

## DIALOGISCH VERMITTELTE VERHALTENS- UND SPRACHKRITIK (in den *Letzten Tagen der Menschheit* von Karl Kraus)

Im Artikel werden am Beispiel der Tragödie „Die letzten Tage der Menschheit“ des österreichischen Schriftstellers Karl Kraus diskursive Handlungsstrategien und sprachliche Präsentationen der handelnden Personen analysiert.

**Stichwörter:** *Dialog, Drama, diskursive Strategien, Karl Kraus, Rededarstellung, handelnde Personen*

### 1. Das Werk als Ganzes

*Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in 5 Akten mit Vorspiel und Epilog* ist das wichtigste Werk von Karl Kraus (1874-1936). Er hat viele Jahre daran gearbeitet und mehrere Fassungen davon veröffentlicht: die sog. Aktausgabe in 4 Sonderheften seiner Zeitschrift *Die Fackel* (1918/19: 639 + 48 Seiten), die sog. Buchausgabe von 1922 (792 S.) und eine Bühnenfassung (1930), die erst 1992 im Druck erschienen ist. Im Folgenden geht es um die Buchausgabe, die den 10. Band der von Chr. Wagenknecht herausgegebenen *Schriften* von K. Kraus bildet und die als Taschenbuch zugänglich ist (15. Aufl. 2014, 774 S.). Da Kraus viele wienerische und allgemein österreichische Wörter verwendet und zudem oft auf historische Personen, auf Orte und Institutionen in Wien, auf Kriegsschauplätze und Ereignisse des Ersten Weltkriegs referiert, empfiehlt sich zum Verständnis des Werks das „Lexikon zu K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit“ (Pistorius 2011).<sup>1</sup>

An der Buchausgabe hat Kraus von 06.1915 bis zum 11.1922 gearbeitet (Krolop 1992, 83; Timms 1990; 40). Schon in seinen Beiträgen zur *Fackel* hatte er einzelne Zeitungstexte zu Dialogen verarbeitet, in denen ein veröffentlichter Text mit fiktivem Material gemischt wurde (Timms 1995, 231-236). Kraus verwendete dabei verschiedene Techniken: die Aneinanderreihung unterschiedlicher Quellen, mit und ohne eigene kommentierende Stimme, und die stilistische Anpassung an die fremde Stimme („hybride Konstruktion“ im Sinne von M. Bachtin (Bachtin 1979, 195-219; Ederer 1979, 356-358).

Kraus hat das Werk als „Tragödie“ bezeichnet, was weniger im literaturwissenschaftlichen Sinne zutrifft als in einem allgemeinsprachlichen Sinne, nämlich als eine Entwicklung zu einer schrecklichen Katastrophe. Mit einer Tragödie als Gattung haben die *Letzten Tage der Menschheit* (=LTdM) nur die Einteilung in Akte und Szenen gemein, nicht aber eine beschränkte Anzahl von

<sup>1</sup> Kurzeinführungen sind: Timms (1995, 505-518), Scheichl (1996), Aurnhammer (2015).

zentralen Figuren und deren Handlungen in einem zeitlichen Ablauf mit Exposition, Komplexion, Peripetie und Lösung.<sup>1</sup> In einer selbstreflektorischen Szene sagt der „Nörgler“, die Stimme von Karl Kraus: „Ich habe eine Tragödie geschrieben, deren untergehender Held die Menschheit ist; deren tragischer Konflikt als der der Welt mit der Natur tödlich endet. [...] Woran aber geht mein tragischer Held zugrunde? [...] Er zerbricht an der Lüge: die Wesenlosigkeit, an die er den alten Inhalt seines Menschentums verloren hat, in den alten Lebensformen zu bewähren“ (IV, 54, S. 671).

Kürzer kann man die Intention dieses Dramas nicht zusammenfassen. Die Menschen haben sich nach Karl Kraus einer kognitiven, sprachlichen und kommunikativen Lügenhaftigkeit ausgeliefert, welche die Zeitungen und alle staatsragenden Institutionen unisono verbreiten. Bezogen auf den Ersten Weltkrieg heißt das: Der Krieg wurde *uns*, d.h. Deutschland und Österreich, *aufgezwungen*. Beide Länder stehen *Seit' an Seit', Schulter an Schulter* in einem *Verteidigungskrieg*. Die Kriegsgegner sind grundsätzlich hinterhältig und barbarisch. Wir verteidigen gegen sie die Werte der *Kultur*. Es gilt *durchzuhalten bis zum letzten Atemzug*, bis zum *Endsieg*. Wer dabei nicht mitmacht, wird *rucksichtslos* beseitigt, denn: *Krieg ist Krieg*, und dieser rechtfertigt die schlimmsten Verbrechen. Die hier kursiv gesetzten Wörter und Phraseologismen sollen die gesellschaftlichen Denkmuster andeuten, die dazu gedacht waren, einen nationalen Konsens zur Unterstützung des Krieges herzustellen. Fast aus jeder Szene sprechen die ideologischen Verblendungen und der Mangel an Empathie mit den Opfern des Krieges.

Um ein möglichst umfassendes Bild von der Barbarei des Krieges heraufzubeschwören, versuchte Kraus, viele situative Momente einzufangen. Die 5 Akte enthalten 219 Szenen (ohne den Epilog), von denen manche sehr kurz sind, die längste sich aber über 98 Seiten erstreckt (V, 55: das „Liebesmahl bei einem Korpskommando“). Dargestellt werden Dialoge und Monologe von historischen Personen und sozial typisierten Figuren. Fast jede Szene eröffnet eine neue Situation an einem anderen Ort, mit anderen Figuren, mit anderen Problemen und anderen Dialog- bzw. Monologtypen. Zwar kommen bestimmte Personen/Figuren auch in ihren festen Konstellationen mehrfach vor – so vier Offiziere jeweils zu Beginn eines Aktes – aber es gibt keinen durchgehenden Handlungsstrang wie im traditionellen Drama.

Kraus ist bestrebt, die gesamte Gesellschaft seiner Zeit abzubilden, in ihrer gesamten Hierarchie von den beiden Kaisern bis zum ärmsten Bettelweib. Doch vertreten die Figuren mehrheitlich soziale Rollen in Machtpositionen: Reporter (besonders: die Kriegsreporterin Alice Schalek) und Journalisten von Zeitungen (*Neue Freie Presse*) und Zeitschriften, die Informationen im Sinne von Kriegsbegeisterung und Hass auf die Völker der Gegner verfälschen (beispielhaft in einem Interview mit Elfriede Ritter, I, 14); Literaten, die Kriegsgedichte,

<sup>1</sup> Zum Vergleich mit einer klassischen Tragödie: Aurnhammer (2015).

Kriegsreden und Kriegererlebnisse verfassen; Produzenten der Foto- und Filmpropaganda (Wochenschau), die sterbende Soldaten zu einem stimmungsvollen Trauermoment herrichten (S.735ff.); die befehlenden Militärgrade vom Generalstabschef (I, 24) bis zum Feldwebel (brutal und kriecherisch: Feldwebel Weiguny, I, 18); Armeejuristen, die Soldaten und Bewohner in Kriegsgebieten aus nichtigen Gründen hinrichten lassen (IV, 30, 32; V, 55, S.698-703); katholische Feldgeistliche, die zum Gewehr greifen („laßt mich auch a wengerl schießen“, II, 6, S.242), und protestantische Pfarrer, die den Krieg theologisch rechtfertigen (III, 15-17); immer wieder Händler, die aus Kriegsmaterial und knapp gewordenen Waren Kapital schlagen; Wissenschaftler, die Giftgase erfinden (V, 55, S.744-746); Ärzte, die Kranke an die Front schicken usw. Sie alle wirken mit an einem begrifflich-emotionalen Gespinnst der Kriegsbegeisterung und der Enthumanisierung, innerhalb dessen die Menschen unfähig werden, kritisch zu denken und empathisch zu fühlen.

Zwar konzentrieren sich die Szenen auf das Wien 1914 - 1918, aber auch die Gegenden an den österreichischen Kriegsfronten, die Städte Berlin, Rom und Konstantinopel, die Insel Asinara bei Sardinien (S.718), ein Gefangenenerlager in Sibirien (V, 51) und weitere entfernte Orte kommen mit den Folgen des Krieges in den Blick. Der Grundton der Tragödie ist mimetisch-satirisch: Kraus lässt seine Charaktermasken in einer Weise sprechen, die ihre Verblendung, ihre Beschränktheit und Unmenschlichkeit ausdrückt. Oft ist dieser Ton zynisch. Nur in den Gesprächen zwischen dem „Optimisten“ und dem „Nörgler“ wird die Satire von der Modalität des Überlegens und Argumentierens abgelöst; und nur in zwei Szenen ist der Ton voll menschlicher Wärme (V, 36: der Brief Ludwig Fickers an Kraus) und empörtem Pathos (V, 54: der „Nörgler“ mit unverstellter, zorniger Anklage, zum Teil im Stil der Bibel (S.677), mit einer bewegenden Totenklage über gefallene Freunde).

