



**HAL**  
open science

**Zur kommunikativen Logik der Satire  
Semantisch-pragmatische Bemerkungen über ›Die  
letzten Tage der Menschheit‹ von Karl Kraus.**

Pierre-Yves Modicom

► **To cite this version:**

Pierre-Yves Modicom. Zur kommunikativen Logik der Satire Semantisch-pragmatische Bemerkungen über ›Die letzten Tage der Menschheit‹ von Karl Kraus. . SPRACHKUNST, 2015, 43, pp.41-65. 10.1553/spk43s41 . halshs-01570498

**HAL Id: halshs-01570498**

**<https://shs.hal.science/halshs-01570498>**

Submitted on 30 Jul 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

**Zur kommunikativen Logik der Satire**  
**Semantisch-pragmatische Bemerkungen über**  
**›Die letzten Tage der Menschheit‹ von Karl Kraus.**

**\*\*Vorsicht Arbeitsversion \*\* Attention version de travail\*\***

**Der Artikel wurde 2012 im Heft 43 (off. Jahrgang 2012) von *Sprachkunst* veröffentlicht, S.41-65**

**Texte publié en 2015 dans le n° 43 de *Sprachkunst* (officiellement année 2012), pp. 41-65**

**>> <https://www.oeaw.ac.at/sprachkunst/>**

Von Pierre-Yves Modicom (Paris)

Karl Kraus' Werk, vor allem sein Drama ›Die Letzten Tage der Menschheit‹, gilt spätestens seit Hermann Brochs Erläuterungen in ›Hofmannsthal in seiner Zeit‹ als Inbegriff der Satire resp. der „Absolut-Satire“. Im Vergleich zum Begriff der Ironie, die seit über dreißig Jahren ein konstanter Gegenstand der Forschung sowohl bei Literatur- und als auch bei Sprachwissenschaftlern bildet, blieb Satire als Begriff weniger beachtet. So gibt es zum Beispiel keine international anerkannte umfassende pragmatische Analyse der Satire, während das Studium der Ironie seit Sperber&Wilson (1981) über einen konsensfähigen theoretischen Rahmen verfügt. Dieser Unterschied mag daran liegen, dass Satire gerne als literarische Gattung oder als Genre betrachtet wird, während Ironie seit Längerem als Ausdrucksweise bzw. Äußerungsform gilt. Analog zu den modernen Theorien der Ironie wäre es aber wohl angezeigt, eine entsprechende semantische und pragmatische Kennzeichnung auch der Satire anzustreben. Über die Interpretation der Letzten Tage wäre es dann möglich zu bestimmen, ob die Satire eine charakteristische enunziative Struktur aufweist, die sich ggf. von dem angenommenen Modell der Ironie unterscheidet. Für eine solche sprachtheoretische Herangehensweise ist Kraus' Werk von besonderer Brisanz, denn das Verhältnis zwischen Wahrheit und Äußerung, das der Semantik und Pragmatik als Hauptproblem zu Grunde liegt, ist auch eine, wenn nicht die, Kernfrage von Kraus' Schaffen. Die Satire ist bei Kraus immer (wenn auch nicht ausschließlich) eine Satire der sprachlichen Sitten und Unsitten seiner Zeitgenossen. Sprachmissbräuche sind Missbräuche an der Wahrheit und an dem Sein und damit das Zeichen eines moralischen Versagens (s. dazu Stern 1966, Bähr 1977:98ff.<sup>1</sup> oder Wagenknecht 1965:125-137). Für eine semantisch-pragmatische Analyse der Satire bedeutet dieser wohlbekanntes Umstand, dass die Verhaltensweisen, die in der Kraus'schen Satire angepeilt werden, vor allem Sprachverhalten sind. Kraus selber hat in seinen Nestroy-Aufsätzen auf diesen Umstand aufmerksam gemacht, dass der Satiriker immer auch, wenn nicht vor allem, ein Satiriker der Sprache ist (dazu s. Lacheny 2008:84-92). Die Sprache und ihr Gebrauch sind zugleich Mittel und Zweck der Satire (Daviau 1961:49-50.). Kraus bietet – davon geht die vorliegende Studie aus – eine beispielhafte Matrix für rein sprachliche Strategien der Satire. In dieser Perspektivik wollen wir im Folgenden eine Analyse der Kommunikationsformen und der argumentativen Logik in Karl Kraus' Opus Magnum's wagen: ›Die Letzten Tage der Menschheit‹.

Zuerst sollen einige Grundannahmen über Satire und Standardfälle dramatischer Kommunikation erörtert werden, um das Spannungsverhältnis von Drama und Satire in den ›Letzten Tage der Menschheit‹ (fortan Sigle LTM) darzustellen. Anschließend (Abschnitt 2) soll das Versagen der sprachlichen Kommunikation anhand des pragmatischen Modells der Konversationsmaximen (Grice 1975) beschrieben werden. Im Zentrum (Abschnitt 3) steht die Differenz zwischen Gebrauch und Anführung einer sprachlichen Form, die von Sperber&Wilson (1981) für die pragmatische Analyse der Ironie angelegt wird. Abschnitt 4 skizziert ein semantisch-pragmatisches Modell der Satire, das auf Fragen der Referenz und des ‚indirekten Redens‘ beruht. Abschnitt 5 entwickelt dieses Modell weiter und kommentiert den Sonderfall des Nörglers, des problematischen Ebenbilds von Karl Kraus. Schließlich wird dem allerletzten Zitat des Textes besondere Aufmerksamkeit gewidmet (Abschnitt 6) und eine Bilanz der Studie gezogen (Abschnitt 7).

## 1. Problemstellung : Satire und Dramaturgie

Für die Satire kann zuerst folgende Arbeitsdefinition vorgeschlagen werden: Die Satire ist die kritische Darstellung des wiederholten, offensichtlich unzulänglichen Verhaltens eines Dritten, wobei diese Unzulänglichkeit an einer Norm gemessen wird, die vom Dritten selbst (mit-)festgelegt wird und in der Regel auch Akzeptanz bei dem Leser (bzw. Publikum) genießt. Das Urteil über die Unzulänglichkeit wird zumindest scheinbar dem Adressaten der Satire, also dem Leser/Publikum, überlassen (S. dazu Wagenknecht 1965:147).

„Unzulänglichkeit“ meint in diesem Zusammenhang, dass ein krasses Missverhältnis zwischen der Verhaltensweise der Zielperson und den von ihr selbst beanspruchten Normen oder (etwa ethischen) Zielsetzungen besteht, wobei dieses Missverhältnis aufgrund seiner Evidenz der Zielperson selbst eigentlich nicht verborgen bleiben dürfte. Dass das Urteil dem Adressaten überlassen bleibt bedeutet, dass die Satire sich rein mimetisch und scheinbar wertungsabstinent gibt: Ausschließlich das Verhalten der Person und ihre Diskrepanz gegenüber dem eigenen normativen Anspruch werden ausgestellt, unter Verzicht werkimmanenter Kommentare.

Hinsichtlich der Normverletzung muss in der Regel zwischen dem Satiriker und dem Adressaten grundsätzlich ein Konsens gedacht werden, sodass das Verfehlen der Handlungsmaximen nicht nur als Ausdruck einer subjektiven Selbsttäuschung, sondern auch als moralisch oder gesellschaftlich verwerflich erscheint. Die gesellschaftliche Normativität der Satire ist wahrscheinlich das distinktive Merkmal, welches sie am deutlichsten von der Ironie oder auch vom Humor unterscheidet: Satire ist im Grunde immer einem Gerichtsverfahren vergleichbar, bei dem die Geltung des Gesetzes, um dessen Verletzung es geht, von allen Beteiligten anerkannt wird. In seiner Studie ›Strafrecht und Satire bei Karl Kraus‹ macht Merkel (1994:338)

auf einen Spruch Lichtenbergs aufmerksam, wonach „Satyre das Complement der Gesetze sein kann“.

<sup>2</sup>Wollen wir bei diesem Vergleich bleiben, tritt in diesem Rollenspiel der Satiriker als Staatsanwalt auf, die Zielperson als Angeklagter, der Adressat als Richter. Dabei besteht der Satiriker zumindest scheinbar darauf, nur die nackten Fakten vorzustellen, ohne selber dabei die strafbaren Tatbestände herauszukehren. Diese Dreierstruktur der Satire ist allem Anschein nach eine Eigenschaft des Genres: Weder Humor noch Ironie scheinen mehr als zwei Beteiligte zu verlangen. Demgegenüber dürfen Adressat und Zielfigur in der Satire niemals in ein und derselben Person zusammenfallen. So hebt auch Karl Kraus im Vorwort der LTM hervor, dass das Exklusivrecht des Humors ausschließlich vom (leidenden) Humoristen selbst beansprucht werden kann, keinesfalls aber auf das Publikum als Vertreter der (Leid duldenden) Mit- und Nachwelt übergehen darf:

Die Aufführung des Dramas, dessen Umfang nach irdischem Zeitmaß etwa zehn Abende umfassen würde, ist *einem Marstheater zugedacht*. Theatergänger dieser Welt vermöchten ihm nicht standzuhalten. [...] *Der Humor ist nur der Selbstvorwurf eines, der nicht wahnsinnig wurde bei dem Gedanken, mit heilem Hirn die Zeugenschaft dieser Zeitdinge bestanden zu haben*. Außer ihm, der die Schmach solchen Anteils einer Nachwelt preisgibt, hat kein anderer ein Recht auf diesen Humor. Die Mitwelt, die geduldet hat, daß die Dinge geschehen, die hier aufgeschrieben sind, stelle das Recht, zu lachen, hinter die Pflicht, zu weinen.<sup>3</sup> (LTM, 9)

Das Gericht nimmt hier die Form eines Schauspiels an. Eine Identifikation der spezifischen Merkmale satirischer Kommunikation in den LTM kann folglich nur vor dem Hintergrund eines Vergleichs mit der pragmatischen Struktur des nicht-satirischen Dramas erfolgen. Es wird im Folgenden vom klassischen Modell der *double énonciation* (Ubersfeld 1977) bzw. der doppelten Kommunikation (s. u. a. Szondi 1956 und Totzeva 1995) ausgegangen. Jede Aussage auf der Bühne ist zugleich von einer Figur an eine andere (interne Kommunikation) und vom dramatischen Dichter an sein Publikum gerichtet (externe Kommunikation). Jene kann nur über diese hinaus erschlossen werden, hat dennoch pragmatischen Vorrang vor ihr. Aus diesen klassischen Prämissen ergeben sich mehrere Konsequenzen:

- (1) Jeder Aussage entsprechen zwei Sprechakte, einer auf jeder Ebene. Aus Sicht der Pragmatik bedeutet es, dass auf jeder Ebene auch ein *Common Ground*, also ein gemeinsamer, gegenseitig anerkannter, sich im Laufe der Konversation weiterentwickelnder Wissensraum entstehen muss. Das wiederum setzt ein Minimum an (a) thematischer Kohäsion und (b) logischer Kohärenz voraus.
- (2) Seit Frege und Meinong haben sich viele Semantiker dem Drama als Forschungsgegenstand zugewandt, denn es bildet einen qualitativen Grenzfall zwischenmenschlicher Kommunikation und radikalisiert die Probleme, die für die Referenzsemantik bei jeder Fiktion vorhanden sind (S. Bouveresse 2013).<sup>4</sup> Es gibt zumindest auf der Ebene der internen Kommunikation keine Referenz des Gesagten, im Gegensatz zu allen Bestandteilen einer normalen Assertion; dem entsprechend wird von Pseudo-Aussagen oder von bloßen Annahmen (anstatt von Urteilen, s. Meinong 1902)

gesprochen. Wichtig für vorliegende Studie ist, dass der so genannte semantische Korrespondentismus außer Kraft gesetzt wird: Die Entsprechung zwischen Wort und Welt wird nicht verifiziert, sondern nur postuliert. Damit dieses Postulat aber tragfähig bleibt, müssen alle anderen qualitativen Kriterien zur erfolgreichen Bildung eines *Common Ground* beachtet werden. Die dramatische Kommunikation liefert also ein hochkarätiges Beispiel von semantischem Kohärentismus.

