



universität
wien

Seminararbeit:

Der Nörgler in Karl Kraus' Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit.*

Guillaume Reussner

Erasmus-Student, Université Paris IV Paris-Sorbonne
guillaume.reussner@ens.fr

Wien, im Jänner 2016

im Rahmen des Seminars:

100174

SE Österreichische Literaturgeschichte: Der 1. Weltkrieg in der österreichischen und
tschechischen Literatur

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder & ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Gero Fischer

WS 2015/16

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	3
Zur Zitierweise	8
ERSTER TEIL : DAS (SCHEIN-)GESPRÄCH ZWISCHEN DEM OPTIMISTEN UND DEM NÖRGLER	9
1. Der Optimist: die „realistischste und die künstlichste“ Figur des Dramas. Porträt einer abstrakten Figur.....	9
2. „Bleiben Sie getrost zurück“: die Struktur des Scheindialogs.....	12
ZWEITER TEIL: DIE SPRACHE DES NÖRGLERS	17
1. „Sie schließen immer von unvermeidlichen Begleiterscheinungen [...] auf das Ganze“: die Dialektik des Nörglers.....	17
2. „Im Krieg gehts um Leben und Tod der Sprache“: Die Sprache als ein Objektives gegen die Phraseologie.....	20
3. „Sachlich und wörtlich, also wörtlich“: Begriff und Bild.....	23
DRITTER TEIL : „DIE TRAGÖDIE DES NÖRGLERS“ - DER INVOLVIERTE KOMMENTATOR	27
1. „So wars doch ungerecht, mich nicht eher zu vernichten“ - Der Nörgler als tragische Figur.....	28
2. Die epischen Anteile des Stücks.....	30
3. Eine postapokalyptische Kunst	33
SCHLUSSBEMERKUNGEN:.....	35
Bibliographie	37
Primärliteratur.....	37
Sekundärliteratur	37

Wo Verzweiflung und unmäßiges Leid ist, soll darin bloß Geistiges, der Bewußtseinszustand der Menschheit, der Verfall der Norm sich anzeigen.

(Theodor W. Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft“, *Prismen*, S.11 In: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977)

Einleitung

Über das erst vor kurzem und insbesondere anlässlich des Gedenkjahres 2014 zum Status eines negativen österreichischen Nationaldramas¹ erhobenes Stück *Die letzten Tage der Menschheit* gibt es zahlreiche Mißdeutungen²; unter ihnen rühren viele davon her, dass die Rezeptions- und Forschungsgeschichte des Dramas lange keineswegs dem ihm heute nachgesprochenen Stellenwert entsprach. Eine genauere Erforschung des Dramas blieb lange aus, besonders seiner dramatischen Anlage³, in der man zuerst eine grundlegende Zweiteilung erkennt: neben den Satireszenen aus montierten Zitaten stehen Kommentar-Szenen. Der Kommentar, der durch eine einzige, häufig kurz als „Sprachrohr“ oder „Alter Ego“ des Autors bezeichnete Figur, den Nörgler bestreitet wird. Diese Arbeit widmet sich der Figur des „Nörglers“.

¹ Diesen Status teilen *Die letzten Tage der Menschheit* mit anderen österreich-kritischen Stücken, das prominenteste Beispiel dafür ist sicher Bernhards *Heldenplatz*. Es sei hier an die Inszenierungen der *Letzten Tage* im Jahre 2014 an den Salzburger Festspielen und am Wiener Burgtheater, wie auch im selben Jahr am Wiener Volkstheater erinnert.

² Und das freilich nicht nur in Österreich. Im Presse-Heft zu seiner Inszenierung an der Pariser Comédie Française (Februar 2016) spricht Regisseur David Lescot vom Nörgler und Optimisten (die übrigens nicht in der Szenenauswahl dieser Produktion vorkommen), dass „beide eine Art Doppelgänger des Autors seien“ („*Deux personnages récurrents, l'Optimiste et le Râleur (sortes de doubles de l'auteur), se livrent à de vives controverses sur la vie en temps de guerre*“, S.5). Die Übersetzer Jean-Louis-Besson und Heinz Schwarzinger gehen noch weiter: „Der Nörgler ist Kraus, und der Optimist ist auch Kraus, der Kraus zu widersprechen versucht“ („*Le Râleur, c'est Kraus, et l'Optimiste, c'est encore Kraus, qui essaie de contredire Kraus.*“, S.9) Den Optimisten als einen Doppelgänger des Autors Karl Kraus anzusehen und ihn mit dem Nörgler auf eine gleiche Ebene zu setzen, als ob die beiden (frei nach Goethe) „zwei [sich bekämpfenden] Seelen“ in des Verfassers Brust seien, ist eine Fehlinterpretation, wie die Konturierung der beiden Charaktere in unserer Arbeit zu zeigen bemüht ist.

Quelle: http://www.comediefrancaise.fr/images/telechargements/presse_derniersjours1516.pdf
[abgerufen am 13. Jänner 2016]

³ In ihrem 2011 posthum erschienenen Buch stellt Irina Djassemj erneut fest: „Hinsichtlich der dramatischen Form etwa ist auch unter anderen Aspekten noch einiges an Forschungsarbeit zu leisten“ (DJASSEMY, Irina: *Die verfolgende Unschuld: zur Geschichte des autoritären Charakters in der Darstellung von Karl Kraus*. Wien, Böhlau, 2011, S.182)

Drei Paradoxa sollen vorerst in die Fragenkonstellation des vorliegenden Beitrages einleiten:

- 1. Paradoxon: der Nörgler ist und ist nicht Kraus zugleich.
- 2. Paradoxon: der Nörgler ist Kommentator und Protagonist gleichzeitig, steht sowohl außerhalb als auch innerhalb des Dramas.
- 3. Paradoxon: das Drama kann unmöglich auf die Nörgler-Funktion verzichten, diese Rolle wurde doch für eine Bühnenauffassung fast zur Gänze vom Autor selbst gestrichen.

Das erste Paradoxon („Der Nörgler ist und ist nicht Kraus“) leitet sich aus einer einfachen Bemerkung ab: es ist uneingeschränkt auf die Identität des Nörglers und des Autors Karl Kraus zu schließen, allerdings soll man dabei mitbedenken, dass der Nörgler „in Unterschied zu Karl Kraus als figurativer, autonomer Teil dieses Textes bezeichnet werden muss.“⁴ Man muss sich dementsprechend davor hüten, die Figur des Nörglers mit dem Autor Karl Kraus unmittelbar gleichzusetzen. Selbst wenn der Nörgler die Autorschaft des Werkes für sich behauptet, bleibt er eine Figur, ein Teil der Dichtung.⁵ Es muss jedoch gleichzeitig einen möglichen Vorwurf an das so gestaltete Werk berücksichtigt werden: nämlich den der angeblichen „Eindimensionalität“⁶ des Stücks, sowohl bei dem Kommentierten (die Materialien wurden von Kraus ganz gezielt ausgewählt und manchmal stark überarbeitet) als beim Kommentar. Der einzige Meta-Diskurs ist der des Nörglers; er legt den Deutungshorizont des satirischen Szenenwerks nahe. Es gibt aber keinen anderen gleichwertigen Diskurs im Stück: als Kriegsgegner ist der Nörgler allein gegen (fast) alle⁷. Diese Deutungshoheit des Sprachrohrs des Autors über das Material schließt aber nicht Mehrdeutigkeit aus: wie noch zu beweisen sein wird, die gedankliche Dichte der Nörgler-Reden, ihre Mehrdeutigkeit und poetische Züge stellen eine gewisse Polyphonie wieder her.

⁴ HINDEMITH, Wilhelm: *Die Tragödie des Nörglers: Studien zu Karl Kraus' moderner Tragödie: „Die letzten Tage der Menschheit“*. Frankfurt a.M. (u.a.), Peter Lang, 1985 (Dissertation). Zitat S. 132.

⁵ Nach meinem Kenntnisstand hat in der Rezeption und der Forschung bisher niemand darauf aufmerksam gemacht, dass es ein ebenso bedeutendes Werk gibt, das exakt zeitgleich mit den *Letzten Tagen der Menschheit* entstanden ist und in dem der Ich-Erzähler sich am Ende als der Schöpfer des von uns gelesenen Buchs erweist, und damit die Autorschaft für sich behauptet, nämlich *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust. In der Proust-Forschung wird ausnahmslos von „le narrateur“ („dem Erzähler“) die Rede. In der Kraus-Forschung könnte m.E. diese Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler-Figur gelten, zumindest um den der Nörgler-Figur zugrundeliegenden Literarisierungsprozess sichtbar zu machen.

⁶ „Kraus' Werk hat, trotz des Verweisungscharakters, den eine Vielzahl der Szenen seiner Tragödie haben, etwas entschieden Eindimensionales“. HILLESHEIM, Jürgen: Apokalypse und Formen Epischen Theaters: Karl Kraus und Brecht. In: *Studia Theodisca* Bd. 17 (2010), 9–33; Zitat S.16

⁷ Was bei aller Überspitzung zwecks der Selbstheroisierung von seiten des Herausgebers der *Fackel* jedoch historisch richtig bleibt, da Kraus' Position mit dem gemäßigten, versöhnenden Pazifismus, wie er von Romain Rolland oder von Stefan Zweig – für letzteren erst ab einem gewissen Zeitpunkt, nicht gleich am Anfang des Krieges – vertreten wurde bzw. mit dem Anarchismus Jaroslav Hašek nur bedingt vergleichbar ist.

Das zweite Paradoxon („Der Nörgler ist Kommentator und Protagonist zugleich“) trägt nicht nur von den sich gegen Ende des Dramas vermehrenden Eingriffe des Nörglers ins „Geschehen“ (d.h. ins satirische Szenenwerk) Rechnung, sondern spannt auch einen Bogen zu gattungspoetischen Fragen: wer ist der Protagonist des Stücks und inwiefern ist diese eine Tragödie⁸? Im theatergeschichtlichen Kontext fällt das Stück in die Zeiten der Krise des modernen Dramas und der Entstehung eines „epischen Theaters“. „Episch“ ist Kraus‘ Werk in mancher Hinsicht: durch seine gewaltigen Dimensionen, durch die metadramatischen Eingriffe des Nörglers, durch den Dokument-Charakter der Zitatmontage. Die *Letzten Tage der Menschheit* als einen möglichen Vorläufer sowohl des epischen als auch des dokumentarischen Theaters aufzufassen trägt außerdem dazu bei, der weitgehenden Nicht-Berücksichtigung des Werkes in den Literatur-, Theatergeschichten und Geschichten der Tragödie entgegenzuwirken: Szondi erwähnt in seiner *Theorie des modernen Dramas* das Werk nicht. Auch in Bernhard Greiners Geschichte der Tragödie⁹ findet sich von Kraus‘ Werk keine Spur. Es fragt sich auch, ob die *Letzten Tage* wirklich eine „Tragödie“ ist.¹⁰ Es wird hier nach Wilhelm Hindemiths Pionierarbeit davon ausgegangen, dass das Stück als die „Tragödie des Nörglers“, dieses involvierten Kommentators¹¹ gelesen werden kann.

Das dritte Paradoxon berührt rezeptions- und aufführungsgeschichtliche Aspekte, auf die im vorliegenden Beitrag nicht zentral eingegangen wird, die dennoch am Horizont stehen, da wir uns mit einem Drama beschäftigen. Es verweist auf die Tatsache, dass Kraus in der von ihm 1930 konzipierten, stark gekürzten Bühnenfassung die „Funktion des Nörglers“ gestrichen hat:

Die Funktion des Nörglers mußte dem Zweck der Bearbeitung fast zur Gänze geopfert werden: die Gestalt ist bloß an zwei Stellen monologisch [III,46 und V,54] und einmal in stummer Gegenwart [II,17] angedeutet, befreit von dem optimistischen Stichwortbringer, dessen Geistigkeit in den Gesprächen zwischen dem Abonnenten und dem Patrioten erhalten blieb.¹²

⁸ Die *Letzten Tage der Menschheit* tragen folgende Überschrift: „Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog“.

⁹ GREINER, Bernhard: *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges, Grundlagen und Interpretationen*, Stuttgart, Kröner, 2012

¹⁰ Die gleiche Frage stellt sich eigentlich immer wieder auch für Goethes *Faust*. Den *Faust II* charakterisiert Greiner als „die Abweisung der Tragödie als Deutungshorizont des Menschen der Moderne“ (499). Die Überschrift mag wohl eine Anspielung auf den Untertitel der *Faust*-Dichtungen sein; Goethes Stück geistert ja in Kraus‘ Weltkriegsdrama herum, wie auch die Figur Goethes selbst. Wo allerdings bei Goethe der Epilog der „Anachoreten-Szene“ das Drama nach Fausts Tod versöhnend abzuschließen versucht, schließen die *letzten Tage der Menschheit* mit der Apokalypse und der Zerstörung des „hundstollen Planeten“, d.h. mit einem tragischen Ende.

¹¹ Von einer „Grundspannung von Distanz und Involviertheit“ spricht treffend Irene Pieper. (PIEPER, Irene: *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zw Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*, Berlin, Duncker und Humblot, 2000.) Zitat S.90.

¹² Im Anhang der von Christian Wagenknecht herausgegebenen Edition des Werkes, S.834, Fußnote 20. Zur **Zitierweise** der Primärliteratur, siehe Ende der Einleitung.

Das Drama in seiner „Buchausgabe“ gilt als unaufführbar und wird oft als Lesedrama betrachtet. Kraus befürchtete, dass bei einer Aufführung der geistige Inhalt, der vom Nörgler getragen wird, nicht so gut wie bei einer der Lesungen, die er veranstaltete, zur Geltung kommen würde:

Der Autor hat selbst für den Fall, dass das szenische Problem lösbar wäre, nie an eine Aufführung gedacht, durch die ein Zurücktreten des geistigen Inhalts vor der stofflichen Sensation wohl unvermeidlich wäre [...]¹³

Was auch immer die Intention Kraus‘ bezüglich der Nörgler-Rolle in einer möglichen Bühnenaufführung, zu der es ohnehin Zeit seines Lebens nicht kam, gewesen sein sollte, hat seit den 1970er Jahren die Dialogreihe des Optimisten und des Nörglers einen Platz in den meisten Aufführungen wieder erlangt¹⁴. Im Zeitalter des dokumentarischen und des postdramatischen Theaters scheint es fast unmöglich auf den geistigen Inhalt und die metadramatische Stellung der Nörgler-Szenen gänzlich zu verzichten.

Ausgehend von dieser Reihe an Paradoxa und von den Fragen, die sich daraus öffnen, sei jetzt der Gang der Untersuchung angedeutet. Die Arbeit ist als Bestimmungsversuch der Funktion des Nörglers im Drama konzipiert. Diese Stellung wird zuerst im ersten Kapitel der Arbeit quasi von außen erfasst, nämlich in der äußeren Anlage der Dialogreihe und in einem in der Forschung noch weitgehend ausbleibenden „Porträt“ des optimistischen Gesprächspartners. Dann wird im zweiten Kapitel die Perspektive umgedreht und die Worte des Nörglers als eine bildhafte, die Sprache ernstnehmende Dialektik immanent analysiert. Das letzte Kapitel wird die Entwicklung des Nörglers im Stück zusammenfassen und seine Funktion als Ganzes betrachten. Es wird ständig neben dem Strukturellen, Formellen auch das Inhaltliche dargestellt und zur Erklärung gebracht werden; eine der wichtigsten Lehren, die man aus der Lektüre der Nörgler-Passagen ziehen könnte, ist dass die Form um ihrer selbst willen mißbraucht worden ist, dass eine ästhetizistische Kunst durch den Weltkrieg unmöglich wurde. Formelemente sind daher nicht getrennt aufzufassen, und Inhaltliches nicht als „Botschaft“ abzuziehen, sondern immer die künstlerische Vermittlung der Gedanken im Auge zu behalten.

