

Das Totentanz-Motiv in den ‚Letzten Tagen der Menschheit‘ von Karl Kraus

Anne Peiter

► **To cite this version:**

Anne Peiter. Das Totentanz-Motiv in den ‚Letzten Tagen der Menschheit‘ von Karl Kraus. L’art macabre. Jahrbuch der europäischen Totentanz-Vereinigung, 2003, pp.183-192. hal-01366217

HAL Id: hal-01366217

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01366217>

Submitted on 25 Jun 2021

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.

Anne Peiter

Das Totentanzmotiv in Karl Kraus' *Die Letzten Tage der Menschheit*

Tod und Vorstellungslosigkeit

Das 1921 erschienene, aufgrund seiner Länge und zerklüfteten Struktur einem "Marstheater" zugeordnete Drama *Die Letzten Tage der Menschheit* steht in der europäischen Literatur der Zwischenkriegszeit einzigartig da.¹ Karl Kraus, geboren 1874, gestorben 1936, seit 1899 Herausgeber und bald Alleinautor der in Wien erscheinenden satirischen Zeitschrift *Die Fackel*, führt darin ein riesiges Figurenpanorama vor, das unter Verwendung zeitgenössischer Zitate und verschiedenster Sprachregister Anklage gegen den Krieg erhebt. Er schildert die Jahre 1914 bis 1918 als Epoche, in welcher der Tod omnipräsent ist und doch nicht dargestellt werden kann. Dieser Vorstellungslosigkeit gilt sein eigentliches Interesse. Sterben und Töten werden thematisiert, doch die größte Aufmerksamkeit widmet der Verfasser den Mechanismen ihrer Abwehr, die für ihn ein Problem der Sprache, besonders der journalistischen, ist. Daher besteht das Drama aus tausend Versatzstücken phrasenhaften Redens über die Realität, die zugleich nie erreicht wird.

Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. Sätze, deren Wahnwitz unverlierbar dem Ohr eingeschrieben ist, wachsen zur Lebensmusik. Das Dokument ist Figur.²

Karl Kraus kann die furchtbaren Wirkungen der Vorstellungslosigkeit, die keine Sprachlosigkeit ist, nur schildern, indem er zitiert. Seine Leistung wird zur Nachschöpfung, sein Schreiben zum Ausstellen von Vorgefundenem.³

Totentänze arbeiten mit der Doppelung eines Erkenntnismoments: Indem sich die Figuren ihres nahenden Endes bewusst werden, schreibt sich auch in die Lektüre der Rezipienten die Aufforderung zur Annahme des Todes ein. Diese gewinnt an Intensität, wenn Leser oder Betrachter den Figuren gleichsam zuvorkommen, das heißt, die dargestellten Situationen entschlüsseln, während die Sterbenden in ihrer Ahnungslosigkeit vorgeführt werden. Kraus' Personal wird sich des Massensterbens nicht kathartisch bewusst. Der Satiriker sieht in der Sprache seiner Zeitgenossen vielmehr die Gefahr eines neuen Krieges schon angelegt:

Denn dass Krieg sein wird, erscheint denen am wenigsten unfassbar, welchen die Parole "Jetzt ist Krieg" jede Ehrlosigkeit ermöglicht und gedeckt hat, aber die Mahnung "Jetzt war Krieg!" die wohlverdiente Ruhe der Überlebenden stört.⁴

Enthistorisierung gegen Konkretion: Kraus' Ausbrechen aus dem zeitlichen Kontinuum

An diesem Punkt kommt ein weiterer Unterschied gegenüber den Totentänzen früherer Jahrhunderte ins Spiel: Wünschenswert wäre es für Kraus, dem Tod seine Dignität wiederzugeben und ihn, sofern kriegsbedingt, zu verhindern. Die Stilisierung zum Heldentod hält er dagegen für einen Skandal, weil das Lebensende hätte vermieden werden können. Insofern entspricht der Gestus seines Texts weniger einem Memento mori, als vielmehr dem Kampf gegen die Folgen der historischen Ereignisse.

