

Die letzten Tage der Menschheit

Eine Einladung zur Lektüre

Es gibt Bücher, deren andauernde Aktualität zu faszinieren und zugleich zu deprimieren vermag. Dazu gehört, gerade heute, Karl Kraus' Weltkriegstragödie *Die letzten Tage der Menschheit*. Ihre irritierende Gegenwärtigkeit ist freilich weniger durch den Gegenstand bedingt als vielmehr durch seine Darstellung. Während des 1. Weltkriegs entstanden und im ersten Nachkriegsjahr, 1919, nach Aufhebung der Zensur, veröffentlicht, bietet das Drama in über 200 Szenen, in denen Hunderte von Gestalten, erfundene und historische, zu Wort kommen, ein Kaleidoskop des Geschehens, von der Ermordung des österreichischen Thronfolgers in Sarajewo im Juli 1914 bis zum letzten Kriegsjahr. Es führt uns an zahllose Orte, in die Etappe ebenso wie an die Front, in Caféhäuser und ins Armeeoberkommando, in Schützengräben und zum Wurstelprater, in Kirchen und zu Standgerichten, kreuz und quer durch die K.u.K.-Monarchie und über ihre Grenzen hinaus, ohne einen Helden, ohne eine zusammenhängende Handlung; es sei denn, man wollte in dem in allen 5 Akten auftauchenden Duo des Nörglers und des Optimisten so etwas wie die Protagonisten und in der Chronologie der Ereignisse so etwas wie einen Plot erkennen.

Nein, ein Drama im traditionellen Sinn ist das Stück nicht, ebenso wenig eine Tragödie, eher eine satirische Revue mit gelegentlich apokalyptischen Elementen. So lässt Kraus in einer der letzten Szenen zwei wilhelminische Kriegsgewinnler als alttestamentliche Riesen Gog und Magog auftreten und angeregt über die Vernichtungskapazitäten von Bomben, U-Booten und Gasgranaten schwadronieren. Vollends im phantastisch-parodistischen Epilog in Reimversen mutiert das Stück zum Weltgericht und lässt szenisch sich vollenden, was der Titel verspricht: das Ende der Menschheit in „Meteoregen“ und „Welten-donner“. Das letzte Wort hat, nach „großem Schweigen“, die Stimme



Gottes: „Ich habe es nicht gewollt.“ Sie wiederholt nur, wir haben richtig gehört, jenen berühmten kolportierten Satz, mit dem sich Kaiser Wilhelm II. von seiner Mitverantwortung am Krieg freizusprechen versucht hat.

Es scheint als habe dessen Realität ganz neue Formen der Darstellung erfordert. Zu ihnen gehört als Mittel und Methode das Zitat, die Verwendung des sprachlichen Dokuments als entlarvendes Symptom. Karl Kraus hatte das Verfahren, fern noch jeden dramatischen Kontextes, jahrelang erprobt und verfeinert in der von ihm seit 1899 herausgegebenen, seit 1912 ausschließlich mit eigenen Beiträgen erschienenen Zeitschrift *Die Fackel*. Sein Amt sei, so liest man dort, in der Ausgabe vom September 1913, „nachzusprechen, was ist“, mit andern Worten: „die Zeit in Anführungszeichen zu setzen und sie in diesen Klammern ihr ureigenes Gesicht verzerren zu lassen, wissend, daß ihr Unsäglichstes nur von ihr selbst gesagt werden kann“. Denn das Zitat übertreffe, ebenso wie die Photographie, „alle satirische Meisterschaft“.

Entsprechend verfährt er in seinem Stück. Er erfindet nicht, weder Handlungen noch Helden, sondern er findet. Im Vorwort heißt es: „Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.“ Das gilt zwar nicht für alle Szenen, aber für erhebliche Teile des Stücks. Lange vor Hochhuth, Kipphardt oder Peter Weiss wurde Kraus so zum Initiator des dokumentarischen Theaters.

Hinter dem Rekurs auf das Vorgefundene, seien es Taten oder Worte, steckt zweierlei: einmal die Einsicht, dass nichts Ausgedachtes mehr an die Wirklichkeit heranreiche, zum andern die Zuversicht, dass „die Sprache noch als Lüge die Wahrheit sagt und der Satz noch als Aussatz die Verwahrlosung der Seele beschreibt“. Deshalb beschränkt sich der Autor weitgehend darauf, „Abdrücke vom Zeitgesicht“ zu machen und sie „als dokumentarische Werte“, als „Totenmasken der Zeit“, wie er sich ausdrückt, der Nachwelt zu überliefern. Bevorzugter Fundort seiner Materialien war die Presse. Aus ihrem unerschöpflichen

