



HAL
open science

Freuds Konzepte von ‚Versprecher‘, ‚Trauma‘ und ‚Verdrängung‘ als Ausgangspunkte literarischer Verfahren in den ‚Letzten Tagen der Menschheit‘ von Karl Kraus

Anne Peiter

► **To cite this version:**

Anne Peiter. Freuds Konzepte von ‚Versprecher‘, ‚Trauma‘ und ‚Verdrängung‘ als Ausgangspunkte literarischer Verfahren in den ‚Letzten Tagen der Menschheit‘ von Karl Kraus. *Recherches Germaniques*, 2002, *Recherches Germaniques*, 23, pp.47-68. <hal-01366210>

HAL Id: hal-01366210

<https://univ-reunion.hal.science/hal-01366210v1>

Submitted on 25 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

FREUDS KONZEPTE VON ‚VERSPRECHER‘, ‚TRAUMA‘ UND ‚VERDRÄNGUNG‘ ALS AUSGANGSPUNKTE LITERARISCHER VERFAHREN IN DEN *LETZTEN* *TAGEN DER MENSCHHEIT* VON KARL KRAUS

Anne D. PEITER

„Die Verzerrung der Realität im
Bericht ist der wahrheitsgetreue
Bericht über die Realität.“

(Karl Kraus: *Aphorismen*, S. 229)

1. Ornament, Versprecher, Sprache. Konzeptuelle Verbindungen zwischen Kraus und Freud

Man könnte die These aufstellen, Wien sei nach der Jahrhundertwende zum Schauplatz der Bekämpfung des Ornaments geworden. In der Architektur vertrat Adolf Loos, der das Ornament als „Verbrechen“ betrachtete, ein schnörkelloses Bauen. In der Musik ließ Schönberg die Zwänge der Tonalität und alter Hörgewohnheiten hinter sich. Durch die Psychoanalyse wurden psychische Mechanismen jenseits der Kategorien von gesellschaftlich ‚Zulässigem‘ bzw. ‚Unzulässigem‘ aufgedeckt. Kraus’ Satire war eine gegen die sensationelle Ausschmückung und die ethische Gleichgültigkeit der journalistischen Phrase. Und als theoretische Bestandsaufnahme dieser allgemeinen Tendenz kann Brochs Aufsatz *Hofmannsthal und seine Zeit* gelten.

Im Zentrum meines Interesses stehen die Verbindungen zwischen Kraus und Freud. Beide wenden sich der Frage nach Präsenz und Latenz von Erfahrung in der Erinnerung zu. Beide bedienen sich des Versprechers, um hinter die Fassade der Gesellschaft bzw. des Individuums zu blicken. Beide nutzen fehlerhaftes Sprechen, um den Blick für eine Realität zu gewinnen, deren Verbergung ihre totale Abwesenheit herbeizuführen droht. Charakteristisch für den Versprecher ist in Freuds Augen, dass sich „gerade jene Idee durchdrängt, die man zurückhalten will“¹. Der ungewollte sprachliche Schnörkel kleidet den Gedanken nicht nur ein, sondern verschiebt die Aufmerksamkeit auf das, was gesagt werden sollte. Die Komik vieler Figuren in Kraus’ Weltkriegstragödie

¹ Sigmund Freud: *Zur Psychoanalyse des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 4, Frankfurt am Main 1999, S. 72.

Die letzten Tage der Menschheit verdankt sich eben diesem psychischen Phänomen.

Im Zentrum des Interesses steht nicht, wie der Satiriker persönlich zum „Psychoanal“ Freud stand². Vielmehr beschäftigt mich auf konzeptueller Ebene die Frage, inwieweit literarische Verfahren der *Letzten Tage der Menschheit* psychoanalytische Techniken aufgreifen und welche Ähnlichkeiten die zivilisationskritischen Ansätze beider aufweisen.

Dabei werde ich zu zeigen versuchen, dass Kraus in seinem Weltkriegsdrama die *Vorstellungslosigkeit* als Hauptursache des unerhörten kollektiven Gewaltausbruchs betrachtet, mithin Formen und Funktionen einer *Verdrängung* von Realität dokumentiert. Ich vertrete die These, dass Kraus die Freudschen Befunde individueller Verdrängungen fortschreibt und durch die kaleidoskopartige Vorführung von tausend Versatzstücken einer zerklüfteten Realität Verdrängungsleistungen von Kollektiven in den Blick nimmt. Zur Aufdeckung derselben greift er auf Versprecher, Vergessen und Verschreiben zurück.

Die Übereinstimmung zwischen Psychoanalytiker und Satiriker in Bezug auf diese ist kein bloßes Detail. Vielmehr stehen sie im Kontext einer Idee von Sprache, die Kraus und Freud im Grundsätzlichen konvergieren lässt. Freud bleibt nicht stehen bei Einzelbefunden und Versprechern im engeren Sinne, sondern verweist auf Möglichkeiten, den *Stil* von Texten ebenfalls für die Psychoanalyse zu verwenden.

Eine klare und unzweideutige Schreibweise belehrt uns, dass der Autor hier mit sich einig ist, und wo wir gezwungenen und gewundenen Ausdruck finden, der, wie so richtig gesagt wird, nach mehr als einem Scheine schießt, da können wir den Anteil eines nicht genugsam erledigten, komplizierenden Gedankens erkennen oder die erstickte Stimme der Selbstkritik des Autors heraushören.³

² Durch die Kraus-Biographie des englischen Germanisten Edward Timms ist die Beziehung zwischen Kraus und Freud gut dokumentiert. Timms unterscheidet mehrere Phasen, die eine Entwicklung von anfänglicher Übereinstimmung zu einer zunehmenden Gegnerschaft des Satirikers gegenüber der Psychoanalyse beschreiben. Er vertritt zugleich jedoch die These, dass Kraus' Kritik sich vor allem gegen die Vulgarisierung der Psychoanalyse durch Adepten Freuds richtete und dieser selbst von ihr ausgenommen war. Besondere Aufmerksamkeit widmet Timms Fritz Wittels, der durch seine Veröffentlichungen in der *Fackel* und seine Beiträge zur Psychoanalyse eine Nahtstelle zwischen den Kreisen um Freud und um Kraus bildete, nach Konflikten mit Kraus Freud aber gegen diesen auszuspielen versuchte. Vgl. Edward Timms: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874 bis 1918*. Wien 1995, besonders Kapitel 5, S. 141-174.

³ Sigmund Freud; *Psychopathologie* (Anm. 1), S. 112.

Freud betrachtet Lapsus und Stil als benachbart. Beide sind Indikatoren für die Ehrlichkeit des Sprechenden seinen Zuhörern und vor allem sich selbst gegenüber. Diese Idee hätte Kraus begeistert unterstützen müssen. Seine Analyse von Zeitungstexten gilt ihrem Ton, den er als eigentlichen Träger der Information betrachtet. Mit seinem „Grubenhund“, einer Zuschrift eines fingierten Zeitungslesers, führt Kraus den Beweis dafür, dass die stilistische Anpassung an die Zeitung die einzige Voraussetzung für die Veröffentlichung ist, das Ausgesagte hingegen nicht die geringste Rolle spielt. Diese zunächst hypertroph anmutende Einschätzung des Stils weitet Kraus mit „haarsträubender Akribie“⁴ auf die kleinsten orthographischen, grammatikalischen und formalen Details aus. Zwar wird der Widerspruch zwischen dem Wie und dem Was des Gesagten in der *Fackel* nicht vernachlässigt, doch entscheidender ist für Kraus die Beobachtung, dass ein bestimmter Gestus einen Text auch dann moralisch verwerflich macht, wenn seine Rückbindung an die Realität nicht überprüft werden kann.

Es sind verschiedentlich Versuche unternommen worden nachzuvollziehen, wie intensiv Kraus Texte von Freud rezipiert hat⁵. Wenn man die Omnipräsenz der Psychoanalyse in den Diskursen des Wiener Bürgertums bedenkt, verliert diese Frage an Bedeutung. Die Autobiographie Canettis, seines Zeichens vehementer Gegner der Psychoanalyse und Bewunderer Kraus', veranschaulicht, wie der Ödipuskomplex zu einem regelrechten Gesellschaftsspiel wurde und psychoanalytische Fachbegriffe in die Alltagssprache eindringen⁶. Die Vielfalt der Beispiele in Freuds *Psychopathologie des Alltagslebens* dokumentiert die Verbreitung und Unterstützung seiner Theorien über Wien hinaus.

Dennoch ist die These Timms aufschlussreich, dass die Anspielungen in der *Fackel* darauf hinweisen, dass Kraus zumindest Freuds Schriften *Die Traumdeutung*, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* und *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* gekannt haben muss⁷. Umgekehrt zeigt die Verwendung von Zitaten aus der *Fackel* in Freuds Buch über den Witz, dass Freud – wie viele andere Mitglieder der *Wiener Psychoanalytischen Vereinigung* – ein regelmässiger Leser der *Fackel* war.