Kraus verwendet dokumentarische Verfahren, weil ihn die Voraussetzungen des Massensterbens in ihrer konkreten Einmaligkeit interessieren. Diese Anschaulichkeit steht im Gegensatz zu anderen Texten der Zeit, in denen die Enthistorisierung des Todes propagiert wird. In einer Gesellschaft, die nach einem verlorenen Krieg Millionen von Gefallenen zu beklagen hat und in den Schlachten entsetzliche neue Todesarten kennen lernen musste, zelebriert beispielsweise Hugo von Hofmannsthal *Großes Salzburger Welttheater*, ähnlich wie das Vorkriegsstück *Jedermann*, das Sterben des Einzelnen, nicht der Masse. Ein personifizierter Tod tritt auf – als gäbe es das anonyme Sterben auf den Schlachtfeldern und die furchtbarsten Kriegsverletzungen nicht. Gott steht als gerechter Richter bereit, als stelle der Erste Weltkrieg keine historische Zäsur und keine Infragestellung eschatologischer Konzepte dar. In der Tat konnte eine solche, an die *Jedermann*-Tradition bzw. an Calderon de la Barcas Drama anknüpfende Todesdarstellung für den Satiriker Kraus nur als empörende Verharmlosung dessen erscheinen, was der Krieg bedeutete.⁵

Während Hofmannsthal den Tod ins vermeintlich Allgemeinmenschliche hinüberrettet oder Martin Heidegger in *Sein und Zeit*⁶, geschützt durch die ontologische Fragestellung, dessen Enthistorisierung betreibt, steht Karl Kraus vor dem Problem, mit seiner Zitattechnik die exakte Anschauung liefern und zugleich doch die These untermauern zu wollen, dass der Krieg die bisherige Geschichte sprengt. Er steigert ihn hyperbolisch zum Weltuntergang: Die Konkretion springt ins Unerhörte des Todes der gesamten Menschheit. Da diese Themen sich jeder Darstellung zu entziehen drohen, Totentänze aber traditionell mit der Warnung vor dem Jüngsten Gericht verbunden waren, greift Kraus darauf zurück.

Nur einem Weltenrichter, der außerhalb der Geschichte steht, traut Kraus ein Entsetzen zu, durch das sich dem Menschen vielleicht seine eigene Geschichte

öffnet. Davon kann bei Hofmannsthal oder Heidegger keine Rede sein. Anders als Ernst Jünger, der in seinen Tagebüchern⁷ gleichfalls die neuen Todesarten des Kriegs beschreibt, beharrt Kraus auf der Sinnlosigkeit des Sterbens, schreibt ihm nicht, wie jener, die Funktion zu, einen höheren Kriegertypus herauszubilden.

Die Vorbereitung des Totentanzmotivs in *Tod und Tango*.

Vorbereitet wird das Motiv des Totentanzes durch das Gedicht *Tod und Tango* vom November 1913, das auf den Mord eines Bankangestellten an seiner zur Scheidung entschlossenen Frau und den nachfolgenden Freispruch reagiert.⁸ Ausgehend vom Pressekommentar, Täter und Opfer seien ein unersetzliches Tanzpaar gewesen, verknüpft Kraus den modischen Tango mit dem mittelalterlichen Motiv.⁹ Es ist jedoch nicht der Tod selbst, der auftritt, sondern die Menschen, die paradoxerweise gerade durch das Weiterleben ihre Todesverfallenheit beweisen: "Das Leben starb. Die Mörder tanzen Tango."¹⁰

Die Fortsetzung des Tanzes nach einem Mord weist voraus auf die Mentalität von Journalisten, die im Krieg über den Tod von Soldaten und Zivilisten im Ton des Unterhaltens berichten. Der Totentanz wird zur Metapher für einen Hedonismus, der dem Sterben überhaupt zur Tatsächlichkeit verhilft. Tanzen steht für die Behaglichkeit, mit der Bürgertum und liberale Presse selbst im Angesicht der Opfer ihr Wohlleben zelebrieren. Hermann Broch verurteilt ihn auf ähnliche Weise:

... was sich da [in Wien] breit zu machen begann, war der platte Zynismus des schieren, d. h. des ausschließlich dekorativen Amüsemments, und der adäquate Träger seiner Immoralität war das Straußsche Walzergenie.¹¹

Der Tod nimmt auch im Drama *Die letzten Tage der Menschheit* nicht personifiziert am Geschehen teil, ist aber in seiner Abwesenheit anwesend, weil diejenigen, die sich vom Kampf an der Front zu befreien wissen, sich gleichzeitig für die Fortführung des Krieges einsetzen. Kraus bekämpft nicht diejenigen, die dem Militärdienst zu entgehen versuchen, sondern die, welche – wie viele Schriftsteller – freigestellt sind und doch öffentlich dafür eintreten und dichten.

