatur und der gesamten »Fackel« eröffnen. Die einzelnen Zitate werden dabei im Fortlauf der Jahrgänge immer mehr mit Bedeutung aufgeladen. Oft kehrt der Redner zu der Ausgangsprovokation im Exordium der Rede zurück oder formuliert in ihrem Schluss eine positive Gegenwelt.

Zur Elocutio ist zu sagen, dass sich für die Satire im Allgemeinen ein Katalog spezifischer rhetorischer Figuren aufstellen ließe. Außer den evidenten Stilmitteln wie Antithese oder Wortspiel hat sich herausgestellt, dass gerade Figuren wie die Antonomasie oder der Stilbruch in satirischen Texten eine große Rolle spielen. Allgemein ist dazu zu sagen, dass alle Figuren, die mit der Darstellung von Kontrasten

arbeiten (Antithese, Oxymoron, Stilbruch etc.) und damit Diskrepanzen der außeliterarischen Vorstellungswelt zum Ausdruck bringen, der Literaturform Satire, die auf die Verdeutlichung solcher Diskrepanzen abzielt, immanent sind.

Speziell für die Kraussche Satire erwies sich auch die Betrachtung von weniger mit polemischen Texten in Verbindung gebrachten Figuren wie dem Hysteron proteron als höchst aufschlussreich. Da die Satire einen starken Zeitbezug aufweist, sind Figuren, die mit der Chronologie arbeiten, für ihre Zwecke von Bedeutung. Was für die Satire im Allgemeinen gilt, trifft auch auf Kraus-Texte zu: Figuren, die Diskrepanzen verdeutlichen und im Sinne der Redeökonomie zuspitzen, spielen eine große Rolle. Die Verwendung intertextueller Figuren in dem hohen und ausdifferenzierten Maße, wie es in der ›Fackel‹ der Fall ist, stellt dabei ein Kraus-Spezifikum dar und würde eine eigene ausführliche Analyse verdienen.

Es wurde festgesellt, dass Kraus gegenüber dem Verhältnis geschriebener und gesprochener Texte ein ausgeprägtes Problembewusstsein besaß. In der ›Fackel‹ wird dies an vielen Stellen thematisiert. 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 als das geschriebene. Der flüchtige gesprochene Text galt ihm durch die Elemente des Vortrags als in höherem Maße fixiert als der gedruckte. Der Text kann sich dabei im Vortrag direkt beweisen. In dieser Feuerprobe kommt dem Publikum, durch dessen Mitwirken die Rede erst komplett wird, eine große Bedeutung zu. Dies kommt in den vom Auditorium zu dechiffrierenden Anspielungen zum Ausdruck. Texte der ›Fackel‹, deren Layout die Autorität des gedruckten Textes unterstützt und Endgültigkeit suggeriert, sind für den Autor nicht so stark fixiert und werden als work in progress beschrieben.

Im Spätwerk von Kraus kommt der Schallplattenaufnahme eine immer größer werdende Bedeutung zu. Die vorhandenen Tondokumente werden heute zunehmend als befremdlich empfunden. Kraus' Deklamationsstil entsprach aber schon damals nicht dem neuesten Stand der Bühnensprache, sondern offenbart, dass die Vorbilder des Vortragenden im 19. Jahrhundert liegen. Mit dem Wort von der ‚geschriebenen Schauspielkunst‘ für das eigene Werk hat Kraus selbst auf die Vielstimmigkeit und die daraus resultierende Performativität seiner Texte hingewiesen. Die Funktion des

satirischen Ichs, das im Sinne der Selbstinszenierung facettenreich ausgestaltet wird, umfasst auch das Dirigieren der Figurenrede, als die die im Text verwobenen Zitate aufzufassen sind. Es wurde darauf hingewiesen, dass auch optische Eindrücke, wie etwa das ‚österreichische Antlitz‘, in der ›Fackel‹ eine große Rolle spielen. Kraus, der also keineswegs nur akustische Zitate in seinen Texten verarbeitet hat, stand allerdings den damals neuen Medien Fotografie und Film wie auch dem Radio ambivalent gegenüber. Das bedeutet, dass sie im Zusammenhang mit der Problematisierung des technischen Fortschritts Kritik erfahren, aber auch von ihm genutzt werden. Der von Albrecht Viktor Blum angefertigte Tonfilm über Kraus, der sich einer Rhetorik der Bilder zugunsten des dargestellten Sprachkunstwerks streng zu enthalten versucht, bleibt in seinem qualitativen Unterschied zur übrigen Arbeit des Regisseurs einigermaßen rätselhaft.

Im Pathos-Kapitel konnte Rainer Dachselts Darstellung von Kraus als einem modernen Pathetiker, dem auch die Legitimation dieser problematischen Kategorie gelingt, zunächst einmal beigespflichtet werden. Dass gerade die kleinen Anlässe oder die Darstellung des Unerhabenen eine Pathetisierung erfahren, ist für Kraus‘ Satire konstitutiv. Der Gedanke wurde insofern weitergeführt, als gezeigt wurde, dass Kraus eben deswegen zu drastischen Darstellungsmitteln greifen muss, weil der Rezipient aufgrund eines durch Massenmedien gestörten Vorstellungsvermögens und daraus resultierender mangelnder Empathie sonst gar nicht erreicht werden kann. Kraus gibt wie unter den Gesetzen der Energieerhaltung den negativen Impuls, der zum satirischen Ausbruch führt, an den Leser weiter. Das Pathos stellt einen Angriff auf den Hörer und seine reservierte Haltung gegenüber dem Schicksal der Schwächeren, für deren Eintreten Kraus das Pathos bemüht, dar. Es ist notwendig, um das Publikum überhaupt emotional zu erreichen. In diesem Zusammenhang wurden die zahlreichen empathischen Darstellungen von Leid, das Tieren von Menschen zugefügt wird, in der ›Fackel‹ gesehen.