¹³ 17.11.1921, Brief an die Direktion des Deutschen Landestheaters in Prag. Zit. bei Wagenknecht, Anhang, 781

¹⁴ „Eine neue Phase in der Bühnengeschichte der *Letzten Tage der Menschheit* datiert von Hans Hollmanns Basler Inszenierung (1974), bemerkenswert zumal durch eine proportional ausgewogene Reintegration der Reihe „Der Optimist und der Nörgler“.“ KROLOP, Kurt: Genesis und Geltung eines Warnstücks. In: *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*, Berlin: Akademie-Verlag, 1992, 65-154. Zitat S. 149.

Diese Paradoxa spiegeln sich weitgehend in der Forschungssituation wider. Im Vorfeld sollen die für unseres Thema relevanten und besonders zu berücksichtigenden Forschungsarbeiten kurz vorgestellt werden.

Die Rückführung der unerhörten Dramenform auf althergebrachte Muster und manchmal die kritische Beurteilung anhand der aristotelischen Kriterien hat in der Rezeption- und in der Folge in der Forschungsgeschichte zu negativen Urteilen hinsichtlich Aufbau und Wirksamkeit des Stücks geführt. Daher bleiben ältere Arbeiten von mir weitgehend unberücksichtigt.

Der Beitrag von Kurt Krolop ist für uns wertvoll, da die Entstehung wie kaum anderswo in aller Genauigkeit dargestellt wird. Auf entstehungsgeschichtliche Aspekte wird zwar hier nicht eingegangen, die Struktur des Dramas ist aber nur vor diesem Hintergrund lesbar. Einen beträchtlichen Beitrag zur Erforschung des Dramas hat Wilhelm Hindemith 1985 mit seiner Dissertation *Die Tragödie des Nörglers* geleistet. Obwohl sie manchmal zitiert werden, sind seine markanten Hauptthesen in der neueren Forschung nur wenig berücksichtigt worden. Diese Pionierleistung hat mich maßgeblich inspiriert und auf ihr wird hier sehr viel aufgebaut.

Entgegen Hindemiths Auffassung, dass der Neuheitsgrad des Dramas dessen Erforschung ohne präformierte Theorien und ohne Rückführung auf schon Bekanntes verlangt, eine Auffassung, die bei ihm bei der Erforschung der Dramenform und in seinem Kommentar der Nörgler-Szenen sich äußerst produktiv erwies, sind die neueren Forschungsarbeiten meist bemüht, die Tragödie anhand geistes- und theatergeschichtlicher Ansätze neu zu untersuchen, sehr oft mit wegweisenden Ergebnissen. Jürgen Hillesheim hat in einem Beitrag einige theatergeschichtliche Fäden zwischen Kraus und Brecht neu geknüpft. Irene Pieper hat ihrerseits die *Letzten Tage* in die Tradition des Welttheaters mit interessanten Einsichten eingebettet. Nach ihrem ersten Kraus-Buch *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörungsarbeit. Karl Kraus und Theodor W. Adorno*, in dem sie Themen der Kulturkritik bei Kraus im Licht deren Adornoschen Weiterführung behandelt und damit zugleich einen erhellenden Abriss dieses bewegten Denkens liefert, hat Irina Djassem die Studie über den autoritären Charakter (eine von Adorno geleitete soziologische Untersuchung) mit den Texten Karl Kraus, darunter den *Letzten Tagen*, konfrontiert. Aus all diesen Arbeiten wird hier ausgiebig zitiert.

Zur Zitierweise

Es wird zwecks einer besseren Lesbarkeit folgende Zitierweise durchgehend verwendet:

- Der Text der *Letzten Tage der Menschheit* wird nach dem Format **Akt, Szene ; Seite** (z.B. **I,4 ; 85**, d.h. erster Akt, vierte Szene; Seite 85) aus der folgenden, auf dem Buchmarkt am meisten verbreiteten Ausgabe zitiert : *Die letzten Tage der Menschheit*, Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 1320), 2014¹⁵ (1986¹). *Schriften*, hg. v. Christian Wagenknecht, Bd. 10.
- Aus den *Aphorismen* wird gelegentlich zitiert, nach dem Muster: A 2035, S. 111 (Aphorismus 2035, nach dem Register am Ende des Bandes). Die verwendete Ausgabe ist die folgende: *Aphorismen – Sprüche und Widersprüche, Pro domo et mundo, Nachts*, Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch 1318), 1986¹. *Schriften*, hg. v. Christian Wagenknecht, Bd. 8.
- Auf die zitierte Sekundärliteratur wird nach dem ersten, vollständigem Hinweis nur noch mit dem Namen des Autors (ggf. das Publikationsjahr) und die Seitenanzahl hingewiesen, nach dem Muster: HINDEMITH, 82 [Wilhelm Hindemith, *op.cit.*, S.82]

ERSTER TEIL: DAS (SCHEIN-)GESPRÄCH ZWISCHEN DEM OPTIMISTEN UND DEM NÖRGLER

Hier wird auf die Form der Dialogsszenen zwischen dem Nörgler und dem Optimisten eingegangen. Dabei kommentieren Nörgler und Optimist im Rahmen folgender Szenenform; Monologe, Auftritte in anderen Kontexten bleiben in der Minderzahl. Die mit dem festen Titel *Der Optimist und der Nörgler im Gespräch* überschriebene Szenenreihe bildet im Werk eine Konstante. Zur Formbeschreibung der Szenenreihe ist eine genauere Rollenanalyse des Optimisten - der Gegenparts des Nörglers - erforderlich: der Optimist ist nämlich funktional notwendiger Bestandteil der Szenenanlage. Er vertritt ein größtenteils entpersonalisiertes Denken.

1. Der Optimist: die „realistischste und die künstlichste“ Figur des Dramas¹⁵. Porträt einer abstrakten Figur.

In der allgemeinen Reduzierung der Figuren zu leeren Hüllen, zu Phrasengestalten, die sich wiederum in der quantitativen Inflation des Dramenpersonals niederschlägt, zeichnet sich der Optimist durch seine doppelte Charakterlosigkeit aus: er ist noch weniger Figur als die Gestalten des satirischen Weltkriegsdramas, da er nur an der Seite des Nörglers auftritt und außerhalb der Nörgler-Szenen kein Eigenleben, keine anderen Auftritte hat¹⁶. Die Asymmetrie zwischen ihm und dem Nörgler ist auffallend: der Nörgler mischt sich ins Geschehen ein, der Optimist nicht. Letzterer ist unter den „konstanten Figuren“¹⁷ die abstrakteste in ihren äußeren Merkmalen. Zudem gehört er weder der Satire noch dem Kommentar, zwischen diesen zwei Ebenen ist er eher ein Kontaktpunkt.¹⁸ Charakterisiert wird er dennoch durch seine Reden und

¹⁵ „Der Optimist ist die künstlichste Figur des Dramas, doch zugleich die realistischste“ (HINDEMITH, *Die Tragödie des Nörglers*, 59)

¹⁶ Die Versuche, dem Optimisten ein Eigenleben außerhalb der Nörglersszenen zu verleihen, wie z.B. in der Inszenierung von Georg Schmidleitner (Salzburg/Wien, 2014), wo der Optimist am Ende zum Soldaten wird (m.E. nicht ganz überzeugend), während der Nörgler vor einem Gericht steht und des Verrats angeklagt wird, rühren vielleicht daher, dass die Unterbestimmung dieser wiederkehrenden Figur als bühnenunwirksam eingeschätzt wird. Der Optimist ist, mehr noch als alle anderen, eine Lesedrama-Figur. Das könnte auch bei der Bühnenfassung Kraus' einen zusätzlichen Grund für die Streichung sämtlicher Szenen der Dialogreihe gewesen sein. Indessen merkt man auch, wie aristotelischgebunden manche moderne Inszenierungen des Stücks sind: im Hintergrund steckt hier das Verlangen nach Identifikation und Wahrscheinlichkeit.

¹⁷ Nach der Figurentypologie W. Hindemiths (HINDEMITH, 52), der zwischen „1. Prominenten Figuren, 2. Anonymen Figuren 3. Volksfiguren 4. Konstanten Figuren [die prominent (z.B. die Schalek) oder erfunden sein können] 5. Mythologisch-allegorischen Figuren (z.B. die Riesen Gog und Magog) und 6. Repräsentativ-symbolischen Figuren (ein Zyniker, ein Zeitungsausrufer)“ unterscheidet.

¹⁸ „Er gehört keiner der beiden geschiedenen Sphären ausschließlich an, er nimmt einen wirklichen Standort ein, der ein „zwischen“ und „neben“ des Gegensatzes zu bezeichnen scheint“ (HINDEMITH, 60)

seine Sprache: obwohl die Worte, die er ausspricht, als „Stichworte“ vom Nörgler bezeichnet werden, die auch keinen Wert an sich haben, sondern nur in Hinsicht auf die Antwort des Nörglers, lohnt es sich dennoch, die Funktion des Optimisten unter die Lupe zu nehmen. Wie keine andere Figur ist er in der Dialektik des Nörglers eingebettet. Er bietet dem Nörgler den Widerspruch. Gerade durch die Beschränkung auf diese einzige Funktion ist der Optimist interessant – und bisher wenig erforscht: „Die Figur des Optimisten in deren ganzen unbewußten Sprech- und Denkart herauszuarbeiten, ist vielleicht die schwierigste und noch bevorstehende Spezialarbeit zur Interpretation des Werkes“ stellte 1985 Wilhelm Hindemith nachdrücklich fest¹⁹.

Gesellschaftlich lässt sich der Optimist als Bildungsbürger ausmachen: er ist intelligent genug, um dem Nörgler gültige Stichworte zu liefern. Mit einer wirklich dummen Figur könnte sich der Nörgler nicht unterhalten. Er ist ein „Intelligenzler“: er will alles rational erfassen, stützt sich auf die instrumentelle Vernunft, um das immer weniger rational erklärbare und sich in geradezu irrationalen Ausmaßen steigende Kriegsgeschehen, wenn nicht zu rechtfertigen, doch noch zumindest zu verstehen. Er ist gewiss ein Leser der liberalen Presse, wie der alte Biach²⁰. Diese liberale Presse ist es, die die allgegenwärtigen Phrasen in Umlauf setzt. Für den Optimisten sind die Phrasen genauso bestimmend wie für sämtliche andere Figuren, unterstreicht Helmut Arntzen:

Kraus geht in seiner „Tragödie“ davon aus, daß das Reden der Zeitung für die Dialogpartner so bestimmend ist, wie es der Mythos für die griechische Tragödie, wie es der Glaube (oder Unglaube) für das Trauerspiel seit dem Barock, wie es die Vernunft (oder Unvernunft) für das moderne Drama seit Lessing waren.²¹

Im Gegensatz zu einigen im Drama vorkommenden Satire-Gestalten, die ein näheres Verhältnis zu Kraus' Zeitschrift zu haben scheinen²², weist der Optimist keine besondere Affinität zu den Ideen der *Fackel* auf. Über *Die Fackel* weiss der Optimist tatsächlich kaum etwas Anderes zu sagen, als was andere Figuren stereotypisch und phrasenartig aussagen²³. Die

¹⁹ HINDEMITH, 269

²⁰ Der Optimist: Die Neue Freie Presse hebt mit Recht hervor [...] (III,41; 408)

²¹ ARNTZEN, „Einige Dialogstrukturen in den *Letzten Tagen der Menschheit*“ in: *Beiträge 1980-2010*, S.63

²² Der Spekulant (I, 25; 177f) gesteht dem „Fackelkraus (177) eine „geschickte Feder“ zu, wie auch der Zuhörer im Wiener Vortragssaal (III,36; 385): „Man kann sagen auf ihm was man will – eine Feder hat er!“ Diese Art der ästhetizistischen, kulinarischen Kunstkonsum ist aber ein gefährliches Mißverständnis des Krausschen Werks. Kraus' Nörgler führt keine Diskussion mit einem jener „Bewunderer“, eine Bewunderung, die in summa genauso falsch ist wie die reflexartige Ablehnung. Im pragmatischen Kontext der Diskussionsszenen war es eher naheliegend, den Vertreter eines anderen Standpunktes in Szene zu setzen, um die Eigenart und grundsätzlicher Widerspruch des Krausschen Denkens zu allem, was in der öffentlichen Meinung kursiert, besser zur Geltung kommen zu lassen: diese Rolle erfüllt der Optimist fast bis zum Ende.

²³ Allerdings kann man ihm die Kenntnis von Kraus' Schrift *Heine und die Folgen* zusprechen (I,29; 201), jedoch wird davon vom Optimisten nur die vereinfachte Idee einer Überlegenheit der deutschen Sprache behalten.

Ähnlichkeit zwischen der Phrase des Realitätenbesitzers über Kraus („alles in den Kot zerren“) und dem Vorwurf des Optimisten, der Nörgler sehe überall „Schmutz“, fällt auf:

DER REALITÄTENBESITZER: [...] Alles in den Kot zerren — alles niederreißen — nix aufbauen — Weltverbesserer, tut sich was! (II, 25; 178)

DER OPTIMIST: Für ihr zersetzendes Denken waren sie eben nicht reif. (II, 29; 299)

DER NÖRGLER: Schmutz

DER OPTIMIST: Ja, Sie, der Sie ihn überall gesehen haben, fühlen, daß Ihre Zeit um ist! Verharren Sie nur nörgelnd wie eh und je in Ihrem Winkel – wir anderen gehen einer Ära des Seelenaufschwungs entgegen! Merken Sie denn nicht, daß eine neue, eine große Zeit angebrochen ist? [...] Können Sie jetzt noch negieren? Hören Sie nicht den Jubel? Sehen Sie nicht die Begeisterung? Kann ein fühlendes Herz sich entziehen? Sie sind das einzige. Glauben Sie, daß die große Gemütsbewegung der Massen nicht ihre Früchte tragen, daß diese herrliche Ouvertüre ohne Fortsetzung bleiben wird? (I, 4; 86)

Die Phrasen, die überall im satirischen Szenenwerk gebetsmühlenartig wiederholt werden, werden wie an dieser Stelle des Anfangs des ersten Aktes manchmal auch so mechanisch vom Optimisten wiederaufgenommen, wie von den reflexionslosesten Presselesern. Auf die Dummheit des Optimisten ist aber deswegen nicht zu schließen – im Gegensatz z.B. zum völlig sinnlosen Scheindialog zwischen dem Abonnenten und dem Patrioten erhält er noch die Logik aufrecht.

Er stilisiert sich sogar gegen den Nörgler als Bewahrer der Logik des gesunden Menschenverstandes: oft anzutreffende Ausdrücke wie „Ich verstehe Sie nicht“ zeugen davon. Die gekränkte Logik des *common sense* erhebt durch den Optimisten gegen das Kraussche Denken wiederholt Einspruch. Der Optimist wird als der Vertreter der gesunden Mitte, des „Mittlertums“²⁴ dargestellt. Umso beschämender ist es, dass diese Art von Vernunft sich mit den Phrasen der Presse und der Propaganda aufrüstet und einen irrationalen, grauenhaften Krieg zu rationalisieren versucht.

