

Title	Zitat und Satire : Über ein satirisches Verfahren Karl Kraus'
Sub Title	引用と諷刺 : カール・クラウスの一諷刺技法について
Author	安川, 晴基(Yasukawa, Haruki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2002
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.82, (2002. 6) ,p.280(89)- 298(71)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00820001-0298">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00820001-0298</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Zitat und Satire—Über ein satirisches Verfahren Karl Kraus'

Haruki YASUKAWA

## 1. Einleitung

Die Forschung sagt übereinstimmend, daß Karl Kraus (1874-1936) einer der größten Erneuerer der Satire im 20. Jahrhundert ist. Das absolut Neue bei Kraus' Satire ist ihre kopernikanische Wendung von der Bedeutung zum Zeichen, vom Signifikat zum Signifikanten, d.h., seine Satire ist „Sprach-Satire“. So gehört die Zitiertechnik zu Kraus' eigentümlichsten Leistung. Kraus' Zitieren kann auf zwei einander ergänzende Funktionen hin analysiert werden: einerseits die philologisch-informatorische und andererseits die juristische. „Die traditionelle Esoterik des Zitats“ als Bibliotheksphänomen wurde von Kraus durch die publizistische „Exoterik“ der Sprach-Satire ersetzt.<sup>(1)</sup> Zwei dem Kulturkonservatismus von Kraus ideologisch entgegenstehende Schriftsteller zeugen für die Brisanz seiner Zitiertechnik: Benjamin weist in seinem Essay über *Karl Kraus* auf die „mit den fortgeschrittensten Mitteln arbeitende Entlarvungstechnik“ hin.<sup>(2)</sup> Auch Brecht schreibt in einer Notiz von der „am wenigsten nachahmbaren“ Methode „kommentarlosen Zitierens“.<sup>(3)</sup> Als „Reaktionär“<sup>(4)</sup> einerseits, der im Kampf gegen den „Kultur verdrückenden“ (S9, 411) Journalismus den Reim verteidigte, und zugleich als „Revolutionär“ (S9, 591) mit seiner satirischen Praxis andererseits, entwickelte Kraus sein spezifisches

Verfahren per Zitate. Der vorliegende Aufsatz geht von einer einfachen Frage aus: Warum zitiert Kraus eigentlich? Als Ansatz zur Erörterung dieser Frage scheint es nicht ergebnislos, die spezifische Problematik Krausscher Satire im Zusammenhang mit seiner Medienkritik zu rekonstruieren und seine Gegenaktion darauf aufzuzeigen. Da Kraus' Satire ihre verschärfte Form in den Jahren um den Ersten Weltkrieg fand, beschäftigt sich der vorliegende Aufsatz hauptsächlich mit dem Problemfeld dieser Epoche.

## 2. Ornamentierende Umstilisierung des Kriegs

Wie andere Schriftsteller der Wiener Moderne konzentrierte sich auch Kraus auf das um die vergangene Jahrhundertwende viel diskutierte Sprachproblem.<sup>(5)</sup> Doch während es sich etwa bei Mauthner und Hofmannsthal um die Skepsis gegenüber der Fähigkeit der Sprache als Erkenntnismedium handelt, ist Kraus' Sprachkritik nicht als Kritik an einer ontologischen Verfallsform der Sprache zu verstehen,<sup>(6)</sup> sondern Kraus richtete seine Aufmerksamkeit auf die institutionelle Zurichtung der Sprache und deren konkreten Gebrauch: Kraus' Sprachkritik ist im Zusammenhang mit der Ideologiekritik an der Phrase als der von der Erfahrung autonomen, aber auf beliebige Bereiche der Realität anwendbaren, in der Zirkulation zum Repertoire verdinglichten Sprachform zu verstehen.<sup>(7)</sup> Als Ideologem, d.h., als ein symbolischer Typ von „extrinsic sources of information [...] for the perception, understanding, judgment, and manipulation of the world“<sup>(8)</sup> liefert sie bestimmte Schablonen für soziale und psychologische Prozesse. Da Kraus *Die Fackel* als unbestechliches Organ des kritischen Journalismus unter dem Programm der „Troddenlegung des weiten Phrasensumpfes“ (F1, 2)<sup>(9)</sup> gründete, kam es ihm darauf an, die Funktion der Presse als Lieferanten der Ideologeme und determinativen Faktor an der entstel-

iten öffentlichen Kommunikation und Wahrnehmung aufzudecken. „Die Welt ist taub vom Tonfall. Ich habe die Überzeugung, daß die Ereignisse sich gar nicht mehr ereignen, sondern daß die Klischees selbsttätig fortarbeiten. [...] Die Sache ist von der Sprache angefault. Die Zeit stinkt schon von der Phrase“ (F331-332, 25).