⁴ Walter Benjamin: *Karl Kraus*. Erstdruck in der *Frankfurter Zeitung*, 1931; wiederabgedruckt in: *Illuminationen*. Frankfurt am Main 1961, S. 353.

⁵ Empfehlenswert dazu ist das Kapitel „Karl Kraus und die psychoanalytische Bewegung“. In: Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main 1983.

⁶ Elias Canetti: *Das Augenspiel*. In: *Das autobiographische Werk*. München/Wien 1994, S. 711.

⁷ Mir scheint Timms Position in der Debatte um Kraus' Freud-Rezeption die verlässlichste zu sein. Er weist außerdem darauf hin, dass Kraus Vorlesungen Freuds besuchte. Vgl. Edward Timms (Anm. 2), S. 142f. Michael Worbs (Anm. 5) stellt die gleiche Vermutung über Kraus' Kenntnisse der Freudschen Texte an (vgl. S. 159).

Das wird durch den biographischen Befund bestätigt, dass es zunächst Freud war, der um ein „Bündnis“ mit Kraus warb, und dass die Initiativen zu einem persönlichen Treffen von ihm ausgingen⁸. Freud verfolgte Kraus' Artikel über den Prozess Hervay mit Zustimmung, sah in dem jungen Satiriker einen Autor, der wie er gegen die Heuchelei der bürgerlichen Sexualmoral und gegen die Triebunterdrückung auftrat. Umgekehrt schätzte Kraus Freuds Position der Homosexualität gegenüber.

Dennoch war Kraus ein scharfer Gegner der Psychoanalyse. Aphorismen über diese finden sich besonders in der Vorkriegs-*Fackel*⁹.

Kraus' Tendenz, die Differenzen zu Freud zu betonen, kann als Berufsnotwendigkeit gelten, lebt doch die Satire von Kontrasten und von einem richterlichen Gestus, dessen Autorität nach Kraus' Verständnis mit dem Grad

⁸ Vgl. die *Fackel* von 1904: F 257-258, S. 40. Die *Fackel* wird im folgenden mit dieser Abkürzung zitiert.

⁹ Der berühmteste ist vom 30. Mai 1913 und lautet: „Psychoanalyse ist jene Geisteskrankheit, für deren Therapie sie sich hält.“ F 376/377, S. 21. Kraus' Kritik an der Psychoanalyse wird aber auch in den folgenden Aphorismen deutlich: „Krank sind die meisten. Aber nur wenige wissen, dass sie sich etwas darauf einbilden können. Das sind die Psychoanalytiker.“ (ebd.). Die Analyse von Künstlern widerstrebt Kraus besonders: „Der Unterschied zwischen der alten und der neuen Seelenkunde ist der, dass die alte über jede Abweichung der Norm sittlich entrüstet war und die neue der Minderwertigkeit zu einem Standesbewusstsein verholfen hat. [...] Die neue Seelenkunde hat es gewagt, in das Mysterium des Genies zu spucken. Wenn es bei Kleist und Lenau nicht sein Bewenden haben sollte, so werde ich Torwache halten und die medizinischen Hausierer, die neustens überall ihr ‚Nicht zu behandeln‘ vernehmen lassen, in die Niederungen weisen. Ihre Lehre möchte die Persönlichkeit verengen, nachdem sie die Grenzen der Unverantwortlichkeit erweitert hat.“ F 300, S. 26f.

Thomas Szasz' Buch *Karl Kraus et les docteurs de l'âme* halte ich aufgrund der Einseitigkeit seiner Polemik gegen Freud für äußerst problematisch. Es kommt ihm zwar das Verdienst zu, biographisches Material über die Beziehung der beiden zusammengetragen zu haben, doch fehlt es seiner Analyse sowohl an Ausgewogenheit als auch an historischer Tiefe. Kraus wird als „pionnier de la critique de la psychiatrie“ gefeiert (S. 20), Freud hingegen abgetan: „Kraus fut le plus explicite et le plus courageux des moralisateurs. Freud le plus explicite et le plus courageux des démoralisateurs.“ (S. 90). „Kraus fut un individualiste conséquent et ce que nous appellerions aujourd'hui un ‚antifasciste‘, tandis que Freud fut collectiviste et totalitaire.“ (S. 64). Er vertritt die These: „La psychanalyse est le nom d'une secte militante, non d'une science médicale; d'un culte, non d'une cure.“ (S. 101f.). „De toute évidence, Kraus fut le seul à percevoir ce que les autres refusaient de voir – c'est-à-dire que Freud n'était pas un véritable médecin, et que sa méthode psychanalytique n'avait rien d'un véritable traitement.“ (S. 45f.). Thomas Szasz: *Karl Kraus et les docteurs de l'âme. Un pionnier et sa critique de la psychiatrie et de la psychoanalyse*. Paris 1985. Die englische Erstausgabe stammt aus dem Jahr 1977.

seiner – zum Teil vorgeblichen – Einsamkeit wächst. Dieser Befund soll mich nicht davon abhalten, neue Perspektiven auf die Beziehungen zwischen ihren Schriften vorzuschlagen.

2. Ausgestellte Wirklichkeit. Kraus' Zitate-Technik

Freuds *Psychopathologie* hat mehr den Charakter einer Beispielsammlung als einer großangelegten theoretischen Abhandlung. Er zeigt die Verwandtschaft zwischen Versprechen, Verschreiben, Vergessen und Vergreifen und weist jeweils am Einzelfall nach, welche verdrängten Gedanken sich durch sie aussprechen.

Kraus' Weltkriegstragödie besteht zwar über weite Strecken aus Zitaten – „Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden“, heißt es in der Vorrede¹⁰ –, doch durch ihre Rahmung wird das Dokument „Figur“¹¹. Die literarische Erfindung besteht im Akt des Findens und Ausstellens. Als Ausgestelltes ist das Dokument nicht bloß Element der Realität, sondern Literatur. Die literarische Schöpfung wird zur Nachschöpfung.

Kraus' Entscheidung für dieses literarische Verfahren ist die Konsequenz seiner Wahrnehmung von Realität. Diese überhole die Fiktion. Die Satire droht, durch den Krieg abgeschafft zu werden, weil seine Grausamkeit und Komik die reichste Erfindungsgabe in den Schatten stellen. Dem Eindruck, dass die Realität undarstellbar wird, begegnet der Satiriker, indem er die Welt in Anführungszeichen setzt. Durch diesen Vorgang wird die Realität paradoxerweise greifbar. Die Zitate zeigen nämlich die Mechanismen, durch die die Realität verschwunden ist. Kraus bemüht sich nicht um ihre adäquate Wiedergabe, sondern um die Bewusstwerdung ihrer Verstellung.

Die Schuld für diese lastet er in den *Letzten Tagen der Menschheit* hauptsächlich der Kriegsberichterstattung an. Daher wird die Problematisierung der Darstellbarkeit von Realität zu einer Auseinandersetzung mit dem Einfluss der Medien auf diese. „Die Realität hat nur das Ausmaß eines Berichts, der mit keuchender Deutlichkeit sie zu erreichen strebt.“¹² Dieser Satz lenkt jedoch den Blick auf das Paradox, dass, obwohl der Bericht die Realität „herstellt“, die Sprache ihr nicht angemessen ist. Ab 1933/34 gewinnt diese Einsicht in Kraus' Werk noch an Schärfe.

Diese Hintergründe der Krausschen Zitate-Technik gilt es mitzudenken, wenn Versprecher zwischen Fiktion und Dokument oszillieren.

¹⁰ Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Frankfurt am Main 1986, S. 9.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 210.

3. Textbefunde. Versprecher in der Psychoanalyse und in Kraus' Weltkriegstragödie

Während Kraus die Konsequenzen der Verdrängungen des Einzelnen für die kollektive Erinnerung an den Krieg in den Mittelpunkt seines Dramas stellt, problematisiert Freud in Bezug auf die Psychologie des Einzelnen den Begriff von ‚Realität‘:

Der befremdendste Charakter der unbewussten (verdrängten) Vorgänge, an den sich jeder Untersucher nur mit großer Selbstüberwindung gewöhnt, ergibt sich daraus, dass bei ihnen die Realitätsprüfung nicht gilt, die Denkrealtität gleichgesetzt wird der äußeren Wirklichkeit, der Wunsch der Erfüllung, dem Ereignis, wie es sich aus der Herrschaft des alten Lustprinzips ohne weiteres ableitet.¹³

Sowohl für Kraus als auch für Freud spielen Versprecher aus dem Kontext des Krieges eine wichtige Rolle. Freud interessiert sich für die Einschränkung der freien Meinungsäußerung, die im Krieg durch Versprecher wie den Folgenden unterlaufen wird: „Bei welcher Waffe befindet sich Ihr Herr Sohn?“ wird eine Dame gefragt. Sie antwortet: „Bei den 42^{er} Mördern.“¹⁴ Auf verborgene Ängste der Soldaten verweist der Satz: „Wir können uns hier ins Grab – Gras setzen und eine Serenade senken!“¹⁵ *Die letzten Tage der Menschheit* hätten Anleihen bei Freud machen können: Ein des Einbruchs beschuldigter Volkswwehrmann sagt aus: „Ich wurde seither aus dieser militärischen Diebsstellung noch nicht entlassen, gehöre also derzeit noch der Volkswehr an.“¹⁶

In den *Letzten Tagen der Menschheit* sind Versprecher gleichfalls Indikatoren verborgener Gedanken. Wenn ein Herr an der Sirk-Ecke, einem Ort, dem Kraus „kosmische“¹⁷ Kräfte zuspricht, von vorbeigehenden „Protestierten“¹⁸ statt von Prostituierten spricht, gibt er zu erkennen, dass er zwar offiziell gegen die Prostitution eintritt, in Wirklichkeit aber ihr „Konsument“ ist. Zugleich steht der Versprecher für eine Unbildung, die sich mit Fremdwörtern Würde und Bedeutung zuzusprechen versucht.