Der Name „Optimist“ deutet überdies auf einen Geschichtsoptimismus, auf den positivistischen Glauben an technischen Fortschritt hin – gerade die Technik hat sich in diesem Krieg als unheilsbringend erwiesen. Geschichtsoptimismus prägt auch das aufgeklärte Denken²⁵, wie sie vom liberalen Bürgertum, dem der Optimist angehört, propagiert wurde; ein Denken, dessen Vertreter wie Kant oder Goethe im Krieg mißbraucht worden sind (eine zentrale Thematik im ganzen Stück), um die „Kultur“ der Deutschen zu repräsentieren und der Barbarei im Namen ebenjener Kultur zu begründen. Der Optimist steht symbolisch für dieses

²⁴ Siehe Hindemith, S.59-60.

²⁵ „In [der Figur des Optimisten] gründet das ganze falsche Schicksal dieser Kultur, die Ausweglosigkeit dessen, was wir sonst das aufgeklärte Bewußtsein nennen. Der Optimist erkennt die Barbarei des Krieges, aber er möchte sie nicht wahrhaben, er rationalisiert und beschwichtigt, da ihm seine Begriffe noch immer und noch lange Namen liefern werden für das ‚Schlimmste‘.“ (HINDEMITH, 236)

aufklärerisch denkende Bürgertum da, das das Grauen möglich gemacht hat, dessen Presseorganen wie die *Neue Freie Presse* jetzt Agenten des „Durchhaltens“ sind, deren Phrasen der Kriegsverlängerung dienen.

Was macht zusammenfassend den Optimisten zu der „realistischsten und künstlichsten Figur zugleich“²⁶?

Die Leere dieser Hilfsfigur, die ausschließlich die Funktion des Stichwortbringers erfüllt, ist künstlich erzeugt, durch die Abstrahierung jeglicher Eigenschaften, die noch weiter geht als bei den satirisierten Gestalten. Der Optimist ist überhaupt kein „Charakter“. Diese Un-Individualität des Optimisten ist aber gleichzeitig von hohem Realismus: sie steht für die Entpersonalisierung des Menschen und des Denkens. Dabei soll der Optimist von den satirisierten Gestalten unterscheidet werden: mit letzteren teilt er die allgegenwärtigen Phrasen, die auf Entpersonalisierung hindeuten, ist aber kaum Gegenstand der Satire. Als Vermittler zwischen den Ebenen des Dramas bildet er eine strategische Leerstelle. Der Optimist soll „uns ganz besonders betreffen“²⁷; die Identifizierung mit der Figur kann nur eine reflektierte Identifizierung mit einer Un-Figur der entfremdeten Vernunft sein. Als Vertreter einer gesunden Mitte, einer Logik des *common sense* erliegt der Optimist dem anonymen Denken und der Herrschaft der Presse.

2. „Bleiben Sie getrost zurück“: die Struktur des Scheindialogs

Es wird hier herausgearbeitet, wie der Scheindialog zwischen Nörgler und Optimisten funktioniert, wie diese Form sich als sinnstiftend erweist.

Die Dynamik der Dialogreihe wird durch eine Dissymetrie charakterisiert: der Nörgler macht im Verlauf der Tragödie eine Entwicklung durch (worin diese Entwicklung besteht sei zunächst dahingestellt), der Optimist nicht, trotz einiger Stellen, wo seine Position ins Wanken gebracht wird:

DER OPTIMIST: [...] - - Das kann nicht wahr sein! – Sagen Sie, daß es – von Ihnen ist – daß das alles von Ihnen ist!

DER NÖRGLER (*drückt ihm die Hand*): Ich danke Ihnen. Es ist von mir. (V,44; 652)

**

DER NÖRGLER: [trägt eine Verordnung des Kriegsministeriums vor]
(*Der Optimist ist sprachlos*)

DER NÖRGLER: Es scheint Ihnen die Rede verschlagen zu haben? Sie sehen, daß Leute, die sich nach der Wohltat sehnen, an die Front zu kommen, dafür strafweise an die Front geschickt werden.

DER OPTIMIST: Ja – sogar zur Strafverschärfung!

²⁶ Im Untertitel zitierter Ausdruck aus der Dissertation von Hindemith.

²⁷ HINDEMITH, 236

DER NÖRGLER: Jawohl, das Vaterland faßt die Gelegenheit, für das Vaterland zu sterben, als Strafe auf und als die schwerste dazu. [...]

DER OPTIMIST: Ich kann es nicht fassen – eine Strafe!

DER NÖRGLER: Es gibt Abstufungen [...]

DER OPTIMIST: Ja, Sie machen es einem schwer, Optimist zu sein. (II, 29; 302-303)

An beiden Stellen mündet das Erlebnis des Erstaunens, des Schreckens (an den Gedankenstrichen spürbar), das für den Nörgler grundlegend ist, für den Optimisten aber nicht in einen möglichen Reflexionsprozess. Der Optimist bleibt in der Heteronomie eingefangen, kein autonomes Denken mehr kann er entwickeln, so phrasengesättigt wie er und die Figuren der Satire sind. Diese Momente des Zweifels bleiben isoliert, bilden keine Tendenz, sind nur Episoden im Gespräch.

Ein noch genaueres Hinsehen der allerletzten Diskussionsszene verdeutlicht, in welcher Weise ein in seinem Denken und Reden statisch bleibender Optimist der Beweglichkeit des Nörglerschen Denkens gegenübergestellt wird. Die Szene fängt so an:

49. SZENE

Der Optimist und der Nörgler im Gespräch.

DER OPTIMIST: Wenns nur schon zu Ende wäre! Was sagen Sie zu den Grab- und Leichenschändungen bei den Engländern und Franzosen? Die deutsche Propaganda behauptet, daß die Knochen der Gefallenen verwertet werden und aus Soldatenleichen Fett gewonnen wird.

Bemerkenswert ist beim Optimisten der psychologische Mechanismus der Unterdrückung und Verdrängung von empfundener Kriegsmüdigkeit, die im ersten Satz wie in einem Seufzen ausgesprochen wird („Wenns nur schon zu Ende wäre!“), durchs Rezitieren der Propaganda, die nie müde wird, Lügen zu verbreiten, um den fragilisierten Unterschied zwischen Feind und eigenem Lager wachzuhalten.

[Fortsetzung der Szene V,49:]

DER NÖRGLER: Ich kann es nicht nachprüfen, aber als Metapher scheint es mir eine weitere Realität zu beglaubigen, dem weltüblichen Sachverhalt zu entsprechen und ganz und gar den Gebrauch zu bezeichnen, den die überlebende Menschheit in allen ihren Bestrebungen und Interessen vom Heldentod und von der Glorie macht.

DER OPTIMIST: Wenn man Sie sprechen hört, möchte man allerdings glauben, daß der allgemein erwartete Seelenaufschwung tatsächlich nicht eingetreten ist.

Der Optimist sagt eher selten „Ich“, zieht das gemeinschaftsbildende „Wir“ oder das verallgemeinernde „Man“ vor. Der letzte Satz ist dementsprechend völlig in der passiven Form gehalten. Dieser Ausdruck ist noch mehr entpersonalisiert dadurch, dass er eine quasi wortidentische Wiederholung einer Phrase ist, die schon in der ersten Dialogsszene vom Optimisten gesagt wurde²⁸. Es ist sicher kein Zufall; in dieser letzten Szene, wo er sich zum letzten Mal seiner „Hilfsfigur“ bedient, deutet Kraus auf die falsche Geschlossenheit des

²⁸ DER OPTIMIST: [...] Verharren Sie nur nörgelnd wie eh und je in Ihrem Winkel! – wir anderen gehen einer Ära des Seelenaufschwunges entgegen! (I,4; 86)

verallgemeinernden Denksystems. Es wird nur scheinbar vom Optimisten „de[n] allgemein[en] [...] Seelenaufschwung“ verneint, weil das Bezeichnende dasselbe bleibt, weil der „Seelenaufschwung“ ein Floskel ist und bleibt, selbst wenn verneint, da die falsche Sprache noch verwendet wird, selbst wenn es doch zugegeben wird, dass sie einen nicht real stattgefundenen Vorgang bezeichnet.

Die Scheinlogik und die falsche, durch Phrasen deformierte Begrifflichkeit des Optimisten treten noch einmal zu Tage, als gegen Ende der Szene vom „Frieden“ die Rede wird:

[...]

DER OPTIMIST: Aber wenn einmal der Friede kommt –

DER NÖRGLER: - so wird der Krieg beginnen!

DER OPTIMIST: Jeder Krieg wurde doch noch durch einen Frieden beedingt.

DER NÖRGLER: Dieser nicht. Er hat sich nicht an der Oberfläche des Lebens abgespielt, sondern im Leben selbst gewütet. Die Front ist ins Hinterland hineingewachsen. Sie wirt dort bleiben. Und dem veränderten Leben, wenns dann noch eines gibt, gesellt sich der alte Geisteszustand. Die Welt geht unter, und man wird es nicht wissen. Alles was gestern war, wird man vergessen haben; was heute ist, nicht sehen; was morgen kommt, nicht fürchten. Man wird vergessen haben, daß man den Krieg verloren, vergessen haben, daß man ihn begonnen, vergessen, daß man ihn geführt hat. Darum wird er nicht aufhören.

DER OPTIMIST: Aber wenn nur erst der Friede da ist –

DER NÖRGLER: - so wird man vom Krieg nicht genug kriegen können!

DER OPTIMIST: Sie nörgeln selbst an der Zukunft. Ich bin und bleibe Optimist. Die Völker werden durch Schaden –

DER NÖRGLER: - dumm. Dumdum!

(*Verwandlung.*)

Die vom Nörgler mokierte kindische Benutzung der doppelten Form („Dumdum“²⁹ „Krieg kriegen“ – nach dem Vorbild der allgegenwärtigen Tautologie „Krieg ist Krieg“) bezieht sich auf die ebenso kindische, auf keine rational begründbare Basis sich stützende verdoppelte Behauptung „Ich bin und bleibe Optimist“. Dieses „Ich“ wird verwendet, um der eigenen, durch die pessimistisch-realistische Prophezeiung des Nörglers³⁰ verursachte Verunsicherung zu entgehen; das „Ich“ des Optimisten wird gegen „das Nörgeln des Nörglers“ starr entgegengehalten. Der Nörgler legt durch seine fortwährenden Unterbrechungen bei all der Scheinlogik der Optimisten-Sätze („Jeder Krieg wurde doch noch durch einen Frieden beendet“ – eine falsche Behauptung eigentlich) ihre Phrasenhaftigkeit treffend bloß.

Wortspiele, Umdeutungen: diese Verfahren im Optimisten-Nörgler-Gespräch erweisen sich als äußerst wirksam, tragen zur Überzeugungskraft der Äußerungen des Nörglers. Mit der Eskalation des Krieges, dem expandierenden Umfang der Akte und der sich steigenden

²⁹ Zur Verdeutlichung des Wortspiels: ein Dum-Dum-Geschoß war ein Deformationsgeschoss, das verheerende Verletzungen zu Folge hatte. Hinweis nach PISTORIUS, „*kolossal montiert*“. *Ein Lexikon zu K.K. d.L.T.d.M.* und nach <http://wiki.waffen-online.de/index.php/Dum-Dum-Geschoss> [abgerufen am 8. Jänner 2016]

³⁰ Eine Prophezeiung, die sich ja angesichts des tatsächlichen Verlaufs der „Zwischenkriegszeit“ von geradezu fürchterlicher Wahrheit erweist.

Verzweiflung des Nörglers³¹ wird jedoch mehrfach und immer mehr die Form des Dialogs gesprengt.

Es ist auf eine verstärkte Einmischung des Nörglers in das Dramengeschehen hinzuweisen, die paradoxerweise die Kluft zwischen dem Nörgler und der äußeren Welt noch verstärkt – die Vorträge des Nörglers stoßen nur auf ästhetizistischen Kunstgenuss, er selbst wird dem Spott preisgegeben³² – und auch auf den Einbau innerhalb des Zwiegesprächs von Gedichten, Briefaufschnitten, einen Vorgang, der das Zitatmaterial und dessen Kommentierung jetzt explizit und äußerlich sichtbar macht (da alle Dialogssituationen zwischen Nörgler und Optimisten aus Phrasenzitaten gewoben sind). Das alles mündet schließlich auch in die Verabschiedung des Gesprächspartners:

Der Nörgler emanzipiert sich von seinem ‚Stichwortgeber‘. Er löst sich von ihm. Seine Monologe mehren sich. Die Dialoge der beiden fallen Zug um Zug in eine äußere Schicht ihrer Charakterzeichnung. Der Nörgler gewinnt eine alltägliche, empirische Hülle, in der er manchmal auftritt und die er durchstößt in seiner Einsamkeit, am Schreibtisch oder selbst noch im Vortragssaal, wo er seine Verse spricht, vor einem Publikum, das unfähig ist, daraus mehr als ästhetischen Profit zu ziehen.³³

Es sei allerdings angemerkt, dass die „alltägliche Hülle“ des Nörglers, die Einmischungen des Nörglers ins Geschehen oder der Vortrag eines Gedichts schon im ersten Aufzug vorhanden waren (in den Szenen I,2-3, vor seiner ersten Dialogsszene, fährt der Nörgler in einem Automobil). Der Verlauf des Stücks ist nicht als linear aufzufassen, er muss ganz anders aufgefasst werden³⁴. In dieser Hinsicht ist es nicht verwunderlich, dass die Charakterisierung der Dialogreihe als „Monolog“ zweimal in den Mund des Nörglers gelegt wird, an ganz entscheidenden, bedeutungsschweren Stellen: am Ende des ersten Aktes, d.h. relativ früh im Drama und in der vorvorletzten Szene der Reihe:

DER OPTIMIST (*nach einer Pause*): Ich denke, Sie haben recht. Aber weiß Gott, das sehen nur Sie. Unsereinem entgeht es und man sieht darum die Zukunft in rosigem Licht. Sie sehen es, und darum ist es da. Ihr Auge ruft es herbei und sieht's dann.

DER NÖRGLER: Weil es kurzsichtig ist. Es gewahrt die Konturen, und Phantasie tut das übrige. Und mein Ohr hört Geräusche, die andere nicht hören, und sie stören mir die Musik der Sphären, die andere auch nicht hören. Denken Sie darüber nach, und wenn Sie dann noch nicht von selbst zu einem Schluß kommen, so rufen Sie mich. Ich unterhalte mich gern mit Ihnen. Sie sind ein Stichwortbringer für meine Monologe. Ich möchte mit Ihnen vor das Publikum. Jetzt kann ich diesem nur sagen, daß ich schweige, und wenn möglich, was ich schweige.

DER OPTIMIST: Was etwa?

DER NÖRGLER: Etwa: [...]

DER OPTIMIST: Sie sind ein Optimist. Sie glauben und hoffen, daß die Welt untergeht.

DER NÖRGLER: Nein, sie verläuft nur wie mein Angsttraum, und wenn ich sterbe, ist alles vorbei. Schlafen Sie wohl! (I,29; 223-224)

**

³¹ Vgl. den **III. Teil** dieser Arbeit.

³² Vgl. V,30 ; 617

³³ HINDEMITH, 236

³⁴ Vgl den **III. Teil** dieser Arbeit.

DER OPTIMIST: Ich vermag Ihnen auf diesem Gedankengang nicht zu folgen.

