

# Karl Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung

Von Zoltán Péter

## 1. Einleitung

Wien gehörte in den 1920er-Jahren nicht mehr zu jenen Städten Europas, in denen die neuesten kulturellen Ansätze generiert wurden. Während andernorts (nicht nur in Paris, Moskau und Berlin, sondern auch in den ehemaligen Kronländern) mit bislang nie da gewesenem Elan und Radikalität gegen die gesamte literarische und künstlerische Tradition relativ erfolgreich vorgegangen worden war, fielen in Österreich die reformistischen Ambitionen in der Relation gemäßigt aus. Dieses Phänomen betraf die Literatur, die bildende Kunst in einer ähnlichen Form wie die Architektur. Dieser Umstand wirft zwei Kernfragen auf: Waren die kommenden jungen Avantgardisten und anderen reformwilligen Kräfte Ende 1918 derart entkräftet und desillusioniert gewesen, dass sie radikale Erneuerungen nicht wagten? Oder hatten Österreichs einflussreiche Kulturreformer der Moderne, insbesondere Karl Kraus, Adolf Loos sowie Josef Frank und etliche Akteure um die Zeitschrift *Der Brenner*, gerade damit Weitsicht erwiesen, dass sie sich am doktrinären Diskurs der Totaldestruktion der Tradition, wie er zum Beispiel durch den Dadaismus und Konstruktivismus ausgetragen wurde, nicht beteiligten? Weshalb entstanden also auch in den Kreisen der Reformer in überwiegendem Ausmaß Kunstwerke und Bauten im Zeichen einer Mischung aus Klassik und Avantgarde, obwohl die üblichen Bedingungen moderner Kunstproduktion auch in Wien vorhanden waren? Weshalb schien in Österreich das Experimentelle derart schwer verwirklichtbar? Wie war der häretische Pol des gesamten kulturellen Feldes Österreichs konstituiert, dass selbst dieses den „neuen“ Menschen propagierende und die Tradition bekämpfen wollende Feld den Rationalismus und Funktionalismus à la *Bauhaus* und *De Stijl* sowie den experimentierfreudigen Dadaismus nur sehr bedingt mittragen wollte? Welche Rolle hat Karl Kraus bei dieser Entwicklung gespielt?

In diesem Aufsatz geht es um einen Teil jener Ansätze von Karl Kraus, die bei der Entfaltung der *Wiener historischen Avantgarde*<sup>1</sup> eine besondere, jedoch kaum geachtete Rolle gespielt haben. Denn er war es, der, nach den 1896 begonnenen Attacken auf den etablierten Pol des literarischen Feldes (der Kleinproduktion), sich ab 1912 auch gegen die Avantgarde richtete: nicht nur gegen den Expressionismus, wie oft behauptet wird, sondern auch gegen den Aktivismus, Dadaismus und Konstruktivismus. Er übernahm also zuerst die anderswo den Avantgardisten zukommende Rolle – nämlich die Zurückdrängung der klassischen Moderne – und anschließend

---

1 Vgl. Zoltán Péter: *Lajos Kassák, Wien und der Konstruktivismus. 1920–1926*. Frankfurt am Main: Lang 2010. (= *Budapester Studien zur Literaturwissenschaft*. 15.)



versuchte er, auch jene überflüssig erscheinen zu lassen.<sup>2</sup> All dies vollzog er nicht ausschließlich, doch überwiegend in seiner eigenen Zeitschrift *Die Fackel*; in einem Einzelunternehmen, das dazu da war, die Kraus'sche Sichtweise einem breiten Publikum zugänglich zu machen, sprich: eine selbstständige Position zu etablieren. Das war ihm auch gelungen und er wurde dabei selten und nur geringfügig von dem einen oder anderen Netzwerk unterstützt oder getragen.

## 2. Annahmen, Ziele und Methodik

Die methodische Ausrichtung des Vorhabens basiert auf der Feldtheorie Pierre Bourdieus. Folgerichtig zielt sie grundsätzlich auf die Analyse der Sphäre der Macht, des unmittelbaren Produktionsraumes, der Werke und der dahinter stehenden Personen (auf ihre Herkunft, den Bildungsgang, soziale, fachliche Position und Kompetenzen) ab. Der soziale Kontext eines künstlerischen Werkes wird nach diesem Konzept weder aus dem gerade vorherrschenden Machtsystem noch aus den biographischen Angaben zu den Produzenten und Ereignissen rund um sie allein ermittelt. Er bedarf auch der Rekonstruktion jener Position, die der zu untersuchende Produzent, zur Zeit der Produktion des zu analysierenden Werkes, in der Gesellschaft und im Feld innehatte. Es bedarf ebenso der Erschließung des primären Habitus, sprich: des relativ stabilen Wahrnehmungsmusters, mit dem der kommende Schriftsteller oder die kommende Schriftstellerin dem beruflichen Feld beitrifft. Ein solcher, allerdings sehr langwieriger und in diesem Projekt unerfüllter, methodischer Schritt ist aufschlussreich, weil er über eine ganze Reihe von den sich in der Kindheit und in der Jugend angeeigneten sozialen Dispositionen, individuellen Neigungen Auskunft gibt, die trotz maßgeblicher Determinationen nach dem Beitritt zu gleich welchem der sozialen Felder auch in den realisierten Werken individuelle Spuren, Differenzen zurücklassen.

Im Anschluss an die Analyse des in dieser Arbeit vorerst aus undetaillierten Bestimmungen bestehenden Kontextes wurde eine Analyse der *Fackel* in ihren Verknüpfungen zu den Ismen unternommen. Die digitale Ausgabe der *Fackel* wurde durch zahlreiche Begriffe, die dem Vokabular der Avantgarde angehören, gefiltert. Der Bericht diskutiert einen Teil der Ergebnisse, die mit den Suchbegriffen „Expressionismus“, „Futurismus“, „Dadaismus“, „Konstruktivismus“, „Raumbühne“ sowie „Neutöner“, „Hans Arp“ und „Friedrich Kiesler“ erzielt wurden.

---

2 Vgl. Klaus Kastberger: Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde. In: Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Herausgegeben von Thomas Eder und K. K. Wien: Zsolnay 2000. (= Profile. 5.) S. 5–27.

### 3. Problemstellung

Karl Kraus wird in verbreitetem Ausmaß als konservativer Denker und Schriftsteller behandelt, das trifft jedoch nur zum Teil zu. Da er seine Informationen für die thematische Zusammenstellung der *Fackel* überwiegend aus Zeitungen und Zeitschriften und nicht aus Büchern entnahm<sup>3</sup>, gewährt seine Zeitschrift zunächst einen besonders guten Einblick in die Themen, die einem relativ breiten Lesepublikum in der Periode von 1899 bis 1936 zugänglich waren; einem Publikum, das, wie übrigens Kraus selbst, zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch insofern als „modern“ bezeichnet werden kann, als es sich mehr für die Publizistik, für das modisch gewordene Feuilleton als für das „alte“ und „langsame“ Medium Buch interessierte. Wobei für Karl Kraus das Medium Zeitung zugleich als Inspirationsquelle Nummer eins und als eine Art Feindbild fungierte. „Obwohl er sich für das Feuilleton überhaupt nicht begeisterte, geben seine Beobachtungen dem späteren Betrachter die unmittelbare Anregung, die vorgestellten Texte als Quellen einer Mediengeschichte der Literatur zu interpretieren.“<sup>4</sup> Der Umstand, dass sein kritisches Interesse auf den Journalismus gerichtet war, verlangte auch von ihm notgedrungen Codes, eine Sprache, die seiner Gegnerschaft zumindest ansatzweise vertraut war. Diese, aus der Interaktion zwischen der journalistischen Praxis und der Kraus'schen äußerst kritischen Einstellung zur Welt (insbesondere zu jener der Intellektuellen) entstandene und in der *Fackel* angewendete Sprache war es, die ihn gewollt oder ungewollt zu einem auf breite Einflussnahme, auf Macht oder gar auf ökonomischen Gewinn ausgerichteten Intellektuellen machte. Dank der hohen sprachlichen Kompetenz (ein äußerst wichtiges Kapital im Schriftstellerberuf) und seines im intellektuellen Raum (d. h. sowohl im politischen als auch im journalistischen und literarischen Feld) relativ rasch wohl bekannten Namens konnte Kraus in die Struktur des literarischen Feldes effektiv eingreifen. So wendete er sich (nach einer relativ kurzen Phase der Anpassung) zuerst gegen den etablierten Pol des österreichischen literarischen Feldes (der unter anderen von *Jung-Wien* besetzt war) und ab 1912 nahm er auch den nicht-etablierten Pol, d. h. die kommenden avantgardistischen (aktivistischen, expressionistischen usw.) Schriftsteller, ins Visier. Der Weg, den er dabei einschlug, zeigt deutlich, dass es sich bei diesen Kämpfen hauptsächlich um die Etablierung der eigenen Überzeugungen handelte. Er richtete seine Kritiken insbesondere gegen einflussreiche Akteure des öffentlichen Sektors (das Feld der Macht) oder gegen Schriftsteller, Regisseure, die innerhalb des Kulturbetriebs eine gewisse Popularität erreicht hatten oder modisch wurden bzw. werden wollten. Um sein Ziel zu erreichen, legte er (über die Mittel der Satire und Polemik hinweg) in seinen theoretischen Texten diverse Unstimmigkei-

3 Vgl. Friedrich Rothe: Karl Kraus. Die Biographie. München: Piper 2004. (= Serie Piper. 4341.) S. 64.

4 Mihály Szajbély: Literatur und Journalistik. Die Texte von Karl Kraus und Aladár Schöpfelin als Quellen einer Mediengeschichte der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Herausgegeben von Károly Csúri. Wien: Praesens-Verlag, Szeged: JATEPress, Szegedi Egyetemi K. 2008, S. 177–183, hier S. 182.



ten zwischen Autor und Text frei oder er wies sehr drastisch auf sprachliche und inhaltliche Unklarheiten, Schwachstellen in den Texten hin. Er erhob z. B. besonders stark die Stimme, wenn aus Unwissenheit oder mit Absicht gewisse Sachlagen falsch präsentiert wurden. Autoren solcher Texte, gleich ob sie Schriftsteller, Journalisten oder Politiker waren, handeln, davon war er fest überzeugt, der Gesellschaft gegenüber äußerst unverantwortlich und sollten daher unbedingt zur Rechenschaft gezogen werden, und zwar nicht nur auf dem Papier. (Imre Bekessy hat Wien aufgrund einer solchen Einstellung verlassen müssen.)

Kraus als Sprachphilosoph und kritischer Intellektueller wurde in den 1990er-Jahren z. B. in Frankreich neu entdeckt.

„Karl Kraus exponiert sich, während der akademische Intellektuelle nur Publikationen fabriziert, ohne ein ‚physisches‘ Risiko einzugehen. Kraus aber stellt sich selbst zur Schau, er exhibitioniert sich, macht eine Performance, kriecht eine ‚mise-en-scène‘ seiner selbst und muss mit seiner Selbstinszenierung oft draufzahlen. Der Unterschied zu anderen Intellektuellen ist also die Dramatisierung der eigenen Überzeugung und die starke Eigenreflexion: ‚Il y a des intellectuels qui mettent en question le monde, mais il y a très peu d’intellectuels qui mettent en question le monde intellectuel parce que ça consiste à se mettre en question soi-même et même à se mettre en scène [...] mais aussi à se mettre en jeu, à payer de sa personne.‘“<sup>5</sup>

Geht es um den Beitrag der Literaturzeitschriften zur österreichischen Moderne, so wird meistens die Zeitschrift *Der Brenner* und nicht *Die Fackel* als der Wegbereiter der Moderne angeführt. Untersucht man beide Organe jedoch danach, wie oft z. B. der Dadaismus als eine der bestimmenden und radikalen künstlerischen Bewegungen der 1920er-Jahre in ihnen thematisiert wird, so schneidet *Die Fackel* mit 22 Einträgen – gegenüber einem einzigen Eintrag im *Brenner* – als die deutlich „modernere“ und aktuellere, d. h. den neuesten Tendenzen mehr Aufmerksamkeit schenkende, ja modischere Zeitschrift ab. Unabhängig davon, dass diese Texte dem Dadaismus überwiegend, aber nicht ausschließlich ablehnend gegenüberstehen, ist Kraus schon allein dadurch, dass er die aktuellen internationalen literarischen Tendenzen wahrnimmt und thematisiert, deutlich moderner und progressiver als Ludwig von Ficker. *Die Fackel* ist aber nicht nur moderner, als sie üblicherweise gesehen wird, sondern sie ist auch eine ertragreiche Fundstelle, an der die historische avantgardistische Literatur und avantgardistisches Theater sehr wohl studiert werden können. In der Frage der Beziehungen zwischen Kraus und dem Expressionismus, Kraus und der Avantgarde dürfte Einigkeit herrschen, dass er die Entstehung der Avantgarde in Österreich maßgeblich verhindert hat. Diese These trifft gewiss zu, wenn es darum geht, dass *Die Fackel* ab 1912 der jungen, bis vor kurzem noch bei

---

5 Lisa Theresa Weber: Die Rezeption von Karl Kraus in Frankreich durch Jacques Bouveresse und Pierre Bourdieu. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2009, S. 94. Online: <http://othes.univie.ac.at/6329/> [Stand 2009-11-21]. Zitat aus: Pierre Bourdieu u. a.: Table ronde: Karl Kraus et les medias (1999).