¹³ Sigmund Freud: *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens*. In: *Studienausgabe*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Bd. 3. Frankfurt am Main 2000, S. 23.

¹⁴ Sigmund Freud: *Psychopathologie* (Anm. 1), S. 81.

¹⁵ Ebd., S. 84.

¹⁶ Ebd., S. 104. Die Notwendigkeit, sich selbst gegenüber zum Eingeständnis der eigenen Regungen zu kommen, besteht für einen Arzt, der sagt: „In der ‚Hera‘ kann man jeden Patienten umbringen – unterbringen, meine ich.“ ebd., (S. 85f.). Kurioserweise hatte der junge Kraus ein ähnliches Wortspiel als Motto seiner ersten Fackel gewählt: „Was wir umbringen“ – statt des journalistischen Schlagworts „Was wir bringen“. F 1, S. 1.

¹⁷ Karl Kraus (Anm. 10), S. 10.

¹⁸ Ebd., S. 50.

Da Kraus' Drama dem literarischen Feld zugehört, d.h. Sprache – anders als Freuds Patienten – *bewusst* gestaltet, haben seine „Versprecher“ den Charakter von Wortspielen, sind also, zur Abgrenzung von Freuds Funden, in Anführungszeichen zu setzen.

Als Kraus' eigene literarische Erfindung muss das Wortspiel „die chlorreiche Offensive“¹⁹ gelten. Ihm kommt, wie dem Versprecher, eine gesellschaftskritische und entlarvende Funktion ersten Ranges zu. Die Glorie von Offensiven, Soldaten – oder: des Todes wird mit der Realität des Krieges kontrastiert, dem Ersticken am Chlor. Chlor und Glorie verhalten sich antagonistisch zueinander. Chlor zerstört jeden Glauben an den „Heldentod“. Freud unterstützt die Einsicht, dass Antagonismen im Versprecher (und das heißt für Kraus: in der Realität des Krieges!) einander berühren:

[...] vielfältige Beobachtung hat mich belehrt, dass man gegensätzliche Worte überhaupt sehr häufig miteinander vertauscht; sie sind eben schon in unserem Sprachbewusstsein assoziiert, liegen hart nebeneinander und werden leicht irrtümlich aufgerufen.²⁰

Bei Kraus liegt kein Irrtum vor: Das Nebeneinander der Gegensätze ist hochbewusst und im Akt künstlerischer Gestaltung „hergestellt“. Ähnlich sind sich Freuds Versprecher und Kraus' Wortspiel jedoch durch die komische Wirkung, die die Zusammenführung des Unvereinbaren hervorruft. Diese Beobachtung gilt für die Worte, die der Photograph an den Generalstabschef von Hötzendorf richtet, um ihn in die richtige Positur zu bringen: „so ist's gut! – nur noch – bisserl – soo – machen Exzellenz ein feindliches Gesicht! – bitte! jetzt – ich danke!“²¹ Auf ähnliche Weise macht ein Patient Freuds aus dem Wort ‚liebenswertig‘: „liebenswidrig“²². Gegensätze, die durch lautliche Ähnlichkeit verbunden sind, werden durch den „Versprecher“ gewissermaßen aufgehoben, da dieser eine gesellschaftlich verpönte Aggressivität zu erkennen gibt²³.

¹⁹ Ebd., S. 351.

²⁰ Sigmund Freud: *Psychopathologie* (Anm. 1), S. 67.

²¹ Karl Kraus (Anm. 10), S. 177. Hervorhebung A.P.

²² Sigmund Freud: *Psychopathologie* (Anm. 1), S. 101. Hervorhebung A.P.

²³ Für gesellschaftlich gesetzte Gegensätze, deren Identität das Unbewusste eines Mannes behauptet, führt Freud das folgende Beispiel an: „Ein Vater, der keinerlei patriotisches Gefühl besitzt und seine Kinder auch von diesem ihm überflüssig erscheinenden Empfinden frei erziehen will, tadelt seine Söhne wegen ihrer Teilnahme an einer patriotischen Kundgebung und weist ihre Berufung auf das gleiche Verhalten des Onkels mit den Worten zurück: ‚Gerade dem sollt ihr nicht nacheifern; der ist ja ein Idiot.‘ Das über diesen ungewohnten Ton des Vaters erstaunte Gesicht der Kinder macht ihn aufmerksam, dass er sich versprochen habe, und entschuldigend bemerkt er: ‚Ich wollte natürlich sagen: Patriot.‘“ Ebd., S. 100.

Komik entsteht auch, wenn das antagonistische Nebeneinander explizit ausgesprochen wird. Allerdings ist im folgenden Beispiel die Verdichtungsleistung geringer und dadurch auch die Unmittelbarkeit der komischen Wirkung. Eine Patriotin mit dem sprechenden Namen ‚Wahnschaffe‘ bedauert: „Ach weiss Jott, der einzige Grund, warum ich meinem Jatten nicht auch so schreiben kann, ist, dass er leider nicht im Felde ist, weil er zum Glück unabkömmlich ist“²⁴. Und ein Hofrat sagt in einem Telefongespräch über den ermordeten Thronfolger: „Der verblichene Günstling, selig in dem Herrn entschlafen, Gott hab ihn selig, hol ihn der Teufel, noja, ein ganz spezieller Trauerfall“²⁵. Durch das Zusammentreffen dieser beiden Ausrufe vertritt Kraus eine These von politischer Brisanz: Die Ermordung des Thronfolgers sei am Hofe den Interessen vieler entgegengekommen. Die unzureichenden Sicherheitsmassnahmen seien nicht nur eine Fahrlässigkeit, sondern seien unmittelbar verantwortlich für den Mord. Die Begräbnisfeierlichkeiten selbst zeigten, dass auch nach der Tat der Opfer nicht angemessen gedacht wurde. Selbst wenn man Kraus’ positive Einschätzung des Thronfolgers skeptisch sehen mag, wird deutlich, dass der Hofrat durch seinen beiläufigen Satz eine politische Position vertritt, die er offen nicht aussprechen dürfte.

Auch seine Kritik an der Wahrnehmung von Presse und Militär trägt Kraus mit Hilfe von konstruierten „Versprechern“ vor. Durch die Vertauschung einzelner Buchstaben kreierte er die Aussage, die Kriegsberichterstattung sei „wohluninformiert“²⁶, d.h. gleichgeschaltet. Und ein General gibt zu: „Was uns nottut – ist Selbstsucht! Verwöhnung kann ich nicht hingehn lassen.“²⁷ Der Gedanke, der sich hier in Wort und Tat nicht durchzusetzen vermag, ist die Selbstzucht, die der General zwar gern seinen Soldaten, nicht jedoch sich selbst abverlangt. Daher trifft er die Realität, wenn er hinzufügt: „Wer von uns gedenkt nicht der geradezu beispiellosen Taten, mit denen unsere allzeit bewährte, todesmutige Truppe uns vorangegangen ist – nachdem sie getreu unserem Befehl gefolgt ist in Sturm und Gefahren!“²⁸ Hier findet eine Art von Selbstkorrektur statt, da der Temporalsatz die Phrase, die am Platze wäre, nachschiebt. Gleichzeitig beweist sie aber, dass der Widerspruch zum Relativsatz nicht bewusst geworden ist. Daher kann der General fortfahren mit den Worten: „Pflicht des Soldaten, meine Herrn, ist es sich gut zu schlagen, und wir haben sich gut geschlagen, fürwahr!“²⁹

²⁴ Karl Kraus (Anm. 10), S. 400. Hervorhebung A.P.

²⁵ Ebd., S. 56. Hervorhebung A.P.

²⁶ Ebd., S. 684. Hervorhebung A.P.

²⁷ Ebd., S. 685. Hervorhebung A.P.