Der Totentanz – Zur Funktion der Musik in der Schluss-Szene

In der Szene *Liebesmahl bei einem Korpskommando*, die den 5. Akt und damit die Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit* beschließt, und im Epilog steht der Totentanz an exponierter Stelle. Österreichische und deutsche Militärs feiern den vermeintlich bevorstehenden "Siegfrieden". Doch es mehren sich die Zeichen,

dass der Krieg verloren ist, die letzte Schlacht der Entente ihrem Ende zugeht und das Weltgericht sich nähert. Je unumgänglicher das Eingeständnis der Niederlage für die Militärs wird, desto mehr steigert sich die Feier zum Exzess.

Die Realität des Todes ragt in die unheimliche Fröhlichkeit des Gelages hinein: Erstens verwendet Kraus den Geschützlärm, um die militärische Entwicklung vorstellbar zu machen, und zweitens tritt ein Bote auf, der aber dem General zunächst nicht direkt Mitteilung machen darf. Er reiht sich ein in die lange Tradition der unerwünschten Überbringer schlechter Nachrichten. Er ist die Stimme der Realität, die sich gleichsam gleich hinter dem Szenario befindet. Damit wird der Raum zum Spiegelbild der grotesken Bühnenhaftigkeit der Wiener Gesellschaft, die glaubt, durch die Presse über das Kriegsgeschehen informiert zu sein und sich in Wirklichkeit doch gegenüber jedem Schrecken abdichtet.

Die Detonationsgeräusche der Schlacht gewinnen dadurch Musikcharakter, dass die Kapelle auf sie antwortet und sie indirekt als konkurrierendes Konzert anerkennt. Ein Artilleriereferent kommentiert den Geschützdonner mit den Worten: "Die arbeiten heut aber fest – meine Herrn – ! das geht ja wie im Takt!"¹² Während Gefechtslärm anzeigt, dass der Kampf an der Front immer mehr Tote fordert, versuchen die Spitzen des Militärs, mit einem banalen Liedrepertoire, Operettenmelodien und Tänzen die Harmlosigkeit der Situation zu suggerieren. Wenn man mit Sigmund Freud¹³ davon ausgeht, dass Unheimliches durch Verdrängtes entsteht, mit dem man in Wirklichkeit vertraut ist, dann sind die Klänge eine unheimlichere Todesmusik – Totentanzmusik – als der Geschützlärm selber.

Gestützt wird diese These durch einen Versprecher: Nach dem Inhalt der ersten beunruhigenden Depesche befragt, antwortet der General: "Vorstellung genommen."¹⁴ Gemeint ist, die "Stellung" sei genommen. Das ungewollte Eingeständnis, dass die Realität – und damit der Tod – seine Vorstellungskraft erobert hat, weist zurück auf die Vorrede des berühmten Dramas:

Wie tief begreiflich die Ernüchterung einer Epoche, die, niemals eines Erlebnisses und keiner Vorstellung des Erlebten fähig, selbst von ihrem Zusammenbruch nicht zu erschüttern ist, von der Sühne so wenig spürt wie von der Tat, aber doch Selbstbewahrung genug hat, sich vor dem Phonographen ihrer heroischen Melodien die Ohren zuzuhalten, und genug Selbstaufopferung, um sie gegebenenfalls wieder anzustimmen.¹⁵

In der Schlusszene brüsten sich in einer grausigen Mischung aus unflätigem Witz und dumpfer Brutalität die Berliner und Wiener Militärs mit ihren Leichen. Einander überbietend, sprechen sie von Hinrichtungen und Krankheiten, erfrorenen Soldaten und erschossenen Zivilisten. Immer wieder gleitet das Gespräch zu ent-

legenden Gegenständen, die offenbar nicht als qualitativ anders wahrgenommen werden. Die Protagonisten, denen schließlich der Totentanz vorgeführt wird, sind also selbst Sensenmänner, die den Tod verhängen. Und wenn sie der Kapelle zurufen: "Spielts 'Nobel geht die Welt zugrund' " bzw. gleich darauf "Spielts 'Schön war der Tanz', aber spieln tan s' 'n net!"¹⁶, gehen Musik und Untergang, Amüsement und Tod eine unauflösliche Verbindung ein. Das gilt auch für eine plaudernde Beschreibung der Wirkungsweise der Handgasbombe B, die mit dem Lied unterlegt ist: "Jessas na - | Uns gehts guat - | Ja, das liegt schon | So im Bluat!"¹⁷

