

KARL KRAUS UND DER WIEN-TOPOS
IN KUNSTTHEORIEN
DER LITERARISCHEN MODERNE (1918–1933)

Satire als Avantgarde bei Berthold Viertel,
Leopold Liegler und Walter Benjamin

Von Christian van der Steeg (Zürich)

Karl Kraus and the Topos of Vienna in Art Theories of Literary Modernism (1918–1933): Satire as Avant-Garde in the Works of Berthold Viertel, Leopold Liegler and Walter Benjamin

In the Twenties (1918–1933), the evolution of modern literature is characterized by the systematic exploration of traditional and recent satirical forms. This applies to contemporary theory of arts as well. Especially the works of Karl Kraus stimulated its Formation. The innovative power of satirical forms in the contemporary theory of arts can be reconstructed by transcriptions of a Vienna topos.

Die Evolution der literarischen Moderne zeichnet sich in den Zwanziger Jahren (1918–1933) durch die systematische Auseinandersetzung mit tradierten und rezenten satirischen Formen aus. Dies gilt auch für die zeitgenössische Kunsttheorie. Wesentliche Impulse erhält sie durch das Œuvre von Karl Kraus. Die Innovationskraft der satirischen Formen für die moderne Kunsttheorie lässt sich anhand der Umschriften eines diskurstypischen Wien-Topos rekonstruieren.

Die Volkszählung hat ergeben, daß Wien 2,030.834 Einwohner hat.
Nämlich 2,030.833 Seelen und mich.¹⁾

Was sind die entscheidenden Faktoren unsrer Entwicklung geworden,
Seele oder Petroleum?²⁾

Die Satire gilt seit der Antike, zumal in ihrer römischen Ausprägung, als urbane literarische ‚Gattung‘.³⁾ Die Korrelation Satire-Stadt liegt aufgrund der kanonischen Texte Juvenals, Horaz’ oder Petronius’ auf der Hand. Sie legitimierte sich

¹⁾ KARL KRAUS, *Die Fackel*, Nr. 315/319, S. 13; zitiert nach dem Reprint bei Zweitausendeins. Siehe dieselbe Glosse zu Beginn von BERTHOLD VIERTEL, *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit*, Dresden 1921, S. 7. Vgl. ELIAS CANETTI, *Der Neue Karl Kraus. Vortrag*, gehalten in der Berliner Akademie der Künste, in: DERS., *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt/M. 1981, S. 247–271, hier: S. 247. Nach Canetti bezeichnet keine Äußerung besser die Stellung und das Wesen von Kraus.

einst aber auch etymologisch, insofern man lange Zeit, fälschlicherweise den Satiriker vom Satyrn herleitend, Satiren als Spottverse von Bauern betrachtete, die sich über die verderbten Sitten der naturentfremdeten Städtebewohner lustig machten.⁴⁾ Wie unzählige Titelblätter älterer Satire-Zeitschriften bezieht sich noch das frühe Cover der von Karl Kraus edierten ›Fackel‹-Hefte auf diese Semantik, indem es die aus der Ferne gesehene, von zwei bärtigen Satyrn ornamentierte Silhouette Wiens zeigt.⁵⁾ Kraus beschriftet aber auch persönlich die ausgetretenen Pfade dieser gattungsästhetischen Korrelation, als er während des Ersten Weltkriegs zur Erholung von den politischen Wirrnissen mit seiner Geliebten Sidonie Nádherný in die (idyllische) Schweizer Bergwelt verreiste oder sich in den Schlosspark von Janowitz, den Wohnsitz der böhmischen Adelligen, zurückzog.⁶⁾ Die Naturlyrik, die aus dieser Inspirationsquelle hervorging, schlug 1915 in der ›Fackel‹ einen neuen Ton an. Als Erklärung für sein ungewöhnliches Register druckte Kraus im Jahr darauf in der ›Fackel‹ Zitate aus Friedrich Schillers ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹ (1795) ab, welche die Naturgedichte als positive Spiegelbilder seiner Zeitsatiren und mithin als gesellschaftskritische Elaborate lesbar machten.⁷⁾ Der Satiriker nutzte auf diese Art und Weise gezielt den jahrhundertealten, auf dem Gegensatz Kultur/Natur basierenden Diskurs, um die Zensur zu passieren.⁸⁾ Mit Schmetterlingen attackierte er Wien.⁹⁾

²⁾ Die Weltbühne 10 (1928), S. 387; Leserbrief Erwin Piscators; zitiert nach dem Reprint im Athenäum-Verlag.

³⁾ JÜRGEN BRUMMACK, Zu Begriff und Theorie der Satire, in: DVJS 45 (1971), S. 274–377, hier: S. 326f.

⁴⁾ Ebenda.

⁵⁾ Ab Nr. 82 bestand der ›Fackel‹-Umschlag aus einer von Adolf Loos gestalteten Typografie. Siehe FRIEDRICH PFÄFFLIN und EVA DAMBACHER in Zusammenarbeit mit VOLKER KAHMEN, Der ›Fackel‹-Lauf. Bibliographische Verzeichnisse. ›Die Fackel‹ als Verlagserzeugnis, 1899–1936. Verlag Jahoda & Siegel, Wien, 1905–1935. Zeitschriften, die sich an der ›Fackel‹ entzündeten. Vorbilder, Schmarotzer und Blätter aus dem Geist der ›Fackel‹. Ein Jahrhundertphänomen, Marbach 1999, S. 24f. Die Modernisierung des Covers ist möglicherweise eine bewusste Korrektur der falschen Etymologie. Vgl. KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 561–567, S. 83.

⁶⁾ Dazu KARL KRAUS, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin, 1913–1936, auf der Grundlage der Ausgabe von Heinrich Fischer und Michael Lazarus neu herausgegeben und ergänzt von FRIEDRICH PFÄFFLIN, 2 Bde., Göttingen 2005, hier: Bd. 1, S. 12–543; sowie EDWARD TIMMS, Karl Kraus, Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk, 1974 bis 1918, Frankfurt/M. 1999, S. 340–365.

⁷⁾ KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 443/444, S. 13f. Vgl. FRIEDRICH SCHILLER, Theoretische Schriften, hrsg. von ROLF-PETER JANZ unter Mitarbeit von HANS RICHARD BRITTNACHER, GERD KLEINER und FABIAN STÖRMER (= Werke und Briefe in zwölf Bänden 8), Frankfurt/M. 2008, S. 728, 740, 742, 746, 725.

⁸⁾ Zu Kraus' Umgang mit der Zensur siehe JOHN D. HALLIDAY, Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War. A comparative Study of ›Die Fackel‹ and ›Die Aktion‹ between 1911 and 1928, Passau 1986, bes. S. 135–167.

⁹⁾ Bspw. KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 413–417, S. 128; DERS., Schriften, hrsg. von CHRISTIAN WAGENKNECHT, Frankfurt/M. 1986–1994, Bd. 9, S. 58.

Das einstige Machtzentrum der Habsburgermonarchie war dann in den 1920er und frühen 1930er Jahren nicht mehr eine x-beliebige, von einem Satiriker aus der Außenperspektive in den Blick genommene Stadt. Kraus kommentierte die Ausrufung der Republik Österreich mit einem 120-seitigen, im Januar 1919 erschienenen ›Fackel‹-Heft, übertitelt ›Nachruf, in welchem er scharf mit der historischen Rolle der entthronten Habsburgerdynastie ins Gericht geht; gleichzeitig warnt er vor dem Fortbestand des unter ihrer Herrschaft kultivierten Habitus des „österreichische[n] Antlitz[es]“, „vo[r] dem Fluch, Wiener zu sein“.¹⁰⁾ Mit der Kapitulation der Mittelmächte veränderten sich im November 1918 indes nicht nur die politischen Systeme, sondern der Erste Weltkrieg hatte auch im literarischen Feld den bürgerlichen Kunst-Nomos ins Wanken gebracht.¹¹⁾ Als Reaktion auf dessen Krise entwickelten die Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne – exemplarisch Erwin Piscator und Bertolt Brecht – eine Stilistik, die sich durch Montagetechnik, Episierung, Versachlichung und politisches Engagement polemisch von der bürgerlichen Autonomieästhetik absetzte.¹²⁾

Katalysatoren für diese Suche nach künstlerischem Neuland waren unter anderem die satirischen Formen.¹³⁾ Deren systematische Verwendung lag zum einen aufgrund struktureller Ähnlichkeiten nahe: So sind satirische Formen gleich den modernen antiorganisch, gattungshybridisierend, rationalistisch,

¹⁰⁾ DERS., Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 501–507, S. 53, 2.

¹¹⁾ Als Folge des Ersten Weltkriegs ist allgemein die – der Verwendung satirischer Formen zuarbeitende – Politisierung und Ethisierung der Literatur zu beobachten. Siehe bspw. JOST HERMAND und FRANK TROMMLER, Die Kultur der Weimarer Republik, München 1978, S. 128–192; MATHIAS MAYER, Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven, München 2010; MAXIMILIAN HÄUSLER, Die Ethik des satirischen Schreibens. Karl Kraus, Hermann Broch, Robert Musil, Heidelberg 2015. Zum Nomos-Begriff PIERRE BOURDIEU, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/M. 2001, S. 353–360.

¹²⁾ Bspw. HELMUTH KIESEL, Geschichte der literarischen Moderne, München 2004, S. 299–303; auch DERS., Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918–1933 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 10), München 2017.