Kraus publizierenden kommenden Generation vorenthalten wurde. Sie ist jedoch problematisch, wenn man damit die Wirkung der von Kraus ausgehenden Kritik auf die avantgardistische Kunst meint. Denn vernichtende Kritik hat bekanntlich nicht oder nicht nur eine einschüchternde Wirkung auf die Betroffenen, sondern auch eine anspornende. Mehr noch: Alle Akteure, die von Kraus angesprochen wurden, haben Profit daraus gezogen. Sei es, dass die Angesprochenen durch ihn aus der Anonymität gehoben wurden, sei es, dass sie durch die Kritiken plötzlich „wichtiger“ erschienen – wie z. B. Alfred Kerr, Walter Serner, Frank Wedekind, Franz Werfel oder Georg Kulka. Denn wer in Wien sowie zum Teil in Prag und in Berlin von Kraus nicht angesprochen wurde, der dürfte sich (sofern die dafür unerlässlich notwendige künstlerische Nähe gegeben war) als Künstler oder Intellektueller am meisten bedroht gefühlt haben. Die Kraus'sche Kritik hat bei den „Neutönern“ – wie er die Radikalreformer ironisch nannte – zu einem nachweisbaren quantitativen Zuwachs der Produktion und möglicherweise auch zu einer qualitativen Wertsteigerung ihrer Produkte geführt. (Hierzu genügt es, allein an die auf seine Polemiken hin entstandenen Textmengen zu denken. So z. B. an das Pamphlet *Karl Kraus oder Dalai Lama, der dunkle Priester. Eine Nervenabtötung* von Robert Müller.<sup>6</sup>) Kraus trug also gewiss nicht nur zur Verhinderung der Avantgarde, sondern auch zu ihrer Stärkung bei.

Richard Schuberth nimmt in seinem 2008 erschienenen Buch an, dass Kraus weder den Expressionismus noch den Dadaismus „prinzipiell“ abgelehnt hat. Denn der fünfzigjährige Kraus hat, so sein erstes Argument, den modernen Theatermacher Bertolt Brecht geschätzt. Er hätte außerdem die Avantgardisten nicht grundsätzlich abgelehnt, weil er gesagt hat: „Ich bin wohl der Letzte, der dem erlebten Mißton den Weg in die Wortschöpfung nicht freihielte, und wenn der Verzicht auf das sprachliche Element nur die Macht hätte, das Erlebnis zu übertragen, so wäre gegen die ‚neue Ausdrucksform‘ füglich nichts einzuwenden.“<sup>7</sup> Kraus hätte – so Richard Schuberths drittes Argument – nur diejenigen Neutöner abgelehnt, die unfähig waren, mit herkömmlichen Stilmitteln Literatur zu betreiben.<sup>8</sup>

Die Einstellung von Kraus zur Avantgarde war allerdings genauso wenig konstant wie zur Politik oder zur Religion, sie variierte mit der Zeit und den ihm zukommenden bzw. von ihm selbst eingenommenen Positionen. 1911 stand er dem Expressionismus ziemlich positiv gegenüber. Oder während er im obigen Zitat, das 1920

6 Robert Müller: *Karl Kraus oder Dalai Lama, der dunkle Priester. Eine Nervenabtötung*. Wien: Selbstverlag 1914. (= Torpedo. Monatsschrift für größterreichische Kultur und Politik. Herausgegeben von Robert Müller. Nr. 1. [Mehr nicht erschienen.]

7 Karl Kraus: Ein neuer Mann: In: *Die Fackel* Jg. 22, Nr. 546–550 vom Juli 1920, S. 45–67 hier S. 50. – In der Folge zitiert nach: *Die Fackel*. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899–1936. Online: AAC – Austrian Academy Corpus. Digital Edition No 1. <http://www.aac.ac.at/fackel> [Stand 2009-11-21].

8 Vgl. Richard Schuberth: *30 Anstiftungen zum Wiederentdecken von Karl Kraus*. Wien: Turia + Kant 2008, S. 148.



publiziert wurde, tatsächlich einen milderen Ton anschlägt, ist seine Meinung 1917 doch um einiges radikaler, als dies Richard Schuberth in seinem Buch vermittelt. Rainer Dittrich z. B. vermisst überhaupt die Substanz bei der Argumentation: „Insgesamt vermisst man die Substanz in Kraus’ Auseinandersetzung mit dem ‚Expressionismus‘. Über Polemik und subjektiv-willkürliche Ausfälle kommt der so oft gelobte Kritiker kaum hinaus. Selbst die Faszination gekonnter Formulierungen vermag über die Schwäche der inhaltlichen Argumentation nicht hinwegzutäuschen.“<sup>9</sup>

Es hat den Anschein, als hätten beide Autoren im Prinzip Recht. Kraus argumentiert in Sachen Literatur tatsächlich an den Stellen sehr plausibel, wo er sich gut auskannte; also im Zusammenhang von Werken, die mit der Tradition nur teilweise gebrochen hatten. Im Falle eines dadaistischen Gedichts von Hans Arp blieb ihm allerdings kein anderes Mittel übrig als Polemik und ein Stück gut versteckter Faszination für das radikal Neue. Es stimmt, Kraus hat unter dem Strich weniger die Neutöner im Allgemeinen abgelehnt, sondern vielmehr den Kunstbetrieb um sie, insbesondere die Kunstkritiker, die Verleger des avantgardistischen Netzwerkes, die jene möglich und namhaft machten oder machen wollten.

„Ich bin wohl kein Freund der Neutöner, die es aus Unfähigkeit zum alten Ton sind. Und was ich ihnen am meisten verüble, ist, daß sie den schmutzigsten Besitzern des gesunden Menschenverstandes dazu verhelfen, recht zu haben, und daß man sich die Hände abwischen muß, weil einem das Malheur zugestoßen ist, daß so was eine Ansicht mit einem teilt.“<sup>10</sup>

Diese Sätze schrieb Kraus im Zusammenhang mit Theodor Däublers im „neutönerischen“ Stil geschriebenen *Winterliedern*. Er geht auf die sprachliche Ausrichtung des Werkes ziemlich aufgeschlossen ein und zeigt, wie es bei ihm üblich war, was eine gute Kritik alles leisten sollte. Das zeigt er, weil er eine zu diesem Werk erschienene Kritik für musterhaft schlecht hielt. Im folgenden Zitat entlarvt er z. B. die mangelhaften Kenntnisse des Kritikers:

„Herr Däubler hat da gar keinen Schwirbel gemacht, sondern ein altes Wort ganz gut gesetzt. ‚Schwirbeln‘ heißt — was jener im Sanders nachlesen kann —: sich drehen, taumeln, wirbeln. Dem Schnee soll vermutlich mehr als das physikalische Wirbeln auch die Empfindung des Taumelns zugeschrieben werden; lautlich mag es eine recht schneeartige Abdämpfung des Wirbelns sein. Herr Blumenthal hat Pech. Denn ‚Zirbeln‘ gibts auch und es bedeutet dasselbe, wie auch sogar ‚zwirbeln‘, das die Scherzhaftigkeit zu erfinden vergessen hat. Nur ‚girbeln‘ gibts nicht. Aber den Blumenthal gibts. Er könnte mit der höchsten Lyrik genau so verfahren, wie mit jener, die er gerade angefaßt hat und

---

9 Rainer Dittrich: Die literarische Moderne der Jahrhundertwende im Urteil der österreichischen Kritik. Untersuchungen zu Karl Kraus, Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main: Lang 1988. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1088.) S. 79.

10 Karl Kraus: [Notizen.] In: Die Fackel Jg. 18, Nr. 445–453 vom 18. Januar 1917, S. 103–104, hier S. 104.

deren Einzelfall eben darum meines Schutzes sicher sein kann, so gefährlich mir auch der geistige Typus erscheinen mag.“<sup>11</sup>

Zu der sich von Zeit zu Zeit ändernden Einstellung zu den „neuen“ Künstlern auf der Textebene kommt noch ein weiteres Problem. Während Kraus seine Texte recht kompliziert und kämpferisch gestaltete, dürfte er in seinem Bekanntenkreis als sanftmütige, tolerante und sich schlicht ausdrückende Person gegolten haben. Wie allerdings Alfred Pfabigan in seinem 1976 erschienenen Buch *Karl Kraus und der Sozialismus*<sup>12</sup> hinwies, hatte Kraus weder eine unbeschwertere Kindheit noch ein so geregeltes Privatleben, wie viele seine Biographen behaupten. Doch über den Unterschied, wie man ihn sich als Menschen durch seine Texte vorzustellen vermochte und wie ihn seine Bekannten gekannt haben, war er sich offenbar im Klaren. Nachdem Oskar Kokoschka ein Porträt von ihm gemalt hatte, auf dem er einen ziemlich bösen, kämpferischen Eindruck macht, schrieb Kraus Anfang 1910 in der *Fackel* folgenden Aphorismus: „Kokoschka hat ein Porträt von mir gemacht. Schon möglich, daß mich die nicht erkennen werden, die mich kennen. Aber sicher werden mich die erkennen, die mich nicht kennen.“<sup>13</sup>

„Ein Gedicht ist so lange gut“, schreibt Kraus Anfang 1918 in seiner polemischen Schrift gegen Franz Werfel, „bis man weiß, von wem es ist, und ich maße mir an, von sprachlichen Dingen so viel zu verstehen, daß ich den ganzen Menschen dazu brauche, um seinen Vers beurteilen zu können. Er ist zugleich gut und schlecht, und ehe man das zweite weiß, ist man gerne gewillt, das erste zu glauben.“<sup>14</sup>

Angesichts des offenkundig auch bei Kraus bestehenden Unterschieds zwischen Autor und Text müssten – um mehr Klarheit zu schaffen – auch seine privaten Stellungnahmen (z. B. in den erhalten gebliebenen Briefen) über die Avantgarde in der hier angestrebten Weise noch einmal untersucht werden.

#### 4. Soziale Verortungen

Karl Kraus stammt aus einer wohlhabenden Familie und hat sein Leben auch im Wohlstand verbracht. In der gesamtgesellschaftlichen Hierarchie der Positionen der k. u. k. Monarchie kam seiner Familie und auch ihm (noch bevor er bekannt wurde) eine in ökonomischer und damit auch in symbolischer Hinsicht relativ hohe Stellung

---

11 Ebenda.

12 Alfred Pfabigan: *Karl Kraus und der Sozialismus. Eine politische Biographie*. Wien: Europa-Verlag 1976.

13 Karl Kraus: Pro domo et mundo. In: *Die Fackel* Jg. 11, Nr. 300 vom 9. April 1910, S. 25.

14 Karl Kraus: Ich und das Ich bin. In: *Die Fackel* Jg. 20, Nr. 484–498 vom 15. Oktober 1918, S. 93–114, hier S. 110.





und ein hoher Status zu. Als besser gestellt als Karl Kraus' Vater, der Papierfabrikant Jakob Kraus, lassen sich nur mehr reichere Eigentümer und entscheidungsmächtige Akteure des politischen, öffentlichen Lebens verorten. Wenn Carl Schorskes These, wonach um 1900 dem Wiener Großbürgertum die direkte Partizipation am politischen Leben verwehrt war<sup>15</sup>, zutrifft, so zeichnet sich darin nicht nur das Schema der damals bestehenden sozialen Hierarchie, die gesellschaftliche Machtverteilung, ab, sondern wird auch die Verlaufsrichtung des sozialen Aufstiegs des Großbürgers vorgezeichnet. Hatte demnach ein Akteur des Bürgertums Ambitionen, in die Sphäre der adeligen Welt aufzusteigen, wollte er dem Feld der Macht beitreten, so bot ihm dazu vor allem der Journalismus eine der besten Möglichkeiten.

Karl Kraus bewegte sich im überwiegenden Maß im journalistisch-intellektuellen und nicht im literarischen Feld. Ob es ihn teilweise auch aus obigem Grund in eine solche, bedeutenden Einfluss abwerfende Richtung verschlug oder weil er – als engagierter Intellektueller – die Missstände, die eine Gesellschaft bedrohen, in diesem Feld verortet hat, kann an dieser Stelle mit einem Sowohl-als-auch beantwortet werden. Tatsache ist, dass er sich mittels gewählter Themen und Sprache zu einem engagierten Intellektuellen stilisierte; zu einem, dessen Kritik bis hin zu den Politikern maßgeblich geachtet und befürchtet wurde.

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ging es dem Bürgertum allerdings nicht nur um die Erlangung von mehr politischer und ökonomischer Macht, sondern auch um die Verwirklichung und Vollendung des modernen, autonomen künstlerischen Feldes und Künstlers; des Künstlers, der seine erstrangige Aufgabe darin erblickte, sich von der bürgerlichen Lebensweise loszusagen und sich ganz der Kunst, den Gestaltungs- oder Formfragen und nicht den politischen oder sozialen, gar ökonomischen Inhalten zu widmen. Bereits um 1910, als dieses rein künstlerische Feld so gut wie ergründet und gesellschaftlich etabliert war, traten in ganz Europa die ersten und radikalsten Gegner der ästhetischen, auf Autonomie basierenden Unternehmung auf die Bühne. Futuristen, Aktivisten, Expressionisten, Dadaisten, sprich: eine ganze Palette von „neuen“ Künstlern, stellten die gesamte Kunst von Grund auf in Frage. Kraus nahm alle diese Tendenzen und Möglichkeiten wahr und nahm selbst an der Gestaltung der literarischen und sozialen Wirklichkeit aktiv teil. Doch sein Mittun förderte bestimmt weniger die Abkapselung der Kunst von der „realen“ Gesellschaft, sondern mehr ihre Rückbindung. Die reformistischen Aktivisten und Expressionisten Wiens waren noch nicht angetreten und Kraus kritisierte den etablierten Pol des literarischen Feldes schonungslos. Da seine Kritiken gegen *Jung-Wien* im hohen Maß radikal und häretisch waren, rückte seine Position in dieser Periode in die Nähe der Position der sich ab 1910 formenden Avantgarde. Einer der größten Unterschiede zwischen seinen Kritiken gegen den Ästhetizismus und jenen der Avantgarde liegt in den jeweiligen Beziehungen zur Traditi-

---

15 Vgl. Carl E. Schorske: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle.* (Fin-de-siècle Vienna, deutsch. Aus dem Amerikanischen von Horst Günther.) München: Piper 1994. (= Serie Piper. 1692.) S. 8.



on und der Maschine. Die Maschine und der Maschinenkult der Avantgardisten waren ihm – zumindest so äußerte er sich oft dazu – widerlich. Die Tradition, vor allem die Sprache in ihrer ursprünglichsten Form, war ihm jedoch wichtig, womöglich das Wichtigste. Während die Avantgarde die gesamte Tradition ablehnt und den Anknüpfungspunkt ihrer Orientierung gerne irgendwo in der vorchristlichen Zeit lokalisiert, geht Kraus in der Zeit nur einige Jahrhunderte zurück und knüpft an namhafte Klassiker der Literatur und des Theaters an – wie z. B. an William Shakespeare oder Johann Nestroy. Neben diesem Rückgriff auf die Klassiker gibt es, wie u. a. Eduard Haueis zeigte, jedoch auch bei Kraus einen weiteren, der Avantgarde durchaus ähnlichen Ursprungsgedanken, der eine vorgeschichtliche, ja mystische oder religiöse Dimension aufweist.<sup>16</sup>

„Denn wie eigene Gedanken nicht immer neu sein müssen“, führte Kraus aus, „so kann, wer einen neuen Gedanken hat, ihn leicht von einem andern haben. Das bleibt für alle paradox, nur für jenen nicht, der von der Präformiertheit der Gedanken überzeugt ist und davon, daß der schöpferische Mensch nur ein erwähltes Gefäß ist, und davon, daß die Gedanken und die Gedichte da waren vor den Dichtern und Denkern.“<sup>17</sup>

Im Unterschied zur Avantgarde rücken bei Kraus die klassischen Verfahrensweisen, wie etwa die Verwendung des Reims, der regulären Grammatik, der Syntax, der polemischen und satirischen Stilelemente, ins Zentrum seiner Kunst. Soziale Verantwortung, die Propagierung der Einheit zwischen Werk und Autor waren andererseits bei Kraus wie bei der Avantgarde ein wichtiges Thema.