- (3) Im traditionellen Drama (also vor Karl Kraus bzw. Bertolt Brecht) erfolgt die externe Kommunikation normalerweise nur mittelbar, d. h. der Autor soll den Figuren nicht nur den Vortritt lassen, sondern auch möglichst weit hinter ihnen verschwinden. Die externe Kommunikation wird vom Publikum erst auf der Grundlage einer Interpretation der Bühnenaussage konstruiert.

Auf dieser Grundlage kann ein idealisierter Standardfall nicht-satirischer, nicht-absurder dramatischer Kommunikation modelliert werden, mit welchem sich ein satirisches Drama vergleichen ließe. Dieser Idealfall konstituiert sich im Wesentlichen aus drei Bedingungen:

Grundlegend ist das Postulat der *Korrespondenz*: Der Wahrheitsgehalt der Aussagen wird prinzipiell angenommen bzw. er wird nur dann zurückgewiesen, wenn im *Common Ground* andere Elemente der internen oder externen Kommunikation den Wahrheitsaussagen widersprechen.

Die zweite Bedingung wäre – hinsichtlich der oben erwähnten ‚doppelten Kommunikation‘ - die *momentane Ausblendung der externen Kommunikation*: die Ebene der externen Kommunikation darf nur indirekt rekonstruierbar sein, sie darf die interne Kommunikation nicht überdecken oder in den Hintergrund rücken.<sup>5</sup>

Die dritte Bedingung ist die *Kohärenz*: Erwartet werden thematische Kontinuität und logische Verträglichkeit der Positionen untereinander.

Wenn die beschriebenen drei Bedingungen gewahrt werden, sind die Voraussetzungen einer erfolgreichen *Common-Ground*-Bildung gegeben.

Die bekannte Kraus'sche Kritik an der Unzulänglichkeit insbesondere des journalistischen Sprachgebrauchs, die auch zu den Hauptthemen der LTM zählt, aber auch die allgemeine Satire auf moralisch unzulängliche Sprachverwendung rücken gerade die Problematik der logischen Kohärenz und der semantischen Korrespondenz (also der Wahrhaftigkeit) ins Zentrum. Genau das Versagen dieser Prinzipien gilt es satirisch hervorzukehren, damit das Publikum sein Urteil fällen kann. Die Satire wird sich also Formen aneignen, in denen die Spannung zwischen idealen Prämissen und dem konkret Dargestellten evident wird. Um die Konsequenzen dieses Spannungsverhältnisses für die satirische Dramaturgie soll es im Folgenden gehen.

## 2. Das Misslingen von Kommunikation als Folge systematischer pragmatischer Regelverletzungen

Auf der Ebene der internen Kommunikation fällt dem Leser unmittelbar auf, dass die Gespräche zwischen den Figuren durch ein systematisches, offensichtliches Scheitern der rationalen Kommunikation gekennzeichnet sind. Das Sprachverhalten wird als Verfehlung der Bedingungen gelingender Kommunikation ausgewiesen. Eigentlich sollten diese Bedingungen zumindest den zahlreichen Professionellen des Wortes auf der Bühne (Journalisten, Dichtern, Intellektuellen) bewusst sein. Dennoch vermögen sie in keiner Szene einen kohärenten *Common Ground* zu bilden. Auch die Grundlagen für ein erfolgreiches Kommunikationskontinuum sind nicht auszumachen. Dieser auf alle Teilnehmer zutreffende Befund kann detaillierter untersucht werden, wenn für die Analyse auf das „Kooperationsprinzip“ von Grice (1975) herangezogen wird. Dieses Prinzip ist eigentlich die Zusammensetzung von vier sprachimmanenten Regeln, die sämtliche Sprecher in der Interaktion mit ihren Partnern beachten sollten. Diese vier Maximen dienten ursprünglich zur systematischen Darstellung der Umdeutungen bzw. Reinterpretationen, die auf Seite des jeweiligen Adressaten nach der Verletzung einer pragmatischen Regel stattfinden. Sie bezeichnen die Mechanismen, die bedient werden, um die Kohärenz bzw. Relevanz einer Äußerung doch noch zu retten, nachdem sie im vorauslaufenden Kommunikationsversuch verfehlt wurden. Wenn aber sämtliche vier Regeln auf einmal massiv gebrochen werden, wie dies im folgenden Beispiel gezeigt wird, ist eine solche „Rettung“ nicht mehr möglich: Der Kommunikationsakt ist schlechthin misslungen, denn der Interpretationsaufwand für den Adressaten ist zu groß.<sup>6</sup>

Die erste Maxime ist die der „*Quantität*“. Ein Sprecher soll genau den Grad an Genauigkeit und Präzision suchen, der für eine erfolgreiche Informationsvermittlung erforderlich ist: Nichts Notwendiges darf fehlen, aber nichts Überflüssiges oder Triviales darf auch hinzugefügt werden. Genau letzterer Punkt wird in den LTM öfter verletzt, indem eine Figur entweder völlig belanglose Einzelheiten auf Kosten der allgemeinen Kommunikation mitteilt oder sich in Wiederholungen ergeht. Dass die Figuren angesichts des tatsächlichen informativen Gehalts ihrer Rede oft unverhältnismäßig redundant, jedoch nie zu wenig sprechen, zeugt von einer ersten Perversion des alltäglichen Sprachgebrauchs: Die Sprache wird zum inhaltlosen Redefluss. Als Beispiel der systematischen Redundanz kann folgende Tirade (I, 1) benannt werden :

EIN WIENER (hält von einer Bank eine Ansprache): – denn wir mußten die Manen des ermordeten Thronfolgers befolgen, da hats keine Spompanadeln geben – *darum, Mitbürger, sage ich auch – wie ein Mann* wollen wir uns mit fliehenden Fahnen an das Vaterland anschließen in dera großen Zeit! *Sind wir doch umgerungen von lauter Feinden! Mir führn einen heilinger Verteilungskrieg führn mir!* Also bitte – schau Sie auf unsere Braven, die was dem Feind jetzt ihner Stirne bieten, ungeachtet, *schaun S' wie s' da draußen stehn* vor dem Feind, weil sie das Vaterland rufen tut, und dementsprechend trotzen s' der Unbildung jeglicher Witterung – *draußen stehn s', da schau S' Ihner s' an! Und darum sage ich auch* – es ist die Pflicht eines jedermann, der ein Mitbürger sein will, stantape Schulter an Schulter sein Scherflein beizutrageen. Dementsprechend!-Da heißt es,

sich ein Beispiel nehmen, jawoohl! *Und darum sage ich auch* – ein jeder von euch soll zusammenstehn wie ein Mann! Daß sie 's nur hören die Feind, *es ist ein heiliger Verteilungskrieg was mir führn!* Wiar ein Phönix stema da, den s' nicht durchbrechen wern, dementsprechend – mir san mir und Österreich wird auferstehn wie ein Phallanx ausm Weltbrand sag ich! Die Sache für die wir ausgezogen wurden, ist eine gerechte, da gibts keine Würschteln, und *darum sage ich auch*, Serbien – muß sterbien! (LTM, 71-72)

In I, 6 findet sich ein ähnlicher Fall der Redundanz in den Worten des Historikers Friedjung. Genauso wie der Dialekt und die Versprecher des Redners die Redundanzen in I, 1 hervorhoben, so zeigt hier die verballhornende Kontamination und Umstellung in den Redewendungen, dass sie nur als äquivalente, somit auch redundante Floskeln<sup>7</sup> gebraucht werden:

FRIEDJUNG: Fürwahr, eine treffliche Ansicht, Herr Kollega, *die geradezu den Nagel abschießt und den Vogel auf den Kopf trifft*. Ich werde es ad notam nehmen. Ei sieh – da hätten wir ja gleich ein Beispiel! Eine patriotisch durchglühte Menge, die in maßvoller Weise ihren Gefühlen Ausdruck gibt, suaviter in re, fortiter in modo, wie's der Wiener Tradition geziemt. *Der unmittelbare Anlaß dürfte wohl darin zu suchen sein, daß es die Habsburgergasse ist. Das treuherzige Völkchen wollte offenbar dem Namen eine geziemende Huldigung darbringen, wie sie eben im Zeitalter Leopolds füglich in der Babenbergerstraße demonstriert hätten.* (LTM, 92)

Friedjung verliert sich anschließend in sinnlosen Ausführungen über Massenpsychologie und Straßennamen, um die – übrigens fehlerhaft analysierten – Reaktionen des Volkes zu erklären. Der faktische Fehler – Kaiser Leopold war bekanntlich kein Babenberger, sondern ein Habsburger – sowie die Tatsache, dass der Mob unmittelbar danach die beiden jüdischen Historiker zu lynchen versucht, bestätigt nur, wie fehl am Platz und inhaltlos diese Gedanken sind.

In I, 11 (S. 112f.) antwortet „der Erste, der sich's gerichtet hat“ auf die Frage seines Freundes, was denn aus einer gemeinsamen Bekanntschaft geworden sei („kurzum, möcht mich wirklich intressiern, wo's den armen Teufel am End hingschupft ham.“), mit zahlreichen Ausführungen. Sie laufen aber schließlich ins Leere, da der letzte Satz seine eigene Unkenntnis erkennen lässt: „Es könnt aber auch sein, daß er wirklich enthoben is oder hat er gar am End doch einen C-Befund kriegt.“ Seine Rede hat also nur unnützliche Informationen ans Licht gebracht, ohne auf die Frage zu antworten.