Ein Zentralmotiv der *Kriegs-Fackeln* und der *Letzten Tage der Menschheit* (LTdM) ist die Propaganda- und Ideologiekritik an der heroischen Phrase als der Manipulation mißbrauchter Sprache zu ornamentierender Umstilisierung des Kriegs.<sup>(10)</sup> Es gehört zu Kraus' tiefen Einsichten, daß man in der propagandistischen Kriegsführung eine vorindustrielle Metaphorik für die moderne Kriegstechnologie verwendet, die den tatsächlichen Stand der Zerstörungskraft des Maschinenkriegs verschleiert. Die chevalereske Metaphorik von z.B. „Schild und Schwert“, „Roß und Reiter“ schien Kraus einer weit fortgeschrittenen Militärtechnik einen mittelalterlichen Glanz zu verleihen und ein falsches Bewußtsein von der Realität des Vernichtungskriegs zu schaffen. Als Kraus den Ersten Weltkrieg *Das technoromantische Abenteuer* (F474-483, 41ff) der Menschheit nannte, kam es ihm darauf an, die „Gleichzeitigkeit neuen Unwesens und alten Formwahns“ (S10, 675), d.h., die Verschleierung der imperialistischen Interessen und der großtechnischen Kriegsführung durch die antiquierte, pseudo-idealistische Sprachform sichtbar zu machen. „Gäb's die Ornamente nicht mehr, deren Beibehaltung die wahre Kriegslist der Macht gegen die Menschheit bedeutet, so wäre alles klar, nüchtern, ungefährlich. Solange die alte Fassade hält, ist die neue Macht geborgen“ (F457-461, 18).

### 3. „Mechanisierte Phantasiearmut“ : Medienrealität

Am 19. November 1914 trug Kraus in Wien einen Aufsatz vor, der ironisch *In dieser großen Zeit* betitelt ist und in dem als Hauptursache

des Kriegsausbruchs die „geistige Selbstverstümmelung der Menschheit durch ihre Presse“ (F404, 10) konstatiert wurde. Kraus' These von der „geistigen Selbstverstümmelung der Menschheit“ ist sein Befund in Bezug auf den kollektiven Bewußtseinsstand seiner Epoche, den er mit einem anderen Wort „mechanisierte Phantasiearmut“ (F499-500, 1f) nannte. Phantasie im Krausschen Sinne meint hier eine Form der Vorstellung, die mit der Realität—vor allem der Realität des technischen Fortschritts—Schritt zu halten vermag. Das Versagen der Vorstellungskraft vor den neuzeitlichen technischen Errungenschaften schien in Kraus' Sicht die Zeitgenossen schließlich verhindert zu haben, einen modernen Maschinenkrieg mit seinem Ausmaß, seiner Dauer sowie seiner Zerstörungskraft zu antizipieren.<sup>(11)</sup> Kraus' Kritik ist keineswegs gegen Technik an sich gerichtet, sondern zielt auf das Problem der Ungleichzeitigkeit zwischen dem Tempo des technischen Fortschritts und dem der geistigen Entwicklung.<sup>(12)</sup> In diesem Punkt nimmt Kraus neuere Theorien, etwa von Anders oder McLuhan, vorweg. Diese „A-synchronisiertheit des Menschen mit seiner Produktewelt“<sup>(13)</sup> ist strukturell bestimmt. Man kann das Unbekannte nur durch den Rahmen des Bekannten wahrnehmen, so daß „der unwissende Mensch sich selbst zur Regel des Weltalls macht“.<sup>(14)</sup> „We impose the form of the old on the content of the new. [...] We approach the new [technology] with the psychological conditioning and sensory responses of the old [technology]. This clash naturally occurs in transitional periods.“<sup>(15)</sup> Die eigentliche Tragik besteht in dem Mißverhältnis zwischen der unmöglichen Antizipation der neuen technischen Errungenschaften und der unausweichlichen Retardation des kollektiven Bewußtseinsstands. Dieses Mißverhältnis wird nach Kraus' aufklärerischer Idee von der selbstverschuldeten „geistigen Selbstverstümmelung der Menschheit“<sup>(16)</sup> durch die moderne Massenpresse als Vorstellungersatz

bewirkt und zugleich überdeckt: „Hätte man statt der Zeitung Phantasie, so wäre Technik nicht das Mittel zur Erschwerung des Lebens und Wissenschaft ginge nicht auf dessen Vernichtung aus“ (S10, 209). Eine bemerkenswerte Leistung Kraus' liegt darin, „frühzeitig die Dekonstruktion von Wirklichkeit durch die technischen Systeme der Nachrichtenübermittlung benannt zu haben“.<sup>(17)</sup> „Die Verzerrung der Realität im Bericht ist der wahrheitsgetreue Bericht über die Realität“ (S8, 229). Im Zentrum von Kraus' Kritik steht die moderne Massenpresse, die durch ihre „schwarze Magie“ den Untergang der Welt als Geschäft betreibt. Die rasante Entwicklung technischer Medien ab Mitte des 19. Jahrhunderts hat diese neue Apparatur hervorgebracht, welche durch systematische Informationsverarbeitung und -verpackung ermöglicht, beim Publikum nicht nur Meinungen zu beeinflussen, sondern die Realitätswahrnehmung zu manipulieren.<sup>(18)</sup>

Daß die *LTdM* an jedem Akteingang mit der Stimme „Extraausgabe!“ beginnen, demonstriert eine neue Form der Realitätvermittlung, wie sie die neuere Medienwirkungsforschung „Medienrealität“ nennt. Durch ihre theoretischen Ansätze stellt die Medienwirkungsforschung fest, daß die Medien durch ihre Berichterstattung vielschichtige Mauern zwischen der tatsächlichen Realität und den Rezipienten aufbauen.<sup>(19)</sup> Je weniger Bezugspunkte die Rezipienten zur Realität haben, desto größer ist die Möglichkeit, daß sich diese Realität im Kopf der Rezipienten mit der vermittelten Realität deckt. Die Gefahr liegt hierbei darin, daß das Publikum sich an der verengten und im schlimmsten Fall verzerrten Medienrealität als dem einzig verfügbaren Realitätsangebot orientiert und danach handelt.<sup>(20)</sup> Kraus faßte gerade diese Gefahr ins Visier: „[...] an einem trüben Tag wird es klar, daß das Leben nur ein Abdruck der Presse ist [...] Sie erhebt nicht nur den Anspruch, daß die wahren Ereignisse ihre Nachrichten