¹³⁾ Hinweise zur Relevanz der satirischen Formen für die Literaturepoche 1918–1933 liefern bspw. Gegen-Zeitung, Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts, hrsg. von HELMUT ARNTZEN, Heidelberg 1964; auch die entsprechenden Beiträge in: KARL RIHA, Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze zu den Dunkelmännerbriefen, zu Lesage, Lichtenberg, Klassiker-Parodie, Daumier, Herwegh, Kürnberger, Holz, Kraus, Heinrich Mann, Tucholsky, Hausmann, Brecht, Valentin, Schwitters, Hitler-Parodie und Henscheid, Opladen 1992. Auf eine systematische Funktion der satirischen Formen für die moderne Dramatik der 1920er und frühen 1930er Jahre weist hin: DIETER MAYER, Die Epoche der Weimarer Republik, in: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von VIKTOR ŽMEGAČ, Königstein/Ts. 1984, Bd. III/1, 1918–1945, S. 52–59. Für die Synergien von satirischen Formen und neusachlichem Roman TEUT AUGUSTIN DEESE, Neue Sachlichkeit zwischen Satire und Sentimentalität, Los Angeles 2006. Der vorliegende Artikel basiert auf meiner Habilitationsschrift ›Satire als Avantgarde. Die literarische Moderne, 1918–1933‹.

realistisch, sozialkritisch und ironisch.¹⁴⁾ Zum anderen war die flächendeckende Beschäftigung mit den satirischen Formen in der Oppositionshaltung zu einer bürgerlichen Kunstanschauung begründet, für die, wie beim damaligen Exponenten Johannes Volkelt nachzulesen ist, „[d]as Satirische“ ein „Mischgebilde von Kunst und Lebensprosa“ darstellt und „ein Herausfallen aus dem Rein-Künstlerischen“ bedeutet“, weil es diametral insbesondere mit Formenprimat und Entlastungspflicht, aber auch Schönheits-, Harmonie- oder Universalitätsvorstellung der bürgerlichen Ästhetik konfiguriert.¹⁵⁾ Stringent entdeckten folglich die Künstlerinnen und Künstler der literarischen Moderne im Zuge der Krise des bürgerlichen Kunst-Nomos in und um den Ersten Weltkrieg das brachliegende Innovationspotential der satirischen Formen. Analog zu futuristischen, surrealistischen und dadaistischen Stilexperimenten übernahmen die satirischen Formen derart in der Evolution der literarischen Moderne eine Avantgardefunktion.¹⁶⁾ Schließlich schrieben sie sich matrixartig in die kanonischen Kunstwerke der Zwanziger Jahre ein.¹⁷⁾

Flankieren die „permanente Revolution“¹⁸⁾ des literarischen Feldes für gewöhnlich ästhetisch-philosophische Überlegungen,¹⁹⁾ so ist nun für die modernen Kunsttheorien der Zwanziger Jahre nicht nur die Reflexion der satirischen Formen, sondern überdies, strukturell gekoppelt, die Umkodierung eines Wien-Topos festzuhalten.²⁰⁾ Eine der wichtigsten Ursachen für dieses Diskursphänomen war Kraus, der von Wien aus mit ›Fackel‹ und den ›Letzten Tagen der Menschheit‹ (1919/22) direkt und indirekt das künstlerische Schaffen zentraler Akteurinnen und Akteure beeinflusste.²¹⁾ Der Ideentransfer resultierte

¹⁴⁾ Vgl. bspw. JÜRGEN BRUMMACK, *Satire*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von PAUL MERKER, WOLFGANG STAMMLER und WERNER KOHLSCHMIDT, Berlin 1958–1988, S. 601–614, hier: § 3; WERNER VON KOPPELFELS, *Der andere Blick. Das Vermächtnis des Menippos in der europäischen Literatur*, München 2007, S. 22–29.

¹⁵⁾ JOHANNES VOLKELT, *System der Ästhetik*. Bd. 2: *Die ästhetischen Grundgestalten*, 2. Aufl., München 1925, S. 476f.; DERS., *System der Ästhetik*, Bd. 1: *Grundlegung der Ästhetik*, 2. Aufl., München 1927, bes. S. 426. Die Erstauflage von Volkelt dreibändigem ›System der Ästhetik‹ erschien in den Jahren 1905, 1910 und 1912. Zur Kritik der satirischen Formen in der bürgerlichen Ästhetik GEORGINA BAUM, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters*, Berlin 1959, bes. S. 65–72.

¹⁶⁾ Zur Avantgardefunktion von Surrealismus, Futurismus und Dadaismus PETER BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017; KIESEL, *Geschichte der literarischen Moderne* (zit. Anm. 12), S. 233–297.

¹⁷⁾ Vgl. Anm. 13.

¹⁸⁾ BOURDIEU, *Die Regeln der Kunst* (zit. Anm. 11), S. 379.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 270–279.

²⁰⁾ Zur literarischen Wien-Semantik: Wien. Eine Stadt im Spiegel der Literatur, hrsg. von BERNHARD FETZ, KATHARINA MANOJLOVIC und KERSTIN PUTZ, Wien, Bozen 2019. Allgemein zur Stadt-Darstellung in der Literatur der Weimarer Republik STEFAN REHM, *Stadt/Land. Eine Raumfiguration in Literatur und Film der Weimarer Republik*, Würzburg 2015.

²¹⁾ Bspw. für das epische Theater KURT KROLOP, Bertolt Brecht und Karl Kraus, in: DERS., *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*, Berlin 1987, S. 252–303; EDWARD TIMMS, *Karl*

nicht zuletzt daraus, dass eine relativ große Zahl unter ihnen – Robert Musil, Alfred Polgar, Joseph Roth, Jaroslav Hašek, Karel Čapek, Alexander Roda Roda, Franz Blei, Anton Kuh oder Vicky Baum – in der Habsburgermonarchie künstlerisch, d. h. auch – unter anderem durch Kraus in Wien – satirisch sozialisiert worden war und, bestens vernetzt, im Literatursystem der Weimarer Republik eine bedeutende Rolle spielte.²²⁾ Paradigmatisch beschreiben lässt sich die zeitgenössische Theoriebildung der Moderne und die für sie typische Assoziierung Satire-Wien anhand von Berthold Viertels Essay-Band ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ (1921), Leopold Lieglers Monografie ›Karl Kraus und sein Werk‹ (1920/1933) sowie Walter Benjamins Essay ›Karl Kraus‹ (1931). Es handelt sich dabei um drei Texte, die, mit Benjamins materialistischer Ästhetik als Fluchtpunkt, unterschiedliche kunsttheoretische Konsequenzen aus der Avantgardefunktion der satirischen Formen zogen: Wien fungiert zu diesem Zweck als Ursprung (1.), Symbol (2.), Gegenwart (3.) sowie Utopie (4.) der modernen Kunst.

1. Am Rand der Systeme: Wien als Ursprungsmythos

Wie so viele Intellektuelle hatte auch Viertel, dessen Weg als Regisseur in den 1920er Jahren über Dresden, Berlin und Zürich nach Hollywood führte, 1914 enthusiastisch auf den Kriegseintritt der Mittelmächte reagiert und seine Begeisterung in mehreren Kriegsgedichten kundgetan.²³⁾ Wohl aus Rücksicht auf die langjährige Freundschaft war Kraus mit diesem Umstand milde verfahren; die ›Fackel‹ sieht im Fauxpas stärker das Symptom einer Epoche, in der man sich hinreißen ließ; zudem wird es Viertel angerechnet, dass er im Gegensatz zu anderen Literaten seinen Fehler öffentlich eingestanden hatte.²⁴⁾ Wie so viele Kriegsbefürworter der ersten Stunde wurde auch Viertel rasch von den militärischen und politischen Geschehnissen desillusioniert. Auf die Kriegs-

Kraus, *Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*, New Haven, London 2005, bes. S. 385–388.

²²⁾ Zudem sorgte der aus Wien stammende Starschauspieler Max Pallenberg anfangs des Jahres 1928 für Aufsehen, als er in Piscators Bühnenfassung von Jaroslav Hašeks Romansatire ›Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk‹ (dt. 1926) kongenial den Protagonisten verkörperte.

²³⁾ FRIEDRICH PFÄFFLIN, Berthold Viertel (1885–1953). Eine Dokumentation, München 1969, S. 13–15; JOSEF MAYERHÖFER, Berthold Viertel. Regisseur und Dichter (1885–1953), Wien 1975, S. 49. Allgemein zur deutschsprachigen Literatur im Ersten Weltkrieg ALEXANDER HONOLD, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*, Berlin 2015; *Der Held im Schützengraben, Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*, hrsg. von KARL WAGNER, STEPHAN BAUMGARTNER und MICHAEL GAMPER, Zürich 2015. Zur Reaktion österreichischer Autoren EBERHARD SAUERMAN, *Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg*, Wien 2000.

²⁴⁾ KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 423–425, S. 22f.

gedichte folgte daher eine Reihe von Essays, die seine anfängliche Euphorie selbstkritisch hinterfragen. Die Essays erschienen zunächst vom 15. März bis 28. Juni 1917 in der ›Schaubühne‹; in Buchform wurden sie 1921 unter dem Titel ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ im Dresdener Rudolf Kaemmerer Verlag publiziert.²⁵⁾ Zusammen mit Lieglers Monografie ›Karl Kraus und sein Werk‹ waren die Essays lange die wichtigste zeitgenössische Informationsquelle zu Werk und Biografie des Satirikers. So stützen sich etwa ›Meyers Lexikon‹ (1927), ›Der Große Brockhaus‹ (1931) oder auch die ›Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte‹ (1937) von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler für ihre Kraus-Einträge jeweils auf Viertels und Lieglers Interpretationen.²⁶⁾

Seine Essays hatte Viertel an der Peripherie des Habsburgerreichs verfasst, in Ostgalizien, wo er im Krieg als Oberleutnant stationiert gewesen war. Die Auseinandersetzung mit Kraus folgte einem sozialen Muster, denn Viertel war keineswegs der einzige Militärangehörige der Mittelmächte, der sich damals durch die Lektüre von Kraus weltanschaulich und/oder künstlerisch zu regenerieren hoffte: Von Februar 1915 bis April 1919 steigerte die ›Fackel‹ ihre Auflage von 8.100 auf 13.500 Exemplare;²⁷⁾ 48 öffentliche Vorlesungen verliehen ihrem pazifistischen Gehalt zusätzliche Resonanz.²⁸⁾ Von Wien aus verbreitete sich die Satire in die Kampfgebiete, wo die ›Fackel‹-Hefte, die Bücher des Satirikers sowie die Eindrücke der auf Fronturlaub besuchten Vorlesungen kursierten.²⁹⁾ Soldaten und Offiziere bedankten sich in Briefen und mit Postkarten für die trickreich an der Zensur vorbeipublizierte Zeitschrift.³⁰⁾ Es sei nicht leicht ge-

²⁵⁾ Die Schaubühne 11 (1917), S. 246–249; 12 (1917), S. 268–271; 13 (1917), S. 291–295; 14 (1917), S. 317–320; 15 (1917), S. 338–342; 16 (1917), S. 365–371; 18 (1917), S. 408–413; 19 (1917), S. 431–434; 22 (1917), S. 499–505; 23 (1917), S. 520–525; 24 (1917), S. 546–550; 26 (1917), S. 594–600; zitiert nach dem vollständigen Nachdruck im Athenäum-Verlag.

²⁶⁾ Kraus verweist auf den Eintrag in ›Meyers Lexikon‹ in: KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 781–786, S. 74.

²⁷⁾ PEÄFFLIN, DAMBACHER, KAHMEN, Der ›Fackel-Lauf (zit. Anm. 5), S. 82–93.

²⁸⁾ FRIEDRICH JENACZEK, Zeittafeln zur ›Fackel. Themen – Ziele – Probleme, München 1965, S. 48.