Pathos und das *genus grande* treten für gewöhnlich gemeinsam auf. Eine hohe Stilebene zeichnet sich aber nicht unbedingt nur durch hypotaktischen Satzbau aus. Die einfachsten beigeordneten Sätze können Pathos auf einer sehr hohen Ebene erzeugen. Kraus tritt als Kritiker von Pathos auf und verwendet oft gleichzeitig in seinen Satiren ein Gegenpathos. Spezifisch für Kraus ist die virtuose gleichzeitige Verwendung von Pathos und Witz. Ein Grundprinzip seiner Satire scheint die Bildung von pathetischen

Spannungsbögen zu sein, die durch Witze (oft auch Kalauer) gebrochen werden, um sich erneut aufzubauen. Die Gliederung eines Kraus-Textes nach solchen Spannungsbögen scheint sinnvoll zu sein. Zur Erzeugung der pathetischen Rede bedient sich Kraus einer ganzen Reihe von rhetorischen Mitteln wie der Evidentia, der Amplificatio, der Exsecratio oder der Hyperbel. Es wurde auch festgestellt, dass im Prinzip jede rhetorische Figur, deren Summe für die Intensivierung der Textaussage verantwortlich ist, im Dienste des Pathos stehen kann.

Bibliografie

I. Schriften von Karl Kraus

Kraus, Karl: Die Fackel. Wien, Heft 1-922 (1899-1936). Photomechanischer Nachdruck. Mit einem Personenregister von Franz Ögg. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1977

Kraus, Karl: Werke. Hrsg. v. Heinrich Fischer. 14 Bände u. 3 Suppl.-Bände. München: Kösel 1952ff.

Kraus, Karl: Schriften. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. 20 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987-1994

Kraus, Karl: Frühe Schriften. 2 Bände. Hrsg. v. Johannes J. Braakenburg. München: Kösel 1979

Kraus, Karl: Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin 1913-1936. Hrsg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen: Wallstein 2005, 2 Bände

II. Schriften anderer Autoren

Alda, Patricia: Karl Kraus' Verhältnis zur Publizistik. Bonn: Alda! Der Verlag 2002 [Univ. Dipl. 1991]

Aristoteles: Rhetorik. München: Wilhelm Fink 1980

Arntzen, Helmut: Karl Kraus und die Presse. München: Wilhelm Fink 1975

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart: Reclam 2002

Avery, George C.(Hrsg.): Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus – Herwarth Walden. Briefwechsel 1909-1912. Göttingen: Wallstein 2002

Bader, Eugen: Rede-Rhetorik, Schreib-Rhetorik, Konversationsrhetorik. Eine historisch-systematische Analyse. Tübingen: Narr 1994 [ScriptOralia. Hrsg. v. Paul Goetsch et al. Bd. 69]

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008

Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. v. Fotis Jannidis. Stuttgart: Reclam 2003, S. 185-193

Benay, Jeanne u. Gerald Stieg (Hrsg.): Österreich (1945-2000). Das Land der Satire. Bern/Wien u.a.: Lang 2002

Benjamin, Walter: Illuminationen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977

Berg, Wolfgang: Uneigentliches Sprechen. Zur Pragmatik der Semiotik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage. Tübingen 1978

Betz, Norbert: Das Schweigen des Karl Kraus. Paradoxien des Medienalltags. Pfaffenweiler: Centaurus 1994

Biber, Hanno: Die Komposition der „Fackel“. [Wien, Univ. Diss. 2001]

Bolz, Norbert (Hrsg.): Das Pathos der Deutschen. München: Wilhelm Fink 1996

Borstnar, Nils/ Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK ²2008

Brandstetter, Gabriele: Tanztheater als „Chronik der Gefühle“. Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler. In: e_motion. Hrsg. v. Margrit Bischof u.a. Hamburg: LIT Verlag 2006 [=Tanzforschung 16], S. 17-34

Breuer, Dieter u. Helmut Schanze (Hrsg.): Topik. Beiträge zur interdisziplinären Diskussion. München: Fink 1981 [Kritische Information 99]

Canetti, Elias: Karl Kraus, Schule des Widerstands. In: Ders.: Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 42-53

Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt a. M.: Fischer 1993

Canetti, Elias: Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937. Frankfurt a. M.: Fischer ¹⁵2004

Cicero, Marcus Tullius: Vier Reden gegen Catilina. Hrsg. v. Dietrich Klose. Mit einem Nachwort von Karl Büchner. Stuttgart: Reclam 1998

Cicero, Marcus Tullius: Orator. Der Redner. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. v. Harald Merklin. Stuttgart: Reclam 2004

Cicero, Marcus Tullius: De oratore. Übers. und hrsg. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007

Classen, Carl Joachim u. Heinz-Joachim Müllenbrock (Hrsg.): Die Macht des Wortes. Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung. Marburg: Hitzeroth 1992 [Ars Rhetorica. Hrsg. v. Volker Kapp in Verbindung mit Joachim Dyck et al., Bd. 4]

