

Dem Ohr eingeschrieben

Akustische Zitate und literarische Forensik bei Karl Kraus

Friedrich Balke

»Ich bin auf der Straße meiner Nerven
nicht mehr sicher.«¹

1. Rechtsprechung der Medien

Judith Butler hat in *Excitable Speech*², ein Buch aus den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts, also aus einer Zeit vor der Etablierung digitaler Medieninfrastrukturen und ihrer »ballistischen Schnellkommunikation«³, die Vorstellung einer Autorschaft an Hassrede mit philosophischen und kulturwissenschaftlichen Argumenten in Frage gestellt. Statt den *Hater* als den *Autor*, der souverän über die Wirkung seiner verletzenden Rede verfügt, zu konzipieren, schlägt sie vor, nach den Bedingungen zu fragen, unter denen *hate speech* gelingt oder scheitert, unter denen sie weitergegeben oder an ihrer Zirkulation gehindert wird; kurzum: sie plädiert dafür, eine systematische Unterscheidung zwischen Urheberschaft und Verantwortlichkeit zu etablieren:

Das Subjekt, das hate speech spricht, ist zweifellos für dieses Sprechen verantwortlich, jedoch nur selten sein Urheber. Das rassistische Sprechen vollzieht sich durch die Anrufung einer Konvention: Es zirkuliert, und obgleich

-
- 1 Karl Kraus (2005): Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin 1913–1936. 2. Bde., Bd. 1, Göttingen: Wallstein, S. 215.
 - 2 Judith Butler (2006): Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - 3 Joseph Vogl (2021): Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart, München: C. H. Beck, S. 182.

es ein Subjekt erfordert, um gesprochen zu werden, beginnt oder endet es nicht mit dem sprechenden Subjekt oder mit dem jeweils verwendeten Namen.⁴

Dass der Hass zirkuliert, weil er zitiert und reproduziert wird, ist die Grunderfahrung, die wir mit unseren sozialmedialen Affektmaschinen unter den Bedingungen des digitalen Strukturwandels der Öffentlichkeit machen. Wurde die »invektive Affordanz«⁵ früher in Flugschriften, Pamphleten und der Literatur eines revolutionären Untergrunds⁶ eingeübt, wird sie im Raum digitaler Verbreitungsmedien zu einer hochgradig erwartbaren Kommunikationsroutine. Es ist aber auch eine Erfahrung, der bereits Karl Kraus lange vor der Entstehung digitaler Kommunikationstechnologien literarisch Rechnung zu tragen versucht, wenn er die *Fackel*, dem Wort Walter Benjamins zufolge, in einen »Gerichtsstand«⁷ verwandelt, in dem er seine Urteile über andere verhängt. Mit Kraus verschiebt sich die Frage der »Medien der Rechtsprechung«⁸ zu derjenigen der Rechtsprechung der Medien. Kraus entfesselt mit literarischen Mitteln einen grenzenlosen Hass – »Der Haß, mit dem sie [die *Fackel*]⁹, F.B.] das unabsehbar wimmelnde Preßgeschlecht verfolgt«¹⁰ – und verwandelt das von ihm verantwortete Journal in ein Tribunal.¹¹ Kraus' Hass hatte viele Op-

4 J. Butler: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, S. 60f.

5 Albrecht Dröse (2021): »Invektive Affordanzen der Kommunikationsform Flugschrift«, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 6, S. 37–62. Mit Blick auf digitale Shitstorms vgl. Rupert Gaderer (2018): »Shitstorm. Das eigentliche Übel der vernetzten Gesellschaft«, in: ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 9, S. 27–42.

6 Robert Darnton (1985): Literaten im Untergrund. Lesen, Schreiben und Publizieren im vorrevolutionären Frankreich, München: Hanser. Vgl. dazu Friedrich Balke (2022): »Zensieren«, in: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg.), Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Bd. 3, Köln: Böhlau, S. 695–724, hier S. 703–708.

7 Walter Benjamin (1991): »Karl Kraus«, in: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. II/1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 334–367, hier S. 347.

8 Cornelia Vismann (2011): Medien der Rechtsprechung, Frankfurt a.M.: Fischer.

9 Der Titel der Zeitschrift offenbart ihre militante Intention: Die Fackel ist ein elementares Symbol der Aufklärung, sie bringt Licht ins Dunkel; sie hat aber auch eine destruktive Funktion, denn man kann mit ihrer Hilfe Feuer an bestimmte Institutionen legen.

10 W. Benjamin: Karl Kraus, S. 334.

11 Zu einer an Kraus geschulten medienwissenschaftlichen Perspektive auf das Tribunal vgl. C. Vismann: Medien der Rechtsprechung, S. 146–183.

fer, aber im Kern nur einen Gegenstand, wie Elias Canetti festgestellt hat: »So ist es ihm gelungen, wenigstens eine einheitliche und unabänderliche Gesinnung unter seinen Hörern zu schaffen, die eines absoluten Hasses gegen den Krieg.«¹² Benjamin wiederum hat in seinem Kraus-Essay die Funktionsweise des Hasses beschrieben:

Aber auch im Verhältnis zu den Gegenständen seiner Polemik spielt das Mimische eine entscheidende Rolle. Er macht den Partner nach, um in den feinsten Fugen seiner Haltung das Brecheisen des Hasses anzusetzen. Dieser Silbenstecher, der zwischen den Silben sticht, holt Larven, die da nisten, zu Klumpen heraus [...]. In der Tat, die Bloßstellung des Unechten – schwieriger als die des Schlechten – kommt hier behavioristisch zustande.¹³

»Brecheisen«, »Silbenstecher«, »Behaviorismus« sind die Kategorien, die Benjamin benutzt, um den *Hass als Verfahren* bei Kraus zu kennzeichnen. Dieser Hass richtet sich nicht nur gegen die Kriegsverbrecher des 20. Jahrhunderts, die sich als Experten der Massenvernichtung hervorgetan haben, sondern gegen eine unablässig redende und kommentierende Bevölkerung und ihre Massenmedien, die im Ernstfall das alles aktiv und mit großem Engagement mittragen. Im Vorspruch zu den *Letzten Tagen der Menschheit* heißt es entsprechend: »Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wörtlich gesprochen worden: die grellsten Erfindungen sind Zitate. Sätze, deren Wahnwitz unverlierbar dem Ohr eingeschrieben sind«¹⁴. Dass Kraus' Literatur dem *Ohr eingeschrieben* ist und nicht primär das Auge adressiert, dass Kraus lesen heißt, Kraus zu hören, wird mich im Folgenden beschäftigen.

2. Episches Theater und akustische Zitate

Mit den *Letzten Tagen der Menschheit* (1926), die sich im Untertitel als *Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog* einigermassen bescheiden und traditionsbewusst ankündigen, hat Kraus das vielleicht längste (über 800 Seiten umfassende) und auf den ersten Blick unaufführbare Drama der Weltliteraturgeschichte

12 Elias Canetti (1989): »Karl Kraus, Schule des Widerstands«, in: Ders., *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 42–53, hier S. 47.