über die Ereignisse seien, sie bewirkt auch diese unheimliche Identität, durch welche immer der Schein entsteht, daß Taten zuerst berichtet werden, ehe sie zu verrichten sind“ (F404, 8f). Die Frage ist nicht nur, wo die „wirkliche Wirklichkeit“ aufhört und der Schein anhebt, sondern die Grenze zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, zwischen Original und Kopie wird in der Medienrealität selber obskur. „Realität ist ein Produkt von Selektionen und hat ihr Maß an der Publizität; ihre Veröffentlichung verschafft Ereignissen einen Zuwachs an Wirklichkeit durch Erweiterung ihrer Kommunikativität. Dabei tritt das Ereignis zunehmend in ein Spiegelverhältnis zu seiner massenweisen Publikation. Das Handeln reflektiert dann immer schon auf seine Berichterstattung.“<sup>(21)</sup> So nimmt das Wirkliche paradoxerweise zunehmend den Charakter einer „Reproduktion seiner Reproduktionen“ an.<sup>(22)</sup> Unser Sinn dafür wird konfus, „what is original and what is a copy of experience“.<sup>(23)</sup> Doch einem kommt die soziale Wirklichkeit zu; Es gibt „keinen Ort mehr, an dem man—jenseits der Medienwirklichkeit—, vor Ort“ wäre.<sup>(24)</sup>

#### 4. Ohnmacht der Satire: „Der Bericht ist die Realität.“

Wenn die spezifische Problematik, Form und Chance der modernen Satire diskutiert wird, ist vor allem Kraus' Leistung Erkenntnismodell oder Maßstab. Was Kraus in den *Kriegs-Fackeln* und den *LTdM* zu seiner eigentümlichen Zitiertechnik trieb, war seine Erkenntnis der Schwierigkeiten beim Schreiben der Satire angesichts jener neuen Form der Realitätsvermittlung. „Der [der Bericht] ist ja doch stärker als die Realität selbst, es gibt keine andere außer der seinen, es gibt nur noch die, die er erschafft. [...] Der Bericht ist die Realität, und darum muß auch die Satire vom Bericht beschämt werden“ (S4, 415).

Die Problematik der Satire des 20. Jahrhunderts tritt in einem

Aphorismus Adornos deutlich hervor. In *Juvenals Irrtum* schreibt er: „Schwer, eine Satire zu schreiben. Nicht bloß weil der Zustand, der ihrer mehr bedürfe als je einer, allen Spottes spottet“.<sup>(25)</sup> Die Schwierigkeit der Satire hängt nach ihm weder am „Relativismus der Werte“ noch an der „Abwesenheit verbindlicher Normen“, sondern am „Einverständnis selber“; woran die Satire sich hält, geht an die über, die sie anzugreifen hätte.

Am Ende des 18. Jahrhunderts erfuhr die Satire innerhalb der Aufklärungsästhetik ihre weiteste Bestimmung. Sulzer hat die Satire als ästhetische Darstellungsweise mit bestimmtem sozialem Zweck aus der bisherigen Gattungsbindung entlassen und der Satire einen hohen Status der öffentlichen Nützlichkeit zugewiesen. Nach Sulzer müßten die Satiriker als Wächter der Moral und „öffentliche Streiter“ für Vernunft, Geschmack und Tugend nur eine herrschende Abweichung angreifen, die Wichtigkeit genug habe, um „öffentlich gerüget zu werden“, damit sie die große Wirkung auf den „gesunden Theil der Leser“ üben.<sup>(26)</sup> Wie Sulzers Definition zeigt, hat als unentbehrliches Moment für die Satire die unterstellte oder anvisierte Übereinstimmung zwischen dem Satiriker und dem Publikum hinsichtlich seines Angriffsziels gegolten. Die Satire setzt ihrem Wesen nach einen wesentlichen Konsensus im partiellen Dissens voraus. Von der Antike über die Reformationszeit bis zur Aufklärung veränderte sich bei jeweiligen Zeitumständen zwar der Inhalt der Satire, doch insofern sie sich auf einen „zwingenden Consensus“<sup>(27)</sup> berufen konnte, hatte diese Wandlung für ihre Darstellungsweise weniger Bedeutung. Sich auf die gesellschaftliche Resonanz stützend konnte sie ihre Angriffsziele, sei es Sittenverfall, Sündhaftigkeit, Unvernünftigkeit oder Unnatürlichkeit, weiter als das Normwidrige brandmarken und als abschreckendes Beispiel anprangern.

