**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Schauplatz der Konfrontation: KarlKraus' Schreibtisch im Kriegskontext

Traupmann, Thomas

Abstract: This article explores the multiple meanings of Karl Kraus's desk. In his work, Kraus self-consciously staged his desk as a place of literary production, but in reality it had many more functions beyond this. From his desk, Kraus participated in a specific field of communication and interaction, playing with both exchange and exclusion, and maintaining selective relations to the »outside world«. Furthermore, this article places Kraus's study within the context of modern bureaucracy and, by extension, the First World War. It proposes a reading of Kraus's desk as both the space of his war experience and a space of intellectual warfare. The article concludes by considering Kraus's lectern, which it examines as an extension of his polemic work.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110730401-014>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-210478>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Traupmann, Thomas (2020). Schauplatz der Konfrontation: KarlKraus' Schreibtisch im Kriegskontext. Musil-Forum, 36:259-288.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110730401-014>

THOMAS TRAUPMANN

Schauplatz der Konfrontation: Karl Kraus' Schreibtisch im Kriegskontext

ABSTRACT: This article explores the multiple meanings of Karl Kraus's desk. In his work, Kraus self-consciously staged his desk as a place of literary production, but in reality it had many more functions beyond this. From his desk, Kraus participated in a specific field of communication and interaction, playing with both exchange and exclusion, and maintaining selective relations to the »outside world«. Furthermore, this article places Kraus's study within the context of modern bureaucracy and, by extension, the First World War. It proposes a reading of Kraus's desk as both the space of his war experience and a space of intellectual warfare. The article concludes by considering Kraus's lectern, which it examines as an extension of his polemic work.

1. Den Tisch verorten

Die Frage nach dem Anfang führt zu einer paradoxen Situation.¹ Sie lässt sich streng genommen nur rückblickend stellen, und sie impliziert von jeher eine Markierung: Anfänge sind in einem deiktischen Spannungsfeld angesiedelt (»jetzt«, »damals«, »dort«), folgen aber entgegen der damit bezweckten Festbeschreibung zugleich einer Logik des Entzugs. Im Fall von Karl Kraus wird die retrospektive Festsetzung noch zusätzlich erschwert. Denn die textuelle Disposition dessen, was als der Materialkomplex der *Letzten Tage der Menschheit* bezeichnet werden kann, lässt eine Lokalisierung des Anfangs beinahe vergeblich erscheinen.² Der Titel *Die letzten Tage der Menschheit* bündelt ein Konvolut textueller Versatzstücke unterschiedlichen Ausprägungsgrades (von der Notiz bis zum Buch),³ das aus Kraus' Œuvre emergiert und sich wiederum in dieses auflöst. Feste Grenzziehungen verstellen dabei den Blick

1 Unter besonderer Berücksichtigung des Schreibens verweist auch Hubert Thüring auf das »latente Paradox [...], daß der Anfang und das Anfangen erst nachträglich und vielleicht nie endgültig bestimmt werden können« (Hubert Thüring: Anfangen zu schreiben. Einleitung, in: Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts. Hg. v. H. T., Corinna Jäger-Trees u. Michael Schläfli. München 2009, S. 9–25, hier S. 11).

2 Diese Beobachtung besitzt auch dann noch Gültigkeit – bzw. wird diese Gültigkeit sogar noch unterstrichen –, wenn man eine Unterscheidung zwischen Anfang und Anfangen einzieht, die jener von Text und Schreiben analog gesetzt wird. Vgl. dazu Thüring: Anfangen zu schreiben (Anm. 1), S. 9.

3 Die Rede von unterschiedlichen »Aggregatzuständen« schriftlicher Zeugnisse bei Roland Reuß deutet die Richtung des auch hier virulent werdenden Phänomens an, jedoch bekommt man die Komplexität der *Letzten Tage der Menschheit* in ihrer Heterogenität mit diesem Instrumen-

auf die dynamische Konzeption der *Letzten Tage der Menschheit*, welche die Setzung eines Anfanges zu verschleiern riskiert und die über das genuin so bezeichnete Material immer schon hinausweist.⁴ Die Rede vom »vielgestaltigen Weg zur Öffentlichkeit«,⁵ die Friedrich Achberger anlässlich der Entstehungsgeschichte der *Letzten Tage der Menschheit* geprägt hat, ist demnach entsprechend ernst zu nehmen. Einkreisen lassen sich allemal mediale oder generisch-formale Verfestigungen.⁶ Auch einer der frühesten erhaltenen Hinweise auf Kraus' Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* – wenn gleich ohne Nennung dieses Titels⁷ – und konkret an der dramatischen Form ist in diesem Sinne kein definitiver Anfang. Dieser gleich noch zu rekapitulierende Brief führt jedoch direkt zu Kraus' Schreibtisch, der im Folgenden im Zentrum der Überlegungen stehen soll. Begreift man den Schreibtisch als *den* Ort moderner literarischer Produktion schlechthin,⁸ mögen die von Kraus geschilderten Umstände zunächst relativ unspektakulär und wenig überraschend anmuten. Gleichwohl wird im Einzelnen zu zeigen sein, welche Brisanz damit einhergeht.

Jener Brief, den Kraus am 29. Juli 1915 an Sidonie Nádherný von Borutin schickt und der den Hinweis auf seinen Schreibtisch enthält, siedelt *Die letzten Tage der Menschheit* zwischen Ankündigungs- und Finalisierungsgesten an. Die Eingangspassage berichtet aus der Rückschau noch ohne größere Spezifizierung von »eine[r] Arbeit, immer wieder erst *abgeschlossen*, wenn morgens um 6 Uhr grad vor meinem Fenster die Opfer vorbeimarschieren« und »deren *erster* Abschnitt jetzt in drei Tagen und Nächten *vollendet* wur-

---

tarium nicht vollends zu fassen. Vgl. Roland Reuß: Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur Textgenese, in: Text. Kritische Beiträge 5 (1999), S. 1–25, hier S. 6.

- 4 Vgl. dazu auch das Promotionsprojekt des Verfassers, das sich ausführlich der Poetik der *Letzten Tage der Menschheit* widmet.
- 5 Friedrich Achberger: »Die letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus, in: ders.: Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938. Hg. v. Gerhard Scheit. Wien 1994, S. 59–92 u. 193 f., hier S. 60.
- 6 So wird etwa auf jenem Sonderheft der Akt-Ausgabe des Dramas, das Vorspiel und ersten Akt umfasst, festgehalten: »Entstanden in den Sommern 1915 bis 1917« (Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Vorspiel und I. Akt. Sonderheft der Fackel. Wien 1919, unpag.). In der Entstehungsnotiz ab der Buchausgabe von 1922 wiederum heißt es: »Der erste Entwurf der meisten Szenen ist in den Sommern 1915 bis 1917, das Vorspiel Ende Juli 1915, der Epilog im Juli 1917 verfaßt worden« (Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Wien, Leipzig 1922, S. [V]). In beiden Fällen ist damit jedoch noch nichts über die zeitliche Dimension des verwendeten Materials vor der medialen bzw. generischen Transformation gesagt.
- 7 Erstmals genannt wird dieser, soweit ersichtlich, im Oktober 1915, als der »Monolog des Nörglers« explizit als »Schlußzene eines Aktes« und zur »Tragödie ›Die letzten Tage der Menschheit. Ein Angsttraum‹ « gehörig ausgewiesen und abgedruckt wird (Die Fackel, Nr. 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 166 f.).
- 8 Vgl. auch Sabine Mainberger: Schreibtischporträts. Zu Texten von Arno Schmidt, Georges Perec, Hermann Burger und Francis Ponge, in: Europa. Kultur der Sekretäre. Hg. v. Bernhard Siegert u. Joseph Vogl. Zürich, Berlin 2003, S. 175–192, hier S. 177.

de«. ⁹ Dem Brief ist zudem ein drei Tage früher datiertes Tagebuchblatt beigelegt, das zeigt, wie das Schreiben über *Die letzten Tage der Menschheit* ebenfalls medial gestreut wird. Dieses Tagebuchblatt soll, wie Kraus bemerkt, Auskunft über seine »Verfassung« geben und verweist auf das »Jetzt, während vor meinem Schreibtisch, wie zu ihm hin, der tägliche, unentrinnbare, gräßliche, dem Menschenohr für alle Zeiten angethane Ruf: Extr . . . e erschallt« (BSN 1, S. 215). ¹⁰ Am Schreibtisch geht jede Hoffnung, jede Gegen-Handlung, jede (auch gewalttätige) Widerrede im Angesicht des Krieges zunächst fehl:

Kein Gedanke, gedacht, gesagt, geschrien, wäre stark genug, kein Gebet inbrünstig genug, diese Materie zu durchbohren. Muß ich somit nicht, um solche Ohnmacht zu zeigen, darzuthun, was alles ich jetzt *nicht* kann – wenigstens etwas thun: mich preisgeben? Was bleibt übrig? ¹¹ (BSN 1, S. 215, Herv. im Orig.)

Aus der im Tagebuchblatt formulierten »Erschöpfung« sei dann jedoch, wie Kraus in seinem Brief erläutert,

- 9 Karl Kraus: Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. 1913–1936. A. d. Grundlage d. Ausgabe v. Heinrich Fischer u. Michael Lazarus neu hg. u. erg. v. Friedrich Pfäfflin. 2 Bde. Göttingen 2005, Bd. 1, S. 215, Hervorhebung T. T. (im Folgenden zitiert als »BSN Bandnummer, Seite«).
- 10 Was hier gleichsam wie ein tabuisierter Begriff auftaucht, lässt vielmehr noch an den Zerfall des Wortes »Extraausgabe« zum Ende des V. Aktes der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* denken. In der 53. Szene stöhnen die »Gestalten« folgende Zeilen: »– asgabee –! strasgabää –! xtrasgabewee –! Peidee Perichtee –! Brichtee –! strausgabee –! Extraskawee –! richtee –! eestrabee –! abee –! bee –!« (Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Frankfurt a. M. ¹⁵2014 [= Schriften, hg. v. Christian Wagenknecht, Bd. 10], S. 669 f. Diese Ausgabe folgt dem Text der Buchausgabe von 1926 und kann als die kanonisierte Fassung gelten. Sie wird im Folgenden zitiert als »LTM« mit Seitenzahl). Zur 54. Szene, dem Abschlussmonolog des Nörglers, siehe weiter unten im Fließtext. Dass der »gräßliche Ruf ›Extraausgabe!‹« (BSN 1, S. 202) in Kraus' Brief vom 5./6. Juli 1915 an dieselbe Empfängerin als »[e]rster Hinweis auf die Arbeit an dem Drama« (BSN 2, S. 208) zu erachten sein, wie Friedrich Pfäfflin in seinem Kommentar meint, erscheint angesichts der langen Geschichte, die dieses Wort in Kraus' *Ceuvre* hat, nicht unbedingt plausibel. Zugleich wird hier allerdings einmal mehr die Problematik des Anfangs schlagend. Die »Extraausgabe« ist bereits in frühen Ausgaben der *Fackel* präsent (vgl. beispielsweise Karl Kraus: Von den Bemühungen des Professors Schenk um die russische Thronfolge, in: *Die Fackel*, Nr. 9, Juni 1899, I. Jg., S. 14–16, hier S. 16; oder Karl Kraus: Die ›Neue Freie Presse‹ über die Defraudation des Zeitungsstempels, in: *Die Fackel*, Nr. 35, März 1900, I. Jg., S. 1–9, hier S. 1) und taucht etwa auch in Kraus' Anrede *In dieser großen Zeit* auf, die er anlässlich des Kriegsbeginns nachträglich im Dezember 1914 hält (vgl. dazu Karl Kraus: *In dieser großen Zeit*, in: *Die Fackel*, Nr. 404, Dez. 1914, XVI. Jg., S. 1–19, hier S. 2 u. 14). In der *Fackel* von Dezember 1915 druckt Kraus überdies die Blankvers-Dichtung *Eextraausgabeee –! ab*, die den besagten Ruf zum »Weltgeräusch« erklärt und auch noch einmal auf die Schreibszene zurückkommt: »Ich sitz' am Schreibtisch, schreibe dieses Lied, / schließt sich der Vers nicht, hör' ich draußen: – – bää –.« (Karl Kraus: *Eextraausgabeee –!*, in: *Die Fackel*, Nr. 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 1–10, hier S. 7 f.). Unübersehbar ist jedenfalls die enge Verquickung der Extraausgabe mit dem Kriegsgeschehen.
- 11 Die hier bereits angelegte Unausweichlichkeit und Notwendigkeit wird im Anschluss daran noch deutlicher gemacht: »Der Weg muß gegangen werden«, schreibt Kraus, um in einem Nachsatz einschränkend festzuhalten: »Es wäre aber besser, es geschähe als Plan und nur so, daß auch dies für den einen Menschen geschieht, für den ich lebe und nicht mehr leben will, wenn er glaubt, daß weiteres Stummsein die *eigene* Menschenwürde gefährdet, daß nicht mehr

noch ein Funke entsprungen, und es entstand der Plan zu einem Werk, das freilich, wenn es je hervorkommen könnte, gleichbedeutend wäre mit Preisgabe. Gleichwohl und eben deshalb muß es zu Ende geschrieben werden. Der erste *Akt*, das Vorspiel zu dem Ganzen, ist fertig und könnte für sich bestehen. Zu wem aber wird es dringen? (BSN 1, S. 215, Herv. im Orig.)