Dachselt, Rainer: Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik. Heidelberg: Winter 2003 [Frankfurter Beiträge zur Germanistik. Bd. 39. Hrsg. v. Volker Bohn u. Klaus von See]

Dallinger, Alexander-Friedrich: Pathos in der „Fackel“. Die begriffliche Entwicklung eines ästhetischen Prinzips bei Karl Kraus. [Wien, Univ. Dipl. 1996]

Djassem, Irina: Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“. Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 [Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 399]

Fischer, Heike: In gebrochenem Deutsch ... Sprachtheologie und Gestaltästhetik bei Karl Kraus. Frankfurt a. M./Berlin/Bern u.a.: Peter Lang 1998 [Frankfurt a. M., Univ. Diss. 1997]

Foucault, Michel: Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia. 6 Vorlesungen, gehalten im Herbst 1983 an der Universität von Berkeley/Kalifornien. Hrsg. v. Joseph Pearson. Berlin: Merve 1996

Gaigl, Joseph: Die Sprache der Sprachlosigkeit. Das Paradox und die Rhetorik bei Karl Kraus. [Berlin, Univ. Dipl. 2007]

Genette, Gerard: Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. 2 Bände. Texte und Kommentare. Hrsg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M.: Insel 2003

Götttert, Karl-Heinz: Argumentation. Tübingen 1978

Götttert, Karl-Heinz: Geschichte der Stimme. München: Wilhelm Fink 1998

Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Zwei Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988

Haffner, Sebastian: Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-1933. München: dtv 2006

Holzer, Anton: Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918. Darmstadt: Primus 2008

Horowitz, Michael: Karl Kraus. Bildbiographie. Wien: Orac 1986

Jenacek, Friedrich: Zeittafeln zur Fackel. Themen-Ziele-Probleme. Mit einer einführenden Schrift von Emil Schönauer. München: Kösel 1965

Karl Kraus contra ... Die Prozeßakten der Kanzlei Oskar Samek in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Bearbeitet und kommentiert von Hermann Böhm, hrsg. v. Herwig Würtz. 4 Bände. Wiener Stadt- und Landesbibliothek 1995

Kaszynski, Stefan und Sigurd Paul Scheichl (Hrsg.): Karl Kraus. Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. München: edition text + kritik 1989

Knape, Joachim: Was ist Rhetorik? Stuttgart: Reclam 2000

- Knepler, Georg: Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen. Kommentare. Dokumentationen. Wien: Löcker 1984
- Kopperschmidt, Josef: Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation. Stuttgart / Berlin / Köln u.a.: Kohlhammer 1973 [Sprache und Literatur 79]
- Kopperschmidt, Josef: Argumentationstheorie zur Einführung. Hamburg: Junius 2000
- Kraft, Werner: Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes. Salzburg: Müller 1956
- Kraft, Werner: Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt. München: edition text & kritik 1974
- Krämer, Sybille: Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001
- Krämer, Sybille: Performativität und Medialität. München: Wilhelm Fink 2004
- Krämer, Sybille (Hrsg.): Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. Paderborn: Wilhelm Fink 2010
- Krolop, Kurt: Sprachsatire als Zeitsatire. Neun Studien. Berlin: Akademie-Verlag 1987
- Krolop, Kurt: Reflexionen der Fackel. Neun Studien über Karl Kraus. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1994
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart: Franz Steiner ³1990
- Lensing, Leo A.: Karl Kraus als Vorleser. Faksimile-Edition einer Schrift, die Karl Kraus nie ausgegeben hat. Mit einem Nachwort »Geschriebene Schauspielkunst«. Warmbronn: Ulrich Keicher 2007 [= Bibliothek Janowitz. Hrsg. v. Friedrich Pfäfflin. Band 13]
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. In: Werke. Band 6. Hrsg. v. Herbert Göpfert. München: Hanser 1974
- Lichnowsky, Mechthilde: Geburt. Liebe, Wahnsinn, Einzelhaft. Esslingen: Bechtle 1954
- Liegler, Leopold: Karl Kraus und sein Werk. Wien: Lányi ²1933
- Lösener, Hans: Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus. Heidelberg: Winter 1999
- Lunzer, Heinz, Victoria Lunzer-Talos und Marcus G. Patka: Was wir umbringen. ‚Die Fackel‘ von Karl Kraus. [Wien] Mandelbaum 2006