## 5. Begabungen und Interessen

Das Interesse an Literatur und Theater wurde bei Karl Kraus nicht in der Familie geweckt. Er eignete sich seine kulturellen, literarischen Kenntnisse im Gymnasium, an der Universität in den Rechtswissenschaften, der Philosophie und Germanistik an. Weder maturierte er mit Auszeichnung<sup>18</sup> noch hatte ihn je eine universitäre Laufbahn ernsthaft interessiert. Warum er eine solche, viel Feindseligkeiten und Ärger verursachende intellektuelle Arbeit auf sich nahm, wo er doch finanziell vollkommen unabhängig war, und weshalb er sich z. B. nicht in den Elfenbeinturm des Ästhetizismus zurückzog, kann an dieser Stelle nur mit seinem Hang, sozial wirken, effektiv verändern zu wollen, erklärt werden. Es kann natürlich sein, dass es

16 Vgl. Eduard Haueis: Karl Kraus und der Expressionismus. Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss. 1968, S. 54.

17 Karl Kraus: Heine und die Folgen. In: Die Fackel Jg. 13, Nr. 329–330 vom 31. August 1911, S. 1–33, hier S. 24.

18 Vgl. „Was wir umbringen“. *Die Fackel* von Karl Kraus. Herausgegeben von Heinz Lunzer. Eine Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Wien, 23. Juni – 1. November 1999. Wien: Mandelbaum 1999, S. 38. Online: <http://www.literaturhaus.at/autoren/K/K-Kraus/> [Stand 2009-11-21].



gerade seine ökonomische Unabhängigkeit und dazu eine gewisse Veranlagung zur Konfrontation waren, die all dies erst ermöglichten. Er war nicht der Typ, der bereit gewesen wäre, sich streng an die üblichen Klassifizierungsformen, Fachjargons eines Berufs (etwa der Philosophie, Rechtswissenschaft usw.) oder einer künstlerischen Richtung zu halten. Er überschritt solche Grenzen ständig und setzte sich damit feldinternen (journalistischen, literarischen) Kritiken, Attacken und sogar zahlreichen Prozessen aus. Die Sphäre des bloßen Schreibens war für ihn einfach zu wenig.

Sein Leben und seine intellektuelle Tätigkeit waren von einer Familienrente, die er nach dem Tod seines Vaters kontinuierlich bezog, entscheidend beeinflusst. Die Rente betrug 1912 im Monat ca. 1.000 Kronen; eine Summe, die ihm, ohne dass er je etwas arbeiten hätte müssen, einen durchgehenden Wohlstand hätte gewährleisten können. Doch der beachtlichen Rente zum Trotz oder gerade deshalb arbeitete Kraus 37 Jahre lang an der Herausgabe seiner Zeitschrift. *Die Fackel* verkaufte sich mindestens bis Mitte der 1920er-Jahre sehr gut, die durchschnittliche Auflage lag bei 8.500 bis 10.000 Exemplaren. Von der ersten Nummer wurden 30.000 Exemplare verkauft.<sup>19</sup> 1912 soll die Zeitschrift noch immer einen Jahresgewinn von ca. 12.000 Kronen erwirtschaftet haben<sup>20</sup>, wobei ein Heft in dem Jahr 60 bis 90 Heller gekostet hat.

Die kritische Kraus'sche Einstellung zur Sprache und zum Schreiben, dass er z. B. seine Texte mehrmals korrigierte, wurde von Heinrich Sedlmayer, seinem Deutschlehrer im Gymnasium, offenbar stark geprägt. In einem ihm gewidmeten Gedicht schrieb er 1916:

„Latein und Deutsch: du hast sie mir beigebracht.  
Doch dank ich Deutsch dir, weil ich Latein gelernt.  
Wie wurde deutsch mir, als ich deinen  
Lieben Ovidius lesen konnte!

Denn jenes wahrlich machte mir Schwierigkeit.  
Mir fehlten Worte, und es gelang mir nicht,  
Den Frühling, den ich erst erlebte,  
In einem Aufsatz auch zu beschreiben.“<sup>21</sup>

Die „Schwierigkeit“, die richtigen Worte zu finden, blieb Kraus sein Leben lang erhalten. Alfred Pfabigan spricht sogar über eine gewisse „Sprachangst“, die als eine der Ursachen seiner mehrmaligen Korrekturen gesehen werden könnte. „Wie so vie-

19 Zitiert nach ebenda, S. 43.

20 Vgl. Edward Timms: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse.* (Karl Kraus, apocalyptic satirist. Culture and catastrophe in Habsburg Vienna, deutsch. Aus dem Englischen von Max Looser und Michael Strand.) Wien: Deuticke 1995, S. 262–263.

21 Karl Kraus: An einen alten Lehrer. In: *Die Fackel* Jg. 18, Nr. 423–425 vom 5. Mai 1916, S. 39.

les, das er als Defekt empfand – es sei nur an sein Judentum und an seine körperliche Behinderung erinnert –, wird er auch diesen überkompensieren“ und lässt eine „masochistische Sprachlust“ entstehen.<sup>22</sup>

Wie ein beträchtlicher Anteil des Wiener Bürgertums von damals ließ sich auch Kraus schon als Kind vom Theater begeistern. Er besaß außerdem auch noch ausgeprägtes schauspielerisches Talent. Seine berufliche Orientierung ging daher in drei Richtungen: in die Richtung der Schauspielerei, des Journalismus und der Literatur. Seine ersten Versuche galten der Schauspielerei. Um Schriftsteller zu werden, besuchte er regelmäßig das Café Griensteidl und lernte die Autoren des *Jung-Wien* kennen, die um den bestimmenden Pol des literarischen Feldes der Kleinproduktion versammelten Modernisten des Landes. Er war dennoch bald nach den geschlossenen Bekanntschaften nicht von ihrem Impressionismus und ihrer *décadence*, sondern von dem Naturalismus Gerhart Hauptmanns (von seinem Drama *Die Weber*) und von der naturalistischen Lyrik Detlev von Liliencrons angetan.<sup>23</sup>

Der primäre Habitus, also jene Dispositionen, die vor dem Eintritt in die eine oder andere Berufswelt eine gewisse Dauerhaftigkeit aufweisen, lässt sich wie folgt festlegen: Kraus betrat die Arena der Schriftsteller, Journalisten und der Intellektuellen mit einer kritischen Einstellung zur Sprache und zum Schreiben, wobei, wie er im oben zitierten Gedicht angibt, das Erzählen nicht zu seinen Stärken zählte. Er verfügte auch über gewisse juristische Kenntnisse vom Studium her<sup>24</sup> und hatte eine starke Vorliebe dem Theater gegenüber, die mit einem ausgeprägten schauspielerischen Talent gepaart war. Er wurde kein Schauspieler, aber er gestaltete seine Vorlesungen sehr theatralisch.

Alle diese Eigenschaften blieben bis zum Schluss erhalten, wurden weiterentwickelt sowie in die Texte und Handlungen integriert – spätestens bis Anfang der 1920er-Jahre war seine stabile intellektuelle und unverwechselbare literarische Position begründet, die pauschal im literarischen Feld zwischen jener des *L'art pour l'art* und der Avantgarde zu verorten ist.

## 6. Plätze und Platzierungen

Im Anschluss an Pierre Bourdieus Thesen zum literarischen Feld lassen sich in allen Schriftsteller- oder Künstlerkarrieren drei Phasen isolieren: eine *Phase der Annäherung und Anmaßung*, in der sich die kommenden SchriftstellerInnen große Mühe geben, den in dem entsprechenden literarischen Feld vorherrschenden Erwartungen, Spielregeln beizukommen. Nach der erfolgreichen Integration (durch gut angepas-

22 Vgl. Pfabigan, Karl Kraus und der Sozialismus, S. 30.

23 Vgl. Lunzer, „Was wir umbringen“, S. 39.

24 Vgl. Edward Timms: Karl Kraus und der Kampf ums Recht. Vortrag im Wiener Rathaus am 11. Oktober 2004. Wien: Picus 2006. (= Wiener Vorlesungen im Rathaus. 112.) S. 16.



te, weil anerkannte Veröffentlichungen und persönliche Kontakte) kommt es bei den SchriftstellerInnen, die später als „bedeutend“ gelten, zu einer *häretischen Phase*, in der sie die zuvor hochgeschätzten, etablierten SchriftstellerInnen zu disqualifizieren versuchen. Die letzte, im Zeichen der *Orthodoxie* stehende Periode einer erfolgreichen Laufbahn zeichnet sich in der Regel durch die Verteidigung etablierter Positionen sowie der Richtungen, denen man sich angehörig fühlt oder die man gar selber gegründet hat, aus.

Auch bei Karl Kraus ließen sich gewiss solche Phasen isolieren. Sie würden aber von den geschilderten idealtypischen Phasen etwas abweichen, da er im Grunde genommen doch eher lebenslang ein Häretiker und fast von Beginn an ein unermüdlicher Verteidiger seiner eigenen Überzeugung war. Dass die Phase der Anpassung bei ihm kaum auffällt bzw. nur eine relativ kurze Zeit anhielt, hängt wohl signifikant mit seiner ökonomischen Unabhängigkeit und der damit einhergehenden relativ hohen sozialen Stellung zusammen.

Kraus bewegte sich durchgehend im Randbereich von mindestens zwei Feldern: an der Schnittstelle zwischen dem Journalismus und der Literatur. So war er für manche ein Publizist, für manche ein Intellektueller und für manche ein Schriftsteller oder Satiriker. Statt der üblichen Kategorien des Schriftstellers oder Literaturhistorikers wendete er bei der Beurteilung eines literarischen Werkes unentwegt auch ethische, politische und soziale Klassifizierungsformen an. Außerdem sprach er bei allen gesellschaftlich relevanten und aktuellen Problemen mit. Ob es um sexuelle Gewohnheiten oder Armut ging – er war mit dabei; ein Umstand, der ihm eine überragende Macht über die schriftstellerische Produktion einräumte, da den Schriftstellern, sofern sie sich allein literarischen Fragen widmeten, bei weitem geringere soziale und politische Macht und Anerkennung zukam.

Der Wille, dem literarischen Feld beizutreten, manifestiert sich bei Kraus nicht unwesentlich in seinen Aufenthalten im Café Griensteidl ab dem Jahr 1892. Seine vier Jahre später verfasste Satire (*Die demolirte Literatur*) gegen *Jung-Wien* markiert den Anfang der *häretischen Phase*. Dieses Werk weist Merkmale auf, die mit den Zielen der üblichen reformistischen Werke (Manifeste, Proklamationen usw.) einer jeden kommenden Generation identisch sind; mit jenen Eigenschaften, die dazu da sind, etablierte Stilrichtungen als überholt erscheinen zu lassen und ihre Vertreter (insbesondere Hermann Bahr) von ihren Plätzen zu verdrängen. Die polemischen, satirischen und journalistischen Ansätze weisen allerdings Merkmale auf, die dem Beitritt eines Akteurs in eine den Ästhetizismus bevorzugende Gruppe im Weg stehen. Ein solcher Ansatz lässt andererseits erkennen, dass der Autor kaum Ambitionen hatte, in die Richtung des mit dem Text attackierten Ästhetizismus zu gehen. Ein solcher, den Betroffenen wohl befremdlich vorkommender, moralisierender und polemisierender Ansatz wollte vor allem einen Bruch einführen, die bestehende Ordnung reformieren und einen Neubeginn nach eigener Vorstellung schaffen. Wobei jenes „Neue“ bei weitem nicht so radikal war wie das der Avantgarde.

Kraus schloss sich im Endeffekt keiner Bewegung und kaum einer bestehenden Position dauerhaft an, doch – neben seiner anfänglichen Tätigkeit bei verschiedenen Zeitungen, seinen Aufenthalten im Café Griensteidl und im Café Central – seine 1909 beginnende Zusammenarbeit mit den aufstrebenden jungen, expressionistischen Schriftstellern Berlins und Wiens war gewiss ein solcher Annäherungsversuch. Er dauerte allerdings nur zirka zwei Jahre. Es begann 1909 mit der Veröffentlichung von literarischen Texten junger expressionistischer Autoren (Frank Wedekind, Albert Ehrenstein etc.) in der *Fackel* und setzte sich im selben Jahr mit der Bekanntschaft zu Herwarth Walden und Else Lasker-Schüler fort. Kraus orientierte sich in dieser Zeit auch an Berlin, wo in einigen Jahren der Dadaismus und Konstruktivismus den gerade noch bestimmenden Expressionismus (den auch Kraus ablehnte) zurückdrängen sollten.