Eine Reihe von Aspekten verdiente hier ausgiebigere Beachtung: die ›Erschöpfung‹, die an Kraus' Schweigen in den ersten Monaten des Krieges erinnert; die ›Imperative‹ einer ›Werk-Ideologie‹,¹² wie sie sich in der Rede vom ›Ende‹ und vom ›Ganzen‹ abzeichnen; der ›Akt‹ als Hinweis auf die dramatische Form; die ›Preisgabe‹, die die Publikation zur Entäußerungshandlung stilisiert und zudem gemeinsam mit dem genannten ›Gebet‹ als Vorwegnahme christlich-messianischer Topoi gelesen werden kann, wie sie die Figur des Nörglers in den *Letzten Tagen der Menschheit* unter anderem charakterisieren; und nicht zuletzt die drängende Frage am Ende der zitierten Passage, die die Wirkmächtigkeit und Rezeption der *Letzten Tage der Menschheit* – hier noch als titelloser künftiges ›Werk‹ – fraglich macht.

Wichtiger noch als Kraus' Kommentar erscheint allerdings das Tagebuchblatt selbst: Der Ruf ›Extraausgabe‹, hier freilich in verknappter Form (›Extr. . . . e‹), erschallt diesem Blatt zufolge eben nicht nur ›vor‹ Kraus' Schreibtisch, sondern ›wie zu ihm hin‹. Der Schreibtisch – zunächst noch Ort des ›Stummsein[s]‹ (BSN 1, S. 215) – wird somit gleichzeitig zum Ort der Registratur von Stimmen. Anstelle ›durchbohrender‹ Gedanken, die am Schreibtisch entstehen und in denen ein sprachlicher Gewaltakt bereits angelegt ist, ereilt Kraus der Ruf von draußen, der zum Tisch und damit auf die ›Bühne der Schreibszene‹¹³ dringt.¹⁴ Das im Brief geschilderte Arrangement wird dann im Abschlussmonolog des Nörglers in den *Letzten Tagen der*

---

ertragbar ist diese stille Zeugenschaft von Thaten, nein von Worten, die das Andenken der Menschheit für alle kosmische Zeiten ausgelöscht haben« (BSN 1, S. 215, Herv. im Orig.). Die Zeugenschaft, der Konnex von Taten und Worten, die Auslöschung der Menschheit bzw. ihres Andenkens, die kosmischen Zeiten – sie alle bezeichnen Momente, die direkt in die Programmatik des ›Marstheaters‹ der *Letzten Tage der Menschheit* führen und insbesondere auch im Vorwort deutlich werden (vgl. LTM, S. 9–11). Eigentümlich bleibt hier die ausweichende Pronominalisierung Nádhernýs von Borutin, jenes ›einen Menschen‹, dem so viel Wichtigkeit zugeschrieben wird. Diese setzt sich auch im Brief selbst fort, wo Kraus' Briefpartnerin umständlich als ›der zweite‹, ›er‹ oder ›man‹ titulierte (vgl. BSN 1, S. 216), an keiner Stelle jedoch direkt als ›Du‹ – mit einer Bedingung für das Gelingen brieflicher Ansprache – angesprochen wird.

- 12 Susanne Lüdemann: Ästhetische Totalität bei Kafka, in: Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900–1933. Hg. v. Uwe Hebekus u. Ingo Stöckmann. München 2008, S. 149–163, hier S. 149.
- 13 Christiane Holm: Möbel, in: Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Hg. v. Susanne Scholz u. Ulrike Vedder. Berlin, Boston 2018, S. 425–427, hier S. 426. Zur Bühne der Schreibszene vgl. auch Martin Stingelin: ›Schreiben‹. Einleitung, in: ›Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum‹. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. Hg. v. M. S. München 2004, S. 7–21, insbes. S. 8.
- 14 Wenige Monate nach dem Tagebuchblatt findet sich in der *Fackel* von Oktober 1915 innerhalb der Sammlung *Nachts* ein Aphorismus, in welchem Kraus mit genau dieser Situation koket-

Menschheit gewissermaßen gedoppelt, wie die entsprechenden Regieanweisungen suggerieren: »Der Nörgler am Schreibtisch. / (Er liest.)«, heißt es eingangs, und in den Abschlussmonolog hinein tönt außerdem der Ruf »– bee!« zweimal »[v]on draußen, ganz von weitem her« (LTM, S. 670 u. 681). Auch hier taucht also der Ausruf »Extraausgabe« auf, der im Übrigen das Vorspiel und vier der fünf Akte jeweils eröffnet; und auch hier wird er verknappet, gleichsam sprachlich amputiert wiedergegeben. In ihm verdichtet sich der Krieg mit seiner wohl drastischsten Konsequenz, ist er doch, wie der Nörgler formuliert, der »Laut, aus dem zehn Millionen Sterbende mich anklagen, daß ich noch lebe« (LTM, S. 670). Ebenso stellt sich im weiteren Szenenverlauf die Frage nach der Nachwelt und dem potenziellen Rezipient*innen-Kreis, wobei diese Nachwelt mit dem Schreibakt jedoch sogleich suspendiert wird.¹⁵ Der Nörgler tritt in diesem Zusammenhang – wie auch in anderen Szenen – als Autor-*persona* auf, die die Verfasserschaft der *Letzten Tage der Menschheit* beansprucht: »Ich habe eine Tragödie geschrieben«, lautet seine Rede, und: »Dies ist mein Manifest« (LTM, S. 671 u. 681). Die Schreibtischszene selbst rückt außerdem in die Nähe phonographischer Aufzeichnungstechniken, die erneut auf die Registratur von Stimmen verweisen.¹⁶ Nun aber – das ist die entscheidende Differenz zu Kraus' Brief aus dem Jahr 1915 – durchbohren die Worte die »Materie« des Krieges, und dies in multisensueller Weise: »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« (LTM, S. 681). Der Schreibtisch, und darauf gilt es zurückzukommen, wird damit zu einem Ort der Abrechnung mit den Vergehen des Weltkrieges.

Neben dieser prominenten Szene aus den *Letzten Tagen der Menschheit* sind es insbesondere die Textsorten der *Fackel*, in denen eine Reflexion über Schreiborte und Schreibszenen stattfindet. Die zentralen Aspekte von Kraus' Inszenierung seines Arbeitsprozesses hat Irina Djassemý zusammengefasst: die ausgiebige Arbeit zu nächtlicher Stunde, die potenzielle Bedrohung durch den überwältigenden Stoff, die umfangreiche Korrekturtätigkeit sowie die »äußeren Bedingungen« des Schreibens.¹⁷ Interessant wird die Frage der In-

tiert: »Separiertes Zimmer für einen soliden Herrn gesucht, in das der Ruf »Extraausgabe!« nicht dringt« (Die Fackel, Nr. 406–412, Okt. 1915, XVII. Jg., S. 111).

15 »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. Doch nein, die Zeit wird nicht kommen, das zu sagen. Denn sie wird nicht sein« (LTM, S. 671), lässt Kraus den Nörgler bemerken.

16 Vgl. auch Verf.: Echo, Archiv, Artefaktographie. Repräsentationsformen des Krieges in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*, in: Krise. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines viel zitierten Begriffs. Hg. v. Laura Kohlrausch, Marie Schoeß u. Marko Zejnelovic. Würzburg 2018, S. 205–226, hier S. 209–215.

17 Vgl. Irina Djassemý: Der »Productivgehalt kritischer Zerstörerarbeit«. Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno. Würzburg 2002, S. 345. Der letztgenannte Punkt bleibt bei Djassemý diffus; es bietet sich allerdings an, ihn einerseits auf die Störung von außen hin zu konkretisieren, wie sie bereits in der Briefstelle deutlich wurde, und ihn andererseits auch als

szenierung nun dort, wo Kraus explizite Situierungen vornimmt. »Between the Study and the Street«¹⁸ hat Edward Timms dann auch die beiden Pole von Kraus' Inszenierungen der Schreibszene angesiedelt. Worauf Timms damit abzielt, ist ein vermeintlicher Wandel in der Kraus'schen Selbststilisierung, der sich ihm zufolge als Bewegung von der poetischen Kontemplation (vor 1914) zum polemischen Engagement (nach 1918) vollziehe.¹⁹ Für die Zeit vor 1914 stützt sich Timms vor allem auf einen Aphorismus aus der Sammlung *Pro domo et mundo* (1911), in dem es heißt: »Die Erlebnisse, die ich brauche, habe ich vor der Feuermauer, die ich von meinem Schreibtisch sehe. Da ist viel Platz für das Leben, und ich kann Gott oder den Teufel an die Wand malen.«²⁰ Ein weiterer, direkt daran anschließender Aphorismus verhandelt auf ähnliche Weise eine Situation der Abschottung als Möglichkeitsbedingung literarischer Produktion: »Um schreiben zu können, muß ich mich den äußeren Erlebnissen entziehen. Der Souffleur« – und die Theatermetaphorik erscheint hier durchaus bedenkenswert – »ist laut genug in meinem Zimmer.«²¹ Nach 1918 haben sich Timms zufolge diese Verhältnisse verkehrt, heiße es doch in einer *Inschrift*, die Kraus im Jahr 1920 in der *Fackel* veröffentlicht: »Ein Kabinett mit Aussicht auf die Gasse ist jenem mit der Aussicht nach dem Hofe *doch* vorzuziehen!«²² Zusätzlich zur Bedeutung des Hofes als eines Innenhofes inkludiert Kraus' Diktum ein zeitgenössisches Wortspiel, demzufolge nach dem Zerfall des Habsburgerreiches der Blick weg vom Kaiserhof gelenkt werden soll. Stattdessen kommt die Gasse ins Spiel – als Ort des bewegten Lebens und soziologisch codiert als Zone des »Niederens«, aber auch als medialer Raum, der von Presse, Reklame und politischer Propaganda geflutet wird.²³

Nun wirkt jedoch nicht bloß die Zäsur, die Timms an den Daten des Ersten Weltkrieges festmachen will, konstruiert, sondern auch generell ist die starre Opposition, auf die er sich stützt, nicht haltbar. Wiederholt kollidiert

---

Schauplatz des Körperlichen zu profilieren. Den manischen Korrektor Kraus wiederum thematisieren auch dessen Zeitgenoss*innen ausgiebig in ihren – wohlgemerkt nur allzu oft hagiographisch anmutenden – Erinnerungen. Vgl. überblicksartig die Zeugnisse in: Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und Widersachern. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2008, S. 183–193; zum Korrekturprozess vgl. außerdem Christian Wagenknecht: Korrektur und Klitterung. Zur Arbeitsweise von Karl Kraus, in: Karl Kraus. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1975 (= Text + Kritik, Sonderbd. 6), S. 108–115.

18 Edward Timms: Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika. New Haven, London 2005, S. 123.

19 Vgl. ebd., S. 125.

20 Die Fackel, Nr. 338, Dez. 1911, XIII. Jg., S. 16. Nur am Rande sei hier übrigens bemerkt, dass es in der sog. »Liebesmahl-Szene«, der letzten Szene des V. Aktes in den *Letzten Tagen der Menschheit*, ebenfalls eine Wand ist, auf der sich in kinematographischer Manier eine ganze Reihe von »Erscheinungen« (LTM, S. 710) abzeichnet.