²⁸ Ebd., S. 686. Hervorhebung A.P.

²⁹ Ebd., S. 687. Hervorhebung A.P.

Die operettenhafte Leichtfertigkeit, mit der der Sprecher sich zu erkennen gibt, könnte Freud erklärbar machen: „Jeder, der sich die Wahrheit so in einem unbewachten Moment entschlüpfen lässt, ist eigentlich froh darüber, dass er der Verstellung ledig wird.“³⁰

4. Verdrängungen. Verborgene oder offensichtliche Wirklichkeit?

Während Freud zeigt, wie scheinbare sprachliche Zufälle auf Wünsche oder Konflikte zurückweisen, d.h. Ausdruck eines – wenngleich unbewussten – psychischen Bedürfnisses sind, tritt bei Kraus der Aspekt der Verdrängung in den Hintergrund. Die Krausschen Figuren verraten nämlich mit haarsträubender Offenheit Gedanken, denen Freud bei seinen Patienten nur durch die subtile Beobachtung von Versprechern oder unwillkürlichen Körperbewegungen auf die Spur kommt.

Kraus' Beispiele sind in den meisten Fällen gespielte Konstruktionen, erfunden-erzwungene „Fehlleistungen“. Freud deutet diese und entwickelt aus ihnen seine Diagnose, Kraus diagnostiziert das gesellschaftliche Übel und „findet“ das Symptom (den „Versprecher“ als Wortspiel) dazu.

Zwischen den Techniken, mit denen beide dieses Sich-Verraten demonstrieren, bestehen also Ähnlichkeiten, jedoch keine Übereinstimmung. Der Unterschied besteht darin, dass Kraus die *Offensichtlichkeit* der Selbstentlarvung ins Zentrum rückt, während Freud trotz seiner Hinweise auf die Übereinstimmungen zwischen Theorie und Alltagswissen eine Art von Entdeckung des *Verborgenen* zelebriert. Die Versprecher werden bei ihm einer Analyse unterzogen und auf ihre Hintergründe hin befragt. Kraus hingegen gilt das, was gesagt wird, als Oberfläche, unter die nicht geschaut werden muss. Die Oberfläche ist das zu Entdeckende. Die Botschaft muss nicht entschlüsselt werden, sondern ist das, was sie ist: Ein Agent sagt: „Wer denkt jetzt an Frieden, jetzt sind andere Sorgen.“³¹ Und der „Kaiserjägertod“: „Die Truppen haben in ihren Stellungen auszuharren, es geht um meine Existenz!“³²

Wortspiele, die sich Versprecher zum Vorbild nehmen, treten in den *Letzten Tagen der Menschheit* meist verstreut auf, doch gibt es zwei Propagandareden, in denen sie einander förmlich jagen und in denen sich die Komik hauptsächlich ihnen verdankt. Ein Wiener hält zu Beginn des Krieges eine öffentliche Rede:

³⁰ Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. In: *Studienausgabe*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Bd. 4. Frankfurt am Main 2000, S. 100f.

³¹ Ebd., S. 231. Hervorhebung A.P.

³² Ebd., S. 451. Hervorhebung A.P.

[...] darum, Mitbürger, sage ich auch – wie ein Mann wollen wir uns mit fliehenden Fahnen an das Vaterland anschließen in dera großen Zeit! Sind wir doch umgerungen von lauter Feinden! Mir führn einen heilinger Verteilungskrieg führn mir! Also bitte – schau'n Sie auf unsere Braven, die was dem Feind jetzt innere Stirne bieten, ungeachtet, schau'n S' wie s' da drauß'n stehn vor dem Feind, weil sie das Vaterland rufen tut, und dementsprechend trotzen s' der Unbildung jeglicher Witterung [...]. – mir san mir und Österreich wird auferstehn wie ein Phalanx ausm Weltbrand sag ich!³³

Dem Freudschen Versprecher stehen die „fliehenden Fahnen“ und der „Verteilungskrieg“ am nächsten. Die Rede ist der Tradition des Volkstheaters verpflichtet, das sich gleichfalls der Unbildung (und der Trunkenheit) von Figuren bedient, um eine komische Wirkung hervorzurufen. Da aber Freud Bildungsfehler von den Fehlleistungen ausnimmt, ist wiederum eine Verwandtschaft zu Kraus' Wortspielen, jedoch keine völlige Übereinstimmung gegeben. Die Komik von Kraus' verworrener, aus fehlerhaften Phrasen zusammengesetzten Rede besteht darin, dass die Anlehnung an die offizielle Kriegspropaganda zwar vom Pathos oder, um mit Kraus zu sprechen, vom „Ton“ her gelingt³⁴, inhaltlich aber zu den Kriegsgegnern hinüberzukippen scheint. Der Redner gibt zu, dass die Soldaten die Fahnen nicht fliegen lassen, sondern am liebsten desertieren würden. Und um die Schuld für den Beginn des Krieges von sich zu weisen, möchte er zwar das Argument der legitimen Selbstverteidigung anführen, doch die Sprache, die den Sprecher spricht, gibt zu, dass ökonomischer Profit aus dem Krieg fließt, den die Kriegsgewinnler untereinander „verteilen“. Erneut wird deutlich, dass die Unbildung sich mit Anspielungen auf die Antike schmücken will, dadurch aber demonstriert, dass hinter den Bildern kein Gedanke und keine Vorstellung stehen. Der Sprecher „ringt“ mit den Worten, weil das feindliche Umringt-Sein bloßer Vorwand des eigenen Angriffskrieges ist.

³³ Ebd., S. 71. Hervorhebung A.P.

³⁴ Burkhard Müller widmet dem Ton ein eigenes, sehr anregendes Kapitel. „Das ist die Entdeckung, die Kraus macht: dass in der Verwandlung der Öffentlichkeit Sprache sich zum mimetischen Naturlaut zerrüttet. Die Fortdauer hergebrachter sprachlicher Strukturen während dieses Prozesses täuscht darüber hinweg, dass sie sich entleert haben. Mitteilung findet nicht mehr im Diskurs über einen Sachverhalt statt, sondern indem im Laut sich Erregung auf den Anderen fortpflanzt, ihnen wie eine elektrische Spannung induziert wird. Die Verhaltensforschung spricht vom ‚Stimmföhlungslaut‘; und ebenso zieht Kraus die Grenze zwischen Verständigung, die durch die Sprache, und jener, die im Ton erfolgt.“ Burkhard Müller: *Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums*. Stuttgart 1995, S. 269.

Während Freud den Kontrast zwischen dem Bild, das der Betroffene nach außen (und vor sich selbst) aufrechtzuerhalten wünscht, und der unkontrolliert hervorbrechenden unbewussten Regung betont, beruht Kraus' Entsetzen auf der Beobachtung, dass der gesellschaftspolitische Kontext des Krieges jedes Versteckspiel unnötig gemacht hat. Er geht einen Schritt weiter als Freud, denn er stellt Verbindungen her zwischen dem „Versprecher“ des Einzelnen und der Reaktion der Umwelt. Nach dem Ende der Rede ruft die Menge „Bravo“³⁵ und zeigt nicht die geringste Verwunderung über die ungewollte „Ehrlichkeit“.

Der Freudschen Theorie liegt die Idee zugrunde, dass die Zuhörer ebenso wie das Über-Ich als Regulativ, also hemmend wirken. Bei Kraus kommt den Zuhörern hingegen eine stimulierende Rolle zu. Der Einzelne wird zum Repräsentanten der Aggressionen und egoistischen Bestrebungen, die die gesellschaftliche Oberschicht und den militärischen Führungsstab insgesamt charakterisieren. Der Unterschied zu Freud besteht darin, dass der Rezipientenkreis für die Einschätzung des Versprechers nicht weniger wichtig als der Versprecher selbst ist. Da nämlich keine Reaktion erfolgt, wird der Versprecher zur Deklaration aller. Das Fehlen eines erstaunten Aufhorchens verweist auf Zustimmung.

Dennoch implizieren Freuds Hinweise auf das Alltagsleben und auf Versprecher in literarischen Texten früherer Jahrhunderte die Überzeugung, erstaunlich sei das hohe Maß an Sichtbarkeit, das das Unbewusste im Versprechen, Vergessen oder Vergreifen erlangt. Insofern könnte man einwenden, meine Abgrenzung zwischen dem Gestus des Freudschen und dem des Krausschen Textes sei zu stark, im Grunde gingen beide von der Häufigkeit dieser Fehlleistungen und der Möglichkeit ihrer intuitiven oder analytischen Entschlüsselung aus.

Diesem berechtigten Argument steht die Wichtigkeit gegenüber, die bei Kraus den operettenhaften Elementen zukommt. Gerald Stieg spricht von einer „negativen Operette“³⁶. Kraus' Tragödie nähert sich ihr an, sobald die Figuren ohne Umschweife wechselnde Identitäten zu erkennen geben oder ihre Taten ausstellen, obwohl dies negative Konsequenzen für sie haben müsste. Die unverschämte Selbstentblößung gewinnt an Komik, weil Hemmungen außer Kraft

³⁵ Karl Kraus (Anm. 10), S. 72.