Die Unkenntnis des „Ersten, der sich's gerichtet hat“ nimmt schon die Verletzungen der zweiten Maxime vorweg: Unter der Maxime der *Qualität* versteht man die Verpflichtung, nur Sachverhalte zu erörtern, an die man selber glaubt bzw. von denen man selber weiß. Den Kraus-Leser wird es nicht wunder nehmen, dass die Journalisten hier an erster Reihe kritisiert werden. Ein besonders deutliches Beispiel ist in I, 21 zu erkennen, wo beide Kriegsberichterstatter die Realität halb bewusst, halb unter dem Einfluss der selbst eingeredeten Phrasen und Floskeln verleugnen, obwohl sie ihnen vor Augen liegt:

DER ERSTE: Sind brave Bursche. Dachte keiner an seine Lieben, dachte jeder nur an den Feind.

Was liegt dort?

DER ZWEITE: Nichts, italienische Leichen, die vor unseren Stellungen liegen.

DER ERSTE: Moment! (*Er fotografiert.*) Nichts erinnert daran, daß man im Krieg ist. Nichts sieht man, was an Elend, Not, Mühsal und Greuel gemahnt.

DER ZWEITE: Moment! Ich spüre jetzt den Atem des Krieges. (*Ein Schuß.*) Gehmr.

DER ERSTE: Das war nichts. Die Affäre stellt sich als ein Vorpostengefecht dar. (LTM, 155)

Die dritte Maxime ist die der „*Relation*“, die sich auch als Relevanz definieren ließe. Es wird normalerweise nur über Themen gesprochen, die im breiteren Zusammenhang des Gesprächs am Platz sind bzw. mit ihm zusammenhängen. Verletzungen der ersten Maxime durch ein Zuviel an Informationen können leicht – und auch zu Recht – mit Verletzungen der dritten Maxime gleichgesetzt werden, weshalb Friedjungs dynastische Exkurse auch hier als Beispiel gelten könnten. Interessanter ist aber die Konfrontation der Relations-Maxime mit der These, wonach der Erste Weltkrieg als totaler Krieg in alle Bereiche des täglichen Lebens hinein gedrungen sei – und somit eine Verstrickung gestiftet habe, wo alles mit allem, und sei es auch nur mittelbar – durch den Krieg zusammenhängt. Aus dieser „totalen“ Erfahrung entsteht eine Allgemeinrelevanz des Krieges. Wie könnten sich dann überhaupt Auftritte gestalten, die unter dieser Allgemeinrelevanz des Krieges gleichwohl mit ‚irrelevanten‘ Reden gefüllt werden? Genau hier spitzt sich die Kraus’sche Satire zu, und wird zu etwas viel Tieferem als die übliche Kritik am inhalts- und rücksichtslosen Gebrauch der Sprache im Alltag. Denn Kraus pervertiert geradezu dieses Prinzip der Allgemeinrelevanz des Krieges, und zwar durch drei Mittel:

- Zum Einen, die mondänen Pausen in den Straßenszenen, die sofort in den Vordergrund des Gesprächs treten, um noch schneller zu platzen und dadurch aufzuweisen, wie oberflächlich die Sorge um den Krieg sein kann. Exemplarisch dafür ist die allgemeine Aufregung um vorbeigehende Burgtheater-Schauspieler, die sofort alle Gespräche über den Krieg zum Schweigen bringt (etwa I, 1, S. 82).
- Dazu kommen die privaten Exkurse von Leuten, die qua Amt nur an den Krieg denken sollten. Alle Szenen mit Diplomaten, die über ihre Ferien reden oder vom Kaffee des Außenministers (I, 5), bzw. die bekannte Szene von Generalstabchef Conrad mit dem Fotografen (I, 24), sind Beispiele dafür, genauso wie die Ganghofer-Szene, auf die später noch zurückgekommen wird.
- Umgekehrt versucht schon in I, 1 der Mob, eine Prostituierte als Taschendiebin zu lynchen, weil es Krieg sei. Taschendiebin ist sie wohl nicht, Prostituierte aber doch, was hier allerdings überhaupt nicht zur Geltung kommt, während der Kriegs-Kontext derart pauschal zu Wort gebracht wird, dass er als Vorwand erscheint. Die sprachlichen Kontextelemente kollidieren und prallen mit den



außersprachlichen Zuständen zusammen, am Ende wird jeder situative Zusammenhang im Sprachverhalten vernichtet.

Kurzum: Wer jetzt vom Krieg sprechen will und/oder sollte, macht es nicht ; wer jetzt keinen Grund hätte, vom Krieg zu sprechen, macht es. Der Krieg bringt den mentalen Raum der Figuren durcheinander, indem er neue geistige Verbindungen zwischen den Tatsachen und Vorstellungen herstellt, die die gewöhnliche Maxime der Relation aufheben.

Die Maxime der „*Modalität*“ ist eigentlich eine formale Maxime der Deutlichkeit und der sprachlichen Korrektheit. Sie wird hier schon auf der primitivsten Ebene missachtet, indem kaum eine Figur dazu fähig ist, fehlerfrei zu sprechen. Die schon erwähnten Beispiele der Rede des Wieners auf seiner Bank (I, 1) oder der historisch-mythischen Ausführungen Friedjungs sind ein Nachweis dieser formalen Unzulänglichkeit, die Kraus vor allem bei Journalisten und Intellektuellen so gerne anpeilt. Interessanter ist aber der Gebrauch des Dialektes, vor allem wie er in der schon erwähnten Szene zwischen Ganghofer und Wilhelm II. (I, 23) thematisiert wird. Während die Worte des Kaisers eine verhältnismäßig leichte preußische Verfärbung aufweisen, spricht der Dichter mit einem demonstrativen bayerischen Akzent, der sich – durch die Seitengespräche mit dem Adjutanten – schnell als eine Schmeichelei für den Kaiser entpuppt: Wilhelm II. kann kein Hochdeutsch ertragen und neigt zu volkstümlich-dialektalen Floskeln.

DER FLÜGELADJUTANT (leise zu Ganghofer): Dialekt! Dialekt!

DER KAISER: Nu Ganghofer haben Se 'n schönes Feijetong fertig? Lassen Se hören – ha.

GANGHOFER: Zu dienen, Majestät, aber leider ist es teilweise hochdeutsch –

DER FLÜGELADJUTANT (leise): Dialekt!

DER KAISER: Na wenn schon, ha lesen Se unbesorgt vor. (LTM, 171 f.)

Wenn man bedenkt, wie sehr für Kraus das Hochdeutsch als Sprache Goethes mit universalistisch-humanistischen Tendenzen der deutschen Kultur verbunden war, und wie widerwärtig ihm lokalpatriotische Pöbeleien waren, kann davon ausgegangen werden, dass der Dialekt, sei es auch nur aufgrund seiner Affinität mit geschlossenen Milieus, lokalen Traditionen, mündlicher Kultur und Sprachroutinen, für Kraus die Sprache des Obrigkeitsdenkens, des Chauvinismus und der intellektuellen Trägheit ist (Stern 1966). Wer im Dialekt gefangen bleibt, ist nach Kraus auch in einem bornierten, verlogenen und selbstgefälligen Verhältnis zu Wahrheit und Sprache gefangen.

Die Missachtung der Konversationsmaximen ist nur das Symptom dieses zweifelhaften Verhältnisses zu Sprache und Wahrheit – ein Verhältnis, das sich durch die Frage „Was sagen Sie dazu?“ zusammenfassen lässt. Jeder Akt der LTM beginnt nämlich mit einer Straßenszene (Wien, Sirk-Ecke), in der dieselben vier Figuren das Tagesgeschehen kommentieren:

VORSPIEL: Grüß dich Nowotny, grüß dich Pokorny, also du – du bist ja politisch gebildet, also was sagst? (LTM, 45)

I, 1: Grüß dich Nowotny, grüß dich Pokorny, grüß dich Powolny, also du – du bist ja politisch gebildet, also was sagst? (LTM, 70)

II, 1: Grüß dich Nowotny, grüß dich Pokorny, grüß dich Powolny, also du – du bist ja politisch gebildet, also was sagst du zu Italien? (LTM, 232)

III, 1: Grüß dich Nowotny, grüß dich Pokorny, grüß dich Powolny, also du – du bist ja politisch gebildet, also was sagst du zu Rumänien? (LTM, 323).

IV, 1: Grüß dich Nowotny, grüß dich Pokorny, grüß dich Powolny, also du – du bist ja politisch gebildet, also was sagst du zu Amerika?(LTM, 425)

V, 1: Grüß dich Nowotny, grüß dich Pokorny, grüß dich Powolny, also du – du bist ja politisch gebildet, also was sagst du zu Bulgarien? (LTM, 553)

Die Eigennamen weisen auf entscheidende Etappen des Kriegsgeschehens hin, aber diese Hinweise sind auch die einzigen Zeichen der linearen Progression der Bühnenhandlung – und werden sofort von der formalen Gleichheit des Äußerungskontextes und von der Vagheit bzw. Irrelevanz der erhaltenen Antworten disqualifiziert. Das Sprachgeschehen bleibt immer gleich (und ist somit kein eigentliches Geschehen), während der Krieg sich weiterentwickelt – und zur Apokalypse führt: ein gleichsam Dramen-umfassendes Missverhältnis. Dieses „Was sagst du dazu?“ zeugt aber auch vom Vorrang der spontanen, unreflektierten Äußerung über bestimmte Themen, jenseits des Bedenkens der Tatsachen selbst. Es gibt keine Sachverhalte mehr zu analysieren, es gibt nur Themen zu besprechen. Einmal mehr liefert die Ganghofer-Szene ein gutes Beispiel für die Oberflächlichkeit eines solchen Verhältnisses zur Wahrheit:

*Plötzlich wendet sich der Kaiser zum Dichter und sagt ihm mit gedämpfter Stimme, streng und langsam, jedes Wort betonend: Ganghofer – was – sagen Sie – zu – Italien?*

*(Erst nach einer Weile, während deren Ganghofer gegessen hat, vermag er zu antworten.)*

GANGHOFER: Majestät, wie es kam, so ist es besser für Österreich und für uns. Der reine Tisch ist immer das beste Möbelstück in einem redlichen Haus. (LTM, 171)

Diese Umstände liefern einen Ansatz zum Übergang von der internen zur externen Kommunikation: Die Sabotage jeglicher Kommunikationsprogression durch die ostentative Entkoppelung von Aussagen auf der Bühne und historischem Geschehen bewirkt auch die Aufhebung der Grundlagen für einen erfolgreichen *Common Ground* auf der Ebene der externen Kommunikation. Da diese ohnehin nur über den Inhalt und die Progression der internen Kommunikation erfolgen kann, liefert die systematische Verletzung der Konversationsmaximen nur unbrauchbares Material: Das Publikum bzw. der Leser hat nichts zu

interpretieren, abgesehen vom Scheitern der Kommunikation selbst, das somit einen Hauptgegenstand des Stückes bezeichnet. Oder, wie es im Gespräch zwischen dem Nörgler und dem Optimisten heißt (II, 10):

DER OPTIMIST: Ja, es ist ein Kreuz mit der Sprache.