In Berlin gründete er mit Herwarth Walden ein Büro zur Auslieferung der *Fackel* und trug auch zur Entstehung des *Sturms* 1910 bei. Er gewährte dem neu entstandenen Blatt finanzielle und durch seine Beiträge auch intellektuelle Unterstützung.<sup>25</sup> Er publizierte in einer Reihe mit Peter Altenberg, Else Lasker-Schüler sowie Alfred Loos und Oskar Kokoschka.<sup>26</sup> Bis zum Erscheinen seines Essays *Heine und die Folgen* Ende 1910 soll Kraus, Eduard Haueis' detaillierten Analysen zufolge, in Berlin ein überaus geschätzter kommender Schriftsteller gewesen sein. Niemand Geringerer als Franz Pfemfert hielt ihn vor dem Erscheinen des Textes noch für ein „glückliches nationales Ereignis“ – danach wendete er sich gegen ihn, da er *Heine und die Folgen* als „böse Schrift“ auffasste.<sup>27</sup> Einige Monate nach dem Erscheinen des Essays soll Kraus in Berlin bereits umstritten gewesen sein. Die Polemik zwischen Kraus und Alfred Kerr sowie die von Franz Pfemfert organisierte Umfrage zu seiner Rolle als Schriftsteller sollten dazu deutlich beigetragen haben. In der April-Ausgabe der *Aktion* des Jahres 1911 publizierte Pfemfert die Ergebnisse einer über die Bedeutung von Alfred Kerr organisierten Umfrage, die zu dessen Unterstützung veranstaltet worden war. (1913 wurde eine ähnliche Umfrage im *Brenner* auch für und über Kraus veröffentlicht.<sup>28</sup>) Allein von der Tatsache, dass seine früheren Verehrer oder solche Autoren, die er selber schätzte, an der Umfrage teilnahmen, war Kraus sehr enttäuscht. Er war enttäuscht z. B. von den Stellungnahmen Kurt Hillers, Peter Altenbergs, Frank Wedekinds und insbesondere Else Lasker-Schülers, die er bekanntlich sehr schätzte.<sup>29</sup> Bereits in der November-Ausgabe der *Fackel* von 1911 kündigte Kraus seinen Verzicht auf Mitarbeiter und die Einstellung der Publikation fremder

25 Vgl. Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 13–43.

26 Vgl. Andreas Puff-Trojan: Österreich. In: Metzler Lexikon Avantgarde. Herausgegeben von Hubert van den Berg und Walter Fähnders. Stuttgart: Metzler 2009, S. 312.

27 Pfemfert zitiert nach Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 28.

28 Sie wurde später sogar nachgedruckt; vgl. Rundfrage über Karl Kraus. [Herausgegeben von Ludwig von Ficker.] Innsbruck: Brenner-Verlag [1917].

29 Vgl. Pfemfert zitiert nach Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 32.



Manuskripte an. Doch der Bruch mit den Expressionisten und überhaupt mit den Vertretern der „neuen“ Kunst war noch nicht ganz vollzogen. Als 1912 *Der Sturm* einen Sprung nach vorne machte, sich dem Futurismus gegenüber öffnete, wurde es Kraus zu viel und er distanzierte sich auch vom *Sturm*-Kreis.<sup>30</sup>

Die Kraus'sche bewusste oder unbewusste Platzierung um 1912 ist in diesen Handlungen klar zu erkennen: Er warf sich offenbar in den Kampf mit zwei der bedeutendsten Persönlichkeiten bzw. Zeitschriften der kommenden Berliner avantgardistischen Szene. Doch er zog sich bald aus dem Feld der Avantgarde zurück und begann erst recht mit der Profilierung seiner eigenen Zeitschrift, die er von nun an vollkommen alleine redigierte und schrieb. Wobei seine Texte ausgesprochen zitatenreich sind und eine montageartige Struktur aufweisen: Beginnend mit aus der Bibel übernommenen Stellen bis hin zu Kabarett- und Operetteneinlagen verwendete er praktisch alles.

Dem laut Eduard Haueis 1917 eingetretenen endgültigen Bruch mit den Vertretern und Unterstützern des Expressionismus, Futurismus, Aktivismus und Dadaismus zum Trotz nahm Kraus in seiner Zeitschrift immer wieder Stellung zum Thema. 1921 hat er diesem sogar ein ganzes Werk gewidmet. Sein satirisches Drama *Literatur oder Man wird doch da sehn* steht im Zeichen dieses Themas und ist deutlich mehr als eine bloß „satirische Antwort auf Werfels polemisches Stück *Spiegelmensch*“<sup>31</sup>.

## 7. Kraus und die Avantgarde

Kraus hat sein 1921 erschienenes satirisches Drama *Literatur oder Man wird doch da sehn*<sup>32</sup> ganz im Zeichen der Ablehnung der „neuen“ Kunst, der Avantgarde verfasst. Wobei die Formulierung „man wird doch da sehn“ von einer gewissen Unsicherheit oder Zurückhaltung zu zeugen scheint; davon, dass in der Frage, ob die „neue“ Literatur einen beachtlichen Wert hat, letztendlich nicht er, sondern die Zukunft entscheiden wird.

Der Stil des Werkes soll eine gewisse Ähnlichkeit mit jenem des Expressionismus aufweisen. Harry Zohn zufolge kam es deshalb dazu, weil Kraus in diesem Drama die Expressionisten mit ihrer eigenen Sprache bekämpfen wollte, er wollte damit „ihren Unwert offenbaren und das eigene Todesurteil aussprechen“<sup>33</sup>. Doch Kraus

---

30 Vgl. ebenda, S. 89–93.

31 Lunzer, „Was wir umbringen“, S. 34.

32 Vgl. Martin Leubner: Karl Kraus' *Literatur oder Man wird doch da sehn*. Göttingen: Wallstein 1996.

33 Harry Zohn: Karl Kraus und der Expressionismus. In: Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Herausgegeben von Klaus Amann und Armin Wallas. Wien: Böhlau 1994. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. 30.) S. 515–525, hier S. 520.

polemisiert hier nicht nur gegen den Expressionismus, sondern auch gegen den Aktivismus und den Dadaismus. Ob er dazu Stilmerkmale des Letzteren zumindest ansatzweise auch einsetzte, wäre allerdings ebenfalls zu untersuchen.

Von den zahlreichen Schriftstellern und Künstlern, die in diesem Werk auftreten, bzw. von den Protagonisten, die im Café Central das Thema der „neuen“ Kunst besprechen, werden einige – z. B. Bertolt Brecht, Alfred Kerr, Pablo Picasso, Alfred Kokoschka und auch der Dadaist Richard Huelsenbeck – namentlich und einige unter einem Decknamen vorgeführt. Robert Müller und Jakob Levy Moreno, als zwei Schlüsselfiguren der avantgardistischen Literatur und Kunst in Wien, kommen ausführlich zu Wort, doch namentlich werden sie nicht genannt. Kraus beschrieb sie wie folgt:

„Es treten auf Harald Brüller und Brahmanuell Leiser. *Brüller verbreitet Frische; Leiser Müdigkeit*. Brüller deutet durch seine Bewegungen an, daß er eigentlich ein Wiking ist, den ein Seeunglück in die Zeit und in dieses Milieu verschlagen hat, versteht es aber, in seinem Wesen das normannische Element glücklich mit dem amerikanischen zu verschmelzen. [...] Leiser ist schweigsamer, er hat orientalischen Typus, die abfallenden Schultern der müden Kulturen, ist schwächig, modisch gekleidet (Gürtelrock) und scheint, von diesem Moment abgesehen, anzudeuten, daß sein Reich nicht von dieser Welt ist.“<sup>34</sup>

Die Recherche in der digitalen Ausgabe der *Fackel* mit einigen Schlüsselbegriffen avantgardistischer Kunst hat zu den folgenden Resultaten geführt: Der Suchbegriff „Expressionismus“ ist erwartungsgemäß der am häufigsten verwendete Ausdruck unter den Ismen – er kommt in sechs Varianten 66-mal vor. Der Kraus'sche Zentralbegriff „Neutöner“, den er zur Bezeichnung der Avantgardekünstler erfand, erscheint in drei Varianten (Neutönern/Neutöners/neutönerisch) 14-mal. Der Suchbegriff „Futur“ kommt in sieben Varianten (Futuristen/Futurum/future/futurischen/Futurist/futuristischen/futuro) insgesamt zehnmal vor, der Suchbegriff „Kubismus“ zwei- und „Kubisten“, „kubistische“ je einmal. Der Suchbegriff „Aktivismus“ taucht in vier Varianten (Aktivisten/Aktivist/aktivistischen/aktivistisch) insgesamt 13-mal auf. Der Suchbegriff „Dada“ kommt in sieben Varianten (Dadaismus/Dadaisten/dada/dadaistischen/dadara/Dadaisierung/Dadaistenorgan) insgesamt 18-mal vor, der Suchbegriff „konstruktiv“ in fünf Varianten (konstruktiv/konstruktive/konstruktiven/Konstruktivismus/konstruktivisten) achtmal. Wobei der „Konstruktivismus“ nur einmal aufscheint. Doch da der Suchbegriff „Raumbühne“ (als ein Schlagwort des Konstruktivismus um 1924) insgesamt 26-mal vorkommt, stellt sich diese Bühnentechnik als eines der am ausführlichsten besprochenen Themen im Bereich der „neuen“ Kunst in der *Fackel* heraus.

*Die Fackel*, die man gerne als konservativ einzustufen neigt, weist also derart viele Bezüge zu den avantgardistischen Kunstrichtungen der 1910er-, 1920er- und

34 Karl Kraus: Literatur oder Man wird doch da sehn. In: Leubner, Karl Kraus, S. 9–84, hier S. 31.





1930er-Jahre auf, dass alleine das Zitieren der Sätze, in denen ein solcher Ausdruck vorkommt – geschweige denn ihre erschöpfende Aufarbeitung –, schon in ihren engeren sprachlichen Kontexten mindestens 200 Seiten ausmachen würde. Diese Fülle von Bezügen (auch wenn die meisten ablehnend sind) lässt eine gewisse Faszination für die „neue“ Kunst und eine gewisse Unsicherheit von Kraus in der Frage ihres Werts erkennen.

Kraus hat 1934 sogar vom Begriff „Avantgarde“ Gebrauch gemacht; in einer Zeit, in der der Ausdruck noch nicht verbreitet war – dazu kam es erst nach 1945.

„Daß nach dem Bombenkrieg grade die Letzten Tage der Menschheit in den Bücherschränken erhalten bleiben werden, ist eine satanisch schmeichelhafte Erwartung, der sich mein Optimist nicht hingeeben hätte. Dafür hätte aber auch mein Nörgler – aus der Erkenntnis des Fortschritts vom Hinterlader zur Handgranate – wenig übrig gehabt für das organisatorische Problem, wie man eine militante Avantgarde schaffen kann, ohne das Proletariat seiner kombattanten, aktiven Elemente zu berauben.“<sup>35</sup>

## 7. 1. Futurismus

Das folgende Zitat war eine Reaktion auf das im *Sturm* 1912 erschienene *Futuristische Manifest* von Marinetti und auf das *Manifest der Futuristischen Frau* von Valentine de Saint-Point.<sup>36</sup>

„Ich halte das Manifest der Futuristen für den Protest einer rabiaten Geistesarmut, die tief unter dem Philister steht, der die Kunst mit dem Verstand beschmutzt. Ich halte das Manifest der futuristischen Frau, der ich jede perfekte Köchin vorziehe, für eine Handlung, der ein paar lustlose Rutenhiebe zu gönnen wären. Ich halte Else Lasker-Schüler für eine große Dichterin. Ich halte alles, was um sie herum neugetönt wird, für eine Frechheit. [...] Ich achte und beklage einen Fanatismus, der nicht sieht, daß unter den Opfern, die er der Kunst bringt, diese selbst ist. Ich verfluche eine Zeit, die den Künstler nicht hört; aber sie zwingt ihn nicht, ihr das zuzuschreien, was er ihr nicht zu sagen hat. Überhaupt möchte ich jedem einzelnen in dieser Hunnenhorde, aus der kein Attila entsteht, jedem einzelnen dieser Literaturhamster, die kein Fell geben, den Rat erteilen, nichts von meiner Mißbilligung polemischer Minderwertigkeit oder lyrischen Dilettantismus auf den andern zu beziehen, sondern alles auf alle. [...] Es wäre mir peinlich, wenn ich genötigt wäre, Berlins kulturelle Mission als einer straßenreinen Stadt gegen den Schönheitsdreck zu verteidigen und nachzuweisen, daß der übelste Abhub der Wiener Geistigkeit sich jetzt dort vor den Betrieb stellt. Ich bin für Asphalt und gegen Gallert. Ich bin für Berlin:

---

35 Karl Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint. In: Die Fackel Jg. 36, Nr. 890–905 vom Juli 1934, S. 1–315, hier S. 236.

36 Vgl. Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 89.

nämlich für die Chauffeure und gegen die Neutöner, für das Reviersystem und gegen die Weltanschauung, für die Kellner und gegen die Gäste.<sup>37</sup>

Die Reaktion auf das Manifest der Futuristen galt nicht allein dem Futurismus, sondern attackierte zugleich Franz Pfemferts Zeitschrift *Die Aktion* und Waldens Zeitschrift *Der Sturm*; zwei konkurrierende Organe, die zu diesem Augenblick auch mit der *Fackel* in einem Konkurrenzverhältnis standen. Eduard Haueis zufolge war für Kraus diese Kritik auch „Anlaß zur schroffen und öffentlichen Diskriminierung“ der futuristischen Ästhetik.<sup>38</sup> Pfemfert sah darin jedoch die Kapitulation von Kraus: „Er gibt es auf, Berlin zu erreichen.“<sup>39</sup> Herwarth Walden blieb in der Frage hingegen tolerant und offen: „Karl Kraus ist ein Gegner des *Sturms*, ich bin ein Anhänger der *Fackel*.“<sup>40</sup>

Kraus wirft in diesem Text den Futuristen vor, Verstandeskategorien in die Kunst integrieren zu wollen, obwohl jene mit der Kunst nichts zu schaffen hätten. Der Satz „Ich bin für den Asphalt und gegen Gallert“ möchte etwa andeuten, dass er für das Beständige, für die Form und gegen das Formlose plädiere. Die Aussage, er bevorzuge das „Reviersystem“ und nicht die „Weltanschauung“, präzisiert dasselbe: seine Abneigung gegenüber jener romantischen Gleichmachung, die die „Neutöner“ mit Vorliebe praktizieren sollten. Die Bezeichnung „Hunnenhorde“ hat er in der *Fackel* zuerst 1911, zuletzt 1917 eingesetzt. Beide Male sprach er von der „Hunnenhorde der Bildung“. Mit dem zitierten Satz „möchte ich jedem einzelnen in dieser Hunnenhorde, aus der kein Attila entsteht“ spielt er auf August Strindbergs Novelle *Attila* an, und meint womöglich nicht Avantgardisten ungarischer Herkunft (da jene sich erst gerade formieren), sondern die ‚barbarischen‘ „Neutöner“ in Berlin im Allgemeinen, die die Qualität eines Strindberg, also einen nennenswerten Wert, laut Kraus nie erreichen würden.