DER NÖRGLER: Bleiben Sie getrost zurück. Der Monolog, den ich mit Ihnen führe, hat Sie erschöpft. Die Realitäten, die Sie nicht sehen, sind meine Visionen, und wo sich für Sie nichts verändert hat, erfüllt sich mir eine Prophezeiung. Zwischen meiner Voraussage, daß der Weltkrieg die Welt in ein großes Hinterland des Betrugs, der Hinfälligkeit und des unmenschlichsten Gottverrats verwandeln wird, und meiner Behauptung, daß es geschehen sei, liegt nichts als der Weltkrieg. Um dieser Behauptung dieselben Zweifel entgegenzustellen wie jener, brauchen Sie nichts zu tun, als den Zustand der Welt auszuschalten. Sind Sie nicht ein Nörgler am Ideal, dessen Entehrung durch die Welt Sie gewähren lassen? Ich Optimist muß, da sich meine Prophezeiungen erfüllen, es erleben, daß mein frömmster Wunsch unerfüllt blieb. (V, 42; 644)

Was zwischen diesen in mehrfacher Hinsicht sich spiegelnden Szenen liegt, ist einerseits der Reflexionsprozess des Nörglers, andererseits die fehlende Reflexion des Optimisten. Die Aufforderung „Bleiben Sie getrost zurück“ zieht die Konsequenz aus „Denken Sie drüber nach“: der Optimist hat angesichts der Eskalation des Krieges nicht nachgedacht, sondern sich mit der Bibel und der Zeitung getröstet, als Sohn einer phantasielosen Zeit.³⁵ Daraus leitet sich der angebliche Wahrnehmungsunterschied: auf den ungesprochenen Vorwurf, das, was er sieht, sei nur erfunden, sei nur Wahn, antwortet der Nörgler damit, dass es der Optimist und diejenigen sind, die durch die Zeitungslektüre sich als wirklichkeitsnah wähnen, die den wirklichen Zustand der Welt kriminell übersehen. Die spielerische Rollenumkehrung („Sie sind ein Optimist“; „Sie Nörgler am Ideal... Ich Optimist“) gründet tief in der allgemeinen Täuschung und in der Ersetzung der Realität durch ein Phrasen-Surrogat, von denen sich der Optimist – und mit ihm der unglaubliche Leser - nicht losgelöst hat. Nicht im Vernünfteln, in der Schein-Faktualität der Zeitungsmeldungen und in der Abwehr liegt das realitätsgetreue Verstehen des Weltkrieges, sondern hinter dem Schweigen, im Angsttraum, in der Prophezeiung. „Optimismus“ wird als ein Abwehr- und Verdrängungsmechanismus entlarvt, um bloß nicht in den Abgrund hineinschauen zu müssen.

³⁵ Das ist im Werk ein Grundgedanke. Vgl den **II. Teil, 3.** und I,29; 208:

Der Nörgler: Nein, aber die Phantasie der Neuzeit ist hinter den technischen Errungenschaften der Menschheit zurückgeblieben.

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

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

ZWEITER TEIL: DIE SPRACHE DES NÖRGLERS

In diesem Abschnitt der Arbeit wird die Tragödie nicht mehr unter dem Blickpunkt der Anlage der Dialogsszenen, sondern unter dem der Sprache des Nörglers analysiert.³⁶ Diese Sprache zielt auf die treueste Erfassung des fast undarstellbaren Phänomens „Weltkrieg“. Sie ist an sich schon eine kommentierende. Sie muss zudem eine ganz andere Sprache sein, sich von allen anderen „Dialekten“³⁷ und Sprachweisen abheben, die im Szenenwerk als Dokumente festgehalten werden. In der Sprache des Nörglers gehen Form und Inhalt in eins. Diese Hypothese soll unter drei Aspekten untermauert werden. **1.** Die Dialektik des Nörglers nimmt das Detail für das Ganze, verfährt unsystematisch und doch sinnstiftend in der Kommentierung des Stoffes, des Zitatmaterials. **2.** Sie nimmt die Sprache ernst, als ein Objektives, gegen die Ausartung in die „seichte“³⁸, phantasielose Rede, die die Wirklichkeit verdreht. **3.** In ihr treten Bildlichkeit und Begrifflichkeit in eine neue Beziehung zueinander ein. Die Sprache des Nörglers ist dabei in dieser Tragödie der geschundenen Sprache von deren dramatische Anlage untrennbar, die seinerseits Gegenstand des dritten Kapitels der vorliegenden Arbeit sein wird.

1. „Sie schließen immer von unvermeidlichen Begleiterscheinungen [...] auf das Ganze“: die Dialektik des Nörglers

Ein häufiger Vorwurf, der gegen das Nörglersche Denken vom Gesprächspartner erhoben wird, ist, dass er die Details für das Ganze nehme, dass er, von „Begleiterscheinungen“³⁹, „Oberflächenerscheinungen“⁴⁰ ausgehend, auf das Ganze schließen würde. „Oberflächenerscheinung“: das zweite Wort beharrt streng auf einer etwas sophistischen Unterscheidung zwischen Schein und Sein: es gebe, dem Optimisten nach (oder den Phrasen der Presse nach, dessen Sprachrohr er hier ist), „den gesunden Kern“ und

³⁶ Bei der Darstellung der jeweiligen Aspekte wird meist holzschnittartig verfahren, da ein angemessener Abriss von Kraus' Sprachtheorie und Stilistik eine eigenständige Arbeit benötigen würde.

³⁷ In der Vorrede im übertragenen Sinn gemeint: „Es ist nicht zu erwarten, daß eine Gegenwart, in der es sein konnte, das wortgewordene Grauen für etwas anderes nehme als für einen Spaß, zumal dort, wo es ihr aus der anheimelnden Niederung der grausigsten Dialekte wiedertönt, und das eben Erlebte, Überlebte für etwas anderes als Erfindung“. ([Vorrede]; 10)

³⁸ I,29; 201:

Der Optimist: Sie sehen doch aber die deutsche Sprache als die tiefere?

Der Nörgler: Aber tief unter ihr den deutschen Sprecher.

Vgl. mit *Aphorismen*, A 501: „Die deutsche Sprache ist die tiefste, die deutsche Rede die seichteste.“

³⁹ Der Optimist: Ich weiß nicht, was Sie zu dieser düsteren Prognose berechtigt. Sie schließen offenbar, wie schon im Frieden, von unvermeidlichen Begleiterscheinungen auf das Ganze. Sie gehen von zufälligen Ärgernissen aus, die Sie für Symptome nehmen. Die Zeit ist viel zu groß, als daß wir uns mit Kleinigkeiten abgeben könnten. (I,4; 85)

⁴⁰ Der Optimist: Sie verwechseln eine Oberflächenerscheinung, wie sie die korrupte Großstadt bietet, mit dem gesunden Kern. (I, 29; 193)

„Oberflächenerscheinungen“. Genau das und das damit verbundene Gedankengut wird vom Nörgler fortwährend zurückgewiesen. Dass der Weltkrieg keinen „gesunden Kern“ zurücklässt, dass die Begleiterscheinungen als Symptomen für das Ganze zu deuten sind, kann neben einer reflektierten Widersprüchlichkeit⁴¹ als ein bedeutendes Merkmal der Dialektik des Nörglers gelten, und erweist sich nicht nur als Denkmethode, sondern auch als Organisationsmethode des Stoffes, schlägt sich dann auch in der Sprache plastisch nieder (weil es eben insgesamt für Kraus darauf ankommt, Sprache und Denken in ihrer dialektischen Einheit aufzufassen).

Der gewaltigen Materialmasse wird schon innerhalb des Werkes durch den Nörgler gedeutet. Das macht die ganze Stringenz und Schärfe des Werkes sowie dessen „eindimensionalen“ Charakter. Wie ist dieses Aufgreifen des Materials (d.h. der als Szenenwerk stehendes Zitatmontage) durch den Kommentator zu charakterisieren, wie schlägt sich die unsystematische Methode in der rhetorischen Komposition nieder? Der Kraussche Begriff der „Quantität“ muss vorerst skizziert werden.

„Quantität“ im Mund des Nörglers verbindet Konkretes (die ungeheuren Dimensionen dieses totalen, allumfassenden, hochtechnisierten Krieges; die sich gegeneinander schlagenden Soldatenmassen) mit Abstraktem (Quantität als schlechte Unendlichkeit, die das Einzelne erdrückt), die Quantität „bezeichnet ein Surrogat, das sich an die Stelle der Realität gesetzt hat“⁴², sie hat den einzelnen, lebendigen Gedanken „gefressen“

Die Quantität ist kein Gedanke. Aber daß sie ihn fraß, ist einer.⁴³

Das ist eben das Projekt der *Letzten Tage*, diesen Gedanken zu veranschaulichen. Die Quantität kann man nur ausschnittsweise, verkürzt⁴⁴ darstellen, weil sie alles umfasst. Diese Darstellung sind die Satire-Szenen. Es wird vom Nörgler auf Szenen des Dramas ständig verwiesen; der Kommentar liest sich sowohl als Glosse einzelner, im Drama vorkommenden Szenen als auch als allgemeinen Diskurs über den Weltkrieg (und manchmal über Ereignisse, die im Drama gar nicht vorkommen, wie z.B. den Schiffbruch der *Lusitania*). Der Kommentar ist auf einer weiteren Ebene konkret und abstrakt: konkret in seinem Bezug zu den Satire-Szenen, abstrakt, da auch allgemeiner Natur. Wie das Netz der Querverweise und Anspielungen

⁴¹ Wie der Nörgler einerseits die (Schein-)Widersprüche, die der Optimist bei ihm zu sehen glaubt, zurückweist und mit bedeutungsschweren Widersprüchen spielt, wäre wohl eine eigene Untersuchung wert. Dazu sei der markante Aphorismus zitiert: „Wer Meinungen von sich gibt, darf sich auf Widersprüchen nicht ertappen lassen. Wer Gedanken hat, denkt auch zwischen den Widersprüchen“ (A 2035, *Aphorismus*, S. 111) Der Nörgler hat Gedanken, der Optimist fast ausschließlich Meinungen, er ist ja ein Spiegel der „öffentlichen Meinung“.

⁴² HINDEMITH, 20

⁴³ A 674 (*Aphorismen*, S.386).

⁴⁴ Vgl V,54; 681: „Ich habe nichts getan, als diese tödliche Quantität verkürzt, die sich in ihrer Unermeßlichkeit auf den Unbestand von Zeit und Zeitung beriefe“. Dazu HINDEMITH, 21: „Die Quantität darzustellen heißt aber, sie zu beschneiden, sie doch noch ins ästhetisch Faßliche zurückzubinden.“

sich im ganzen Drama entfaltet, wie einzelne Szenenabfolgen so gestaltet sind, dass die Ideen durch das Hin-und-Her zwischen Kommentar und Darstellung veranschaulicht werden, diesen Fragen nachzugehen würde freilich den Rahmen der Arbeit sprengen. Es sei nur hier makrostrukturell z.B. auf die Szenenfolge der 31. und 32. Szene des fünften Aktes hingewiesen, wo der Themenkomplex der Behandlung von Tieren im Krieg angeschnitten wird, hier am Beispiel der Redensarten:

DER OPTIMIST: Es muß aber wohl tiefere Gründe haben, daß »Hund« ein Schimpfwort ist und »hündisch« die übelste Gesinnung bezeichnet.

DER NÖRGLER: Das ist leider wahr. Es bezeichnet etwa die jener Menschen, welche Hunde zum Schlachten zu hohen Preisen kaufen wollen. Oder jener, von denen es hier in dieser Theaterkritik heißt: „Das Deutsche Volkstheater hat gezeigt, daß es auch Autoren zu Wort kommen lässt, die nicht hündisch den Geschmack des gutzahlenden Publikums abzulauschen suchen“

DER OPTIMIST: Wollen Sie den Geschmack des gutzahlenden Volkstheaterpublikums mit dem Geschmack der Leute, die zu hohen Preisen Hunde zum Schlachten –

DER NÖRGLER: Warum nicht, die sitzen auch schon in Logen. Aber was immer den Hunden nachgesagt werden mag, nie konnte doch einem von ihnen bis heute vorgeworfen werden, daß er den Geschmack des Volkstheaterpublikums abzulauschen gesucht hat. Ich glaube aber auch nicht, daß ein Hund aus Gram über den Ton eines Volkstheaterhabitués sterben würde. Hier spürt die liebende Kreatur die Grenze. Wo nichts Menschliches ist, hat auch das Hündische nichts zu suchen.⁴⁵

Eben diese Tatsache wird dann in der Szene 32 mit den Beschimpfungen des Majors exemplifiziert. Die Aneinanderreihung zweier thematisch sich gegenseitig erhellenden Szenen setzt sich auch in den unmittelbar darauffolgenden Szenen fort (in V,33 und 34 geht es um Feldpostbriefe von Frauen der Soldaten). Es verifiziert sich aber auch auf der mikrotextuellen Ebene, dass der Stoff vom Nörgler unsystematisch aufgegriffen und dann in immer neue, überraschende Zusammenhänge gestellt wird. Hinter dem Witz der unerwarteten Vergleiche (zwischen Volkstheaterpublikum und Wucherern z.B.) steht der Gedanke, dass die Menschen sich unmenschlich verhalten, auch weil sie die Tiere nicht achten. Die bürgerlichen Volkstheaterhabitués haben an diesem Greuel genauso wie die Wucherer teil, die vom Schlachten der Hunde und Anbieten zu höheren Preisen materielles Profit schlagen. Das hat ja das Szenenwerk zuvor schon nahegelegt: in der Porträtgalerie der satirisierten Gestalten kommen bürgerliches Theaterpublikums, die Amusement noch mitten im Krieg pflegen, und Wucherer bzw. Schieber genauso schlecht weg. Die Menschheit als Ganzes ist das Subjekt des Szenenwerks. Mit den gewagten Vergleichen und Gedankensprüngen des Nörglers wird in diesen wenigen Zeilen die Grundstruktur des Dramas im kleineren reproduziert. Für den Gesprächspartner bleiben die Gleichsetzungen des Nörglers schwer nachvollziehbar. Dieses unsystematische Aufgreifen einzelner Gedankenfiguren und Beispiele (von denen ein Großteil im Szenenwerk vorkommt) zeigt sich als Grundzug der spielerischen Dialektik des Nörglers:

⁴⁵ V,31; 620-621

So zufällig und beliebig er das Material scheinbar auswählt und in den Szenen präsentiert, genauso zufällig verfährt er mit ihnen als Reflektierender; er wählt noch einmal aus, nimmt eine Szene, eine einzelne Phrase aus einer Masse von Phrasen als exemplarisch für das Ganze.⁴⁶

Der Kommentar steht der bewußtlosen Quantität der Satire-Szenen gegenüber⁴⁷ und auf dieser Gegenüberstellung gründet die Dynamik des Stücks, weil der Nörgler ständig auf neue Weise den Inhalt der Satire-Szenen reflektiert. Das Verfahren des Nörglers kann man mit einem Adornoschen Begriff als „mikrologisch“ charakterisieren: es nimmt den Teil für das Ganze⁴⁸. Lassen wir der Optimist dieses mikrologische Verfahren des Dramas doch ganz treffend zusammenfassen:

DER OPTIMIST: Und daraus wird wohl das ganze Drama entstanden sein. Aus diesem unseligen Hang, die kleinen Erscheinungen und die großen Tatsachen zu verbinden. (IV,29; 504)

2. „Im Krieg gehts um Leben und Tod der Sprache“: Die Sprache als ein Objektives gegen die Phraseologie

Diese „kleinen Erscheinungen“ sind zum großen Teil Sprachfakten. Wenn Kraus in der Gestalt des Nörglers „sich ganz und gar dem Zwang eines bestimmten Gegenstandes, einer bestimmten Sache überläßt“⁴⁹, dann ist diese Sache die Sprache. Da die Sprachauffassung den Kern des Krausschen Schaffens bildet, ist es uns hier nicht möglich, diese ausführlich zu behandeln. Viel wichtiger erscheint uns hier, auf die Verknüpfung des meta-sprachlichen Diskurses mit ihrer praktischen Anwendung in der Sprache des Nörglers einzugehen. Es wird nämlich vom Nörgler nicht nur den Sprachwahn im Krieg angeprangert, sondern auch einen Gegenentwurf zur falschen Sprache angeboten. Sprachkritik erfolgt in Form des (ernsten) Sprachspiels.