²⁹⁾ Militärangehörige sollen ihre Fronturlaube terminlich so gelegt haben, dass sie den Besuch der Kraus-Vorlesungen ermöglichten. Siehe LEOPOLD LIEGLER, Meine Erinnerungen an Karl Kraus, in: Kraus-Heft 25 (1983), S. 1–20, hier: S. 7. Viertel traf sich während seiner Wien-Aufenthalte mit dem Satiriker privat und besuchte ebenfalls dessen Vorlesungen. Siehe SALKA VIERTEL, Das unbelehrbare Herz. Erinnerungen an ein Leben mit Künstlern des 20. Jahrhunderts, Berlin 2012, S. 113f., 118. Unter den prominenten Lesern der ›Fackel‹ befanden sich etwa Werner Kraft, der 1915 zum Militärdienst eingezogen worden war und in Ilten bei Hannover als Krankenwärter diente. Siehe KRAUS, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin (zit. Anm. 6), Bd. 1, S. 470; Bd. 2, S. 373f. Auch der Humorist und Satiriker Hans Reimann las im Feld die ›Fackel‹. Siehe HANS REINMANN, Mein blaues Wunder. Lebensmosaik eines Humoristen, München 1959, S. 131. Carl Zuckmayer fand die ›Fackel‹ an der Westfront sogar in einer Feldbuchhandlung. Siehe CARL ZUCKMAYER, Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft, Frankfurt/M. 2006, S. 286f.

³⁰⁾ Siehe KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 423–425, S. 53f.; Nr. 426–430, S. 41; Nr. 521–530, S. 21; Nr. 657–667, S. 13–20; KRAUS, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin (zit. Anm. 6),

wesen, schrieb der mit Ludwig Wittgenstein als Kriegsgefangener inhaftierte Gymnasiallehrer Ludwig Hänsel, mit den Aphorismen von Kraus „in der Tasche und im Kopf, ein anständiger Soldat zu sein“.³¹⁾

Indem ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ vor dem Hintergrund der chaotischen und gewaltsamen Zeitumstände die künstlerische Physiognomie von Kraus ausleuchtet, legen die Essays Rechenschaft auch über jene bürgerliche Werteordnung ab, die in den Ersten Weltkrieg geführt hatte. Viertels Krisendiagnose war damit zugleich eine kritische Stellungnahme zur bürgerlichen Autonomieästhetik. So profilieren die Essays mit dem Satiriker Kraus bewusst einen sozialkritisch-engagierten Künstlertypus, der sich antinomisch zum Prototyp des kontemplativen bürgerlichen Dichters verhält und der seine Gesellschaftskritik mittels eines künstlerischen Verfahrens exekutiert, das Viertel emphatisch als Novum des literarischen Feldes herausstreicht: als eine „neue und kunstreiche Kunstform“, fabriziert „aus dem sprödesten Material, dem häßlichsten Stimmengewirr der Zeit und der Reflexion des Einzelnen, welche diese Mißform herrisch durchdringt“.³²⁾ Diese Formmerkmale – dokumentarischer Realismus („sprödestes Material“), Montagetechnik („Stimmengewirr“), Essayismus („Reflexion des Einzelnen“) und satirisch-aggressive Sozialkritik („Mißform herrisch durchdringt“) – spiegeln dabei die Stilistik der ›Fackel‹ wider, aber auch die der satirischen Formen im Allgemeinen sowie, keineswegs zufällig, die der literarischen Moderne von 1918 bis 1933. Kraus' satirische Kunst war dementsprechend für Viertel nicht nur innovativ aufgrund ihrer formalen Beschaffenheit, sondern auch, weil sie als „Kunst der Frage“, d. h. als Kunst der Kritik, sowohl gegen die „Ja-Sagerei“³³⁾ im politischen Bereich als auch gegen den bürgerlichen Kunst-Nomos im literarischen Feld opponierte, dessen scheinaffine, realitätsfremde und vor allem auch satirefeindliche Vertreterinnen und Vertreter im Sommer 1914 kollektiv versagt hatten.

Vergleichbar dem frühen ›Fackel-Cover fällt in den Essays dazu der Blick aus der galizischen Etappe auf das im Hinterland gelegene Wien:

Jenes Wien, das uns so schmeichelnd umgeben hatte, liegt heute – wo? In einem Hinterland. Wer uns verläßt, um ein Wiener in Wien – im schönen Wien! – zu sein, hat uns verlassen; und ist in die unwiederbringliche Vergangenheit zurückentwichen, wie ein Gespenst, das ins Reich der Schatten heimkehrt. Und wenn wir uns vorstellen, daß auch wir nach Wien heimkehren werden – so sehr wir es wünschen, wissen wir doch nicht, ob

Bd. 1, S. 265, 267, 289. Zur Einschränkung der pazifistischen Literatur durch die Zensur HALLIDAY, Karl Kraus, Franz Pfemfert and the First World War (zit. Anm. 8), bes. S. 135–167.

³¹⁾ LUDWIG HÄNSEL, *Begegnungen und Auseinandersetzungen mit Denkern und Dichtern der Neuzeit*, Wien, München 1960, S. 212.

³²⁾ VIERTEL, Karl Kraus (wie Anm. 1), S. 9.

³³⁾ Ebenda, S. 10.

wir es hoffen oder fürchten sollen. Der unwahrscheinliche Ort, wo wir jetzt stehen, ist der Schnittpunkt zweier entgegengesetzter Bewegungen; zweier kontradiktorischer Blicklinien – oder vielmehr: hier scheint die Zeit gleichzeitig vorwärts und rückwärts zu laufen. Da weiß keiner, wohin er gelangen wird [...]. Man versuche, sich am geistigen Himmel zu orientieren! Vergebens.³⁴⁾

Diese Passage war Ausdruck einer tiefreichenden Skepsis, ob dereinst bei Friedensschluss die Heimkehr aus der Etappe nach Wien überhaupt noch möglich sei. Die räumliche Metaphorik zweier kontradiktorischer Perspektiven artikuliert primär Hindernisse zeitlicher Wesensart, eine epochale Zäsur intendierend insofern, als das einst blühende Wien lediglich als unzeitgemäßer Widergänger in die Kriegsgegenwart hineinragt. Es ist einerseits sowohl ein melancholischer als auch ein kritischer Blick, den Viertel hier auf die Wiener Kultur vor 1914 wirft; andererseits impliziert seine Betrachtung gleichfalls einen zukunftssträchtigen, modernen Aspekt. Denn Kraus' ethische Integrität und künstlerische Innovation hätte sich ohne den Wiener Kulturraum überhaupt nicht ausbilden können. So verdankt der Satiriker dem „genius loci“³⁵⁾ der Stadt die entscheidenden Anstöße für seine neuartige Kunstform; erstens, weil die journalistischen Fehlleistungen der in Wien ansässigen ›Neuen Freien Presse‹ die Kreativität des Satirikers stimulieren;³⁶⁾ zweitens, weil hier Persönlichkeitskult und satireaffines Milieu zusammentreffen:

Die Beliebtheiten konnten sich nicht beklagen, daß der Satiriker sie vernachlässigte. Wie der Tag sie brachte, holte er sie aus den Spalten der Blätter hervor, die Publikumsmenschen, all diese netten und tüchtigen Wiener und Europäer, die einbekannten Repräsentanten des Zeitgeists. Diese Gesellschaft hatte den Satiriker mit Huld bewillkommt – Wien bot seinem besondern Sohne sofort die Schoßkindschaft an. Raisonieren, Raunzen, Frozzeln gehörte hier seit je zur Lebenskunst. [...] Alle Sachlichkeiten: Staat und Kirche, Politik und Justiz, Wissenschaft und Geschäft, traten in dem Reigen dieser Stadt als bunte Figuren auf, der Prophet als Wurstel – warum sollte nicht auch der Satiriker mitspielen? [...] Wien erwartete von Karl Kraus eine ergötzliche chronique scandaleuse. Er hätte als der ungezogene Liebling der Wiener Grazien alt werden können [...]. Karl Kraus nahm alle Unliebenswürdigkeit zusammen und wurde ein Spielverderber.³⁷⁾

Wie Rom einst den antiken Satirikern liefert Wien also Kraus mit den lokalen Medien und der Profilierungsneurose der hiesigen Bevölkerung erst den passenden Stoff. Zudem inspiriert ihn Wien mit den formalen Ressourcen der im städtischen Kontext kultivierten Altwiener Komödie („Wurstel“) zu seiner satirischen Kunst. Darüber hinaus fördert die Stadt – Viertel dürfte nicht nur

³⁴⁾ Ebenda, S. 8f.

³⁵⁾ Ebenda, S. 16.

³⁶⁾ Vgl. ebenda.

³⁷⁾ Ebenda, S. 18f.

an die Theaterstücke des von Kraus verehrten Johann Nestroy, sondern auch an das satirische Feuilleton Ferdinand Kürnbergers oder Leo Spitzers gedacht haben – eine allgemeine satirische Atmosphäre („Raisonnieren, Raunzen, Frozzeln“),³⁸⁾ dank der Kraus zunächst seine Satiriker-Karriere vorantreiben konnte, bis dann die Nivellierung dieser Kultur bei ihm Abwehrreflexe hervorrief und zur Entwicklung jener aggressiven satirischen Stilmittel führte, die Viertel als künstlerisches Novum im literarischen Feld herausstellt.

Mit dieser semantischen Zuspitzung inszenieren die Essays Wien als mythischen *Ursprungsort* einer satirischen modernen Kunst. Argumentative Unterstützung holte sich Viertel dazu ähnlich wie Kraus bei Schillers Formentypologie, gemäß welcher Satiriker wie Juvenal, Lukian oder Jonathan Swift „mit demselben Glück auch in den rührenden und zärtlichen Gattungen gedichtet haben“ müssten.³⁹⁾ Kraus' satirische Texte werden auf dieser Folie als ‚weltliche‘ Modifikationen der jüngst vom Satiriker verfassten, idyllisierenden Naturgedichte betrachtet:

Die Welt – als ein Irrweg, Abweg, Umweg zum Paradiese zurück. Und so versuche ich denn auch die Entwicklung dieser merkwürdigen Begabung zu deuten: Intellektualität als ein Abweg, der zu Unmittelbarkeit, zum Geiste zurückführt. Publizität – ein Irrweg zu Sprache zurück. Die Satire – ein Umweg zum Gedicht.⁴⁰⁾

Viertel richtet demnach in seinen Essays den Blick nicht nur aus der ostgalizischen Etappe nach Wien und aus der Natur auf die Stadt, sondern auch von der Peripherie der bürgerlichen Kunstanschauung auf deren Zentrum: von den von ihr kunsttheoretisch marginalisierten satirischen Formen auf die hochgradig prestigeträchtige, mit dem bürgerlichen Kunst-Nomos bestens konvergente naturlyrische Gattung. Der Rekurs auf Schiller nutzte klug sowohl die kanonische Geltung des Weimarer Klassikers als auch die Reputation, über welche

³⁸⁾ Ein Panorama der österreichischen Satire von Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart zeichnen die Tagungsbände: *Satire – Parodie – Pamphlet – Caricature en Autriche à l'Époque de François-Joseph, 1884–1914*, hrsg. von GILBERT RAVY und JEANNE BENAY, Rouen 1999; *Écritures et Langages satiriques en Autriche, 1914–1938*, Satire in Österreich, 1914–1938, hrsg. von GILBERT RAVY und JEANNE BENAY, Bern u. a. 1999; *Österreichische Satire, 1933–2000, Exil – Remigration – Assimilation*, hrsg. von JEANNE BENAY, ALFRED PFABIGAN und ANNE SAINT SAUVEUR, Bern 2003; *Österreich, 1945–2000, Das Land der Satire*, hrsg. von JEANNE BENAY und GERALD STIEG, Bern 2002.