³⁶ Gerald Stieg betont, dass die „Umkehrung“, eine Anti-Anagnorisis, für Kraus' Satire werkbestimmend war. Gerald Stieg: „Die letzten Tage der Menschheit. Eine negative Operette?“ In: Klaus Amann/Hubert Lengauer (Hgg.): *Österreich und der Grosse Krieg 1914-1918. Die andere Seite der Geschichte*. Wien 1989, S. 181. „Die Operette ist – sprachlich wie musikalisch – der künstlerische Ort leicht(fertiger)er Identifikation, sie ist die Kunstform, in der sich das erfüllte Wunschenken gedankenlos ausbreitet.“ Ebd., S. 182.

gesetzt sind.³⁷ Gleichzeitig ist jedoch diese Komik der Tragik unmittelbar benachbart, weil es um das Schicksal anderer Menschen geht, die im Diskurs aufgelöst und ausgelöscht werden. Insofern ist für Kraus' Text die Beobachtung bestimmend, dass die Aufhebung der „Verdrängung“ nicht zur Realität zurückführt und kein Bewusstwerden in Gang setzt. Anders bei Freud. Dieser geht davon aus, dass z.B. die Verneinung eine Art ist, „das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, freilich keine Annahme des Verdrängten“³⁸. Freud ist also in Bezug auf die Möglichkeit der Bewusstwerdung optimistischer als Kraus.

Dieser setzt eine weitere Propagandarede an das Ende des 5. Aktes und weist durch syntaktische Brüche auf den „Ton“ der bereits zitierten Rede zurück. Auf diese Weise betont Kraus die Konstanz des öffentlichen Phrasen-Repertoires. Sie wirkt in der Schlusszene umso unheimlicher, als der militärische Zusammenbruch direkt bevorsteht³⁹. Der General aber spricht, als hätte der Bote ihm den Untergang nicht mitgeteilt:

Von Ihnen aber, denen die schwerste Aufgabe in diesem beispiellosen Kampfe obliegt – wie von unserer in Not und Tod getreuen Mannschaft, der die unermüdlichste Pflicht aufgezwungen ist – also ich erwarte von euch allen – dass ihr bis auf den letzten Hauch von Mann und Ross mit Hintansetzung eure Pflicht erfüllen werdet! Es gilt einen letzten, aber heißen Strauß und wir wissen, dass es – um nichts Geringes geht. Fürwahr! Stehen wir doch alle hier, jedermann – und ein jeglicher stellt seinen Mann – auf seinen Posten, um auszuharren – daselbst – wohin den Soldaten unsere Pflicht hingestellt hat [...]. Es gilt – ich spreche das Wort im vollen Bewusstsein meiner Tragweite aus – es gilt, zu siegen! Siegen, meine Herrn – wissen Sie, was das heißt? Das ist die Wahl, die dem Soldaten bleibt – sonst muss er ruhmbedeckt sterben! Zu diesem Behufe – will ich mich der Erwartung verschließen – dass Sie meine Herrn – im Hinblick und mit Rücksicht darauf die Pflege eines innigeren, herzlicheren Kontaktes mit derselben – also mit der Mannschaft – für die tunlichste Herabminderung der persönlichen Gefahr – also – sich aufgeopfert haben. [...] es gibt solche subversive

³⁷ Nach Freuds Theorie entspricht der Lustgewinn des Witzes „dem ersparten psychischen Aufwand.“ Sigmund Freud: *Der Witz* (Anm. 30), S. 112.

³⁸ Sigmund Freud; *Die Verneinung*. In: *Studienausgabe*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Bd. 3. Frankfurt am Main 2000, S. 373.

³⁹ Die von Kraus eindrucksvoll in Szene gesetzte Abdichtung gegen die Realität hat, historiographisch betrachtet, ihre Berechtigung. In der Tat wurde die Notwendigkeit von Waffenstillstandsverhandlungen von Hindenburg und Ludendorff erst eingeräumt, als die Front in allgemeiner Auflösung begriffen war. Da die deutsche Bevölkerung auf die Niederlage psychologisch kaum vorbereitet war, gab die Überraschung der „Dolchstoßlegende“ Nahrung.

Elemente – die bis ganz vorn in die vorderste Lini hineinreichen – aber – meine Herrn – uns können sie nicht das Wasser reichen!⁴⁰

Bei Freud weist der Versprecher auf verdrängte Wünsche oder Aggressionen des Sprechenden hin, bei Kraus führt der – offenbar betrunkene – Kriegsbefürworter ungewollt den Diskurs des Satirikers. Diese komische Verdrehung wird möglich durch die Macht der Phrase, die sich selbst spricht. Der Sprecher ist nicht Herr über sie, sondern ist ihr ausgeliefert, wird selbst von ihr gesprochen. Wenn man die Phrase sieht als Fertigprodukt der Kollektivsprache, dann ist die Rede des Einzelnen Ausdruck des allgemein Gedachten. Die Satire wird darum, anders als die Psychoanalyse, nicht zur Therapie des Einzelnen, sondern zur Therapie einer Gesellschaft, die ihre Passivität erfahren soll.

Bei Freud ist der Versprecher Ausdruck der Aktivität des Unbewussten, bei Kraus hingegen Ausdruck der passiven Hinnahme des Nicht-Gedachten, d.h. des kollektiv Vorgegebenen. Die Phrase ist Massenware. Die Komik der Rede besteht darin, dass das Eintreten für den Krieg sich sprachlich selbst unterläuft. Die Wahrheit steht auf Seiten der Sprache, auch wenn der Sprecher seinen Gedanken Ausdruck zu verleihen glaubt. Da es Gedanken aber nur gibt, wenn ihnen eine Vorstellung innewohnt, verleiht die Vorstellungslosigkeit der Sprache eine Eigendynamik, die dann paradoxerweise in der Unwahrheit doch die Wahrheit zu erkennen gibt.

In Kraus' Augen ist ein Volk 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.“⁴¹ Als Argument führt der „Nörgler“ die folgenden Phrasen an:

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.⁴²

Das Kollektiv könnte gleichsam mit Hilfe seiner Phrasen seine Erinnerungen an das wiederentdecken, was es nie erlebt hat.

⁴⁰ Karl Kraus (Anm. 10), S. 682f. Hervorhebung A. P. Man beachte auch die Doppelung des Verbs ‚reichen‘, die zur Verwendung einer Redewendung führt, die hier fehl am Platze ist.

⁴¹ Ebd., S. 256

⁴² Ebd., S. 257.

5. Sprachkonzeptionen von Psychoanalyse und Satire

Real geschehene Verbrechen sind in Kraus' Augen nicht nur darum furchtbar, weil sie geschehen sind, sondern auch (und vielleicht sogar in stärkerem Masse) weil sie – unverdrängt? – als Realität benannt, jedoch nicht erkannt werden. In Kraus' Augen geschieht Verdrängung paradoxerweise durch die ungehemmte Benennung. Gäbe es eine Scheu, von den eigenen Kriegsverbrechen zu sprechen, wäre ein erster Schritt hin zur Bewusstwerdung getan. Solange aber das Schweigen nicht in Betracht kommt, kommt der Sprache keine erkenntnistiftende Funktion zu.

Bei Freud ist die Sprache von Bedeutung sowohl für den analysierenden Arzt als auch für den Patienten, der den Motiven seiner Handlungen nachspürt. Kraus und Freud setzen großes Vertrauen in die Sprache. In der Psychotherapie muss der Arzt jedoch mit dem Versuch des Patienten rechnen, von der eigentlichen Realität abzulenken. Der furchtbare Ernst des Krausschen Dramas verschärft die ambivalente Rolle der Sprache, weil Entdeckung und Verdeckung zusammenfallen.

An diesem Punkt setzt Kraus' Abgrenzung von der Operette ein. In der Operettentradition wird die offene Deklaration der eigenen Identität, die problemlos zur entgegengesetzten übergehen kann, zur Quelle der Komik. Anders bei Kraus. Bei ihm wird die Komik zur Quelle des Entsetzens. Der Umstand, dass die Figuren offen zugeben, Mörder zu sein, ist Zeichen dafür, dass ihnen ihr eigener Mord unvorstellbar geblieben ist. Daran ändert die Benennung nichts. Im Gegenteil wird diese zum größten Hindernis für die Annäherung an die verschuldete Realität. Es ist also der ethische Ernst, der hinter dem Witz sichtbar wird und die Unheimlichkeit der operettenhaften Leichtigkeit hervorbringt.