## 7.2. Dadaismus

Die allererste Bezugnahme auf den Dadaismus in der *Fackel* stammt aus dem Jahr 1919. Kraus reagiert also recht früh, da es Dada erst seit drei Jahren gab. Er polemisiert in erster Linie gegen den Kreis um Lajos Kassák, da sich der (seit vier Jahren bestehende) Kreis Kraus zufolge von Béla Kuns Räterepublik vereinnahmen ließ. Das war jedoch nicht der Fall, Kraus hat nicht gewusst, dass Kassák es nicht zuließ, dass sich Béla Kun (und überhaupt je ein Politiker) in die Gestaltung seiner Zeitschrift einmischte. Deshalb wurde *Ma* in Ungarn auch verboten.

37 Karl Kraus: Notizen. In: *Die Fackel* Jg. 14, Nr. 351–353 vom 21. Juni 1912, S. 53–54.

38 Haueis, Karl Kraus und der Expressionismus, S. 93.

39 Franz Pfemfert: Der Feuerbusch. [Glosse.] In: *Die Aktion* (1912), Nr. 28, zitiert nach ebenda, S. 93.

40 Herwarth Waldens Notiz zu Kraus. In: *Der Sturm* 3 (1912), zitiert nach ebenda, S. 86.



„Der Kulturfirmis, durch den sie ihren blutigen Unfug anziehend zu machen wünscht, der Eifer, die Sakuntala, Shakespeare, Goethe und Dostojewski nebst allen modernen Schriftstellern und überhaupt die ganze Weltliteratur übersetzen zu lassen, um sich vor Europa ein kulturelles Alibi für Raubmorde zu sichern, ist fast noch odioser als diese, und überdies ist es die übelste Anwendung gestohlenen Geldes, mit einem Kostenaufwand von einer Million das Dadaistenorgan *Ma* herauszugeben.“<sup>41</sup>

Nachdem die ungarische Räterepublik und ihre Kulturpolitik als Übel der Zeit dargestellt wurden, wechselt der Text nach Österreich und polemisiert wieder einmal gegen Hermann Bahr, dem Kraus den Vorschlag erteilt, er möge die gerade in Budapest entstandene Hochburg des Dadaismus aufsuchen. Diese Aussage ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: erstens deshalb, weil sich der *Ma*-Kreis nach dem heutigen Stand der Erkenntnisse erst 1921 dem Dadaismus zuwandte; zweitens deshalb, weil Kraus Bahr nicht den Weg nach Berlin, wo der Dadaismus tatsächlich ansässig war, empfiehlt. Kraus sieht es richtig: In Wien war der Dadaismus 1919 tatsächlich nicht vorhanden. Es ist aber ziemlich ironisch, dass seine Empfehlung an die Hauptfigur der Wiener Moderne – er möge nach Budapest fahren, um den Dadaismus kennenzulernen – in Erfüllung ging. Allerdings fuhr er nicht nach Budapest, sondern der *Ma*-Kreis kam ein Jahr darauf nach Wien. Dass aber Hermann Bahr und all jene, die sich um ihn scharten, von diesem je Notiz nehmen wollten, kann wohl selbst Kraus nicht ernsthaft geglaubt haben.

„Er könnte, wenn ihn wieder die Sehnsucht nach etwas Großstadtrummel von der Scholle treibt, ohneweiters das geistige Inventar für Budapest besorgen. Wie nach dem Einbruch des neuen Weltgefühls die klassischen Schätze von der Sakuntala bis zu den Werken des Dadaismus zuerst wüst durcheinanderliegen, wie aber dann dank einer ordnenden Hand eine Räuberhöhle sich als Bibliothek präsentiert, das kann man sich gut vergegenwärtigen.“<sup>42</sup>

In diesem Aufsatz lässt er sowohl Hermann Bahr als auch die Avantgardisten zu Taugenichtsen erklären, da Letztere den schriftstellerischen, sowieso aber auch „den journalistischen Beruf verloren oder nur verfehlt haben“ sollen. Vielleicht galt diese allgemeine Abwertung, wie es Thomas Milch nahe legt, in erster Linie Walter Serner; einem österreichischen Dadaisten, der Kraus eine Zeit lang richtiggehend bewunderte und ihn immer wieder mit Neuigkeiten der Szene versorgte.<sup>43</sup>

In seiner Polemik namens *Dada-Park*, die Serner Ende 1919 veröffentlichte, heißt es: „Logomaniakes: Herr Kraus (Wiener Fackel) spritzt zurzeit Sinngedichte [...].“

---

41 Karl Kraus: Gespenster. In: Die Fackel Jg. 19, Nr. 514–518 vom Juni 1919, S. 21–87, hier S. 51.

42 Zitiert nach ebenda.

43 Vgl. Thomas Milch: „wiener hintere zollamtsvokabel voll grauslichkeit“. Serner – Kraus – Dada. In: DADAutriche, 1907–1970. Herausgegeben von Günther Dankl und Raoul Schrott. Innsbruck: Haymon 1993, S. 33–43, hier S. 40.

Sympathisch an ihm ist lediglich, daß ihm der Dadaismus imponiert hat.<sup>44</sup> Bis wann das der Fall gewesen sein soll und worauf diese Stellungnahme basiert, lässt Serner leider offen.<sup>45</sup> Doch immerhin handelt es sich um einen weiteren Hinweis, der für die Hypothese spricht, dass Kraus dem Dadaismus gegenüber eine gewisse Sympathie hegte, dass seine Einstellung dazu auch nach dem Bruch damit zwiespältig war.

1920 widmet Kraus der neuen dadaistischen „Schule“ ein Gedicht, in dem er den „Lehrern“ wiederholt vorwirft, die Sprache nicht ausreichend zu beherrschen. Und da die Zeit einen derartigen Umgang mit der Sprache gerade begünstige, würden solche Dichter – indem sie aus eigener Not eine Tugend machten – unverdienterweise gut vorankommen. Es ist zwar allgemein gehalten, doch soll dieses Gedicht ebenfalls auf Walter Serner gemünzt gewesen sein, und zwar als eine Reaktion auf seinen *Dada-Park* vom Vorjahr.<sup>46</sup> Kraus schließt das Gedicht mit einer Zeile, die von einer für ihn ungewöhnlich milden Kritik zeugt, und lässt etwas von dem von Serner geäußerten Wohlgefallen am Dadaismus erkennen.

„Seht mir die Rotte von den letzten Bänken,  
sie wollen nur den Oberlehrer kränken,  
der schwergeprüft in solcher Klasse sitzt.  
Was sie nicht konnten, haben sie verschwitzt.  
O laßt uns diese Dichterschule schwänzen!“<sup>47</sup>

1921 griff er ein mit dem französischen Schriftsteller Henri Barbusse geführtes Interview aus der Wiener Tageszeitung *Neues 8 Uhr-Blatt* auf, da er sich offenbar von der Meinung Barbusses, der im Dadaismus große Fantasie sah, provoziert fühlte. Er wirft dem Interviewten Oberflächlichkeit in der Argumentation vor und bringt an dieser Stelle neben seiner Ablehnung und Übertreibung auch eine gewisse Faszination für das Experimentelle zum Ausdruck. Er experimentiert sogar selber, indem er als Beleg für seine Argumentation ein Gedicht von Hans Arp zu dem Interview hinzufügt. Er sucht sich dafür allerdings eines von dessen abstraktesten Gedichten aus, um bei seinen Lesern den Eindruck zu vermitteln, Arp hätte um 1921 nur solche, die dichterische Tradition vollkommen ignorierende Gedichte geschrieben.

„Ein Wiener Abendblatt, das mit Recht wenns schon ganz finster ist (8 Uhr!) erscheint, versichert, daß Barbusses politische Ideen ‚den unsern diametral entgegengesetzt sind‘. Das ist ein Kompliment für den Interviewten, das er gewiß nicht nötig hat. Aber hoffentlich hat auch das folgende Zwiegespräch nicht

44 Walter Serner: *Dada-Park*. [Polemik.] In: *Der Zeltweg* 1 (1919), Nr. 1, S. 27.

45 Mehr zu Walter Serner bei Andreas Puff-Trojan: *Wien / Berlin / Dada. Reisen mit Dr. Serner*. Wien: Sonderzahl 1993.

46 Vgl. Milch, „wiener hintere zollamtsvokabel voll grauslichkeit“, S. 40.

47 Karl Kraus: *Dichterschule*. In: *Die Fackel* Jg. 22, Nr. 544-545 vom Juni 1920, S. 20–21, hier S. 21.



stattgefunden: ‚Wie denken Sie über die neuesten literarischen und artistischen Bewegungen, namentlich über den Dadaismus?‘ ‚Diese neuen Bewegungen‘, sagte Barbusse, ‚von denen ich nur den Kubismus und den Dadaismus kenne, halte ich für äußerst fruchtbringend, denn sie wirken fördernd auf die ältere, auf den Traditionen fußende Literatur, indem sie die Beseitigung der lästigen und hemmenden Konventionen beschleunigten. Ich glaube aber der Unparteilichkeit die Bemerkung schuldig zu sein, daß beide Richtungen anderseits neue Konventionen ins Leben gerufen haben, die fast ebenso schädlich sind wie die alten, die sie beseitigt haben.‘ Demnach hätte die Kunst entschieden Pech. Kaum wird sie der lästigen und hemmenden Konventionen ledig, wachsen ihr schon wieder neue zu. Man erfährt bei dieser Gelegenheit aber nicht, wie nunmehr die ältere, auf den Traditionen fußende Literatur aussieht, nachdem der Kubismus und der Dadaismus fördernd auf sie gewirkt haben, und vor allem nicht, wie jene Konventionen der älteren Literatur beschaffen waren. Offenbar mußte außer dem Zwang, einen Gedanken zu haben, auch noch der Vers ein Vers sein. Die neuen Konventionen, nämlich daß außer dem Zwang, keinen Gedanken zu haben, der Vers kein Vers sein darf, sind aber, wie sich jetzt herausstellt, fast ebenso schädlich. Jedennoch, [!] daß namentlich der Dadaismus äußerst fruchtbringend gewirkt hat, ist gar nicht zu bezweifeln, wenn man nur so ein Gedicht im dadaistischen Zentralorgan liest, das mir aus unbekanntem Gründen regelmäßig aus Paris zugeschickt wird:

#### Die schwalbenhode

4.  
Tapa tapa tapa  
Pata pata  
Maurulam katapultilem i lamm  
Haba hats tapa  
Mesopotaminem masculini  
Bosco & belachini  
Haba hats tapa  
Woge du welle  
Haha haha

ARP

Die Druckkosten gehen mich ja nichts an. Aber wegen des Portos gebe ich doch zu bedenken, daß damit vielleicht ein Frühstück für das hungernde Kind eines Wiener Invaliden zu bestreiten wäre. Was gewiß auch, wiewohl seine ästhetischen Ideen den meinen diametral entgegengesetzt sind, Barbusse zugeben wird.<sup>48</sup>

Kraus geht auch auf den Inhalt des Interviews ein und bleibt in dem Fall nicht auf der Ebene der Polemik und Moral, wie meistens dann, wenn es um den Dadaismus oder andere radikale Bewegungen ging. Wie der erste Satz schon verrät, fand er die

---

48 Karl Kraus: Theater, Kunst und Literatur. In: Die Fackel Jg. 23, Nr. 577–582 vom November 1921, S. 28–33, hier S. 32–33.

Gegenüberstellung von „unserer Idee“ und Barbusses Idee zugleich provokant und treffend. Die Formulierung, er hoffe, dass das Gespräch gar nicht stattgefunden habe, zeigt seine unendlich tiefe Skepsis dem Journalisten gegenüber. Er wirft im nächsten Satz dem Künstler vor, unter Umständen etwas gesagt zu haben, was vollkommen inhaltsleer sei. Doch die von Kraus geäußerte Kritik stimmt nicht ganz, denn Barbusse hat nicht gesagt, dass die neuen Konventionen genauso schädlich sind wie die alten, sondern dass sie fast so schädlich sind.

Dass Kraus das „dadaistische Zentralorgan“ der Pariser (es könnte die Zeitschrift *Littérature* oder *Dada* gemeint gewesen sein) regelmäßig zugeschickt wurde, ist insofern wichtig, als darin eine gewisse Absicht, ihn in das Netzwerk der Avantgarde einzubinden, abzulesen ist. Oder vielleicht war der Versorger einzig und allein Serner, der Ende 1920 bei der Zeitschrift *Revue 391* mitwirkte.<sup>49</sup> (Wobei die Formulierung „regelmäßig“ eigentlich dagegen spricht, denn Serner war nur kurzfristig bei dem Blatt und hielt sich auch nicht durchgehend in Paris auf.)