DER NÖRGLER: Das man auf der Brust trägt. Ich trag's auf dem Rücken. (LTM, 256)

### 3. Gebrauch und Anführung

Für die externe Kommunikation bedeutet dieser Sachverhalt, dass das Gesprochene (die interne Kommunikation) als Thema des Stückes nicht Mittel ist, sondern Zweck. Der pervertierte Sprachgebrauch auf der Ebene der internen Kommunikation verzichtet ostentativ auf jegliche Referenz zur Welt und sabotiert die Grundlagen einer erfolgreichen externen Kommunikation, sodass diese keinen anderen möglichen Gegenstand mehr hat als die Sprechweise der Figuren selbst. Mangels authentischer Bezugnahme auf eine außersprachliche Wirklichkeit weist das Gesagte nur auf sich selbst hin. Im idealisierten Vergleichsfall hingegen referiert das Gesprochene auf die fiktionale Welt (auf der Ebene der internen Kommunikation, s. Postulat der Korrespondenz) und liefert den semantischen Inhalt, dessen pragmatische Referenz auf der Ebene der externen Kommunikation rekonstruiert wird. In der klassischen dramatischen Kommunikation kann auf beiden Ebenen von Gebrauchs-Sprache die Rede sein (d.h.: das Gesprochene verfügt über eine Referenz und wird einem pragmatischen, weltlichen Kommunikationszweck zugeordnet). Hier aber wird die Sprache nicht mehr praktiziert, sie wird thematisiert, vorgeführt oder genauer gesagt „angeführt“.<sup>8</sup> Der Unterschied ist auf beiden Ebenen der dramatischen Kommunikation unübersehbar: Auf der Ebene der internen Kommunikation vermag die Sprache nicht mehr zu referieren, auf der Ebene der externen Kommunikation, die im Folgenden im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen soll, wird eben auf sie referiert. Die Reflexion des Adressaten wird eine meta-sprachliche.

Wenn nun die Satire als eine (wie auch immer) delegitimierende „Anführung“ fremder Worte verstanden wird, so stellt sich die Frage nach einem gemeinsamen Deutungsmuster für Satire und Ironie. Denn für Sperber&Wilson (1981, 1996, 2005) ist Ironie gekennzeichnet ausgerechnet durch den Übergang vom Gebrauch („use“) zur bloßen Anführung („mention“, oder in Sperber&Wilson 2005 „interpretive use“, interpretativer Gebrauch) des sprachlichen Materials.

The speaker mentions a proposition in such a way as to make clear that he rejects it as ludicrously false, inappropriate or irrelevant. For the hearer, understanding such an utterance involves both realizing that it is a case of mention rather than use, and also recognizing the speaker's attitude to the proposition mentioned. (Sperber&Wilson 1981: 308)

Sind im Text konkretere Anhaltspunkte für eine solche Deutung zu finden? Der offensichtlichste ist wohl die Montagestruktur des Stückes: Zitate sind Musterbeispiele von Anführungen, und wenn wir uns auf Kraus'

Vorwort verlassen, besteht der Text aus lauter authentischen Zitaten. Diese Zitate mit ihren Verstößen gegen die elementarsten Regeln der Kommunikation sind das Beweismaterial, das dem Richter (Leser/Publikum) vorgeführt wird. Es ist also naheliegend, in der Satire ein Fall von „missbilligendem Echo“ (dismissive echoic mention) zu erkennen, was bei Sperber&Wilson die erste Definition der Ironie liefert. Als ironische Anführung bezeichnen Sperber&Wilson den bewussten Rückgriff auf eine fremde linguistische Form in einem Kontext, in welchem die Bedingungen zum kommunikativen Erfolg der Äußerung dieser Form offensichtlich nicht erfüllt sind.

According to the explanation proposed by relevance theory, verbal irony involves no special machinery or procedures not already needed to account for a basic use of language, INTERPRETIVE USE, and a specific form of interpretive use, ECHOIC USE. An utterance may be interpretively used to (meta)represent another utterance or thought that it resembles in content. The best-known type of interpretive use is reported speech or thought.  
(Sperber&Wilson 2005:273)

Signale wie eine ostentativ echo-artige Gestalt lösen dabei eine Interpretation als Anführung aus, die zur Entschlüsselung der ironischen Absicht führt. Diese Signalfunktion könnten hier die Stereotypen, die karikierten Akzente und die Wiederholungen („du bist doch politisch gebildet, was sagst du zu X“) sowie die Darstellung der meisten Figuren als bloße Typen („Der Abonnent“, „Der Patriot“, „zwei Kriegsberichterstatter“ u. Ä.) spielen. Eine solche Interpretation würde auch erklären, warum Kraus auf die Fiktion einer Montage authentischer Elemente (zumindest scheinbar) besteht, obwohl man davon ausgehen muss, dass er die Textelemente stark bearbeitet oder öfter komplett selber verfasst hat. Wirkungsästhetisch bildet die Behauptung, die LTM würden aus authentischem Material bestehen, eine Verstärkung der Ironie und ihrer Deutung als solche. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass die wortwörtlichen Zitate nur eine Spielart der zulässigen Fremdtex te sind: Eine ironische Anführung kann sich auch auf allgemeine mentale Vorstellungen, also mögliche Äußerungen, beziehen.

Some are immediate echoes, and others delayed. Some have their source in actual utterances, others in thoughts or opinions. Some are traceable back to a particular individual, whereas others have a vaguer origin. (1981 : 309 sq.)

Eine solche Deutung hätte gewiss den großen Vorteil, im Gegensatz zum rein deskriptiven Ansatz von Grice, tiefere Interpretationsansätze auf der Ebene der externen Kommunikation zu ermöglichen. Der Erfolg der externen Kommunikation wäre demnach mit einer ironischen Deutung der internen verbunden. In diesem Sinne käme auch den Konversationsmaximen eine neue Rolle zu: Ihre Verletzung selbst ist auch als Signal der missbilligenden Haltung des Schriftstellers zu verstehen, und somit als Auslöser der ironischen Interpretation. Diese Deutung der Satire als Ironie setzt ein pragmatisches Modell voraus, das selber gegen die Annahmen der dramatischen Kommunikation verstößt. Denn der Sprung von einem (wenn auch

misslungenen) Gebrauch auf der Ebene der internen Kommunikation zu einer Anführung auf der Ebene der externen Kommunikation lässt sich konzeptuell mit dem Postulat der Ebenen-Trennung nur schwer vereinbaren: Wie schon gesehen wurde, haben wir es im idealisierten Vergleichsfall immer nur mit Gebrauch zu tun. Wir müssen also entweder die Satire als ironische Verzerrung der ‚doppelten Kommunikation‘ deuten, oder die ironische Lesart revidieren. Auch wenn sich später herausstellen soll, dass beides zugleich notwendig ist, wollen wir zunächst das wichtigste Gegenargument gegen die ironische Deutung besprechen. Denn schon abgesehen vom formalen Modell der dramatischen Kommunikation treten einige Probleme bei der Analyse des satirischen Interpretationsprozesses auf.

Die Feinstruktur der Ironie nach Sperber&Wilson entspricht nämlich nicht dem Kraus’schen Modell. Für Sperber&Wilson ergibt sich die Interpretation einer Aussage als Anführung erst aus der Unmöglichkeit einer Gebrauchs-Lesart. In einer zweiten Phase wird der Inhalt der Aussage als Inhalt zweiter Ordnung gelesen, also als Interpretation eines „geborgten“ (angeführten) Inhaltes. Will ich die Aussage x von A deuten, so muss ich es zuerst mit einer pragmatischen Lesart von x versuchen, wonach A diese Aussage x in Bezug auf den konkreten Kontext der Kommunikationssituation ausgesprochen haben muss. Erst nach dem Scheitern dieses Versuchs greife ich auf die Anführungs-Lesart und versuche, den Inhalt von x einem anderen Sprecher (B) zuzuschreiben. Ist dieser Versuch erfolgreich, kann ich postulieren, dass die Referenz des Sprechaktes von A nicht diejenige der sprachlichen Form x war, sondern dass A durch diese Anführung auf B als Sprecher von x verweist. A teilt mir nicht den Inhalt von x mit: Für diesen Inhalt ist nur B verantwortlich. A teilt mir nur seine Einschätzung dieses Inhalts mit.

Die Analogie, aber auch der Unterschied mit der dramatischen Kommunikation leuchtet hier ein: Ironie lässt sich auch als doppelte Kommunikation verstehen, aber die Kommunikation, die erst mittelbar rekonstruiert wird, ist nicht die externe, sondern die interne – nicht die Stimme, die die pragmatisch vorrangige Kommunikation betreibt, sondern die fremde Stimme, der die primäre Äußerung des angeführten Inhalts zugeschrieben ist.

Konkret bedeutet das: Aufgrund eines entsprechenden Postulats (s. Abschnitt 1) hatten wir (als Publikum oder als Leser) die externe Kommunikation ausgeblendet, und somit Kraus hinter den Stimmen seiner Figuren verschwinden lassen. Die fehlende Stimme, die rekonstruiert werden muss, war nicht die des Dritten, dem der Sprecher die Verantwortung für den Inhalt des Gesagten überlässt (hier etwa Ganghofer), sondern umgekehrt die Stimme des externen Sprechers, dessen Absicht für die Interpretation maßgebend ist: die Stimme von Kraus selbst. Ist eine Anführung hingegen ironisch, so ist es schon nicht mehr der externe Sprecher, der das Sagen hat, sondern eine subordinierte Figur, über deren Äußerung der Sprecher eine missbilligende Meinung mitzuteilen hat. Dieser subordinierte Sprecher, der für das Gesprochene verantwortlich ist, muss aber ausgehend von der Haltung des externen, superordinierten Sprechers rekonstruiert bzw. identifiziert werden. Es ist, als würde Kraus selber eine Ganghofer’sche Rede halten, die der Adressat erst rückblickend Ganghofer statt Krauss zugeschrieben werden sollte. Im Fall der LTM müssen

wir genau das Gegenteil aus dem Scheitern der Gebrauch-Lesart auf der Ebene der internen Kommunikation erschließen: Derjenige, der hier eigentlich das Sagen hat, ist nicht Ganghofer, obwohl ihm der externe Sprecher das Wort gerade gelassen hat, sondern immer noch der Kraus selbst, der dem Publikum hinter dem Rücken der Figuren winkt. Ironie würde heißen, dass man eine angebliche Kraus-Rede als Ganghofer-Parodie umdeutet. Was hier geschieht, ist aber die Umdeutung eines angeblichen Ganghofer-Zitats als eine Anklage Ganghofers durch Kraus. Was das Endergebnis angeht, kommen beide Strukturen, die ironische und die dramatisch-satirische, einander gleich. Diachron aber laufen beide Verfahren anders – und es sieht so aus, als wäre das Spiel mit der doppelten Kommunikation der Kristallisationspunkt dieses Unterschieds.