³⁹⁾ SCHILLER, *Theoretische Schriften* (zit. Anm. 7), S. 742: „Die pathetische Satyre muß also jederzeit aus einem Gemüte fließen, welches von dem Ideale lebhaft durchdrungen ist. Nur ein herrschender Trieb nach Übereinstimmung kann und darf jenes tiefe Gefühl moralischer Widersprüche und jenen glühenden Unwillen gegen moralische Verkehrtheit erzeugen, welcher in einem Juvenal, Lucian, Dante, Swift, Young, Rousseau, Haller und anderen zur Begeisterung wird. Die nehmlichen Dichter würden und müßten mit demselben Glück auch in den rührenden und zärtlichen Gattungen gedichtet haben [...]“. Siehe das entsprechende Zitat in: KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 443/444, S. 13f.

⁴⁰⁾ VIERTEL, *Karl Kraus* (zit. Anm. 1), S. 64.

die satirischen Formen zum Ende der Aufklärungsperiode, als Schiller seine Abhandlung formulierte, noch verfügten.⁴¹⁾ Allein, indem Viertel Kraus' Zeitsatire mittels der vom Satiriker verfassten Naturlyrik künstlerisch legitimiert, bleibt sein Plädoyer für die satirischen Formen dem Normenkatalog sowie dem Gattungstableau der bürgerlichen Kunstanschauung treu.

2. *Humanismus versus Kapitalismus: Wien als Symbol*

Liegler schrieb zur selben Zeit wie Viertel, allerdings im beschaulichen St. Pölten, an ›Karl Kraus und sein Werk.⁴²⁾ Ursprünglich war die Monografie von Kraus' Verleger Kurt Wolff als „Urkundenbuch [...], über das tunlichst keine spätere Literatur- und Geschichtsklitterung mehr hinauskommen wird“,⁴³⁾ in Auftrag gegeben worden. Die Fertigstellung des Textes verzögerte sich jedoch derart, dass Wolff das Interesse daran verlor;⁴⁴⁾ wie er übrigens auch von Viertels Essays zunächst angetan gewesen war, sie indes nach dem Zerwürfnis mit Kraus nicht mehr publizieren mochte.⁴⁵⁾ 1920 erschien Lieglers Studie daher im Wiener Verlag Richard Lányi; 1933 wurde sie ein weiteres Mal aufgelegt. Wie Viertels Essays stellt die Monografie eine Sinnsuche dar: eine „Flucht in den Geist“, dank der Liegler „die eigene Menschenwürde und den Glauben an die Wahrhaftigkeit und das Gefühl sittlicher Verantwortung“ wiedererlangt

⁴¹⁾ JÖRG SCHÖNERT, *Satirische Aufklärung. Konstellationen und Krise des satirischen Erzählens in der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. 329–342. Bislang unveröffentlichte Habilitationsschrift (eingereicht 1976 beim Fachbereich 14 der Universität München). Einsehbar unter <www.goethezeitportal.de/db/wiss/aufklaerung/schoenert_satirische_aufklaerung.pdf> [10.05.2016].

⁴²⁾ Liegler war vor dem Krieg Beamter des Finanzministeriums und hatte 1911 als Erster in einer Wiener Zeitung, dem ›Wiener Montagblatt‹, den ansonsten von der lokalen Presse totgeschwiegenen Kraus gewürdigt. Der Satiriker hatte dies registriert und für Liegler Karten für eine seiner Vorlesungen zurücklegen lassen. Während der Arbeit an der Monografie intensivierte sich die Beziehung. Schließlich war Liegler als Korrektor und Berater des Satirikers tätig. 1923 brach der Kontakt aufgrund einer von Liegler veranstalteten Nestroy-Ausgabe ab. Siehe LIEGLER, *Meine Erinnerung an Karl Kraus* (zit. Anm. 29), bes. S. 8, 12, 16–18.

⁴³⁾ WStLB I.N. 164.185, zitiert nach KRAUS, *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin* (zit. Anm. 6), Bd. 2, S. 239. Es war geplant, das Buch in der von Georges Brandes herausgegebenen Reihe ›Die Literatur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen‹ zu publizieren. Deren Bände waren Aristoteles, Dante, Schiller, Kleist, Ibsen, Storm, Maupassant oder France gewidmet. Ursprünglich gehörte die Reihe dem Bardt-Marquardt-Verlag. Es macht den Anschein, als habe sich Wolff während des Kriegs mit dem Gedanken getragen, die Reihe zu übernehmen. Siehe KARL KRAUS und KURT WOLFF, *Zwischen jüngstem Tag und Weltgericht. Briefwechsel 1912–1921*, hrsg. von FRIEDRICH PFÄFFLIN, Göttingen 2007, S. 51f., 245.

⁴⁴⁾ Wolff erkundigte sich in einem Brief vom 18. Dezember 1917 bei Kraus, ob er die Weiterfinanzierung des Projekts für sinnvoll erachte. Siehe ebenda, S. 136f.

⁴⁵⁾ Ebenda, S. 15–20; 135f.

haben will.⁴⁶⁾ Das Buch war wie die Essays von Viertel das Bekenntnis einer Lebenskrise, die mit Hilfe von Kraus überwunden worden war. Es wurde Zeitgenossen zugeeignet, die eine ähnliche Erfahrung gemacht hatten.⁴⁷⁾

Um wie ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ die sozialen Voraussetzungen für Kraus' außergewöhnliches künstlerisches Schaffen zu klären, beschäftigt sich ›Karl Kraus und sein Werk‹ ebenfalls, und zwar akribisch, mit der habsburgischen Gesellschaft. Die Monografie geht dazu weit ins 19. Jahrhundert zurück und fixiert mit dem Jahr 1848 ein Stichdatum, insofern nach der gescheiterten Märzrevolution habsburgische Machtpolitik, Plutokratie und Presse einen Kulturzerfall verursachen, der notwendig den modernen Satiriker auf den Plan ruft. So erlöscht nach 1848 für Liegler eine „reine“, „edele“ und „menschliche[]“ „Volkskraft“ – eine „altösterreichische[] Heiterkeit“ –, die „der letzte Ausklang der formfreudigen Weltanschauung des Barocke“ gewesen war.⁴⁸⁾ Symptomatisch erlahmt nach 1848 auch die Kreativität der Künstler, die zuvor Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Grillparzer, Nestroy oder Adalbert Stifter ausgezeichnet hatte.⁴⁹⁾ Hauptschuldig an dieser Entwicklung war, in gut Kraus'scher Manier, die Presse, die gemäß Liegler nach 1848 zwar von der staatlichen Zensurbehörde weniger reguliert wurde, die jedoch ab diesem Zeitpunkt ihre Inhalte immer stärker den Kundenbedürfnissen anpasste, um auf dem freien Markt zu bestehen.⁵⁰⁾ Anstelle der demokratischen und aufklärerischen Ideen, die die Zeitungen vor 1848 in Umlauf brachten, schwächten sie dadurch jetzt Ethos und Urteilskraft des bürgerlichen Publikums. Und während die konservativen, ländlichen Gebiete der Habsburgermonarchie von dieser intelligiblen Degeneration des Bürgertums verschont bleiben, sind es in ›Karl Kraus und sein Werk‹ vor allem die Großstädte, in denen Geldadel, jüdische Finanzmagnaten, Liberalismus, Journalismus und intellektuelle Blassiertheit ihre Exzesse feiern.⁵¹⁾ Um 1900 erreicht dann in der Monografie der Moral- und Kulturzerfall in Wien seinen gesamteuropäischen Höhepunkt und lässt – wie später in Hermann Brochs ›Hofmannsthal und seine Zeit‹ (1955) – den Satiriker Kraus als „letzte[s] Warnungssignal“ entstehen.⁵²⁾

In ihren Grundzügen kommen diese Bedingungen des Œuvres von Kraus ebenfalls in Viertels Essays zur Sprache. Die Diagnose lag auf der Hand, zähl-

⁴⁶⁾ LEOPOLD LIEGLER, *Karl Kraus und sein Werk*, Wien 1920, S. 5.

⁴⁷⁾ Ebenda, S. 6.

⁴⁸⁾ Ebenda, S. 10.

⁴⁹⁾ Ebenda.

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 28f.

⁵¹⁾ Ebenda.

⁵²⁾ Ebenda, S. 10. Vgl. HERMANN BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt/M. 2001, S. 170–195.

ten doch zuvor entsprechende Überlegungen zum Motivbestand der ›Fackel.⁵³⁾ Im Einklang mit Kraus, Viertel oder etwa Robert Scheu ist denn auch Wien für Liegler jener Ort der Erde, wo man sich auf das Unwesentliche konzentriert, sich mit allen Mitteln – sei es Ornament, Persönlichkeit oder Gemüt(lichkeit) – der Logik der realen Dinge entwindet.⁵⁴⁾ Allein, Wien bedeutet für Liegler weitaus mehr als bloß eine Stadt, deren Wirtschafts- und Medienhistorie Stoff für die *Ursprungserzählung* der zeitgenössischen Satire liefert. Wien ist in ›Karl Kraus und sein Werk‹ zugleich „das *Symbol* einer beinahe schon verschollenen Kultur, die vergebens ihre alte Tradition verteidigt und sich gegen den Geist der neuen Zeit mit seinem gewissenlosen Erwerbs- und Machtrausch wehrt.“⁵⁵⁾ Die Monografie unterscheidet folglich nicht nur zwischen einem habsburgischen Kulturraum vor und nach 1848, sondern auch um 1900 zwischen einem durch Kapitalismus und Presse moralisch ausgehöhlten „Neuösterreichertum und Neuwienertum“ sowie einem in der Stadt dazumal noch aufspürbaren, in die Zeit vor 1848 zurückreichenden „alten Österreichertum[]“⁵⁶⁾ das sich mit aller Kraft gegen die „Entfremdung von der Natur“⁵⁷⁾ und gegen den Verlust der urösterreichischen, ins 17. und 18. Jahrhundert datierten Kulturwerte zur Wehr setzt. Dieser in Wien gleichsam eingekapselte „edle[] Kern“⁵⁸⁾ ist der Satiriker Kraus, der, 1874 geboren, für Liegler zur letzten Generation zählt, deren künstlerische und moralische Wertmaßstäbe durch die altösterreichische Kultur und, damit gekoppelt, durch die Landschaften der Habsburgermonarchie geprägt wurden, wie sie einst auf Nestroy wirkten und von Stifter kunstvoll beschrieben werden.⁵⁹⁾

Die Monografie aktualisiert auf diese Art und Weise ebenfalls die bis in die Antike zurückreichende Vorstellung der Satire als urbaner literarischer ‚Gattung‘ bzw. des Satirikers als Satyrn, der, vom werteseicheren Land und aus der Natur kommend, den Sittenverfall der Stadt verspottet. Und gleich Kraus und Viertel rekurriert Liegler in diesem Kontext auf Schillers Formentypologie und fasst entsprechend den Satiriker als einen Künstler auf, der „von dem Ideal lebhaft durchdrungen ist“, der „mit demselben Glück auch in den rührenden und zärtlichen Gattungen gedichtet haben“ würde, und der wie „die Dichter

⁵³⁾ Stellvertretend für die unzähligen Invektiven aus Kraus’ Feder die Aphorismen in ›Pro domo et mundo‹ (1912) in: KRAUS, Schriften (zit. Anm. 9), Bd. 8, S. 257–265; zudem den Text von Robert Scheu anlässlich des Todes des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger in: DERS., Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 301–302, S. 37–45.