Kraus' Idee von Sprache ist auf der einen Seite ungemein vertrauensvoll: Er nimmt eine geradezu magische Korrespondenz zwischen Wort und Sache an⁴³. Auf der anderen Seite spricht er der Sprache auch im Negativen unerhörte Macht zu. Gewalt ist für ihn hauptsächlich sprachliche.

Freud führt in seinem Buch *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* die Wirkung des Witzes u.a. auf eine Verdichtung zurück, durch die ein

⁴³ Vgl. Kraus' Einsatz für den verpönten Reim von „Sache“ und „Sprache“ in dem Aufsatz „Der Reim“. Hier heißt es, der Versuch, „...Sprache und Sache“ als einen Fall von Unreinheit und Widerwärtigkeit hinzustellen“, bewiese Weltenferne. „Und beinahe möchte man vermuten, dass es im Kosmos überhaupt keinen ursächlicheren Zusammenhang gibt als diesen und auch keinen anderen Fall, wo gerade die leichte vokalische Unstimmigkeit den vollen Ausdruck dessen bedeutet, was als Zwist und Erdenrest einer tiefinnersten Beziehung, eines Gegeneinander und zugleich Ineinander vorhanden bleibt und einen Reim, der von Urbeginn da ist, noch im Widerstreit der Töne beglaubigt.“ Karl Kraus: *Die Sprache*. S. 331f.

Energieaufwand, der zur Aufrechterhaltung einer Triebunterdrückung nötig war, plötzlich entbehrlich wird⁴⁴. Es stellt keinen Zufall dar, dass Freud Witze aus Krausschen Texten zum Beweis für diese Theorie anführt⁴⁵.

Kraus bedient sich des Witzes aber auch in der entgegengesetzten Richtung. Der Witz wird zum Anti-Witz, macht verdrängte Realität nicht zugänglich, sondern stürzt sie in die Abwesenheit. Während bei Freud die Erinnerungsreste dann als die stärksten gelten, „wenn der sie zurücklassende Vorgang niemals zum Bewusstsein gekommen ist“⁴⁶, sind *Die letzten Tage der Menschheit* ein Archiv der in Phrasen gehüllten Vorstellungslosigkeit, mithin einer zugegebenen und gerade dadurch verdrängten Realität. Könnte sie *nicht* zugegeben werden, wäre die Realität ihrer Anerkennung näher.

Die Figuren erfahren im Sprechen keine intellektuelle oder gefühlsmäßige Veränderung. Sie verharren im immer Gleichen, ganz in Entsprechung zu Musils Formel „Seinesgleichen geschieht“⁴⁷. Weil dem so ist, gewinnt auch der Tanz in der Schlusszene des 5. Aktes eine ungewöhnliche Bedeutung. Der Walzer wird zum Signum der gesellschaftlichen Stagnation und des unangetasteten moralischen Selbstverständnisses. Beweis dafür ist, dass außer dem Walzer kein Tanz akzeptiert und der Tango als Angriff auf das „Mir san mir“ betrachtet wird⁴⁸.

Während Freud sich dem Individuum zuwendet, ist dieses für Kraus Ausgangspunkt einer *gesellschaftlichen* Analyse.⁴⁹ Entgegen der vielfach

⁴⁴ Es sei gestattet zu sagen, „der Hörer des Witzes lache mit dem Betrag von psychischer Energie, der durch die Aufhebung der Hemmungsbesetzung frei geworden ist; er lache diesen Betrag gleichsam ab.“ Sigmund Freud: *Der Witz* (Anm. 30), S. 140.

⁴⁵ „Eine gelungene Verdichtung mit leiser Modifikation ist es auch, wenn Karl Kraus von einem sogenannten Revolverjournalisten mitteilt, er sei mit dem Orientexpresszug in eines der Balkanländer gefahren. Gewiss treffen in diesem Wort die beiden anderen ‚Orientexpresszug‘ und ‚Erpressung‘ zusammen.“ Sigmund Freud: *Der Witz* (Anm. 30), S. 30.

⁴⁶ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: *Studienausgabe*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Bd. 3. Frankfurt am Main 2000, S. 235.

⁴⁷ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg 1987, S. 81.

⁴⁸ Karl Kraus: *Tod und Tango*. In: *Gedichte*. Frankfurt am Main 1989, S. 17ff.

⁴⁹ Leon Botstein führt ein weiteres Argument für die Unterschiede zwischen Freuds und Kraus' Sprachkonzeption an: „Ohne wie Mauthner eine umfangreiche Sprachtheorie zu begründen, um eine klare Wiederherstellung der Vernunft im epistemologischen Sinne aufzubauen, betrachtete Karl Kraus den Kampf gegen den Missbrauch der Sprache als ethische Aufgabe. Seine Idee der Ethik war völlig unpsychologisch. [...] Er konnte nicht akzeptieren, dass Freud die Erlebnisse der Juden als komprimierte Grundlage für die Einsetzung der Sprache als neues wissenschaftliches Mittel gebrauchte. Seine Suche nach einem klassischen normativen Idealbild der reinen Sprache ging von der Überzeugung aus, dass es eine unpsychologische, universelle ethische Möglichkeit geben könnte.“ Leon Botstein: *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*. Wien/Köln 1991, S. 68.

vertretenen Auffassung, Kraus habe sich zu stark auf die einzelnen Verantwortlichen konzentriert, strukturelle Zusammenhänge aber nicht gesehen, lese ich die *Letzten Tage der Menschheit* als großartige Exemplifizierung für die Veränderungen, die durch die Medien in der *kollektiven* Wahrnehmung von Realität bewirkt wurden. Wenn man von Verdrängung und ihrer Aufdeckung bzw. Verstärkung im Versprechen schreiben will, muss sich der Blick auf Kraus' Kritik an der „Journaille“ richten.

6. Kraus' Kritik an der „Journaille“

Bisher ist in der Literaturkritik zu Kraus der Aspekt der *Quantität* des zitierten Materials nicht genug bedacht worden. Indem sich Detail an Detail reiht, die Banalität der Gewalt in ihren kleinsten Ausläufern vorgeführt wird, entsteht ein Gemälde der Gesamtgesellschaft, wenn auch ein „zerklüftetes“⁵⁰. Die Vehemenz, mit der Kraus sich gegen *einzelne* Gegner richtet, ist nicht Beweis dafür, dass er die Komplexität der gesellschaftlichen Zusammenhänge verkennt.

Für Kraus hätte es zum Krieg nicht kommen können, wenn seine Folgen antizipiert und vorgestellt worden wären. Er spürt den Gründen der kollektiven Vorstellungslosigkeit nach und klagt die Presse an, für sie verantwortlich zu sein. Eine Begegnung mit der Realität werde erschwert oder gar verhindert, weil die Berichterstattung ihrem Publikum die Mühe eigener Vorstellungen und Gefühle abnehme. Der Umstand, dass die Journalisten die „Stimmung“ des Ereignisses und ihre Gefühle mit dem Bericht über das eigentliche Ereignis verquicken, führe zu Phantasiearmut und intellektueller Bequemlichkeit. „Sie vergiessen nur Blut, weil sie keines sehen können und es nie gesehen haben“⁵¹. Er tritt gegen den Anspruch von Authentizität, den die Journalisten für ihre Kriegsberichterstattung erheben, auf:

DER ALTE BIACH: Dieses Kriegspressequartier muss eine großartige Einrichtung sein! Man kann alles sehn. Es ist ganz nah bei der Front und die Front is bei der Schlacht, also wird Klein beinah in der Schlacht sein, er kann alles sehn, ohne dass es gefährlich is.

DER KOMPAGNON: Da heißt es immer, bei einem modernen Schlachtfeld sieht man gar nix. Also sieht man im Kriegspressequartier sogar noch mehr wie wenn man direkt in der Schlacht is.

DER DOKTOR: Gewissermaßen ja, und man kann sogar über mehrere Fronten auf einmal berichten.⁵²

⁵⁰ Karl Kraus (Anm. 10), S. 9.

⁵¹ Ebd., S. 453.

⁵² Ebd., S. 95.

Das Gespräch hat den Gestus einer logischen Deduktion. Die Figur geht von der Erfahrung aus, dass die direkte Begegnung zwischen den verfeindeten Soldaten im Vergleich zu früheren Kriegen in den Schlachten des Ersten Weltkriegs erheblich an Bedeutung verliert und dass die Unsichtbarkeit der in Gräben versteckten Gefahr neuartig ist. Die Schlussfolgerung, es könne nur der den Überblick über Chaos und im Boden eingegrabenen Divisionen behalten, der die Front gar nicht kennt, führt die Absurdität des Anspruchs von Authentizität vor. Anschauliches, „gekonntes“ Erzählen darüber, „wie es ist“, verstellt den Blick dafür, dass die Realität des Krieges nicht (mehr?) anschaulich und erzählbar ist. Ausgedrückt werden müsste die Unausdrückbarkeit. Es ist daher symptomatisch, dass es gleich am Beginn des Dramas in Bezug auf die Trauerfeierlichkeiten für den ermordeten Thronfolger heißt, zehn Journalisten hätten die Tür des Trauergemachs besetzt, „so dass sie zwar selbst die Vorgänge beobachten können, aber diese den Blicken der Außenstehenden fast ganz entziehen.“⁵³ Die Vorstellung wird interpretiert als eine Vor-Stellung, durch die das Objekt der Beobachtung verdeckt wird.