Schon in den Satire-Szenen sträubt sich die Sprache gegen ihren Mißbrauch in den Phrasen, und sie schlägt zurück, indem sie im Mund zahlreicher Sprecher das Gegenteil des

⁴⁶ HINDEMITH, 41

⁴⁷ „Die negierte, zerrütete Handlung manifestiert sich als Grundwiderspruch zweier Welten, der das Drama konstituiert, im Gegensatz konkreter Reflexionsgestalt versus die gestaltlose, unbewußt forttriebende und getriebene Quantität“ (HINDEMITH, 59)

⁴⁸ Vgl. ADORNO in seiner Vorlesung *Einführung in die Dialektik* (Suhrkamp, Frankfurt a.M., S.36):

„Ich darf hier vielleicht sagen, daß das Motiv, das mich selber zu der Dialektik in einem entscheidenden Sinn bestimmt, jenes mikrologische Motiv ist, also jenes Motiv, daß, wenn man sich ganz und gar dem Zwang eines bestimmten Gegenstandes, einer bestimmten Sache überläßt und dieser einen und bestimmten Sache nur ganz und gar nachgeht, dann die Bewegung, zu der man kommt, selber eigentlich in sich so von der Sache her determiniert ist, daß sie den Charakter der Wahrheit auch dann hat, wenn ein Absolutes als die allumfassende Totalität uns nicht gegeben sein kann.“

M.E. trifft das auf die Nörglerschen Reflexionen völlig zu. Adornos Denken wurde maßgeblich durch Kraus geprägt; zum Verhältnis von Adorno zu Kraus vgl. DJASSEMY, Irina, *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“ – Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.

⁴⁹ ADORNO, ebenda.

eigentlich Gemeinten aussagt⁵⁰ oder über dem Bewusstsein der Sprecher zum kriegstreibenden, grausamen Unbewussten hinausweist⁵¹, oder wenn groteske Fehlleistungen produziert wurden. Die Zweiteilung des Werks macht sich da wieder einmal bemerkbar: der Kommentator ergänzt die Funktion der auf die Falschheit der verwendeten Sprache schon selbst deutenden Zitatmontage und stellt die Verbindung zwischen den kleinsten Sprachfehlern und dem Ganzen der Menschheit her. Der Nörgler nimmt gegen alle anderen Sprecher die Sprache ernst. Sie ist ein Objektives⁵², gibt in seiner Gestalt schon die Gedanken vor: in Kraus' Denken wird auf die „Präformiertheit der Gedanken durch die Sprache“ (Irina Djassemey) hingedeutet, „welche durch die geistige Produktion dann jeweils aktualisiert wird: der Gedanke ist somit weniger ein Erfundes als ein Gefundenes“⁵³.

Die Phrasen gehen den Geist der Sprache - und den Geist als solcher - entgegen, indem sie die Wirklichkeit mit Sprache umhüllen, und dabei die Sprache zu Propagandazwecken einsetzen. Mehr noch: selbst die Menschen, die den sensibelsten Umgang mit der Sprache pflegten, nämlich die Dichter, sogar nicht unbedeutende wie Hugo von Hofmannsthal und Richard Dehmel, sind der Herrschaft der Phrase anheimgefallen und hübschen jetzt mit ihren ornamentalen Sprachbildern das Grauen auf⁵⁴. Die „Journalisierung der Sprache“⁵⁵ ist universell geworden: selbst die Dichtersprache nimmt Warencharakter an und dient der Beglaubigung jener falschen „Ideale“, im Namen dessen die Zentralmächte den Krieg führen.

Nicht als eine irrationale Mystik, die „die Sprache“ verabsolutiert, ist Kraus' Sprachauffassung zu bewerten⁵⁶. Es handelt sich bei dieser vielmehr um ein Bollwerk gegen die Mystifizierung der Wirklichkeit durch die Sprache, wie sie im Krieg noch deutlicher als im Frieden zu Tage tritt und die Ausmaße eines allgemeinen Sprachwahns und eines irrsinnigen

⁵⁰ So z.B. der Ausdruck „Auf Gedeih und Verderb“:

DER OPTIMIST: Wir sind mit den Deutschen verbunden auf Gedeih und –

DER NÖRGLER: - Verderb ! (II,2; 238)

⁵¹ So z.B. in folgender Verwendung des Adjektivs „blutig“:

DIE SCHALEK: [...] Sie blutiger Laie! Putzen heißt Massakrieren! (V,16; 582)

⁵² „Sprache, zunächst subjektiver Ausdruck von Gedanken und Empfindungen und intersubjektive Kommunikation, tritt den Menschen als ein Objektives, als Objektivation von Gedanken und Erfahrungen, gegenüber. In der Beschäftigung mit der Sprache vermittelt sich daher die Beschäftigung mit der Gesellschaft und mit der Wirklichkeit schlechthin.“ (DJASSEMY 2002, 85)

⁵³ DJASSEMY 2002, 83

⁵⁴ Hier wäre auch auf Kraus' Ablehnung des Jugendstils und des Symbolismus zu verweisen. Irina Djassemey nennt Kraus, Loos und Schönberg die Vertreter der „Wiener Sachlichkeit“ (DJASSEMY 2002, 15). Gemeinsam ist ihnen in ihren jeweiligen Bereichen der Kampf gegen das Ornament, ein Kampf, dem ein ethischer Wert verliehen wird.

⁵⁵ HINDEMITH, 175

⁵⁶ „Zunächst prägte Leopold Lieglers Theorem der Sprachmystik die Rezeption der Krausschen Sprachreflexionen“ schreibt DJASSEMY 2002 (62), was „den Blick auf die Affinitäten der Krausschen Sprachreflexionen zur Moderne und zur Kritischen Theorie“ (62-63) verstellt habe. Ferner sei, dem griechischen Ursprung des Wortes „Dichten“ (*poien*: ‚machen‘) gemäß, „Sprachkunst [...] Arbeit am Sprachmaterial, keine mystische Inspiration“ (99).

Wiederholungszwangs der leersten Ausdrücke annimmt, die gleichsam wie Glaubensartikeln eingesetzt werden. Kraus' Gegenmystik setzt sich gegen die tödliche Sprachverwendung, die der kriegerischen Hetze dient, zu Wehr und nimmt die mißbrauchte Sprache – die Analogie mit einer Geliebten ist dabei offenkundig und öfters bei Kraus anzutreffen – in Schutz, damit die Wahrheit trotz der universellen Lügenverbreitung noch ausgesprochen werden könnte. Solch einen Versuch bilden die Nörglerschen Reden in ihrer Abgrenzung gegen die Sprache des Optimisten, exemplarisch an folgender Stelle der 10. Szene des zweiten Aktes, deren Analyse wir uns jetzt vornehmen:

(II,10; 255-257)

DER OPTIMIST: Ich verstehe Sie nicht. Es gibt gute und böse Menschen im Krieg. Sie sagen doch selbst, daß er nur die Kontraste vergrößert hat.

DER NÖRGLER: Gewiß, auch den zwischen mir und Ihnen. Sie waren schon im Frieden ein Optimist und jetzt –

DER OPTIMIST: Sie waren schon im Frieden ein Nörgler und jetzt –

DER NÖRGLER: Jetzt geb' ich sogar der Phrase die Blutschuld.

DER OPTIMIST: Ja, warum sollte der Krieg Sie von Ihrer fixen Idee befreit haben?

DER NÖRGLER: Ganz richtig, er hat mich sogar darin bestärkt. Ich bin mit dem höheren Zweck kleinlicher geworden. Ich sehe einrückend Gemachte und spüre, daß es gegen die Sprache geht. An Drahtverhauen hängen die blutigen Reste der Natur.

Der Krieg ist nur ein „Ausbruch des Friedens“⁵⁷: in ihm setzt sich die Journalisierung der Sprache intensiver fort. Dem wiederkehrenden Motiv der Umkehrung der Größen folgend („mit dem höheren Zweck kleinlicher“)⁵⁸ rügt der Nörgler an Sprachfakten, die dem Optimist als zu vernachlässigende Kleinigkeiten erscheinen. In der passiven, seinem Agens beraubten Formel „einrückend Gemachte“ spürt er ein Analogon zu diesem Krieg ohne Schuldige, ohne Agens. Was „gegen die Sprache geht“, ist auch gegen die Menschheit gerichtet. In einem Bild knüpft der Nörgler die Unverantwortlichkeit im Krieg, die in der passivierenden Formel auftrat, an die grausame Realität der am Drahtverhau hängenden Menschenfetzen an. Die Metapher stellt die Spannung zwischen Konkretem („blutig[e] Reste“) und Abstraktem („Natur“) wieder her, und mit ihr den Bezug zu Wirklichkeit, die in den episierenden Bildern der Kriegsdichter verwischt wird. Die Sprache wird jetzt noch näher thematisiert:

DER OPTIMIST: Wirklich also, mit Grammatik wollen Sie den Krieg führen?

DER NÖRGLER: Das ist ein Irrtum, mich interessiert kein Reglement, nur der lebendige Sinn des Ganzen. Im Krieg gehts um Leben und Tod der Sprache. Wissen Sie, was geschehen ist? Schilder und Schilde sind nicht mehr zu unterscheiden und alle, die nur ein Schild und einen Verdienst gehabt haben, werden dereinst ein Verdienst und einen Schild haben. So mischen sich die Sphären und die neue Welt ist blutiger als die alte, weil sie den furchtbaren neuen Sinn furchtbarer macht durch die alten Formen, denen sie geistig nicht entwachsen konnte. Fibel und Flammenwerfer! Panier und Papier! Weil wir zum Schwert greifen, mußten wir zur Gasbombe greifen. Und wir führen diesen Kampf bis aufs Messer.

⁵⁷ „Daß dieser Krieg von heute nichts ist als ein Ausbruch des Friedens [...]“ (I,29; 224)

⁵⁸ „Nie war eine riesenhaftere Winzigkeit das Format der Welt“ (I,29; 209)

Die grammatikalisch vorhandene Mehrdeutigkeit der Wörter „Schild“ und „Verdienst“ wird jetzt vom Nörgler zum Wortspiel getrieben. Die Paronomasie („Panier und Papier“) wird auch remotiviert. Der Nörgler stützt seine Erklärung des Weltkriegs auf Sprachgesten. Harmlos ist das Wortspiel nur scheinbar: als kreatives Spiel mit der Sprache demaskiert er die Verwendung der Redensarten durch die Presse: „zum Schwert greifen“ heißt es veraltend und heroisierend in den Zeitungen und im Mund der Feldherrn, wenn es in Wirklichkeit sich um weniger romantische „Gasbomben“ handelt. Ein Potenzial, das in der Sprache sich barg, wird durch den Nörgler sinnvoll befreit. Ihm entgegnet der Optimist folgendes:

DER OPTIMIST: Das ist mir zu hoch. Bleiben wir hübsch in der Wirklichkeit. Es handelt sich in diesem —

DER NÖRGLER: Jawohl, es handelt sich in diesem — !

DER OPTIMIST: Wenn die Kämpfer nicht ein Ideal vor sich hätten, würden sie nicht in den Krieg ziehen. Auf Worte kommt es nicht an. Weil die Völker Ideale vor Augen haben, tragen sie ihre Haut —

DER NÖRGLER: Zu Markte!

Auffallend ist hier die Widersprüchlichkeit des Optimisten: er will „hübsch“ (so sein ornamentales Adverb und sinnentleerte feste Redewendung) in der Wirklichkeit bleiben, spricht aber gleich danach völlig inkonsequent vom „Ideal“, das die Kämpfer „vor sich haben“ sollten: der Optimist mischt sich ins Spiel der konkreten Abstrakta ein, scheitert aber erbärmlich daran. Nicht das Ideal, sondern die vom Optimisten gerade kleingeredeteten „Worte“ sind das, was man leichter vor Augen bekommt. Die Handelsinteressen („es handelt sich in diesem [Krieg]“) sind ebenfalls greifbar. Die Zentralmächte hüllen sie mit dem „Ideal“ um; das Konkrete, Materielle wird mit einem Abstraktem, dem vom Optimisten gerühmten Ideal, aufgehübscht. Der Nörgler begnügt sich damit, auf die Absurdität des Gedankengangs mit einer Probe aufs Exempel zu antworten: er unterbricht seinen Gesprächspartner, zerlegt die Redensart, lässt dabei, anders als bei ihrer mechanischen Verwendung, ihre Herkunft erahnen, remotiviert sie. Die Soldaten riskieren ihre Haut fürs „Vaterland“, für die wirtschaftlichen Interessen (den „Markt“), die diesen Krieg maßgeblich auszulösen beigetragen haben. Zumal knüpft geschickt der Nörgler an sein eigenes Bild der Fetzen am Drahtverhau an.

3. „Sachlich und wörtlich, also wörtlich“: Begriff und Bild

Es sei jetzt zum Themenkomplex „Begrifflichkeit und Bildlichkeit“ anhand derselben Szene überleitet, die sich so fortsetzt:

DER OPTIMIST: Nun gerade in der Sprache unserer Armeekommanden müßten Sie einen Zug erkennen, der sich von der trivialen Prosa der von Ihnen verachteten Geschäftswelt kräftig abhebt.

DER NÖRGLER: Gewiß, insofern diese Sprache bloß eine Beziehung zum Variétégeschäft verrät. So habe ich in einem Divisionskommandobefehl gelesen: . . . die, was Heldenmut, todesverachtende Tapferkeit und Selbstaufopferung anbetrifft, das höchste geleistet haben, was e r s t k l a s s i g e T r u p p e n überhaupt zu leisten imstande sind . . . Sicherlich hat dem Divisionär eine jener erstklassigen Truppen

vorgeschwebt, an denen er sich im Frieden oft zu ergötzen pflegte. Das reine Geschäft kommt mehr in der fortwährenden Verwechslung von Schilden und Schildern zur Geltung.

DER OPTIMIST: Meinen Sie das wörtlich?

DER NÖRGLER: Sachlich und wörtlich, also wörtlich.

DER OPTIMIST: Ja es ist ein Kreuz mit der Sprache.

DER NÖRGLER: Das man auf der Brust trägt. Ich trag's auf dem Rücken.

DER OPTIMIST: Ob Sie das nicht überschätzen?

DER NÖRGLER: Zum Beispiel so: Ein Volk, sage ich, ist dann fertig, wenn es seine Phrasen noch in einem Lebensstand mitschleppt, wo es deren Inhalt wieder erlebt. Das ist dann der Beweis dafür, daß es diesen Inhalt nicht mehr erlebt.

„Sachlich und wörtlich, also wörtlich“: mit diesem Syllogismus verweist augenzwinkernd der Nörgler auf eine tiefe Einheit der Sprache und der Sache („den Inhalt“), die nun durch die allgemeine Verfälschung der Sprache gebrochen wird. Das wahre sprachliche Bild muss dem Krausschen Nörgler zufolge an die Wörtlichkeit angelehnt sein, wie es sein Bild der Schilden und Schildern veranschaulicht. Die Pflege des Wortlautes war ja schon im Frieden eine Herzensangelegenheit der *Fackel*: in den Glossen zog Kraus aus den kleinsten Sprachfehlern Schlüsse über den Gesellschaftszustand; weit über Sprachpflege hinaus geht die Kritik des Nörglers in der Tragödie, weil die alltäglichen Sprachlügen an Intensität zunehmen. Er prangert zugleich die Bild- und die Begriffssprache an. Letztere wird vom Optimisten vertreten, z.B. wenn er vom „Ideal“ oder „allgemeine[n] Seelenaufschwung“ spricht, abstrakte Begriffe, die keine Verankerung in der Wirklichkeit haben. Der Nörgler erklärt weiter:

DER OPTIMIST: Wie das?