Kraus warf das eine oder andere „Zentralorgan“ offenbar nicht ungeöffnet weg, wahrscheinlich nahm er das zitierte Gedicht Hans Arps auch von dort. Laut Maria Stolbergs Vermutung informierte sich Kraus über Hans Arps Kunst bei der im Wiener Konzerthaus am 16. Oktober 1921 stattfindenden Matinee der *Ma*-Gruppe.<sup>50</sup>

In seiner polemischen Kritik *Der Lächler*, die er über den deutschen expressionistischen Schriftsteller Kasimir Edschmid schrieb, vermittelt Kraus den Eindruck, als würde er die Expressionisten im Allgemeinen für noch problematischer halten als die Dadaisten. Im Gegensatz zu den Expressionisten billigte er Letzteren immerhin eine gewisse Originalität zu. Der Text zeigt ziemlich klar: Kraus war nicht so uninformiert über den Dadaismus und die neuesten künstlerischen Tendenzen, wie man dies auf den ersten Blick glauben würde.

„Daß Dadaisten à cinq épingles gekleidet gehen, ist weiter nicht verwunderlich und ein Edschmid weiß natürlich besser, wann man ‚Pumps‘ und wann man einen Gürtelrock trägt und wann in die Bar der Gent, der schlaue, geht. Aber was will er von den Dadaisten haben? Diese Knaben sind rumänische Judenbuben, die in der Zeit, da ihre Altersgenossen noch töricht genug waren, sich für ihre Vaterländer abschlachten zu lassen, in der Schweiz von ihrer Originalität gelebt haben und nun, da sie wieder in die Weltstädte dürfen, das Geschäft der Völkerverständigung in der Weise treiben, daß sie alle in Betracht kommenden Zungen herausstrecken. Sie haben vor den Expressionisten entschieden das eine voraus, daß sie den Blödsinn, zu dem diese erst durch künstlerische Bemühung und Verleugnung ihres ganzen Dilettantismus letzten Endes gelangen, schon von vornherein und geradezu als Trumpf ausspielen. Es begibt sich da, im Hokusfokus des geistigen Zeitvertreiß, eine ähnliche Scheidung wie zwischen Freimaurern und Schlaraffen, wobei aber zur Ehre älterer Generationen, die das

<sup>49</sup> Vgl. Milch, „wiener hintere zollamtsvokabel voll grauslichkeit“, S. 43.

<sup>50</sup> Vgl. Maria Stolberg: Das Wien der 20er Jahre. Neue Kunst zwischen Expression und Konstruktion. In: DADAutriche, S. 171–185.



Bedürfnis hatten, vom Ernst des Lebens auszuspannen, und zu diesem Zwecke einander ‚lulu!‘ zuriefen, doch gesagt sein muß, daß der Unfug, den sie trieben, noch beiweitem nicht jenes Watschengesicht der Zeit offenbart hat, das jetzt zu allem was über seinen Horizont geht, dada! sagt. Die kleinen Toilettefehler würde ich diesen Parasiten des Weltuntergangs — zu dem einem wirklich noch ein wenig Hautjucken gefehlt hat — nicht weiter übelnehmen. Viel ärger ist, daß sie mir allmonatlich aus Paris ihr Zentralorgan zuschicken, von dessen einmaligen Herstellungsspesen — da ja eine Auflage des Homer billiger ist als die Clichierung von Pissoir-Inschriften — man zehn tuberkulöse Wiener Kinder ein Jahr lang ernähren könnte. [...] Indem er aber die Dadaisten verspottet, weil sie, deren Ulk man ernst genommen habe, nun notgedrungen ‚eine Weltanschauung starten müssen‘, möchte ich sogar den Verdacht aussprechen, daß er zwar auch keine hat, aber sich im Berliner Hotel Bristol wie’s Kind im Haus fühlt. [...] Was sich heute in Paris neu- und mißtönerisch auf tun mag, ist Zuwachs aus Bukarest via Berlin; man weiß es dort nur nicht gleich und hält einen interessanten Monsieur Lipchitz vielleicht für einen Afghanen, aber gewiß nicht für einen Franzosen. [...] Nur in Deutschland ist es möglich, daß eine Schule, deren Vorzug es ist, in Deutsch durchzufallen, daß eine Jugend, die ihre natürliche Zurückgebliebenheit mit dem technischen Fortschritt belügt und die sich in ihrem unbändigen Mangel an Temperament kein anderes Spiel weiß als der lebendigen Sprache die Gliedmaßen auszureißen und wie Straßendreck zu ballen, die Dichter der Nation stellt und daß eine Generation, soweit sie nicht selbsttätig an diesem traurigen Handwerk teilhat, im feinschmeckenden Genuß, in der lebensbildenden Empfängnis dieser geistigen und sittlichen Muster gedeiht.“<sup>51</sup>

Da Kraus genauso ein „Judenbub“ war wie der Dadaist Marcel Janco, auf den seine Anspielung u. a. gemünzt war und auf den sie tatsächlich zutraf (denn Tristan Tzara, den Kraus hier wahrscheinlich ins Spiel brachte, war meines Wissens kein „Judenbub“), ist in dieser Stellungnahme ein gewisser und viel diskutierter Selbsthass und Antisemitismus feststellbar.

### 7.3. Konstruktivismus

In seiner Vorlesung *Herz, was begehrst du noch mehr?*, die er im November des Jahres 1921 in Wien gehalten und in der *Fackel* im Dezember abgedruckt hat, verwendete Kraus den Ausdruck „Konstruktivismus“, der damals vor kurzem in Russland eingeführt worden war und Anfang 1922 auch in Europa rasche Verbreitung fand, das erste und letzte Mal. Er griff also auch diesen Ausdruck als einer der ersten in Europa auf. Das bedeutet zweierlei: Er war ein Journalist auf dem höchsten Stand der Aktualität und/ oder ein neugieriger Beobachter der neuesten künstlerischen Tendenzen, selbst wenn er jene mit Skepsis betrachtete. Die mit dem Konstruktivismus einhergehende Entwicklung ist für Kraus in diesem Artikel gleichzusetzen mit dem Ende der europäischen Kultur. Kraus unterschied zwischen den Ismen allerdings

51 Karl Kraus: Der Lächler. In: Die Fackel Jg. 22, Nr. 557–560 vom Januar 1921, S. 7–24, hier S. 16–17.



nicht, auf jeden Fall ging er auf die Frage des bestehenden Unterschieds, z. B. auf das Konkurrenzverhältnis zwischen Expressionismus und Konstruktivismus, nirgendwo ein, doch er wusste ganz genau, dass es bei Futurismus, Kubismus und Konstruktivismus um die Einführung von bestimmten rationalistischen Kategorien in die Kunst ging; um eine Entwicklung, mit der er sich jedoch genauso wenig anfreunden konnte wie mit der „Gefühlskunst“ des Expressionismus. Auffallend in diesem Artikel ist eine gewisse Gleichbehandlung der Genres: Das Kabarett, die Operette Franz Lehárs, den Jazz sowie Dadaismus und Konstruktivismus betrachtet er so, als wären sie gleich; ein Umgang mit den Kunstrichtungen, der gar nicht weit hergeholt wäre, wenn es um die sie verbindende Bemühung, bestimmte Elemente des alltäglichen Lebens aufzugreifen und in das eigentliche Kunstwerk zu integrieren, ginge; doch ihm geht es um den sie verbindenden Unwert, und das, obwohl er selbst sowohl Operetteneinlagen als auch Alltagssprache reichlich in seine Texte einband.

Er kritisiert in diesem Text das kabarettistisch-musikalische Programm des in den 1920er-Jahren renommierten Wiener Künstlerpaares Ralph Benatzky und Josma Selim, doch ohne ihre Veranstaltungen je besucht zu haben. „Benatzky-Selim befriedigen die Ansprüche einer verwöhnteren Kultur und es ist die spezifische Schicht von Gourmands in Mariahilf, die bei ihnen auf ihre Kosten kommt.“<sup>52</sup> Im Weiteren stellt Kraus fest, dass es zwar in den 1890er-Jahren auch eine ähnliche „Kleinkunst“ gab, die es ebenfalls verstand, erotische Bedürfnisse abzudecken, doch jene war vergleichsweise harmlos. „Gleichwohl muß gesagt werden, daß es eine reinlichere, wenngleich simplere Epoche war als eine, deren hurisches Avancement sich durch Gürtelröcke, Jazzband, Psychoanalyse, Radio, Raumbühne und alle Furien, die im Ruf ‚Der Abeend —! Die Stundee‘ —!‘ losgelassen sind, unverkennbar anzeigt.“<sup>53</sup>

Trotz des immer wieder präsenten Bestrebens, das drohende und unaufhaltbar heranrückende Ende der Menschheit am Beispiel der „neuen“ Kunst zu beweisen, gelingt es Kraus nicht, seine Leidenschaft für dieselbe restlos zu verbergen. Wenn eine im Zuge „seines Nachtlebens“ aus einem Lokal wahrgenommene Melodie ihn an die Ansprüche der Ismen und zugleich an die Operette *Eva* von Franz Lehár erinnert und er aus dieser sogar einige Zeilen als Textmontage in seinen Text einsetzt, so kann seine Beschäftigung mit der „neuen“ Kunst wohl schwer auf eine simple Bekämpfungsabsicht reduziert werden.

„Als ein Zeichen gesunder Konstitution beruhigt dabei freilich der Durchbruch des spezifischen Schwachsinns, der der lokalen Fröhlichkeit die Note erhält. Ich glaube sie in einer Melodie nicht verfehlt zu haben, die mir jüngst in meinem bewegten Nachtleben, aus hundert fernen Bars herangetragen, trotz

---

52 Karl Kraus: Herz, was begehrst du noch mehr? In: Die Fackel Jg. 26, Nr. 668–675 vom Dezember 1924, S. 19–29, hier S. 19.

53 Ebenda, S. 25.



den schlechten Zeiten durch den Sinn zog, als Shimmisierung des angestammten Polkagemüts:

„Ach holde Pipsi,  
mein Schatz, ich lieb' Sie.  
„Sie Herzensdieb Sie!  
sagt drauf die Pipsi.  
In dem Betrieb sie  
kriegt zwar 'nen Schwips, sie  
spürt doch, die Pipsi,  
womit ich schieb. Sie  
sagt gleich: „Ach gib!“, sie  
hab' mich nur lieb, sie  
treu mir auch blieb', sie,  
nämlich die Pipsi.

Ich litt sehr und kann nur sagen: Trotz Marinetti (kein Pupperl, sondern ein Futurist), allen Kokolores von Expressionismus und Konstruktivismus zum Trotz: auf diesen Ton ist das mitteleuropäische Geistes- und Freudenleben seit ungefähr zwanzig Jahren gestimmt, der Tanzschritt wechselt, es ändert sich nichts, als daß bei reicherer Illumination die Stupidität von Jahr zu Jahr fortgeschrittener erscheint, daß dem Massenbedürfnis immer mehr ein Kunstbetrieb entspricht, der in seiner Verbindung mit dem ordinärsten Freudenbetrieb, als der notdürftige musikalische und tänzerische Vorwand der nackten Gewinnsucht — dieser letzten intellektuellen Regung, die den Schwachsinn wucherisch aufkauft —, alles zu gewähren scheint, was das Herz begehrt. [...] Die Bühnenrevolutionäre können sich getrost Zeit lassen, recht viel von jener, der sie ihre Kunst aufkonstruieren wollen. Die einzige Brücke, die zum Publikum führt, schlagen die Champagnerbudiker, die ja bereits auch alle vorrätigen Kräfte den Theaterdirektoren ausgespannt haben.“<sup>54</sup>

Auf den folgenden Seiten des Aufsatzes macht er auch seine derzeitige sozialistische Gesinnung<sup>55</sup> klar und bezieht klar gegen das kapitalistische Konsumverhalten Stellung.

„So erscheint das geistige Wien in einen Chorus von Nachtlokalredakteuren verwandelt, der den Jammer der Zeit an den Konkursen einer Branche beklagt, deren Wohlstand doch den denkbar grimmigsten Kontrast zu ihm bildet. Diese Menschheit, die wahrscheinlich zu leben hätte, wenn sie ihre Ware, in die sie ihre ganze Geistigkeit investiert hat, nicht bedienen müßte und nicht in Erwerbsgruppen zerfiel, die von der gegenseitigen Ausplünderung leben wollen, diese Menschheit, gegen die es der Sozialismus wirklich schwer hat, Kultur Tendenzen zu vertreten, wenn er damit die Nachtcafébediensteten vor den Kopf stoßen könnte, nein, diese Menschheit wird wohl nie mehr aus den schlechten Zeiten herauskommen und dann wird unter den überflüssigen Berufen, welche

<sup>54</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>55</sup> Ausführlich dazu bei Pfabigan, Karl Kraus und der Sozialismus.

in der Erhaltung ihrer Angehörigen eine Lebensnotwendigkeit erblicken, nicht das wahre Hurentum, das stumm duldet, sondern immer die sogenannte Kunst voran sein, über die brachliegende Fähigkeit zur Prostitution zu klagen und das Publikum an seine Konsumentenpflicht zu erinnern. Aber das sind nur vorübergehende Stockungen, die in Wahrheit die Technik der Reizmittel begünstigen. Nicht die schlechten Zeiten, sondern die schlechte Zeit hat das Bühnenwesen auf einen Punkt gebracht, wo es zu jeder szenischen Verwandlung fähig ist, und wenn die Konkurrenz von Nepp und Kino dem Theater überhaupt noch einen Spielraum läßt, so muß es diesen nicht ausbauen, sondern vertiefen. Die schlauerer Bühnenreformer, die nicht nur Snob, sondern auch Mob gewinnen wollen, wissen ganz gut, daß die Entwicklung, und wenn sie noch so sehr tut als ob sie des Esoterischen bedürfte, die Szene bloß in der Richtung erweitern wird, wo sie zum Restaurant wird.<sup>56</sup>

#### 7.4. Raumbühne

Der Begriff der „Raumbühne“ kommt in der *Fackel* insgesamt 26-mal vor. Davon gibt es sechs Texte (in denen die „Raumbühne“ 10-mal aufscheint), die tatsächlich auf diese neue Theater Technik Bezug nehmen. Die restlichen 16 Verwendungen haben mit der Theaterbühne nur am Rande oder gar nichts zu tun. Kraus hat anscheinend Gefallen an dem Ausdruck gefunden und setzte ihn auch für die Beschreibung von anderen kulturellen Vorgängen ein. In einer Abhandlung über Imre Békessy / Emmerich Bekessy, den er bekanntlich für unendlich korrumpiert hielt, schrieb er:

„Diesem neuen Stil, dessen Unsicherheit nach allen Richtungen geschützt ist, auch gegen die Prügelstrafe, zu der er Lust macht, und der in der Entwicklung des Zeitungswesens so recht als Erpressionismus in Erscheinung tritt — diesem Stil entspricht es dann durchaus, daß abwechselnd auch alle wieder empört sind über das, was da einer von ihnen, sie wissen nicht wer, angestellt hat; denn die Akteure dieser Raumbühne sind zwar entfesselt, jedoch von allen Seiten unsichtbar.“<sup>57</sup>

Die Texte über die Raumbühne sind in der Periode von Dezember 1924 bis Juli 1925 entstanden, was auf die Aktualität der Thematik und das allgemeine Interesse von Kraus für die Bühne und das Theater zurückgeht. Die moderne Raumbühne ist wahrscheinlich eine Erfindung des von 1890 bis 1925 in Wien lebenden Jakob Levy Moreno. Der erste Modellbau stammt jedoch von Friedrich Kiesler, der ihn im Herbst des Jahres 1924 auf der *Internationalen Ausstellung für Theater Technik* präsentiert hat.