Im 5. Akt häufen sich selbstgefällige und zynische Berichte von Grausamkeiten und Kriegsverbrechen. Elemente des Surrealen und des Phantastischen nehmen zu. Tiergestalten als mythologische Repräsentanten von üblen Gesinnungen treten auf. Die Tragödie endet im Epilog mit einem Weltuntergang. Der gesamte Kosmos, die „Natur“, von der die Menschheit abgefallen ist, wendet sich gegen „diesen hundstollen Planeten“ und vernichtet ihn (Krolop 1992, 91). Die Figuren reden nun in Versen. Das letzte Wort hat Gott selbst: „Ich habe es nicht gewollt“ – ein metaphysischer Widerhall des gleichen Diktums von Kaiser Wilhelm II., als dieser im Juni 1915 an der Westfront einen Berg von Leichen sah (Pistorius 2011, 222). Timms (1990) hat die Zweiteilung des Werks zu Recht als „dokumentarisches Drama und apokalyptische Allegorie“ bezeichnet. Dass die „Natur“ sich rächt und die Erde (oder große Teile von ihr) zerstört, ist heute angesichts von Naturkatastrophen, die aus der hemmungslosen Industrialisierung herrühren, allenthalben zu spüren und wird auch zunehmend von Philosophen reflektiert (P. Sloterdijk, B. Latour).

Das Buch beginnt mit dem Schock-Bild: auf der Rückseite des Titelblattes ist eine Ansichtskarte aus dem Jahr 1916 abgebildet, die den ehem. österreichischen Reichsratsabgeordneten aus Trient, Cesare Battisti, als Hingerichteten zeigt. Battisti hatte nach dem Anschluss Italiens an die Entente gegen Österreich gekämpft, wurde gefangen genommen, zum Tode verurteilt und am Würgegalgen erdrosselt. Es zeigt den Moment nach der Hinrichtung: über der Leiche steht der Henker Josef Lang, feixend, „mit dem zugekniffenen linken Auge“. Neben der Leiche stehen lächelnd Männer in Zivil und in Uniform. Der „Nörgler“ sieht in dem Henker „das österreichische Antlitz“ symbolisiert. Es ist das „Antlitz“ des Wiener Henkers, der auf der Ansichtskarte, die den toten Battisti zeigt, seine Taten über dem Haupt des Hingerichteten hält, ein triumphierender Ölgötze der befriedigten Gemütlichkeit, der ‚Mir-san-mir‘ heißt. Grinsende Gesichter von Zivilisten und solchen, deren letzter Besitz die Ehre ist, drängen sich um den Toten, damit sie alle auf die Ansichtskarte kommen (S.507). Als Frontispiz-Fotografie deutet es voraus, wohin es mit der österreichischen Gesellschaft gekommen ist (Müller 1995, 212).

Dem Hinrichtungsbild am Anfang entspricht eines am Ende. Die letzte Seite zeigt ein Foto eines Kruzifixes auf einem Schlachtfeld: Eine Granate hat dem Gekreuzigten das Kreuzgerüst weggeschossen, sodass Christus nur noch mit den Füßen auf einem Felsen zu stehen scheint und die Arme in den Himmel reckt. Kraus schrieb im Jahr 1924, rückblickend auf den Beginn des Krieges, zu diesem Sinnbild, dem er eine Fotografie eines Kreuzes ohne Christusleib gegenüberstellte: „Erhöret mich“ rief auf dem Schlachtfeld bei Saarbürg der Gekreuzigte, dem, von einer Granate getroffen, das Kreuz zerschmettert war. Noch hielt er sich und ging nicht zur Erde. Denn dort hätten ihn die Nutznießer des Todes, die Händler und Wechsler aus dem Tempel gejagt. Aber noch war er unversehrt und reckte die Arme empor, als wollte er nicht daran glauben und die Welt beschwören und die Welt trotz allem, was sie seinem Herzen angetan, umarmen. Da glaubten sie, als sie es sahen, an ein Wunder, doch sie erschrecken nicht und sie erhörten ihn nicht, sondern nagelten ihn ans Kreuz, noch einmal, damit er regungslos dem Morden zusehe. Und da geschah es, daß Christus am Kreuze starb. Aber nicht durch das Kreuz, sondern durch eine Granate, die nun das Kreuz unversehrt ließ, aber den Leib Christi zerschmetterte (Die Fackel 657, 5f., zit. bei Krolow 1992, 108f.)

Die LTdM enthalten viele Medien. Kraus hat in sein Drama Gedichte und Lieder mit ihren auf Notenblättern aufgezeichneten Melodien eingefügt. Er lässt im Epilog gebundene Rede im Rhythmus von Walzer (die alte Gesellschaft) und Tango (die neue Gesellschaft) sprechen. Er stellt szenisch dar, wie Fotografien und Filmaufnahmen für die Kriegspropaganda arrangiert werden und wie sie vom Publikum betrachtet werden. Kraus lässt Personen telefonieren, sodass wir nur einen einseitigen Dialog haben (Vorspiel 3; II, 16; III, 22 u.ö.). Im Epilog treten Erscheinungen an einer Wand wie Filmprojektionen auf (Timms 1995, 523), Tote werden zum Leben erweckt; die Alltagsrealität erweitert sich ins

Mythische und Religiöse (Pfothenauer 1983, 335-338). *Die letzten Tage der Menschheit* sind ein multimediales, ein gattungskombinierendes und ein stilvariiertes Gesamtkunstwerk.

Aurnhammer weist darauf hin, dass Kraus in der Anordnung von Szenen die filmischen Techniken der Montage vorwegnimmt: die Analogiemontage, mit welcher Szenen ähnlicher Aussageintention aufeinander folgen (z.B. mehrere kriegsverherrlichende Geistliche in III, 15-17), ein deutscher Hauptmann und ein französischer General, welche Gefangene töten (V, 14, 15); die Kontrastmontage (der Papst Benedikt und der Herausgeber der *Neuen Freien Presse*, Moriz Benedikt, I, 27-28), die Leitmotivmontage (wiederkehrende Gespräche zwischen dem „Optimisten“ und dem „Nörgler“, dem „Patrioten“ und dem „Abonnetten“ als Reflexionsebenen zum Kriegsgeschehen). Es gibt 3 Rezeptionsweisen des Dramas: als Lesedrama, als Bühnenaufführung und als Vortrag.<sup>1</sup> Alle haben ihre Berechtigung, jedoch kommt die Leserezeption der Gesamtintention des Werks am nächsten. Nur ein Leser kann die kursiv gesetzten Bühnenanweisungen als die epische Stimme eines Erzählers verstehen, der die räumlichen Situationen schildert und das Aussehen, die Bewegungen etc. der Figuren beschreibt und bewertet (Müller 1995, 394-429).

## 2. „Dramatisierung des Dokumentarischen“

Die vorherrschende literarische Technik in den LTdM ist die „Dramatisierung des Dokumentarischen“ (Kraus, zit. bei Krolop 1992, 107). Damit ist gemeint, dass Kraus einen in der Öffentlichkeit vorliegenden Text in eine fiktive kommunikative Situation bringt, in der er produziert wurde (Timms 1995, 232). Dies soll an einem Beispiel gezeigt werden:<sup>2</sup> Das *Wiener Illustrierte Extrablatt* brachte (wohl) am 01.09.1914 das Faksimile der Vorder- und Rückseite einer Feldpostkarte des Kommandieren Generals der 4. Armee, Moritz von Auffenberg, an den in Wien bekannten Caféhausbesitzer Ludwig Riedl (vgl. S.791). Das Blatt textete unter die Abbildung der Adressenseite: „Der Besitzer des ‚Café de l'Europe‘ auf dem Stefanplatz, Herr Ludwig R i e d l, erhielt vor einigen Tagen eine F e l d p o s t k a r t e, dessen Absender kein Geringerer ist, als der siegreiche Heerführer G e n e r a l d e r I n f a n t e r i e R i t t e r v. A u f f e n b e r g. Auf dieser vom 25. August, also kurz vor der großen Schlacht bei Z a m o c z, datierten Karte, dessen Fasimile wir hier bringen, schreibt der General: „Zur Stunde, wo ich meist in Ihren Räumen saß, freundliche Grüße aus fernem Feldlager. Auffenberg“. Schon diese wenigen Zeilen der Unterschrift zeigen, wie formelhaft die Journalisten schreiben: *kein Geringerer als. der siegreiche Heer-*

<sup>1</sup> Zu den prosodischen Eigenschaften einiger Figuren bei den Leseaufführungen von H. Qualtinger: Piok (2011, 69-82).

<sup>2</sup> Es gibt wenige Studien mit Vergleichen von Textvorlagen und deren Verarbeitungen in den LTdM (Aurnhammer 2015).

*f*ührer, die große Schlacht – immer bewegen sich die Journalisten in einem Text-  
traum vorgefertigter Formulierungen.