DER NÖRGLER: Ein U-Boot-Kommandant hält die Fahne hoch, ein Fliegerangriff ist zu Wasser geworden. Leerer wird's noch, wenn die Metapher stofflich zuständig ist. Wenn statt einer Truppenoperation zu Lande einmal eine maritime Unternehmung Schiffbruch leidet. Wenn der Erfolg in unsern jetzigen Stellungen bombensicher war und die Beschießung eines Platzes ein Bombenerfolg.

DER OPTIMIST: Ja, diese Redensarten entstammen samt und sonders der kriegerischen Sphäre und jetzt leben wir eben in ihr.

DER NÖRGLER: Wir tun es nicht. Sonst wäre der Schorf der Sprache von selbst abgefallen. Neulich las ich, daß sich die Nachricht von einem Brand in Hietzing wie ein Lauffeuer verbreitet habe. So auch die Nachricht vom Weltbrand.

DER OPTIMIST: Brennts darum nicht?

DER NÖRGLER: Doch. Papier brennt und hat die Welt entzündet. Zeitungsblätter haben zum Unterzünden des Weltbrands gedient. Erlebt ist nur, daß die letzte Stunde geschlagen hat. Denn Kirchenglocken werden in Kanonen verwandelt.⁵⁹

Nicht zufällig wird auf den Verwandlungsprozess der Kirchenglocken hingewiesen: die Metapher als eine Trope (aus dem altgriechischen *tropos*: ‚Wendung‘) ist eine analoge Wesensverwandlung, die eine neue Beziehung zwischen Sache und Sprache herstellt. Die Redensarten werden aber ohne jeglichen Wahrheitsgehalt verwendet. Am deutlichsten tritt der Ursprung dieser wirklichkeitsfernen Bilder in den Szenen mit der Kriegsberichterstatteerin Alice Schalek hervor. Sie will nur „aus dem persönlichen Erleben schildern“, setzt sich dafür mit der Wirklichkeit der Front auseinander; umso klaffender wird das Gefälle zwischen den

⁵⁹ II,10 ; 257

banalen Handlungen und Menschen, denen sie begegnet und den überschwenglichen, hochtrabenden Worten, die sie findet:

DER OFFIZIER: Sind Sie zufrieden?

DIE SCHALEK: Wieso zufrieden? zufrieden ist gar kein Wort! Nennt es Vaterlandsliebe, ihr Idealisten; Feindeshaß, ihr Nationalen; nennt es Sport, ihr Modernen; Abenteuer, ihr Romantiker; nennt es Wonne der Kraft, ihr Seelenkenner – i c h nenne es frei gewordenes Menschentum. (I,26; 189)

Nicht einmal das Erleben an der „realen“ Front kann das Wirklichkeit-Surrogat aus Sprachbildern, Redensarten und Phrasen ins Wanken bringen.

Bild und Begriff sind dabei die zwei Seiten der gleichen Münze⁶⁰: der Begriff eines an der Front „frei gewordenes Menschentum“ oder eines „Ideals“ und die heroisierenden Bilder der Kriegsliteratur haben die Verlogenheit gemein. Beide liegen in den Händen der Presse und der Propaganda. Wilhelm Hindemith fasst am besten diese Situation der begrifflichen Sprache zusammen:

Der Nörgler nimmt den intelligenten Optimisten nicht ernst, dieser greift stets zu früh zum Allgemeinbegriff. Er denkt abstrakt. Wenn der Nörgler einen Begriff wie „Ordnung“ oder „Quantität“ erläutert, tut es dies nicht im theoretischen Verstande, sondern im Wörtlichen. Der Begriff ist dem Wort untergeordnet. Er hat nur Wert, wenn er sich nicht aus der Konstellation der Worte, aus der Sprache, dem Wortsinn herauslöst, wenn er diesen nicht in fremden Funktionen einspannt. Wörtlich und anders genommen, taugt der Begriff für seine mögliche Transponierung ins Bild [...]. Der Übergang von Begriff ins Bild geschieht vermitteltst aller Wortfunktionen. Das Wörtliche ist die Mitte und das Wesen, welches Bild und Begriff miteinander versöhnt und weder dem einen noch dem anderen eine höhere, eine dominierende Wort-Funktion zugesteht. Ein Begriffsdenken, welches der Optimist pflegt, [...] ein Denken, das von Begriff zu Begriff und immer mehr aus der Wörtlichkeit der Sprache hinausführt ins Abstrakte, fällt früher oder später der Phrase, der Lüge anheim.⁶¹

Die Sprache des Nörglers bewegt sich im Laufe des Stücks immer mehr von einer Begriffssprache hinweg zu einer bildhaften Sprache: das sei einmal festgestellt, ohne aber dass wir zum jetzigen Stand der Untersuchung diese Tatsache recht nachvollziehen können, weil diese Abkehrung von der analytischen Sprache zur prophetischen, lyrischen Sprache eng mit der Entwicklung, die der Nörgler als Figur durchmacht, die Gegenstand des nächsten Kapitels sein wird und am Schlussmonolog lesbar ist, den wir bisher bewusst mehr oder minder außer Acht gelassen haben. Hier soll vorerst aber der Hintergrund der schöpferischen Bildlichkeit des Kommentators skizziert werden. Die Bildlichkeit beruht auf einem Grundgedanken, nämlich dem der fehlenden Phantasie in der entzauberten, durch Zeitungssprache gesättigten Welt.

Gegen die Koalition der Lyrik und der Wissenschaft unter der Obhut der Presse, die Begriffe und Bilder für die Kriegsmaschine ständig produzieren, müssen authentische Bilder

⁶⁰ Es sei dabei auch auf die Arbeiten von Hans Blumenberg (z.B. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*) hingewiesen, die die Bildlichkeit der philosophischen Begriffe unterstreichen. Begriff und Bild werden auch in der Sprache des Nörglers zu einer höheren Einheit verschmolzen (wenn gleich die Begriffs- schließlich der Bildsprache weicht).

⁶¹ HINDEMITH, 182

gefunden werden. Dabei wird der Prozess der *inventio* von Bildern sichtbar gemacht und der Verdinglichung von überlieferten Bildern in der sogenannten „Kriegsdichtung“ gegenübergestellt⁶². Das Prozesshafte des Nörglers-Dramas wird wohl durch die Zurückführung auf das „Kraussche Denken“ oft übersehen: es gehörte zu unseren einleitenden Paradoxa, dass Kraus zugleich total mit der Figur übereinstimmt, dass jedoch die Figur ein Teil der Dichtung mit Namen *Die letzten Tage der Menschheit* sei und dass sie dabei auch Einiges von tastendem Kraus wiedergeben könnte, die inmitten der im Krieg universellen Sprachschändung sich auf die Suche nach einer neuen Sprache begibt, in Gestalt des allmählich beim Reden Gedanken verfertigenen Nörglers. Das sprachliche Bild lehnt sich bei ihm ganz wesentlich an das Wörtliche an. Mit dem scheinbar oberflächlichen Mittel des Wortspiels und mit den spontanen Entgegnungen zu den Phrasen des Optimisten spinnt der Nörgler fortwährend neue Metaphern und Allegorien.

Dieser Prozess intensiviert sich im Laufe des Stücks; die Bilder entspringen der wachsenden Verzweiflung des Nörglers. Was wir aber jetzt an Analysen zur Sprache des Nörglers zusammengetragen haben, kann vielleicht wie folgt zusammengefasst werden, und zwar, dass der Nörglersche Text immer dichter wird: dieses „Dichter-Werden“ des Textes⁶³ führt beim Nörgler zur Verschmelzung von Inhalt und Form gegen den Ästhetizismus, zu einer neuen Auffassung des Bildes (die Spannung zwischen Konkretem und Abstraktem wird wieder wirksam gemacht), zu einem bewegten Denken, das an das Gedicht grenzt. Das Dichter-Werden des Textes ist zugleich ein Gedicht-Werden, und das nicht nur in den vorgetragenen Gedichten: das lautliche Element klingt in den Antworten des Nörglers wie in einem Gedicht, die Sprache wird durch Ernst des Witzes zum Sprechen gebracht, die Prophezeiung ist zuallererst eine Angelegenheit des Poeten. In der Form der *Letzten Tage der Menschheit* gibt es eine parallele Bewegung: das Szenenwerk als Zitatmontage wird „kunstvoll vorm Eingriff der Kunst behütet“⁶⁴, das Nörgler-Werk als Kommentar wird vor dem Hintergrund eines Endes der Kunst immer künstlerischer.

⁶² „Bildliches Sprechen ist [dem Nörgler] kein geläufiges, er hat es allzuoft als die Verkehrung in sprechenden Bildern erlebt und ist skeptisch. Er komponiert das Bild, reflektiert auf seine Teile, setzt sie langsam zusammen, erfindet ihm eine Bewegung [...] Diese Verfahrensweise macht seinen [=den Nörgler] Rang als Künstler, der nicht wie die Wiener Modernisten – von der traditionellen Ästhetik ausgehend – diese nur restauriert und exploitiert. Die originale Bildsetzung ist ihm weniger wichtig als die Analyse der zur Phrase verkommenen Bildschätze der Dichtungstradition.“ (HINDEMITH, 231)

⁶³ „Der Unheilodynamik des sich steigernden Materials ins Grenzenlose von Angst und Schrecken, wirkt ein Dichterwerden des Wortes entgegen“ (HINDEMITH, 235)

⁶⁴ ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, S. 46, Suhrkamp, 1970. Zitiert von HINDEMITH, 65.

DRITTER TEIL:

„DIE TRAGÖDIE DES NÖRGLERS“ - DER INVOLVIERTE KOMMENTATOR

Der letzte Auftritt des Nörglers im Monolog „am Schreibtisch“ (V,54) erfüllt mehrere Funktionen: in diesem längsten seiner Reden tritt die Figur aus der Handlung heraus, weist aber auf ihre eigene, tragisch aufgeladene Rolle hin. Die Fäden der Nörgler-Handlung knüpfen sich in dem dichten, bedeutungsschweren und auch manchmal schwer zu enträtselnden Text zusammen. Dabei ist auch anzumerken, dass die Szene die Reihe der „Epiloge“ einleitet, die aus der äußerst langen 55. Szene des Offizier-Gastmahls und der „Letzten Nacht“, dem eigentlichen Epilog besteht. Der Bezug zum „Weltgericht“⁶⁵ ist offenkundig, verleiht wie der Ankläger-Ton dem Monolog ihren prophetischen Charakter. Da die Analyse des ganzen Monolog leicht Stoff für eine weitere Arbeit bieten würde, werden wir uns auf eine Darstellung anhand ausgewählter Textstellen beschränken; drei Problempunkte sind auszumachen (und nicht einfach lösbar, da sie teilweise den Kern der ästhetischen Form des Stücks bilden).

1. Worin besteht die „Tragödie des Nörglers“⁶⁶ eigentlich? Das Tragische soll dabei unter den seit der Antike für die Tragödie maßgeblichen Kategorien der „Schuld“ bzw. der „Unschuld“, des „Opfers“ in beiden Bedeutungen (die Kriegsoffer und das Menschenopfer für einen unsichtbaren Gott) verstanden werden. Was ist das Verhältnis des Nörglers zu diesen Kategorien, wie reaktualisiert er sie? 2. Der Nörgler steht innerhalb und außerhalb des Dramas: inwiefern ist das Drama ein episches Drama, inwiefern auch sind die Lösungen Kraus‘ einzigartig, und was für ein Verhältnis zum Publikum wird hier möglicherweise hergestellt?

3. Die folgende Frage geht noch weiter ins Spekulative, kann sicher nur sehr unzureichend beantwortet werden: was ist die Kunst, die Karl Kraus durch seinen Nörgler entwirft? Die postapokalyptische Situation am Ende des Dramas ist in mehreren Hinsichten zukunftsweisend, auch für die Kunst: der Nörgler ist ja auch gleich eine Verkörperung des Künstlers bzw. Intellektuellen, der die Tragödie schreibt, die wir in den Händen haben.

⁶⁵ Es sei daran erinnert, dass *Weltgericht* der Titel zweier Sammelbände ist, in denen die Aufsätze der *Kriegsfackel* aufgelegt wurden. Die Weichen für einen eingehenden Vergleich der *Fackel* mit den Äußerungen des Nörglers wurden von KROLOP, *op.cit* gelegt, eine nähere Betrachtung bleibt m.W. noch aus.

⁶⁶ Wir entnehmen diesen Ausdruck der Dissertation von Hindemith (der außerdem auf den Kommentar der Monolog-Szene verzichtet, auf sie aber ständig als den Kern des Werks verweist); auch Irene Pieper weist auf die tragischen Züge des Nörglers (wir werden sie in der Folge noch zitieren), „[des] am ehesten greifbaren Charakter[s] des Dramas“ (PIEPER, 91) hin.

1. „So wars doch ungerecht, mich nicht eher zu vernichten“ - Der Nörgler als tragische Figur

Der Nörgler kann zwar aus mehreren Gründen als ein tragischer Held angesehen werden, die Tragödie ist aber vor allem die der Menschheit, „de[s] Held[en] Menschheit“⁶⁷ wie der Nörgler am Anfang des Monologs sagt. Nur als Teil der Menschheit gehörend kann der Nörgler ein „Held“ (oder Anti-Held) sein; er steht stellvertretend für diese, für die *conditio humana*. Ein besserwisserischer Kommentator, der über der Handlung, in einem abgehobenen Raum, stehen würde⁶⁸, ist er gerade nicht; es kommen ihm hingegen einige Züge des tragischen Protagonisten zu. Er ist derjenige, der in den Abgrund schaut, der wie Hamlet „einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan“ hat⁶⁹, wie Hamlet auf die Gefahr des Wahnsinns, der Melancholie hin; sein „Angsttraum“ steht dem ungetrübten Schlaf des Optimisten gegenüber⁷⁰. Die Klage auf die verlorenen Freunde gibt Anlass zu würdevollen elegischen Stellen im Monolog, wo tiefe Trauer den Nörgler umdüstert – bisher war noch nie von persönlicher Trauer die Rede:

Wie, du treuer Begleiter meines Worts, mit reinem Glauben zum Himmel der Kunst emporgewandt, mit stiller Wissenschaft das Ohr an ihr Herz legend, du mußtest hinüber? Ich sah dich an dem Tag, da du auszogst. Regen und der Schmutz dieses Vaterlandes und seine ruchlose Musik waren der Abschied, als man euch in den Viehwagen pferchte! [...] Und du, edles Dichterherz, das zwischen den Stimmen der Mörser und Mörder dem Geheimnis eines Vokals oblag – vier Jahre deines Frühlings hast du unter der Erde verbracht, die künftige Wohnstatt zu erproben? Was hattest du dort zu suchen? Läuse fürs Vaterland? Zu warten, bis der Granatsplitter kam? Zu beweisen, daß dein Leib gegen die Leistungsfähigkeit der Schneider-Creuzot [sic, recte: Creusot] -Werke widerstandsfähiger sei, als der eines Turiners gegen den Skoda? (V,54; 673)⁷¹

Die in elegischem Ton gehaltenen Sätze wandeln sich aber schnell wieder zum Ton der Anklage mit bissigen, rhetorischen Fragen. Die Trauer, so überwältigend sie sein kann, sollte nicht den Blick auf die Sinnlosigkeit dieses Krieges verstellen. An einigen Merkmale der Leichenrede, die hier vorkommen, wie der Veredelung („du, edles Dichterherz“) und der Vergegenwärtigung des Toten, den Fragen im Modus des *ubi-sunt* („Wie, du mußtest hinüber?“ deutet auf das Unfassbare dieses Verlustes), wird Traurigkeit ablesbar gemacht; in den wenigen Worten dieses Tonbruchs wird aber gleichzeitig der Gedankengang untermauert – wie wenn

⁶⁷ V,54;671

⁶⁸ In seiner Arbeit über den Bezug der *Letzten Tage* zur Tradition des Welttheaters unterscheidet Irene Pieper strikt der Nörgler von gottähnlichen Figuren, wie sie z.B. in Hofmannsthals *Salzburger Große[s] Welttheater* anzutreffen sind. (PIEPER, ebenda)

⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *Der Geburt der Tragödie*, Kap.7, S.53-54. In: *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. III, 1; Walter de Gruyter, Berlin, 1972.