Doch in einer Gesellschaft, wo das Medium der Satire, die

„Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit und Ideologie“<sup>(28)</sup>, mit Kraus zu sprechen, Diskrepanz zwischen der Realität und dem Bericht, restlos geschwunden ist, wird der Konsensus von Recht und richtigem Leben selber, woran der Satiriker sich einmal halten konnte, von der Ideologie verschlungen. Der satirische Grundgestus, das zeigende „So ist es“, ist, von der Ideologie in Dienst genommen, zum Gestus der Bestätigung des Bestehenden gemacht worden: „So ist es eben.“ Was ist der Satire möglich in jener Situation der Differenzlosigkeit und der zynischen Selbstaffirmation, wie sie Sloterdijk als „das aufgeklärte falsche Bewußtsein“<sup>(29)</sup> bezeichnet hat? Jede Satire alter Art, was immer ihr Inhalt, ist deshalb vergeblich, da sie durch ihre Form notwendig dem dient, was sie gerade zu bekämpfen hätte. Insofern sie sich an einen Konsensus anschließt, setzt sie sich der Gefahr aus, sich selbst von der Ideologie bedienen zu lassen, mehr noch, für diese Werbung und Reklame zu betreiben.

Was Kraus begegnete, war gerade diese Schwierigkeit beim Schreiben der Satire. Er schreibt rückblickend wie folgt: „Ich war strafweise in eine Zeit versetzt, die es in sich hatte, so lächerlich zu sein, daß sie keine Ahnung mehr hatte von ihrer Lächerlichkeit und das Lachen nicht mehr hörte. [...] Sie [die Satire] zu schreiben war schwerer geworden, da die Wirklichkeit mit ihr bis an den Rand kongruent schien [...]“ (F800-805, 1f). Im Zeitalter der Grenzverschiebung von Realität und Bericht, wo der Satiriker seinen Anhaltspunkt verlieren muß und die Realität selbst den Charakter einer Karikatur annimmt, ohne doch als solche wahrgenommen zu werden, stellt sich der Ohnmacht des Satirikers angesichts jener Unmöglichkeit der Abhebung von der Wirklichkeit die rezeptionsästhetische Frage: Wie kann die Satire als solche verstanden werden? Die Antwort war ein so einfacher wie genialer Kunstgriff: „die Zeit abzuschreiben“ (ebd., 2). Den Anhalt-

spunkt für Kraus' Satire bietet dabei die Materialität der Sprache, und zwar nicht so sehr, was ausgesprochen und geschrieben wurde, als vielmehr, wie gesprochen und geschrieben wurde. Am eigenen Sprechen und Schreiben soll im Spiegel von Kraus' Abschrift die sich zur ideologischen Einheit verfestigte Medienrealität der Zeitung sich selbst entdecken, d.h. „zum eigenen Wort und zur Anschauung ihrer selbst kommen“.<sup>(30)</sup> So wurde Kraus „der Schöpfer des Zitats“ (ebd.).

## 5. „Graphische Anordnung“: Montage und Sehendes Lesen

Wie aber ist diese Selbstentlarvung möglich bzw. wie kann man Zeitungen zitieren? Durch Abschrift in der eigenen „Zeitschrift“: Für Kraus' Sprach-Satire ist der Aufbau des eigenen Mediums, nämlich der Zeitschrift „*Die Fackel*“, unbedingte Voraussetzung. Bei der Übertragung von Zeitungstexten in die *Fackel* wird das Medium selber schon als absolute moralische Instanz zur Botschaft. Kraus' Selbstinszenierung bringt Autorität hervor.<sup>(31)</sup> Im Ko- und Kontext der *Fackel* agnosziert man sogleich, von welcher Herkunft die zitierten Zeitungstexte sind, auch wenn man sie nicht einmal liest. Zugleich lüftet Kraus das Inkognito des Journalismus, indem er die Zeitungstexte performativ auf ihre Entstehungskontexte und auf ihre Urheber zurückwirft (man erinnere sich z. B. an die Figuren in den *LTdM*). Aus der kommunikationshistorischen Perspektive gesehen ist Kraus' Zitieren wohl eine Spätform an der Peripherie der „Gutenberg-Galaxis“ zu nennen. Im Gegensatz zur poststrukturalistischen Auflösung aller subjektzentrierten Kategorien wie „Autor“ oder „Werk“ im Namen von struktureller Intertextualität ist der Begriff des Zitats mit dem der „Autorschaft“ eng verbunden. Einerseits ermöglichte die Typographie durch den geregelten visuellen Raum die Kontrolle von Wort und Wissen,<sup>(32)</sup> die eine der wichtigsten physischen sowie psychologischen Voraussetzun-

gen fürs Zitat bietet. So ist bekannt, daß Kraus eine sagenhaft akribische Aufmerksamkeit auf den Umbruch der *Fackel* richtete. Andererseits schuf die Typographie „a new sense of the private ownership of words“,<sup>(33)</sup> indem sie das Wort zur Ware machte. Vor dem Hintergrund dieses Verhältnisses der erst durch die Typographie ermöglichten Entfaltung des Büchermarkts zur damit einhergehenden Durchsetzung des individuellen „Autors“ konnte Kraus seine Kritik der Sprache ausführen. Die Kontrolle des Wortes im visuellen Raum und der Anspruch sowohl auf die verantwortliche Subjektivität des Zitierten als auch auf Autorität des Zitierenden wirken im Krausschen Zitat zusammen, dem die moralische Instanz der *Fackel* vorausgesetzt ist.