21 Die Fackel, Nr. 338, Dez. 1911, XIII. Jg., S. 16.

22 Karl Kraus: Wohnungswechsel, in: Die Fackel, Nr. 551, Aug. 1920, XXII. Jg., S. 15 f., hier S. 16, Herv. im Orig. gesperrt.

23 Vgl. auch Timms: The Post-War Crisis (Anm. 18), S. 126.

schon vor 1914 die inszenierte kontemplative Innenschau nicht nur mit der genuinen Materialproduktion, sondern sogar mit anderen Aphorismen innerhalb der besagten Sammlung *Pro domo et mundo*. Exemplarisch sei bloß auf den folgenden verwiesen: »Wer die Gesichte und Geräusche des Tages sich nicht nahe kommen läßt, dem lauern sie auf, wenn er zu Bette geht. Es ist die Rache der Banalität, die sich in meinen Halbschlaf drängt und weil ich mich mit ihr nicht einlassen wollte, mir die Rechnung zur Unzeit präsentiert.«²⁴ Die Gespenster des Tages kehren also zur Nachtstunde wieder – und damit zur bevorzugten Schreibzeit von Kraus. Relativiert werden muss folglich auch der Befund, wonach der Satiriker »characteristically appears in embattled isolation«.²⁵ Ähnliches gilt auch für die zuvor zitierten Aphorismen, die gar nicht so eindeutig sind, wie Timms dies suggeriert. Denn schon, dass der besagte Souffleur »laut genug« ist, deutet darauf hin, dass angesichts dieser Stimme aus dem Off, die zur Bühne der Schreibszene dringt, bei allen Entzugsphantasien von absoluter Ruhe oder Isolation keine Rede sein kann.

Während sich Kraus' Haltung gegenüber störenden Leser*innen deziert und eindeutig gestaltet,²⁶ scheint sich daraus jedoch noch kein allgemeines Gesetz der Störung ableiten zu lassen. Bereits die Wahrnehmung der ›Opfer‹ vor Kraus' Fenster sowie der Extraausgaben-Ruf in der eingangs zitierten Briefstelle haben darauf verwiesen: Die Arbeit an den *Letzten Tagen der Menschheit* impliziert zugleich eine Öffnung. Was sich zunächst als Störung geriert – der an den Schreibtisch dringende Ruf mag dies exemplarisch verdeutlichen – und als Hemmnis auftritt, wird in zweiter Instanz ebenfalls zu einer Möglichkeitsbedingung poetischer Produktion. Die Registratur der Stimmen von außen, auf der die Polyphonie der *Letzten Tage der Menschheit* maßgeblich beruht, bringt eine Umwertung der Störung mit sich: Was Störung war, wird nun Sender, dabei der Logik des *bruit parasite* folgend, jenes gleichzeitig aus- und eingeschlossenen Dritten, der das »Sein der Relation«²⁷

24 Die Fackel, Nr. 300, April 1910, XI. Jg., S. 31.

25 Edward Timms: Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna. New Haven, London 1986, S. 169.

26 Vgl. dazu insbesondere Kraus' *Antworten des Herausgebers* in der *Fackel* von November 1920. »Die dort [am Schreibtisch, Anm. T. T.] nicht Beschäftigten lassen sich eben deshalb den Eintritt [sic] nicht verwehren«, stellt Kraus fest, und im Zusammenhang mit aufdringlichen Leser*innen, »die mich zu kennen vermeinen«, macht er abermals die Forderung nach Isolation stark: »Ich möchte aber meinen Horizont noch mehr einschränken, so sehr, daß er nicht mehr als den Schreibtisch umspannt und zwar einen, auf dem nur von mir Geschriebenes Platz hat. Und ich will mein Lebtage nichts anderes schreiben als von mir, in der selbstentäußernden Überzeugung, daß darin mehr von der Welt ausgesagt wäre, als wenn die Wiener Literatur von ihr spricht und handelt. Dazu brauche ich keine Zeitung, keinen Brief, kein Gespräch – keine Vorlage mehr, nur die Vorstellung davon« (Karl Kraus: *Antworten des Herausgebers*, in: Die Fackel, Nr. 554–556, November 1920, XXII. Jg., S. 29–50, hier S. 34 u. 47). Hier konstituiert sich der Schreibtisch als ein abgeschlossener Raum, der sich in seiner Selbstbezüglichkeit genügt.

27 Michel Serres: *Der Parasit*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M. 1987, S. 120.

ausmacht. Das Büro respektive der Schreibtisch – etymologisch sind beide ohnehin miteinander verknüpft²⁸ – lässt sich in weiterer Konsequenz auch für Kraus begreifen als »ein Raum, der vielfältigste, wenn auch hochselektive Beziehungen mit seinem Außen unterhält.«²⁹ Timms' Formulierung »Between the Study and the Street« müsste daher umcodiert und weniger als dichotomische Entgegensetzung denn vielmehr als exakte Lokalisierung eben jenes Zwischenraumes verstanden werden, in dem Kraus mit seinem Schreiben (inter)agiert. Doch auch innerhalb vordergründig (ab)geschlossener Systeme findet ein Austausch statt – zumindest bezieht sich darauf ein weiterer Aphorismus aus der Sammlung *Pro domo et mundo*: »Ich arbeite Tage und Nächte. So bleibt mir viel freie Zeit. Um ein Bild im Zimmer zu fragen, wie ihm die Arbeit gefällt, um die Uhr zu fragen, ob sie müde ist, und die Nacht, wie sie geschlafen hat.«³⁰ Ein Bild im Zimmer zu fragen, wie ihm die Arbeit gefällt: Damit ist eine Situation umrissen, die direkt in die Wiener Lothringerstraße führt.

2. Arrangements: Kraus' Arbeitszimmer

Kraus' Wohnung in der Lothringerstraße, die er ab 1912 bis zu seinem Tod 1936 bewohnt, ist jener Schreibort des Autors, der photographisch einigermaßen gut dokumentiert ist. Die Wohnung selbst ist von überschaubarer Größe und nicht für Repräsentationszwecke gedacht: Sie besteht aus Arbeitsraum, Vorzimmer, Schlafzimmer und Küche, und sie besitzt darüber hinaus unter diesen Räumen gelegen einen annähernd gleich großen Bereich, der Kraus als Archiv dient und auch Mitarbeitern zugänglich ist.³¹ Fünf (und damit die meisten) Photographien haben sich vom Arbeitszimmer erhalten (Abb. 1–3); sie wurden allerdings erst nach Kraus' Tod von Julius Scherb aufgenommen,³² der damit im Grunde einen »Gedächtnisort« dokumentiert und – wie sich weiter in Anlehnung an Thomas Rahn formulieren lässt – nicht zuletzt über die Inszenierung des leicht schräg nach hinten verrückten Schreibtischstuhls vor

28 Bureau ist »ursprünglich der mit einem besonderen Wollstoff bespannte, also eigens präparierte Schreibtisch« (Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl: Editorial, in: *Medien der Bürokratie*. Hg. v. F. B., B. S. u. J. V. Paderborn 2016, S. 5–12, hier S. 6).

29 Balke, Siegert, Vogl: Editorial (Anm. 28), S. 6 f. Marlies Tropp zufolge konstituiert sich Kraus' »Subjekt seines Schreibens« überhaupt erst am nächtlichen Schreibtisch in einem »entrückten Zustand«, der sich für die diskursiven Knotenpunkte öffnet (Marlies Tropp: »Schweigen, Wort und Tat«. Zur Methode der Sprachkritik bei Karl Kraus, in: *Die Fremdheit der Sprache. Studien zur Literatur der Moderne*. Hg. v. Jochen C. Schütze, Hans-Ulrich Treichel u. Dietmar Voss. Hamburg 1988, S. 84–102, hier S. 95).

30 Die Fackel, Nr. 326–328, Juli 1911, XIII. Jg., S. 47.

31 Vgl. Heinz Lunzer: »Die Fackel: Schreiben und Drucken, in: »Was wir umbringen«. »Die Fackel« von Karl Kraus. Hg. v. H. L., Victoria Lunzer-Talos u. Marcus G. Patka. Wien 1999, S. 74–89, hier S. 88.

32 Vgl. ebd.

Abb. 1: Die Wohnung von Karl Kraus in der Lothringerstraße 6, Wien.
 Photographien von Julius Scherb, 1936. Arbeitszimmer.
 © Wienbibliothek im Rathaus/Imagno/picturedesk.com.

Abb. 2: Die Wohnung von Karl Kraus in der Lothringerstraße 6, Wien.
 Photographie von Julius Scherb, 1936. Arbeitszimmer.
 © Wienbibliothek im Rathaus/Imagno/picturedesk.com.

allein die »Spur einer personalen Abwesenheit« fokussiert.³³ Dass von Kraus am Schreibtisch keine Photographie überliefert ist, mag angesichts einer von ihm 1912 verfassten Glosse nicht weiter überraschen, die ohne Seitenhieb auf einen notorischen Antagonisten nicht auskommt:

In der Werkstatt

den Dichter zu zeigen, ist ein Problem der modernen Photographie. Die meisten widersetzen sich, weil sie sich schämen, in Anwesenheit des Photographen schöpferisch tätig zu sein, oder weil sie es dann einfach nicht könnten. Der Dichter hat am Schreibtisch nichts zu suchen, wenn der Photograph kommt, aber dieser will gerade, daß

33 Thomas Rahn: Der Schreibtisch des Autors in der Fotografie, in: Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hg. v. Daniel Berndt u. a. Göttingen 2018, S. 325–351, hier S. 342.

Abb. 3: Die Wohnung von Karl Kraus in der Lothringerstraße 6, Wien.
 Photographien von Julius Scherb, 1936. Arbeitszimmer.
 © Wienbibliothek im Rathaus/Imagno/picturedesk.com.

Abb. 4: Karl Kraus in seinem Arbeitszimmer in der Lothringerstraße 6.
Photographie von Unbekannt, um 1920/21.

In: Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und
Widersachern. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2008, S. 164.

der Dichter am Schreibtisch sitzt. [...] Nur in Ausnahmefällen hat der Photograph Glück und kriegt den Moment zu fassen, wo die Produktion sich ungestört von der Aufnahme vollzieht. Eine Berliner Zeitschrift hat Herrn Hugo v. Hofmannsthal in seinem Heim vorgeführt. Der Dichter sitzt am Schreibtisch und liest ein Buch.³⁴

Erhalten hingegen hat sich ein Portrait von Kraus, das ihn – vermutlich um 1920/21 – auf dem besagten Schreibtischstuhl sitzend vor seiner Bücherwand ablichtet, den Blick aktiv in die Kamera gerichtet und in einer für seine Selbstinszenierung typisch lässigen Pose (Abb. 4).³⁵ Was die Wohnungsfotographien selbst betrifft, so bergen diese noch eine zusätzliche Crux in sich: Mindestens Kraus' Arbeitszimmer wurde Anfang der 1930er Jahre *in absentia* durch den Architekten Karl Jaray renoviert,³⁶ auf den offenbar auch die aus-

34 Karl Kraus: In der Werkstatt, in: Die Fackel, Nr. 347–348, April 1912, XIV. Jg., S. 49.

35 Zur Photographie siehe Pfäfflin: Aus großer Nähe (Anm. 17), S. 164. Zur Ikonographie des Autors vor der Bücherwand, die einen seit der Frühen Neuzeit gängigen Typus aktualisiert, vgl. auch Rahn: Der Schreibtisch des Autors (Anm. 33), S. 333 f.