In den LTdM (I, 16) macht Kraus aus dem Text der Feldpostkarte eine Szene: Im Hauptquartier treten Auffenberg und die Generale Brudermann, Dankl und Pflanzer-Baltin auf. Alle sind historische Personen. Sie sprechen zuerst darüber, dass sie bei ihren Angriffen in so früher Kriegszeit schon Zig-Tausende ihrer Soldaten verloren haben, was für sie aber nur insofern von Bedeutung ist, als sie dafür in der Presse gerügt werden können (General Brudermann: „Ich hab nur achtzigtausend verloren und gegen mich fangen’s auch schon an zu stierln [= ‚in etwas stöbern, nach etwas suchen‘]). Pflanzer-Baltin drängt darauf, dass ein Angriff gemacht wird: wie viele Soldaten dabei sterben, ist ihm einerlei: „I bin für Sturm, möchte wissen, wozu die Leut sonst auf der Welt sind als fürn Heldentod! Sturm moch mr, Sturm moch mr (*er bekommt einen Anfall*).“ Auffenberg stimmt ihm zu: „Aber geh, aber geh – ganz deiner Ansicht. Ich war immer dafür, daß die Eigenen frisch draufgehn. Bin auch schon mitten drin in der Vorarbeit. I sag, nutzt’s nix, so schadt’s nix.“

Für die Generale ist nur wichtig, in der Presse als große Feldherren gefeiert zu werden. Auch sprachlich kommt der Zynismus zum Ausdruck: Das pathetische Wort *Heldentod* hat sich abgenützt zu etwas Normalem. Die Formulierung *frisch draufgehn* ist doppeldeutig: Im Kontext eines geplanten Angriffs bedeutet sie, dass die Soldaten ‚mit voller Kraft‘ (*frisch*) gegen den Feind kämpfen sollen (*drauf(los)gehn*). *Draufgehn* heißt umgangssprachlich auch ‚sterben‘, und *frisch* bekommt in diesem Kontext die Bedeutung von ‚jung‘. Die Devise *Nützt es nichts, so schadet es auch nicht* bedeutet, dass selbst wenn der geplante Sturmangriff nicht zum Erfolg führte, er der gesamten Kriegslage auch nicht schaden würde. Noch einmal zeigt sich die Einstellung der Generale: Für sie ist es kein *Schade*, wenn bei einem solchen Angriff Tausende von Soldaten *draufgehn*. Dann fängt Auffenberg an, etwas zu schreiben:

DANKL: Was schreibst denn da?

AUFFENBERG: Hörts zu: „In dieser Stunde“ –

PFLANZER-BATIN: Ah, der pulvert die Leut auf - dös tur i net. Mir ham Maschinengewehre und Feldkuraten! Morgen mach mr Sturm und da –

AUFFENBERG: „In dieser Stunde“ –

BRUDERMANN: Schreibst an’ Armeebefehl?

AUFFENBERG: Nein, eine Korrischpondenzkarten.

DANKL: An wen schreibst denn nachher so welthistorisch?

AUFFENBERG: Hörts zu: „In dieser Stunde, in der ich sonst in Ihren mir so trauten Räumen saß, denke ich an Sie und Ihr Personal und sende Ihnen herzliche Grüße aus fernem Feldlager. Auffenberg.“

BRUDERMANN: Wem schreibst denn? Dem Krobotin?

AUFFENBERG: Aber was fällt denn dir ein? Dem Riedl!

ALLE: Ah dem Riedl! (S. 138f.)

Welchen Interpretationskontext gibt Kraus dem Text der Feldpostkarte? Die Generale der Szene stehen vor einem militärischen Angriff gegen die russische Armee. In dieser Situation lässt der umformulierte Textanfang (von „Zur Stunde ...“ zu „In dieser Stunde ...“) an den Beginn eines Aufrufs an die Offiziere und Mannschaften denken, einen sog. Tagesbefehl. *In dieser schweren Stunde* ist eine formelhafte Wendung bei Ansprachen, deren Anlass ein Trauerfall, eine Katastrophe oder eine Gedenkstunde an ein großes Unglück ist.<sup>1</sup> In diesem Sinne interpretieren auch Pflanze-Baltin, Bruderermann und Dankl den Textanfang. Pflanze-Baltin, der schon vorher als Choleriker dargestellt wurde („bekommt einen Anfall“), sagt, in der dritten Person über Auffenberg sprechend: „Ah, der pulvert die Leut auf“, (*aufpulvern*=, in Stimmung/ Begeisterung versetzen“) und stellt gleich einen Kontrast zu seiner eigenen brutalen Einstellung gegenüber einfachen Soldaten her: „Mir ham Maschinengewehre und Feldkuraten“. Mitzuverstehen ist, dass mit Maschinengewehren auf die eigenen Leute geschossen wird, wenn sie zu zögerlich gegen den Feind vorgehen, und dass Feldkurate (einfache Feldgeistliche) mit ihren Predigten und Ansprachen für die gehörige aggressionsbereite Stimmung sorgen (vgl. S.450). Das ist die Fortsetzung der mimetischen Satire. General Bruderermann bestimmt die vermutete Textsorte: „Schreibst an‘ Armeebefehl?“, und General Dankl setzt mit der Stilcharakterisierung „so welthistorisch“ einen Text von großer Bedeutung voraus. Auch noch nachdem Auffenberg den Postkartentext vorgelesen hat, glaubt Bruderermann, es müsse sich um einen militärisch hochgestellten Adressaten handeln (A. Freiherr v. Krobotin war zu dieser Zeit Kriegsminister).

Auffenbergs Erklärung, dass der Adressat (nur) ein bekannter Caféhausbesitzer ist, schafft für den Leser/Zuschauer (I, 16 war auch eine Szene der Bühnenfassung) eine große ironische Distanz zum angeschlagenen pathetischen Ton. Der Leser/Zuschauer versteht, dass dem General in der Zeit der „Vorarbeit“ zu einem gefährlichen Angriff, der Menschenleben kostet, die Erinnerung an die gemütliche Zeit in einem Café wichtiger ist als die militärische Planung. In diese semantische Richtung verändert Kraus nun auch den weiteren Text der authentischen Postkarte: Aus dem umgangssprachlichen Relativadverb *wo* wird das geschreibenssprachliche *in der*, was zum hohen Stil des Textanfangs passt; aus dem Adverb *meist* wird *sonst*, was den Kontrast zwischen Friedensgebiet und Front hervorhebt; aus der Präpositionalphrase *in Ihren Raumen* wird durch attributiven Zusatz *in Ihren so trauten Räumen*, was diesen Kontrast verstärkt und das Café als den eigentlich gewünschten Aufenthaltsort des Generals ausweist. Die Hinzufügung „denke ich an Sie und Ihr Personal“ treibt den Gegensatz zwischen menschenverachtendem Handeln im Krieg („daß die Eigenen frisch draufgehen“) und der sentimentalen Nähe zu den Kellnern des Cafés auf die Spitze. Schließlich formuliert Kraus *freundliche Grüße* um zu *herzliche Grüße*,

<sup>1</sup> Seine berühmte erste Vorlesung nach dem Kriegsbeginn (19.11.1914) hat Kraus mit der kriegspathetischen Formel *In dieser großen Zeit* eingeleitet und dann mit unterschiedlichen Adjektivattributen variiert: *In dieser größten, ersten, lauten Zeit* (F 404. 1).

was ebenfalls eine größere Nähe zwischen General und Caféhausbesitzer ausdrückt.

Noch etwas an diesem Beispiel ist charakteristisch für die dialogischen Szenen insgesamt. Die miteinander agierenden Personen handeln meist in einem Einvernehmen des Patriotismus, des Nationalismus und im gemeinsamen Verdrängen von Widersprüchen und Grausamkeiten (s. 4.2.). Auch in dieser Szene stimmen sich die Generale gegenseitig zu: „Gar net ignorieren! – ganz deiner Ansicht“. Wenn Einer in Bedrängnis kommt, solidarisieren sich die Anderen. Auf die Klage von Aufferberg, er lasse sich die Kritik der Presse an zu hohen Verlustzahlen „nicht gefallen“, sagt Brudermann: „Aber geh, sei net zwider, was soll denn unsereins sagen. Ich hab achtzigtausend verloren ...“. Dankl solidarisiert sich mit ihm: „Mir rechnens‘ die siebzigtausend nach“. Und Pflanze-Baltin setzt sich über den – in diesem Falle! – gemeinsamen Feind der Presse hinweg: „Gar net ignorieren! Bei mir wird g‘stürmt, da gibt’s keine Würschtel ...“ (,da gibt es keine Ausnahme‘, ein oft zitierter Phraseologismus).

Aus dem Gehäuse der gegenseitig sich bestätigenden Weltinterpretation kommen auch die anderen Figurenkonstellationen nicht heraus. Ähnlich gestaltet sind die Gespräche zwischen der Frontreporterin Alice Schalek und die sie empfangenden Offiziere (I, 21 u. ö.), zwischen dem Feldkurat Anton Allmer und Offizieren (II, 6,7), zwischen dem „Abonnetten“ und dem „Patrioten“, die die Meinungen der *Neuen Freien Presse* wiedergeben (I, 11 u.ö.), zwischen den Armeerichtern, die sich mit ihren Todesurteilen übertrumpfen (IV, 30 u.ö.).