Im Folgenden soll an Beispielen aufgezeigt werden, wie Kraus seine Zitiertechnik als Selbstentlarvungstechnik anwendet. Sie ist durch die Kategorie des Widerspruchs geprägt. Kraus schöpft die entlarvende Kraft seiner Satire aus seiner Technik der Kontrastierung und Konfrontierung.<sup>(34)</sup> Unbestritten steht Kraus in der Tradition der großen europäischen Satiriker. Seine Satire ist auch „Kunst der Kontraste“ zu nennen.<sup>(35)</sup> Er schreibt über seine Identität als Satiriker: „Ich bin Satiriker und mein Blick bleibt an Kontrasten hängen“ (F232-233, 2). Doch während Schiller in seiner berühmten Definition „die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale“ zum Gegenstand der Satire machte und ihr Verfahren darin bestehen sah, „die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität“<sup>(36)</sup> gegenüberzustellen, wobei er sich an die Übereinstimmung mit dem Leser in der Erkenntnis dieses Widerspruchs halten zu können glaubte, mußte sich Kraus mit der tendenziellen Verschleierung der Diskrepanz auseinandersetzen. Er zielt nicht so sehr darauf ab, den Übelstand direkt zu attackieren, als vielmehr darauf, seine Leser auf die Diskrepanz zwischen Bericht und Realität aufmerksam zu machen.

Was Kraus mit größerer Vehemenz als je zuvor zur Konzentration seiner Energie auf die Bloßlegung und Demaskierung führte, war seine Einsicht, daß das eigentliche Übel nicht durch die Ereignisse als solche, sondern durch die Unfähigkeit der Zeitungsleser, Berichte zu durchschauen und der Diskrepanz innezuwerden, heraufbeschworen würde. „An den Kontrasten, nicht an den Dingen sollen wir zugrundegehen“ (F501-507, 37). Angesichts des betäubenden Nebels der Berichterstattung und der Bewußtlosigkeit der Zeitungsleser hat die Satire „nichts mehr zu tun, als jenen, die nur lesen, aber noch nicht sehen, den Bericht übersichtlich zu machen“ (S4, 415).

So machte er in den *Kriegs-Fackeln* und den *LTdM* von der Technik der Kontrastierung und Konfrontierung zu wiederholten Malen Gebrauch. Als typisches Beispiel führe ich die Glosse *Ein Tag aus der großen Zeit* (F405, 1f) vor, in der er einander widersprechende Meldungen in parallelen Spalten abdrucken läßt. Nach seinem Kommentar wurden sie aus zwei Zeitungen, die „an einem Tage, am 12. Dezember 1914, erschienen waren“, ausgewählt. Indem die Gleichzeitigkeit der beiden Berichte betont wird, nehmen sie die deutlichen Züge von Vorderseite und Rückseite einer Epoche an. Die gegensätzliche Beziehung zwischen beiden Ausschnitten, die erst durch Kraus' Verfahren der Gegenüberstellung hergestellt wird, würde man wohl einzelnen, ursprünglich isolierten Berichten nicht entnehmen können. Kraus stellte diesen zwei Ausschnitten eine kurze Bemerkung voran, die lautet: „Ich bin jetzt nur ein einfacher Zeitungsleser“ (F405, 1). Mit diesem Kommentar spart er sich selbst als Kritiker oder Satiriker scheinbar aus und tritt nur als Zitierender in Erscheinung. Doch seine Absichtserklärung ist gerade als strategische Geste zu verstehen: Damit der Satiriker als solcher sein kritisches Geschäft besorgen kann, darf er sich gerade nicht als Satiriker selber präsentieren, muß vielmehr in der Maske des

anonymen Zeitungslesers, also inkognito auftreten. Daß sich die beiden Ausschnitte in Zeitungen befunden hatten und keine Erfindung des Satirikers waren, ist von entscheidender Bedeutung. Zu demonstrieren, daß das genaue Zeitunglesen bzw. die Bloßstellung der Zeitungstexte selber schon ohne einen weiteren Kunstgriff eine Satire bildet, ist die Intention seiner Geste. Er schöpft die Zerstörungskraft seiner Satire aus der Sachlichkeit und der Autorität der Belege. Die Treffsicherheit seiner Satire wird paradoxerweise durch die Autorität der Zeitungen selber bestätigt. Indem Kraus Anspruch auf die angebliche Objektivität der Zeitungen erhebt, schlägt diese Objektivität in die Bestätigung seines Verdikts um. Mit Brecht zu sprechen, läßt Kraus die Zeitungen „sich um ihren Hals“<sup>(37)</sup> reden, damit ihre Autorität durch dieselbe verlorengelange: Journalistische Autoritätspraxis und journalistischer Autoritätsanspruch, von Kraus aufeinandergehetzt im engsten Raum des Zitats, sollen sich wechselseitig zerstören.