⁵⁴⁾ Vgl. LIEGLER, Karl Kraus und sein Werk (zit. Anm. 46), S. 62f.

⁵⁵⁾ Ebenda; Hervorhebung C. v. d. S.

⁵⁶⁾ Ebenda, S. 60f.

⁵⁷⁾ Ebenda, S. 29.

⁵⁸⁾ Ebenda, S. 62.

⁵⁹⁾ Ebenda, S. 60f.

[...] überall [...] als [...] Zeuge[] und als [...] Rächer der Natur“ auftritt.⁶⁰⁾ Dass Kraus nach seiner Hinwendung zur Naturlyrik diese Kriterien erfüllt, steht für Liegler ebenso außer Frage. Darüber hinaus konstruiert er eine generationsbedingte Verwandtschaft mit Stifters „inbrünstiger Naturanschauung“ und dessen „heilige[r] Lebenseinheit“:⁶¹⁾ Der von der Wiener Presse und dem in Wien ansässigen Kapital verursachte Kulturzerfall wird demnach von einem Satiriker bekämpft, der das urbane habsburgische Machtzentrum mit den auf dem Land konservierten altösterreichischen Werten sowie mit den humanistischen Idealen der Weimarer Klassik vermittelt.⁶²⁾ Ergo wird Kraus als philanthropischer „Unmenschensfresser“ sowie als „Imperativ reinen Menschentums“ gedeutet.⁶³⁾ Mit Hilfe von Schillers Formentypologie wertet Liegler solcherart nicht nur den als minderwertig erachteten Kunststatus der satirischen Formen auf, sondern bringt zugleich Kraus' satirische Texturen als moderne Variante der Ideen und Formen der Weimarer Klassik in Umlauf.

Wien fungiert so in ›Karl Kraus und sein Werk‹ als *Symbol* für ein künstlerisches Schaffen, das sowohl dem Sitten- und Kulturzerfall in der Moderne als auch der bürgerlichen Kunstauffassung bzw. „einer aller geistigen Verantwortlichkeit entlaufenen Ästhetik“⁶⁴⁾ die Stirn bietet, deren „Grundsätze[]“⁶⁵⁾ der ethisch und politisch engagierten Auseinandersetzung der Kunst mit der realen Lebenswelt ebenso Steine in den Weg legen, wie sie Kraus' satirische Formen an die Peripherie der Kunst verbannen. Diese Invektive dürfte bewusst auch auf Volkelts ›System der Ästhetik‹ (1905/1910/1912) gemünzt gewesen sein, das in der Monografie verschiedentlich erwähnt wird.⁶⁶⁾ Der Entwurf einer alternativen Kunsttheorie, basierend auf satireadäquaten Normen, war für Liegler entsprechend dringend notwendig. Als Energiequellen für dieses – von ihm selber nicht verwirklichte – Projekt sind dem Wien-Topos in ›Karl Kraus und sein Werk‹ eine altösterreichische Landschaft eingeschrieben sowie, damit assoziiert, Stifters physikotheologische Ekphrasis und Nestroys Altwiener

⁶⁰⁾ Ebenda, S. 58. Vgl. SCHILLER, Theoretische Schriften (zit. Anm. 7), S. 742, 728; zudem KRAUS, Die Fackel (zit. Anm. 1), Nr. 443/444, S. 13f.

⁶¹⁾ LIEGLER, Karl Kraus und sein Werk (zit. Anm. 46), S. 61.

⁶²⁾ Zur Legitimierung der Satire berief sich etwa auch Kurt Tucholsky auf die von Schiller inspirierte Formentypologie. Siehe Tucholskys Rezension von Heinrich Manns Romansatire ›Der Untertan‹ in: Die Weltbühne (zit. Anm. 2), 15 (1919), S. 303–308.

⁶³⁾ LIEGLER, Karl Kraus und sein Werk (zit. Anm. 46), S. 72, 92.

⁶⁴⁾ Ebenda, S. 90.

⁶⁵⁾ Ebenda.

⁶⁶⁾ Ebenda, S. 79f., 323. Liegler bezieht sich dabei durchaus positiv auf Volkelts Analyse der satirischen Strukturen per se, stellt aber im selben Kontext klar, dass für Kraus „die allgemein verbindlichen Regeln der Schulästhetik aufgehoben“ sind, „und zwar zu Gunsten einer anderen Gesetzmäßigkeit, die sich direkt aus der Grundstimmung, dem Wesen und der Dynamik des Polemischen ableitet“ (ebenda, S. 80).

⁶⁷⁾ Ebenda, S. 61.

Volkstheater;⁶⁷⁾ zudem die humanistische Kunst- und Weltanschauung der Weimarer Klassik, die den satirischen Formen noch freundlich gesinnt gewesen war; sowie schließlich die Satire von Kraus.

3. *Asphalliteratur und Heimatkunst: Wien als Gegenwart*

Benjamins Essay ›Karl Kraus‹, publiziert 1931 in der ›Frankfurter Zeitung‹, ist die komplexeste kunsttheoretische Auseinandersetzung mit dem Wiener Satiriker in der literarischen Moderne. Sie zeugt von der Avantgardefunktion der satirischen Formen, umso mehr als Benjamins satirische Initiation dem gängigen Muster folgt: Während Europas soziale Distinktionen, ethische Grundwerte und ästhetische Maximen im Ersten Weltkrieg einen drastischen Kurssturz erfuhren und an Evidenz einbüßten, hatte auch er begonnen, wahrscheinlich auf die Anregung Werner Krafts hin, ab dem Jahr 1916 intensiv Kraus' ›Fackel-Hefte und dessen Lyrikbände ›Worte in Verse‹ (1916–1930) zu studieren. Wie viele Zeitgenossen nahm also auch er die Zeitgeschehnisse mittels einer in Wien satirisch justierten Optik wahr.⁶⁸⁾

Wie nachhaltig dieser Eindruck gewesen war, zeigt Benjamins konstante Beschäftigung mit der Satire in den folgenden Jahren. Zwischen 1918 und 1923 übte er sich im Verfassen satirischer Glossen auf den Berner Universitätsbetrieb.⁶⁹⁾ 1926 gab er seinen Einstand als Kulturkritiker mit einem inhaltlich und stilistisch von der ›Fackel‹ inspirierten Verriss Fritz von Unruhs.⁷⁰⁾ In der zweiten Hälfte der Dekade fungierte er als kritischer Beobachter der Satireszene der Weimarer Republik, in der sich auch Kraus bewegte.⁷¹⁾ Insbesondere den linksbürgerlichen Satirikern, namentlich Erich Kästner, Hermann Kesten, Walter Mehring und Kurt Tucholsky warf er im Rahmen dieser Tätigkeit vor, mit ihren zynischen Karikaturen der deutschen Verhältnisse die künstlerische Integrität der satirischen Formen, für die Kraus' Texte einstanden, verletzt und die Satire zu „eine[m] Konsumartikel“ entwürdigt zu haben.⁷²⁾ Benjamin

⁶⁸⁾ Vgl. WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER unter der Mitwirkung von THEODOR W. ADORNO und GERSCHOM SCHOLEM, Frankfurt/M. 1991, Bd. 2.3, S. 1078.

⁶⁹⁾ Benjamins satirische Versuche sind zusammengestellt in: Ebenda, Bd. 4.1, S. 441–470, bes. S. 441–448.

⁷⁰⁾ Ebenda, Bd. 3, 23–28. Zu Benjamins von Kraus beeinflusstem Einstand als Literaturkritiker ALEXANDER HONOLD, *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 2000, S. 209–220.

⁷¹⁾ Zu Benjamin als Beobachter der Satire-Szene der Weimarer Republik siehe die Rezensionen in: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 3, bes. S. 171–174, 219–225, 279–283, 448f.; Bd. 4.1, S. 552–554.

⁷²⁾ Ebenda, Bd. 3, S. 281.

attackierte damit eine Berliner Autorengruppe, deren Satiren, was Aggressionsgrad und Objektwahl anging, aus seiner Sicht zu starke Konzessionen an den profitinteressierten Kulturbetrieb, etwa an den Ullstein-Verlag, machten.⁷³⁾ Satirische Formen hatten in der Weimarer Republik zwar Konjunktur: allerdings – worauf Benjamin mehrfach hinwies – um den Preis ihres künstlerisch-ethischen Gehalts.⁷⁴⁾

Benjamins Interesse an den satirischen Formen minderte sich dadurch keineswegs. Ganz im Gegenteil integrierte er sie systematisch in seine Überlegungen zu einer antibürgerlichen bzw. materialistischen Ästhetik. Auch Großstädte spielten dabei eine wichtige Rolle: So stößt man in Benjamins Texten nebst Berlin, wo die Kulturindustrie die satirischen Formen zynisch werden lässt, auch auf Paris als Gründungsort eines sozialkritischen Kabarett⁷⁵⁾ sowie auf Wien, das wie bei Viertel und Liegler im Verbund mit der Habsburgermonarchie als *Ursprungsmythos* der zeitgenössischen Satire inszeniert wird. In der Rezension von Polgars satirischem Kurzprosaband ›Hinterland‹ skizziert Benjamin 1929 zu diesem Zweck eine über Nestroy und die Kasperle-Figur bis zu Abraham a Santa Clara ins Barock zurückreichende Traditionslinie Altwiener Spottkultur,⁷⁶⁾ die er andersherum mit Polgar, Kraus, Alfred Kubin, der für den ›Simplicissimus‹ zeichnete, sowie dem Starschauspieler Max Pallenberg in die eigene Schreibgegenwart verlängert:

Es ist nachgerade überhaupt die europäische Rolle des Österreichertums geworden, aus seinem ausgepowerten Barockhimmel die letzten Erscheinungen, die apokalyptischen Reiter der Bürokratie zu entsenden: Kraus, den Fürsten der Querulanten, Pallenberg, den geheimsten der Konfusionsräte, Kubin, den Geisterseher in der Amtsstube, Polgar, den Obersten der Saboteure.⁷⁷⁾

⁷³⁾ Die satirisch-zynischen Verhältnisse im Ullstein-Verlag schildert eindrücklich VICKY BAUM, *Es war alles ganz anders*, Köln 2018, S. 232–334.