Als ein Journalist den anderen auffordert, zu schreiben, wie die Kinder des ermordeten Thronfolgers „beten“⁵⁴, wird das Intimste, die Trauer, vergewaltigt und zum Objekt der Sensationsberichterstattung gemacht. Vorstellungslosigkeit und Gewalt resultieren aus der Trivialisierung des Leids. Einen ersten Grund für die Vorstellungslosigkeit sieht Kraus also in der Sentimentalität der Zeitungen, die den Opfern der Gewalt die Unteilbarkeit ihres Schmerzes nehmen.

Ein zweites Moment besteht in der Herabwürdigung selbst der schrecklichsten Ereignisse zur Stilübung. Das gilt für die Bewunderung, die der „alte Biach“ den Berichten über die Schlachten zollt. Hier sieht man, ins Komische gesteigert, die Diskrepanz zwischen dem Zuhausegebliebenen, der in Sicherheit seine Zeitung entfaltet, und den Soldaten in ihrer Todesangst, die zum bloßen Bericht verkommt:

Mir imponiert am meisten, wenn er (Benedikt; A.P.) sagt, man kann sich vorstellen. Oder wenn er mit der Einbildungskraft kommt, das bringt er packend, und da stellt man sich gleich alles vor, wie wenn er wär mitten drin im Pulverdampf gottbehüt und wir alle mit ihm. Den grössten Wert legt er aber scheint es auf die Stimmungen und auf die Eindrücken von die Details und packend is wenn er erzählt, wie sie die Leidenschaften aufgewiegelt haben.⁵⁵

In großartiger Abbeviatur urteilt ein Journalist über die einzige Frau, die offiziell als Kriegsberichterstatteerin zugelassen war und von Kraus immer

⁵³ Ebd., S. 61.

⁵⁴ Ebd., S. 66.

⁵⁵ Ebd., S. 110. Hervorhebung A.P.

wieder als „Spezialistin“ für „Stimmungen“ vorgeführt wird: „Wie sie die Leichen beschreibt, Kleinigkeit der Verwesungsgeruch.“⁵⁶

Häufig ist es die Interpunktion, die die Bedenkenlosigkeit des Redeflusses, der das gedankliche Hindernis des Punktes nicht kennt und ungehindert von einem Thema zum nächsten übergeht, veranschaulicht:

DER ERSTE: [...] Du servus ich hab ein Rendezvous mit einer Persönlichkeit, ich krieg vielleicht eine Lieferung, und das was für eine, da muss man schon tulli sagen –

DER ZWEITE: Du hast immer die Sau. Hast ghört, der Seifert Pepi is gfallen, weisst bei Rawaruska, servus ich muss zu einer Sitzung ins Kriegsfürsorgeamt, morgen hams den Tee und ich hab versprochen, dass ich die Fritzi-Spritzi hinbring.⁵⁷

Die fehlende gedankliche Gliederung, die sich bis auf die Interpunktion erstreckt, zeigt, dass Maßstäbe für die Unterscheidung von Wichtigem und Unwichtigen nicht nur verlorengegangen sind⁵⁸, sondern sogar umgekehrt werden.

Wie entrückt die Realität des Krieges für die Journalisten ist, setzt Kraus auf komische Weise in Szene, indem er das Verhalten zweier Journalisten an der Front beschreibt. Die Heldenhaftigkeit ihrer Phrasen wird kontrastiert mit der Angst, die beide wegen des Schusswechsels empfinden. Ihre Feigheit siegt über ihre Professionalität – sie ducken sich bei jedem Geschoss. Ihr vorgeblich anschaulicher Bericht-Stil wirkt absurd, weil ihm keine reale Erfahrung entspricht. Der folgende Dialog zeigt, wie die beiden Journalisten der lautmalerischen Wiedergabe von Geschossgeräuschen verpflichtet sind, obwohl diese der Vorstellungslosigkeit nicht abhelfen kann:

DER ZWEITE: [...] Gott, was war das wieder?

DER ERSTE: Nichts, ein kleinkalibriger Mörser älteren Systems von der Munitionskolonie IV b Flak.

DER ZWEITE: Wie Sie die technischen Ausdrücke beherrschen! Das ist doch der, der immer tsi-tsi macht?

DER ERSTE: Sie haben wirklich keine Ahnung. Das is doch der, der immer tiu-tiu macht!

DER ZWEITE: Da muss ich etwas im Manuskript ändern –⁵⁹

Die Geräusche sind nicht länger Zeichen sich nähernder Gefahren, sondern werden nur in Bezug auf die Richtigkeit des Manuskripts für relevant gehalten. Vor dem Hintergrund der „Frontliteratur“ fällt auf, dass Kraus sich der Beschreibung von Schlachten völlig enthält. Sein Thema ist die Heimatfront.

⁵⁶ Ebd., S. 156.

⁵⁷ Ebd., S. 113. Hervorhebung A.P.

⁵⁸ Ebd., S. 148.

⁵⁹ Ebd., S. 157.

Wenn eine Szene doch einmal im Kampf spielt, dann nur um die Differenz zu markieren zwischen dem furchtbaren Erlebnis der Soldaten auf der einen Seite und der lächelnden Gemütlichkeit der Kriegsgewinnler auf der anderen.

Die Aktualität der Krausschen Tragödie beruht auf seiner Kritik am Film, die viele Aspekte der Kritik am „reality-tv“ vorwegnimmt⁶⁰. Besonders beeindruckt zeigt sich Kraus von der Selbstverständlichkeit, mit der das Zustandekommen eines Dokumentarfilms über das Leben der Operateure gesetzt wird⁶¹. Der Anspruch, die Todesgefahren der Front dokumentieren zu können („Wir machen ... mit!“), bringt diese erst hervor. Wenn man bedenkt, wie die Terroristen des 11. September die erwartete Mediatisierung in der Auswahl ihrer Ziele reflektiert haben, erweist sich, dass Kraus' Paradox, der Bericht gehe dem Ereignis voran, nicht von der Hand zu weisen ist. Dies gilt auch, wenn Soldaten im Theater die Rolle spielen, die sie in Wirklichkeit haben, und wenn selbst der Tod zum Spiel erniedrigt wird⁶².

⁶⁰ „In einem dortigen Varieté wurde schon am Tag nach der Katastrophe (der Lusitania; A.P.) ein Film, der dies alles darstellt, vorgeführt. und auf dem Zettel hieß es: ‚Die Versenkung der Lusitania. Naturgetreu. Bei diesem Programmpunkt Rauchen gestattet.““ Ebd., S. 261. Hervorhebung A.P.

⁶¹ „KLADDE: Ja richtig, hören Sie mal, in den nächsten Tagen wird in den Kinos der höchstinteressante Film: Die Sommeschlacht, das größte Ereignis in diesem Kriege, dem Publikum vorgeführt.

PADDE: Dieser Film kann in der Tat das größte Ereignis in diesem Krieg genannt werden. Es ist dies die erste und zugleich die letzte Aufnahme, die das Archiv des Generalstabs für das Publikum freigibt. Der Film ist im größten Kampfgewühl zustandegebracht worden. Vier Operateure sind bei der Aufnahme des Films gefallen, aber immer wieder traten neue an ihre Stelle, bis endlich das ganze Werk vollendet war, das unseren Nachkommen den Ruhm der heldenmütigen Kämpfer künden soll. Mit atemloser Spannung machen wir Sprengung und Erstürmung eines Blockhauses und nach mächtigem Trommelfeuer einen Sturmangriff von nervenerschütternder Eindruckskraft mit. Wir sind mitten drin in den gewaltigen Erdfontänen von Minensprengungen und Einschlägen schwerster Kaliber und in den weissen Rauchschwaden der Handgranaten und bewundern fast noch mehr als den Todesmut der Truppen – den Mann oder die Männer, die im Geschosshagel und Feuerregen die Ruhe gehabt haben, in vorderster Linie, mit eisernem Pflichtgefühl auch dem Befehl zu gehorchen, die Kurbel des kinematographischen Apparates zu drehen. Auf allen Seiten sieht man die höchste Anspannung aller Kräfte, das Ausnützen, aber auch Abnützen der menschlichen Energie – wir sehen den siegenden Tod!“ Ebd., S. 491f.

⁶² „Das Stück gab Gelegenheit, Lagerleben und blutige Kämpfe mit erstaunenswerterm Naturalismus vorzuführen. Die echten Soldaten auf der Bühne spielten, als ob sie an der Front wären. Dort, wo die kriegerischen Vorgänge der technischen Mittel der Bühne spotteten –

KLADDE: – sprang der Film ein.