Ein anderes Beispiel stellt das einem Heft der *Fackel* (F326-328) zugeordnete Titelbild *Der Sieger* dar. Es ist zugleich die erste satirische Photomontage der *Fackel*, wo der Herausgeber der *Neuen Freien Presse*, Kraus' Erzfeind Moriz Benedikt, vor der Pallas Athene des österreichischen Parlaments steht. Ähnlich wie im Fall von *Ein Tag aus der großen Zeit* betont Kraus den wirklichkeitsgetreuen Charakter dieser Photomontage: „Der ‚Sieger‘ ist [...] kein Kunstwerk, sondern ein schlichter Alpdruck nach einer Photographie. [...] Die Leser verstehen noch immer nicht, daß es sich hier wie in anderen Fällen um photographische Zitate der Wirklichkeit handelt und daß diese Reproduktionen eben dadurch Wert haben, daß das, was eine Karikatur sein könnte, keine ist. Was an dem Porträt des ‚Siegere‘ Erfindung war ist lediglich die Komposition“ (F400-403, 47). Kraus' Selbstentlarvungstechnik, Zitatmaterialien von sich selbst aus sprechen zu lassen, gewin-

nt ihre satirische Zerstörungskraft durch die „exakteste Wirklichkeitsdarstellung“.<sup>(38)</sup> Je mehr sein Kunstgriff hinter dem Schein der bloßen Reproduktion zurücktritt, desto befremdender und beängstigender erscheint die Wirklichkeit. Durch Kraus' Geste des schlichten Zitierens wird der stärkste Verfremdungseffekt hervorgebracht.

Wenn die Möglichkeit der Satire aber in der Reproduktion der Reproduktionen der Realität liegt, so besteht der schöpferische Teil des Satirikers nur in der Komposition der Zitatmaterialien. Die bloße Reproduktion allein kann keine satirische Wirkung ausüben. Vielmehr wie die Materialien zitiert und angeordnet werden, ist entscheidend. Kraus' Tätigkeit verläuft als Prozeß sozusagen empirisch-juristisch. Er geht in den Blätter-Wald umherspähen, um dann von Fall zu Fall die Belege fürs journalistische Unwesen aufzupicken und so vorzulegen, daß sie möglichst schroff miteinander kollidieren. „Die stilistische Leistung wäre [...] in Fund und Gruppierung enthalten“ (F890-905, 77). Durch sein Verfahren der Gegenüberstellung trachtet Kraus die lineare Bewegung beim unbewußten Lesen eines Zeitungsartikels zu unterbrechen, zu retardieren und in gegenläufige Bewegungen zu transformieren. Die Linearität der Sprache und das damit verbundene diskursive Lesen werden durch die Simultanität der Diskurse im visuell kontrollierten Raum und durch das graphische Lesen ersetzt. In der Hervorbringung dieses „Cross-reading-Effekts“<sup>(39)</sup> besteht der Sinn Krausscher Verfahrensweise. So konnte sich Kraus rühmen: „Ihre [der Satire] höchste Stilleistung ist die graphische Anordnung“ der Zitatmaterialien (S4, 415f).

Doch gerade in diesem Punkt schließt sich Kraus nolens volens an die Projekte der literarischen Avantgardisten seiner Zeit an. Wie sich Kraus in seiner Kritik der Sprache an den Signifikanten wendete, so orientierten sich die Experimente z.B. von Mallarmé, von Apollinaires

*Calligrammes*, der neuen Typographie des Futurismus, des Dadaismus und später auch noch der Konkreten Poesie vom Phonem weg hin zum Graphem um.<sup>(40)</sup> Das avantgardistische Programm einer typographischen Umorganisation des Satzspiegels, einschließlich der Stilleistung Kraus', ist als Reaktion auf Veränderungen des Leseverhaltens zu verstehen, die durch Interferenzstörungen des typographischen Systems der Gutenberg-Galaxis durch die graphische Revolution der Zeit bewirkt wurden. Bolz schreibt im Anschluß an McLuhan: „In der totalen typographischen Umwelt der Gutenberg-Galaxis wird das Medium Schrift aus Selbstverständlichkeit unsichtbar: Der bloße Akt des Lesens versetzt in Trance, die Printmedien überziehen die Bewußtseine mit einem Tintennebel.“<sup>(41)</sup> Die avantgardistische Neuorientierung entdeckte aufs neue die ikonische Qualität und materielle Tastbarkeit der Buchstaben und begriff die Buchseite nun systematisch als multilinearen, optischen Bezugsrahmen. Das Ergebnis solchen sehenden Lesens aber war, daß sich „das linear perspektivierte, homogene Welt-Bild“<sup>(42)</sup> in eine Konstellation heterogener „vielfacher Verbindungen“ (*F*890-905, 77) auflöste.

Kraus' Verfahren der „graphischen Anordnung“ als Selbstentlarvungstechnik per Zitate ist zugleich mit dem elementaren Verfahren der avantgardistischen Montage vergleichbar. Was die Avantgardisten im Bereich der Kunst praktizierten, übertrug Kraus auf die Zeitung. Montage ist die Tätigkeit, vorgefertigte Teile zu einem Ganzen funktional zusammensetzen,<sup>(43)</sup> und so wird im literarischen Verfahren der Montage das Zitieren vorausgesetzt.<sup>(44)</sup> Doch im Gegensatz zur künstlerischen Praxis, Zitatmaterialien im vormaligen in sich abgeschlossenen, sozusagen „organisch“ organisierten Kunstwerk in die Konsistenz und Kontinuität einer gleichartigen Einheit neu zu integrieren, treten im avantgardistischen Montagewerk Diskontinuität und Inkon-