⁷⁰ I,29; 225

⁷¹ „Am 19. Juni 1917 fiel als erstes Kriegsoffer aus dem engsten Freundeskreis des Herausgebers der *Fackel* deren ehemaliger Mitarbeiter, der junge Kunstwissenschaftler Franz Grüner, an der Südwestfront von einer Granate zerrissen. [...] Ihm [...] gelten die Worte im großen Schlußmonolog des „Nörgler“ der *L.T.d.M.*“ (KROLOP, 114-115)

ein Redner kurz das Gebiet der Vernunft verlässt und sich auf einen mit Pathos beladenen Exkurs einlässt – und die Leiderfahrung des Nörglers glaubhaft gemacht. Dass das Überleben als leidvoll erfahren wird, ist bereits am Anfang des Monologs mit ausweglosen, sich kreuzenden Fragen angedeutet worden:

Also ist es fünf. Die Antwort ist da. Das Echo meines blutigen Wahnsinnes, und nichts mehr tönt mir aus der zerschlagenen Schöpfung als dieser Laut, aus dem zehn Millionen Sterbende mich anklagen, daß ich noch lebe, der Augen hatte, die Welt so zu sehen und dessen Blick sie so getroffen hat, daß sie wurde wie ich sie sah. Wars gerecht vom Himmel, daß es geschah, so wars doch ungerecht, mich nicht eher zu vernichten! Habe ich diese Erfüllung meiner Todesangst vor dem Leben verdient? Was wächst mir da in meine Nächte? Warum ward ich nur ausersehen, den Thersites zu rehabilitieren, und nicht auch, den Achilles zu entehren? Warum wurde mir nicht die Körperkraft, die Sünde dieses Planeten mit einem Axthieb umzulegen? Warum wurde mir nicht die Gedankenkraft, die geschändete Menschheit zu einem Aufschrei zu zwingen? Warum ist mein Gegenruf nicht stärker als dieses blecherne Kommando, das Macht hatte über die Seelen eines Erdenrunds? Ich bewahre Dokumente für eine Zeit, die sie nicht mehr fassen wird oder so weit vom Heute lebt, daß sie sagen wird, ich sei ein Fälscher gewesen. (V,54, 670-671)

Die Mitschuld des Nörglers wird etabliert, wie die Mitschuld aller Menschen an der Zerstörung der Menschheit; zusätzlich dazu bürdet sich der Nörgler die titanische Aufgabe auf, die Dokumente zu bewahren und sie in seine Tragödie einzubauen, trotz der Unmöglichkeit eines Ankommens dieser zu dem unglaublichen Publikum. Der Nörgler klagt an, weil er selber von den Toten angeklagt wird; er wähnt sich dann als Sprachrohr der Sterbenden. Der Satz „daß ich noch lebe, der Augen hatte, die Welt so zu sehen und dessen Blick sie so getroffen hat, daß sie wurde wie ich sie sah“ ist schwer zu enträtseln: in ihm klingt ironisch ein Vorwurf des Optimisten an⁷²; nicht rechthaberisch sieht der Nörgler seine Prophezeiung sich erfüllen, sondern auf verzweifelte, selbstanklagende Weise, da er nichts dagegen hat tun können. Die Möglichkeit zur politischen Handlung („Gedankenkraft...die Menschheit zu einem Aufschrei zu zwingen“) wurde dem Einzelnen entzogen:

Daß [der Nörgler] nicht handelt, liegt nicht daran, dass er vornehmlich kommentiert und spricht, sondern umgekehrt ist es richtig: er spricht und reflektiert ausschließlich, weil er innerhalb der falschen Praxis mit Gewalt daran gehindert wird, etwas zu tun. Er hat objektiv keine andere Möglichkeit als die, das Werk zu schreiben⁷³.

Es bleibt also letztlich dem „Intellektuellen“, dem Publizisten keine Möglichkeit, gegen die Totalität dieses Kriegs, sei es nur nachträglich, zu wirken. Darin besteht sicherlich ein Großteil des Tragischen am Nörgler: dass der Boden zur Wirksamkeit der Kunst entzogen wurde. Politik, menschliches Handeln ist mit dem Krieg, der Herrschaft der menschenlosen Technik und der „Quantität“ unmöglich geworden⁷⁴: selbst die Frage nach der Ursache und der Schuld am Krieg kann nicht einfach beantwortet werden.

⁷² „Sie sehen es, und darum ist es da. Ihr Auge ruft es herbei und sieht's dann.“ (I,29; 223)

⁷³ HINDEMITH, 134

⁷⁴ „Es existiert gar keine Politik. Sie ist als Möglichkeit persönlichen Handelns verloren gegangen. Darin besteht die tragische katastrophale Lage“ (HINDEMITH, 228).

Die ängstliche Frage nach der (Mit-) Schuld, nach der Verantwortung am Geschehen durchzieht den ganzen Monolog, wie sie schon bereits unzählige Male vom Nörgler gestellt worden ist: dahinter steht auch der Glaube bzw. der Zweifel an einer Transzendenz, die das Ganze steuern könnte bzw. hätte steuern können⁷⁵.

Die gekreuzten Fragen „wars gerecht / wars ungerecht“ stellen wie in der griechischen Tragödie die Gerechtigkeit der transzendentalen Instanz infrage. Selbst die, dessen Leben erspart geblieben ist, werden durch die tragische Katastrophe tief erschüttert. Die Schuld erscheint wie in der klassischen Tragödie als „d[ie] unbekannte Ursache eines katastrophalen Vorgangs“, die sich „weder historisch begreifen noch geschichtsphilosophisch auf einen Begriff bringen“ lässt.⁷⁶

Letztlich wird der Planet zerstört: die „Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts“⁷⁷, die der Erste Weltkrieg gewesen ist, wird als tragischer Vorgang aufgefasst. Das Einzelne, das verstehen will, wie es dazu gekommen ist, der Nörgler, wird selbst zu einer tragischen Figur. Er muss, da die Menschheit nach dem Krieg unbekümmert sein Treiben wiederaufnehmen wird, auf sich die Mitschuld nehmen und trotz der Unmöglichkeit, wirksam zu sein, immerhin in seinem Schaffen auf einem ethischen Anspruch festhalten. Irene Pieper nimmt eine gewisse Schwankung in dieser Krausschen verzweifelten, hoffnungslosen Haltung wahr; ist jede Hoffnungsperspektive denn endgültig verloren? Es kommt auf die Leser an, die diese Tragödie rezipieren werden:

Die *Letzten Tage der Menschheit* zielen auf erinnernde und somit aktualisierende Bewahrung des Kriegserlebnisses, das der Verdrängung anheim zu fallen droht. Sie rufen darüber hinaus ein Menschenbild vor Augen, das vor dem Horizont der Apokalypse als endgültig verloren gelten muss. [...] Mit den Mitteln von Satire und Grotteske wird das Vergessen aufgesprengt, ohne daß allerdings die Hoffnung auf Wiederherstellung Formulierung fände. Sie ließe sich allenfalls wirkungsästhetisch festmachen, denn gegenläufig zur endzeitlichen Gerichtsperspektive ohne Heilshorizont setzt Kraus in seinen Lesungen auf eben jene menschlichen Qualitäten, die er als verloren ansieht.⁷⁸

2. Die epischen Anteile des Stücks

Wie ein Januskopf weist das Werk rückwärts auf die Tragödie der Antike hin, auf Shakespeare und vorwärts auf ein noch zu entstehendes Theater: diese Doppeldeutigkeit soll nicht einfach aufgelöst werden, denn sie ist ein Grundprinzip, eine Grundspannung des Stücks. Der Nörgler ist Motor dieser Spannung zwischen „Distanz und Involviertheit“⁷⁹: während seine

⁷⁵ „hinter aller Destruktion [scheint] die Frage nach demjenigen [auf], was die katastrophische Erfahrung übersteigt. Klagend appelliert der Nörgler an den „Geist“ um „Erlösung“, Gottes Stimme wird hörbar.“ (PIEPER, 106)

⁷⁶ HINDEMITH, 237

⁷⁷ nach einem Wort Georg F. Kennans.

⁷⁸ PIEPER, 105-106

⁷⁹ PIEPER, 90

Szenen mit dem Optimisten und seine Monologen auf der Ebene der gesamten, zweigeteilten Werkstruktur als dem metadramatischen Bereich zugehörig anzusehen sind, wird die Spannung zwischen Distanz und Involviertheit sichtbar innerhalb der jeweiligen Szenen und innerhalb einer nicht linear aufzufassenden „Handlung“, die man die „Tragödie des Denkers“ nennen kann. Die Analysen der Interpreten gehen an diesem Punkt auseinander: so charakterisiert Jürgen Hillesheim in seinem Vergleich mit dem Brechtschen Theater den Nörgler als Außenstehenden:

...die Figur des Nörglers [kommentiert und analysiert] die historische Situation eindeutig als Außenstehender. Beim Historisieren ist dies genau umgekehrt: die Figur ist Bestandteil der historischen Situation, und sie beurteilt diese aus ihrem Blickwinkel heraus.⁸⁰

Eine Zukunftsperspektive verheißen *Die letzten Tage der Menschheit* nicht: Das Infernalische ist das Einzige, das beständig ist; es hat den Charakter des Ewigen. Jegliche Form des Historisierens, ist damit, wie ausgeführt, überflüssig: Der Nörgler ist außenstehender Chronist und Ankläger, nicht Instrument, Veränderbarkeiten aufzuzeigen.⁸¹

Er stellt das Brechtsche Theater, auf Historisieren bedacht, und darum bemüht, „Veränderbarkeiten aufzuzeigen“, d.h. durch die Demonstration der Geschichtlichkeit der „Verhältnisse“ zum politischen Handeln zu ermuntern, dem pessimistischen Krausschen Stück gegenüber, weist indessen vielleicht zu stark eine ausschließliche Kommentator-Funktion dem Nörgler zu. Dieser Vergleich mit dem epischen Theater ist allerdings wichtig, um das „Heraustreten des Nörglers aus der Handlung“⁸², das Metadramatische, zu verstehen: dieser Gestus des Aufzeigens, des Kommentars geht auch mit einer Auf-Sich-Selbst-Zeigen einher. Der Nörgler zeigt auf sich als Teil der Menschheit auf, er bezieht seine Verantwortlichkeit nicht nur als Intellektueller und öffentliche Figur (als „Fackelkraus“) sondern als Mensch mit ein. Die in Hillesheims Beitrag vorliegende Gegenüberstellung von außenstehendem Nörgler und brechtscher Figur als Bestandteil der historischen Situation hält nur dann, wenn man Kraus als außerhalb seiner eigenen Zeit stehend auffasst. Gewiss steht Kraus in größter Distanz zu dem Zeitgeist, zu der Herrschaft der „Quantität“: er kann sich aber vom geisttötenden Zeitgeist nicht gänzlich befreien. Selbst wenn er sich von der Entfremdung des Menschen im Krieg distanziert, muß er hinnehmen, dass er nicht aus dieser Zeit fliehen kann⁸³. Das ist eben der Sinn des vom Nörgler vorgetragenen „Gebets“, das man als ein wesentliches Moment der Nörgler-Tragödie ansehen kann:

Du großer Gott, laß mich nicht Zeuge sein!
Hilf mir hinab ins Unbewußte.

⁸⁰ HILLESHEIM, 16

⁸¹ HILLESHEIM, 20

⁸² HILLESHEIM, 22

⁸³ Vgl. in der Vorrede (10): „Dennoch muß ein so restloses Schuldbekenntnis, dieser Menschheit anzugehören, irgendwo willkommen und irgendeinmal von Nutzen sein.“

Daß ich nicht sehen muß, wie sie mit Wein,
zur Not ersetzen ihre Blutverluste.

Du großer Gott, vertreib mir diese Zeit!
Hilf mir zurück in meine Kindheit!
Der Weg zum Ende ist ja doch so weit,
und wie die Sieger schlage mich mit Blindheit.

Du großer Gott, so mach den Mund mir stumm!
Nicht sprechen will ich ihre Sprache.
Erst machen sie sich tot und dann noch dumm,
Es lügt ihr Haß, nimmt an der Wahrheit Rache. (V,28; 614)

Diese Verse drücken die Qual aus, sich notwendig in seiner Zeit verstrickt zu sehen. Es nimmt nicht wunder, dass auch beklagt wird, dieselbe Sprache zu sprechen wie „sie“ (der Bezug dieses Pronomens wird absichtlich unklar belassen: das entspricht einmal wieder der Entpersonalisierung und der Unmöglichkeit der Schuldzuschreibung). Das Vertrauen in der Sprache ist auch stark zurückgegangen. Vielmehr als einen außenstehenden Kommentator mußte man die Rolle des Nörglers ex negativo auffassen: reiner Kommentator kann man nicht mehr im Weltkrieg sein (weil es erstens per definitionem unmöglich ist, sich einem total gewordenen Krieg zu entziehen, zweitens weil es in ihm um die Menschheit als Ganzes geht), und doch nimmt der Nörgler diese Stellung, stellt leidvoll die Unmöglichkeit des Kommentars fest und sieht sich in dieser Position ohnmächtig. Irene Pieper schließt auf eine geradezu völlig anti-epische Haltung im Drama, nämlich „die Überwindung jeglichen Abstandes zum Geschehen“:

Wie die distanzierte Perspektive des Nörglers auf die Welt verknüpft ist mit seiner unausweichlichen, leidvoll erfahrenen Involviertheit, so zielt auch das wirkungsästhetische Programm, das in diesem Drama angelegt ist, auf die Überwindung jeglichen Abstandes zum Geschehen. Eine im wahrsten Sinne unempfindliche, distanzierte Perspektive wird als verzerrend entlarvt. Sie leistet der Verstellung von Wirklichkeit Vorschub.⁸⁴

Eine Beurteilung des Dramas anhand der Brechtschen Kategorien⁸⁵ würde aus den genannten Gründen schwer fallen und vielleicht sich als anachronistisch erweisen: vermittelt das Stück „Kenntnisse“ oder „Erlebnisse“? Macht das Stück den Zuschauer zum „Betrachter“ oder „verwickelt“ es ihn „in eine Aktion“? Was würde dabei die Rolle des Nörglers sein? Es bleibt letztlich, wie für die Auswahl der Szenen, den Regisseuren überlassen, wie sie die epischen, dokumentaristischen und tragischen Aspekte im Stück mehr oder weniger zur Geltung kommen lassen. Dieses Offen-Lassen des Werks würde freilich nicht das Unmodernste am Stück sein.