13 W. Benjamin: *Karl Kraus*, S. 347.

14 Karl Kraus (1986): *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9.

geschrieben. Man könnte es mit Fug und Recht als ein episches Theater bezeichnen, denn es sind hier in erster Linie die *Ausmaße eines Epos*, die Kraus für sein Drama in Anspruch nimmt. Wenn wir an die Bedeutung des Zitierens bzw. des »zitierbaren Gestus«¹⁵ für das epische Theater Brechts denken, darf Kraus auch im engeren Sinne als ein Wegbereiter der epischen Kommentator- und Distanziertechnik auf der Bühne gelten, wie sie Brecht ausgearbeitet hat. Der Vergleich mit dem epischen Theater und der Brechtbühne muss allerdings sogleich eingeschränkt werden, denn Brecht hat zwar den Begriff des Epischen für seine Stücke reklamiert, aber tatsächlich schreibt er niemals Stücke, die über Jahre zu der Größe anwachsen, die die *Letzten Tage der Menschheit* so einzigartig macht.¹⁶ Die strukturelle Unaufführbarkeit dieses Dramas dürfte Brecht als einen Einwand gegen die literarische Strategie, die Kraus gewählt hatte, empfunden haben. Das hindert uns heutige Leser:innen aber nicht, einen anderen Vergleich anzustellen, der bestimmte Aspekte der Funktionsweise sozialer Medien betrifft: »Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden.«¹⁷ Diese Insistenz auf der dokumentierten Wörtlichkeit wiederholt sich im Anspruch sozialer Medien, sich grundsätzlich für alles Sag- und Zeigbare zu öffnen und es zugleich zu fixieren, so dass es, jedenfalls prinzipiell, wieder »vorgeladen« werden kann. Zitieren hat bei Kraus neben der philologischen immer auch eine justizielle Dimension: »Man versteht nichts von diesem Manne, solange man nicht erkennt, daß mit Notwendigkeit alles, ausnahmslos alles, Sprache und Sache, für ihn sich in der Sphäre des Rechts abspielt.«¹⁸

Die strukturelle Unaufführbarkeit der *Letzten Tage der Menschheit* hat im Übrigen keineswegs dazu geführt, dass das Drama unaufgeführt geblieben ist. Seine Aufführungsgeschichte ist im Gegenteil durchaus beeindruckend, allerdings ist hier entscheidend, dass es sich zum einen bis zum heutigen Tag um ausschließlich szenische Aufführungen gehandelt hat, die niemals das ganze Stück auf die Bühne gebracht haben, zum anderen, dass die Auswahlauf-

15 »Gesten zitierbar zu machen« ist eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters. »Könnte man nicht dasselbe vom Kraus'schen Theater sagen und hat Brecht nicht diese Zitierbarkeit und ihren polemischen Wert von Kraus gelernt? Vgl. Walter Benjamin (1991): »Was ist das epische Theater? (2)«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band II/2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 532–539, hier S. 536.

16 Die Entwürfe zu den meisten Szenen wurden zwischen 1915 und 1917 verfasst, die erste Buchausgabe erschien 1922.

17 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 9.

18 W. Benjamin: *Karl Kraus*, S. 349.

führungen ganz überwiegend Lesungen waren.¹⁹ Das Argument, das ich im Folgenden entfalten möchte, setzt voraus, dass diese Leseaufführungen – beginnend mit Kraus' eigener Verwendung einzelner Szenen in seinen Vorlesungen – keineswegs aus der Verlegenheit geboren sind, dass die Aufführung des Dramas, wie Kraus im Vorspruch der Buchausgabe feststellt, »nach irdischem Zeitmaß etwa zehn Abende umfassen würde«²⁰ und damit einem Theaterpublikum eigentlich nicht zumutbar wäre. »Einer Bühnenaufführung hat er sich zunächst vehement widersetzt«, ²¹ stellt sein Biograph fest – was nichts anderes heißt, als dass ihr Verfasser die Theaterbühne – im Unterschied zur Bühne des Vorlesers – als das seinem Drama unangemessene Medium identifiziert.

Ich möchte eine Beobachtung Elias Canettis ernst nehmen, der regelmäßiger und (zunächst) begeisterter Zuhörer der Kraus'schen Vorlesungen war und das poetologische Verfahren, das dessen Schreiben bestimmt, an der überragenden Bedeutung des Ohrs und des Hörens erläuterte:

Aber da *sein* Ohr jederzeit offen war – es schloß sich nie, es war immer in Aktion, es hörte immer –, mußte er auch die Zeitungen lesen, als ob er sie *hörte*. Die schwarzen, gedruckten, toten Worte waren für ihn *laute* Worte. Wenn er sie dann zitierte, war es, wie wenn er Stimmen sprechen ließe: akustische Zitate.²²

Akustische Zitate sind Zitate, die, obwohl zunächst aufgeschrieben, zu Gehör gebracht werden wollen, weil die phonetische Aufführung eben jene »feinsten Fugen« öffnet, von denen Benjamin mit Blick auf »das Brecheisen des Hasses« spricht, das Kraus in seinen Vorlesungen ansetzt. Vor diesem Hintergrund ist es denn auch keineswegs ein medientechnischer Zufall, dass die einzige *ungekürzte* Aufführung der *Letzten Tage der Menschheit* eine Hörfunkfassung war, die der ORF 1974 ausstrahlte: »Unter den Sprechern befinden sich viele prominente Wiener Schauspieler der siebziger Jahre.«²³ Dass Schauspieler:innen, die ihre Sprechkunst in aller Regel mit dem Schauwert ihrer Körper verknüpft sehen wollen, sich in dieser Produktion allein auf ihre Stimme und ihr Ohr verlassen müssen, wäre nicht als ein schauspielerisches Defizit zu bewerten, sondern als

19 Eine umfassende Liste mit den Aufführungen der *Letzten Tage* findet sich bei Jens Malte Fischer (2021): Karl Kraus. Der Widersprecher. Biografie, München: Hanser, S. 322–324.

20 W. Benjamin: Karl Kraus, S. 9.

21 J. M. Fischer: Karl Kraus. Der Widersprecher, S. 304.

22 E. Canetti: Karl Kraus, Schule des Widerstands, S. 45f.

23 J. M. Fischer: Karl Kraus. Der Widersprecher, S. 322.

die eigentliche Einlösung dessen, was Jens Malte Fischer auf den Punkt bringt, wenn er lakonisch feststellt: »Dies ist kein Schlachtengemälde, es ist ein Tönekosmos«²⁴ – allerdings ein Kosmos, der auf sein antikes Ordnungs- und Harmonieversprechen verzichtet und sich als die unübersichtliche Aneinanderreihung von lauter Lokalitäten und Partikularitäten bildet.

Canetti hat auf unübertroffene Weise das Paradox der Kraus'schen literarischen Produktion formuliert, die das Prinzip einer akustischen Offenheit mit der Entschiedenheit des Urteilens und Verurteilens²⁵ verbindet: »Da er aber unterschiedslos alles zitierte, keine Stimme überhörte, keine unterdrückte, da sie alle in einer Art von kurioser Gleichberechtigung, abgesehen von Rang, Gewicht und Wert, nebeneinander bestanden, war Karl Kraus das unvergleichlich Lebendigste, was Wien damals zu bieten hatte.«²⁶ Und Canetti fügt noch hinzu, worin er die Singularität dieser Poetik des offenen Ohrs, dieser literarischen Gastfreundschaft für fremde und in ihrer Mehrzahl den Dichter abstoßenden Stimmen erblickt: »So war er das Gegenbild all der Dichter, der ungeheuren Majorität aller Dichter, die den Menschen Honig auf den Mund schmieren, um von ihnen geliebt und gepriesen zu werden.«²⁷ Kraus' Literatur konfrontiert das Publikum mit dem von ihm andernorts und zu anderen Zeiten Gesagten und gleich wieder Vergessenen. Daher kommt dem Zitat in seiner Poetik eine derart überragende Rolle zu. Dieses Verfahren erweist sich unter den medien- und kommunikationstechnischen Bedingungen der Gegenwart insofern als besonders folgenreich, als sozialmediale Reaktionsmaschinen²⁸ auf dem Prinzip der kuriosen *Gleichberechtigung* alles dessen, was

24 Ebd., S. 314.

25 In den Vorlesungen habe Canetti erlebt, »was es heißt, unter einer Diktatur zu leben«, deren »begeisterter Anhänger« er für Jahre war. E. Canetti: Karl Kraus, Schule des Widerstands, S. 52.