### 3. Sprachkritik und sprachliche Ebenen

Für Karl Kraus ist die Sprache etwas sehr Wertvolles, deren Ursprung - eine Idee der Romantik - in der Dichtung liege. Er nennt sich ihren „Diener“, metaphorisiert die Sprache als eine Frau, zu der er ein erotisches Verhältnis hat: „weil ich mit der Sprache nur eine unerlaubte Beziehung unterhalte und sie mir nicht als Mädchen für alles dient“ (Wagenknecht 1965, 127; Schiewe 1998, 200). Er beklagt, dass sich die Sprache Leuten hingibt, die sie missbrauchen; er selber will sie wieder rein und integer machen (Müller 1995, 283f.):

Die Sprache  
Mit heißem Herzen und Hirne  
Naht‘ ich ihr Nacht für Nacht.  
Sie war eine dreiste Dirne,  
die ich zur Jungfrau gemacht.

Kraus sah eine sehr enge Verbindung zwischen Wortinhalt und Lautgestalt, ganz im Sinne der analogen (vs. konventionell vermittelten) *physei*-Theorie des sprachlichen Zeichens in Platons Dialog *Kratylos* (Wagenknecht 1965, 125f.). Wie viele Sprachkritiker seiner Zeit glaubte Kraus, im etymolo-

gischen Ursprung eines Wortes einen Zugang zum wahren Wesen der Dinge zu bekommen, und er sah auch eine sehr enge Verbindung zwischen Sprache und Denken. Mag die Sprachwissenschaft hier Einwände erheben, ein bleibendes Verdienst ist Kraus' konkrete Kritik an der Sprachverwendung in öffentlichen Texten. Die Hochwertwörter seiner Zeit führen nach Kraus in die Irre: weil sich die Lebensformen, in denen sie einmal stimmig waren, verändert haben (vgl. die eingangs zitierte „Wesenlosigkeit“ der Wörter, die sich nicht in den „alten Lebensformen bewähren“ kann); weil sie Fehlentscheidungen und Verbrechen beschönigen; weil sie Gefühle wecken, deren Konsequenzen Verderben über die Gesellschaft hereinbrechen lassen, oder einfach, weil sie im Interesse der Gewinnmaximierung funktionalisiert werden. Am meisten wendete sich Kraus gegen eine Sprachverwendung mittels vorgefertigter und nachgeplappelter Formulierungen, die dazu beitragen, die gesellschaftliche Wirklichkeit phrasenhaft eingeschränkt zu sehen und sich nicht mehr auf eigene Erfahrungen einzulassen (Kraus' Begriff dafür lautet *Phantasie*). In einem Abschnitt über Sprache und Nationalismus sagt der „Nörgler“: „... daß jene Sprache, die am meisten zu Phrase und Vorrat erstarrt ist, auch den Hang und die Bereitschaft hat, mit dem Tonfall der Überzeugung alles an sich selbst untadelig zu finden, was dem andern zum Vorwurf gereicht“ (S.201).

### 3.1. Phonetik/Graphematik, Sprechproduktion, Prosodie

Kraus operiert mit seiner Sprachkritik auf allen Sprachebenen. In Bezug auf die Phonetik/Graphematik setzt er Wortspiele ein, die entlarvend wirken:<sup>1</sup> Ein *Hochverrat* ist eigentlich ein *Hofverrat* (S.288, 426). Die Phrase *glorreiche Offensive* wird zur *chlorreichen Offensive* (S.351), da sie mit dem Giftgas Chlor geführt wird. Die Wortspiele beruhen auf der minimalen Lautdifferenz ([g] vs. [k]), erzeugen aber einen maximalen semantischen Kontrast.

Kraus lässt seine Figuren in ihren jeweiligen Dialekten sprechen, am häufigsten natürlich im Wiener Stadtdialekt, der vom tiefen Dialekt mit groben, beleidigenden Wörtern (S.334f.) bis zum phonetisch dem Standarddeutsch näherstehenden Wienerisch der höheren Offiziere reicht. Aber auch das Baltische (S.349), das Berlinische (S.360, 661ff. u.ä.) und allgemein Niederdeutsche (S.372, 377), das Jiddische (S.387) werden phonetisch inszeniert oder nur angedeutet. In I, 23 stellt Kraus durch den künstlichen bairischen Dialekt des Volksdichters Ludwig Ganghofer dessen falsche Volkstümlichkeit bloß. Diese verrät sich darin, dass Ganghofer immer wieder von einem Adjutanten ermahnt werden muss, mehr im Dialekt zu sprechen, und auch darin, dass er einen schwäbischen Soldaten mit Lauten sprechen lässt, die nicht schwäbisch sind (*den erschte Grawe haye mer*, S.172; Müller 1995, 87). Der Wechsel zwischen

<sup>1</sup> Zu Typen und Verwendungen von Wortspielen: Wagenknecht (1965); eine Liste von Wortspielwörtern bei Pistorius (2011, 544-547).

Dialekt und Standarddeutsch markiert die Grenze zwischen eigener Rede und vorgelesenem Schriftstück (S.290, 593f.), zwischen Ganghofers Volkstümelei und seiner eigenen Stimme („mit völlig verändertem Ton: Das kommt als Leitartikel“, S.174), zwischen alltäglicher und eindringlich mahnender Rede („aber die höhere Strategie ist das nicht, das muß ich schon sagen“, S.151). Der sprachliche Wechsel kann aber auch zu impliziter Kritik beitragen, wenn z.B. zwei Berliner junge Männer sich in einer Moschee in Konstantinopel auf Berlinisch über Muslime lustig machen, eine türkische Dame sie dagegen auf Standarddeutsch zurechtweist (III, 19).

Die phonetische Abbildung psychischer Zustände, die das Sprechen beeinflussen, verstärken den Sprachrealismus der Tragödie. Betrunkene lallen, bringen ihre Sätze nicht zu Ende, sprechen aggressiv und derb-drastisch (ein pöbelnder, betrunkenen Arbeiter in I, 13, S.131f.; ein betrunkenen Oberstleutnant in IV, 47, S. 656f.; der betrunkenen General im „Liebesmahl“, IV, 55, S.682ff.). Kraus treibt den Prozess des Sprachverlusts bis zum Ende nicht zufällig bei einem General:

DER JOURNALIST: Wissen Exellenz vielleicht etwas über das uns besonders am Herzen liegende Schicksal der dritten reitenden Artilleriebrigade?

DER GENERAL: Die – ritte – dreitende – rati – tatita – ti – titeriti (S.241).

*Ritte* und *dreitende* sind noch normale Versprecher des vorwegnehmenden Austauschs von Silbenköpfen. Was danach kommt, ist reine Parodie und endet mit einem Hahnenschrei. Die unsinnige Lautproduktion spiegelt nicht nur die geistige Verwirrung eines einzelnen Generals, sondern den Zustand der herrschenden Klasse (vgl. S.654).

Kraus achtet auch auf die prosodischen Elemente des Gesprochenen. Pausen werden durch Gedankenstriche angedeutet („Mein deutsches Weip – mein Heim – mein Kind – Mir das Liebste – auf Erden – sind“, S.349), Silbenakzente werden durch Akzentzeichen und Sperrdruck markiert, Allegro-Sprechen wird durch Wortzusammenschreibung wiedergegeben: der Chef eines Restaurants, Anton Grüßer, reiht eine Höflichkeitsformel an die andere, verkürzt die phonetische Gestalt der Wörter: „Djehreguntagzwintschnkstianschamstadienermenehochachtungkomplimentan dersm-alwieder“=„[habe die] Ehre, guten Tag, zu wünschen, küß' die Hand, [gehör]samster Diener, meine Hochachtung, Kompliment, [ein] ander[e]s Mal wieder“ (S.281). Auch hier herrscht Übertreibung: zwar können einzelne Wortgruppen so fragmentarisch gesprochen werden, nicht aber die Sequenz.

Beim alltäglichen freien Sprechen kommen phonetische und lexikalische Versprecher vor, die, wenn sie bemerkt werden, korrigiert werden. Kraus – und Kabarettisten überhaupt – setzen Versprecher planvoll ein, um die verborgenen Gedanken und Absichten der zitierten Sprecher offenzulegen. Bei Wortvertauschungen kommt der wahre Sachverhalt zum Vorschein. Der General, der einem Untergebenen den Bericht über die Einnahme von Przemysl diktiert, will unbedingt, dass der Feind durch die „Gewalt“ der österreichischen Truppen be-

siegt wurde, nicht durch Hunger. Er sagt aber: „Nicht durch Gewalt, sondern durch Hunger, ah was red ich, nicht durch Hunger, sondern durch Gewalt!“ (S.364). In derselben Abfolge von Versprecher/ Korrektursignal/ Korrektur spricht der Hauptmann im Kriegsarchiv (III, 9, S.344), in dem mehrere Literaten angestellt sind. Nach einer Suada des Kriegspoeten Hans Müller, die in einem Gebet endet, fragt der Hauptmann: „Sag'n S', was zahlt jetzt die Presse für ein Gebet - ah - für a Feuilleton wollt ich sagen“ und deckt die Vermischung von religiöser und finanzieller Sphäre auf.