36 Vgl. auch Friedrich Rothe: Karl Kraus. Die Biographie. München 2004, S. 226 f.

gefeilten Blickachsen zurückgehen. Dass Jaray in die räumliche Disposition und insbesondere punktuell in die Positionierung einzelner Einrichtungsgegenstände eingriff, ist verschiedenen Zeugnissen aus Kraus' Umfeld zu entnehmen.³⁷ Unabhängig von solchen Ver-Stellungen lassen sich allerdings auch aus den postum angefertigten Photographien einige Schlüsse ziehen: In den Regalen des Arbeitszimmers wird eine Fülle an Manuskripten und Satz-korrekturen – die meisten davon in Papierbögen eingeschlagen – aufbewahrt, die zusammen mit dem genannten Archiv unter der Wohnung, den sich auf dem Sekretär im Schlafzimmer türmenden Blättern³⁸ sowie einem eigenen Raum als »Briefregistratur«³⁹ eine beachtliche Menge an losem Papiermaterial ausmachen. Die überschaubare Zahl der Bücher in den Regalen ist nach Gebrauchswert geordnet,⁴⁰ während in der obersten Reihe darüber *Die Fackel* in gebundener Form und die Bände von Kraus' *Schriften* dominant aufgereiht sind. Markant setzen vier der Photographien außerdem den (von Adolf Loos gestalteten⁴¹) Schreibtisch in Szene, dessen »Papierlast«⁴² sich bildet aus *Fackel*-Heften, Nachschlagewerken, Notizzetteln; aus »Papieren, Zeitungen, Korrekturfahnen und Büchern«,⁴³ wie mit Leopold Liegler, Kraus' Privatsekretär, bemerkt werden kann. Kraus' Schreibtisch rückt demnach auch in die Nähe der *tabula plena* des modernen *scripteur*, wo die »Übergänge von Schreiben und Lesen sowie von Schreiben und anderen Tätigkeiten des Alltags wie Gastmahl oder Gespräch in intertextuellen und intermedialen Konstellationen greifbar werden«. ⁴⁴ Häufig suggerieren zudem gefüllte Schreibtische in

37 Vgl. die Erinnerungen Sidonie Nádhernýs von Borutin Ende der 1940er Jahre: »Früher war alles viel persönlicher, von ihm selbst aufgehängt. Ich hatte separate Ehrenstellen. Da kam Jaray u. in seiner Abwesenheit wurde zu seiner Überraschung – u. er änderte dann nichts mehr, um nicht zu kränken – gründlich geputzt, gemalt, umgestellt, neu aufgehängt, Fensterdichtungen angebracht u. s. w.« (Sidonie Nádherný von Borutin, zit. n. Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Hg. v. Ulrich Ott u. Friedrich Pfäfflin. Marbach am Neckar 1999, S. 23) Explizit erwähnt sie eine andere Positionierung der Büste (das ist der Grabstein-Abguss, von dem noch zu sprechen sein wird) sowie des Diwans. Letzteren benennt auch Leopold Liegler, gemeinsam mit dem ovalen Tisch, der Zahl der Bilder an der Wand sowie der Veränderung einiger kleinerer Artefakte. Abseits davon weicht Lieglers (ebenfalls den 1940er Jahren entstammende) Beschreibung von Kraus' Wohnung in ihrem Zustand von 1915 nur unwesentlich von den Photographien ab. Vgl. Leopold Liegler: Meine Erinnerungen an Karl Kraus, in: Kraus Hefte 25 (1983), S. 1–18, v. a. S. 11.

38 Vgl. die Abb. bei Ott, Pfäfflin (Hg.): Karl Kraus (Anm. 45), S. 31 f.

39 Vgl. dazu Liegler: Meine Erinnerungen (Anm. 37), S. 10.

40 Vgl. Lunzer: »Die Fackel« (Anm. 31), S. 88.

41 Vgl. Rothe: Karl Kraus (Anm. 36), S. 226.

42 Liegler: Meine Erinnerungen (Anm. 37), S. 11.

43 Ebd., S. 10 f. Die vollständige Passage bei Liegler lautet: »Das [Arbeits-]Zimmer wurde beherrscht von einem riesigen Schreibtisch, dessen Seitenteile immer aufgeklappt waren, über und über mit Papieren, Zeitungen, Korrekturfahnen und Büchern bedeckt. Nur in der Mitte war ein kleiner Raum ausgespart, in dem ein uraltes Tintenzeug mit einem einfachen, schmucklosen Federstiel, wie wir ihn alle in der Volksschule gehabt haben, und eine riesige Aschenschale [...] untergebracht waren.«

44 Holm: Möbel (Anm. 13), S. 426.

der photographischen Inszenierung ein »Ethos des Durcharbeitens« sowie einen Verweis auf das Schreiben als vollumfassende »Lebensform«. ⁴⁵ In jedem Fall aber lässt sich für Kraus' Schreibtisch-Arrangement bemerken, dass das Durcheinander der Papiere eher auf eine »Poetik des Schreibens statt des Werkes« ⁴⁶ hindeutet, im Rahmen derer die Arbeit an Manuskripten ⁴⁷ im Vordergrund steht, die mit der dennoch angestrebten Fertigstellung von Büchern wiederholt konfligiert.

Eingerahmt wird der Raum dann von einer Vielzahl an Photographien und Bildern an den Wänden sowie auf den Schränken und Regalen: »Sie bilden einen Kreis der für Kraus wichtigen Personen, lebender wie toter, wie man ihn selten als rückwärtsgewandt-vergegenwärtigendes Ambiente zu sehen bekommt«. ⁴⁸ Ein Faible für Stücke aus der Vergangenheit, die mit der Schreibszene zumindest vordergründig nichts zu tun zu haben scheinen, verbindet Kraus auch mit Zeitgenossen wie Sigmund Freud – und dessen Sammlung kleiner Antikenstatuetten – oder Peter Altenberg. ⁴⁹ Doch die Bedeutung der Photographien und Bilder für Kraus reicht darüber hinaus. Schon der zuvor zitierte Aphorismus – »ein Bild im Zimmer zu fragen, wie ihm die Arbeit gefällt« – verweist auf einen imaginären Gesprächsraum, der hier etabliert wird. Das Personal der Bilder stützt diese These: Zu sehen sind für Kraus prägende Größen wie Johann Nestroy, seine sog. »Schüler« Franz Grüner und (der im Krieg gefallene) Franz Janowitz, die Künstlerkollegen Arnold Schönberg, Peter Altenberg, Adolf Loos und Frank Wedekind, aber auch Kraus nahestehende Personen wie seine Eltern oder besagte Sidonie Nádherný von Borutin. Eine Vielzahl von (Bild-)Zeugnissen ist schließlich von Annie Kalmar vorhanden, jener jung verstorbenen und von Kraus zutiefst verehrten Schauspielerinnen – dazu zählt etwa das Bild direkt auf Kraus' Schreibtisch, aber auch der Abguss von Kalmars Grabstein in einer Ecke des Arbeitszimmers. Mit den Worten von Edward Timms zusammengefasst findet sich hier »no shrine dedicated to vanished cultural formations but an animated theatre of memory«. ⁵⁰ Der Theater-Begriff lässt sich an dieser Stelle durchaus wörtlich nehmen: Das Arbeitszimmer wird zum *θέατρον* (*théatron*), zu einem Raum des Schauens (*θεᾶσθαι/theâsthai*) und zu einem Raum des Dialogischen, einem Raum der imaginären Gespräche – auch verstanden als Gespräche mit den *images*, vielfach als mortifizierte Objekte aufgereiht an den Wänden, die im Angesicht der Schreibszene zu neuem Leben erwachen. Die »Parerga«

45 Rahn: Der Schreibtisch des Autors (Anm. 33), S. 338 u. 345.

46 Ebd., S. 343.

47 Zu Kraus' Arbeitsweise vgl. auch Christian Wagenknecht: Schreiben im Horizont des Druckens: Karl Kraus, in: »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. Hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin u. Sandro Zanetti. München 2005, S. 183–203.

48 Lunzer: »Die Fackel« (Anm. 31), S. 88.

49 Vgl. Timms: The Post-War Crisis (Anm. 18), S. 123.

50 Ebd.

der Textproduktion (im Sinne einer »Minimalphänomenologie des Schreibtischs«⁵¹) sind dementsprechend nicht nur im Schreibtisch und insbesondere im Arrangement der Gegenstände auf seiner Oberfläche zu suchen, sondern umfassen auch das Interieur des Arbeitszimmers, auf das die Schreibszene ausgreift.⁵² Die Pointe des gesamten Bilderreigens liegt dann freilich darin, dass die Zahl an Abbildungen Annie Kalmars nur mehr von einer weiteren übertroffen wird: nämlich von der Zahl an Abbildungen von Kraus selbst. Auch dies ist über ein bloß quantitatives Faktum hinaus interessant: Denn gemeinsam mit der Anwesenheit der eigenen Schriften, der erwähnten *Fackel*-Hefte – auch auf dem Schreibtisch –, aber etwa auch gerahmter Vorlesungsprogramme an den Wänden verweist das Arrangement des Arbeitszimmers auf ein Schreiben, das – in durchaus narzisstischer Weise – stets mit der eigenen Person und deren medialer Stabilisierung, vor allem aber mit dem vorangegangenen Werk korrespondiert und damit auf kontinuierliche Fortschreibung ausgerichtet ist.

Den vorhandenen Büchern hingegen fehlt, wie angedeutet, ein solcher persönlicher Wert, wie er den Photographien zukommt, beinahe vollständig. In der Forschung wurde Kraus daher nicht nur als reger Benützer fremder (öffentlicher wie privater) Bibliotheken charakterisiert, sondern man hat auch auf eine Art von »Bürosystem«, das er etablierte, hingewiesen.⁵³ Kraus schickte Freunde und Mitarbeiter auf die Suche nach Zitaten und für Recherchezwecke aus,⁵⁴ aber gleichzeitig bedurfte es ebenso »geübter Setzer und Bürokräfte, um unter dem starken Zeitdruck die gestellten Aufgaben (Satz der »Fackel« und der Bücher, Satz der Plakate und Erledigung der Korrespondenz, aber auch eine Menge von einzelnen Kommunikationen technischer Art und der Verwaltung) zu bewältigen«,⁵⁵ insofern diese den Druck seiner Schreibtisch-Erzeugnisse betrafen. Der Schreibtisch wird dann zum Organisationszentrum einer Mikrobürokratie und zur Schaltzentrale des »Systems Kraus«. So verwundert es auch kaum, dass seine Arbeitsweise von zeitgenössischen Stimmen einem strikt getakteten Büroalltag gleichgesetzt wurde – wenn auch mit deutlich verschobenen Arbeitszeiten.⁵⁶ Eines der ausführlichsten Zeugnisse dazu stammt abermals von Leopold Liegler:

51 Markus Krajewski: Denkmöbel. Die Tische der Schreiber zwischen analog und digital, in: Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Hg. v. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer u. Bernhard Judex. Berlin, Boston 2018, S. 193–213, hier S. 193.

52 Vgl. auch jene briefliche Äußerung von 7./8. April 1922, in der Kraus das Mobiliar in das Spiel personaler An- und Abwesenheit während der Überarbeitung der *Letzten Tage der Menschheit* einbezieht: »Oft schaue ich, aus Gewohnheit, nach dem andern Tisch hinüber oder nach dem Divan. Es kommt viel Anregung von dieser Gegend, aber keine Stimme« (BSN I, S. 621).

53 Vgl. Lunzer: »Die Fackel« (Anm. 31), S. 90.

54 Vgl. ebd., S. 85.

55 Ebd., S. 90.

56 Zu seinem verschobenen Tagesablauf äußert sich Kraus in satirischer Manier bereits 1908. Seine »verkehrte Lebensweise« begründet er damit, dass er der Einteilung der Welt in »Morgenblatt« und »Abendblatt« entgehen wolle: »Und wenn ich erwache, breite ich die ganze papierene Schande der Menschheit vor mir aus, um zu wissen, was ich versäumt habe, und bin glücklich.«

Für Kraus war der nachmittägige Kaffeehausbesuch die Gelegenheit zum Mittagsh, denn er arbeitete nachts bis etwa fünf Uhr früh, legte sich dann bis Mittag schlafen und erschien um drei Uhr nachmittags im Café. So um fünf Uhr ging er nach Hause, weil vor 6 Uhr der Diener von der Druckerei kam, der das Tages-Arbeitspensum der Setzerei und die tagsüber im Verlage eingelaufene Post brachte. Nachdem er noch rasch einen kleinen Imbiß genommen hatte, machte er sich an die Lektüre der Briefe, durchflog angekommene Zeitungen und Zeitschriften und verglich dann die Korrekturen der Druckerei. Gegen acht Uhr ging er in ein Gasthaus, aß dort reichlich: [...]. Nach neun Uhr suchte er wieder ein Café auf – ein anderes als jenes am Nachmittag – las dort die Abendblätter und empfing wieder gelegentlich Besuche [...]. Im Kaffeehaus blieb er noch bis nach elf Uhr und machte sich dann auf den Heimweg, um bis fünf Uhr früh zu arbeiten. [...] Damit ist die Tageseinteilung, an die er sich mit großer Pünktlichkeit hielt, so ziemlich umschrieben.⁵⁷

Hier wird noch einmal deutlich, mit welchen Interessen man sich bislang Kraus' Schreibtischätigkeit gewidmet hat.⁵⁸ Die nächtliche Arbeit steht einem romantischen Schreibrausch allerdings denkbar fern: Denn obgleich Kraus durchaus vom »wüste[n] Nachtleben am Schreibtisch«⁵⁹ spricht, wird er zumindest später auf der »Planmäßigkeit und Beherrschtheit«⁶⁰ seiner Arbeit beharren. Kraus' Schreiben taktet nicht zuletzt die Botengänge der Druckerei (und *vice versa*): Morgens holt ein Bote das Geschriebene der Nacht ab; abends bringt dieser wiederum die davon angefertigten Druckfahnen respektive Bürstenabzüge.⁶¹ Dennoch kokettiert Kraus ständig mit

---

(Karl Kraus: Lob der verkehrten Lebensweise, in: Die Fackel, Nr. 257–258, Juni 1908, X. Jg., S. 10–14, hier S. 11) Die »Welt, die zwischen Morgen- und Abendblatt lebt«, ist ein Topos, der bis in die erste *Fackel*-Ausgabe im Jahr 1899 zurückführt (Karl Kraus: Die Vertreibung aus dem Paradiese, in: Die Fackel, Nr. 1, April 1899, I. Jg., S. 12–23, hier S. 12).