Fundus an Phrasen, Berichten, Kommentaren, Bildern hatte er bereits zu Friedenszeiten die Belege für seine Ansicht gezogen, Genosse einer kranken Epoche zu sein, Bewohner „der österreichischen Versuchsstation des Weltuntergangs“, wie es im letzten Heft der *Fackel* vor Kriegsbeginn heißt. Kraus war ein Apokalyptiker des Wortes, für den der Sprachgebrauch stets auf den Weltzustand verwies, zwischen Sprache, Bewusstsein und Welt, falschem Sprechen, falschem Denken, falschem Fühlen und falschem Handeln ein unauflösbarer Zusammenhang bestand. Im Krieg musste er erleben, auf welche zuvor kaum geahnte, grauenvolle Weise die zahllosen Floskeln und verbalen Scharfmachereien sich verwirklichten, wie die Sprache zum Stichwortgeber für den Tod von Millionen wurde und wie Worte, von Befehlshabern und Politikern über Telefon vermittelt und nicht selten von der Presse ange-regt oder bezogen, „über die Eventualität“ entschieden, „ob hunderttausend Menschen auf einen Gashieb umkommen“ sollten.

Als Sprachkritiker teilte Kraus die biblische Anschauung vom Anfang aller Dinge durch das Wort. Nun allerdings schien ihm das Ende aller Dinge durch das Wort gekommen. Wie zum symbolischen Beleg dafür leitet der Ausruf eines Zeitungsverkäufers, „Extraausgabe –!“, jeden der fünf Akte seines Dramas ein. Zwar folgen diese ungefähr den Kriegsjahren, verzichten aber darauf, eine Chronik der Ereignisse sub specie der großen Politik, der diplomatischen und militärischen Haupt- und Staatsaktionen zu liefern. Der postulierte Zusammenhang zwischen Sprachverfall, Bewusstseinstrübung und Weltzerstörung wird mit Vorliebe am unscheinbaren Detail exemplifiziert. So etwa stehen am Anfang die Meldung von der Ermordung des Thronfolgers und die Unterhaltung von vier Offizieren, die sich vom Attentat und den Spannungen mit Serbien nichts anderes erwarten als „a bisserl a Aufmischung – gar nicht schlecht – kann gar nicht schaden –höxte Zeit“. Ansonsten interessieren sie sich dafür, was mit dem angebrochenen Abend anzufangen sei, ob man zum Hopfner (ein bekanntes Wiener Lokal) oder in die Gartenbau gehe. Von diesem Geisteszustand führt im Drama der Weg nicht nur schnurstracks in den Krieg, sondern auch zur Unfähigkeit, ihn zu beenden. Dieses Verhältnis zwischen Wort und Geschehen, und nicht etwa nur Lust an der Parodie oder an naturalistischer Mimesis, ist der Grund für die präzise, differenzierte Reproduktion der unterschiedlichen Dialektformen, der Jargons, der Phrasen in einem Drama, das an die Stelle des Helden die zerlumpte Sprache treten lässt. Wie keines vor ihm in der deutschen Literatur macht dieses Drama Sprache nicht allein zum Mittel, sondern vielmehr zum Gegenstand der Darstellung. Deshalb auch ist es ein Lesestück, ein Hörstück eher denn ein Stück für die Bühne. Es erfüllt, was in dem Gedicht „Extraausgabe“ als Mahnung des Autors an sich selbst formuliert ist: „du mußt ein Ohr behalten / für die Stationen dieser Höllenfahrt“.

Der Ohrenzeuge Karl Kraus hat sich indessen mit der bloßen Protokollierung des Infernos nicht begnügt. Als dokumentarisches Stück sind die *Letzten Tage der Menschheit* nur zu verstehen im Licht der kulturkritischen Diagnose. Sie bildet die notwendige Ergänzung zur kulturgeschichtlichen Dokumentierung, verleiht den verwendeten Materialien erst einen Sinn und lässt aus den Szenen ein Bild der Schuld

entstehen. Seine Sensibilität für das Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit sowie für die Weiterungen dieses Verhältnisses durch die modernen Massenkommunikationsmittel hat den Autor Phänomene wahrnehmen lassen, die an Aktualität mittlerweile nur noch gewonnen haben:

unser Erlebnis ist im Bericht abgebunden! 40.000 russische Leichen, die am Drahtverhau verzuckt sind, waren nur eine Extraausgabe [...]. Die Realität hat nur das Ausmaß des Berichts, der mit keuchender Deutlichkeit sie zu erreichen strebt. Der meldende Bote, der mit der Tat auch gleich die Phantasie bringt, hat sich vor die Tat gestellt und sie unvorstellbar gemacht. Und so unheimlich wirkt seine Stellvertretung, daß ich in jeder dieser Jammergestalten, die uns jetzt mit dem unentrinnbaren, für alle Zeiten dem Menschenohr ange-tanen Ruf »Extraausgabe –!« zusetzen, den verantwortlichen Anstifter dieser Weltkatastrophe fassen möchte. Und ist denn der Bote nicht der Täter zugleich? Das gedruckte Wort hat ein ausgehöhltes Menschentum vermocht, Greuel zu verüben, die es sich nicht mehr vorstellen kann, und der furchtbare Fluch der Vervielfältigung gibt sie wieder an das Wort ab, das fortreuend Böses muß gebären. Alles was geschieht, geschieht nur für die, die es beschreiben, und für die, die es nicht erleben. Ein Spion, der zum Galgen geführt wird, muß einen langen Weg gehen, damit die im Kino Abwechslung haben, und muß noch einmal in den photographischen Apparat starren, damit die im Kino mit dem Gesichtsausdruck zufrieden sind.

Diese empörten Sätze spricht der Nörgler, der in den *Letzten Tagen der Menschheit* als alter ego des Autors kommentierend zwischen die Szenen tritt. Sie erscheinen wie ein Resümee zahlloser satirischer Szenen.

Es geht also tatsächlich gar nicht so sehr um die Unwahrheiten der Presse, vielmehr um die Reduktion unserer Erlebnisfähigkeit und unseres Vorstellungsvermögens, die das Medium täglich bewirkt und zugleich bezeugt. Nicht darin, dass die Berichte und Bilder lügen, sondern darin, dass sie sich an die Stelle der Wirklichkeit setzen und, von Voyeuren verfertigt, ihre Leser und Betrachter wiederum zu Voyeuren machen, die das Ereignis nur noch als Bericht und Bild hinnehmen, erblickt Kraus den Skandal. Symbolische Bedeutung gewinnt in diesem Kontext eine Anweisung zur Szene, die kurz vor Beginn der Trauerfeier für den Thronfolger und seine Frau spielt:

Bis zum Beginn der heiligen Handlung strömen in den Vorraum immer neue Teilnehmer und Zuschauer, die einzutreten versuchen, Einladungen vorzeigen, zugelassen oder abgewiesen werden. Einige Damen des Hochadels werden von einem diensthabenden Organ aus dem Saal gewiesen. Es erscheinen zehn Herren in Gehrocken, die, ohne sich zu legitimieren, mit Zuvorkommenheit, an dem Spalier der Wartenden vorbei, bis über die Tür des Trauergemachs geleitet werden, die sie während des Folgenden besetzt halten, so dass sie zwar selbst die Vorgänge beobachten können, aber diese den Blicken der Außenstehenden fast ganz entziehen. Die Sarkophage sind seit dem Moment ihres

Auftretens nicht mehr sichtbar. Die „Herren in Gehrocken“, denen so bevorzugt Zutritt gewährt wird, sind, wie könnte es anders sein, Vertreter der Presse. Sie verdecken die Vorgänge und die Särge, man könnte verallgemeinernd sagen: die Wirklichkeit. Der Bericht schiebt sich vor das Ereignis, das nur durch ihn noch wahrnehmbar wird.

Bis zu welchen Abstumpfungen die Erlebnis- und Teilnahmefähigkeit durch das Surrogat des Mediums verkrüppeln kann, macht eindrucksvoll folgende Szene aus dem 2. Akt deutlich. Sie besteht aus einer längeren Anweisung und einem einzigen Wort – und ist im übrigen durch Zeugen verbürgt:

Hauptquartier. Kinotheater. In der ersten Reihe sitzt der Armeekommandant Erzherzog Friedrich. Ihm zur Seite sein Gast, der König Ferdinand von Bulgarien. Es wird ein Sascha-Film [i.e. des österr. Film-pioniers Alexander Graf Kolowrat-Krakowsky] vorgeführt, der in sämtlichen Bildern Mörserwirkungen darstellt. Man sieht Rauch aufsteigen und Soldaten fallen. Der Vorgang wiederholt sich während anderthalb Stunden vierzehnmal. Das militärische Publikum sieht mit fachmännischer Aufmerksamkeit zu. Man hört keinen Laut. Nur bei jedem Bild, in dem Augenblick, in dem der Mörser seine Wirkung übt, hört man aus der vordersten Reihe das Wort: «Bumsti!»

Wer von uns Heutigen vermöchte nicht den Gehalt solcher Szenen dem eigenen Erfahrungshorizont einzubeschreiben?