#### 4. Semantik und Moral der Anführung: Der Satiriker als Stimmenimitator

Die Satire in den LTM basiert auf einer Anführung fremder Reden, wobei die Stimme des externen, „anführenden“ Sprechers von dem Adressaten erst im Zuge der externen Kommunikation rekonstruiert wird. Um diesen Prozess näher zu betrachten, ist daher ein anderes Modell der Anführung erforderlich als das der Ironie, die genau reziprok funktioniert. Es geht hier um die Vorstellung fremder Diskurse durch einen Sprecher, Karl Kraus, der anderen Sprechinstanzen die Verantwortung für den Inhalt „ihrer“ Aussagen *nachdrücklich* überlässt und selber in den Hintergrund tritt, ohne jedoch im Geringsten zu verschwinden. Angesichts der Tatsache, dass Sperber & Wilson selber das indirekte Reden („indirect discourse“) als Typ der Anführung ins Gespräch bringen, soll im Folgenden dieses Modell im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen.

„Indirektes Reden“ meint hier nicht die stilistische Form der distanziert berichtenden Wiedergabe einer Äußerung („indirekte Rede“). Eine solche indirekte Rede im formal-stilistischen Sinne würde die Strukturen der doppelten Kommunikation nicht nur pervertieren, wie hier der Fall ist, sondern zersprengen. Es werden aber Signale gegeben, wonach die Stimme des vermeintlichen Sprechers A (also in unserem Beispiel Ganghofer) hier nur eine „Leihstimme“ ist, hinter welcher ein anderer Sprecher steht, der die Worte Ganghofers anführt und sich zugleich durch bestimmte Signale als Karl Kraus erkennen lässt. Das „Indirekte Reden“ erfolgt also auf der Grundlage einer direkten Aussageform. Die Distanzierungssignale sind nicht grammatikalischer, sondern pragmatisch-kommunikativer Natur. „Indirektes Reden“ in diesem Sinne praktiziert namentlich auch der Stimmenimitator, indem er die Redeweise eines Anderen als die eigene anführt. Dabei beruht die Performance des indirekten Redens geradezu auf ihrer forcierten Wiedergabe in direkter Aussageform, insofern der dadurch suggerierte Anschein des Spontanen den tatsächlichen Sprecher hinter dem angeführten verschwinden und doch zugleich gegenwärtig sein lässt.

Übertragen auf die doppelte Kommunikation in der Satire heißt dies: Es darf und kann nicht überhört werden, dass derjenige, der letztendlich spricht, gerade eben der externe Sprecher ist, dass also auch die externe Kommunikation nicht nur mittelbar, sondern auch – und parallel dazu – unmittelbar erfolgt, im Widerspruch zur klassischen Vorbedingung der „Ausblendung“ der externen Kommunikation. Die

dramatische Kommunikation in den LTM entspricht genau solchem Muster: Die doppelte Kommunikation wird nicht zersprengt, wie bei einem klassischen Fall von „indirekter Rede“ der Fall wäre, sondern durch eine Forcierung der internen Kommunikation unterwandert. Innerhalb des satirischen Dramas vernehmen wir gleichsam einen Stimmenimitator: Wir hören nicht nur die Persona dramatis sprechen, wir erkennen auch die Stimme des Sprechers ‚hinter‘ ihr. Der Stimmenimitator ist immer einer, der für seine Kunst bewundert wird, obwohl diese Kunst eben darin besteht, die eigene Stimme zu unkenntlich zu machen. Er muss sich also zugleich verstecken und zeigen. Es sei hier daran erinnert, dass die LTM schon zu Kraus' Lebzeiten hauptsächlich durch öffentliche Lesungen popularisiert wurden, in denen der Autor die Stimme aller Figuren übernahm und den Akzent, Stil und Ton der betroffenen Personen imitierte bzw. karikierte.<sup>9</sup> Selbst in der aufgeführten Bühnenfassung bestand er ursprünglich darauf, mehrere Rollen zugleich zu spielen, darunter die des Erzfeindes Moritz Benedikt (resp. des „Herrn der Hyänen“) – ein Umstand, der zur Komik der damaligen Aufführungen gewiss markant beitrug. Dass ausgerechnet Kraus die Rolle von Benedikt spielte, zeigt auch wohl, wie wenig der Imitator hinter der Figur des Imitierten verschwindet: Die Imitation ist umso lustiger und erfolgreicher, wenn der Imitator erkannt wird.

Das Modell des indirekten Redens scheint also plausibel zu sein. Weitere Vorteile dieses Modells ergeben sich aus den pragmatischen und semantischen Konsequenzen der Oratio Obliqua: Spätestens seit Prior (1964) wissen wir, dass „p“ und „ich glaube p“ bzw. „ich sage p“ überhaupt nicht die gleichen Wahrheitsbedingungen haben, obwohl derjenige, der p sagt, auch „ich glaube p“ impliziert und „ich sage p“ sagen könnte: Dennoch ist die Wahrheit von „ich glaube p“ und „ich sage p“ nur von dem Umstand abhängig, ob man in der Tat „p“ glaubt bzw. sagt, nicht aber davon, ob „p“ selber wahr ist oder nicht.

A SENTENTIAL function  $f(p)$  is extensional if it has the same truth-value as  $f(q)$  for any sentence  $q$  which has the same truth-value as  $p$ . It is obvious that "James believes that  $p$ " is not an extensional function, in this sense, of the sentence  $p$ . For "Grass is pink" and "Grass is purple" have the same truth-value, but "James believes that grass is pink" could easily be true even when "James believes that grass is purple" is false. And if we separate out the  $f$  in  $f(p)$  and call it a "functor," we may say that "James believes that ..." is a nonextensional sentential functor. (Prior 1964:35)

Für uns bedeutet das: Ein angeführter Inhalt ist ein nicht-assertierter Inhalt, nur der Gebrauch ist assertiv. Gebrauch setzt Bedeutung voraus, während das Bedeuten, also die Sorge um Wahrheit, im Fall der Anführung rein optional ist.

Genau hier liegt das Kernanliegen der Kraus'schen Satire, die sich im Fall der LTM als eine Bestrafung der Anführung durch die Anführung selber erweist. Das Reden („Also was sagst du dazu?“) hat den Vorrang über das Bedeuten übernommen; was für die Zeitgenossen zählt, ist nur noch, dass überhaupt gesprochen wird, nicht mehr, ob das Gesprochene wahr ist oder nicht. Erst in diesem Zusammenhang lässt sich das Phänomen der Sprachroutinen, Stereotypen und Dialekte eingehender verstehen: Die Personen reden

hauptsächlich anhand von festen Wendungen und Konstruktionen, die keinen Rückbezug auf ‚Sinn‘ erfordern. Mit anderen Worten: Die Anführung triumphiert über den Gebrauch. Die Zeitgenossen sind zu einem pragmatischen, sachbezogenen „Gebrauch“ der Sprache unfähig geworden, sie können nur noch fremde Reden bzw. Redensweisen anführen.<sup>10</sup> Indem er diese Anführungen selber anführt und sie somit von jeglichem pragmatischen Engagement entkoppelt, dreht der Satiriker den Spieß um: Die unbewussten Anführungen werden zu Bewusstsein gebracht, um die Absurdität eines solchen Sprachverhaltens bloßzulegen. Es wird nur noch auf die Reden referiert, eher als auf die Personen, die diese Reden halten – Die Strafe ist berechtigt, denn aller Übel Anfang war ihr eigener Verzicht auf jegliches Referieren. Die alltägliche Anführung wird durch eine Anführung zweiten Grades, die satirische, entlarvt und bestraft. War die erste, alltägliche Art der Anführung ein Verrat an Sprache und Wahrheit, so ist die zweite, satirische Art der Anführung eine Entlarvung und Vergeltung dieses Verrats. Dadurch wird auch der Topos des erzieherischen Potenzials dramatischer Mimesis auf neue Weise gedacht und radikalisiert: Indem die Fäden dramatischer Kommunikation zum Vorschein gebracht und die externe Kommunikation teilweise eingeblendet wird, lässt sich die Stimme Karl Kraus‘ hinter oder über der der Figuren erkennen und gibt deren Verlogenheit preis. Die externe Kommunikation wird nicht mehr von der internen heraus abgeleitet, sie autonomisiert sich und interveniert in die interne Kommunikation. Dadurch wird auf die Verlogenheit der nicht-fiktionalen Parallelwelt aufgewiesen, zumal diese verlogene interne Kommunikation als Sammelsurium authentischer Fremdtex te angegeben wird. Eine solche Geste ist freilich in der dramatischen Tradition des 20. Jahrhunderts nicht ohnegleichen: Die Ähnlichkeit mit dem Verfremdungs-Theater Brechts etwa ist frappierend.

Wenn die detaillierte Struktur der satirischen Kommunikation ins Zentrum der Analyse rückt, müssen zwei Schritte der Verfremdung voneinander unterschieden werden. Pragmatiker und Semantiker, die sich mit dem indirekten Reden auseinandergesetzt haben, unterscheiden zwei Facetten der Redewiedergabe: Der Akt der Anführung an sich führt nur zur Veränderung der Wahrheitsbedingungen und impliziert bloß einen bestimmten Standpunkt des Hauptprechers über das Gesagte, ohne ihn festzulegen.

A linguistic expression is ostensively displayed or, as I shall say from now on, ‘demonstrated’, without being linguistically referred to. [...] It has to do with what we do with words, rather than with what the words mean. Does it follow that open quotations have no meaning over and beyond the meanings of the demonstrated words? Not quite. The speaker’s act of ostensive display clearly means something. The speaker does so in order to convey something about that utterance. namely that it is not very constructive. But none of this is compositionally articulated in the way in which normal semantic content is compositionally articulated. What I have just described is, as I said, the meaning of the speaker’s act of ostensive display. That meaning is pragmatic: it is the meaning of an act performed by the speaker, rather than the semantic content of an expression uttered by the speaker. Similarly, the speaker’s act of raising his voice will, in appropriate circumstances, convey a certain



meaning. (Recanati 2008 : 444 sq.)

Nach Recanati (genauso bei Sperber&Wilson<sup>11</sup> über Ironie) werden rein pragmatische Signale gesetzt, um das Urteil des Sprechers über den angeführten Inhalt mitzuteilen. Genau hier spielt die systematische Verletzung der Konversationsmaximen eine wesentliche Rolle: Wird die fremde Rede als absurd, fehlerhaft und irrelevant vorgestellt, so wird auch die missbilligende Haltung des Hauptsprechers unüberhörbar.