26 Ebd., S. 46.

27 Ebd.

28 Zum Konzept der (digitalen) Reaktionsmaschine im Anschluss an Friedrich Kittler vgl. Rupert Gaderer (2022): »Aufschreibesysteme 1900/Reaktionsmaschine 2000. Analoge und digitale Medien, Codes und Diskurse bei Friedrich Kittler und Thomas Melé«, in: Jens Schröter/Till A. Heilmann (Hg.), Friedrich Kittler. Neue Lektüren, Wiesbaden: Springer VS, S. 61–74. Mit Gaderers Unterscheidung ließe sich sagen, dass Kraus' Projekt die analoge Reaktionsmaschine journalistischer Massenmedien in ein literarisches Aufschreibesystem (*Die Fackel; Die letzten Tage der Menschheit*) verwandelt, um die »unüberlegte Kommunikation« sozialer Medien, die »das Plötzliche, den Affekt und den Reiz« bevorzugen und der Logik von »Signal und Reflex« (ebd., S. 70, 71) gehorchen, durch einen kalkulierten Medienwechsel einer reflexiven Bearbeitung zuzuführen.

sagbar ist, beruhen und zugleich durch algorithmische Mechanismen lauter Partialwelten oder Blasen erzeugen, die das Formulierte doch wieder in ein Ranking bringen, indem »Gewicht und Wert« sich in Abhängigkeit von dem, was User auch sonst gern hören, sehen und lesen, zur Geltung bringen. Literatur im Sinne des Verfahrens, das Kraus praktiziert, bestünde dann darin, diese Selektionsmechanismen so weit wie möglich zurückzudrängen und an die Stelle von werkhafte(n) Kompositionen ein ästhetisches Prinzip der offenen Serialität zu realisieren.

3. *Wien, Ringstraßen-Korso, Sirk-Ecke: Stimmungen und Wortergreifungen*

Die Szenen, die Kraus in den *Letzten Tagen der Menschheit* aneinanderreih(t), sind, mit wenigen Ausnahmen, allesamt durch ein Prinzip der präzisen Lokalisierung bestimmt – und es ist kein Zufall, dass es sehr häufig Straßen, Plätze, Ecken, Cafés und Bahnhöfe sind, an denen Menschen und Menschenmengen zusammenkommen und denen Kraus gewissermaßen *zuhört*, wie sie Konversation machen. Der konversationelle Stil ist ein zentrales Organisationsprinzip auch der heutigen sozialen Medien, in denen es mehr darauf ankommt, etwas Gesagtes unmittelbar zu erwidern, statt ihm mit wohlabgewogenen Stellungnahmen oder Positionen zu begegnen. Die 1. Szene des I. Akts ist unter diesem Gesichtspunkt besonders aufschlussreich: »Vorbeimarschierende Soldaten werden bejubelt. Allgemeine Erregung. Es bilden sich Gruppen.«²⁹ Auf ein Ereignis (die in Wien vorbeimarschierenden Soldaten im Anschluss an das Attentat in Sarajewo) folgt eine Erregungswelle, die die Bildung von Gruppen nach sich zieht.³⁰ Weil eine Prostituierte in das Gedräng-

ren. Das Prinzip der Reaktionsmaschine hat im Übrigen mit direktem Bezug auf Kraus Canetti formuliert, der von Kraus lernte, »daß Menschen zwar zueinander sprechen, aber sich nicht verstehen; daß ihre Worte Stöße sind, die an den Worten der anderen abprallen«. E. Canetti: *Karl Kraus, Schule des Widerstands*, S. 48.

29 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 69.

30 Genau derartige aus »Leben und Treiben« emergierende spontane Gruppen werden auch als Effekte sozialer Medien beschrieben und metaphorisch als Blasen oder Sphären etikettiert. Diese durch digitale Infrastrukturen entstehenden Gruppen realisieren ein aufschlussreiches kommunikationstheoretisches Paradox: Sie ermöglichen, wie Niklas Barth gezeigt hat, erstmals die »mündliche Kommunikation mit Abwesenden« (die ja eigentlich nur zwischen Anwesenden möglich sein soll) und kombinieren da-

ge geraten ist, kommt es zu aggressiven verbalen Akten, die sich gegen eine Person richten, die die patriotische Aufwallung stört: »A so a Schlampen – jetzt is Krieg, mirken S' Ihna das! A Hur san S'!« Der aggressive verbale Akt überträgt sich auf die »Menge«, die »Nieda! Hauts es!« schreit und nicht bereit ist, einer mäßigen Stimme zu folgen, die »Burgfrieden, wenn ich bitten darf!« reklamiert.³¹ Der staatlich verordnete Burgfrieden gilt offenbar nicht für die Prostituierten an der Sirk-Ecke (heute Ecke Kärntner Ring/Kärntner Straße); die Relativierung oder gar Aufhebung aller trennenden Standes- und Klassenschranken *fingiert* lediglich eine nationale Homogenität, die die fortgesetzte Reinigung des sozialen Körpers von »heterogenen Elementen« fordert.

Für die Komposition der Szene ist charakteristisch, dass Kraus das kommunikative Geschehen – also das Herunterbrechen der »allgemeinen Erregung« in Konversationsszenen, die jeweils ein Schlaglicht auf eine der sich bildenden Gruppen werfen – nicht nur dokumentiert, sondern dass er eine Beobachtungsebene einzieht, die durch die Instanz der Massenmedien, verkörpert in der Figur des Reporters, formiert wird. Dieser Reporter wird mit dem lapidaren Satz, zu seinem Begleiter gesprochen, eingeführt: »Hier scheinen Stimmungen zu sein.«³² Im weiteren Verlauf der Szene hören wir einen anonymen Wiener, »der von einer Bank eine Ansprache«³³ hält – was darauf hinausläuft, dass er sich mühsam in den Bahnen des von staatlichen Repräsentanten und ihren massenmedialen Verstärkern vorgegebenen bzw. vorgeschprochenen und vorgeschriebenen Diskurses bewegt, der den Eintritt Österreichs in den Krieg legitimiert. Wir werden Zeug:innen eines ungeschickten Versuchs, die von offiziellen Rednern bzw. politischen Funktionären verwendeten Redefiguren, in deren Zentrum das Phantasma der Einkreisung

mit die »Zeitgesetzlichkeiten der Oralität mit den Eigenschaften der Literalität«. Anders gesagt: Soziale Medien sind nicht nur Generatoren von Invektivität und Hassrede, sie verschriftlichen und speichern sie zugleich und verwandeln sie in Text. Zu den digitalen Aufschreibesystemen des Hasses vgl. Niklas Barth (2023): »Mehr Vulgarität? Gesetz der steigenden Negationsrate«, in: Blog des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (31.05.2023). Online unter: <https://blog.kulturwissenschaften.de/mehr-vulgaritaet/> (letzter Zugriff 18.01.2024).