- Mayer, Heike: Literarische Rhetorik. Münster: Aschendorff 2002
[Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele. Hrsg. v. Herbert Kraft. Bd. 3]
- Mayer, Heike: Rhetorische Kompetenz. Grundlagen und Anwendung. Mit Beispielen von Ahmadinedschad bis Julie Zeh. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh 2007 [Rthesis. Arbeiten zur Rhetorik und ihrer Geschichte, hrsg. v. Lothar Kolmer]
- Merkel, Reinhard: Strafrecht und Satire im Werk von Karl Kraus. Baden-Baden: Nomos 1994 [München Univ. Diss. 1992]
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne. München: Wilhelm Fink 2009
- Müller, Burkhard: Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995 [Würzburg, Phil Diss. 1993]
- Naumann, Michael: Der Abbau einer verkehrten Welt. Satire und politische Wirklichkeit im Werk von Karl Kraus. München: List 1969
- Pankau, Johannes G. (Hrsg.): Literatur – Rhetorik – Poetik. Tübingen: Niemeyer 2000 [Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Dyck, Joachim, Walter Jens u. Gert Ueding Bd. 19]
- Perelman, Chaim: Das Reich der Rhetorik. Rhetorik und Argumentation. München: C.H. Beck 1980
- Pfabigan, Alfred: Karl Kraus und der Sozialismus. Eine politische Biographie. Wien: Europaverlag 1976
- Pfäfflin, Friedrich u. Eva Dambacher (Hrsg.): Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum in Marbach. VG Bild-Kunst: Bonn 1999 [Marbacher Kataloge 52. Hrsg. v. Ulrich Ott und Friedrich Pfäfflin]
- Pfäfflin, Friedrich u. Eva Dambacher (Hrsg.): Karl Kraus liest Eigenes und Angeeignetes. 3 CDs mit historischen Aufnahmen. [Beiheft 2 zum ›Marbacher Katalog‹ 52] Deutsche Schillergesellschaft Marbach 1999
- Pfäfflin, Friedrich und Eva Dambacher (Hrsg.): Karl Kraus. Aus eigenen Schriften. Der Originaltonfilm von 1934. [Beiheft 5 zum ›Marbacher Katalog‹ 52] Deutsche Schillergesellschaft: Marbach 1999
- Pfäfflin, Friedrich (Hrsg.): Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und Widersachern. o.O. Wallstein 2008
- Pielenz, Michael: Argumentation und Metapher. Tübingen: Narr 1993
- Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg: Buske⁸ 1991

Plett, Heinrich F.: Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen. München: Wilhelm Fink 2000

Quack, Josef: Bemerkungen zum Sprachverständnis von Karl Kraus. Bonn: Bouvier 1976

Quintilianus, Marcus Fabius: Institutio oratoria X. Lehrbuch der Redekunst 10. Buch. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt, kommentiert und mit einer Einleitung herausgegeben von Franz Loretto. Stuttgart: Reclam 1974

Rothe, Friedrich: Karl Kraus. Die Biographie. München: Piper 2003

Schartner, Irmgard: Karl Kraus und die Musik. Musik nach Angabe des Vortragenden, Bearbeiters und Verfassers. Kompositionen zu Karl Kraus' Vorlesungstätigkeit. Frankfurt a. M./Berlin/Bern u. a.: Peter Lang 2002 [Wien, Univ. Diss. 2000]

Scheichl, Sigurd Paul: Karl Kraus und die Politik [Innsbruck, Univ. Diss. 1971]

Scheichl, Sigurd Paul: Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus. In: Ders. und Edward Timms (Hrsg.): Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. Sonderband der Kraus-Hefte. München: edition text + kritik 1986, S. 128-142

Scheichl, Sigurd Paul: Stilmittel der Pathoserregung bei Karl Kraus. In: Karl Kraus. Diener der Sprache. Meister des Ethos. Hrsg. v. Joseph P. Strelka. Tübingen: Francke 1990 [Edition Orpheus 1, Beiträge zur deutschen und vergleichenden Literaturwissenschaft, hrsg. v. Joseph P. Strelka], S. 167-181

Schick, Paul: Karl Kraus, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989

Schiller, Friedrich: Vom Erhabenen. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. Benno v. Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962. 20. Band: Philosophische Schriften. Erster Teil, S. 171-195

Schiller, Friedrich: Ueber das Pathetische. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. Benno v. Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1943ff., 20. Band: Philosophische Schriften. Erster Teil, S. 196-221

Schiller, Friedrich: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. Benno v. Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, 20. Band: Philosophische Schriften. Erster Teil, S. 413-503

Schmitt, Christian: Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm. Berlin: Bertz und Fischer 2009

Schuberth, Richard: 30 Anstiftungen zum Wiederentdecken von Karl Kraus. Wien: Turia und Kant 2008

- Schulte, Christian: Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003
- Schwind, Klaus: Satire in funktionellen Texten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse. Tübingen: Narr 1988
- Searl, John R.: Sprachakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt a. M.: Surhkamp 1983
- Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt a. M.: Fischer ²2005
- Stephan, Joachim: Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus. München: Anton Pustet 1964
- Strelka, Joseph P. (Hrsg.): Karl Kraus. Diener der Sprache , Meister des Ethos. Tübingen: Francke 1990
- Stremmel, Jochen: „Dritte Walpurgisnacht“. Über einen Text von Karl Kraus. Bonn: Bouvier 1982
- Strowick, Elisabeth: Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performativa in Literatur und Rhetorik. München: Wilhelm Fink 2009
- Thalken, Michael: Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus. Frankfurt a. M./Berlin/Bern u.a.: Peter Lang 1999 [Literatur als Sprache. Literaturtheorie-Interpretation-Sprachkritik. Hrsg. v. Helmut Arntzen, Bd. 12)
- Thein, Christoph: Karl Kraus, Max Reinhardt und das Theater der Zeit. [Univ. Dipl. 2006 München]
- Timms, Edward: Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna. New Haven / London: Yale University Press 1989
- Timms, Edward: Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika. New Haven / London: Yale University Press 2005
- Timms, Edward: Karl Kraus und der Kampf ums Recht. Mit einem Vorwort von Hubert Christian Ehalt. Wien: Picus 2006
- Ueding, Gert u. Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. Stuttgart/Weimar: Metzler: ⁴2005
- Unsichtbares Komitee: Der kommende Aufstand. Hamburg: Edition Nautilus 2010
- Virilio, Paul: Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie. Berlin: Merve Verlag 1980
- Wagenknecht, Christian: Das Wortspiel bei Karl Kraus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ²1975 [Göttingen, Univ. Diss. 1965]

Wagenknecht, Christian: Schreiben im Horizont des Druckens: Karl Kraus. Bibliothek Janowitz 4. Warmbronn: Ulrich Keicher o.J.

Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982

Weigel, Hans: Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht. Versuch eines Motivenberichts zur Erhellung eines vielfachen Lebenswerks. München: dtv 1972

Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002

Zech, Paul: Vom schwarzen Revier zur neuen Welt. Gesammelte Gedichte. Hrsg. v. Henry A. Smith. München/Wien: Hanser 1983

Zumbusch, Cornelia (Hrsg.): Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie. Berlin: Akademie Verlag 2010

Zohn, Harry: Karl Kraus. Frankfurt a. M.: Hain 1990

III. Zeitschriften und Zeitungsartikel

Assheuer, Thomas: Weltverdüsterungspathos. In: Zeit.Online (19. Nov. 2010).
<http://www.zeit.de/2011/04/Philosophie-Assheuer>

Hartl, Edwin: Karl Kraus als Vorleser. In: Lesezirkel. Literaturmagazin 3. Jg. (1986), Nr. 19: Karl Kraus zum 50. Todestag

Kraus-Hefte. Hrsg. v. Sigurd Paul Scheichl und Christian Wagenknecht. München: edition text + kritik 1977-1994

Minkmar, Nils: Seid faul und militant! In: FAZ.NET (8. Nov. 2010).
<http://www.faz.net/s/Rub642140C3F55544DE8A27F0BD6A3C808C/Doc~EFE85559287A74BA0BFAFD5B60F3AADE8~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

Radisch, Iris: Deutsche Romane. Zur Lage der Literatur. In: Zeit.Online (4. 2. 2011).
<http://www.zeit.de/2010/40/Gegenwartsliteratur>

Thumfart, Johannes: „Fast wie Gas“. In: taz.de (23. Nov. 2010).
<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F11%2F23%2Fa0103&cHash=ff7325ce16>

IV. Lexika und Wörterbücher

CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hrsg. v. Hans-Michael Bock. Lieferung 47. München: edition + kritik 2009

Der neue Büchmann. Geflügelte Worte. Bearb. v. Eberhard Urban. München: Bassermann 2002

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden. Mannheim u.a.: Dudenverlag ³1999

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Nachdruck. München: dtv 1984

Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch. Berlin/NewYork: De Gruyter ²⁵⁸1998

Steinhage, Axel und Thomas Fleming: Chronik 1932. Tag für Tag in Wort und Bild. In: Die Chronik-Bibliothek des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Bodo Harenberg. Dortmund: Chronik Verlag 1989

Tripp, Edward: Lexikon der antiken Mythologie. Frankfurt a.M./Wien: Büchergilde Gutenberg 1990

Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen: Niemeyer 2007

Welzig, Werner: Wörterbuch der Redensarten zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift „Die Fackel“. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1999

Welzig, Werner (Hrsg.): Schimpfwörterbuch zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift »Die Fackel«. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2008

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner ⁷1989

V. Tonträger und Filmdokumente

Karl Kraus liest aus eigenen Schriften. Nachruf auf Karl Kraus gesprochen von Alfred Polgar. CD Preiserrecords 1989

KARL KRAUS. AUS EIGENEN SCHRIFTEN [Prag-Paris-Filmgesellschaft 1934. Regie: Albrecht Viktor Blum]

Abkürzungen

F	Die Fackel
DW	Dritte Walpurgisnacht
HWdR	Historisches Wörterbuch der Rhetorik
KH	Kraus-Hefte

ANHANG

Verzeichnis der Reden

In dieser Auflistung sind jene Texte verzeichnet, die von Kraus mit dem Zusatz „Gesprochen am [...]“ (oder „Gesprochen in [...]“; „Gesprochen vor [...]“) versehen wurden. Die Liste enthält damit die in «Fackel» abgedruckten Reden, jedoch nicht alle Vorbemerkungen und Ansprachen. Einige Texte wurden, obwohl nicht von Kraus mit einem Datums-Zusatz versehen, dennoch aufgenommen, da sie an die Vorlesungssituation gebunden sind und damit für die vorliegende Arbeit von Bedeutung waren. Sie sind mit (*) gekennzeichnet wie auch die aufgenommenen Grabreden. Die Nummern der Vorlesungen orientieren sich an Christian Wagenknechts Verzeichnis „Die Vorlesungen von Karl Kraus“ in »Kraus-Hefte« 35/36.

Rede	Gesprochen am	»Fackel«-Stelle	VO
In memoriam Franz Janowitz*	18. November 1917	F 474-483, 69-70 (Mai 1918)	107
Rede am Grabe Peter Altenbergs*	11. Januar 1919	F 508-513, 8-10 (April 1919)	
Vorbemerkung	9. März (1919)	F 508-513, 35-39 (April 1919)	139
Ecrasez l'infame! Ein paar Worte	8. und 14. Dezember (1919)	F 521-530, 7-8 (Februar 1920)	150, 151, 171
Randbemerkung	14. Dezember (1919)	F 521-530, 1-2 (Februar 1920)	151
Lammasch und die Christen	11. Januar (1920)	F 521-530, 153-155 (Februar 1920)	154
Géza von Lakkati de Nemesfalva et Kutjafalegfaluszég	1. Januar (1920)	F 521-530, 161-164 (Februar 1920)	153, 162, 163, 165, 170, 175, 181, 206
Innsbruck. Originalbericht aus Innsbruck	15. Februar (1920)	F 531-543, 1-12 (April 1920)	161
Meine Eitelkeit und der deutsche Nationalstolz	7. März (1920)	F 531-543, 13-23 (April 1920)	162, 341, 343, 348
Die Welt ohne Blatt	9. Mai (1920)	F 544-545, 1-7 (Juni 1920)	169
Die Riesentanne	9. Oktober (1920)	F 552-553, 1-4 (Oktober 1920)	179, 180, 190
Die Gefährten	3. Oktober (1920)	F 552-553, 5-13 (Oktober 1920)	178
Klarstellung	21. Oktober und 1. November (1920)	F 554-556, 1-5 (November 1920)	180, 181, 190, 194
Die Gesellschaft der Feinde	8. [und 14. Dezember (1920)] berichtet in F 561-567, 86	F 557-560, 1-4 (Januar 1921)	185
Monarchie und Republik	16. Oktober (1921)	F 577-582, 1-8 (November 1921)	203, 210
Epilog	30. Oktober (1921)	F 577-582, 27	205