57 Liegler: Meine Erinnerungen (Anm. 37), S. 9 f.

58 Unergiebig bleibt Richard Schuberths »Versuch, den Widerspruch von Apollinischem und Dionysischem, Selbstbe- und -entgrenzung, Trockenheit und Feuchte in Karl Kraus' Werk und Leben aufzulösen«, der zum Schreibtisch abgesehen von mancher Kraus'schen Selbstaussage nichts beizutragen hat und sich wiederholt in nicht haltbaren Behauptungen erschöpft (Richard Schuberth: Karl Kraus, der Schreibtisch und die Wanduhr, in: Im Rausch des Schreibens. Von Musil bis Bachmann. Hg. v. Katharina Manojlovic u. Kerstin Putz. Wien 2017, S. 326–339, hier S. 327).

59 Karl Kraus: Innsbruck, in: Die Fackel, Nr. 531–543, April 1920, XXII. Jg., S. 1–206, hier S. 111.

60 So berichtet es Helene Kann (zit. n. Pfäfflin [Hg.]: Aus großer Nähe [Anm. 17], S. 191). Kann übernimmt hier wortgleich einen Topos, den Kraus in seinem Beitrag *Warum die Fackel nicht erscheint* aus dem Jahr 1934 selbst auslegt (vgl. Karl Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint, in: Die Fackel, Nr. 890–905, Juli 1934, XXXVI. Jg., S. 1–315, hier S. 37).

61 Vgl. Lunzer: »Die Fackel« (Anm. 31), S. 90. Vgl. auch die Schilderung bei Liegler: Meine Erinnerungen (Anm. 37), S. 10: »Was Kraus in der Nacht geschrieben hatte, fand der Druckereidiener früh morgens, sorgfältig in ein oder mehrere Umschläge verpackt, im Vorzimmer der Krausschen Wohnung, zu der er einen Schlüssel hatte, auf einem Sessel liegend vor. Diese Manuskripte und Korrekturen wurden dann tagsüber in der Druckerei bearbeitet und kamen abends vor sechs Uhr wieder mit der Tagespost zurück.« Kraus besaß darüber hinaus ein Druckprivileg: Seine Aufträge hatten üblicherweise Vorrang und die Setzer sowie die Drucker und ihre Maschinen standen (fast) permanent zu seiner Verfügung. Vgl. auch Lunzer: »Die Fackel« (Anm. 31), S. 99–101.

der Möglichkeit der Verausgabung, soll er doch selbst bekundet haben, dass sein Schreiben »pausenlos fort[geht] bis zur völligen Erschöpfung«. ⁶² Sigismund von Radeckis Einschätzung, dass Kraus am Schreibtisch »lebte«, ⁶³ verdeutlicht, wie erfolgreich dessen Strategien der Selbstinszenierung waren. Am Schreibtisch sitzt allerdings nicht nur der *Autor* Kraus. Vielmehr müssen ebenso die bereits genannten komplementären Rollen von Bürokrat und Schreiber, aber vor allem der ›Schreibtischtäter‹ Kraus in den Blick genommen werden.

3. Schreibtischpraktiken

Für Kraus ist der Schreibtisch der Ort der Kriegserfahrung: Schließlich ist der Krieg, wie er ihn rezipiert – in Form von Presse, Reklame, Aktenstücken etc. – immer schon ein bereits vertexteter. Ähnlich wie bei Kafka funktioniert der Schreibtisch bei ihm als »Schaltstelle[ ] zu außerliterarischen Diskursen und Schreibtechniken«, ⁶⁴ und er wird, wie ausgeführt, zum Empfangs- bzw. Aufzeichnungsort stilisiert und damit zu einem Kreuzungspunkt der Diskurse. Im Gegensatz allerdings zu frühen Bemerkungen in der *Fackel*, denen zufolge die Blätter quasi wie ›von selbst‹ auf den Schreibtisch flattern oder gewirbelt werden, ⁶⁵ wird die aktive Registratur am Schreibtisch in den Jahren des Ersten Weltkrieges und danach – insbesondere im Umfeld der *Letzten Tage der Menschheit* – immer mehr zu einer Kampfansage. Damit verschiebt bzw. erweitert sich, wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird, zugleich der Funktionszusammenhang von Kraus' Schreibtisch.

Nun gilt auch für diesen, dass er eines jener »missachteten Zentren von Netzwerken« bildet, »die sich als Texte manifestieren«. ⁶⁶ Zugespitzt formuliert fungiert der Schreibtisch als das ›mediale Apriori‹ der Textproduktion schlechthin; ⁶⁷ etwas distinkter medial gefasst kann er rekurrierend auf Walter Seitter als Ort der Gegenwärtigkeit respektive der *Präsentation* von Material verstanden werden. ⁶⁸ Mit dieser Funktion gehen unterschiedliche Handlungs-

62 So zumindest überliefert es Sigismund von Radecki (zit. n. Pfäfflin [Hg.]: Aus großer Nähe [Anm. 17], S. 186).

63 Radecki, zit. n. Pfäfflin (Hg.): Aus großer Nähe (Anm. 17), S. 186, Herv. im Orig.

64 Friedrich Balke, Joseph Vogl u. Benno Wagner: Einleitung, in: Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka. Hg. v. dens. Zürich, Berlin 2008, S. 7–18, hier S. 14.

65 Vgl. Karl Kraus: Antworten des Herausgebers, in: Die Fackel, Nr. 8, Juni 1899, I. Jg., S. 23 f., hier S. 23; sowie Karl Kraus: Das Jubiläumstheater, in: Die Fackel, Nr. 146, Nov. 1903, III. Jg., S. 10–21, hier S. 11.

66 Krajewski: Denkmöbel (Anm. 51), S. 196.

67 Vgl. ebd.

68 Vgl. Walter Seitter: Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen. Weimar 2002, S. 77. Seitter, dem man dabei wie in manch anderem Punkt nicht zwingend folgen muss, nennt dies auch die »eigentliche[ ] Medienfunktion« des Tisches.

Abb. 5: Karl Kraus: Mit der Uhr in der Hand.
Eigenhändiges Manuskript, 1916, 2 Bl., hier Bl. 2.
Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H. I. N. 169779.

optionen einher: Eine davon ist die *Selektion* – was auf den Tisch kommt, wird von anderen Dingen abgesetzt und vor allem auf eine Verkehrs- bzw. Kommunikationsfläche gebracht.⁶⁹ Eine andere stellt die *Gruppierung* dar, und damit jener ›Verbund‹,⁷⁰ der aus der Anordnung der Dinge auf dem Tisch resultiert, aus denen sich dann wiederum eine oder auch keine Interferenz ergeben kann. Für Kraus ist dies insbesondere jene erwähnte Ansammlung von Papieren, Notizzetteln, Korrekturfahnen, *Fackel*-Heften, Büchern, Zeitungen und Zeitungsausschnitten auf seinem Schreibtisch. Eben dieses Material wird

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 77–79.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 77. Für einen solchen Verbund wäre entsprechend auch ein Prinzip der ›Konsignation‹ zu veranschlagen (vgl. dazu Jacques Derrida: *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris 1995, S. 14).

Abb. 6: Karl Kraus: Manuskript zur Akt-Ausgabe der
Letzten Tage der Menschheit, 3. Akt.
 Österreichische Nationalbibliothek, Literaturarchiv,
 Cod. Ser. n. 19270, Bl. 9a.

damit zugleich in einen bestimmten Operations- respektive Aktionsraum eingefügt. Seither spricht diesbezüglich auch von der Annäherung der Dinge an die »Augen-Hand-Zone«, ⁷¹ die sich als konstitutive Voraussetzung für das »Hybrid aus Schreibsubjekt und Schreibobjekt« ⁷² am Schreibtisch fassen lässt. Ohnehin ist Kraus' Lesen in der Regel auch ein fortwährendes (Re-)Agieren mit der Hand, mithin ein Manöver. ⁷³ Außerdem speist sich sein Schreiben

⁷¹ Ebd., S. 69.

⁷² Krajewski: Denkmöbel (Anm. 51), S. 197 f.

⁷³ Zum Zusammenhang von Manier, Manöver, Manipulation und Manuskript vgl. auch Jacques Derrida: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*. Hg. v. Peter Engelmann. A. d. Französischen v. Markus Sedlaczek. Wien 2006, S. 143.

häufig aus einer »antithetical disposition«⁷⁴ gegenüber dem *vorliegenden* Material, und die entsprechenden Gruppierungen auf dem Tisch eröffnen eben eine solche Möglichkeit von Konfrontation. Ein Blick in das Nachlassmaterial erweist sich darüber hinaus als aufschlussreich für die Frage nach den relationalen Zusammenhängen auf Kraus' Schreibtisch – schließlich finden sich in den Manuskripten wiederholt Schriftverläufe, die als Effekte des angefüllten Schreibtisches mit seinem eng begrenzten Schreibraum zu deuten sind: Sie folgen entsprechend der notwendigen Drehung des Blattes (Abb. 5, 6).⁷⁵ Dies führt im Übrigen zu den oben genannten Parerga der Schreibszene zurück, denn hier, im eingegrenzten Beobachtungsraum auf dem Schreibtisch, wird noch deutlicher als an den im Raum verteilten Artefakten, inwiefern das Verhältnis der Dinge zueinander Kraus' Schreiben bedingt bzw. beeinträchtigt. In der Terminologie Bruno Latours gesprochen wirken auf dieses Schreiben demgemäß verschiedene *Akteure* ein, mit denen je spezifische ›Aktionsprogramme‹⁷⁶ einhergehen (können).

Beim zweiten der beiden Blätter (Abb. 6) bedient sich Kraus nachweislich der Praktik des Abschreibens: Er überträgt Teile von Alice Schaleks Feuilleton *Kriegsbilder in Tirol* mit der Feder wörtlich in die Rede seiner Dramenfigur, wobei die Vorlage eine gewisse Schreibbewegung forciert und sich die Schrift im Verfahrensverlauf in der rechten unteren Ecke des Blattes nachgerade zusammendrängt. Von hier aus lassen sich dann auch sekretariale Einsprengsel in Kraus' Poetik verfolgen, bildet doch die Kehrseite der genieästhetischen Autorschaftskonzeption »ein unaufhörliches Aufschreiben, Abschreiben, Verzeichnen, Registrieren und Archivieren.«⁷⁷ Kraus als Schreiber wird damit zu einer Vermittlungsfigur: Es sind »geborgte Reden, durchgestrichene Ichs und die vielen Stimmen der Anderen«,⁷⁸ die einer solchen Poetik zugrunde liegen. Das Freisetzen von Produktivkräften ist damit allerdings keineswegs ausgeschlossen. Denn es wäre zu kurz gegriffen, das Abschreiben bloß als direkte, unverfälschte Übertragung einer Text-Entität in eine andere zu erachten. Es kehrt vielmehr die Materialität und Zeichenhaftigkeit der Schrift hervor und verweist auch insofern auf einen prozessualen Vertextungsvorgang, als es gerade die ›Störungen‹ sind, die es brisant machen.