31 K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 69.

32 Ebd., S. 70.

33 Ebd., S. 71.

steht,³⁴ individuell anzueignen, um der kollektiven Erregung und den Stimmungen sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Wie im Fall der sozialen Medien geht es bei dieser diskursiven Aneignung darum, die Empfänger:innen politischer Reden, also das Staats-Volk, selbst in einen Sender zu verwandeln und damit ausgerechnet im sogenannten Ernstfall die unter normalen Bedingungen schweigende Mehrheit als eine *Menge* von politischen Äußerungssubjekten zu präsentieren. Kraus akzentuiert die Momente der Störung und des momentanen sprachlichen Scheiterns im Akt der individuellen Aneignung einer staatspolitischen Rede und ihrer Legitimationsfiguren, Störungen, die in unfreiwilligen semantischen Verschiebungen greifbar werden.

Kraus beweist ein Interesse an sprachlichen Fehlleistungen, die Freud in seinen *Vorlesungen* nicht zufällig am Beispiel des Redners, der sich verspricht, einführt. Diese Fehlleistungen reduzieren sich nicht auf »Kleinigkeiten« oder »Nichtigkeiten«³⁵. Sie mögen zwar der Unerfahrenheit des Redners und seiner Aufregung geschuldet sein, aber sie erweisen sich dennoch als *lesbar*. Zur gewöhnlichsten und auffälligsten Art des Versprechens rechnet Freud »die zum genauen Gegenteil dessen, was man zu sagen beabsichtigt«. Gegensätze haben nämlich »eine starke begriffliche Verwandtschaft miteinander«.³⁶

Sind wir doch *umgerungen* von lauter Feinden! Mir führn einen heiliger *Verteilungskrieg* führn mir! Also bitte – schau Sie auf unsere Braven, die [...] dementsprechend trotzen s' der *Unbildung* jeglicher Witterung – draußen stehn s'. [...] Daß sie's nur hören die Feind, es ist ein heiliger *Verteilungskrieg*, was mir führn! Wiar ein *Phönix* stehma da, den s' nicht durchbrechen wern, dementsprechend – mir san mir und Österreich wird auferstehn wie ein *Phallanx* ausm Weltbrand sag ich! Die Sache für die wir *ausgezogen* wurden, ist eine gerechte, da gibt's keine *Würschteln*, und darum sage ich auch, Serbien – muß sterbien! [Herv. F.B.]³⁷

34 »Weißt, ich sag, es is alles wegen der Einkreisung«, sagt ein Offizier mit Spazierstock zu drei anderen«. Ebd., S. 70. Vgl. dazu Friedrich Balke (2014): »Politische Paranoia, Zäsur des Stillstands und die Soziologie der ›totalen Mobilmachung‹«, in: Niels Werber/Stefan Kaufmann/Lars Koch (Hg.), *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 143–163.

35 Sigmund Freud (1969): »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse«, in: Ders., *Studienausgabe*. Bd. 1, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 51.

36 Ebd., S. 57.

37 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 71f.

Kraus schreibt ein akustisches Zitat auf. *Umgerungen* (statt umringt) antizipiert bereits im Moment des Kriegsbeginns den Kriegsausgang; der *Verteilungskrieg* formuliert die Wahrheit über den Verteidigungskrieg und seine Profiteure; die *Unbildung* verrät den wahren Gegner der ins Feld rückenden »Braven«, der nicht in den meteorologischen Unbilden liegt; der mythische Vogel *Phönix*, der sich aus der Asche erhebt, täuscht über die Unmöglichkeit hinweg, dass eine von der Feuerwalze überrollte *Phallanx*, also eine dichtgeschlossene Kampfformation schwerbewaffneter Infanterie, aus einem »Weltbrand« jemals aufstehen könnte. Die in den Krieg eingezogenen Soldaten sind in Wahrheit »ausgezogen« worden (also in eine Uniform gesteckt, aber auch aus ihrer gewohnten Umgebung und ihren zivilen Beschäftigungen »herausgezogen«); und schließlich erkennt man eine »gerechte Sache« daran, dass sie denjenigen, der sie verfolgt, hungrig zurücklässt (keine *Würschteln*). In die Rede des anonymen Wieners fügt Kraus eine Reihe von *semantischen Umschlagpunkten* ein, die die patriotische Redeabsicht gezielt konterkarieren.

4. Die Stimmung zusammenfassen: Kraus' Analytik der Metapolitik

Simon Strick hat im Zusammenhang seiner Analysen neurechter Affektpolitiken in den Reaktionsmaschinen eines digitalen Faschismus auf die spezifische Vagheit und Übergängigkeit alltäglicher Perzeptionen und Gefühlslagen hingewiesen: »Man hängt sich an Dinge, Eindrücke und kurze Ideen, man probiert und entwickelt daraus Automatismen, um die Welt pragmatisch und sinnstiftend zu sortieren. Das ist Orientierung und für die Affektforschung bereits die Ebene, auf der ›das Politische‹ anzusiedeln ist. Affektiv aufgehoben wird man im Wunsch nach solchen fiktiven Blöcken, Plänen und Projekten« – wobei für die neurechte Alltagspolitik charakteristisch ist, dass sie sich im »Widerstand« gegen den staatsoffiziellen und parlamentarischen Mainstream wähnt und »eine ›unpopuläre‹ Meinung« zu haben vorgibt,³⁸ während die

38 Simon Strick (2021): Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus, Bielefeld: transcript, S. 72f. Zum Zusammenhang von Kraus' polemogener Literatur und den aktuellen literarischen Auseinandersetzungen mit sozialmedialen Reaktionsmaschinen vgl. Rupert Gaderer: »Polemische Aktivitäten. Karl Kraus und Stefanie Sargnagel«, in: Elke Dubbels/Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte (Hg.), Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik, Bielefeld: transcript, S. 119–140.

Szene, mit der die *Letzten Tage der Menschheit* einsetzen, die Dynamik affektiver Gleichschaltung zwischen den staatspolitisch vorgegebenen Parolen und den »Stimmungen« der Menge dokumentiert. Im Falle von Kraus sind es die Zeitungen (konkret: die »Neue Freie Presse«), die die Diskursivierung dieser Erregungen und Stimmungen vornimmt – und das auf eine Weise, dass sie sie systematisch nobilitiert und idealisiert: Die Diskursivierung durch die Reporter erfolgt gewissermaßen »live«, nämlich unter Verwendung eines »Notizblatts«³⁹, wobei der Trick der Szene darin besteht, dass Kraus die Leser:innen gewissermaßen das Zustandekommen einer Rohfassung des späteren gedruckten Artikels verfolgen lässt: »Das war kein Strohfeuer trunkener Augenblicksbegeisterung, kein lärmender Ausbruch ungesunder Massenhysterie. Mit echter Männlichkeit nimmt Wien die schicksalsschwere Entscheidung auf. Wissen Sie [adressiert der Reporter seinen Begleiter, F.B.], wie ich die Stimmung zusammenfassen wer-?«⁴⁰