		(November 1921)	
Überführung eines Plagiators	16. Oktober (1921)	F 577-582, 52-59 (November 1921)	203
Wenn ich Gerhart Hauptmann wäre	13. November (1921)	F 583-587, 1-8 (Dezember 1921)	206, 208
Wiener Weltgericht*	nach Nestroy, 30. November 1921	F 583-587, 79f. (1921)	209
Die Treuhänder der Kultur	22. Januar (1922)	F 588-594, 3-11 (März 1922)	219
Vom Pfuirufen. Der Vorleser und das Publikum*	[wahrsch. 11. Dezember 1921]	F 588-594, 46-53 (1922)	211
Vom Zuspätkommen. Der Vorleser an das Publikum*		F 588-594, 59-63 (März 1922)	
Einzug in Paris	22. Jänner (1922)	F 588-594, 96-102 (März 1922)	219
Der Zeit ihre Kunst	13. Juni (1922)	F 595-600, 99-112 (Juli 1922)	245
Vom großen Welttheaterschwindel	vor einer Vorlesung des »Talisman« am 24. September (1922)	F 601-607, 1-7 (November 1922)	246
Preßburgtheater	8. Oktober (1922)	F 601-607, 8-12 (November 1922)	247
Worte. Von Charles Baudelaire	18. November 1917 und am 15. Oktober 1922	F 601-607, 50-54 (November 1922)	107, 248
Krieg, Menschheit, Zeitungen. Von Karl Julius Weber (Demokritos)	16. Dezember 1917 und am 8. Oktober 1922	F 601-607, 68-73 (November 1922)	111, 247
In eigenster Sache	26. November 1922	F 608-612, 1-10 (Ende Dezember 1922)	254
Die sechste Großmacht	15. Dezember 1922	F 608-612, 84-96 (Ende Dezember 1922)	256
Die letzte Nacht. Wien. Vom Mut vor der Presse	15. Februar (1923)	F 613-621, 59-145 (April 1923)	265
Rehabilitierung der Justiz, Reglementierung der journalistischen Prostitution	Teilweise gesprochen am 5. Mai (1923)	F 622-631, 13-20 (Mitte Juni 1923)	268
Das Ereignis	17. April (1924)	F 649, 126-127 (Anfang Juni 1924)	300
Was Herr Castiglioni umsonst erhalten konnte	19. Oktober (1924)	F 668-675, 1-5 (Dezember 1924)	305
Höher geht's nimmer	17. November (1924)	F 668-675, 6-9 (Dezember 1924)	309, 313
Herz, was begehrtst du noch mehr?	17. November (1924)	F 668-675, 19-29 (Dezember 1924)	309

Klarstellung	5. Oktober (1924)	F 668-675, 60-63 (Dezember 1924)	304
Das Mangobaumwunder	9. November (1924)	F 668-675, 88-93 (Dezember 1924)	307, 313, 331
Zweihundert Vorlesungen und das geistige Wien	1. Januar 1925	F 676-678, 47-68 (Januar 1925)	315
Ansprache im griechischen Theater	vor »Wolkenkuckucksheim« am 13. Februar (1925)	F 679-685, 34-36 (März 1925)	321
Shakespeare hat alles vorausgewußt	16. April (1925)	F 686-690, 1-18 (Mai 1925)	336
Läuterung	24. April (1925)	F 686-690, 80-92 (Mai 1925)	337
Die Büchse der Pandora	Wieder gesprochen am 7. Juli 1925	F 691-696, 43-55 (Juli 1925)	348, 443
Entlarvt durch Bekessy	25. Juni (1925)	F 691-696, 68-128 (Juli 1925)	347
Kierkegaard und der Korsar	Zum Teil gesprochen am 14. November	F 706-711, 1-28 (Dezember 1925)	360
Warum ich an der Republikfeier nicht mitwirkte	14. November (1925)	F 706-711, 58-70 (Dezember 1925)	360
Vor neunhundert Zeugen	14. November (1925)	F 706-711, 101-120 (Dezember 1925)	360
Nachträgliche Republikfeier	9. Dezember vor der Wiener Arbeiterschaft (1925)	F 712-716, 1-18 (Ende Januar 1926)	361
Sie haben andere Sorgen	3. Januar (1926)	F 712-716, 73-100 (Ende Januar 1926)	363
Verkürzte Achtung	14. März (1926)	F 717-723, 113-121 (April 1926)	383
Der Nichtgenannte	14. März (1926)	F 717-723, 122-132 (April 1926)	383
Georg Jahoda gestorben am 24. November 1926*	zur Einäscherung am 24. November 1926	F 743, 1-3 (Dezember 1926)	
Ein Bübchenstreich	24. Oktober (1926)	F 743, 7-18 (1926)	398
Ich und wir	20. November (1926)	F 743-750, 133-160 (Dezember 1926)	400
Das Ereignis des Schweigens	13. Januar (1928)	F 777, 1-15 (Januar 1928)	426
Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt	in Paris am 9. Dezember 1927	F 781, 1-9 (Anfang Juni 1928)	424
Aus Redaktion und Irrenhaus	9. Februar (1928)	F 781-786, 84-100 (Juni 1928)	429, 445, 477
Rechenschaftsbericht	22. September (1928)	F 795-799, 1-51 (Anfang	461