⁷⁴⁾ Ähnliche Vorwürfe erhob ebenfalls Kraus anfangs der 1930er Jahre in der ›Fackel‹. Siehe KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 847–851, S. 77f. Tatsächlich litt Tucholsky unter der vom Ullstein-Verlag verlangten Entschärfung seiner Satiren. Siehe MICHAEL HEPP, Kurt Tucholsky, Reinbek/H. 1998, S. 115f. Im gemeinsam mit John Heartfield publizierten Text-Bildband ›Deutschland, Deutschland über alles‹, erschienen 1929 in Willi Münzenbergs Neuem Deutschem Verlag, verspottete er denn auch die künstlerische und moralische Nivellierung der satirischen Formen durch die kommerzielle Revueproduktion. Siehe KURT TUCHOLSKY, *Gesamtausgabe. Texte und Briefe*, hrsg. von ANTJE BONITZ, DIRK GRATHOFF, MICHAEL HEPP und GERHARD KRAIKER, Reinbek/H. 2004, Bd. 12, S. 99–107. Allgemein zur ökonomischen Bedingtheit satirischer Gesellschaftskritik in der Weimarer Republik PETER JELAVICH, *Berlin Cabaret*, Cambridge/Massachusetts 1993, S. 187–209.

⁷⁵⁾ BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 3, S. 183f.

⁷⁶⁾ Ebenda, S. 200.

⁷⁷⁾ Ebenda. Benjamin spielt hier auf Kubins 1909 erschienenen Roman ›Die andere Seite‹ an. Vgl. ALFRED KUBIN, *Die andere Seite*, Reinbek/H. 2014, bes. S. 233. Zu Pallenberg im vorliegenden Aufsatz Anmerkung 22.

Mit ein Grund für die Funktionalisierung der Habsburgermonarchie als Entstehungsort einer satirischen Kapitalismuskritik war auch hier – wie zuvor schon bei Liegler und Viertel – die geografische Einbettung der Kulturmetropole Wien in eine österreichische Naturidylle, in deren Schatten sich Polgar (vor dem Krieg in Wien lebend und arbeitend) „sein[en] Spott gekühlt“ habe.⁷⁸⁾ Neben dieser sowohl von der Satyr-Etymologie als auch von Schillers Formentypologie inspirierten *symbolischen* Argumentationsstrategie ist die österreichische Satire indes für Benjamin auch deshalb von spezieller Bedeutung, weil ihm die spezifische habsburgische Traditionslinie die Möglichkeit bietet, den Ursprung der modernen satirischen Formen noch vor die Aufklärung ins Barock zu datieren. Dadurch werden analog zum Trauerspiel des 17. Jahrhunderts die satirischen Formen als vor- und antibürgerliche Stilmittel zur Überwindung der bürgerlichen Kunstanschauung beworben. Benjamins Habilitationsschrift ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ (1928) will entsprechend explizit dem „Papst der Ästhetik“ Volkelt das Handwerk legen.⁷⁹⁾

Diese antibürgerliche Zuschreibung griff Benjamin dann wiederum anfangs der 1930er Jahre in ›Karl Kraus‹ auf. Die erste der drei im Essay isolierten Charakterschichten (›Allmensch‹, ›Dämon‹, ›Unmensch‹) situiert den Wiener Satiriker und mit ihm die satirischen Formen zunächst ebenfalls im weltanschaulichen und kulturellen Milieu der Habsburgermonarchie. Die Urteilkriterien der ›Fackel‹ beruhen demnach in der konservativ-reaktionären Ebene des ›Allmensch‹ auf der theologischen Erbmasse des 17. Jahrhunderts, die nach Benjamin die geistigen Koordinaten der Habsburgermonarchie bis vor den Ersten Weltkrieg bestimmt.⁸⁰⁾ Zudem wird in der ›Allmensch‹-Ebene die Habsburgermonarchie semantisch mit den humanistischen Ideen Schillers und Goethes angereichert; darüber hinaus hält Benjamin eine weltanschauliche Verwandtschaft zwischen Kraus und Stifter fest.⁸¹⁾ Kraus' Texte werden derart wie in ›Hinterland‹ sowie bei Viertel und Liegler mit der Weimarer Klassik und einem habsburgischen Kulturraum assoziiert, dessen barocke und satirische Konnotationen ihn als Alternative zu einem literarischen Feld lesbar machen, das vom bürgerlichen Kunst-Nomos beherrscht wird. Es ist nicht zuletzt die

⁷⁸⁾ BENJAMIN, Gesammelte Schriften (zit. Anm. 68), Bd. 3, S. 199.

⁷⁹⁾ Siehe Benjamins Angriffe auf Volkelt in: Ebenda, Bd. 1.1, S. 279; Bd. 1.3, S. 879f.

⁸⁰⁾ Ebenda, Bd. 2.1, S. 339f. Zum ›Karl Kraus‹-Essay CHRISTIAN SCHULTE, Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus, Würzburg 2003. Allgemein zu Kraus und Benjamin ALEXANDER HONOLD, Karl Kraus, in: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von BURKARDT LINDNER, Stuttgart 2011, S. 522–538; JOSEF FÜRNKÄS, Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin, in: Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte, hrsg. von JACQUES LE RIDER und GÉRARD RAULET, Tübingen 1987, S. 209–224.

⁸¹⁾ BENJAMIN, Gesammelte Schriften (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 339f.

überkommene Sympathie von Satiriker und Natur – also Kraus' Empathie für Tiere, seine geologischen und kosmologischen Weltgerichte –, die Benjamin anführt, um diese Traditionsbezüge zu legitimieren.⁸²⁾

Vermittelt über die ‚dämonischen‘ Wesensmerkmale des Satirikers gelangt man dann schließlich auch in ›Karl Kraus‹ aus dem habsburgischen Kultur- und Naturraum des ‚Allmenschen‘ nach Wien. Alles andere als zufällig platziert Benjamin diese Stadt, die er zuvor bereits als *Ursprung* und *Symbol* der satirischen Formen vorgestellt hat, ebenfalls in der progressiv-revolutionären Ebene des ‚Unmenschen‘. Zu diesem Zweck deutet er zwei Begriffe um: Die erste Reinterpretation betrifft das Genre der „Heimatkunst“, als deren „einzig rechtmäßige Form“ die Satire vorgeschlagen wird;⁸³⁾ die zweite Neuauslegung betrifft das Etikett des „Wiener Satiriker[s]“.⁸⁴⁾ Der darin mitschwingende Lokalbezug, der mit der Universalitätsforderung der bürgerlichen Kunstanschauung konfligiert und Kraus' Schaffen von konservativen Literaturkritikern entsprechend regelmäßig zur künstlerischen Disqualifizierung angeheftet wurde,⁸⁵⁾ befördert Benjamins Begriffsoperation umgekehrt zum Prädikat für einen kritischen Wirklichkeitszugriff, wie ihn seine materialistische Ästhetik für die moderne Kunst einfordert.⁸⁶⁾ Mit dieser Dekonstruktion gab ›Karl Kraus‹ zu bedenken, dass sich wahre patriotische Kunst nicht wie die Heimatkunst im Sinne der von Adolf Bartels im *Kunstwart* eingeführten Bedeutung auf die zeitenthobene Natürlichkeit der Scholle besinnt,⁸⁷⁾ sondern nachgerade konkrete soziale Brennpunkte im tendenziell städtischen Kontext bearbeitet.

⁸²⁾ Ebenda, S. 341.

⁸³⁾ Ebenda, S. 354. Benjamin beschäftigte die These der Satire als Heimatkunst nachhaltig. Siehe SOMA MORGENSTERN, *Kritiken · Berichte · Tagebücher*. Lüneburg 2001, S. 545, 549. Vgl. dagegen die von Hugo von Hofmannsthal im Jahr 1919 gehaltene Rede ›Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau, in der die Regeneration der durch den Ersten Weltkrieg fragwürdig gewordenen bürgerlichen Kunstauffassung durch die Rückbesinnung auf die im ländlich-konservativen Kontext von alters her gepflegten ästhetischen Formen anempfohlen wird. Siehe HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze*, Bd. 2, 1914–1924, hrsg. von BERND SCHOELLER in Beratung von RUDOLF HIRSCH, Frankfurt/M. 2010, S. 55–68, bes. S. 59f.

⁸⁴⁾ BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 354.

⁸⁵⁾ Siehe die Pressestimmen zur Inszenierung der ›Überwindlichen‹ an der Berliner Volksbühne in: KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 827–833, S. 11–32. Benjamin hatte die Aufführung für ›Die Literarische Welt‹ am 1. 11. 1929 rezensiert. Siehe BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 4.1, S. 552–554.

⁸⁶⁾ Ebenda, Bd. 2.1, S. 339f.

⁸⁷⁾ Zur Heimatkunst KARLHEINZ ROSSBACHER, *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1979; zur a-politischen Haltung dieser Kunstform bes. S. 56–60. Zur Heimatkunst in den 1920er und frühen 1930er Jahren ULRIKE HASS, *Vom Aufstand der Landschaft gegen Berlin*, in: *Literatur der Weimarer Republik, 1918–1933*, hrsg. von BERNHARD WEYERGRAF (= *Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* 8), München, Wien 1995, S. 340–370.