Zur vermeintlichen Siegesfeier gehören Gesang und Tanz. Auf die Frage, wer das Lied *Braunes Isonzomädel* geschrieben habe, antwortet der Oberintendant, es sei von Egon Schubert. Die Reaktion des preußischen Obersts: "Ach natürlich - na das sollte man eigentlich wissen. Ja, euer Schubert! Ja, den habt ihr Wiener doch vor uns voraus, da is nischt zu wollen."¹⁸ Dieser kleine Auszug mag zeigen, dass der Kraus'sche Text seinen historischen Vorbildern in seinem grotesken Gestus in nichts nachsteht.

Täter und Opfer im Totentanz

Parallel zur Steigerung der Musik wird der Gefechtslärm plötzlich leiser, um schließlich einer regelrechten Totenstille zu weichen. Diese wird - wie die Sprachlosigkeit - zur Voraussetzung für einen von Phrasen unverstellten Blick auf das Massensterben. Der preußische Oberst sucht sich noch mit einer Phrase zu beruhigen, "Der Feind wird - seien Sie des überzeugt, meine Herrn - der Feind wird an uns wie an einer ehernen Feuermauer", doch diese kippt apokalyptisch in die Realität um. In der Regieanweisung heißt es: "Der Horizont ist eine Flammenwand."¹⁹

Der Aufzug der Toten und der Täter beginnt: Kinder, die mit einer Schrapnellkugel spielen und von ihr getötet werden, eine Frau, die erschlagen wird, weil sie im Besitz von Kartoffeln ist, ein serbischer Zivilist, der von einem Leutnant beim Wasserholen erschossen wird, Bomben, die in einer Pariser Kirche und auf einem Verbandsplatz einschlagen, die Versenkung eines Spitalschiffes usw. Alle diese Leichen treten nur augenblicklich als "Erscheinungen" oder "Phantome" auf. Darüber hinaus rückt Kraus Tiere in den Blick, zum Beispiel einen Schäferhund, der absichtlich von einem Soldaten verletzt wird, oder zwölfhundert Pferde, die bei einem Bombenangriff im Meer ertrinken. Außerdem erhebt der zerstörte Wald Anklage.

Kontrapunktisch zu den Opfern spricht der Henker, der den italienischen Patrioten Cesare Battisti zu Tode gebracht hatte und in dem Kraus das "österreichische Antlitz" schlechthin verkörpert sieht.²⁰ Er stellt die Fotografie, die von der Hinrichtung in Umlauf gebracht wurde, seinem Drama voran. Wenn dieses Gesicht, untermalt von einer "ins Fiebrige verzerrte[n] Heurigenmusik"²¹, mit den Worten beginnt, "Aus Tod wird Tanz, aus Hass wird Gspäß"²², dann variiert der Autor das Totentanzmotiv hier erneut. Die Formulierung steht für die Gemütlichkeit, die sich nicht scheut, sich mit dem Opfer porträtieren zu lassen. Während im Ersten Weltkrieg das Bedürfnis, seine Tat im Bild festzuhalten, sie distributionsfähig zu machen, noch relativ selten ist, findet es, wie wir wissen, im Nationalsozialismus trotz strenger Verbote gerade in den Konzentrationslagern weite Verbreitung.²³

Die Journaille als aasfressender Tänzer

Ein letztes Mal taucht das Totentanzmotiv im Epilog auf. Während das "österreichische Antlitz" die Figur ist, in der sich für Kraus der Typus des gemütlichen Henkers verdichtet, steht der "Herr der Hyänen" als Inbegriff der Macht der über den Krieg berichtenden Journaille für den Herausgeber der *Neuen Freien Presse*, Moritz Benedikt. Die Regieanweisung lautet:

Tango der Hyänen um die Leichen. Die Flammenwand im Hintergrund ist inzwischen verschwunden. Ein schwefelgelber Schein bedeckt den Horizont. Es erscheint die riesenhafte Silhouette des Herrn der Hyänen.²⁴