		Dezember 1928)	
Der größte Schriftsteller im ganzen Land	in der ersten Berliner Vorlesung am 1. Oktober (1928)	F 795-799, 67-92 (Anfang Dezember 1928)	462
Probleme	in der letzten Berliner Vorlesung am 13. Oktober (1928)	F 795-799, 93-103 (Anfang Dezember 1928)	468
Im dreißigsten Kriegsjahr	in der 300. Wiener Vorlesung am 30. November (1928)	F 800-805, 1-45 (Anfang Februar 1929)	475
Nach dreißig Jahren. Rückblick der Eitelkeit	in der 500. Vorlesung am 29. April 1929	F 810, 1-12 (Ende Mai 1929)	500, 519, 544, 551
Vom Zörgiebel. Ein Kapitel vom guten Geschmack	14. Juni (1929)	F 811-819, 1-20 (Anfang August 1929)	514, 519, 530
Verklungen und vertan. »Bekenntnis zum Tage«	10. Juni (1929)	F 811-819, 75-84 (Anfang August 1929)	513
Demokratisierung und Isolierung	am 14. Juni (1929)	F 811-819, 158-176 (Anfang August 1929)	514
Die Schändung von »Pariser Leben«	in Wien am 14. und in Berlin am 25. November (1929)	F 827-833, 53-66 (Anfang Februar 1930)	521, 527
Die Dummheitskonkurrenz	in Berlin am 30. Oktober (1929)	F 827-833, 118-134 (Anfang Februar 1930)	519
Befriedung	in Berlin am 13. März, in Prag am 1. April, in Wien am 5. Mai (1930)	F 834-837, 1-11 (Mai 1930)	537, 544, 551
Zum Empfang	am 5. Mai (1930)	F 838-844, 2-7 (September 1930)	551
Antwort an Schumy	24. Mai (1930)	F 838-844, 123-125 (September 1930)	557
Zur Situation	vor der Offenbach-Feier am 15. Oktober (1930)	F 845-846, 1-6 (Dezember 1930)	565
Timons Mahl	16. November (1930)	F 845-846, 30-36 (Dezember 1930)	571
Um Perichole	in Berlin, Breitskopfsaal, 2. April (1931)	F 852-856, 21-28 (Mitte Mai 1931)	591
Vorrede zum Schoberlied	13. November	F 864-867, 1-4 (Anfang Dezember 1931)	600
»An der Schwelle des Goethe-Jahres«	in Berlin am 11. Januar und in Wien am 6. Februar 1932)	F 868-872, 1-5 (Anfang März 1932)	608, 613
Offenbach-Schändungen	in Berlin am 15. Dezember (1931)	F 868-872, 18 (März 1932)	604
Eine Umbesetzung	in Wien am 6. Februar (1932)	F 868-872, 19-23 (März 1932)	613
Bureschs Traum	in Wien am 6. Februar	F 868-872, 50-53	613

	(1932)	(März 1932)	
Schobers Neujahrsgruß	In Wien am 6. Februar (1932) (nach »Eine Umbesetzung«)	F 868-872, 67-68 (März 1932)	613
Timons eigene Schrift	in Wien am 20. Februar (1932)	F 868-872, 101-104 (März 1932)	614
Hüben und Drüben	am 29. September (1932)	F 876-884, 1-31 (Mitte Oktober 1932)	624
Adolf Loos. Rede am Grab*	25. August 1933	F 888, 1-3 (Oktober 1933)	
Vorspruch und Nachruf	[1]9. November (1934)	F 912-915, 69-72 (August 1935)	672

Fotografie Atelier Joël-Heinzelmann, Berlin
1921 (Wien-Bibliothek, Kraus-Archiv)



Fotografien von Tim Gidal 1932,
(Sammlung Pia Gidal, Jerusalem)

Fotografien in: »Was wir umbringen«
»Die Fackel« von Karl Kraus, hrsg. v.
Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos
und Marcus G. Patka (Wien
Mandelbaum 2006)