Eine *Stimmung zusammenfassen* heißt aber nichts anderes, als ihr überhaupt erst einmal ein diskursives Statut zu geben, das sie im Modus des Affekts oder der kollektiven Erregung noch nicht hat. Die *Übersetzung* der Stimmung⁴¹ in die Phrase vollzieht sich in den Zeitungen, wobei die Besonderheit der Kommunikationssituation, die Kraus in der 1. Szene des 1. Akts beschreibt, darin besteht, dass die Rezeption der Zeitung nicht länger als individualisierte Lektürepraxis verstanden wird, sondern als ein kollektives Event, das in der räumlichen Nähe der Redaktionsgebäude stattfindet: »Alle haben sie dem Blatt zugejubelt. Es erschollen stürmische Rufe: Vorlesen! Vorlesen und das hat sich selbstredend auf Belgrad bezogen. Dann haben sie tosende Hochrufe ausgebracht!«⁴² Die Zeitung wächst in dieser Situation über die Limitationen der Schriftlichkeit hinaus und führt zu einer paradoxen Reoralisierung des Mediums.⁴³ Etwas später

39 K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 75.

40 Ebd.

41 Stimmung, also das, was Strick »Dinge, Eindrücke, kurze Ideen« nennt, verfügt noch über keine diskursive Festigkeit, die die Voraussetzung für ihre Distribution und Reproduzierbarkeit ist: Der Reporter wird die Stimmung auf die Formel »weit entfernt von Hochmut und von Schwäche« bringen, um ihr so rhetorisch ihre Exzessivität zu nehmen, die sich über die ganze Szene hinweg in Angriffen auf verdächtige Personen manifestiert und den idealisierenden Diskurs des Reporters praktisch Lügen straft. K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 75.

42 Ebd., S. 76.

43 Zur lauten Lektüre als dominanter Form des Lesens unter den Bedingungen einer »Versammlungsöffentlichkeit« vgl. Harun Maye (2022): »Vorlesen«, in: Heiko Christians/

fügt der Reporter hinzu: »Also die Nachrichten des Abendblatts wurden immer und immer wieder erörtert und durchgesprochen.«⁴⁴ Die 1. Szene zeigt also nicht nur, wie diffuse Affekte und lose Gedanken (»Stimmungen«) zu Signifikanten von irgendetwas« werden (»Serbien muss sterbien«). Sie führt diesen Übersetzungsprozess und seine semantischen Zurechtmachungen vor: *Zitieren* heißt bei Kraus stets *verschieben*. Die Szene zeigt darüber hinaus aber auch, wie diese Signifikanten wieder und wieder »durchgesprochen«⁴⁵ und so mit der affektiven Ausgangslage und ihrem *konversationellen Milieu* rückgekoppelt werden. Für die Perspektive des Reporters auf das Ereignis ist die *Programmierbarkeit des Affekts* entscheidend, wobei das Programm so gebaut werden muss, dass es die Bereitschaft der Empfänger:innen sicherstellt, die auf seiner Basis entstandenen Texte wieder und wieder zu erörtern oder durchzusprechen. Die journalistische Programmierung der diskursiven Vorlagen und der durch sie stabilisierten Affekte weist ein hohes Maß an rhetorischem und kommunikativem Eigensinn auf, so dass den Artikelschreibern der sensorische Kontakt (Augenzeugenschaft) mit den massendynamischen Entwicklungen verzichtbar erscheint. Den Auftrag des Chefredakteurs an die Reporter, »Genreszenen« zu beobachten, kommen sie am besten am Schreibtisch nach – »wozu man selbst dabei sein muß, seh ich auch nicht ein, man verliert nur Zeit, man soll darüber schreiben, stattdem steht man herum.«⁴⁶

Kraus agiert in den *Letzten Tagen der Menschheit* in einem metapolitischen Raum: Genreszenen sind, auf unsere aktuellen kommunikationstechnologischen Bedingungen bezogen, variable Gefühlslandschaften, die der »Beeinflussung und Vorstrukturierung der Alltagserfahrung von Subjekten«⁴⁷ dienen. »Die Hauptsache sind jetzt die Straßenbilder«,⁴⁸ sagt der Begleiter des Reporters – aber um diese Straßenbilder zu erzeugen, muss man sich keineswegs auf die Straße und ins »Gedränge« begeben. Medien eröffnen Tempovorteile und erhöhen die Reaktionsgeschwindigkeit, indem sie Stimmungen gewissermaßen aus der diskursiven Retorte fabrizieren: »man soll darüber

Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg.), *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*. Bd. 3., Wien/Köln: Böhlau, S. 674–694, hier S. 677.

44 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 76f.

45 Ebd., S. 77.

46 Ebd.

47 S. Strick: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, S. 80.

48 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 77.

schreiben«. Der weitere Verlauf ruft dann verschiedene vorproduzierte Szenarien auf – »Zum Beispiel muß man erwähnen, daß selbstredend jeder Standesunterschied aufgehoben war und zwar sofort«⁴⁹: Szenarien, die in der Tat »selbstredend« entstehen, also ohne Notwendigkeit ihrer Verifizierung. Was den metapolitischen Raum unserer Gegenwart von demjenigen der Ära unterscheidet, den Kraus seziert, ist das Ausmaß, in dem dem Publikum Reaktionsmöglichkeiten auf derselben medialen Bühne zur Verfügung gestellt werden, die die (nicht mehr nur professionellen, im redaktionellen Auftrag handelnden) Stimmungsmacher nutzen. Kraus' kriegsbegeistertes Publikum konnte die »Nachrichten des Abendblatts« zwar immer und immer wieder erörtern und durchsprechen, verfügte aber über keinen Kanal, um dieses Sprechen an alle Abwesenden zu senden und auf diese Weise die Rückkopplungsdynamik der Affektkommunikation kontinuierlich zu steigern. Anders im Fall der sozialen Medien, in denen jede Information oder Meinung »mit Likes/Dislikes, Upvotes/Downvotes, Kommentaren, Emojis und Shares in eine Gefühlslandschaft eingebettet« wird. »Es bilden sich atmosphärische Hüllen um Dinge, Bilder, Ereignisse und Begriffe.«⁵⁰

Solche metapolitischen »Klimazonen« sind auch der Gegenstand von Kraus' literarischer Zitationspraxis, die den Großen Krieg in lauter polemisch gewendete Genreszenen auflöst; ein Phänomen, das Benjamin präzise registriert hat, wenn er das mimische Vermögen des Autors und des Vortragenden Kraus daran festmacht, dass dieser in die »feinsten Fugen« des Nachgeahmten eindringt. Und was Benjamin über die Stimme schreibt, mit der Kraus vorträgt, unterstreicht dessen metapolitisches Vermögen, einen »dämonischen Personenreichtum« durch seine eigene Person zum Ausdruck zu bringen: »persona: das, wohindurch es hallt«.⁵¹ Diese Echofunktion der *persona* steht im Gegensatz zu einer Konzeption, in der sie im eigenen Namen oder für andere spricht. Diese Dimension hat auch Cornelia Vismann im Blick, wenn sie auf Kraus' Projekt einer phonografischen Aufzeichnung seiner Schriften zu sprechen kommt. Die Figur des »Nörglers«, der regelmäßig die Lage mit dem »Optimisten« bespricht und in dem man eine Kraus'sche Reflexionsfigur