Und nach seiner mehrstrophigen, mit etwas widersprüchlichen theologischen Anspielungen durchsetzten Rede folgt der "Walzer der Hyänen um die Leichen".²⁵ Moritz Benedikt siegt als Antichrist über die kriegskritischen Stimmen wie über die Opfer. Der Auftritt ist ein Totentanz, ein kannibalischer Siegestanz und eine Travestie des Letzten Abendmahls zugleich. Denn auf die Aufforderung, "Versteht der Zukunft Zeichen, | tastet noch ab die Leichen, | in Ziffern spricht die Zeit"²⁶, antworten die Journalisten: "Wir trinken das Blut! – [...] Wir trinken es heiß. | Wir treiben das Blut. | Wir treiben den Preis. – | Vergossen, vergessen, | genossen, gegessen"²⁷ Beim Abendmahl des Antichristen wird das Blut der Kriegsoffer "genossen" und das Blut Christi "vergessen". An die Stelle des Gottessohns treten Soldatenleichen, die ihrerseits sofort dem Vergessen anheim fallen. Mit der erotisch-makabren Verspeisung der Gefallenen klagt der Autor die Presse an, aus dem Leiden Gewinn zu ziehen.

Interessant an der Art, in der Kraus die Aasfresser präsentiert, ist die Doppelung einer Metamorphose, die auf das Doppelgängermotiv in traditionellen Totentän-

zen anspielen mag: Die Journalisten treten als Tiere auf, während diese wiederum "Menschengesichter tragen". Den Leichen sagt eine Hyäne ins Ohr: "Doch erschrecken Sie nicht vor Bärten und Mähnen: | wir sind keine Menschen, wir sind nur Hyänen!"²⁸ Offenbar will der Verfasser unterstreichen, dass die Verwandlung den Schrecken nicht steigern kann, weil selbst aasfressende Bestien den Protagonisten an Furchtbarkeit nicht gleichkommen. Die Verwandlung dient daher allein der Verbildlichung der Selbstverständlichkeit, mit der die "Journaille" selbst aus dem Tod Profit schlägt.

Im Epilog hoffen zwei Journalisten, den Moment fotografisch festhalten zu können, in dem einem Schwerverwundeten "das Auge bricht". Die Jagd auf den Eintritt des Todes ist lustvoll aufgrund der Überlegenheit der Lebenden.²⁹ Vielleicht verdankt Elias Canetti³⁰, der Kraus' Vorlesungen besuchte und sich, wie man aus seiner Nobelpreisrede und seiner Autobiographie weiß, als dessen Schüler verstand, das Material für seine berühmte These vom Augenblick des Überlebens als dem Augenblick der Macht und vom Wunsch, die Leichen der getöteten Feinde vor sich aufgehäuft zu sehen, unter anderem den Hyänen.

Kraus zieht aus dem Szenario das Fazit: "Der Walzer hat über den Tango gesiegt."³¹ Im Rückgriff auf das erwähnte Vorkriegsgedicht wird dieser Tanz zum Synonym für die Selbstgefälligkeit des "Mir san mir!" der Zuhausegebliebenen. Dass er als authentischerer Schritt des Totentanzes abgelöst wird, zeigt, dass die Presse mitten im Untergang auf ihrer Identität beharrt. Während die Schrecken des Krieges im Drama zu ihrem Höhepunkt gelangen, wird durch den Walzer die Bewegungslosigkeit sowohl der tänzerischen Bewegung als auch des gesellschaftlichen Selbstverständnisses vor Augen geführt. In Entsprechung zu Musils Formel "Seinesgleichen geschieht", mit der die schier unendliche Wiederholung nichts sagender Diskurse als Vorbereitung des Kriegs eingeführt wird, interessiert sich Kraus für den Stillstand in der Abwärtsbewegung auf die Katastrophe zu, für die Beharrungskräfte einer Gesellschaft, die selbst durch Millionen von Toten nicht von ihrem "Mir san mir!" abgebracht werden kann.

Zusammenfassung

André Corvisier stellt in seinem Buch *Les Danses macabres* die These auf, der Erste Weltkrieg habe eine Rückkehr zur Tradition des Totentanzes bewirkt.³² Nach meiner Textanalyse würde ich diese Aussage in Bezug auf *Die letzten Tage der Menschheit* differenzieren: Karl Kraus folgt der Tradition in der Hinsicht,