Der Journalismus, überhaupt die moderne Medialisierung der Welt werden bitter-polemisch attackiert. Trotzdem würde man Kraus missverstehen, wollte man in ihnen die Hauptschuldigen an der Misere sehen. Sie sind ebenso Ergebnis wie Ursache, ebenso Spiegelbild wie Verkörperung eines Übels, für das Kraus zahllose Beispiele und Beweise, manche Namen, aber keinen eigentlichen Begriff gefunden hat. Vielleicht trifft 'Vermischung', ein von ihm des öfteren verwendetes Wort, die Sache noch am genauesten. Unablässig hat er, in der *Fackel* wie in seinem Drama, auf die merkwürdige Mischung des ursprünglich Fremden, Inkommensurablen aufmerksam gemacht. Man denke nur an das Neben- und Miteinander des Konträren, dem wir auf jeder Zeitungsseite begegnen, an die Kommerzialisierung des Krieges ebenso wie an die Militarisierung des Kommerzes oder an das „Mißverhältnis zwischen der Tat und der mitgeschleppten Ideologie“ in der Kriegsberichterstattung. Nannte man nicht Heldentod, was in Wahrheit durch anonymen Knopfdruck und maschinellen Zufall, z.B. die Flugbahn eines Geschosssplitters, bewirkt wurde? Weihten nicht Geistliche Waffen, die von Technikern erfunden waren, die sich ihre tödliche Phantasie durch die Industrie bezahlen ließen? Entstanden nicht Altäre aus Schrapnell- und Granatstücken, wie der in einem Heft der *Fackel* abgebildete in der Notkirche in Brudersdorf? Errichteten nicht Kirchen mit Geld, das von Banken gestiftet wurde, Spitäler, die der Rekreation zu neuerlichem Dienst in den Rüstungsfabriken oder im Graben dienten? Gingen nicht die Vertreter der Industrie im Kriegsministerium ein und aus? „Seit wann“, fragt der Nörgler im Stück, „ist denn Mars der Gott des Handels und Merkur der Gott des Krieges?“ Seitdem, ließe sich mit Kraus antworten, wir im „Mischmasch einer Kultur“ leben, „die aus Absatzgebieten Schlachtfelder macht und umgekehrt“.

Kraus gehört zu den ganz wenigen nicht-sozialistischen Kriegsgegnern, denen von Beginn an der Zusammenhang zwischen Militär, Industrie, Technik und Ökonomie klar gewesen ist. Sein Auge für diese von großen Teilen der Presse, der Kirche, der Wissenschaft ideologisch unterstützte und verbräunte unheilige Allianz ist freilich nicht durch politische Ökonomie und Theorie geschärft – er dachte kaum in historischen Kategorien –, sondern durch ein religiös fundiertes Sprachethos. Das macht ihn zum unversöhnlichen Widersacher einer Kultur, der er die fortschreitende Unterwerfung der Zwecke unter die Mittel, der Werte unter die Ware, der Qualität unter die Quantität vorwirft. Kultur aber beruhe auf der „stillschweigenden Verabredung, das Lebensmittel hinter den Lebenszweck“ zurücktreten zu lassen. Alle Verfallserscheinungen

der Zeit, die Reduzierung des Menschen auf den Produzenten und Konsumenten, die vielgestaltigen Vermischungen und Verkehungen erklären sich für ihn aus der Auflösung dieses Verhältnisses und kulminieren im Krieg, im Tod von Millionen durch Waffen, die Millionen einbrachten, erfunden und bedient von Menschen, die nicht genug Phantasie aufbrachten, sich ihre Wirkung vorzustellen. Diese Diagnose hat die Kriegsbände der *Fackel* und *Die letzten Tage der Menschheit* motiviert und in die Szenen Eingang gefunden.

Was bleibt, wenn man nach ihrer Lektüre wie nach der Durchsicht einer ungeheuren Prozessakte aufblickt? Möglicherweise die melancholische Feststellung, dass eines der gewaltigsten Werke, das je gegen einen Krieg angeschrieben wurde, nichts ausgerichtet hat und dass die Verhältnisse, die Kraus beschrieben und dargestellt hat, sich über alle Veränderungen des zeitlichen Dekors hinweg in unseren Tagen unschwer wiedererkennen lassen – wie die Konturen eines Körpers unter wechselnden Gewändern.

RÜDIGER V. TIEDEMANN:
geb. 1944, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Seminar der Universität Bonn, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft; Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Germanistik, Anglistik, Slawistik und Philosophie an den Universitäten Mainz, Norwich und Bonn; Promotion 1975. Veröffentlichungen: „Fabels Reich. Zur Tradition und zum Programm romantischer Dichtungstheorie“, 1978; Aufsätze: „Der Tod des großen Pan. Bemerkungen zu einem Thema bei Heinrich Heine und Gérard de Neval“, 1978; „Karl Kraus und Shakespeare“, 1979; Alice bei den Surrealisten. Zur Rezeption Lewis Carrolls“, 1982; „Wege zur Komparatistik“, 1983; „Bild und Text. Caspar David Friedrich, Heinrich v. Kleist und Anselm Kiefer“, 1989; „Une littérature de l'après-guerre: De «l'Allemagne année zéro» au «grand tournant» de la réunification“, 1999.