49 Ebd.

50 S. Strick: Rechte Gefühle, Affekte und Strategien des digitalen Faschismus, S. 81.

51 W. Benjamin: Karl Kraus, S. 347.

erkennen kann,⁵² erlaubt ihm eine hochgradig pathetische Selbstexpression, deren Gipfel in der 54. Szene des V. Aktes erreicht wird, in der er nicht länger über den Umweg der zitierten Figurenrede seine Botschaft vermittelt, sondern direkt ausspricht, was er von der »Orgie von Kot und Lüge«⁵³, die der Große Krieg war, hält und warum er gezwungen war, seinen Hass auf den Krieg im (gegen-)dokumentarischen Modus vorzutragen. »Warum wurde mir nicht die Gedankenkraft, die geschändete Menschheit zu einem Aufschrei zu zwingen?« Die Antwort: weil Kraus zwar über die Qualitäten eines Thersites, nicht aber über diejenigen eines Achills verfügt, weil ihm die »Körperkraft« versagt geblieben ist, »die Sünde dieses Planeten mit einem Axthieb umzulegen«, weil seine Rede, so rhetorisch geschickt sie auch verfährt, sein »Gegenruf« nicht mit der Effizienz militärischer Befehle rivalisieren kann, jenes »blecherne Kommando, das Macht hatte über die Seelen eines Erdenrunds.«⁵⁴ Der Nörgler sitzt »am Schreibtisch«, denn das Kommando, um die Katastrophe aufzuhalten oder die Schuldigen zu bestrafen – nicht mit dem Tod, sondern mit einer Ohrfeige,⁵⁵ also einer öffentlichen Demütigung der Täter, denn Kraus lehnt die justitielle Logik der Verhängung von Kapitalstrafen als Ausdruck eines problematischen Racheimpulses ab –, ist ihm verwehrt. Er, dem die Befehle versagt sind, verfügt über Dokumente: »Ich bewahre Dokumente für eine Zeit, die sie nicht mehr fassen wird oder so weit vom Heute lebt, daß sie sagen wird, ich sei ein Fälscher gewesen.«⁵⁶ Literatur für Kraus ist Arbeit am Dokument, zu dem selbst die Mythen geworden sind, die im Zuge einer sogenannten totalen Mobilmachung aufgebieten wurden, um den neuen Krieg »in den alten Lebensformen zu bewähren. Händler und Held zu sein und dieses sein zu müssen, um jenes zu bleiben.«⁵⁷

Die Dokumente müssen allerdings zum Sprechen gebracht werden. Es genügt nicht, sie einer ungläubigen Nachkriegsgesellschaft lediglich aufs Neue vorzuspielen, denn sie klingen unglaubwürdig in einem höchsten Maße – und zwar selbst in den Ohren jener, die die Äußerungen seinerzeit mit Begeisterung wiederholt und sich angeeignet haben. Die Dokumente, die

52 Mit dieser Figur, die die Wahrheit, wie sie ist, ausspricht, bricht Kraus mit seinem ansonsten konsequent praktizierten Verfahren einer Poetik des Gestus, die ihn mit Brecht verbindet.

53 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 673.

54 Ebd., S. 671.

55 Ebd., S. 675.

56 Ebd., S. 671.

57 Ebd.

Kraus bewahrt, sind dabei nicht solche, die der Große Krieg hervorgebracht bzw. die den Untergang der Menschheit begleitet haben. Kraus spricht vielmehr von ›seinen‹ Dokumenten, also von der formal der Gattung der Tragödie zugeordneten literarischen Anordnung und der Umschreibung dessen, was im Zeitraum des Weltkrieges an Dokumenten entstanden ist. »Hätte man die Stimme dieses Zeitalters in einem Phonographen aufbewahrt, so hätte die äußere Wahrheit die innere Lüge gestraft und das Ohr diese und jene nicht wiedererkannt.«⁵⁸ Der Einschnitt, den das Ende des Krieges bedeutet, wirkt sich in der Weise auf die phonografische Dokumentation aus, dass sie entgegen der Erwartung an die Authentizität von Speichermedien ihren Wahrheitsbezug einbüßt. Niemand erkennt sich mehr in diesen Stimmen wieder, niemand ›hört‹ sie und erkennt sie als die eigenen. Deshalb, so Cornelia Vismann, delegiert Kraus »das Verfahren der Stimmenaufzeichnung und -wiedergabe keineswegs an das Speichermedium selbst. Ihm gilt sogar seine größte Kritik«, denn diese Techniken erreichen nicht »die Hörfrequenz der Kritik«.⁵⁹ Dazu bedarf es eben der literarischen Umschrift dieser Dokumente, denn Wochenschauen und Radioübertragungen der Frontberichterstatte »betäuben die kritische Stimme«⁶⁰. Ein anderes Wort für die Kritik ist bei Kraus das »Wesen«, das eben verfehlt wird, wenn man sich allein der Repräsentation der dokumentierten Oberflächen anvertraut. Dieses Wesen entsteht aus den ›Nichtigkeiten‹ der Verlautbarungen von offiziellen und publizistischen Stellen, denen Kraus einen »Körper« gibt, um sie so vor der Gefahr der Abstraktheit zu retten: »Ich habe das Wesen gerettet und mein Ohr hat den Schall der Taten, mein Auge die Gebärde der Rede entdeckt und meine Stimme hat, wo sie nur wiederholte, so zitiert, daß der Grundton festgehalten blieb für alle Zeiten.«⁶¹

58 Ebd., S. 681.

59 Cornelia Vismann (2012): »Karl Kraus: die Stimme des Gesetzes«, in: Dies., *Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 211–227, hier S. 226.

60 Ebd.

61 K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 681. Vismann bringt die Kraus'sche Mediensouveränität, also die Weigerung, sich der Operations- und amnestischen Logik der modernen Massenmedien zu unterwerfen, die heute durch die Halbwertszeit von Newsfeeds bestimmt wird, folgendermaßen auf den Punkt: Kraus »geht mit den Aufzeichnungsmedien so um wie mit den justiziellen Techniken. Er unterbricht ihre Funktionslogik der Reproduktion. Keine Wiederholung und Vervielfältigung des Geschwätzes, sondern ihre Refiguration, so dass sie das andauernde Gerede zum Schweigen bringt. Kraus komponiert die vorgefundenen Töne, gehörten Stimmen, vorhandenen

5. Gegen den Unbestand von Zeit und Zeitung: Kraus' Screenshots

Die letzten Tage der Menschheit sind im Kern ein Beispiel für das, was ich *literarische Forensik* nennen möchte: Literatur wird von Kraus als ein Medium der Rechtsprechung »zweckentfremdet«. Kraus verwandelt sein Theater und seine publikumswirksamen Vorlesungen in ein Gericht oder genauer: in ein Tribunal, in dem es darum geht, den Prozess auf Dauer zu stellen (daher die Länge der *Tragödie*) und das Recht eines unendlichen (Ver-)Urteilens auszuüben. Elias Canetti beschreibt Kraus daher als »urteilssüchtig«⁶². Gerade weil Kraus keine Möglichkeit hat, seine Urteile faktisch zu vollziehen, spielt er mit dem Phantasma ihrer sofortigen Vollstreckbarkeit: »Wir alle erlebten die Hinrichtung«,⁶³ bringt Canetti diesen Effekt der Auftritte auf den Punkt. »In einen hineinkriechen«, hat Benjamin als die Basisoperation des Kraus'schen Schreibens bezeichnet, und er fügt erläuternd hinzu: »um zu vernichten«.⁶⁴ Aber reduziert sich das Kraus'sche Theater auf die Aneignung kriegereischer Intensitäten? Findet es in Urteil, Verurteilung und Vernichtung sein Telos? Will Kraus ein Tribunal errichten, um zu »obsiegen«? Geht es ihm tatsächlich um »Vernichtung«?⁶⁵

Kraus' Tribunal erweist sich in formaler Hinsicht als ein Ort der *Re-Zitation* im wörtlichen Sinne. Seine Tragödie montiert Sagbarkeiten und Sichtbarkeiten, die das Erlebte in das Bezeugte überführen. Am Ende einer langen, pathetischen Rede formuliert es der Nörgler in seinem letzten Auftritt am Schreibtisch so:

Sätze zu einem Werk der Kritik.« C. Vismann: *Karl Kraus: die Stimmen des Gesetzes*, S. 227.