„Bei der Eröffnung der Ausstellung kam es“, führt Brigitte Marschall aus, „vor versammelter Presse und Bürgermeister Seitz zu einem Eklat, da Levy Moreno die ausgestellte Raumbühne von Friedrich Kiesler als Plagiat seiner eigenen

56 Kraus, Herz, was begehrst du noch mehr? S. 28.

57 Karl Kraus: Entlarvt durch Bekessy. In: Die Fackel Jg. 27, Nr. 691–696 vom Juli 1925, S. 68–128, hier S. 111.



Ideen bezeichnete. Kiesler reichte gegen Moreno eine Klage wegen Ehrenbeleidigung und Verleumdung ein. Erst 1930 entschied der Oberste Gerichtshof für Zivilsachen zugunsten Morenos, doch da lebte Moreno schon in seiner neuen Heimatstadt New York.<sup>58</sup>

Dem ist nur hinzuzufügen, dass Kiesler seit 1926 ebenfalls in New York lebte. Dieter Bogner wiederum schreibt zu dem Fall:

„Der Arzt Moreno-Levy beschuldigte den Architekten, das Konzept für die neue Bühnenform von ihm kopiert zu haben. Morenos Verärgerung ging so weit, daß er sogar die Eröffnungsfeier störte, indem er vortrat und mit lauter Stimme rief: ‚Ich teile mit, daß Herr Kiesler ein Plagiator ist.‘ (Neue Freie Presse, 25. September 1924) Die Redaktion der Zeitschrift *MA* erklärte sich in ihrer Herbstnummer mit Moreno-Levy solidarisch, druckte eine lange Stellungnahme von ihm ab und auch einen gegen Kiesler gerichteten Kommentar einer österreichischen Architektengruppe, die sich ebenfalls mit neuen Theaterformen beschäftigte.“<sup>59</sup>

Die ausführliche und analytischere Beschäftigung mit dem Thema Theater und Bühne, das Kraus am Herzen lag und bei dem er sich gut auskannte, lässt vermuten, dass Kraus nicht nur den Zeitungsbericht gelesen, sondern er sich die Konstruktion auch angesehen hat. Er war mit dem Konzept der Raumbühne zwar nicht einverstanden, aber er setzte sich immerhin recht ausführlich damit auseinander. Er nahm in diesem Vortrag erwartungsgemäß an, dass sich darin nichts anderes als die Krise des Theaters offenbare.

Kraus nahm auf die Raumbühne das erste Mal in seiner Vorlesung *Das Mangobaumwunder* Bezug, die er am 9. November 1924 vortrug. Auf den Berliner Theatermacher Karlheinz Martin gemünzt, kritisiert er die neuen reformistischen Tendenzen im Theaterbereich; Reformen, die seiner Ansicht nach die Mitteleuropäer blind von den Russen übernommen haben sollen. Als Einstieg zitiert er Karlheinz Martin:

„Heute ist in den Theatern Russlands der Zuschauer ebenso Künstler wie der Schauspieler. Die dekorationslose Bühne, der in Straßenkleidern auftretende Schauspieler stellen die höchsten Anforderungen an die Einfühlungsfähigkeit des unten sitzenden Publikums, und das Publikum geht mit; es baut selbst und mit Enthusiasmus die Welt des Dichters auf, aus dem Wort und nur aus dem Wort allein erblüht ihm die Welt der Dichtung. Es ist wie beim Mangobaum-

---

58 Brigitte Marschall: Internationale Ausstellung für neue Theater Technik. Auf der Homepage der Vereinigung bildender KünstlerInnen Österreichs. URL: <http://www.vbkoe.org/?p=597> [Stand 2011-05-08].

59 Dieter Bogner: Wien 1920–1930. In: *Alte und moderne Kunst* (Innsbruck) (1983), H. 190/191, S. 35–48. Online: [http://www.bogner-cc.at/theorie/5585/Wien\\_1920\\_1930](http://www.bogner-cc.at/theorie/5585/Wien_1920_1930) [Stand 2010-01-02].

wunder: man braucht nur die Gläubigen, der Baum wächst von selbst, und nur dem saturierten Bürger muß ihn der Hoftheatermaler an die Wand malen.“<sup>60</sup>

Karl Kraus sah das natürlich ganz anders:

„Welch ein Trugschluß von der revolutionären Bewegung der Lebens- und mit-hin Theaterdinge, die sich in Rußland vollzogen hat, auf die Aktivität einer mitteleuropäischen Kultur, die durch die Monarchenverabschiedung nur un-wesentlich alteriert sein dürfte und deren neue Kunst nicht aus der nachkrie-gerischen wirtschaftlichen Armut, und wäre diese auch reichlich vorhanden, geboren wurde, sondern aus der seelischen Armut, die sie durch den Krieg ge-rettet und vom Krieg behalten hat, und insbesondere aus der geistigen Armut, welche die Kulturprämissen nicht unterscheidet und fremdes Wachstum als Mode propagiert.“<sup>61</sup>

Man bemühe sich um ein „entfesselttes Theater“ und am Schluss habe man nichts anderes als eine „Belastung des Dichterwortes mit Nebensächlichkeiten“ zum End-ergebnis. „Die neue Regie und das Dichterwort! Dieses trottelhafte Gehupfe der Berliner Shakespeare-Schändungen kommt dem ‚Wort‘ zuhilfe! Diese Ballungen der Leere lassen die Welt der Dichtung aus dem Wort erblühen!“ Alle Inszenierungen solcher Art zeigten, „wie organisch“ den Theaterinteressenten „das Ende auf der Serpentine zum Boxring“, d. h. zur Raumbühne, sei. Es sei ein großer Irrtum, zu glauben – setzt er seinen Gedanken fort –, dass allein durch die Abschaffung der Dekoration „das Wort wieder zu sich kommen werde“.

„Wann wäre ‚Theaterfremdheit‘ je exemplarischer dargetan worden als durch die Leute, die das Projekt der Raumbühne eben gegen sie zu verteidigen gewagt haben! Diese Raumbühne, die in der Theatergeschichte als der Versuch fortle-ben wird, die Bühne vom Hanswurst vertreiben zu lassen. Der ganze Nonsens eines aus dem luftleeren in den leeren Raum bezogenen ‚Problems‘, das nicht vorhanden ist, wiewohl es ja möglicherweise einmal keine ‚Guckkastenbühne‘ mehr geben wird, weil es keine Bühne mehr geben wird, ist derart belästigend, daß man einfach nicht begreift, wie Menschen, die Kultur Tendenzen vertreten, es über sich bringen könnten, solche Hirngespinnste, bei denen die Spekulation an der Untauglichkeit der geistigen Mittel zu schanden wird, auch nur in einer Kuriositätensammlung auszustellen; [...]“<sup>62</sup>

„Die Revolution, auf die es ankommt, wird eine ganz andere sein als die von Gnaden und aus dem Antrieb einer Technik der Hirne und Hände, die es je-dem Auslagenarrangeur ermöglicht, eben das, was nicht von innen leuchtet, unter einen Lichtkegel zu stellen. [...] Ich weiß meiner Podiumgestaltung, die doch dem dekorationslosen Theater im höchsten und nüchternsten Sinne ent-

---

60 Karl Kraus: Das Mangobaumwunder. In: Die Fackel Jg. 26, Nr. 668–675 vom Dezember 1924, S. 88–93, hier S. 88.

61 Ebenda, S. 89.

62 Ebenda, S. 91.



spricht, keine bessere Hilfe, als wenn ich irgendwo statt eines Konzertsaals eine Guckkastenbühne finde.“<sup>63</sup>

Kraus hielt also weder vom etablierten noch vom experimentellen Theater russischer Prägung besonders viel. Die Technik werde das Theater von dessen vermeintlicher Krise nicht erlösen, prognostiziert er. Schuld an der Fehlentwicklung des Theaters sei nicht die herkömmliche Bühne, sondern mangelnde Schauspiel- und Wortkunst.

Vor diesem Hintergrund kann seine als *Serpentinengedankengänge* betitelte Glosse, in der er den Künstler und Architekten Friedrich Kiesler (den einzig namhaften Konstruktivisten Wiens) leider ohne Quellenangabe zitiert und ironisch kommentiert, kaum anders denn als Ablehnung gelesen werden. Hingegen stellt die Glosse an sich, laut ihrem textimmanenten Inhalt, kein Gegenargument zur Raumbühne bereit.

„— — Die alte Guckkastenbühne wurde vor ein paar hundert Jahren von den Italienern erfunden, um prachtliebenden Königen die Zeit zu vertreiben. — — Heute gibt es keine Könige mehr, und das Volk füllt die Kinos, die Tanzsäle und die Tribünen um den Boxring. Das Theater ist erledigt. Man kommt nur dann ins Schauspielhaus, wenn man eine Freikarte hat — —. Das Publikum sitzt rings um die Plattform herum und sieht in die Tiefe, aus der die Schauspieler auf dem Serpentinweg nach oben eilen oder fahren. Der Schauspieler ist nun kein Schaustück mehr, sondern ein Mensch, der mitten im Volke steht, von allen Seiten sichtbar.“

Bis zum Umsturz scheinen die Könige die Theater gefüllt zu haben und weil es keine Könige mehr gibt, freut auch das Volk die ganze Theaterspielerei nicht mehr und es besucht lieber den Boxring. Um nun dem Theater wieder aufzuhelfen, blieb nichts übrig, als ihm die Form des Boxrings zu geben, an der nun einmal das Volk sein Gefallen gefunden hat und gewiß auch die Könige ihre Freude hätten, wenn es sie noch gäbe. Was die Freikarten betrifft, die den Schauspielhäusern noch eine gewisse Anziehungskraft sichern, so scheinen bei den Aufführungen der Raumbühne keine ausgegeben worden zu sein, weshalb die Wahrnehmung gemacht werden konnte, daß das Ineinanderfluten von Bühne und Publikum auf Schwierigkeiten stieß. Der Schauspieler war zwar kein Schaustück mehr, sondern ein Mensch, der von allen Seiten sichtbar war und dem zu seinem Glück nur das eine fehlte: mitten im Volke zu stehn.

— — ‚Sie meinen also, Herr Kiesler, daß Gretchen auf dem Motorrad zur Plattform hinaufjagt, oben das Lied am Spinnrad singt und dann im Lift in die Tiefe saust, während inzwischen Faust und Mephisto im Kleinauto den Serpentinweg heraufbrausen?‘ Herr Kiesler bleibt völlig ruhig. ‚Ich glaube nicht, daß wir den Faust spielen werden. Es gibt Stücke genug, die sich für meine Bühne eignen. Wir beginnen mit der tragischen Revue eines Berliner Dichters. Doch ich habe die Absicht, auch Aeschylus und Sophokles aufzuführen.‘

---

63 Ebenda, S. 92–93.

Noch besser aber als für die Dramen dieser Autoren dürfte sich die Raumbühne für Stücke eignen, in denen eine Raumbühne vorkommt.<sup>64</sup>

Unmittelbar nach dem Interview zitiert Kraus unter dem Titel *Sie hat eine Idee* eine Glosse von Oskar Maurus Fontana, in der er die Raumbühne als eine zukunfts-trächtige Idee beschreibt. Weshalb Kraus diese doch positive Ansicht kommentarlos abdruckte, ist schwer nachvollziehbar. Vermutlich fand er sowohl die Art und Weise der Beschreibung als auch die Bühnenidee irgendwie interessant, zugeben wollte er es natürlich nicht. In seiner oben zitierten Kritik über die Theaterauffassung moderner Theatermacher eignete er sich den Begriff sogar selber an und bezeichnet seine eigenen Vorträge als die wahre „Raumbühne“:

„Sie werden nie Nestroy rehabilitiert sehen, nie *Lumpazivagabundus* und *Lear*, *Hannele* und *Helena* hören und schauen, sie werden sterben — man stelle sich das vor —, ohne die *Weber* anders als in der Regie des Herrn Karlheinz Martin kennen gelernt zu haben, anstatt sie von der wahren Raumbühne des Geistes und der entfesselten Leidenschaft zu empfangen.“<sup>65</sup>

„Denn trotz alledem, sie hat eine Idee. Spiralenförmige Schleifen führen zum höchsten Plateau. Die Schleifen ähneln einer Motorfahrbahn, das Plateau gleicht dem Ring eines Boxkampfes. Darüber kann man lächeln. Aber man kann nicht leugnen, beides ist in unserer Zeit enthalten und unterscheidet diese Tage von andern, von vergangenen und künftigen. — — Wenn das Theater die Motorfahrerschleifen übernimmt, was bedeutet das anderes, als daß versucht wird, allem Bewegten, Leidenschaftlichen, Kämpferischen im Innern eines Dramas ein äußeres Bild zu geben, eine sichtbare Unterstützung. Jedes Drama rast ja eine Weile in steiler Wendung hinauf, ist da nichts als motorische explodierende Kraft. Aber jedes Drama wird auf seiner Höhe Besinnung, Bekenntnis und Forderung. Da kämpft Idee gegen Idee, Geist gegen Geist und es gibt Besiegte und Sieger. Wie im Boxerring. Alles Große, alles was Ewigkeit will, wird von diesem Plateau klar sprechen, wie auf der Spirale alle trübe Leidenschaft noch mit sich ringt.