Bleibt zu klären, was die Lesart als Anführung auslöst, und was dann die kommunikative Unbestimmtheit der Anführung aufhebt und die satirische Absicht erkennen lässt. Ein erster Hinweis ergibt sich aus letzterer Zusammenfassung: Die erste Etappe ist die der Aufhebung der Referenz und der Umdeutung eines Inhalts erster Ordnung als Inhalt zweiter Ordnung; die zweite Etappe ist die Identifikation einer Absicht des Sprechers.<sup>12</sup> Die erste Etappe ist semantisch, die zweite pragmatisch. Demnach sollen die Anführungssignale mit Referenz und Information zusammenhängen, und die Satiresignale mit dem Sprechakt und der Kommunikation selber. Als Signale der Unmöglichkeit einer Gebrauchs-Lesart seien also die fehlende Kommunikationsprogression, die mangelnde thematische Relevanz und die Verletzungen der Qualitätsmaximen erinnert, die eine erfolgreiche *Common-Ground*-Bildung verhindern.

Eine besondere Rolle kommt hier den Wiederholungen zu: Sie belegen die fehlende Progression der Information und nähren den Verdacht auf irrelevante Wortmeldungen; sie weisen aber auch einen ausdrücklichen Zitatcharakter auf, vor allem wenn die Figuren die gleichen sind (man denke nur an die Szenen um die Sirk-Ecke). Sperber&Wilson (1981: 314f.) haben anhand des Monologs von Marcus Antonius in Shakespeares >Julius Cäsar< gezeigt, wie eine Wiederholung (in diesem Fall die Wiederholung des Satzes „Brutus ist ein redlicher Mann“) eine Anführungs-Lesart auslösen kann. Die Fülle modifizierter Redewendungen, Sprichwörter oder Scheinsprichwörter spielen dieselbe unterminierende Verdeutlichungsrolle. Die pragmatischen Signale hingegen, die die Anführung als Satire kennzeichnen, sind rein sprechaktbezogen. An allererster Stelle sind hier die Verletzungen der Maxime des Stils („Modalität“) zu nennen, die hauptsächlich dazu dienen, die Figuren zu diskreditieren und zur fingierten Selbstentblößung ihrer Börsartigkeit zu treiben. Ein einziger Satz kann Signale beider Typen beinhalten, etwa Friedjungs Sprichwort: „Fürwahr, eine treffliche Ansicht, Herr Kollega, die geradezu den Nagel abschießt und den Vogel auf den Kopf trifft“ (LTM, 92).

Der erste Schritt wäre demnach die Verselbständigung der externen Kommunikation, der zweite hingegen ihre Fixierung auf einen bestimmten Standpunkt. Diese Unterscheidung ist notwendig, um die Besonderheit einer Reihe von Szenen zu erläutern, in denen der Autor selber als Rollenfigur auftritt.

##### 5. Vom Nutzen und Nachteil des Nörgelns für das Drama

Dass zwei getrennte Momente zu unterscheiden sind, wird überdies vom Beispiel der Gespräche zwischen dem Nörgler und dem Optimisten bestätigt. Diese Figuren stehen nämlich für die Verselbständigung der

externen Kommunikation, aber ihre Gespräche dienen auch zur Milderung der sonst vielleicht allzu eindeutigen Kritik: Kraus versucht also, den ersten Schritt unübersehbar, ohne den zweiten offensichtlich zu machen – denn das Urteil muss erst am Ende und zwar vom Leser gefällt werden. Für diese Zwecke muss Kraus das schnelle Aufkommen eines Interpretationsmonopols verhindern: Diese Verzögerungstaktik ermöglicht ihm, die Vollstreckung des Urteils möglichst lange in der Schwebe zu halten und somit die dramatische Spannung nicht zu verspielen. Dazu benutzt Kraus zwei Mittel: eine leichte Erniedrigung seines Vertreters und eine Erhöhung seiner Gegner. Der Nörgler wird zur Selbstkarikatur oder gar zur Selbstanführung, mit dem Effekt einer akkumulierenden Schwächung seiner Assertionen. Der Optimist hingegen erscheint fast als gleichberechtigter Gesprächspartner, v. a. im Vergleich zu dem Abonnenten oder dem Patrioten, dessen lächerliche Kaffeehausgespräche den hohen Anspruch des Nörglers und des Optimisten ex negativo hervorheben. Diese leichte Distanzierung gegenüber dem Nörgler und die Beförderung des Optimisten als komplementärer, gleichberechtigter Gesprächspartner entsprechen zudem einer ganzen Reihe von biografischen, ideologischen und editorischen Fakten, die namentlich von Timms (1986:388-402) sehr gut vorgestellt wurden und insgesamt gegen eine pauschale Identifikation von Kraus mit dem Nörgler vor V, 54 plädieren.<sup>13</sup>

Der erste Auftritt des Nörglers nach dem Vorspiel (I, 2 und 3) skizziert ihn zunächst als Karikatur in einer Situation, die Züge der Situations- und Wiederholungskomik trägt: Der Nörgler, der ständig über die „rabiaten“ Leute schimpft, wird zweimal von rasenden Beamten brutalisiert und fährt mit seinem Auto weiter. Nach seinem ersten Gespräch mit dem Optimisten tritt er in I, 7 wieder auf, und wird noch einmal als passiv charakterisiert, indem er nur „Pardon“ sagt und sich mühsam einen Weg ins Café durch die Menge ebnet. In IV, 3 gehört er zu den machtlosen Reisenden, die von den Zugverspätungen betroffen sind, und wird von einem Bahnbeamten beschimpft. Diesen peinlichen Auftritten kann zwar seine selbstbewusste Erscheinung am Ende des Vorspiels entgegengesetzt werden: Hier tritt er als prophetischer Dichter auf, der nach der Rahmensetzung den eigentlichen Anfang der Tragödie verkündet. Ihm wird aber nicht zugehört, und „der Redakteur“ als Vertreter der Presse übernimmt als letzter das Wort. Außerdem tritt er, wie alle Figuren dieser Szene, nur als eine „Marionette“ in Erscheinung. Die Farce-Auftritt in II, 2 markiert also seine erste leibhaftige Präsenz. Das Scheitern der poetischen Prophezeiung des Nörglers wiederholt sich in II, 18 und V, 28 (wo er von seinem verständnislosen großbürgerlichen Publikum gefeiert wird) und in der letzten Szene der III. Aktes, in der er von einem Betrunkenen unterbrochen wird. Diese Auftritte als glückloser Literat laden dazu ein, den Nörgler als Rollen-Ich zu betrachten, dessen Äußerungen daher cum grano salis zu verstehen sind. Von Selbstanführung zu sprechen, wäre wohl übertrieben, aber eine Tendenz zur Distanzierung bzw. zum metadiskursiven Gebrauch seiner Rede liegt relativ nahe.

In der überwältigenden Mehrheit seiner Auftritte sitzt aber der Nörgler zusammen mit dem Optimisten. Beide Figuren sind, sei es auch nur aufgrund ihrer Namen, Prototypen von rein diskursiven und intellektuellen Haltungen. Ihre Gespräche sind unfruchtbar und wiederholen sich ohne deutliche Veränderung: jeder bleibt in seiner Rolle. Sie üben eine unmissverständliche Kommentarfunktion und

stehen abseits des Geschehens, in der Tradition des antiken Chors, der sich ja auch in zwei Gruppen teilen konnte, um ein Gespräch zu führen. Obwohl jedem klar ist, dass der Nörgler Kraus persifliert (S. I, 25, wo er als „Fackelkraus“ identifiziert wird, oder IV, 29, wo von der Fortschritten in der Verfassung Stückes die Rede ist), enden die Gespräche stets ohne eindeutige Entscheidung. Zwar bleibt dem Nörgler immer das letzte Wort, aber der Optimist zeigt sich offensichtlich nicht überzeugt, und das Gespräch setzt sich einige Szenen später fort. Die systematisch symmetrische Gegenüberstellung beider Standpunkte verhindert den eindeutigen Sieg des Nörglers. Dass der Optimist nur in diesen Szenen auftritt, weist seinen rein funktionalen Status aus: Er soll eine alternative Haltung verkörpern, die dem Nörgler keine Deutungshoheit über das Kriegsgeschehen lässt, und somit ein Mindestmaß an argumentativem Gleichgewicht herstellen. Diese Szenen weisen also eine Mischung von mangelnder Kommunikationsprogression, diskursiver Prototypizität und ostentativer Selbstrelativierung auf: Solange wir auf der Ebene der internen Kommunikation bleiben, neutralisieren sich die Kommentare des Optimisten und des Nörglers. Das Wahrhaftigkeitsurteil hängt in der Schwebel. Der Optimist erfüllt eine argumentative Verzögerungsfunktion: Erst in V, 54 kann der Nörgler den unumstrittenen Anspruch auf das Deutungsmonopol erheben. Durch die Vorstellung des Nörglers in Farce-Szenen und die Erfindung eines halbwegs gleichberechtigten Gegners setzt Kraus alle Mittel ein, um die Logik der Satire zugleich zu betonen (durch die Verselbständigung der externen Kommunikation) und zu entschärfen (durch die Verschiebung des Urteils). Genauso wie die Niederlage Deutschlands und Österreichs<sup>14</sup> erst gegen Ende des Krieges besiegelt wird, müssen wir auf das Ende des Werkes warten, bevor der Nörgler eindeutig Recht bekommt und das Wort über mehrere Seiten hinaus ohne Gegenstimme ergreift. Dieser Monolog beendet die Ausklammerung des Urteils über die Interpretation des Geschehens: Der Nörgler ist nicht nur (oder nicht mehr!) die Selbstkarikatur von Kraus, dessen Stimme und die des Autors überlappen sich. Dieser Monolog kann zugleich als eine ‚Gebrauchs‘-Anweisung im doppelten Sinne des Wortes gelesen werden: Als Anweisung an den Leser, Anführungen fremder Phrasen zu durchschauen und so zu vermeiden, und eine Anweisung zur Interpretation der LTM. Dadurch wird dem Prinzip der Indirektheit externer Kommunikation zum ersten Mal explizit und offenkundig widersprochen und die satirische Haltung allen anderen Figuren gegenüber öffentlich und nicht nur über pragmatische Signale impliziert. Eine solche immanente Stellungnahme des externen Sprechers, der somit ein interner wird, spielt ungefähr die Rolle des *verbum dicendi* in der klassischen indirekten Rede: Sie ist das Element innerhalb des Diskurses, das explizit darauf hinweist, dass der Rest der Äußerung als Anführung zu verstehen ist, und formuliert auch die genaue Haltung des Hauptsprechers dem angeführten Inhalt gegenüber. Dieser Monolog markiert also eine Wende in der enunziativen Struktur der LTM, indem er die bisher unausgesprochenen Verfremdungsmechanismen an den Tag legt. Welche Konsequenzen eine solche Wende für die Kommunikationsformen der Satire gehabt hätte, soll aber dem Leser unbekannt bleiben, denn diese Entlarvung ihrer Mechanismen ist auch das Ende der eigentlichen Satire – vielleicht eben, weil das Ende des Spieles zwischen den Ebenen der Kommunikation und die Tatsache, dass das Urteil jetzt im Grunde schon gefällt wurde, eine weitere Satire unmöglich macht.