62 E. Canetti: *Karl Kraus, Schule des Widerstands*, S. 50. »Der Kern der Sache war, daß er sich selber alles Urteilen angeeignet hatte und niemandem, für den er ein Vorbild war, ein eigenes gestattete.« Ebd., S. 50f.

63 Ebd., S. 44.

64 W. Benjamin: *Karl Kraus*, S. 347.

65 Vismann bestimmt das Tribunal ebenso elegant wie pauschal als »das Andere des Gerichts«: »Es geht um Vernichtung. Der Gegner soll entmachtet werden, gründlich und endgültig.« C. Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, S. 160. Aktuelle Theorien des Tribunals sehen in ihm die Orte der Eröffnung eines Widerstreits, in dem Rechtsansprüche verhandelt werden können, für die sich Gerichte unzuständig erklären. Vgl. die Debatte in Andrew Byrnes/Gabrielle Simm (Hg.) (2018): *Peoples' Tribunals and International Law*, Cambridge: Cambridge UP.

Ich habe das Wesen gerettet und mein Ohr hat den Schall der Taten, mein Auge die Gebärde der Reden entdeckt und meine Stimme hat, wo sie nur wiederholte, so zitiert, daß der Grundton festgehalten blieb für alle Zeiten. [...] Ich habe nichts getan, als diese tödliche Quantität verkürzt, die sich in ihrer Unermeßlichkeit auf den Unbestand von Zeit und Zeitung beriefe.⁶⁶

Der Nörgler beschreibt hier im Kern eine archivierende und monumentalisierende Operation: Die »tödliche Quantität« des medial Gesagten und Zirkulierten zu verkürzen (wobei diese Verkürzung ihrerseits, gemessen an den Konventionen dramatischer Länge, in den *Letzten Tagen der Menschheit* einen ungeheuren Umfang annimmt), heißt vor allem: sie erst einmal ihrem »Unbestand«, also ihrer massenmedialen Flüchtigkeit zu entziehen und sie vorm endgültigen Verschwinden zu bewahren. Dieser ästhetischen Operation kommt unter den sozialmedialen Kommunikationsbedingungen, die die Flüchtigkeit und den Entzug der Kommunikate ins Unabsehbare steigert, eine noch größere Bedeutung zu als unter den Bedingungen einer papiergestützten Massenkommunikation: Das Verhältnis von »Zeit und Zeitung« bezeichnet diese Problematik. Paul Frosh hat im Kontext seiner Überlegungen zur Praxis des Screenshots⁶⁷ auf die Rolle der »fotografischen« Zeugenschaft digitaler Welten hingewiesen: »Sofern in der zeitgenössischen Medienkultur tatsächlich ein historischer Übergang von statischen Textobjekten zu dynamischen Prozessen erfolgt«, zeugt der Screenshot von einer »Gegentendenz«⁶⁸, die freilich mediengeschichtliche Vorläufer hat.

Der Screenshot etabliert ausgerechnet im digitalen Kommunikationsfluss die Instanz eines Wahrsprechens, das auf einem mediendokumentierenden oder medienforensischen Akt beruht: »Dass eine Aussage verändert wird oder verschwindet, wird verhindert, indem man sie aus dem unmittelbaren Zeitfluss herausnimmt und dank Wiederholung, Geschichte und Archivierung in weniger turbulente, verlangsamte Zeitlichkeiten verlagert.«⁶⁹ Genau diese Temporalstruktur entfaltet Kraus in der poetologischen Einleitung zu seinem

66 K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 681.

67 Der Screenshot erfasst ein Bild der visuellen Daten, die sich zum Zeitpunkt seiner Entstehung auf dem Bildschirm eines Nutzers befanden: »Oberflächenelemente, Desktop/Startbildschirm-Hintergrund, offene Tabs, Fenster und Apps (samt ihrem Inhalt) sowie gelegentlich die Position des Cursors«. Paul Frosh (2019): Screenshots. Racheengel der Fotografie, Berlin: Wagenbach, S. 31.

68 Ebd., S. 12.

69 Ebd., S. 24.

Drama, wenn er hervorhebt, dass die Menschen, die am großen Krieg beteiligt waren, »zwar ertragen, daß er ist, aber nicht, daß er war«⁷⁰. Gegen diese Tendenz zur Auslöschung nicht der Erinnerung – Erinnerungsbücher von Teilnehmern wurden ja im Nachgang zum Krieg in großer Zahl geschrieben und veröffentlicht –, sondern der *Zitate* schreibt Kraus an, der nur zu genau weiß, dass sie in der apologetischen oder kritischen Tagebuchliteratur durch das literarisierte Erlebnis von Beteiligten *überschrieben* werden – vor allem durch ihre Einbettung in biografische Narrative: »Das Dokument ist Figur«,⁷¹ lautet die knappste Formel, in der Kraus sein Verfahren zusammenfasst. Den heutigen Screenshots entsprechen bei Kraus die »akustischen Zitate«⁷², mit denen das Gesagte vorgeladen und die Bühne in ein Tribunal verwandelt wird: »Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden.«⁷³

Frosh hat sein Buch mit dem Untertitel *Racheengel der Fotografie*⁷⁴ versehen. Kraus ist ein solcher Racheengel, der zwar nicht der Fotografie, aber eben der Phonografie bzw. einer quasiphonografischen Konzeption dokumentarischen Aufschreibens die Funktion zuweist, die gesprochenen Wörter als Beweismittel gegen diejenigen, die sie verwendet haben, als der Krieg noch andauerte, nutzbar zu machen. Frosh legt Wert darauf, dass der Screenshot mehr macht, »als lediglich einen Moment in einem bestimmten Feed auf einem Gerät festzuhalten. Und er umfasst mehr als nur die *private* ›Welt‹ eines einzelnen Nutzers, auf die sich aus dem zu einem bestimmten Zeitpunkt konservierten Inhalt seines Bildschirms schließen lässt.«⁷⁵ Die Bedeutung dieser dokumentarischen Praxis geht also über die idiosynkratische Fixierung eines spezifischen Moments hinaus: Es geht im Kern, so Frosh, um die *Bezeugbarkeit der Welten*, die soziale Medien zur Verfügung stellen. Genau mit dieser Vorstellung arbeitet

70 K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. S. 9.

71 Ebd.

72 E. Canetti: Karl Kraus, Schule des Widerstands, S. 46.

73 K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 9.

74 Mit Blick auf einen populären Instant-Messaging-Dienst, der gepostete Bilder und Videos nach wenigen Sekunden automatisch löscht, sie also nur zum einmaligen Ansehen bereitstellt, schreibt Frosh: »Man könnte den Screenshot sogar als Racheengel der traditionellen Fotografie bezeichnen, weil er das radikale Unterfangen von Snapchat unterläuft, die konventionelle Verwendung von Fotos als Erinnerungsstücken und Beweismitteln unmöglich zu machen.« P. Frosh: Screenshots. Racheengel der Fotografie, S. 25.