sistenz deutlich hervor. Im Verfahren der avantgardistischen Montage werden Zitate gewaltsam aus einem gewohnten Kontext herausgerissen und ebenso gewaltsam in einen ihnen fremden Kontext hineingebracht. Im Montagewerk wird der neue Zusammenhang mit dem Assoziationsgehalt der Herkunftskontexte der Zitate nicht nur angereichert, sondern er wird erst aus der Konfrontation der eigenen mit den fremden hereinbrechenden Teilstücken hervorgebracht. Montage baut „andere Zusammenhänge“.<sup>(45)</sup> Aus dem direkten Zusammenstoß der herangeholten Teilstücke untereinander und mit den selbstverfertigten Teilstücken tritt etwas Drittes hervor, das explizit nicht formuliert wird, nämlich die bisher verborgenen oder neu geschaffenen Beziehungen zwischen scheinbar in keinem Zusammenhang miteinander stehenden Dingen, denen man diese Beziehungen sonst nicht zubilligen würde. Kraus' Montagetechnik zielt darauf ab, Zitatmaterialien aus ihrem Zusammenhang zerstörend herauszureißen und in einen neuen Zusammenhang zu versetzen, um sie dort dann zu relativieren, ihre Selbstverständlichkeit in Zweifel zu ziehen und ihre Widersprüchlichkeit ans Licht zu zerren. „Denn ihr alle wisset doch schon, daß die Dinge, die ihr anderorts mit Wohlgefallen betrachtet, hier plötzlich ein anderes Gesicht annehmen, indem sie das werden, was sie sind. Denn mir ist ein Engel erschienen, der mir sagte : Gehe hin und zitiere sie. So ging ich hin und zitierte sie“ (F368-369, 1). Um das deiktische „So ist es!“ echter Satire zurückzugewinnen, muß das „eben“ im „So ist es eben!“, das der Medienrealität eignet, zerstört werden. Gerade darin aber besteht die eigentümliche Leistung von Kraus' Zitiertechnik.

#### Anmerkungen

- (1) Vgl. Josef Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis*. Walter Benjamin—Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen, Stuttgart 1988, S.

257.

- (2) Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, Frankfurt/M. 1977, S. 345.
- (3) Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. 8, Frankfurt/M. 1967, S. 430f.
- (4) Karl Kraus, *Schriften*, Frankfurt/M. 1987-1994, Bd. 9, S. 591. Im Folgenden werden Zitate daraus mit Bandnummer und Seitenzahl gekennzeichnet, z. B. S9, 591.
- (5) Hans Christian Kosler, Karl Kraus u. die Wiener Moderne, in: *Text u. Kritik, Sonderband, Karl Kraus*, München 1975, S. 55ff.
- (6) Vgl. Joachim Stephan, *Satire u. Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus*, München 1964, S. 71-73.
- (7) Vgl. Hannelore Ederer, *Die literarische Mimesis entfremdeter Sprache. Zur sprachkritischen Literatur von Heinrich Heine bis Karl Kraus*, Köln 1979, S. 381. Silvio Vietta, *Literarische Sprachkritik bei Georg Büchner, Arno Holz u. Karl Kraus*, in: *Zeitschrift für Ästhetik u. Allgemeine Kunstwissenschaft* Bd. 21/1 (1976), S. 83-106.
- (8) Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, S. 216.
- (9) Karl Kraus, *Die Fackel* (Wien 1899-1936), Photomechanischer Nachdruck, München 1968-1973. Zitate aus dieser Quelle bezeichnen jeweils die Nummer der Zeitschrift, gefolgt von der Seitenangabe.
- (10) Vgl. Vietta, *Die Ideologiekritik von Karl Kraus in seiner Tragödie „Die Letzten Tage der Menschheit“*, in: Walter Grab (Hg.), *Einflüsse deutscher u. Jüdischer Kultur. Von der Epoche der Aufklärung bis zur Weimarer Republik*, Tel-Aviv 1982, S. 259-279.
- (11) Vgl. Edward Timms, *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben u. Werk 1874-1918. Eine Biographie*, Frankfurt/M. 1999, S. 370ff.
- (12) Vgl. Jens Malte Fischer, *Das technoromantische Abenteuer. Der Erste Weltkrieg im Widerschein in der „Fackel“*, in: Klaus Vondung (Hg.), *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung u. symbolischen Deutung der Nation*, Göttingen 1980, S. 275-285.
- (13) Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1, München 1983, S. 16.
- (14) Giambattista Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, Bd. 2, Hamburg 1990, S. 192.