### 3.2. Morphosyntax, Grammatik

Im Jargon des österreichischen Militärs gab es die formelhafte doppelte Partizipialkonstruktion *einrückend gemacht*, für jemanden, der zum Kriegsdienst verpflichtet wurde, z.B. in einer Verordnung des Kriegsministeriums gegen streikende Arbeiter: „Ist der betr. *e i n r ü c k e n d g e m a c h t e* Arbeiter nur zum Bewachungsdienst geeignet klassifiziert ...“ (S.302). Kraus lässt in II, 10 (S.253-255) den „Nörgler“ und den „Optimisten“ über diese passivische Konstruktion reflektieren:

(*Ein Zug Rekruten, die graue Bärte haben, geht vorbei*)

DER OPTIMIST: Sehn Sie, die rücken ein.

DER NÖRGLER: Und dennoch sind sie nicht Einrückende.

DER OPTIMIST: Sondern?

DER NÖRGLER: Einrückend gemachte, wie sie mit Recht heißen. Das Partizipium der Gegenwart allein würde noch eine Willenstätigkeit bekunden und darum muß schon ein Partizip der Vergangenheit dabei sein. Es sind also einrückend Gemachte. Bald werden sie einrückend gemacht sein. [...] die allgemeine Wehrpflicht hat aus der Menschheit ein Passivum gemacht.

Der „Nörgler“ erklärt genau den Unterschied zwischen *Einrückende* (eine substantivische Konversion des Partizips I *einrückend*) und *einrückend Gemachte* (eine substantivische Konversion des Partizips II *gemacht* und dessen Prädikativergänzung *einrückend*), und er sieht darin (wie oft) eine unbewusste Selbstdemaskierung der Behörden („zu Recht“). Der Terminus *Passiv* (die „Leidens“-form) wird remotiviert und zu einer Eigenschaft der verwalteten Bevölkerung erklärt. Kraus bleibt aber nicht bei den Verbkategorien Genus und Partizip, sondern er fügt in dem Satz *Bald werden sie einrückend gemacht sein* noch eine temporale Variation, das Futur I, hinzu, um anzudeuten, dass der Einrückungsbefehl nur der Anfang eines tödlich endenden Prozesses ist (vgl.: „Die Sache, für die wir ausgezogen wurden“ statt: „... sind“, S.71).

### 3.3. Lexik, Phraseologismen

Das Hauptfeld der Sprach- und Verhaltenskritik liegt im Bereich der Wörter und Phraseologismen, und dies in vielerlei Hinsichten: Fremdwortjäger, die sich anschicken, französische Wörter auf Schildern und Aufschriften durch deutsche Wörter zu ersetzen, verabschieden sich mit *Adieu*, *Serwas*, *Servitore*, *Orewar* und *Adio* (S.100f.). Frauen, die sich in vaterländischen Organisationen engagieren, sprechen mit den Hochwertwörtern dieser Organisationen, und Kraus kontrastiert diese hochtrabende Lexik mit alltäglichen Referenzobjekten („Wir Hausfrauen Österreichs hatten die Pflicht ...; durch Einheit zur Reinheit [...] namentlich für den Tafelspitz“, S.281); sie verstehen Bildungswörter falsch (Malapropismen): „daß Sie sich zu Personalien [statt: *Injurien*] hinreißen lassen“; sie zitieren geflügelte Worte falsch: „Wie sagt doch Schiller [richtig: Goethe], bitte greif [statt: *greift*] nur herein [statt: *hinein*] ins volle Menschenleben“ (S.282); sie verwechseln die Phraseologismen *am grünen Tisch* mit *am grünen Holz*, *wie Tag und Nacht* mit *Tausend und eine Nacht* (S.284).<sup>1</sup>

Meistens geht es in den Gesprächen um Homonyme, bei denen *eine* Bedeutung eine entlarvende Funktion hat. Im militärischen Sprachgebrauch bedeutet das Substantiv *Vorstellung* einen vorgeschobenen Verteidigungsbau. Kraus gibt nun dem Wort innerhalb seines ursprünglichen semantischen Kontextes in einem Zeitungsbericht eine überraschende Wendung, indem er es mit der gewöhnlichen Bedeutung ‚Begriff‘, ‚mentale Repräsentation‘ verwendet:

DER OPTIMIST: Worüber denken Sie nach? Über ein Sprachproblem?

DER NÖRGLER: Jawohl. Ich habe heute gelesen, daß die Deutschen die feindlichen Vorstellungen genommen haben. Da fiel mir eben ein, daß sie auch die eigenen genommen haben und vollständig unbrauchbar gemacht. Es sind noch Trichter da. (III, 39, S.391).

Die ‚Vorstellungen‘, mit denen man die Objekte und Geschehnisse der Welt unter Begriffe fassen kann, sind „unbrauchbar“ gemacht worden. Die Folgen sind in der ursprünglichen Satzbedeutung die Verwandlung von Bauten zu Bombentrichtern, im abgewandelten Satz leere Worthülsen. Diese sind ungeeignet, die Wirklichkeit angemessen zu erfassen und über sie zu kommunizieren. (Der Dialog geht dann mit Vertauschungen der Wörter *Vorstellung* und *Wille* in den Werktiteln Schopenhauers und Nietzsches weiter: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *Der Wille zur Macht*).

### 4. Dialog

Der Großteil der Szenen der LTdM ist dialogisch, nicht monologisch. Kraus führt eine Menge von unterschiedlichen Dialogtypen vor (s.u. 4.6.), in denen zwei oder mehr Figuren zu Wort kommen. Er gibt aber manchmal nur

<sup>1</sup> Stilbrüche sind ein beliebtes Mittel der Krausschen Satire, vgl. Scheichl (1990, 167-172) am Beispiel der Ansprache eines Wieners (I, 1); Scheichl (1996, 234); Piok (2011, 70f.).

Stimmen wieder, „wie mit einem Phonographen aufbewahrt“ (S. 681), die nicht dialogisch aufeinander bezogen sind, aber insgesamt ein „Stimmungsbild“ erzeugen (Beginn von V, 25, 26); manchmal sind es nur Wortfetzen (z.B. des Wortes *Extraausgabe*, Ende von V, 53, S.670). Der literarische Dialog als ein Wechsel unterschiedlicher Stimmen bietet Möglichkeiten der satirischen Aufdeckung von Heuchelei und Verkennung der Wirklichkeit, die der Monolog nicht hat. Im Folgenden sollen nur einige beispielhaft untersucht werden.

#### 4.1. Nachfragen, Frage und verzögerte Antwort

Der „Abonnett“ und der „Patriot“ lästern in I, 11 (S.114) über Missstände in Frankreich, ohne zu bemerken, dass dieselben Missstände auch in Österreich grassieren. Es geht um Nachmusterungen und um Wucherpreise für Kriegslieferungen:

DER ABONNETT: Von gewissen Zwischenhändlern sind bei den Abschlüssen der Verkäufe große Verdienste erzielt worden! Mit Zwischenhändlern arbeiten sie!

DER PATRIOT: Wo?

DER ABONNETT: No in Frankreich!

DER PATRIOT: Schkandal!

Bald berichtet der „Patriot“ von Streitigkeiten zwischen dem Kriegs- und dem Finanzministerium, durch welche 1,5 Millionen Wolldecken im Winter 1914/15 nicht bei Soldaten angekommen, sondern verrottet sind (S.122):

DER PATRIOT: [...] zweitens gehen die Wolldecken zugrund, sie liegen im Freien bei der Nässe und Kälte, sie sind schon fast alle hin –

DER ABONNETT: Wer?

DER PATRIOT: No, die Wolldecken! Sie sind nämlich im Freien gelagert.

DER ABONNETT: Wer?

DER PATRIOT: No, die Wolldecken! Was fragen Sie? [...]

Im ersten Fall wird der Leser durch die Nachfrage mit *wo?* darauf hingewiesen, dass ähnliche Preiserhöhungen auch in Österreich üblich sind, im zweiten Fall mit dem Fragepronomen *wer?* darauf, dass alles, was der „Patriot“ über die Decken sagt, auf die frierenden Soldaten bezogen werden kann, bis hin zu deren Erfrierungstod (vgl. S.511, 699).

Eine aufgeschobene Antwort, die erst am Ende einer Szene eingelöst wird und deren Pointe bildet, ist das dialogische Konstruktionsprinzip von V, 4. Im österreichischen Außenministerium betrachtet sich ein Graf im Taschenspiegel, was erst nachträglich vom Leser als Kontextualisierungshinweis für den folgenden Dialog mit einem Baron verstanden werden kann. Der Baron fragt den Grafen mehrmals, worauf dieser denn so sehnlich warte. Der Kontext legt eine politische Nachricht aus der österreichischen Botschaft in Bern nahe, die dazu helfen soll, den Krieg zu beenden. Der Baron hakt mehrmals nach: „Ja was is denn? – Was stellst dir denn vor, daß die in Bern machen können?“ und fragt

dann dringlich: „Ja Fixlaudon, was erwartest denn diesmal eigentlich so besonderes?“ – Die Antwort ist: „Tepp – eine Colgate[rasiercreme] – !!“ (S. 558f.). Im Nachhinein stellt sich heraus, dass, wenn der Graf gewusst hätte, dass es im Krieg so schwierig ist, aus dem Ausland seine Rasiercreme zu bekommen, er das Ultimatum an Serbien nicht befürwortet hätte.