74 Timms: *Culture and Catastrophe* (Anm. 25), S. 45.

75 Abb. 5 zeigt einen frühen Entwurf des Textes *Mit der Uhr in der Hand*, den Kraus in der Fackel von Januar 1917 (vgl. Die Fackel, Nr. 445–453, Jan. 1917, XVIII. Jg., S. 150) bzw. im dritten Band der *Worte in Versen* (vgl. Karl Kraus: *Gedichte*. Frankfurt a. M. 1989 [= Schriften, hg. v. Christian Wagenknecht, Bd. 9], S. 120) abdruckt und den er für die Szene des Nörglers im Vortragssaal (V/26 der Akt-Ausgabe), über die weiter unten noch zu sprechen sein wird, wieder aufgreift.

76 Vgl. Bruno Latour: *Der Berliner Schlüssel*, in: ders.: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. A. d. Französischen v. Gustav Roßler. Berlin 1996, S. 37–51, hier S. 47.

77 Bernhard Siegert, Joseph Vogl: Vorwort, in: *Europa. Kultur der Sekretäre*. Hg. v. dens. Zürich, Berlin 2003, S. 7–9, hier S. 7.

78 Ebd., S. 8 f.

Dies können etwa Kopierfehler sein oder auch schlicht und einfach das selbstständige Fortschreiben der Abschrift, wenn Kraus – wie im vorliegenden Fall – von der Vorlage ab einer gewissen Stelle abweicht und eigenen Text zu produzieren beginnt.⁷⁹

Direkt an die Handlungsoption der Gruppierung lassen sich zwei weitere anschließen: *Hinlegungsmöglichkeit* und *Entfernungsmöglichkeit*, die beide auf eine grundsätzliche Mobilität des Materials verweisen.⁸⁰ Eine solche Mobilität muss unter Umständen jedoch überhaupt erst hergestellt werden, und eine Möglichkeit dafür, auf die Kraus zurückgreift, ist der Einsatz der Schere. Diese dient der Herstellung kleiner, dynamischer Einheiten, die im Gegensatz zur großformatigen vollständigen Zeitung der Zirkulationsfläche des Schreibtisches angepasst sind und die sich dort miteinander verschalten lassen. Allerdings ist der Schnitt auch ein Verfahren der Ökonomisierung: Er funktioniert schneller als das Abschreiben und ist damit noch geeigneter, die Schreibtischpraktiken an den Maschinenrhythmus, nach dem das Pressewesen getaktet ist,⁸¹ anzunähern. Zugleich ist das Schneiden eine Schreibtisch-tätigkeit, die der Domäne der Büroarbeit zugerechnet werden kann: Kraus' poetische Verfahren finden sich in unmittelbarer Nähe zu den Tätigkeiten der Zeitungsausschnittbüros wieder, die ab Ende des 19. Jahrhunderts aufkommen – namentlich spielt das Wiener Büro *Observer* in diesen Zusammenhängen eine wichtige Rolle für Kraus. Autor- respektive Verfasserschaft ist damit kein singulärer Akt mehr: Schon das Vorgehen der Zeitungsausschnittbüros verweist auf ein arbeitsteiliges Verfahren,⁸² und auch der Materialkomplex der *Letzten Tage der Menschheit* lässt sich mit einer Goethe'schen Wendung als Ergebnis eines ›Kollektivwesens‹⁸³ lesen, das (textuelles) ›Fremdes‹ und ›Eigenes‹ vereint. Die Kollektivstiftung, die sich hierbei vollzieht, kann jedoch kaum als harmonische oder egalitäre erachtet werden, sondern deutet vielmehr auf eine hierarchisch konzipierte Zusammensetzung und mithin auf ein *collectif involontaire* hin. Eine originäre Autorschaftsvorstellung muss dennoch notwendigerweise prekär erscheinen. In diesem Sinne lässt sich mit Juliane Vogel auch von einer »negative[n] Figur der Autorschaft« sprechen, die – zunächst, wie man ergänzen muss – »von der Produktion von Origina-

79 *En détail* dazu siehe Verf.: Nachschrift. Karl Kraus' Poetik des Sekundären, in: Duplikat, Abschrift & Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung. Hg. v. Jörg Paulus, Andrea Hübener u. Fabian Winter. Wien u. a. 2020, S. 261–278, v. a. S. 268–274.

80 Vgl. Seitter: Physik der Medien (Anm. 68), S. 78.

81 Vgl. Reiner Niehoff: Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama »Danton's Tod« unter Berücksichtigung der »Letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus. Tübingen 1991, S. 218.

82 Vgl. Juliane Vogel: Kampfplatz spitzer Gegenstände. Schneiden und Schreiben nach 1900, in: Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens. Hg. v. Helmut Lethen, Annegret Pelz u. Michael Rohrwasser. Göttingen 2013, S. 67–81, hier S. 74.

83 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Die letzten Jahre. Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Teil III: Vom Dornburger Aufenthalt 1828 bis zum Tode. Hg. v. Horst Fleig. Frankfurt a. M. 1993, S. 521 f.

len Abstand nimmt, um stattdessen in die Texte anderer einzugreifen«. ⁸⁴ Das Schneiden gleicht entsprechend einem aggressiven Gewaltakt: Es kann verstanden werden als Herrschaftspraktik ⁸⁵ sowie als Praktik der Intervention, die »Kommunikations- und Materialunterbrechungen« ⁸⁶ erzeugt und somit in die *copia* der Rede eingreift. Kraus' Schreibtisch wird zum »Kampfplatz spitzer Gegenstände« ⁸⁷ – während bei Vogel dieser Kampfplatz allerdings als Ort der Auseinandersetzung zwischen Schere und Schreibfeder gedacht ist, gehen diese beiden bei Kraus ein Bündnis ein und bilden gemeinsam die Basis einer destruktiven Poetik.

4. Kampfzone Schreibtisch

Der Schreibtisch als Ort der materialen Mobilmachung und der Austragung von papiernen Gefechten verweist allerdings noch auf eine darüber hinausreichende Kampfzone, die zurück in das Figurenensemble der *Letzten Tage der Menschheit* führt. Auch abseits des besagten Nörgler-Abschlussmonologs ist das Material voll von Schreibszenen, Schriftstücken und Schreiberfiguren: Kanzlei- und Bureauzimmer; Hauptquartiere; das Militärkommando; Presse-Redaktionen; Kriegsfürsorgeamt, Kriegsarchiv und Kriegspressequartier; die Briefzensur; diverse Ministerien; das Arbeitszimmer des österreichischen Kaisers; sogar der Mittagstisch bei Paul von Hindenburg und Erich Ludendorff – sie alle bezeichnen Orte, an denen Schreibtischtäter ⁸⁸ potenziell ihr Unwesen treiben. Was damit in den *Letzten Tagen der Menschheit* verhandelt wird, ist nicht zuletzt eine Verschiebung, auf die Cornelia Vismann aufmerksam gemacht hat: Denn so wie der Erste Weltkrieg in mehrerlei Hinsicht eine Zeit radikaler technologischer Neuerungen darstellt – und Kraus wird nicht müde, das zu kritisieren –, gilt das auch für die Verwendung des Schreibtisches. Der »Technik-Transfer des Ersten Weltkrieges« mündet direkt in die Büroreformen der 1920er Jahre, die in der »Vision vom bürokratisierten Militär«, wie sie etwa Alfred von Schlieffen vertritt, vorweggenommen werden. ⁸⁹ Dessen Ausführungen zufolge befindet sich der Feldherr

84 Juliane Vogel: Materialbeherrschung und Sperrgewalt. Der Herausgeber Karl Kraus, in: Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900–1933. Hg. v. Uwe Hebekus u. Ingo Stöckmann. München 2008, S. 459–471, hier S. 460.

85 Vgl. ebd., S. 461.

86 Ebd., S. 460.

87 So lautet der Titel von Juliane Vogels gleichnamigem Aufsatz (Anm. 82).

88 Wie Dirk van Laak festhält, ist spätestens mit dem Ersten Weltkrieg jenes »komplexe Beziehungsgefüge zwischen Schreiben und Tun«, das später den Begriff des Schreibtischtäters definieren wird, »voll ausgeprägt« (Dirk van Laak: Schreibtischtäter – eine vorläufige Bilanz, in: Schreibtischtäter. Begriff – Geschichte – Typologie. Hg. v. D. v. L. u. Dirk Rose. Göttingen 2018, S. 297–312, hier S. 298).

89 Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht. Frankfurt a. M. 2001, S. 271.

weiter zurück in einem Hause mit geräumigen Schreibstuben, wo Draht- und Funkentelegraph, Fernsprech- und Signalapparate zur Hand sind [...]. Dort, auf einem bequemen Stuhle vor einem breiten Tisch hat der moderne Alexander auf einer Karte das gesamte Schlachtfeld vor sich, von dort telephonierte er zündende Worte und dort empfängt er die Meldungen der Armee- und Korpsführer, der Fesselballons und der lenkbaren Luftschiffe [...].⁹⁰

Ein derartiges Phantasma vom »Schlachtfeld-Büro«,⁹¹ wie Max Weber es 1922 charakterisieren wird, ruft auch Kraus in seiner essayistischen Polemik gegen die Kriegstechnologie auf, die im Mai 1918 unter dem Titel *Das technoromantische Abenteuer* in der *Fackel* erscheint und in der gleichsam Schlieffens »zündende Worte« in ihrer finalen Konsequenz gedacht werden:

Denn wenn man die menschliche Stimme, also auch das Kommando, auf Entfernungen wie Berlin-Wien übertragen kann, warum sollte es der Technik, die das Wunder von heute zur Kommodität von morgen macht, nicht möglich sein, einen Apparat zu erfinden, durch den es mittelst einer Druck-, Umschalte- oder Kurbelvorrichtung einem Militäruntauglichen gelingen könnte, von einem Berliner Schreibtisch aus London in die Luft zu sprengen und viceversa?⁹²

Mit den Heeres-Schreibtischen eng verflochten sind die Schreibtische der Journalist*innen und Literaten, die sich in den Dienst der habsburgischen Propaganda stellen und durch ihren »Feuilletonismus der Glorie«⁹³ an der Austreibung der Vorstellungskraft beteiligen, wodurch ihnen Kraus zufolge ein wesentlicher Anteil an der Kriegsschuld anzulasten sei.⁹⁴ Über diejenigen, die ihren Kriegsdienst in den Propagandainstitutionen ableisten, äußert sich Kraus bereits im Dezember 1915 in seinem *Fackel*-Beitrag *Geteilte Ansichten über die Kriegsberichterstattung* in eindeutiger Weise.⁹⁵ Mit Blick auf

90 [Alfred Graf von Schlieffen:] Der Krieg in der Gegenwart, in: Deutsche Revue. Eine Monatschrift 34 (1909), H. 1, S. 13–25, hier S. 18.

91 Vismann: Akten (Anm. 89), S. 271.

92 Karl Kraus: Das technoromantische Abenteuer, in: Die Fackel, Nr. 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 41–45, hier S. 43.

93 Karl Kraus: Literaten unterm Doppelaar, in: Die Fackel, Nr. 457–461, Mai 1917, XIX. Jg., S. 22–25, hier S. 25. Unter Berufung auf *Die letzten Tage der Menschheit* wird Kraus auch Mitte der 1930er Jahre noch einmal betonen: »[M]achen wir uns doch mit Papier nichts vor, was wir uns nicht vorstellen können; und erkennen wir, daß es ein Leichtes ist, vom Schreibtisch aus Schmierbüchsen zum Losgehn zu bringen.« (Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint [Anm. 60], S. 236).

94 Es ist hier nicht der Ort, Kraus' weithin bekannte Pressekritik näher auszuführen. Vgl. dazu die grundlegenden Ausführungen bei Helmut Arntzen: Karl Kraus und die Presse. München 1975; den profunden neueren Überblick bei Djasemy: Productivegehalt (Anm. 17), S. 220–277; sowie für das frühe Œuvre Gilbert Carr: Demolierung Gründung Ursprung. Zu Karl Kraus' frühen Schriften und zur frühen *Fackel*. Würzburg 2019, S. 431–463.