7. Bearbeitete versus hergestellte Traumata

Da gedankliche Unbeweglichkeit durch den Anspruch der Medien hervorgerufen wird, alles vorstellbar machen zu können, steht eine „heldenlose“⁶³ Wirklichkeit, die keine Veränderungen erfährt, im Zentrum der Tragödie. Doch der Satire kann es nicht genügen, die Gewaltsamkeit sprachlicher Passivität in Szene zu setzen. Sie stellt sich zwar nicht die Aufgabe, konkrete Veränderungsvorschläge zu machen, doch kommt ihr ein utopischer Gehalt zu. Als Paradigma der Hoffnung, die Kraus auf *die zuhörende Nachwelt* setzt, kann ein Satz gelten, den ein General in der Schlusszene während des militärischen Zusammenbruchs ausspricht: „Vorstellung genommen“⁶⁴. Gemeint ist, die „Stellung“ sei genommen. Die Figur gibt zu, dass die Realität ihre Gedanken erobert hat – wenn auch nur für Augenblicke. Obwohl der General sofort zur Phrase zurückkehrt, kann er die Realität nicht mehr aufhalten. Sein abwehrender Satz „– der Feind wird an uns wie an einer ehernen Feuermauer –“ bricht ab und wird wahr: „*Der Horizont ist eine Feuerwand.*“⁶⁵

Die Opfer, deren Aufzug danach beginnt, sind „Erscheinungen“⁶⁶, „Phantome“, gehören aber zur un-verstellten Realität. Hier kommen erstmals die zu Wort, die in den anderen Akten als bettelnde Invaliden, schweigend Leidende den gesprächigen Tätern ausweichen mussten. Insofern kann die Steigerung des militärischen Zusammenbruchs zum apokalyptischen Untergang der gesamten Menschheit als Aufforderung des Satirikers gelesen werden, die Gewaltsamkeit der Banalität zu erkennen und einzugestehen, dass die Alltagssprache traumatische Wirkungen hervorrufen müsste.

Wirklichkeit zu zitieren, bedeutet, sie zu wiederholen. Wie im therapeutischen Gespräch dient die Wiederholung dazu, die Wirklichkeit neu zu erfahren und die Erinnerung an sie ins Bewusstsein zu rufen. Während Freud mit der Wiederholung die Hoffnung verbindet, das Trauma zu überwinden⁶⁷, ist es Kraus' Ziel, es überhaupt herzustellen. Obwohl sie in entgegengesetzte Richtungen

PADDE: Na sehn Sie, treffen wa ooch! Und der Apparat rollte (im letzten Akt) eine Reihe von geschickt in die Szene des Stückes eingelegten Schlachtenbildern ab. Erhöht wurde der Eindruck durch den Lärm der Maschinengewehre und Handgranaten und durch das Ächzen und Stöhnen der Gefallenen.“ Ebd., S. 489.

⁶³ Ebd., S. 9.

⁶⁴ Ebd., S. 689.

⁶⁵ Ebd., S. 710.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Der Kranke sei genötigt, „das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu wiederholen, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu erinnern.“ Diese Phase könne dem Patienten nicht erspart werden. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (Anm. 46), S. 228.

streben, kommen sie in der Gewissheit überein, dass die Sprache für Traumata eine zentrale Bedeutung hat. Freud ist der Überzeugung, dass sich nichts so tief ins Gedächtnis einschreibt wie traumatische Erlebnisse.⁶⁸ Kraus hingegen ist auf die Wiederholung angewiesen, weil überhaupt gezeigt werden muss, dass es etwas zu erinnern gibt. Anders als Freuds Patienten sind seine Gestalten „gesund“.

Das Originelle an Kraus' Ansatz besteht darin, dass er die Wirklichkeit der Gewalt nicht mimetisch zu erreichen sucht, sondern die Furchtbarkeit des Krieges im scheinbar Nebensächlichen entdeckt. Vorsichtige Hoffnung richtet er auf die Aufnahmefähigkeit der Nachwelt für diese Traumata:

[...] es mag zu befürchten sein, dass noch eine Zukunft, die den Lenden einer so wüsten Gegenwart entsprossen ist, trotz größerer Distanz der größeren Kraft des Begreifens entbehre. Dennoch muss ein so restloses Schuldbekenntnis, dieser Menschheit anzugehören, irgendwo willkommen und irgendeinmal von Nutzen sein.⁶⁹

Die Fähigkeit, den vergangenen Krieg zu erinnern, wird also, wenn überhaupt, von künftigen Generationen erwartet. Da Kraus die paradoxe Ansicht vertritt, Erinnerung sei bei seinen Zeitgenossen nicht möglich, weil sie den Krieg, den sie erlebt haben, nicht erlebt hätten, muss der Satiriker das Erlebnis als Voraussetzung der Erinnerung literarisch herstellen.

Das Erlebnis, das sein Drama den Nachwelt vermitteln will, ist wiederum das der Erlebnislosigkeit. Freuds Patienten entdecken persönlich *Bedeutungsvolles*, wenn sie an ihre Traumata rühren. Kraus' Zuhörer kommen hingegen in Kontakt mit unpersönlichen *Banalitäten* einer kriegslüsteren Gesellschaft und sollen über deren allgemeine Verbreitung tief und persönlich erschrecken. Was hier dem Trauma zugrundeliegt, ist die bloße Zugehörigkeit zu einer Menschheit, die nicht mehr zu erschrecken versteht. So erklärt sich auch die apokalyptische Anlage der Tragödie. Wo die Schuld, Mensch zu sein, eingestanden werden soll, muss sich der Satiriker an eine höhere Instanz wenden, die die Literatur als „Sühne“ gelten zu lassen vermag. Traumatisch ist für Kraus, zugesehen zu haben und nicht verrückt geworden zu sein. Für Kraus wären demnach die Patienten Freuds, die vom Krieg traumatisiert sind, die eigentlich Gesunden.

Die Wiederholung der Banalität ermöglicht einen neuen Blick auf sie, weil das, was im Krieg als unbedeutend beiseite geschoben wurde, plötzlich vor das satirische und dann sogar vor das göttliche Weltgericht gestellt wird. Leere und Banalität sind die Inhalte des Traumas, das die Satire herbeiführen will. Die Traumalosigkeit wird zur eigentlichen Ursache des Traumas.

Kraus will die Vergangenheit nicht vergehen und verschwinden lassen. So wie das Individuum Freuds Einsicht zufolge das Trauma als – wenngleich nicht

⁶⁸ Die unbewussten Seelenvorgänge seien „an sich ‚zeitlos‘“. Ebd., S. 235.

⁶⁹ Karl Kraus (Anm. 10), S. 10f.

bewusste – Erinnerung bewahrt, fixiert Kraus im satirischen Sündenregister die Taten für einen resigniert zur Zerstörung ansetzenden Gott. Dieser ist alttestamentarischen Zuschnitts, tritt strafend auf.

Ausblickend möchte ich vorschlagen, Kraus' Paradoxien weiterzudenken und ihre Ähnlichkeiten zum „*témoignage négatif*“ Lyotards in den Blick zu nehmen:

Ce que nous occupe: un „passé“ qui n'est pas passé, qui ne hante pas le présent, au sens où il lui fait défaut, lui manquerait, se signifierait présentement même comme un spectre, une absence, qui ne l'habite pas non plus au titre d'une belle et bonne réalité, qui ne fait pas objet à la mémoire comme quelque chose qui serait oublié et doit être rappelé [...]. Qui n'est donc pas là comme blanc, absence, terra incognita, mais qui est là partout.⁷⁰

⁷⁰ Jean-François Lyotard: *Heidegger et les juifs*. Paris 1988, S. 27. Dazu Lachmann: „Die Darstellung muss das Undarstellbare als ihr Anderes umfassen; und es ist das Undarstellbare, das das ‚unvergesslich Vergessene‘ umschließt. Das unvergesslich Vergessene aber ist das Unerinnerbare, das durch keine Repräsentation eingeholt werden kann. Für Lyotard sind es die ‚Juden‘ [...], die ‚sich der Erinnerung verpflichtet fühlen‘ und ‚dem Gesetz des Vergessenen‘. Sie erinnern, dass es Vergessen gibt, etwas, das keine Darstellbarkeit erträgt, das sich keiner Darstellung preisgibt. Damit wäre, zugespitzt, die Nichtrepräsentation die Garantie für das Erinnern des Vergessens. Und in diesem Vergessen wäre alles bewahrt [...]. Das Vergessene ist weder das kulturell Inaktive noch das für den kulturellen Prozess notwendige Ausgegrenzte, sondern das Eigentliche und Unhintergehbare der Kultur.“ Renate Lachmann: *Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück der Mnemonisten*. In: dies./Anselm Haverkamp. (Hgg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt am Main 1991, S. 115f.