#### 4.2. Gegenseitige Bestätigung

Dieses dialogische Interaktionsprinzip haben wir schon am Beispiel I, 16 (Postkarte an Riedel) kennengelernt. Die Konsenshaltung drückt sich in der Wiederholung syntaktischer Strukturen aus (z.B. Konditionalsatz als Rhema und Interjektion als Thema):

ERSTER VERTRETER DER REICHSPOST: Wenn jetzt die Offensive kommt, dann paß auf – rrtsch obidraht!

ZWEITER VERTRETER DER REICHSPOST: Und nachher [wenn der Krieg zu Ende ist] mit die Juden ramatama! (S. 428)

Die Interjektionen *rrtsch obidraht* = Lautinterjektion für ein schneidendes Geräusch + ‚umgebracht‘ und *ramatama* = ‚[auf]räumen tun wir‘ kommen dialogisch verteilt auch S.81 und S.656 vor. Sie sind ein sprachlicher Ausdruck blinder Aggression gegen den Kriegsgegner oder gegen Minderheiten. Syntaktische Parallelismen mit dem anaphorisch aufgegriffenen Pronomen *da* (*Da fühlt man sich ...*, *Da kann man noch ...*, *Da derfangt man sich ...*) erzeugen eine harmonische, einmütige Stimmung (S.120).

In III, 38 (S.388-340) werfen sich zwei Geschäftsreisende ihre Werbetexte wie Bälle hin und her. Diese sind gespickt mit militärischem Vokabular: Ein Fliegenfänger wird *Hindenburg* getauft, eine Schokolade *Diana-Kriegs-Schokolade*. Der erste Vertreter liest ein Werbegedicht mit „humorvollen“ Versen vor („Verfolgst du kämpfend den Franzosen / So gib ihm tüchtig auf die Hosen“); der zweite kontert mit einer Todesanzeige seines Juniorchefs, in dem ebenfalls Geschäft und Krieg ineinanderfließen („Sein weiter kaufmännischer Blick ließ ihn früh die großen Kampfesziele erkennen“).

Im Gespräch zwischen dem „Abonnetten“ und dem „Patrioten“ in V, 17 sprechen sich beide dafür aus (Friedens-)Gerüchten entgegenzutreten. Indem sie das tun, verbreiten sie aber Gerüchte mit Formulierungen, die typisch für Gerüchte sind („Ich sag Ihnen im Vertraun ...“, „Ich weiß sogar mehr ...“, „Es heißt sogar ...“, „Wissen Sie, was man sagt? Man sagt ...“, „Wissen Sie was?“). Der Konsens wird dann zum Stumpfsinn, wenn ein bestimmtes Fahnenwort endlos wiederholt und dadurch sinnentleert wird. In V, 17 kommt das Wort *Gerücht* 23 mal vor, die Losung *Aufbau und Vertiefung* (des Bündnisses zwischen Deutschland und Österreich) in V, 9 sogar 54 mal, zusätzlich zu den Wortbildungsbasen *ausbauen*, *vertiefen* und *tief*. Ähnlich ist es auch bei weniger ideologischen Wörtern wie den Verben *tun* (S.387) und *sagen* (S.605). Durch

solche endlosen Wortwiederholungen bekommt der Dialog etwas Künstliches und für den Leser fast etwas Schmerzhaftes.<sup>1</sup>

Konsens wird schließlich dadurch demonstriert, dass ein Beteiligter die Ansichten des vorhergehenden Sprechers überbietet:

DER BESITZER DES NACHTLOKALS: [...] Jeder Besucher meiner Lokalitäten wird zugeben müssen, daß die Bezeichnung „42-Mörser-Programm“ auf dem Plakat nicht zu viel versprochen hat.

EIN UNGARISCHER VIEHHÄNDLER: Ober nain, 42 Mörser is Kinderspiel gegen so ein Programm!

DER BESITZER: Der Feind selbst müßte zugeben, es is ein Bombenerfolg.

DER VIEHHÄNDLER: Wos Bomben! Bomben sind Krepierln [= ‚Schwächlinge‘] gegen solche Schloger (III, 45, S.416f.).

Die Szene geht dann in wirkliche Zerstörungen über, indem Anwesende Champagnerflaschen zerschlagen. Zur unsinnigen Steigerung im Dialog der Kriegsmetaphern kommt in der Kommunikationsachse Autor - Leser die Kritik an der Vermischung der Wirklichkeitsbereiche Krieg und Vergnügen hinzu. Es sind gerade Steigerungen ins Negative, die Überbietungen zum Ziel haben: größere Gebietsansprüche, grausame Todesurteile, mehr getötete Feinde, der Übergang vom Hungern-lassen zum Halb-tot-schlagen (S.406, 702, 708, 289).

### 4.3. Dialogisch verteilte Wortspiele

Das Wortspiel ist Kraus' liebste Waffe gegen Engstirnigkeit und Brutalität (Wagenknecht 1965). Sie werden dialogisch verteilt, am häufigsten die Mehrfachbedeutung eines Wortkörpers (Polysemie, Homonymie, Amphibolie):

DER OPTIMIST: [...] Bleiben wir hübsch in der Wirklichkeit. Es handelt sich in diesem –

DER NÖRGLER: Jawohl. Es handelt sich in diesem – ! (S.256).

Der „Optimist“ verwendet die feste verbale Konstruktion *es handelt sich (um ...)* im Sinne von ‚es geht um‘, aber noch während er die Präpositionalergänzung spricht, wird er vom „Nörgler“ unterbrochen, der dieselbe Wortstrecke wiederholt, diesmal aber *handeln* mit der vollen Bedeutung von ‚Handel treiben‘ verwendet, um auf die Machenschaften von Kriegsgewinnlern hinzuweisen. Die mögliche Doppeldeutigkeit wird erst nach dem Sprecherwechsel erkannt. In einem anderen Fall tritt auf der imaginären Bühne ein blinder ehemaliger Soldat auf, der von seiner Tochter geführt wird. Ein Leutnant kommt vorbei. Er ärgert sich, dass er nicht begrüßt wird, und sagt:

EIN LEUTNANT: Können Sie nicht sehen?

DER SOLDAT: Nein (S.635).

---

<sup>1</sup> Wiederholungsstrukturen prägen auch die Eingangsszenen der vier Offiziere, die all die Jahre hindurch immer wieder dasselbe sagen und tun (Scheichl 1996, 230).

In beiden Fällen wird die verblasste Bedeutung eines Wortes resemantisiert. Kraus nützt auch die semantische Bewegung von der konkreten zur metaphorischen Bedeutung aus: Die Kriegsberichterstatterin Alice Schalek liest aus einem ihrer Kriegsberichte vor: „Ein paar Gänse retten sich aus dem zertrümmerten Käfig und spazieren nun wohlgenut im Trommelfeuer herum“ und fragt einen Soldaten: „Das soll ich streichen?“ Der Soldat rät ihr dazu unter dem Hinweis, dass das Kriegspressequartier beschlossen habe, „von jetzt an außer Ihnen noch ein paar Kriegsberichterstatterinnen zuzulassen“ (S.587f.).

Eine zweite Form von Wortspielen sind minimale phonetische Änderungen eines Wortes. Eine Bettlerin ruft die Zeitung aus: *Neue Freie Presse*, ein Knabe echot: *Neue Feile Presse* (S. 285). Wie beim Wortspiel der Homonymie unterbricht der Hörer genau an der Stelle, wo das betreffende Wort produziert wurde (Kontext: Alice Schalek besucht mit anderen Journalisten ein Unterseeboot; österr. *Mad* heißt ‚Mädchen‘):

DER OFFIZIER: Die [Details] wird er Ihnen geben, der Maat –

DIE JOURNALISTEN: Der Mad? Nur ihr? No und wir? (S.306).

#### 4.4. Äußerungswiederholung, Satzvervollständigung

Äußerungswiederholungen durch den nächsten Sprecher zeugen von Konsens, aber sie können auch ironisch gemeint sein. Vor einem Bäckerladen, bei dem es wegen Mehlmangels nichts zu kaufen gibt, (II, II, S. 263f.), fragt jemand: „Wo kriegt man denn hernach Brot?“ Er bekommt zur Antwort:

VIERTER MANN: No, beim Bäckern!