Anders gesagt: Der Stoff der modernen Kunst ist der Asphalt der kapitalistischen Metropolen, die ihr gemäße urbane Form die Satire und der Ort, wo sie *gegenwärtig* exemplarisch geschaffen wurde – Wien.⁸⁸⁾

4. *Antibürgerliche Schiffsscrew: Wien als Utopie*

Kontextualisierung, Motive sowie Argumente von Benjamins ›Karl Kraus‹-Essay bezogen ihre Semantik aus der zeitgenössischen Debatte um die Kunstqualität der satirischen Formen, die damals prominent am Exempel von Kraus ausgetragen wurde.⁸⁹⁾ Mit Hilfe von Theodor W. Adorno hatte sich Benjamin alle relevanten Publikationen besorgt, darunter die Arbeiten Viertels und Lieglers.⁹⁰⁾ Während ›Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit‹ im ›Karl Kraus‹-Essay gut wegkommt – der Entscheidungsnotstand an der Bruchkante der bürgerlichen Systeme besitzt gewisse Ähnlichkeiten mit der vordifferentiellen und -kulturellen Charakterschicht des ‚Dämons‘, in die Benjamin den archaisch-mythischen Ursprung des Satirikers verlegt –,⁹¹⁾ bildet ›Karl Kraus und sein Werk‹ hingegen die polemische Basis von Benjamins Charakteranalyse. Liegler wurde sowohl als einer der von Benjamin verachteten Adepten⁹²⁾ des Satirikers angegriffen als auch für seine bürgerlich-humanistische Interpretation. Auf die ausführliche Pressehistorie in der Monografie anspielend, heißt es in ›Karl Kraus‹ zum Ende des ‚Allmensch‘-Abschnitts:

Die Zeitung ist ein Instrument der Macht. Sie kann ihren Wert nur von dem Charakter der Macht haben, die sie bedient; nicht nur in dem, was sie vertritt, auch in dem, wie sie es

⁸⁸⁾ Vgl. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 365: „So bestätigt sich: Bürgertugenden sind alle Einsatzkräfte dieses Mannes von Haus aus; nur im Handgemenge haben sie ihr streitbares Aussehen erhalten. Aber schon ist niemand mehr imstande, sie zu erkennen; niemand imstande, die Notwendigkeit zu fassen, aus welcher dieser große bürgerliche Charakter zum Komödianten, dieser Wahrer goethischen Sprachgutes zum Polemiker, dieser unbescholtene Ehemann zum Berserker geworden ist. Das mußte aber geschehen, da er die Änderung der Welt bei seiner Klasse, bei sich zu Hause, in Wien zu beginnen dachte.“

⁸⁹⁾ Zur Debatte CHRISTIAN VAN DER STEEG, 50 Jahre Karl Kaus. Robert Musils Differenzierung Dichtung/Satire, in: *Musil-Forum* 33 (2013/2014), S. 162–176.

⁹⁰⁾ WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, hrsg. vom Theodor W. Adorno-Archiv, Frankfurt/M. 1997, Bd. 3, S. 514; Brief an Adorno vom 29. 3. 1930.

⁹¹⁾ Zustimmend äußerte sich Benjamin über Viertel im ›Karl Kraus‹-Essay an zwei Stellen. Siehe BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 345, 360. Beim von Benjamin forcierten Begriff des Dämonischen handelt es sich ebenfalls um einen Topos der Kraus-Rezeption. Diskursprägend war die Beschreibung des Satirikers als unheimlichen Vorlesers durch Karin Michaelis, abgedruckt in: KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 336–337, S. 42–46, bes. S. 45f.; daran anknüpfend: VIERTEL, *Karl Kraus* (zit. Anm. 1), S. 72. Siehe auch die Ablehnung des Dämonischen zugunsten eines menschlichen Wesenszugs in: LIEGLER, *Karl Kraus und sein Werk* (zit. Anm. 46), S. 390–392, 395.

⁹²⁾ Vgl. die berühmte Kritik in der ›Einbahnstrasse‹ in: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 4.1, S. 121.

tut, ist sie ihr Ausdruck. Wenn aber der Hochkapitalismus nicht nur ihre Zwecke, sondern auch ihre Mittel entwürdigt, so ist eine neue Blüte paradiesischer Allmenschlichkeit von einer ihm obsiegenden Macht so wenig zu gewärtigen, wie eine Nachblüte goethescher oder claudiusscher Sprache. Von der herrschenden wird sie zu allererst darin sich unterscheiden, daß sie Ideale, die jene entwürdigte, außer Kurs setzt.⁹³⁾

Und zu Beginn des ‚Dämon‘-Abschnitts:

Das große Werk von Leopold Liegler ist aus apologetischer Haltung erwachsen. Kraus als ‚ethische Persönlichkeit‘ zu beglaubigen, ist sein erstes Vorhaben. Das geht nicht. [...] [D]iese unbestechliche, eingreifende, wehrhafte Sicherheit kommt nicht aus jener edlen, dichterischen oder menschenfreundlichen Gesinnung, der die Anhänger sie gern zuschreiben.⁹⁴⁾

Damit distanziert sich Benjamin zugleich jedoch auch von der von ihm in ›Karl Kraus‹ vorgeschlagenen reaktionären, ‚allmenschlichen‘ Charakterebene. In Konkurrenz zum „klassischen [Humanismus]“, den, in dieser Ebene situiert, die Texte Johann Wolfgang von Goethes, Matthias Claudius’, Schillers, Stifters und ganz allgemein die bürgerlichen Kunstwerke transportieren, vertritt daher der ‚Unmensch‘-Abschnitt die These eines für das Œuvre von Kraus signifikanten „realen Humanismus“, der auf marxistischen Werten fußt.⁹⁵⁾ Zusätzlich zu diesem Tausch der Ideologien substituiert der ‚Unmensch‘-Abschnitt eine der fundamentalsten Annahmen der bürgerlichen Ästhetik – die der organischschöpferischen Werkgenese – durch ein produktionsästhetisches Prinzip der Destruktion, wie es paradigmatisch die satirische Zitiertechnik der ›Fackel‹ umsetzt.⁹⁶⁾ Diese Vereinnahmung von Kraus für den Klassenkampf, zu der sich Benjamin aufgrund eines Rosa Luxemburg gewidmeten ›Fackel‹-Texts berechtigt fühlte, ist mitnichten unproblematisch.⁹⁷⁾ Allein kunsttheoretisch ist sie nachvollziehbar: Die satirischen Formen begründeten solcherart nunmehr den systemischen Kern von Benjamins materialistischer Kunsttheorie.

⁹³⁾ Ebenda, Bd. 2.1, S. 344.

⁹⁴⁾ Ebenda, S. 345, 348.

⁹⁵⁾ Ebenda, S. 363.

⁹⁶⁾ Ebenda, S. 366f. Benjamin beruft sich dazu auf: ADOLF LOOS, *Trotzdem*, Gesammelte Schriften, 1900–1930. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931, hrsg. von ADOLF OPEL, Wien 1997, S. 184.

⁹⁷⁾ Benjamin zitiert ausführlich diesen ›Fackel‹-Text, der zwar den Kommunismus als „konstante Drohung“ gegen ein inhumanes Besitzbürgertum begrüßt, der aber die gegenwärtige politische Praxis der kommunistischen Parteien zum Teufel wünscht. Siehe KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 554–556, bes. S. 8; vgl. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 366. Zum Interesse von Kraus an Luxemburg und einer allfälligen kommunistischen Ausrichtung des Satirikers vgl. die unterschiedlichen Ansichten von ALFRED PFABIGAN, *Karl Kraus und der Sozialismus*, Wien 1976, S. 251f.; ROBERT COHEN, *Ein Brief Rosa Luxemburgs und die Folgen oder die Linie Luxemburg – Kraus – Benjamin*, in: *Das Argument* 38 (1996), H. 213, S. 94–107, S. 100f.

Die dezidierte Distanzierung von Liegler verdeckt mithin nicht nur die Integration von dessen Kraus-Exegese in Benjamins Konzept der Charakterebenen. Sie täuscht ebenso über die Prämisse hinweg, die Benjamin mit Liegler, aber auch Viertel teilt: Alle drei betrachten Kraus als einen „Diskursivitätsbegründer“,⁹⁸⁾ dessen satirisches Œuvre im literarischen Feld die Souveränität des satirekritischen bürgerlichen Kunst-Nomos herausgefordert und im Ersten Weltkrieg seinerseits verdrängt hat. Benjamin zog freilich die längst fälligen, radikalen Konsequenzen aus der Avantgardefunktion der satirischen Formen, indem er mittels der Umstellung der Kunst auf das produktionsästhetische Prinzip der Destruktion die von Viertel andeutungsweise und von Liegler scharf kritisierte bürgerliche Ästhetik endgültig aushebelte und damit die kunsttheoretische Logik im literarischen Feld kategorisch revolutionierte: Zeitgleich mit Brechts und Piscators epischem Theater, den progressiv-neusachlichen Zeitromanen sowie den modernen Romanen Musils, Alfred Döblins oder Thomas Manns warf Benjamin die Maximen der bürgerlichen Kunst (Autonomie, Universalität, Organizität, Introspektion, Humor etc.) sozusagen über Bord und formierte eine Ästhetik der literarischen Moderne auf dem Fundament von Montage, soziologischer Analyse, gesellschaftskritischem Engagement sowie nota bene satirischem Witz.⁹⁹⁾

Der bürgerlichen Kunstanschauung mit ihrer philanthropischen Wertebasis stand auf diese Art und Weise anfangs der 1930er Jahre im literarischen Feld der Weimarer Republik eine materialistische Ästhetik gegenüber, der die satirischen Formen grundlegend einen misanthropischen Wesenszug einschrieben. Der Satiriker war nun nicht mehr, wie noch bei Viertel und Liegler (die sich

⁹⁸⁾ Zum Begriff MICHEL FOUCAULT, Was ist ein Autor?, in: DERS., Schriften, Bd. 1, Frankfurt/M. 2001, S. 1003–1041, hier: S. 1022.

⁹⁹⁾ Vgl. bspw. die Inversion der Axiome der bürgerlichen Ästhetik in: ERWIN PISCATOR, Schriften, Berlin 1968, Bd. 2, S. 50: „An Stelle des Privaten tritt das Allgemeine, an Stelle des Besonderen das Typische, an Stelle des Zufälligen das Kausale. Das Dekorative wird abgelöst vom Konstruktiven. Dem Emotionellen wird als gleichwertig das Rationelle beigeordnet, und das Sensuelle wird durch das Pädagogische, das Phantastische durch die Wirklichkeit, das Dokument, abgelöst.“ Keineswegs zufällig inszenierte Piscator auf dem Höhepunkt seiner Wirksamkeit in der Weimarer Republik Hašeks Romansatire ›Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk‹. Mit dieser Produktion perfektionierte der Regisseur das Konzept einer politischen Dramaturgie, wie er es im Verlauf der 1920er Jahre entwickelt hatte; entsprechend betrachtet er die Aufführung als Meilenstein des epischen Theaters. Siehe ebenda, Bd. 1, S. 57. Zur satirischen Konstitution der neusachlichen Romane von Hermann Kesten, Erich Kästner und Gabriele Tergit vgl. DEESE, Neue Sachlichkeit zwischen Satire und Sentimentalität (zit. Anm. 13). Zur Bedeutung der satirischen Formen für die Genese des modernen Romans die Hinweise bei WALTER FANTA, Die Entstehungsgeschichte des ›Mann ohne Eigenschaften‹ von Robert Musil, Wien, Köln, Weimar 2000, S. 212–229. Die Untersuchung satirischer Strukturen in Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹ (1929) und Thomas Manns ›Der Zauberberg‹ (1924) ist nach wie vor ein Forschungsdesiderat.

dazu auf Schiller beriefen), ein heimlicher Naturliebhaber und Menschenfreund, sondern der ‚reale Humanismus‘ zeichnete sich in ›Karl Kraus‹ neben seiner Assoziierung mit der modernen Großstadt dadurch aus, dass der Satiriker – und in der Verlängerung der moderne Künstler – den realen Stoff gleich einem Kannibalen verspeist, um mittels Zitat, Montage und Karikatur die sozialen Antagonismen in seine Kunstwerke zu transponieren: „Der Satiriker ist die Figur, unter welcher der Menschenfresser von der Zivilisation rezipiert wurde.“¹⁰⁰) Mit der Metapher des satirischen Kannibalen griff Benjamin ebenfalls auf ein diskurstypisches Bild zurück, das auch Liegler, freilich im Sinne des philanthropischen „Unmenschenfressers“,¹⁰¹) verwendet. Anders als in ›Karl Kraus und sein Werk‹ bilden Kapitalismuskritik, ‚klassischer Humanismus‘ und satirische Formen bei Benjamin indes keine schlagkräftige Allianz mehr. Stattdessen war der satirische Kannibale in ›Karl Kraus‹ ein basales Denkbild zur kunsttheoretischen Reflexion einer literarischen Moderne, deren satirische Matrix zu diesem Zeitpunkt bereits weit über das Œuvre von Kraus hinausreichte.