75 Ebd., S. 42.

Kraus, denn er bestimmt, wie gezeigt, die Funktion der journalistischen Berichterstattung kriegserischer Atmosphären oder Mobilmachungen als die Erzeugung von konsistenten Ersatzwelten, die von denen, die sie erzeugen, keineswegs ›real‹ erlebt werden müssen: »wozu man selbst dabei sein muß, seh ich auch nicht ein, man verliert nur Zeit, man soll darüber schreiben, stattdessen steht man herum.«⁷⁶ Kraus geht es darum, von diesen Verfahren Zeugenschaft abzulegen. Seine Szenen sind daher analoge Pendants von Screenshots, die nicht nur etwas per se Flüchtliges fixieren, sondern »etwas zum ›Ereignis‹ deklarieren«: »Da die sozialen Medien eine kontinuierlich erleb- und damit bezeugbare Welt herstellen, bieten sie auch einen gemeinsamen Erlebnisraum, der als virtueller Ersatz für das Gemeinschaftsempfinden im physischen Raum dient.«⁷⁷ Weil wir, wie im physischen Raum, niemals an all den Orten sein können, an denen andere sind, besteht der Bedarf für menschliche oder technische Dokumentierungs- und Bezeugungspraktiken: Das ist der Grund, warum Kraus einen Krieg, der in Tausende von Schauplätzen zerfällt, in seinem Drama zusammenführt und damit eine Zusammenschau, eine *Welt* rekonstruiert, die in der Kriegsliteratur in lauter narrativ vernähte Partialwelten oder kommunikative ›Blasen‹ zerfällt. Zwischen den Szenen, die Kraus zusammenführt, gibt es keine Übergänge, sondern Nachbarschaften, die die Leser oder Hörer herstellen müssen. Mit Ernst Jünger können Weltkriegsteilnehmer sich zum Beispiel bequem in Stahlgewittern zurückphantasieren, aber sie erfahren nichts über »die geräumigen Schreibstuben, wo Draht- und Funktelegograph, Fernsprech- und Signalapparat zur Hand sind«⁷⁸, ganz zu schweigen von den Redaktionsstuben, in denen die affektive Mobilmachung der ›Heimatfront‹ organisiert wird und die Phrasen und Parolen in Form von Zeitungen und Extrablättern unters Volk gebracht werden, deren bloß verlängerter Arm die Memoirenliteratur ist. Kraus verlegt einen Großteil seiner Szenen *hinter die Front* bzw. in Regionen, die denkbar weit von Kampfhandlungen entfernt sind: »Auch Vorgänge an der Sirk-Ecke sind von einem kosmischen Punkt regiert«, »in dieser vom Zufall bedingten Zeitlichkeit« ist »nichts zufällig«.⁷⁹ Deshalb

76 K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 77.

77 P. Frosh: Screenshots. Racheengel der Fotografie, S. 45f.

78 So der deutsche Generalstabchef Alfred Graf von Schlieffen 1909; zit.n. Friedrich Kittler (2002): »Rockmusik – Ein Missbrauch von Heeresgerät«, in: Ders., Short Cuts, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, S. 7–30, hier S. 15.

79 K. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 10.

hält sie Kraus in seinen Szenen fest und verfährt damit im Medium der Literatur so wie heutige Techniken der Fixierung digitaler Flüchtigkeiten und einer algorithmisch organisierten Vergesslichkeit.

Literaturverzeichnis

- Balke, Friedrich (2014): »Politische Paranoia, Zäsur des Stillstands und die Soziologie der ›totalen Mobilmachung‹«, in: Niels Werber/Stefan Kaufmann/Lars Koch (Hg.), *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 143–163.
- Balke, Friedrich (2022): »Zensieren«, in: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg.), *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd. 3, Köln: Böhlau, S. 695–724.
- Barth, Niklas (2023): »Mehr Vulgarität? Gesetz der steigenden Negationsrate«, in: *Blog des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen* (31.05.2023). Online unter: <https://blog.kulturwissenschaften.de/mehr-vulgaritat/> (letzter Zugriff 18.01.2024).
- Benjamin, Walter (1991): »Karl Kraus«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. II/1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 334–367.
- Benjamin, Walter (1991): »Was ist das epische Theater? (2)«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band II/2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 532–539.
- Butler, Judith (2006): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Byrnes, Andrew/Simm, Gabrielle (Hg.) (2018): *Peoples' Tribunals and International Law*, Cambridge: Cambridge UP.
- Canetti, Elias (1989): »Karl Kraus, Schule des Widerstands«, in: Ders., *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 42–53.
- Darnton, Robert (1985): *Literaten im Untergrund. Lesen, Schreiben und Publizieren im vorrevolutionären Frankreich*, München: Hanser.
- Dröse, Albrecht (2021): »Invektive Affordanzen der Kommunikationsform Flugschrift«, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6, S. 37–62.
- Fischer, Jens Malte (2021): *Karl Kraus. Der Widersprecher. Biografie*, München: Hanser.
- Freud, Sigmund (1969): »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse«, in: Ders., *Studienausgabe*. Bd. 1, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 51.
- Frosh, Paul (2019): *Screenshots. Racheengel der Fotografie*, Berlin: Wagenbach.

- Gaderer, Rupert (2018): »Shitstorm. Das eigentliche Übel der vernetzten Gesellschaft«, in: ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 9, S. 27–42.
- Gaderer, Rupert (2019): »Polemische Aktivitäten. Karl Kraus und Stefanie Sargnagel«, in: Elke Dubbels/Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte (Hg.), Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik, Bielefeld: transcript, S. 119–140.
- Gaderer, Rupert (2022): »Aufschreibesysteme 1900/Reaktionsmaschine 2000. Analoge und digitale Medien, Codes und Diskurse bei Friedrich Kittler und Thomas Melle«, in: Jens Schröter/Till A. Heilmann (Hg.), Friedrich Kittler. Neue Lektüren, Wiesbaden: Springer VS, S. 61–74.
- Kittler, Friedrich (2002): »Rockmusik – Ein Missbrauch von Heeresgerät«, in: Ders., Short Cuts, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, S. 7–30.
- Kraus, Karl (1986): Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kraus, Karl (2005): Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin 1913–1936. 2. Bde., Bd. 1, Göttingen: Wallstein.
- Maye, Harun (2022): »Vorlesen«, in: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg.), Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Bd. 3., Wien/Köln: Böhlau, S. 674–694.
- Strick, Simon (2021): Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus, Bielefeld: transcript.
- Vismann, Cornelia (2011): Medien der Rechtsprechung, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Vismann, Cornelia (2012): »Karl Kraus: die Stimme des Gesetzes«, in: Dies., Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 211–227.
- Vogl, Joseph (2021): Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart, München: C. H. Beck.