Diese Idee der Raumbühne finde ich fruchtbar und zukünftig.“<sup>66</sup>

Im Jänner 1925 erschien seine fünfte längere Kritik über das Thema Raumbühne. In der ersten Hälfte seines Textes (*Nestroy und das Burgtheater*) geht er detailliert auf vermeintliche Fehlleistungen einer Nestroy-Aufführung im Burgtheater ein. In der zweiten Hälfte der Abhandlung nimmt er die Idee der Raumbühne in Angriff. Hierzu bringt er Rudolf Beer ins Spiel, da er als unkonventioneller Theatermacher seiner Zeit Frank Wedekinds Drama *Franziska* schlecht inszeniert haben soll. Sei-

64 Karl Kraus: Serpentinengedankengänge. In: Die Fackel Jg. 26, Nr. 668–675 vom Dezember 1924, S. 39.

65 Kraus, Mangobaumwunder, S. 60.

66 Unter dem Titel „Sie hat eine Idee“ zitiert Kraus eine Glosse von Oskar Maurus Fontana in: Die Fackel Jg. 26, Nr. 668–675 vom Dezember 1924, S. 40.





ne allgemeine Kritik am Theaterleben leitet Kraus wieder mit Weltuntergangsstimmung ein:

„Denn es treibt sich ein böser Geist im Land herum, der sich der Herzen unserer Söhne bemächtigt und sie vom Pfade einer Ordnung gelockt hat, die das Unzulängliche Ereignis werden läßt. Wenn dieser böse Geist nicht gebannt wird, sondern im Gegenteil der Vorstellung des *Lumpazivagabundus* beiwohnt, sind sie verloren und allen möglichen Erkenntnissen über die Lage des heutigen Theaters zugänglich, die weiß Gott kein lustiges Elend ist.“<sup>67</sup>

Das Theater ist für Kraus mehr oder minder tot, es bringe mehr Schein als Sein hervor. Denn selbst das, was talentierte Schauspieler hin und wieder leisten könnten, werde durch die expressionistische Regie „wegbanalisiert“.

„Warum sollte man in einer Zeit, wo das Theater tot ist, nicht wenigstens den Leichnam obduzieren und dafür Entree einheben? [...] Und warum nicht auch die proletarischen Erben einer erledigten Kultur siebenmal in der Woche in das Totenhaus zerren, wo der sieghafte Ingenieur oder der als Ingenieur verkleidete Literat ihnen vor Augen führt, wie er den Kunstmord vollzogen hat? Warum sollten sie, wenn sie schon generationsweise in der Schnapsbude auf die Genüsse des Guckkastens verzichten mußten, ihren Eintritt in die Kultur nicht gleich als den in die Raumbühne feiern?“<sup>68</sup>

Für Kraus besteht 1925 eines der größten Probleme des Theaters in der Unfähigkeit der Regisseure, bis zum „Wortwesen“ des Stückes vorzustoßen. Nicht nur in Berlin, sondern auch am Wiener Burgtheater würden Klassiker wie Nestroy oder Shakespeare ständig missbraucht. Doch die unkonventionellen Theatermacher wie z. B. Rudolf Beer, der damals Direktor des Deutschen Volkstheaters in Wien war, seien noch viel ärger.

„Wohl wäre es mein Recht und meine Pflicht, wie der Verliererlichung des Nestroyschen Kleeblatts durch das Burgtheater auch dem aparteren Mißbrauch, der jetzt mit Wedekinds *Franziska* getrieben wird, entgegenzutreten, dem entfesselten Mumpitz, der ja an und für sich noch weit abstoßender ist als der konventionelle Unfug; der Dissolution geistigen Bestandes, die den Verfall als letzten Trumpf spielt, während die geistige Insolvenz zwar hinhalten, aber nicht betrügen kann. Doch mein Übermaß an Fähigkeit, theatralische Eindrücke zu empfangen, zwingt mich, ihnen wenigstens dann aus dem Wege zu gehen, wenn die Entfesselung den Zuschauer in todsichere Mitleidenschaft risse, wo die andern doch zuschauen wollen, da sie dafür dankbar sind, daß ihnen eine Jazzband nicht nur die Zeit, sondern auch des Dichters Wort totschrägt. Vor dieser Schiebermusik schützt den, der noch Ohren hat, nicht zu hören, nichts

---

67 Karl Kraus: Nestroy und das Burgtheater. In: Die Fackel Jg. 26, Nr. 676–77 vom Januar 1925, S. 1–40, hier S. 31.

68 Ebenda, S. 32.

als daß er sie sich zuhält, und wenn das ganze Ungeziefer des Fortschritts auf dem Laufenden wäre, der Mut: [...]“<sup>69</sup>

Das moderne Theater hätte zwar ein „Weltbild“, doch dieses sei nichts anderes als „das abstrakte und chaotische Bild einer in banger Hysterie erlebten, unbegreiflichen, unbezwingbaren Umwelt“. Um dieses Weltbild vorzustellen, braucht es nicht nur Bühne, sondern auch Dramatiker und Schauspieler. „Und wiewohl die Raumbühne hauptsächlich der Entfesselung ihres durch Jahrhunderte zurückgehaltenen Temperaments dient und dessen Souveränität über das Dichterwort einweihen soll (woran völlig mißverständene Aphorismen von mir schuld sind), so bedürfte sie doch einer textlichen Unterlage“<sup>70</sup>

„Also selbst die Raumbühne ist auf den Autor angewiesen. Welcher Dramatiker wäre nun so recht geeignet, eine Weltanschauung, die durch das Hinterdiekulissenschauen befriedigt wird, mit einem Wort die der ironischen Skepsis zu bedienen? Diese stellt Anforderungen:

Damit, daß die Bühne die Mache zeigt, spricht die Bühne selbst ihr spöttisches Urteil über die dargestellte Szene, bevor der Dichter noch zu Wort kommen kann, und sagt: ‚Seht, es ist nur Mache, und wäre auch anders möglich.‘ Aber eben dieses ‚es wäre auch anders möglich‘ ist die Betrachtungsweise des Revolutionärs, der die einzig gültige Notwendigkeit des Bestehenden nicht anerkennt. [...] Der echte Revolutionär aber zweifelt nicht nur an der Guckkastenbühne, sondern auch an der Raumbühne. Und welcher Dramatiker könnte heute von sich sagen, daß diese Gesinnung so recht sein Fall ist?“<sup>71</sup>

Kraus erhebt sich über die anderen, indem er sich als einzig wahrhaft kritischen Dramatiker einordnet. Er fühlt sich als „echter Revolutionär“ und sein *Die letzten Tage der Menschheit* erblickt er als „Wortschöpfung“, die weder auf die eine noch auf die andere Bühnenart wirklich angewiesen sei.

„Ja, es stellt sich heraus, daß aus der Pandorabüchse meines Werkes geradezu die Idee der Raumbühne aufgestiegen ist, daß deren Einbau in die Guckkastenbühne des Herrn Beer (der sich die Weltanschauung zur Not aber auch mit einer Schlageroperette abkaufen ließe) ebenso eine Konzession bedeutet wie die Marterung der *Franziska* und daß der eigentliche Erfinder der Raumbühne nicht jene journalbekannte Thespiis war, sondern der Prokrustes. Aber ich werde nicht sein Bettgeher sein. Ich schaue nicht einmal zu. Ich denke mir, es wäre auch anders möglich, und bleibe dem Ausdruck des steten Totalitätsbewußtseins einer Generation, die keine Privatangelegenheiten kennt, fern. Unsereinem erübrigt da nichts, als sich nicht persönlich zu überzeugen, ob die *Letzten*

---

69 Ebenda, S. 33–34.

70 Ebenda, S. 35.

71 Ebenda, S. 36–37.



*Tage der Menschheit* für die Raumbühne geeignet sind, und den Erregungen eines persönlichen Protestes für den toten Freund aus dem Wege zu gehen.<sup>72</sup>

Kraus bekennt sich als ewiger „Beneiner“ und nimmt an, damit deutlich mehr und Besseres bewirkt zu haben, als alle „Bejaher“ zusammen:

„Doch weil sie dieses mein Beispiel nur schlecht befolgen könnte, so hoffe ich noch lange nicht an der Gelegenheit zu ermüden, die Bejahung, die da fördert, dem vorgestellten Wesen und Wert zuzuwenden, aber den Schein und Unwert, der an seiner Sphäre schmarotzt, zu verneinen, zu verhindern, und wenn es die Zeit, ihm hingegeben, verwehrt, dem Abscheu der Nachwelt zu überliefern.“<sup>73</sup>

Die letzte Stellungnahme in der *Fackel* zur Raumbühne wurde im Juli 1925 in Form einer Inschrift unter dem Titel *Raumbühne* publiziert.

„Das Instrument, geschaffen, daß wir wissen,  
wie's zugeht hinter den Kulissen,  
Raumbühne der Geist der Neuerung nennt's.  
Der Komödiant stellt leicht sich darauf ein:  
er muß von allen Seiten sichtbar sein,  
nur nicht von der des Talents.“<sup>74</sup>

## 8. Ausblick

In der Kunstwahrnehmung von Kraus war die Avantgarde viel intensiver verankert, als man bislang annahm. Eine der weiterführenden Fragen, die man natürlich erst in Kenntnis aller einschlägigen Bezüge zur Avantgarde angehen kann, müsste etwa lauten: Gibt es Stilelemente, und wenn ja, dann welche, im Gesamtwerk von Kraus, die nicht nur dem Expressionismus, sondern eventuell auch dem Futurismus oder dem Dadaismus zuzuordnen wären? Und auch, ob manches in diesem Werk (ich denke hier eventuell an einige Verszeilen, doch mehr an die Gestaltungsweise seiner Vorlesungen; z. B. daran, ob diese sehr theatralisch dargestellten Vorträge etwas mit der „Aktionskunst“ und dem „Theatralischen“ in der Avantgarde zu tun haben) wenn schon nicht der etablierten, so doch jener österreichischen Avantgardekunst zuzurechnen sei, die man mittlerweile in der Architektur von Josef Frank, in der Musik von Josef M. Hauer sowie im Wiener Kinetismus verortet hat. Eines verbindet Karl Kraus mit der Avantgarde, nämlich die Verwendung von Textmontagen: seine Passion, z. B. aus dem Bereich der populären Kultur, des alltäglichen Lebens stammende Textteile in seine eigenen Texte einzubauen.

---

72 Ebenda, S. 37.

73 Ebenda, S. 39–40.

74 Karl Kraus: Raumbühne (Inschriften). In: Die Fackel Jg. 27, Nr. 691–69 vom Juli 1925, hier S. 60.

Vielleicht muss auch sein Konservativismus, der meistens als Erklärung für seine Abneigung gegenüber moderner Kunst herangezogen wird, präzisiert werden. Offenbar muss somit auch sein oft als ein Kontinuum dargestellter Lebenslauf, der doch bei weitem nicht linear verlief, sondern oft von unerwarteten und abrupten Richtungswechseln gekennzeichnet war, revidiert werden. Sein Sprachkonzept, mithin sein hartnäckiges Verharren im Konzept der Präformiertheit der Gedanken und sein ziemlich orthodoxes Auftreten für die Pflege der Sprache, waren an seiner ablehnenden Haltung der Avantgarde gegenüber mindestens so mitbeteiligt wie sein Konservativismus.

Nicht die „neuen Künstler“, die Avantgardisten, sondern Karl Kraus und zahlreiche Künstler um ihn haben den Status einer „gefährlichen“ Opposition gegenüber der etablierten Kunst und Literatur in Österreich erreicht.

Die verbreitete These, wonach ein gewisser Konservativismus und barocker Hang der WienerInnen das Aufkommen radikaler Ismen blockiert hätten, erklärt das Phänomen unzureichend. Mindestens ein ähnliches Gewicht dürfte dabei eine bestimmte Loyalität und institutionell verankerte Nähe der Intellektuellen und KünstlerInnen zum Staat bzw. zu seinen kulturellen Einrichtungen, Interessen gehabt haben (der Kinetismus war z. B. staatlich gefördert). Selbst unter den unabhängigen einflussreichen Intellektuellen und Künstlern Wiens lässt sich eine ausgeprägte, oft sehr versteckt, stilisiert und kritisch daher kommende Identifikation mit der Wiener Kultur beobachten. Diese eher latente als ausgesprochene kollektive kulturelle Identität, die erst durch die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges maßgeblich angegriffen wurde, dürfte viele KünstlerInnen und SchriftstellerInnen von dem Radikalismus à la Dadaismus, Konstruktivismus ferngehalten haben. Da künstlerische Radikalismen, wie Futurismus, Kubismus, Dadaismus etc. mit Ausnahme Wiens praktisch in allen Hauptstädten Europas präsent waren, setzten die Stadt Wien, die Kulturverwaltung und die KünstlerInnen (gerade wegen der Hochschätzung des Eigenen) den Akzent nicht auf den bedingungslosen Anschluss, sondern auf die Betonung des Unterschieds, insbesondere darauf, die Wiener von der Berliner Kultur zu unterscheiden. Dazu, dass die Wiener historische Avantgarde in vielerlei Hinsicht anders war als etwa die Berliner, haben etliche kulturpolitische Maßnahmen des „Roten Wien“ und diverse unkoordinierte Loyalitätsbekundungen der Akteure zur Wiener Kultur sowie ein kollektives Gespür dafür, dass ohne maßgebende Differenzsetzungen weder Bedeutung noch Namen zu erzielen sind, viel beigetragen.