- (15) Marshall McLuhan u. Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, The Penguin Press 1967, S. 86 u. S. 94f.
- (16) Indem Kraus die Selbstverantwortung des Kollektivsubjekts als moralische Instanz hervorhebt, steht er in der aufklärerischen Tradition seit Kant.
- (17) Fritz Betz, *Das Schweigen des Karl Kraus. Paradoxien des Medienalltags*, Pfaffenweiler 1994, S. 14.
- (18) Wie Timms nachweist, ignoriert Kraus in seinem Aufsatz *In dieser großen Zeit* in der Analyse über die Kriegsschuld die Verantwortung der Regierung für die Kontrolle der Presse und gibt sich mit dem simplen Erklärungsmodell zufrieden, das die Schuld hauptsächlich Journalisten und Kriegsgewinnlern zuschreibt. Diese Umgehung der Machtfrage führt Timms auf „Kraus' Geringschätzung politischer Analyse“ und auf „seine eigene politische Rechtslastigkeit in der Zeit um 1914“ zurück. Doch „ob die öffentliche Meinung nun von Zeitungsbesitzern oder von Politikern gelenkt wird“, schreibt Timms, „ist in einem gewissen Sinne nebensächlich. Sein grundsätzliches Argument richtet sich gegen einen Apparat, der über beinahe unbegrenzte Manipulationsmöglichkeiten verfügt“. Vgl. Timms, a. a. O., S. 380ff.
- (19) Vgl. Bernhard Rosenberger, *Zeitungen als Kriegstreiber? Die Rolle der Presse im Vorfeld des Ersten Weltkrieges*, Köln, Weimar u. Wien 1998, S. 97ff. Die Situation, daß sich das Ereignis an sich und das durch die Zeitungsleser wahrgenommene Ereignis voneinander entfernen, beschrieb Kraus in manchen szenischen Anweisungen der *LTDm* an den Gestalten der Berichterstatter. Ein Beispiel dafür: „Es erscheinen zehn Herren in Gehröcken, die sich so aufstellen, daß sie zwar selbst die Vorgänge beobachten können, aber diese den Blicken der Außenstehenden fast ganz entziehen“ (S10, 666).
- (20) Ebd., S. 138.
- (21) Norbert Bolz, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, München 1993, S. 122.
- (22) Anders, a. a. O., S. 188.
- (23) Daniel J. Boorstin, *The Image ; or What Happened to the American Dream*, Weidenfeld & Nicolson 1962, S. 170.
- (24) Bolz, a. a. O., S. 133.
- (25) Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt/M. 1980, S. 237ff.

- (26) Vgl. Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 4, Hildesheim, Zürich u. New York 1994, S. 128–136. Zur Begriffsgeschichte vgl. Jürgen Brummack, Zu Begriff u. Theorie der Satire, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte 45 (1971), Sonderheft Forschungsgeschichte, S. 275–377.
- (27) Adorno, a. a. O., S. 237.
- (28) Ebd., S. 238.
- (29) Peter Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt/M. 1983, S. 37. „Nachrichten überfluten das telefizierte Bewußtsein mit Weltmaterial in informatorischen Partikeln; zugleich lösen sie die Welt auf in fluoreszierende Nachrichtenlandschaften, die auf dem Bewußtseinsbildschirm des Ich flimmern. Tatsächlich besitzen die Medien die Kraft, die Wirklichkeit, als Wirklichkeit in unseren Köpfen, ontologisch zu reorganisieren. [...] die zynische Synchronisierung aller Ereignisse und Texte im Nachrichtenäther [...]“. Ebd., S. 893ff.
- (30) Vgl. Helmut Arntzen, Deutsche Satire im 20. Jahrhundert, in: Otto Mann u. Wolfgang Rothe (Hg.), Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten, Bern u. München 1967, Bd. 1, S. 235 f.
- (31) Zur Selbstinszenierung Kraus' vgl. Timms, a. a. O., S. 243ff.
- (32) „Print situates words in space more relentlessly than writing ever did. Writing moves words from the sound world to a world of visual space. Control of position is everything in print.“ Vgl. Walter Ong, Print, Space, and Closure, in: David Crowley u. Paul Heyer (Hg.), Communication in History. Technology, Culture, Society, Longman Publishers USA 1995, S. 116.
- (33) Ebd., S. 121.
- (34) Vgl. Karl Riha, „Heiraten“ in der „Fackel“. Zu einem Zeitungs-Zitat-Typus bei Karl Kraus, in: Text u. Kritik, Sonderband, Karl Kraus, S. 116–126.
- (35) Vgl. Timms, a. a. O., S. 71.
- (36) Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 5, München 1975, S. 460.
- (37) Brecht, a. a. O., S. 430.
- (38) Arntzen, a. a. O., S. 254.
- (39) Vgl. Riha, Cross-reading u. Cross-talking. Materialien zu einer satirischen Technik, in: Reinhold Grimm u. Conrad Wiedemann

(Hg.), Literatur u. Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger, Berlin 1968, S. 361-386.

- (40) Es ist zu bemerken, daß man hier, wie fast immer, eine merkwürdige Verschränkung von revolutionären und restaurativen Zügen bei Kraus antrifft. Während Kraus in den *Kriegs-Fackeln* und den *LTdM* seine „graphische Anordnung“ entwickelte, befaßte er sich gerade in dieser Periode (seit 1916) mit den Gedichtbänden *Worten in Versen*, wo er traditionelle europäische Versformen wie etwa Epigramm, Blankvers oder gereimte Vierzeiler aufgriff. Gegen die optisch orientierte avantgardistische Revolution der modernen Lyrik des 20. Jahrhunderts hat Kraus seine akustisch orientierten *Worte in Versen* „zum konservativen Widerstand aufgeboten“. Im Zentrum des Krausschen Sprach- und Kulturideals steht sein „nostalgisches Epigontum“ nach der Goethezeit. Vgl. Fürnkäs, *Worte in Versen*. Zur Frage von Metrum und Rhythmus im Gedicht, in: *The Geibun-Kenkyu. Journal of Arts and Letters* 81 (2001), S. 41-84.
- (41) Bolz, a. a. O., S. 195.
- (42) Ebd.
- (43) Vgl. Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zu Geschichte u. Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart 2000, S. 51ff.
- (44) Vgl. Volker Klotz, *Zitat u. Montage in avantgardistischer Literatur u. Kunst*, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 60 (1976), S. 259-277.
- (45) Ernst Broch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/M. 1992, S. 225.