⁸⁴ PIEPER, 105

⁸⁵ Vgl. BRECHT, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*. Zitiert in: SZONDI, Peter, *Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M, 2011, S.106-107

3. Eine postapokalyptische Kunst

Obgleich wir eigentlich das Stück nicht auf einen Begriff oder eine Position festlegen können und möchten⁸⁶, werden hier einige Perspektiven geöffnet, die in der Deutung des Nörgler-Werks von Nutzen sein könnten. Dieses „Nörgler-Werk“ ist natürlich nicht ohne das umliegende Drama zu lesen; im Gegenteil bezieht es seinen unersetzbaren Wert aus dem Verweiszusammenhang, aus der vermittelten Einheit, die es mit dem Szenenwerk bildet. Der in der Satire festgehaltene „Grundton“ hat seine Funktion erfüllt: die Phrasen des Weltkriegs und die Hetze, die sich in ihnen ausdrückt, das Propagandasystem des Krieges, auch einige Gestalten wie die Schalek sind fast nur durch *Die letzten Tage der Menschheit* dem heutigen Bewusstsein vertraut⁸⁷. Das Buch, sei es als Lesestück oder als aufgeführtes Drama, hat durch seine Aufnahme in den Kanon der österreichischen Literatur ein größeres Publikum erreicht und leistet Aufklärung über den Ersten Weltkrieg auf eine noch eindringlichere Weise als die Geschichtsbücher. Das Nörgler-Werk bleibt aber in seiner Komplexität zurück, wahrscheinlich unverstanden oder missverstanden; auch namhafte Kraus-Interpreten stempeln die Figur als Konzeptionsschwäche ab, wie z.B. Irina Djasemy:

Eine weitere Schwäche der Konzeption besteht in der Figur des Nörglers. Da er als einzige Figur den Negativismus des Stücks durchbricht und als Dramenfigur an dem Stück arbeitet, in dem er sich paradoxerweise schon bewegt und das er kommentiert, erhält er eine Rolle, die er nicht ausfüllen kann: die des Wissenden, der die Zusammenhänge durchschaut und als Einziger souverän analysieren kann. Gerade dazu ist er in Ermangelung wissenschaftlicher und politischer Kenntnisse nicht in der Lage. Was in der *Fackel* akzeptabel erscheint: die Begrenzung der Kritik auf ein klar umrissenes Feld, das Arrangement eines Materials, zu dessen Deutung über die Hilfestellung des Autors hinaus noch andere Publikationen herangezogen werden sollen, das funktioniert aus den eben genannten Gründen in den *Letzten Tagen der Menschheit* nicht.⁸⁸

M.E. könnte man das anders, gerade umgekehrt sehen: es ist ein Vorteil des Stücks, dass der Hintergrund, vor dem die Kraussche Kritik sich entfaltet, und die Diskurse, gegenüber denen sie einen Gegendiskurs bildet, im Stück in der Form des zum Szenenwerk versammelten Zitatmaterials dem Leser bzw. dem Zuschauer angeboten wird. Was manchmal beim Lesen der *Fackel* schwerfällt, nämlich die genauere Bestimmung des damaligen, uns oft fremd gewordenen Kontexts, wird durch die Materialfülle im Stück erleichtert: der Kontext wird

⁸⁶ Siehe HINDEMITH, 272, Endnote 43: „Es kommt nicht auf einen erklärten oder erklärbaren Kraus an. Das „widerliche Geschäft des Integrierens“ wie Bohrer gesagt hat, dient bloß der Verhamlosung des revolutionären und konservativen Schriftstellers, der nirgends eingeordnet werden kann. [...] Die Interpretation seiner Werke hat die Aufgabe, deren explosiven Zweck zu befördern, anstatt ihn zu beschwichtigen oder einzuordnen“

⁸⁷ Man sollte sagen: durch die Lesungen Helmut Qualtingers aus *den Letzten Tagen der Menschheit*. Diese haben nicht zuletzt zu heutiger, bisher in diesem Ausmaß nie gekannter Berühmtheit des Stücks entschieden beigetragen.

⁸⁸ DJASSEMY, Irina, *Die verfolgende Unschuld...*, 2011, S.119 (als DJASSEMY 2011 abgekürzt)

durch das Szenenwerk vertraut gemacht, die darin versammelten Dokumenten sind diejenigen, zu denen der Nörgler Stellung nimmt.

Auf den Vorwurf einer ungenügenden Fundiertheit der Nörglerschen Kritik könnte geantwortet werden, dass die Nörgler-Passagen keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben. Sie sind Kunst, oder genauer: Kritik, die in der künstlerischen Form erscheint, wobei diese Kritik nachdrücklich darauf besteht, dass man „Form“ und „Inhalt“ nicht trennen sollte, und dass deren Trennung die zeitgenössische Kunst in den Abgrund getrieben hat. Die ästhetizistische Kunst, die nur „Form“ ist und jeglicher konkreten Grundlage entbehrt, indem er die schmückenden Ornamente der Tradition auf neuartige Ereignisse bruchlos übernimmt und verräterisch den Krieg verherrlicht, ist im Krieg untergegangen: von der Kriegsliteratur⁸⁹ oder den Kriegsesays dieser Zeit lesen wir ja nichts mehr, und nach dem Krieg ist solch eine Art der Kriegsverherrlichung fast restlos verschwunden.

Gegen die falsche (weil ethisch nicht vertretbare) Kunst sind die Nörgler-Essays gerichtet: sie sind essayistische Kunstwerke, die das verlorene Vertrauen in der zertretenen Sprache zurückzugewinnen versuchen, indem sie sich der inneren Bewegung der Sprache hingeben, die Sprache als Material nicht beherrschen wollen, sondern von deren Herrschaft auf die Gedanken Rechnung zu tragen versuchen. Die Kraussche Kunst nimmt auf dieses Sprachmaterial erhöhte Rücksicht. Die sprachliche Vorgegebenheit der Gedanken wird ebenfalls suggeriert wie die Wirkung des Unbewussten, das sich in der Sprache niederschlägt. Diese Sprache wird zum Gedicht, zum Gebet verdichtet, wo sie nicht mehr die Wirklichkeit rational auffassen kann. Eine rationale Ordnung wird selbst vom überaus klugen Krauschen Nörgler nicht vorgetäuscht. Die allmählich sich aufbauende Analyse des Kriegsgeschehens vermag trotz ihrer Destruktivität das Chaos nicht zu reduzieren, sondern weckt dieses Weltkriegs beim Leser/Zuschauer (nicht beim Optimisten) das Bewusstsein für das Chaos auf. Kunst bringt Chaos in einer dem Totalitarismus vorwegnehmenden Ordnung:

Mehrfach ist, zuerst wohl von Karl Kraus, ausgesprochen worden, daß, in der totalen Gesellschaft, Kunst eher Chaos in die Ordnung zu bringen habe als das Gegenteil. Die chaotischen Züge qualitativ neuer Kunst widerstreiten dieser, ihrem Geist, nur auf den ersten Blick. Es sind die Chiffren von Kritik an schlechter zweiter Natur: so chaotisch ist in Wahrheit die Ordnung. Das chaotische Moment und radikale Vergeistigung konvergieren in der Absage an die Glätte der eingeschliffenen Vorstellungen von Dasein.⁹⁰

⁸⁹ Dehmel, Kernstock, Kerr oder Hofmannsthal sind einige der Dichter, die im Stück auftauchen oder selbst als Figuren auftreten.

⁹⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 144. Siehe auch HINDEMITH, 18

Schlussbemerkungen:

Es wurden hier wesentliche Punkte der dramatischen Form des Werks angeschnitten, die in ihrer Erarbeitung längst noch nicht aufgeschöpft sind. Die wichtigen Ergebnisse des vorliegenden Beitrags werden hier kurz zusammengefasst.

- Die Rolle des Optimisten ist keineswegs nebensächlich: in dem Optimisten liegt der Kontaktpunkt zwischen dem Nörgler und dem Szenenwerk, zwischen der Intelligenz und der Phrase. Er ist notwendiger Kontrahent. Die Dialogizität, selbst auf ihre „Hohlform“⁹¹ reduziert, erweist sich in den Gesprächsszenen als ein wirksames Mittel der Darstellung. In den Gesprächen grenzt sich nämlich der Nörgler vom versöhnenden Denken der gesunden Mitte ab, „im Mäßigen [erkennt] er das Schlimmste.“⁹² „Gesund“ ist dieses Denken kaum noch: es verdrängt den Horror des Krieges. Optimismus wird als Abwehrmechanismus entlarvt.
- In den Nörgler-Reden wird die falsche Trennung zwischen schönem Schein des Kunstwerks und dessen Inhalt überwunden: aus dem ethischen Anspruch, den sich Kraus setzt und auf dem er gegen die Künstler festhält, die sich in den Dienst der Propaganda gesetzt haben, leiten sich die Formmerkmale des Nörgler-Werks. Hingabe an der Sache und an der Sprache gehen eng miteinander einher. *Flectere si nequeo superos, acheronta movebo*⁹³: ähnlich wie in diesem Satz Vergils geht die Sprache des Nörglers immer tiefer in den Abgrund des Unbewussten, des „Angsttraums“, des „Wahnsinns“. Gedanke und Gedicht werden unzertrennbar. Bei den Nörgler-Passagen handelt es sich tatsächlich um eine dichterische Form des Denkens. Prophet und Poet, Richter und Opfer gehen im gewaltigen Nörgler-Schlussmonolog in eins. Die ethische Kompromißlosigkeit Kraus‘ und seine Denkart, die sich in der Kunstform vielfältig und kohärent zugleich niederschlägt, setzen ihn neben der Zweiten Wiener Schule, Loos, Freud oder Wittgenstein an der Spitze der Wiener Moderne: seine Tätigkeit in den Dienst des Wahren setzen führt

⁹¹ „Hohlform des dramatischen Dialogs“ ARNTZEN, 210

⁹² „[Kraus] ist vom Schlimmeren nicht überholt, weil er im Mäßigen das Schlimmste erkannte, und indem er es spiegelte, es enthüllte“ (ADORNO, „Sittlichkeit und Kriminalität“, *Noten zur Literatur*, 381 zitiert in DJASSEMY 2002, 92.

⁹³ VERGIL, *Aeneis*, VII, 312. „Wenn ich die Götter des Himmels nicht beugen kann, werde ich dann die Unterwelt bewegen“ – Dieses Zitat wurde von Sigmund Freud als Motto seiner *Traumdeutung* benutzt. Zu erwähnen ist allerdings, dass Kraus der Psychoanalyse skeptisch gegenüberstand, was wiederum nicht bedeutet, dass er durch andere Wege nicht zu ähnlichen Gedanken kommen könnte oder dass sein Werk nicht mit psychoanalytischen Mitteln interpretierbar sein könnte.

zu neuen Formen, zu künstlerischen Revolutionen, zu der Zertrümmerung der Denkgewohnheiten. Die Ideen Karl Kraus', die im Stück durch den enormen Umfang des Zitierten noch eingängiger veranschaulicht werden, haben von ihrer Kraft nichts eingebüßt.⁹⁴ Das Theaterstück wird zu einem Kaleidoskop, das unendliche Spiegelungen schafft. Für unsere Zeit ist diese Darstellung der „Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts“ nach wie vor unverzichtbar.

- Die Rolle des Nörglers wurde als die Instanz charakterisiert, die an der Stelle der „Verzweiflung“, der unmäßigen Trauer, auf „bloß Geistiges, de[n] Bewußtseinszustand der Menschheit [...]“ hinweist⁹⁵: eine Art Wesensverwandlung des Leids in den Versuch eines angemessenen Verstehens des ungeheuren Weltkriegs, könnte man sagen. Die Erfahrung des Weltkriegs durch den ohnmächtigen Einzelnen erweist sich als eine authentisch tragische Handlung: als die moderne Tragödie des in der gesellschaftlichen Entfremdung eingefangenen Einzelnen. Tragödie des Denkens und Tragödie des Individuums finden in der Rolle des Nörglers zusammen, die involvierter epischer Kommentator und tragische Figur des Intellektuellen auf eine eigenartige Weise vereint. Das Werk stellt mit seinen ästhetischen Lösungen einen Einzelfall dar. In ihm erkennt man aber – erst nachträglich wegen einer verspäteten Rezeption – ein Vorläufer diverser Theaterkonzeptionen. Der Nörgler erweist sich des Weiteren als höchst problematisch für jede neue Inszenierung: die Vielzahl der Tonfälle ist beträchtlich, der Schatten des Redners Karl Kraus sowohl überwältigend als auch den heutigen schauspielerischen Gewohnheiten ganz fremd geworden. Meines Wissens wurde noch nicht vorgeschlagen, die Rolle durch mehrere Darsteller spielen zu lassen: es würde vielleicht der Vielfältigkeit der Rolle gerecht werden und die Krise des Individuums wie die der Kunst vielleicht symbolisieren können, die sich mit der Stimme des Nörglers kundtun und ihn nicht nur zum literarischen Alter Ego von Karl Kraus' werden lassen, sondern auch zum Archetyp des denkenden Menschens in dürftiger Zeit.

⁹⁴ HINDEMITH (131) schreibt dazu: „Denn die Perspektive des Nörglers zu übertreffen, indem sie als integrales Moment des Werkes adäquat erfaßt werden sollte, ist insofern nicht möglich, als noch nicht einmal die gegenwärtige Philosophie die Paradoxien des Nörglers begrifflich eingeholt hat. Von den Soziologen und Historikern ganz zu schweigen. Was der Nörgler im Ersten Weltkrieg kritisch reflektierte, wird erst heute allmählich verstanden.“

⁹⁵ ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft* (siehe **Einleitung**)

Bibliographie

Primärliteratur

Die letzten Tage der Menschheit, hrsg. v. Christian Wagenknecht, *Karl Kraus – Schriften*, Bd. 10, Frankfurt a.M, Suhrkamp, 1986 (2014¹⁵)

- Anhang zur Entstehung und Überlieferung (775-847)

Aphorismen, hrsg. v. Christian Wagenknecht, *Karl Kraus – Schriften*, Bd. 10, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986

Sekundärliteratur

ARNTZEN, Helmut, *Karl Kraus, Beiträge 1980-2010*. Frankfurt a.M, Peter Lang, 2011 :

- Einige Dialogstrukturen in den *Letzten Tagen der Menschheit*, 59-71 (2000)
- Der Schwierige und der Nörgler. Sprecherphysiognomien und Sprachreflexion in Hugo von Hofmannsthals Nachkriegslustspiel und Karl Kraus' Weltkriegstragödie, 72-86 (1994)

DJASSEMY, IRINA: *Der „Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit“ : Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002

DJASSEMY, IRINA: *Die verfolgende Unschuld : zur Geschichte des autoritären Charakters in der Darstellung von Karl Kraus*. Wien, Böhlau, 2011

HILLESHEIM, JÜRGEN: Apokalypse und Formen Epischen Theaters: Karl Kraus und Brecht. In: *Studia Theodisca* Bd. 17 (2010), 9–33.

HINDEMITH, WILHELM: *Die Tragödie des Nörglers : Studien zu Karl Kraus' moderner Tragödie: „Die letzten Tage der Menschheit“*. Frankfurt a.M. (u.a.), Peter Lang, 1985

KROLOP, KURT: Genesis und Geltung eines Warnstücks. In: *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*, Berlin: Akademie-Verlag, 1992, 65-154

PIEPER, IRENE: *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zw Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*, Berlin, Duncker und Humblot, 2000. [zu Kraus' LTM: 75-106]

PISTORIUS, AGNES, *„kolossal montiert“ . Ein Lexikon zu Karl Kraus „Die letzten Tage der Menschheit“*, Wien, Ibero, 2011