FÜNFTER MANN: Jo, beim Bäckern! (*Gelachter*)

Nicht selten unterbricht der nachfolgende Sprecher den aktuellen Sprecher, um einen von diesem begonnen Satz syntaktisch zu vollenden. Dieses Verfahren nennt man „kollaborative Satzproduktion“. Im Alltag dient es dazu, dem Sprecher bei Wortfindungsschwierigkeiten zu helfen oder um Konsens zu demonstrieren. Letzteres geschieht auch bei Satzvervollständigungen in den LTdM, um die Indoktrination des Lesepublikums von Zeitungen durch Parolen zu demonstrieren:

DER ERSTE VEREHRER DER REICHSPOST: Hast glesen? [...] In unentwegter Treue –

DER ZWEITE: – huldigen wir unserem geliebten alten Kaiser (S.80, 239, 420, 566, 654).

Typisch für den satirischen Charakter der LTdM ist aber die Fortführung des Gedankens von A in eine andere Richtung durch B (Kotext: Kriegstechnik):

DER OPTIMIST: Durch ihre hochentwickelte Kriegstechnik haben die Deutschen schließlich bewiesen –

DER NÖRGLER: – daß sich die Eroberungskriege und Siegeszüge von denen Josuas doch vorteilhaft unterscheiden (S.352).

Der „Optimist“ wollte wohl dem deutschen Erfindungs-genie ein Lob spenden. Der „Nörgler“ vergleicht aber die Vernichtungskraft der neuen chemischen und biologischen Waffen mit denen der Posaunen des Josua. Seine syntaktische Vervollständigung eröffnet einen Bedeutungshorizont, in dem der Autor Karl Kraus durch die Stimme des „Nörglers“ spricht und in welchem die ideologische Verklärung des Krieges unterläuft wird. Dies kommt in den Dialogen zwischen dem „Optimisten“ und dem „Nörgler“ relativ häufig vor und verselbständigt sich in manchen Sequenzen (Kotext: Der „Optimist“ meint, der Krieg bringe einen „Seelenaufschwung“):

DER OPTIMIST: Glauben Sie, daß die große Gemütsbewegung der Massen nicht ihre Früchte tragen, daß diese herrliche Ouvertüre ohne Fortsetzung bleiben wird? Die heute jauchzen –

DER NÖRGLER: – werden morgen klagen.

DER OPTIMIST: [...] Der Blick des Menschen ist endlich wieder emporgerichtet. Man lebt nicht nur für die materiellen Gewinne, sondern auch –

DER NÖRGLER: – für Orden.

DER OPTIMIST: Der Mensch lebt nicht vom Brote allein.

DER NÖRGLER: Sondern er muß auch Krieg führen, um es nicht zu haben.

DER OPTIMIST: Brot wird's immer geben! Wir leben aber in der Hoffnung auf den Endsieg, an dem nicht zu zweifeln ist und von dem wir –

DER NÖRGLER: Hungers sterben werden (S.86f.).

Diese (nicht mehr „kollaborativ“ zu nennenden) Satzvervollständigungen durch den „Nörgler“ gehen noch dreimal weiter. Gerade Formulierungen in den Bahnen von geflügelten Worten und bekannten Zitaten (*Der Mensch lebt nicht vom Brot allein ...; Die heute jauchzen ...*) legen eine feste Gestaltschließung nahe. Diese unterläuft der „Nörgler“, indem er der ideologischen Beschönigung die grausame Realität entgegensetzt. Wieder sieht man, dass die Repetition desselben Prinzips den literarischen Dialog künstlich macht (so auch S.252: fünfmal hintereinander eine Satzvervollständigung).

#### 4.5. Adressatenwechsel, Interaktionskonstellationen

Mit neu hinzukommenden Beteiligten ergeben sich neue Interaktionstypen. Kraus nützt dies beim Chef des Hofzeremoniells, Wilhelm Friedrich Nepallek, zur Figurencharakterisierung aus. Der Kontrast fällt besonders stark aus, wenn in jeder neuen Szene ein Anderer hinzukommt. Gegenüber Vorgesetzten spricht Nepallek liebedienerisch und schmeichlerisch, gegenüber Untergeordneten äußerst grob und gegenüber Personen, deren politischer Einfluss am Sinken ist, herablassend (S.57-59).

Kraus liebt es, kommunikative Einheiten aufzubrechen. Er mischt Genres. Textsorten und soziale Stile des Sprechens. Er ließ schon in der *Fackel* Leser Kommentare zu Zeitungstexten sprechen (Timms 1995, 231f.). Etwas Ähnliches ist das Überspringen der Grenzen von Interaktionskonstellationen. Die jeweils

zu Beginn der Akte auftretenden vier Offiziere machen Bemerkungen zu Passanten und begrüßen sie. Umgekehrt schnappen Passanten Wörter aus einem Gespräch auf und missverstehen ihre Referenzen. Der „Abonnet“ sagt z.B. zum „Patrioten“: „Pfui, Drückeberger in Frankreich!“ Einer, der es sich „gerichtet“ hat, d. h. sich vom Kriegsdienst freistellen ließ, kommt vorbei, hört nur das Wort *Drückeberger* und fragt provozierend: „Meinen Sie vielleicht mich?“ (S.113). Der Leser weiß jedoch, dass es tatsächlich stimmt, dass der Sprecher ein Drückeberger ist. In einem anderen Fall wird das Adjektiv *französisch* statt auf *Geld* auf einen Beteiligten bezogen („Wos? A Franzos?“), was fast zu einer Lynchsituation führt (S.73).

Im folgenden Beispiel nähert sich der alte Biach im Café Pulcher dem Ministertisch, um zu lauschen. Der Ministerpräsident ärgert sich über den zerlensenen Zustand eines Karikaturenblattes namens *Pschütt*:

Der Pschütt is heut wider in einem Z u s t a n d. r e c h t ärgerlich is das - anstatt die Marquör [Zeitungskellner] die Illustrierten e i n s p e r r n, tun sie's a u f h ä n g e n - die möchten sich wirklich schon alle F r e i h e i t e n nehmen. Nachher k r i e g ich so ein Blatt in einer V e r f a s s u n g - a u f h e b e n wer' ich mir's nächstens lassen, das ist das einfachste.

Kraus setzt diejenigen Wörter in Sperrdruck, aus denen sich der Lauscher einen neuen, politischen Zusammenhang konstruiert:

Gotteswillen, ich hab ganz deutlich die Worte gehört: Standrecht, einsperrn, aufhängen – [...] Alle Freiheiten nehmen, Verfassung aufheben! (S.111).

Obwohl nun die herausgehörten Wörter in einen Sinnzusammenhang gebracht werden, der mit der Intention des ursprünglichen Sprechers nichts zu tun hat, erweisen sie sich auf einer höheren Ebene als wahr: Die Regierung beurlaubt tatsächlich das Parlament; die militärischen Organisationen verhängen tatsächlich das Standrecht und sprechen drakonische Strafen aus.

Pfotenhauer (1983, 334) hat die Szene I, 7 analysiert, in der mehrere hochgestellte Männer vor dem Eingang des Cafés Pucher über den Krieg sprechen und dabei ein rücksichtsloses Vorgehen der eigenen Truppen befürworten. Der „Nörgler“ will in das Lokal hineingehen und sagt zweimal die Höflichkeitsformel *Pardon*. In der Kommunikationsachse Autor – Leser ist das ein wörtlich zu verstehender Kommentar zu der gnadenlosen Weise, wie die Beteiligten über den Krieg sprechen. Pfotenhauer scheidt: „Die Bitte um Pardon wird im unterbrochenen Kontext zum überhörbaren und überhörtten Appell an die Menschlichkeit derer, die sich zu Vernichtungsstrategen aufspielen“ (ebd.). In ähnlicher Weise kommentiert der Kaufruf *Veigerl* („Veilchchen“, lautähnlich mit *Veigling*) das Verhalten eines Rittmeisters, der zwar in prachtvoller Uniform auf dem Wiener Ring herumstolziert, aber mit dem wirklichen Krieg nichts zu tun haben will (S. 429, vgl. S. 554: *Held* vs. *Veigerl*).

#### 4.6. Die Pervertierung von Interaktionstypen

In den LTdM schafft Kraus Szenen in ganz unterschiedlichen Situationen und Kommunikationstypen: Diskussionen über die politische und militärische Lage, Befragungen, gesellige Unterhaltungen, informelle Gespräche bei zufälligen Begegnungen und bei Gelagen, Instruktionen, ein Streitgespräch zwischen einem Ehepaar (Herr und Frau Schwarz-Gelber, III, 33), Eltern-Kind-Gespräche und Kinder untereinander, Verkaufsgespräche, Bestellungen in einem Restaurant, Schulstunden, Bedrohungen, Kontrollen, behördliche Befehle und Verweigerungen, eine Kammersfeier von Verbindungsstudenten (IV, 6), die feierliche Beerdigung des erschossenen Thronfolgerpaars (Vorspiel, 10) und viele andere. Es fällt auf, dass Kraus die Gesprächstypen oft in der Weise gestaltet, dass ihr eigentlicher Zweck, das vom Kommunikationstyp her vorgesehene Kommunikationsziel, ins Gegenteil verkehrt wird.