Dies verdeutlicht eine Textpassage aus dem Nachlass, die aus dem Kontext des ›Karl Kraus‹-Essays stammt. Sie verändert nochmals die Konstellation von satirischen Formen, moderner Kunst und Wien. Es handelt sich dabei um eine an die barocke Emblematis anknüpfende Seefahrer-Allegorie, in der eine Art modernes Narrenschiff das alte Europa mit seinen vom Krieg befleckten, bürgerlichen Idealen und seiner durch die Armut an Erfahrung¹⁰²) in die Krise geratenen Kunst achtern liegen lässt, um einen von Kannibalen bewohnten – satirischen – Kontinent anzusteuern. An Bord des Schiffes befinden sich die Pioniere der materialistischen Ästhetik, für die allesamt gilt, dass satirische Formen in ihrer Werkbiografie von zentraler Bedeutung sind.¹⁰³) Einer von

¹⁰⁰) BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 355.

¹⁰¹) LIEGLER, *Karl Kraus und sein Werk* (zit. Anm. 46), S. 72, 92.

¹⁰²) Vgl. Benjamins berühmte These von der Unmöglichkeit von Erfahrung im und nach dem Ersten Weltkrieg in: BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 213–219; vgl. Bd. 2.2, S. 438–465.

¹⁰³) Zur satirischen Prägung Paul Klees MICHAEL BAUMGARTNER und RAINER LAWICKI, *Satire – Ironie – Grotteske*, Bielefeld, Berlin, Bern 2013; zur Satire Scheerbarts ERNST OSTERKAMP, *Die Gegenwärtigkeit von Paul Scheerbarts Gegenwelten*, in: *Über Paul Scheerbart II. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden*, hrsg. von MICHAEL M. SCHARDT und HILTRUD STEFFEN, Bd. II: *Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge*, Paderborn 1996, S. 236–259, bes. S. 239–241; PETER HALBORN, *Paul Scheerbart. Ein komischer Ulkist*, in: *Über Paul Scheerbart II. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden*, hrsg. von MICHAEL M. SCHARDT und HILTRUD STEFFEN, Bd. II: *Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge*, Paderborn 1996, S. 364–378. Scheerbart bezeichnet Swift als seinen „geistige[n] Urgroßvater“. Siehe PAUL SCHEERBART, *70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen, 1889–1915*, hrsg. von PAUL und MECHTILD RAUSCH, Berlin 1991, S. 104. 1906 erschienen zwei Gedichte von Scheerbart in der ›Fackel. Siehe KRAUS, *Die Fackel* (zit. Anm. 1), Nr. 205, S. 22–24.

ihnen – Kraus – nimmt eine Sonderrolle ein. Blinder als die anderen Reisenden fährt er mit, weil die von ihm gesellschaftspolitisch und künstlerisch vertretene, „reaktionäre[] Theorie“ stärker als bei den anderen Passagieren im Widerspruch zur „revolutionäre[n] Praxis“ des persönlichen satirischen Schreibens steht.¹⁰⁴) Diese Sonderrolle gebührt ihm aber auch als Diskursivitätsbegründer, dessen satirisch-moderne Heimatkunst sich kritisch zur bürgerlichen Kunstanschauung verhält, und fast mehr noch, weil sie die materialistische Ästhetik als – positive – *Utopie* antizipiert:¹⁰⁵)

Man muß schon Paul Scheerbart lesen, vor allem seine Menschen sprechen hören, um zu begreifen, wieviel Ornament unsere Rede [...] hat, man muß schon mit Bert Brecht die Armut des Herrn Keuner [...] ermessen und mit Paul Klee auf die Krallenfüße des Angelus Novus geblickt haben [...], um zu ermessen, wie das Schiff[,] das diese Auswanderer aus dem Europa des Humanismus in das gelobte Land der Menschenfresserei trägt, seine Segel gesetzt hat. {Jedenfalls wissen wir seinen Namen ‚Die Armut‘ und daß auf diesem Schiff Karl Kraus der blindeste Passagier ist.} Scheerbart und Ringelnatz, Loos und Klee, Brecht und S[alomon] Friedländer – sie alle stoßen von den alten Ufern, den überreichen Tempeln voll von edlen, mit Opfertagen feierlich behängten Menschenbildern, ab, um sich dem nackten Zeitgenossen zuzuwenden, der schreiend wie ein Neugeborenes in den schmutzigen Windeln dieser Epoche liegt. Was diese Mannschaft inspiriert, ist zuletzt das Bewußtsein, daß die Einrichtung des menschlichen Daseins im Sinne der Produktionssteigerung, der besseren Verteilung der Konsumgüter, der Vergesellschaftung der Produktionsmittel mehr und anderes verlangt als eine komfortable Weltbeglückungslehre [...].¹⁰⁶)

„Auswanderer“ sind diese Künstler somit lediglich insofern, als sie aus dem ‚klassisch-humanistischen‘ Europa und dem Machtbereich des bürgerlichen Kunst-Nomos endgültig ausreisen. In Tat und Wahrheit sind es jedoch Heimkehrer, die in einem literarischen Feld anzulanden hoffen, wo die bürgerlichen Kunstprinzipien nicht einmal mehr am Horizont sichtbar sind und wo stattdessen seit jeher die künstlerische Ordnungslogik der satirischen Formen gegolten hat. Berücksichtigt man die bisherige Grammatik des Diskurses, so wäre

Zur Satire von Ringelnatz, Friedländer und Brecht sowie ebenfalls Scheerbart zunächst die Hinweise in: Gegen-Zeitung (zit. Anm. 13), S. 559, 557, 544f. Für Brecht zudem STEPHAN BRAESE, *Das teure Experiment. Satire und NS-Faschismus*, Opladen 1996, Kap. 3 und 7. Für Friedländer LISBETH EXNER, *Fasching als Logik. Über Salomon Friedländer/Myona*, München 1996, Kap. 2.2. Für Loos FRIEDRICH ACHLEITNER, *Grimm, Satire und Sarkasmus bei Adolf Loos*, in: *Écritures et Langages satiriques en Autriche* (zit. Anm. 38), S. 249–262.

¹⁰⁴) BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.1, S. 342.

¹⁰⁵) Wegen seines antibürgerlich-konkreten Gehalts widerspricht Benjamins Satire-Verständnis grundsätzlich der nach wie vor beliebten – auf Schillers Formentypologie zurückgehenden – Definition der Satire als ‚Utopie ex negativo‘ von Helmut Arntzen. Siehe deren Herleitung in: HELMUT ARNTZEN, *Nachrichten von der Satire*, in: *Gegen-Zeitung* (zit. Anm. 13), S. 6–17, bes. S. 9, 17.

¹⁰⁶) BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* (zit. Anm. 68), Bd. 2.3, S. 1112.

es durchaus angebracht, bei diesem „gelobte[n] Land“ der materialistischen Ästhetik von einem *anderen Wien* zu sprechen – als von einer Utopie eines satirisch-reinen Ursprungs der literarischen Moderne; zudem als von einer Utopie einer ‚realistisch-humanen‘ Gesellschaft.¹⁰⁷⁾ Die Seefahrer-Allegorie dachte solcherart im literarischen Feld der Weimarer Republik die Kombination aus Avantgardefunktion der satirischen Formen und Wien-Topos mit äußerster Konsequenz zu Ende. Realiter entkamen indes weder die materialistische Ästhetik noch die satirischen Formen der Geschichte: Kurz nach der Publikation von ›Karl Kraus‹ befand sich die Mehrheit der satireaffinen Akteurinnen und Akteure der literarischen Moderne, unter ihnen Benjamin, auf der Flucht vor dem Hitlerregime. Viele von ihnen verließen zwangsweise Europa. Gleichzeitig veränderte sich für immer in der deutschsprachigen Literatur die kunsttheoretische und produktionsästhetische Relevanz der satirischen Formen.¹⁰⁸⁾

¹⁰⁷⁾ Vgl. VON HOFMANNSTHAL, Gesammelte Werke (zit. Anm. 83) S. 195f.; Hervorhebungen C. v. d. S.: „Ich finde es nicht zufällig, daß K. E. Neumann sein unbeachtetes Leben hier führte und beschloß; denn *Wien ist die alte porta Orientis für Europa*. Noch finde ich es anders als sehr übereinstimmend, sehr richtig, daß Dr. Freuds Theorien von hier aus ihren Weg über die Welt nehmen – ganz ebenso wie die leichten, etwas trivialen, aber biegsamen und einschmeichelnden Operettenmelodien, mit denen sie doch so denkbar wenig zu schaffen haben. Wien ist die Stadt der europäischen Musik: sie ist die porta Orientis auch für jenen geheimnisvollen Orient, das Reich des Unbewußten. Dr. Freuds Interpretationen und Hypothesen sind die Exkursionen des bewußten Zeitgeistes an die Küsten dieses Reiches. [...] *Die innere Kraft, die wir genius loci nennen mögen, ist auf vielerlei Weise wirksam, und es ist anziehend, ihre sehr verschiedenen Äußerungsweisen aufeinander zu beziehen.*“

¹⁰⁸⁾ Zur Satire im Zeitraum 1933–1945 BRAESE, Das teure Experiment (zit. Anm. 103); PATRICK MERZIGER, Nationalsozialistische Satire und „Deutscher Humor“. Politische Bedeutung und Öffentlichkeit populärer Unterhaltung 1931–1945 (= Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 23), Stuttgart 2010.