95 Vgl. Karl Kraus: Geteilte Ansichten über die Kriegsberichterstattung, in: Die Fackel, Nr. 413–417, Dez. 1915, XVII. Jg., S. 32–36, hier S. 33: »Man weiß, daß die freiwillig untauglichen Angehörigen des journalistischen Gewerbes, zu denen sich auch ein paar mittelmäßige, aber sonst gesunde Malermeister gesellt haben, bei Kriegsbeginn eingefangen und in einen abgesonderten Raum gesperrt wurden, der Kriegspressequartier heißt, ein Raum, dessen Zugang nur den

den Ort der Täterschaft präzisiert er seine Kritik zehn Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges, als er in der *Fackel* die Akten zum ›Fall Kerr‹, seiner gerichtlichen Auseinandersetzung mit Alfred Kerr über dessen Kriegsgedichte, veröffentlicht:

Wir wollen nicht darüber sprechen, ob die Bereitschaft bei Kriegsausbruch, also zu einer Zeit, wo eine ziemlich geringe Vorstellung jener Kriegsrealität verbreitet war, die weiterhin doch Gedichte ermöglichte, etwa auch noch die Lust zu persönlicher Aktivität sagen wir 1917 verbürgt hat und ob nicht der Schreibtisch als Deckung für ein kriegsgerichtetes Fühlen um diese Zeit schon vielfach dem Schützengraben vorgezogen wurde.⁹⁶

Dezidiert fällt auch Kraus' Urteil über die Rolle der Presse im Kriegskontext in der bereits erwähnten Anrede *In dieser großen Zeit* aus: »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 verrichtet werden.«⁹⁷ Zu jenem Typus von Schreibtischtäter, »von dessen Schreibtisch die Befehlsgewalt ausgeht«, und zu jenem, »der als logistischer ›Helfer‹ die Durchführung dieser Befehle organisiert«, gesellt sich in diesem Sinne ein dritter Typus, der diejenigen umfasst, »welche diese Ereignisse schreibend kommentieren bzw. sie in einem propagandistischen Sinne ›herbeischreiben‹.«⁹⁸ Voraussetzung für letzteren ist freilich, wie Sarah Mohi-von Känel herausgearbeitet hat, eine »behauptete Analogie zwischen Krieg, Schreibinhalt, Schriftsteller und Schrift«, die »eine Aufhebung der [...] Differenz zwischen Schreiben und Handeln, Denken und Ausführen, Dichten und Kämpfen [impliziert].«⁹⁹ Sobald nun allerdings Kraus die Protagonist*innen an den Schreibtischen der Propagandamaschinerie in den Blick nimmt, findet eine Umwertung vom ›Schreibtischkämpfer‹ zum ›Schreibtischtäter‹ statt,¹⁰⁰ und die Bestrafung der »Kriegsschreiber nach dem Krieg« imaginiert er noch vor dem offiziellen Kriegsende in der gleichnamigen Abhandlung in der *Fackel*:

Eine allseitige Friedensbedingung wird den Tag festsetzen müssen, an welchem gleichzeitig in sämtlichen Staaten auf offenem Markt vor den auf Tribünen sitzenden

dort Unbeschäftigten gestattet ist, während wieder die unentbehrliche ›Literatur‹ im Kriegsarchiv sitzt und einige [...] sogar auf freiem Fuß schreiben und Deutschland zu Studienzwecken und auf Staatskosten, das heißt für mein Geld, bereisen dürfen.«

96 Karl Kraus: Der größte Schuft im ganzen Land ..., in: *Die Fackel*, Nr. 787–794, Sept. 1928, XXX. Jg., S. 1–208, hier S. 30.

97 Kraus: *In dieser großen Zeit* (Anm. 10), S. 8 f.

98 Dirk Rose: Zur Einführung, *Schreibtischtäter – ein Typus der Moderne?*, in: *Schreibtischtäter* (Anm. 88), S. 11–26, hier S. 12.

99 Sarah Mohi-von Känel: *Schreibtischkämpfer, Schreibtischtäter. Formen und Ambivalenzen sprachlicher Kriegsführung im Ersten Weltkrieg*, in: *Schreibtischtäter* (Anm. 88), S. 145–178, hier S. 150.

100 Vgl. ebd., S. 163.

Invaliden die Kriegsliterker und alle, die mit dem Wort zur Tat geholfen haben, dadurch von ihr befreit waren und ihre schmähliche Rettung nicht allein mit dem Ruin anderer erkaufte, sondern noch mit Gewinn belohnt sahen, zusammengetrieben und ausgepeitscht werden.¹⁰¹

Wie im bisherigen Verlauf deutlich wurde, stellt der Schreibtisch ein ›belastetes‹ Möbel im Kriegskontext dar. Von hier aus ist nun noch einmal nach Kraus' eigener Schreibtischstätigkeit zu fragen: Denn auch er attackiert vom Schreibtisch aus. Dieser ist für ihn eben nicht nur ein Ort der Kriegserfahrung, sondern im selben Maße einer der angewandten Kriegsführung, und dies über die spezifischen, oben geschilderten Praktiken hinaus. Er ist der Ausgangspunkt der Kraus'schen Gegenangriffe sowie der sprachlichen Vernichtung seiner Gegner*innen – bereits Walter Benjamin hat zu Kraus resümiert: »Wer ihm in den Arm läuft, ist schon gerichtet: sein Name selber wird in diesem Mund zum Urteil.«¹⁰² Der Schreibtisch kann mithin als Ort der Gerichtsbarkeit gelten, und er ist jener Schauplatz, an dem Kraus das Zitat der Verfügungsgewalt der Zitierten entreißt und damit einen Herrschaftsanspruch etabliert, innerhalb dessen das Zitat gegen die Zitierten aussagt.¹⁰³ Die bereits thematisierte diskursive Registratur wird damit zu einer gewaltsamen Form von Archivierung,¹⁰⁴ die sich in die autoritäre Orchestrierung¹⁰⁵ von Stimmen im Nachdruck – sei es in der *Fackel*, sei es in den *Letzten Tagen der Menschheit* – übersetzt. Kraus' Schreibtisch gestaltet sich zuletzt als das Kontrollzentrum eines privaten Feldzuges gegen die Kultur und Gesellschaft seiner Zeit, und Kraus selbst wird damit zum Schreibtischtäter, der ergänzend zu den drei genannten Typen schon insofern als vierter Typus zu verstehen ist, als sich seine Täterschaft keinem Staatsapparat unterordnet – so stellt es zumindest Kraus' im Rahmen einer Lesung der *Letzten Tage der Menschheit* geäußertes »Bekenntnis, daß ich kein Vaterland habe außer meinem Schreibtisch«, dar.¹⁰⁶ Noch 1930, als er die Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit* anfertigt und sich ein letztes Mal für die Arbeit an diesem Materialkomplex an den Schreibtisch begibt, wird er dementsprechend bemerken: »Der Entschluß [der Anfertigung dieser Fassung, Anm. T. T.] bekundet, ungeachtet aller Hindernisse der theatralischen Ausführung, den Willen des Autors, den Krieg gegen den Krieg und gegen die Mächte, die ihn ermöglicht, herbei-

101 Karl Kraus: Die Kriegsschreiber nach dem Krieg, in: Die Fackel, Nr. 474–483, Mai 1918, XX. Jg., S. 156–158, hier S. 157, im Orig. gesperrt.

102 Walter Benjamin: Kriegerdenkmal, in: ders.: Einbahnstraße. Berlin 1928, S. 50 f., hier S. 51.

103 Vgl. Cornelia Vismann: Karl Kraus: Die Stimme des Gesetzes, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), H. 4, S. 710–724, hier S. 720.

104 Zu Kraus' unterschiedlichen Strategien der Archivierung vgl. auch Verf.: Echo, Archiv, Artefaktographie (Anm. 16), S. 215–223.

105 Vgl. Gilbert Carr: Figures of Repetition: Continuity and Discontinuity in Karl Kraus' Satire, in: Modern Language Review 102 (2007), S. 768–780, hier S. 770.

106 Karl Kraus: Der Vogel, der sein eigenes Nest beschmutzt, in: Die Fackel, Nr. 781–786, Juni 1928, XXX. Jg., S. 1–9, hier S. 4.

geführt und erklärt haben, fortzusetzen«.¹⁰⁷ Die Kampfansage aktualisiert die etymologische Tiefenschicht der Polemik (πόλεμος/*pólemos*) und macht Kraus' Schreibtisch auch in diesem Sinne zu einem Schauplatz der Konfrontation. Dass die zuletzt zitierte Äußerung zuerst auf einem Vorlesungsprogramm publiziert wird, deutet jedoch bereits an, dass der Austragungsort der Kraus'schen Auseinandersetzung noch in einen anderen Rahmen (und, wie hier zu ergänzen wäre, auch in ein anderes θέατρον) überführt wird.

5. Coda: Kraus am Vortragstisch

Kraus' oben zitierte Vorstellung seiner Schreibtischtäter-Gerichtsbarkeit sollte sich nicht realisieren, wie sein *Kriegsseggen* aus dem Jahr 1925 verdeutlicht:

Mein Vorschlag, nach Friedensschluß die Kriegsliteraten einzufangen und vor den Invaliden auszupeitschen, ist unerfüllt geblieben [...]. Immerhin sollte man jetzt [...] wenigstens die Einrichtung haben, daß sie gezwungen sind, an jedem Jahrestag des Kriegsbeginns sich von mir vorlesen zu lassen, was sie damals geschrieben haben.¹⁰⁸

Bereits vor der Anfertigung der Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit* dient die Vorlesung Kraus als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. In ihrer Funktion als Substitut der Auspeitschung wird auch sie in die Nähe eines Gewaltaktes gerückt, was für die Funktionsweise des Vortragstisches noch eigens zu bedenken sein wird.

Zunächst allerdings gilt es festzuhalten, dass Kraus grundsätzlich mit der Austauschbarkeit von Schreibtisch und Vortragstisch respektive Podium spielt. Beide werden – freilich in satirischer Manier – mit einem Heimatbegriff aufgeladen,¹⁰⁹ beide zu exklusiven Fluchtorten stilisiert,¹¹⁰ und Sidonie Nádherný von Borutin wird Kraus' Vorlesungen rückblickend überhaupt als dessen »Ersatz für den Schreibtisch« bezeichnen.¹¹¹ Ein Blick in die Manuskripte der Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* verleitet zu einem ähnlichen Befund. Die spätere Szene V/26 wird handschriftlich mit folgender Regieanweisung eingeleitet:

107 Karl Kraus: Notizen und Glossen, in: Die Fackel, Nr. 834–837, Mai 1930, XXXII. Jg., S. 15–40, hier S. 20.

108 Karl Kraus: Kriegsseggen, in: Die Fackel, Nr. 706–711, Dez. 1925, XXVII. Jg., S. 29–42, hier S. 42.

109 Vgl. Karl Kraus: Das kulturelle Niveau, in: Die Fackel, Nr. 820–826, Okt. 1929, XXXI. Jg., S. 146–148, hier S. 148. An früherer Stelle sind es noch Schreibtisch und Bett, die zur »Heimat« auserkoren werden (vgl. Karl Kraus: Aus Kindern werden Erwachsene, in: Die Fackel, Nr. 640–648, Jan. 1924, XXV. Jg., S. 127–133, hier S. 133).

110 Vgl. Karl Kraus: Madame l'Archiduc in Prag, in: Die Fackel, Nr. 885–887, Dez. 1932, XXXIV. Jg., S. 34–44, hier S. 40.