Der Rest des Stückes, vor allem das Epilog („Die letzte Nacht“), zeichnet sich durch zwei Merkmale aus: Zum Einen sprechen hier alle Figuren in aller Redlichkeit. Diese Redlichkeit mag uns rühren oder als Zynismus erscheinen: Auf einmal werden die Grice'schen Maximen beachtet und die Satire von einer verheerenden Folge von redlichen, allzu redlichen Bekenntnissen abgelöst. Man vergleiche nur den Monolog des „Herrn der Hyänen“, Moritz Benedikt, mit den beiden Szenen (I, 27 und 28), in der „Benedikts (XV.) Gebet“ „(Moritz) Benedikts Diktat“ gegenübergestellt wird. Im Grunde bestätigt der „Herr der Hyänen“ gerne und ohne Umschweifen alle Vorwürfe gegen seine Person. Auch auf den Vergleich mit dem Papst wird hier zurückgegriffen, um die Offenheit des zynischen Bekenntnisses hervorzuheben. Das zweite Merkmal aller Wortmeldungen nach dem Kraus-Monolog ist formaler Natur: Sie sind alle in Versform geschrieben. Natürlich können die Weinstuben-Verse des „Österreichischen Antlitzes“ nicht mit der Klage des „Ungeborenen Sohnes“ auf eine Ebene gestellt werden. Aber in beiden Fällen wird eine authentische Sprache herbei geschworen, die die Grausamkeit der Realität besagt – denn im Grunde ist alles, was dieser Österreicher sagt, nur allzu wahr. Genauso wie Moritz Benedikt bekennt er sich freudig zu einem Umstand, der Kraus und den Leser schaudern lässt. Dass aber alles ist, so wie es tatsächlich ist, wird nicht mehr bestritten. Die Versform ist hier das Zeichen der authentischen, nicht verlogenen Rede. Der erste Dichter ist der Nörgler. Die Versform unterscheidet diese Bekenntnisse von der Verlogenheit der Prosa, sie bekräftigt den Bezug des Gesagten auf das Sein und die Abkehr vom Schein. Der Unterschied zwischen den Figuren liegt nun in der genauen Natur dieses Bezugs zum empirischen Sein, der wiederum vom Dichtungsgenre markiert wird: Einer selbstgefälligen Bejahung entsprechen lustige Lieder sowie Lob- oder Selbstlobgesänge, während die tragische Haltung der Opfer, der Nach- und Ungeborenen und der hellsichtigen Beobachter von Klageliedern ausgedrückt wird. Diese Unterscheidung liegt außerhalb unseres Gegenstandes, es sei also nur darauf hingewiesen, dass sie nach dem Programm des Anfangs zitierten Vorwortes zu deuten ist:

Die Mitwelt, die geduldet hat, daß die Dinge geschehen, die hier aufgeschrieben sind, stelle das Recht, zu lachen, hinter die Pflicht, zu weinen. (LTM, 9)

## 6. In cauda venenum

Die satirische Anführung taucht aber nach dem Monolog des Nörglers noch einmal auf, und zwar in der allerletzten Zeile des Werkes: die eigentlichen „letzten Tage der Menschheit“ sind jetzt vorbei, „zerstört ist Gottes Ebenbild“. Gott eben, der bisher am Geschehen nicht teilgenommen hatte, ergreift als Letzter das Wort und beklagt:

Ich habe es nicht gewollt.<sup>15</sup> (LTM, 770)

Der Sperrdruck im Original kann auch als Signal des indirekten Redens interpretiert werden, zumal Kraus in anderen Texten dieses typographische Mittel unmussverständlich für ein solches Distanzierungsziel verwendet (S. hierzu Bähr 1977:99-100)<sup>16</sup>. Hier bedarf es keiner Signale indirekten Redens für die

Interpretation: Alle damaligen Leser werden den Spruch erkannt haben, mit welchem der gescheiterte Kaiser die eigene Verantwortung für den Ausbruch des Krieges zu verneinen versuchte.<sup>17</sup> Als Bühnenanweisung war zu lesen: „Die Stimme des Herrn“: Der besagte „Herr“ verdient hier seinen Namen, der auch ganz irdisch zu deuten ist: Die „Stimme des Herrn“, das ist die Stimme der Obrigkeit. Die Erscheinung des Epilogs mit einer solchen Pointe knapp einen Monat nach der Abdankung des Kaisers hat hier Symbolwert: Gott dankt ab und wird mit einem Mann gleichgestellt, der zu den prominentesten (weil auch namentlichen) Zielscheiben des Stückes zählt. Diese wilhelminische Anführung ist an sich eine Verschmähung und kann ohne weitere Signale als Verurteilung der unverantwortlichen, selbstgefälligen und feigen Allherrscher gelten. Auch Gott hat das Sein vergessen. Dieses letzte Wort bedeutet also keineswegs, dass Gott von der Kritik verschont bleibt, oder dass noch Raum für eine religiöse Zuflucht ist, wie ab und zu nahegelegt wird.<sup>18</sup> Dass Gott genauso spricht wie Wilhelm II., ist schon ein Zeichen für die Inkonsequenz des Schöpfers, der offensichtlich seiner Aufgabe als „lieber Gott“ nicht gewachsen war. Die Abdankung des Kaisers, die wohl erst nach dem Entwurf des Epilogs erfolgte, ist in diesem Sinn nichts anderes eine glänzende Bestätigung des Urteils, das über die vermeintlichen Herrscher der Welt zu fällen ist. Wie ist also dieses Ende des Stückes zu deuten?

Kehren wir zu unserer Prozess-Metapher zurück: Nach dem Ende der eigentlichen Satire (Monolog des Nörglers) ist der in Versen gefasste Teil am Ende des 5. Aktes die Zeit der letzten Bekenntnisse, und das Nachspiel, diese „Letzte Nacht“, die Vollstreckung des Urteils. Nach den Prinzipien der Satire wird dieses vom Leser selber gefällt. Und in der Tat waren ›Die letzten Tage der Menschheit‹ laut dem Vorwort „einem Marstheater zugehört“. Der Vernichtungsschlag wird daher konsequenterweise eben von unschuldigen, desinteressierten „Marsbewohnern“ geführt („Wir von Mars sind gar nicht eroberungssüchtig“, S. 769). Der fatale Meteoritenregen bedeutet mehr als die Rache des Kosmos an den unwürdigen Kreaturen: Es ist die exakte Veranschaulichung der idealen Lesekonstellation, die Kraus im Vorwort postuliert hatte. Die pragmatische Logik der Satire kulminiert also im vorletzten Satz: „Zerstört ist Gottes Ebenbild“ (770).

Gottes peinlicher Auftritt ist mehr als eine letzte Pointe, es ist ein Nachspiel zum Nachspiel und zugleich das Vorspiel eines neuen Prozesses. Der neue Angeklagte war den Gerichtsverhandlungen gegen das Menschengeschlecht ostentativ ferngeblieben und wird erst jetzt selber eingeholt. Dieser Prozess Gottes wird aber der Leser selber führen müssen. Kraus gibt ihm aber einen kleinen Hinweis, indem er Gott mit dem Hauptvertreter der alten Elite gleichstellt, die um den Zeitpunkt der Erscheinung – anders als in der Satire, die in dieser Hinsicht vielleicht doch noch allzu optimistisch war – noch nicht angeklagt waren. Wie sich im Nachhinein herausstellte, fand der irdische Prozess der Mächtigen und erst recht des Allmächtigen nie statt. Was bleibt, ist der bittere Nachgeschmack des satirischen Prozesses und eine unerfüllte Aufgabe, zu welcher Kraus den Leser doch aufgefordert hatte. Ob Marsbewohner dieser Aufgabe besser gewachsen gewesen wären als der menschliche Leser?

## 7. Schluss

Die Zweitrangigkeit des Lachens in der skizzierten Interpretation mag aufgefallen sein: Wir sind zwar mehrmals Komik und Humor begegnet. Aber die Funktion des Lachens ist im Wesentlichen die eines pragmatischen Markers der missbilligenden Haltung von Kraus. Dieses Sekundäre des Lachens darf aber nicht wundern: Für die Ironie etwa ist Humor ein Nebenphänomen. Dem Humor kann auch unter Umständen eine wohlwollende Haltung zu seinem Gegenstand zugeschrieben werden, zumindest keine radikale Infragestellung. Genau letztere Absicht liegt aber der Satire, zumindest ihrer „absoluten“ Variante, unmissverständlich zu Grunde. Je radikaler die Satire, desto sekundärer der Humor.

Ein anderer Anhaltspunkt für diese Interpretation ist die Beziehung von Satire und Parodie. In ihrem Aufsatz von 1981 schreiben Sperber&Wilson über die Parodie:

Both irony and parody are types of mention. Irony involves mentions of propositions. Parody involves mention of linguistic expressions. In other words, parody is related to direct discourse as irony is to free indirect discourse. (Sperber / Wilson 1981 : 311)

Die im vorliegendem Versuch unternommene Kennzeichnung der Satire als ‚indirektes Reden‘ (im Modus der direkten Aussageform) scheint dieser modellhaften Bestimmung ähnlich. Eine pauschale Übertragung wäre aber angesichts der Komplexität der besprochenen pragmatischen und semantischen Unterschiede zwischen Satire und Ironie kaum zu vertreten. Wir deuten die Satire als verfremdete Wiedergabe eines Verhaltens, wobei der Autor Signale seiner kritischen Haltung erkennen lässt, um den Leser bzw. das Publikum zur Verurteilung dieses Verhaltens zu bewegen. Die Parodie wäre in dieser Hinsicht höchstens die Satire auf einen Diskurs, wobei noch geklärt werden müsste, was aus der konstitutiven normativen (oder hier gar moralischen) Dimension der Satire würde. ›Die letzten Tage der Menschheit‹ können als Montage von Einzelparodien betrachtet werden, allerdings nur unter Rücksicht auf eine globale pragmatische Absicht, die diese zusammengestellten Einzelparodien zu einer Satire vereinheitlicht. Ein umfassendes, einheitliches Verständnis des Werkes als einziger Sprechakt lässt sich also erst durch den Rückgriff auf den Satire-Begriff gewinnen.