Abstract

Mit dieser Arbeit soll versucht werden, Texte von Karl Kraus unter einem rhetorischen Blickwinkel zu betrachten. Traditionell weist die Satire als engagierte Kunstform durch ihre außerordentliche Publikumsbezogenheit und ihren persuasiven Charakter ein besonderes Naheverhältnis zur Rhetorik auf. Obwohl der Satire also ein hohes Maß an Rhetorizität innewohnt, bestand bis jetzt in der Literatur über Karl Kraus nur an einigen wenigen Stellen eine Verbindung zwischen dem Satiriker und dem Feld der Rhetorik. Mit der rhetorischen Perspektive wird eine neue Lesbarkeit von Kraus-Texten angeboten. Dabei wird der Ambivalenz der sich weder auf eine literarische Gattung noch auf die Kunstform Literatur überhaupt beschränkten Satire, die in ihrer Zeitgebundenheit und in ihrem ästhetischen Autonomieanspruch besteht, Rechnung getragen. Wie wird die Figur des satirischen Ichs ausgestaltet? Welche Rollen (etwa die des Nestbeschmutzers) schreibt der Satiriker, der von seinem Werk als „geschriebener Schauspielkunst“ sprach, sich selbst? Die Selbstdarstellung des Satirikers (Ethos) schafft nicht nur Identifikationsfläche, sondern dient durch das Rekurrieren auf die Rolle einer moralischen Instanz der Persuasion des Publikums, ebenso wie die anderen klassisch-aristotelischen Überzeugungsmittel Logos und Pathos. Kraus' Schaffen beschränkte sich nicht auf die Autorschaft und Herausgabe der ›Fackel‹, sondern umfasste auch das gesprochene Wort des Vortragenden. Die vorliegende Arbeit widmet sich diesem Aspekt des Krausschen Oeuvres; der Fokus der Betrachtung liegt auf dem Zeitraum der zwanziger Jahre. In 700 Vorlesungen las Kraus nicht nur aus fremden und eigenen Schriften, sondern hielt auch Reden, die in der ›Fackel‹ mit dem Zusatz „Gesprochen am [...]“ in den jeweils folgenden Heften abgedruckt sind. Die Reden, Ansprachen und Vorbemerkungen wurden als eigenständige Textsorte innerhalb der ›Fackel‹ erkannt und isoliert. Ihre Analyse richtet sich nach den klassischen Überzeugungsmitteln Ethos, Logos und Pathos und umfasst außer der schon erwähnten Selbstdarstellung des Autor-Ichs, die argumentativen Strategien der Überzeugung, Aspekte des Aufbaus der Reden, die rhetorischen Figuren in ihrer Funktionalität, das Verhältnis der gesprochenen und geschriebenen Texte zueinander und die *sermo corporis* des Vortragenden. Des Weiteren wird auf das Setting der Reden wie auch auf das Verhältnis zum Auditorium eingegangen. Abschließend widmet sich die Arbeit der für Kraus' Satire spezifischen Verwendung des Pathos. Dabei wird gezeigt, wie pathetische Rede von Kraus eingesetzt wird, um die reservierte Haltung des Rezipienten anzugreifen und den aggressiven Impuls des satirischen Ausbruchs weiterzugeben.

Abstract (English)

This paper attempts to analyze the texts of Karl Kraus using a rhetorical perspective. Tradition has shown satire to have a close relationship to rhetoric: it is an engaged art form that is not only directed at the audience to a great degree, but also extraordinarily persuasive in character. Although satire contains an inherently large amount of rhetoricity, the literature pertaining to Karl Kraus has dealt with the connection between the satirist and the field of rhetoric in only a few selective instances up until now. The rhetorical perspective offers a new way to read the texts of Kraus. Satire has an ambivalent character. It is neither limited to a literary genre, nor to the art form of literature; it deals with specific historical events while claiming aesthetical autonomy. The rhetorical method takes this ambivalence into consideration. What does the satirical persona embody? Which roles (such as the person who fouls his own nest) does the satirist, who spoke of his work as the “written theatrics” (German: “geschriebener Schauspielkunst”), prescribe to this persona? The satiricist’s self portrayal (ethos) not only creates levels of identification but, along with logos and pathos – the other classic-Aristotelian tools of persuasion, also serves the persuasion of the audience by appealing to the role of a moral authority. Kraus’ work is not limited to the ›Fackel‹, which he penned and published, but is also comprised of his spoken word. The paper at hand is dedicated to this aspect of Kraus’ oeuvre; the focus is on the time period of the twenties. In 700 lectures, Kraus not only read from his own works and from those of other authors, but he also held speeches, which were then subsequently printed in the issues of the ›Fackel‹ with the subtitle “spoken on...” (German: “Gesprochen am [...]”). The speeches, addresses and prefaces are recognized and isolated as independent textual types within the ›Fackel‹. Their analysis is based on the classical tools of persuasion: ethos, logos and pathos. It contains, other than the aforementioned self dramatization of the author’s persona, the argumentative strategies of persuasion, aspects of the structures of the speeches, the rhetorical figures in their functionality, the relationship between spoken and written texts and the sermo corporis of the lecturer. In addition, the paper deals with the setting of the speeches and the lecturer’s relationship to the auditorium. Finally, the paper takes a look at the particular use of pathos, which appears to be specific to Karl Kraus. It will be shown how pathetic speech is used by Kraus to attack the reserved attitude of the recipient and to transmit the aggressive impulse of the satirical outburst.

Curriculum vitae

Die Autorin wurde am 3. Mai 1975 in Ansbach, Franken, geboren. Dort besuchte sie das humanistische Gymnasium. Nach dem Abitur ging sie zum Studium der Germanistik, Theaterwissenschaft und Musikwissenschaft nach Wien, das zeitweise durch Tätigkeiten unterbrochen (1998 Praktikum im Rahmen eines Stipendiums des Friedrich-Austerlitz-Fonds, Mitarbeit „sic!“) und auch gefördert wurde: Seit 2006 ist sie Mitarbeiterin der Kommission »Fackellex« zur Herausgabe eines Textwörterbuches der »Fackel« an der ÖAW.