111 Sidonie Nádherný von Borutin zit. n. Pfäfflin: Aus großer Nähe (Anm. 17), S. 220.

~~Monolog des Nörglers~~Der Nörgler (am Schreibtisch)¹¹²

In der Druckfassung lautet die Regieanweisung jedoch »Wiener Vortragssaal«, ¹¹³ was gleichsam mit der durch Nádherný von Borutin suggerierten Verschiebung in Kraus' eigener Praxis korreliert. Konsequenterweise wird mit dieser Verschiebung weg vom Schreibtisch und hin zum Vortragssaal die handschriftliche Bemerkung »Draußen, ganz von weitem her, der Ruf: – bee!« ¹¹⁴ gerade nicht übernommen. Schon zu Beginn seiner Vorlesungstätigkeit, die offiziell 1910 einsetzt, ¹¹⁵ zeichnet sich bei Kraus jedenfalls eine Liaison von Schrift und Darbietung, von geschriebenem und gesprochenem Wort ab, die sich in einem Aphorismus der Sammlung *Pro domo et mundo* verdichtet findet: »Wenn ich vortrage, so ist es nicht gespielte Literatur. Aber was ich schreibe, ist geschriebene Schauspielkunst.« ¹¹⁶ Kein »Spielen«, sondern ein Aufrechterhalten der Deklamationskunst des 19. Jahrhunderts ist Kraus' Credo, mit dem er sich gegen den zeitgenössischen Theaterbetrieb richtet und seinem Vorlesen zugleich eine anachronistische Note verleiht. ¹¹⁷ Entsprechend ist dieses von einem spezifischen Minimalismus geprägt: von geringer »Theatralität«, überschaubarem Einsatz der Gestik und spartanisch eingerichteter Bühne. ¹¹⁸ Die Absage an visuelle Mittel – schon 1916 formuliert der Vorleser Kraus den Plan, ein »dekoriationsfreies Shakespeare-Theater ins

112 Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. Ser. n. 19272, Bl. 60.

113 Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. IV. und V. Akt. Sonderheft der Fackel. Wien [1919], S. 492. Dramaturgisch ist diese Szene dort mit der vorhergehenden Szene V/25 abgestimmt, die im »Berliner Vortragssaal« spielt (ebd., S. 491).

114 Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. Ser. n. 19272, Bl. 60.

115 Für einen Überblick über Kraus' Vorlesungen von 1910 bis 1936 vgl. Christian Wagenknecht: Die Vorlesungen von Karl Kraus. Ein chronologisches Verzeichnis, in: Kraus Hefte 35–36 (1985), S. 1–30, der Kraus' frühe Rezitationen aus den 1890er Jahren sowie die Radioaufnahmen zu Beginn der 1930er Jahre allerdings ausspart; sowie die ausführliche, von Katharina Prager erstellte Materialsammlung *Karl Kraus online* (siehe <https://www.kraus.wienbibliothek.at/der-vorleser>, aufgerufen am 27. 07. 2019).

116 Karl Kraus: *Pro domo et mundo*, in: Die Fackel, Nr. 336–337, Nov. 1911, XIII. Jg., S. 40–42, hier S. 41.

117 Vgl. dazu auch Brigitte Stocker: Rhetorik eines Protagonisten gegen die Zeit. Karl Kraus als Redner in den Vorlesungen 1919 bis 1932. Wien, Berlin 2013, S. 189–191. Zu den Korrelationen von Satire und Theaterpraxis bei Kraus vgl. überdies Eiji Kouno: Die Performativität der Satire bei Karl Kraus. Zu seiner »geschriebenen Schauspielkunst«. Berlin 2015, S. 140–177.

118 Vgl. Gunther Martens: Karl Kraus on Stage. Between Text and Theatricality, in: *Orbis Litterarum* 71 (2016), H. 1, S. 33–52, hier S. 36 u. 41–46. Auch Friederike Hagel, einer Augenzeugin der Vorlesungen, zufolge »genügte Kraus der kleine Raum zwischen Tisch und Stuhl als Szene durchaus« (Friederike Hagel: Der Vorleser Karl Kraus, in: Kraus Hefte 37 (1986), S. 1–5, hier S. 1). Sie bemerkt aber auch, dass Kraus in späteren Jahren vermehrt kleinere Requisiten verwendet, die sich im Rahmen der Tisch-Szene bedienen lassen (vgl. ebd., S. 3).

Leben zu rufen«, ¹¹⁹ das auf das spätere *Theater der Dichtung* ¹²⁰ vorausweist – geht dabei einher mit einer Aufwertung der stimmlichen Qualitäten. Ein solches Primat der Stimme legt es auch nahe, die oben genannte *Präsentation* – im Sinne einer Medienfunktion des Tisches – für die Vorlesesituation noch einmal anders zu fassen, bietet doch der Vortrag die Möglichkeit, den Texten eine andere Form von Gegenwärtigkeit zu verleihen, wie Brigitte Stocker ausdifferenziert:

Während die Wirkung des geschriebenen Textes sich nach seiner vermeintlichen Fixierung der Kontrolle durch den Autor weitestgehend entzieht, kann die Rezeption des gesprochenen Textes ad hoc beobachtet und gelenkt werden. Für Kraus hatte das gesprochene Wort eine weitaus stärkere Wirkungsweise als das geschriebene. Der flüchtige gesprochene Text galt ihm durch die Elemente des Vortrags als in höherem Maße fixiert als der gedruckte. ¹²¹

Zugleich geht die Möglichkeit der Präsentation soweit, dass im Rahmen des *Theaters der Dichtung*, das neben den eigenen Schriften mit wenigen Ausnahmen nur Texte von Toten darbietet, ebendiese Toten von Kraus prosopopöetisch auf die Bühne geholt werden können.

›Dekorationsfrei‹ ist dann auch die Gestaltung des Vortragstisches selbst: Im Gegensatz zur *tabula plena* des Schreibtisches wird bei diesem nämlich gleichsam *tabula rasa* gemacht. Von einer simplen ›Ersatzfunktion‹ des Vortragstisches für den Schreibtisch wird man also nicht uneingeschränkt sprechen können. Kraus geht es im Wesentlichen darum, Unnötiges zu vermeiden, das beim Vorlesen vom Text selbst ablenken könnte, weswegen er auf einem schlichten, beinahe asketischen Arrangement beharrt. ¹²² Ihm selbst zufolge soll nicht einmal ein Wasserglas auf dem Tisch stehen. ¹²³ Das bestätigen auch ein Tonfilm von Kraus als Vorleser aus dem Jahr 1934, ¹²⁴ in dem nur Bücher und Brille auf dem Tisch zu liegen kommen, sowie die zwei Jahre zuvor heimlich aufgenommenen Photographien einer Kraus'schen Leseszene. ¹²⁵

119 Karl Kraus: Notizen, in: Die Fackel, Nr. 426–430, Juni 1916, XVIII. Jg., S. 40–55, hier S. 47 f.

120 Mit diesem ab 1924 etablierten Vortragsformat verwehrt und widersetzt sich Kraus definitiv den neuen theatralisch-dramaturgischen Spielarten der 1920er Jahre. Vgl. dazu überblicksartig Jens Malte Fischer: Karl Kraus. Studien zum »Theater der Dichtung« und Kulturkonservatismus. Kronberg i. Ts. 1973.

121 Stocker: Rhetorik eines Protagonisten (Anm. 117), S. 244.

122 Vgl. ebd., S. 57 f.

123 Vgl. Karl Kraus: Das Mangobaumwunder, in: Die Fackel, Nr. 668–675, Dez. 1924, XXVI. Jg., S. 88–93, hier S. 90.

124 Zum Video vgl. <https://www.kraus.wienbibliothek.at/der-vorleser/film> (aufgerufen am 26. 07. 2019).

125 Zu den Photographien vgl. Heinz Lunzer: Theater, Vorlesungen, »Theater der Dichtung«, in: »Was wir umbringen«. »Die Fackel« von Karl Kraus. Hg. v. H. L., Victoria Lunzer-Talos u. Marcus G. Patka. Wien 1999, S. 140–157, hier S. 148.

Was das Podium darüber hinaus in gewisser Hinsicht vom Schreibtisch abgrenzt, ist dessen spezifisches (Re-)Aktionspotenzial. Während, wie Dirk Rose jüngst gezeigt hat, Kraus' Polemik sogar dort, wo sie den ›bloßen‹ Text zu überschreiten versucht, häufig den medialen Bedingungen der Schriftkommunikation verhaftet bleibt,¹²⁶ wird mit den Vorlesungen dezidiert »die Grenze von Schrift und Aktion konsequent performativ unterlaufen«.¹²⁷ Walter Benjamin hat überhaupt erst im »Ineinandergreifen von mündlicher und schriftlicher Ausdrucksform« bei Kraus das völlige Ausschöpfen der »polemischen Möglichkeiten« geortet.¹²⁸ Mit Blick auf den Schreibtisch lässt sich umso deutlicher zeigen, dass Kraus mit seinem Auftritt als Vorleser einen erweiterten Aktionsraum für sich eröffnet. Dass es damit zugleich zu einer Verlagerung der Kriegsführung an einen anderen Tisch kommt, suggerieren bereits die kurz skizzierten *polemischen* Zusammenhänge.

Um Kontrollgewalt (insbesondere über *setting*, Raum und Publikum) und die Bewahrung einer grundlegenden Unnahbarkeit geht es freilich auch bei dieser zusätzlichen Tisch-Szene,¹²⁹ weswegen es durchaus naheliegt, den Lesetisch als »eine Art Bollwerk zwischen Kraus und den Zuhörern« zu begreifen.¹³⁰ Ein solches Kontrollregime bringt es mit sich, dass auch die Interaktion mit dem Publikum üblicherweise nur einseitig funktionieren kann,¹³¹ und es führt außerdem dazu, dass sich Schreibtisch und Vorlesetisch in letzter Instanz doch wieder näherstehen, als es mancher Unterschied nahelegen mag. Denn der Vorlesetisch fungiert ebenfalls als eine Art von Kommandozentrum, von dem aus sich Kraus – wenn auch nunmehr unter verschobenen Vorzeichen – in der Orchestrierung übt: Ganz in diesem Sinne äußert er sich bereits Mitte der 1910er Jahre mehrfach dazu, dass es ihm als Vorleser darum gehe, das Publikum als homogene, willige Masse zu konstituieren, was laut Kari Grimstad auf eine prototypische demagogische Situation verweise.¹³² Aus diesen Voraussetzungen erklärt sich auch Elias Canettis Befund, wonach »es Karl Kraus gelungen war, eine Hetzmasse aus Intellektuellen zu bilden, die sich bei jeder Lesung zusammenfand und so lange akut bestand, bis das

126 Vgl. Dirk Rose: Polemische Transgression. Karl Kraus zwischen Schrift und Aktion, in: *Studia theodisca* XXI (2014), S. 5–29, hier S. 11.

127 Ebd., S. 21. Zur *performance* des Vorlesers Kraus vgl. auch Kouno: Die Performativität der Satire (Anm. 117), insbes. S. 223–236.

128 Walter Benjamin: Karl Kraus, in: ders.: *Gesammelte Schriften* II. 1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, S. 334–367, hier S. 338.

129 Vgl. dazu auch Stocker: Rhetorik eines Protagonisten (Anm. 117), S. 61.

130 Sandra Rühr: »Man muß lesen, nicht hören, was geschrieben steht.« Dispositive der Lesungen von Karl Kraus zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 69 (2014), S. 135–149, hier S. 142.

131 Zu den kleinen Lizenzen (Zischen, Applaudieren), die Kraus dem Publikum zugesteht, vgl. Stocker: Rhetorik eines Protagonisten (Anm. 117), S. 60 f.

132 Vgl. Kari Grimstad: *Masks of the Prophet. The Theatrical World of Karl Kraus*. Toronto u. a. 1982, S. 131–133. Zum diversen und wechselnden Verhältnis von Vortragendem und Publikum vgl. auch Stocker: Rhetorik eines Protagonisten (Anm. 117), S. 58–71.

Opfer zur Strecke gebracht war.«¹³³ Mit einer solchen Instrumentalisierung ist die polemische Konfrontation respektive Aus-Einander-Setzung (das, was Benjamin ein »Verspeisen des Gegners«¹³⁴ nennt) keineswegs mehr länger der Schauplatz eines Einzelkämpfers, sondern sie wird vielmehr in ein nachgerade mystisches Gemeinschaftserlebnis überführt. Kriegsführung ist zuletzt und entgegen allen Alleinstellungsproklamationen von Seiten Kraus' eben doch ein kollektiver Akt, der die Tisch-Szene von beiderlei Art auf die »große« Bühne eines übergeordneten Gewaltzusammenhangs hievt.

---

133 Elias Canetti: Karl Kraus, Schule des Widerstands [1965], in: ders.: Das Gewissen der Worte. Frankfurt a. M. ¹¹2005, S. 42–53, hier S. 44.

134 Benjamin: Karl Kraus (Anm. 128), S. 355.