Dank dem Umweg über das indirekte Reden und die Unterscheidung von zwei Etappen wird die wohlbedachte Zersprengung des kommunikativen Rahmens des idealen Dramas in Kauf genommen: Die Verselbständigung der externen auf Kosten der internen Kommunikation ist ein inhärenter Teil der Satire überhaupt. Zugleich fällt aber die Natur der Satire als doppelte Kommunikation und dadurch ihre naheliegende Affinität zum Drama auf. Die Satire als Äußerungsform überhaupt birgt (und barg) immer die Grundlagen für ein alternatives Modell der dramatischen Kommunikation in sich. Dieses Modell sieht vom Postulat der Ebenen-Trennung ab und führt zur Verselbständigung der externen Kommunikation. Kraus und später Brecht haben diese Möglichkeiten erkannt und eine neue Form des Dramas entwickelt, indem sie der Satire konsequent und systematisch freien Lauf gelassen haben. Die freie Entfaltung der Satire zur Absolut-

Satire ist auch ihre Entfaltung zu einer bestimmten Form, für welche ›Die letzten Tage der Menschheit‹ ein radikales Exemplum liefern.

Die Deutung der Satire als Anführung nach dem Modell des indirekten Redens bringt vor allem die Form des Dramas in Einklang mit einer Schlüsselthematik in Kraus' Werk sowie in vielen Diskursen der Zeit: die Krise der Referenz bzw. die Frage nach dem Bezug der Sprache auf die Welt, eine Frage, die Dichtung und Philosophie (von Hofmannsthal und Kraus bis Wittgenstein und darüber hinaus) begleitet. Wie Hofmannsthal sieht Kraus diesen Bezug im alltäglichen Sprachgebrauch als fraglich, aber anders als jener hält der Satiriker diesen Umstand nicht nur für ein ontologisch-poetisches, sondern auch für ein soziales, wenn nicht gar politisches Problem. Die öffentlichen Diskurse nähren die Tendenz zu bewussten Sprachroutinen, Stereotypen und unkontrollierten „Anführungen“ aller Art. In der Satire findet Kraus das Mittel, den Pfeil umzudrehen und dem referenzlosen Gerede einen verheerenden Spiegel entgegenzuhalten. Jene Reden, die von unbedachten Fremdelementen und Lügen durchsetzt sind, werden selber suggestiv angeführt. Ihr Abzug von der referentiellen Erfahrungswelt wird bloßgelegt. Semantik und Pragmatik der Satire überhaupt stehen daher in Übereinstimmung mit Kraus' Sprachkritik, die literarische Form mit dem ethischen Gehalt. Ein gefürchteter Meister der Satire war Kraus nicht nur für seine damalige Leserschaft, er bleibt es auch für die Gegenwart.

#### *Nachweise*

LTM : KRAUS, KARL : *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog.* Hsg. von CHRISTIAN WAGENKNECHT. Frankfurt a. M. : Suhrkamp. 1986.

BÄHR, RUDOLF. 1977. *Grundlagen für Karl Kraus' Kritik an der Sprache im nationalsozialistischen Deutschland.* Köln, Wien : Bohlau-Verlag.

BODINE, JAY. 1975. „Karl Kraus's conception of language“, in *Modern Austrian Literature*, 8 , 268-314.

BOUVERESSE, JACQUES. 2007 : *Satire et prophétie : les voix de Karl Kraus.* Marseille : Agone.

BOUVERESSE, JACQUES. 2013 : „Fait, fiction et diction“ , in *Etudes de Philosophie du Langage*, Paris : Collection de Philosophie du Collège de France. (erste Ausgabe 1992 in *-Cahiers du Musée d'Art Moderne*, n°41 „Nelson Goodman et les langages de l'art“, S. 15-32.) online verfügbar unter: <http://philosophie-cdf.revues.org/576>

DAVIAU, DONALD. 1961: „Language and morality in Karl Kraus's Die letzten Tage der Menschheit“, in *Modern Language Quarterly*, 22, 46-54.

GRICE, H. PAUL. 1975: „ Logic and Conversation“, in P. COLE & J. L. MORGAN (Hsg.). *Syntax and semantics: Speech acts.* Vol. 3. New York: Academic. 41-58.

LACHENY, MARC. 2008: *Karl Kraus lecteur de Nestroy. Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale.*

Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

MERKEL, REINHARD. 1994: *Strafrecht und Satire im Werk von Karl Kraus*. Baden-Baden : Nomos.

PRIOR, ARTHUR N. 1964 : „Indirect Speech and Extensionality“in *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*. Vol. 15, No. 3. 35-40.

RECANATI, FRANÇOIS . 2008 : „-Open Quotation revisited“ in *Philosophical Perspectives, 22: Philosophy of Language*.

SPERBER, DAN & WILSON, DEIRDRE. 1981 : „ On Verbal Irony“in P. COLE (Hsg.), *Radical Pragmatics*. Elsevier. 295-318.

SPERBER, DAN & WILSON, DEIRDRE. 1996. *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford : Blackwell (erste Ausgabe 1986).

SPERBER, DAN & WILSON, DEIRDRE. 2005 : « Relevance Theory », in L. HORN & G. WARD (Hsg.) *Handbook of Pragmatics*. Oxford: Blackwell.

STERN, J.P.. 1966: „Karl Kraus’s vision of language“, in *Modern Language Review*, 61, 71-84.

SZONDI, PETER. 1956 : *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.

TIMMS, EDWARD. 1986: *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist: Culture and Crisis in Habsburg Vienna*. New Haven / London: Yale University Press.

TOTZEVA, SOPHIA. 1995: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen : Narr.

UBERSFELD, ANNE. 1977: *Lire le théâtre*. Paris : Editions Sociales.

WAGENKNECHT, CHRISTIAN. 1965: *Das Wortspiel bei Karl Kraus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

YOUKER, TIMOTHY. 2011: „The Sounds of Deed. Karl Kraus and Acoustic Quotation“, in *Theatre Journal* 63, 1: 85-100.



„Nach Kraus's Satire-Konzeption lag der kritischen Betrachtungsweise die Vorstellung einer autonomen, vernünftigen Sprache zugrunde, mit deren Eigengesetzmäßigkeiten stilistische, gedankliche und moralische Verfehlungen des Sprechers aufgedeckt werden könnten. Die Sprache war für Kraus ein magisches Instrument der Wahrheitsfindung.“ (Bähr 1977:98). Bodine (1975) liefert einen guten Überblick über die Grundlagen dieser „Sprachmystik“.

2 Zur ideengeschichtlichen Verbidnung von Satire und Gerichtbarkeit und ihrer Rezeption bei Kraus, s. die ganze Argumentation von Merkel (1994 : 338-359).

3 Alle Hervorhebungen sind vom Verf. und nicht im Original.

4 Dass eine Semantik, die Wahrhaftigkeit mit Referenz identifiziert, an der Fiktion Anstoß nehmen könnte, ist seit Platon bekannt, der gerade aus diesem Grund die Dichter aus der Polis verbannt.

5 Dieses Postulat betrifft nur die formale Beziehung der beiden Kommunikationsebenen. Die Ausblendung der externen Kommunikationsebene ist also völlig unabhängig etwa von der Frage nach dem Realismus.

6 Die Trivialität, die damals Grice mitunter vorgeworfen wurde, liefert ein gutes Argument dafür, diese Regeln als weithin akzeptiert -wenn auch nicht nachdrücklich formuliert- zu betrachten.

7 Stern (1966:78 ff.) erklärt, dass Metaphern, v.a. wenn sie konventionalisiert sind, für Kraus immer nur als Klischees zu verstehen sind, und somit auch als Zeichen eines sittlichen Verfalls.

8 Der „Gebrauch“ des Diskurses setzt voraus, dass auf die kontextuelle Referenz der sprachlichen Form in der Tat referiert wird, und dass der semantische Inhalt der Aussage Mittel zum kommunikativen (i.d.R. Informativen) Zweck ist. Als „Anführung“ bezeichnet man alle Fälle, wo auf die sprachliche Form dieses Diskurses referiert wird. Letzterer Satz weist etwa selber eine Anführung des Terminus „Anführung“ auf, während die erste Okkurrenz im jetzigen Satz einen Gebrauch desselben Terminus darstellt.

9 S. Youker (2011) für eine detaillierte theaterwissenschaftliche Analyse der Vorlesungen Kraus' sowie für eine Besprechung des sog. „akustischen Zitats“ als Arbeitsmethode. Ähnliches schon in Daviau (1961:48).

10 S. Bouveresse 2007: 125-149.

11 Sperber&Wilson 1981:311.

12 Ähnliche Intuitionen sind auch zu finden in Bähr (1977:99) zum ironisierenden Gebrauch des Sperrdrucks in der Fackel sowie in Wagenknecht (1965:147) über die Pragmatik der (von Kraus gern benutzten) rhetorischen Fragen. S. auch Timms 1990:40, wo erklärt wird, warum kein einheitlicher Kraus'scher ideologischer Standpunkt innerhalb der LTM hingenommen werden kann. Die Meinungsbildung war auch im persönlichen Fall von Karl Kraus eine prozessuale Entwicklung.

14 Auf die der Nörgler in IV, 29 nachdrücklich gesetzt hatte.

15 Sperrdruck im Original.

16 „Gleichsam mit dem Widerhaken sprachkritischen Zweifels hebt er Texte mit dem Mittel der Sperrung aus ihren besonders schlecht konstruierten Stellen hervor. Die Beurteilung des Zitats bleibt zwar dem Leser anheimgestellt, aber er hat schon ein Vorurteil, wenn er sieht, mit welcher Geste -und von wem !- Texte zur Beurteilung ihrer sprachlichen Gestaltung vorgeführt werden. Man kann sagen, ohne Aussprache wird über den Sprachgebrauch der zitierten Schreiber geurteilt (Die Zitate allein sprechen gegen sich selbst).“ (Bähr 1977:99 f.). Die hier beschriebene Methodik der Distanzierung entspricht übrigens vollkommen der Beschreibung, die im vorliegenden Aufsatz am Beispiel des Stimmenimitators verdeutlicht wurde.

17 Der Spruch ist umso pikanter, als es sich eigentlich schon damals um ein propagandistisches Leitmotiv handelte. Bereits 1915 wurden deutsche Postkarten verteilt, auf denen über dem Abbild des Kaisers folgender Satz zu lesen war : „Vor Gott und der Geschichte ist mein Gewissen rein : Ich habe den Krieg nicht gewollt“. Ausgerechnet Gott bürgt dafür, dass der irdische „Herr“ „es nicht gewollt hatte“. Später im Krieg erschienen auch Postkarten, die den Kaiser beim Gebet vor dem Grab eines gefallenen Soldaten aufzeigen, wiederum mit der Inschrift „Ich habe es nicht gewollt“. In der elsässischen Residenz des Kaisers, Schloss Hochkönigsburg, ist der Satz seit 1917 am Kamingitter des FestsaaIs zu lesen. Heute wird manchmal behauptet, dass Wilhelm auch am Tag seiner Abdankung diesen Satz wiederholt hätte. Die Hypothese ist schön, Belege dafür gibt es aber m.W. keine.

18S. u.a. Timms (1986:400 ff.), der suggeriert, Kraus hätte die Unschuld Gottes betonen wollen, um die Schuld der Menschheit hervorzuheben.