Am auffälligsten ist dies beim Interview, in dem die aus Russland zurückgekehrte Schauspielerin Elfriede Ritter von drei Journalisten über ihre Reise befragt wird. Diese wollen für die politische Tendenz ihrer Zeitung nur solche Informationen haben, welche die negativen Stereotypen gegenüber russischen Behörden und den Russen insgesamt bestätigen. Also hören sie aus den Äußerungen der Ritter nur das heraus, was zu ihren negativen nationalen Stereotypen passt, alles andere lassen sie weg. Sie gehen sogar so weit, Wörter aus dem ursprünglichen semantischen Zusammenhang herauszulösen und sie in einen gegenteiligen Kontext zu bringen:

ELFRIEDE RITTER: [...] daß mir gar nichts geschehen ist, na was denn noch, daß die Rückfahrt zwar langwierig, aber nicht im mindesten beschwerlich war und (*schalkhaft*) daß ich mich freue, wieder in meinem lieben Wien zu sein.

HALBERSTAM: Interessant – also eine langwierige Fahrt, also sie gibt zu –  
FEIGL: Beschwerlich hat sie gesagt –

FÜCHSL: Warten Sie, die Einleitung hab ich in der Redaktion geschrieben – Moment – (*schreibend*) Aus den Qualen der russischen Gefangenschaft erlöst, am Ziele der langwierigen und beschwerlichen Fahrt endlich angelangt, weinte die Künstlerin Freudentränen bei dem Bewußtsein, wieder in ihrer geliebten Wienerstadt zu sein – [...]

ELFRIEDE RITTER: [...] auf der Straße oder in den Ämtern – wenn ich nur Anlaß zur geringsten Klage gehabt hätte, über Drangsalierungen und so, glauben Sie denn, ich würde es verschweigen?

FÜCHSL (*schreibend*): Noch vor Erregung zitternd, schildert die Ritter, wie der Straßenmob sie bei den Haaren gezogen hat, wie sie auf die geringste Klage hin von den Ämtern drangsaliiert wurde und wie sie über alle diese Erlebnisse Schweigen bewahren mußte (S.133f.)

Die Schauspielerin macht gute Miene zum bösen Spiel, denn die Reporter drohen ihr, gegen sie zu schreiben, wenn sie auf der Wahrheit bestehe (Arntzen 2011, 65). In mehreren Szenen der LTdM verhalten sich die Situationsmächtigen

oder alle Beteiligten entgegen den Gewohnheiten, die dem gesellschaftlichen Ziel des Interaktionstyps dienen: Ein Pastor hält in einer Kirche statt einer Predigt eine politische Jubelansprache (II, 17). Ein Lebensmittelhändler verkauft keine Waren, sondern wirft seine Kunden mit Beleidigungen aus dem Geschäft (III, 6). Kinder spielen nicht Kinder-, sondern mörderische Kriegsspiele; sie rufen Parolen und Siegesmeldungen („drei Zivilisten sind tot, darunter ein Kind. Der militärische Schade ist unbedeutend“, S.402). Ein Vater, der im Kriegsministerium wissen will, ob sein Sohn gefallen ist, wird höhnisch abgewiesen (III, 43). Ein Schalterbeamter verkauft keine Fahrkarten (IV, 3). Ein Armeericter, der von seinem Beruf her zur Wahrheit verpflichtet ist, fälscht in seinem Urteil das Geburtsdatum eines Minderjährigen, sodass er nach dem Gesetz hingerichtet werden kann (IV, 32). Das „Liebesmahl“ (IV, 55) mit Anspielung auf Platons *Gastmahl* und das Abendmahl der christlichen Kirchen entpuppt sich als wilde Orgie von Offizieren mit Hassausbrüchen.

## 5. Karl Kraus und Forschungsbereiche der Soziolinguistik

Während andere deutschsprachige Prosaschriftsteller in den 1920er Jahren gegen den Ersten Weltkrieg Romane und Tagebücher geschrieben haben (Arnold Zweig: *Der Streit um den Sergeanten Grischa* 1927, Siegfried Kracauer: *Ginster* 1928, Hans Herbert Grimm: *Schlump* 1928, Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues* 1929, Ludwig Renn: *Krieg* 1929), hat Karl Kraus literarische Dialoge geschrieben. Die Art, wie er das getan hat, bietet gute Ansatzpunkte für linguistische Forschungsrichtungen, denen es darum geht, den Sprachgebrauch in seinen konkreten sozialen Verwendungszusammenhängen zu untersuchen. Dazu gehören:

- die Untersuchungen zu sozialen Stereotypen, besonders zu Feindbildern;
- die Forschungen zu sozialen Stilen des Sprechens zeigen, wie in der Art des Miteinander-Sprechens etwas von den sozialen Strukturen und Wertungen einer Sprechergemeinschaft zum Vorschein kommt;
- die Diskursanalyse, die sich bemüht, über verschiedene Textsorten, Autoren, Medien und Kommunikationsbereiche hinweg grundlegende Strukturen des Denkens und des dadurch geleiteten Handelns aufzufinden, unterschiedliche Positionen zu einem Thema (hier: Krieg) festzumachen (in den LTdM: die vielen Kriegsunterstützer vs. die wenigen Stimmen der Opfer und Kritiker) und Einzeltexte im Prozess ihrer Entstehung zu verstehen. Dem Ansatz der linguistischen Diskursanalyse entspricht besonders, dass die Figuren der LTdM nicht aus sich heraus sprechen, sondern eher Sprachrohre fremder Textquellen sind (Kraus: „Schatten und Marionetten“, S.9).

## Quellen

- F – Kraus, Karl (Hg.): *Die Fackel*. Wien 1899-1936. Nr. 1-922 in 415 Heften. Reprint, 12 Bände. Frankfurt/M. 1968-1973.
- LTdM – Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in 5 Akten mit Vorspiel und Epilog* / Hg. von Chr. Wagenknecht. 15. Aufl. Frankfurt/M.: suhrkamp taschenbuch. 2014.

## Bibliography

1. Arntzen Helmut (2000): Einige Dialogstrukturen in Karl Kraus' Drama „Die letzten Tage der Menschheit“ // Kraus, Karl. Beiträge 1980-2010. Frankfurt/M.: Peter Lang. S. 59-71.
2. Aurnhammer Achim (2015): Die Sprache des Kriegees. Karl Kraus: „Die letzten Tage der Menschheit“. Vortrag // Frick, W.; Schnitzler, G. (Hg.): Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste. Freiburg: Rombach. Tondokument: [www.studiumgenerale.uni-freiburg.de/vortragsreihen](http://www.studiumgenerale.uni-freiburg.de/vortragsreihen). Samstagsuni „Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Künste“. Vortrag 7 (Angehört 09.02.2015).
3. Bachtin Michail M. (1979): Die Ästhetik des Wortes / Hg. von Grübel, Rainer. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
4. Ederer Hannelore (1979): Die literarische Mimesis entfremdeter Sprache. Köln: Pahl-Rugenstein. [Kraus: S. 238-405].
5. Krolop Kurt (1992): Genesis und Geltung eines Warnstücks // Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Berlin: Akademie Verlag. 2. Aufl. S. 65-154.
6. Müller Burkhard (1995): Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums. Stuttgart: Metzler & Poeschel.
7. Pfothhauer Helmut (1983): Sprachsatire als Ursprung und Crux dramatischer Formen // Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft. 27, S. 326-344.
8. Piok Maria (2011): Gesprochene Sprache und literarischer Text. Helmut Qualtinger liest Horváth, Soyfer, Kraus und Kuh. Berlin: LIT-Verlag.
9. Pistorius Agnes (2011). „kolossal montiert“. Ein Lexikon zu Karl Kraus: „Die letzten Tage der Menschheit“. Wien: Ibero-Verlag.
10. Scheichl Sigurd Paul (1990): Stilmittel der Pathosserregung bei Karl Kraus // Strelka Joseph P. (Hg.): Karl Kraus. Diener der Sprache. Meister des Ethos. Tübingen: Francke. S. 167-181.
11. Scheichl Sigurd Paul (1996): Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit* // Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Band 1. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 224-241.
12. Schiewe Jürgen (1998): Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart. München: Beck.
13. Timms Edward (1990): „Die letzten Tage der Menschheit“ // Documetary Drama and Apocalyptic Allegory / Strelka, J. P. (Hg.). S. 39-48.

14. Timms Edward (1995): Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Wien: Deiticke.
15. Wagenknecht Christian Johannes (1965): Das Wortspiel bei Karl Kraus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

**Йоханнес Швиталла (ФРГ, Вюрцбург)**

**АНАЛИЗ МАНЕРЫ ПОВЕДЕНИЯ И ЯЗЫКА В ДИАЛОГЕ  
(на материале «Последних дней человечества» Карла Крауса)**

В статье на материале трагедии австрийского литератора Карла Крауса (1874-1936) «Последние дни человечества» анализируются дискурсивные особенности манеры поведения и языковых презентаций.

*Ключевые слова: диалог, драма, дискурсивные стратегии, Карл Краус, речевая репрезентация, персонаж*