dass er – wie in den älteren Totentänzen – auf das Weltgericht hinweist, ja dieses sogar vorführt. Die soziale Differenzierung spielt bei ihm ebenfalls eine Rolle: Statt Ständen unterscheidet der Autor jedoch, abweichend, zwischen Täter und Opfer. Er weist nicht nach, dass alle Menschen im Tod gleich werden, wie es die makabere Kunst bis dahin tat, sondern zeigt im Gegenteil, dass gerade diejenigen verschont bleiben, welche die anderen in den Krieg schicken. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass auf das Motiv des Doppelgängers, das für die Totentänze früherer Jahrhunderte charakteristisch ist, bei Kraus nur in Bezug auf die Täter-Hyänen angespielt wird. Diese verurteilen zwar zum Tod, erleiden ihn selbst aber nicht. In der Tradition hingegen begegnet der Lebende einem Skelett, seinem Alterego, und erkennt gerade dadurch seine Zugehörigkeit zu den Verstorbenen. Auf der anderen Seite kommt Kraus mit der Tradition überein, weil die Verwesung der Leichen durch die Präsenz aasfressender Raben und Hyänen auch in seiner Tragödie wichtig ist.

Besonders auffällig sind Aktualisierungen da, wo vom Tanz im engeren Sinne die Rede ist. Kraus weicht ab vom traditionellen "défilé" und erweitert die bereits in früheren Jahrhunderten an Komplexität zunehmenden Aufzüge zu Tango und Walzer. Die Musik, die traditionellerweise von den Toten selbst gespielt wurde, gehört ihm zur Seite der tötenden Täter, zum Antichrist.

Der wohl wichtigste Unterschied gegenüber der Tradition besteht darin, dass Kraus nicht zur Akzeptanz des Sterbens aufruft, sondern auf Motive der makaberen Kunst zurückgreift, um das Katastrophale des Krieges anschaulich zu machen und zugleich – wiederum in Entsprechung zu den Totentänzen – zum Jüngsten Gericht überzuleiten.

- 1 Karl Kraus: Schriften. Hg. von Christian Wagenknecht. Bd. 10: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Épilog. Frankfurt 1986 (stb 1320).
- 2 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 9
- 3 Louis-Ferdinand Célines frühe Sicht auf den Zusammenhang von Krieg und Vorstellung ähnelt der von Kraus, so zum Beispiel in ders.: *Voyage au bout de la nuit*. Paris 1952, S. 30: "Le colonel n'avait jamais eu d'imagination lui. Tout son malheur à cet homme était venu de là, le nôtre surtout. Étais-je donc le seul à avoir l'imagination de la mort dans ce régiment?" – Vgl. dazu außerdem Joseph Jurt: *Tanz und Tod bei Céline*. In: Franz Link (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Berlin 1993 (Schriften zur Literatur-Wissenschaft 8), S. 445-461
- 4 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 10.
- 5 Karl Kraus: *Bunte Begebenheiten*. In: Ders.: *Gedichte*. Frankfurt 1989, S. 483: "Zu dieser Hofmannsthal-Premier' | wallen Büsser von allen Enden, | die Kirche leih die Kulissen her, | die

- Presse tut Weihrauch spenden. | | Es empfangen die heilige Sensation | aus Wien die Premierenbekannten, | die Pfarrer tun es um Gottes Lohn | und lehren die Komödianten."
- 6 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1993, bes. das berühmte Todeskapitel, S. 231-266.
- 7 Ernst Jünger: *In Stahlgewittern*. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppenführers. Hannover 1920.
- 8 Karl Kraus: *Tod und Tango*. In: *Die Fackel* 14 (29. Oktober 1913), Nr. 386, S. 18-24.
- 9 Vgl. Edward Timms: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874 bis 1918*. Wien 1995, S. 311. Der Autor vertritt die These, Kraus habe die Entscheidung getroffen, den Mord wieder aufzugreifen, nachdem er die Information erhalten hatte, der Mann nehme wieder an Bällen teil. Ich würde den Akzent verschieben: Der Täter steht nicht allein im Zentrum der literarischen Anklage. Es geht zwar auch darum, dass der Tod der Frau in einem frauenfeindlichen Gerichtsurteil nicht angemessen berücksichtigt wird und der Mann daher sein gesellschaftliches Leben fortsetzen kann, als sei nichts geschehen; von größerer Bedeutung scheint mir aber zu sein, dass die Presse in ihrer Berichterstattung den Hinweis auf die Bälle überhaupt für erwähnenswert hält. Vgl. Kraus, *Tod und Tango*, S. 20: "Der Freispruch ist nichts anderes als der Mord: | Jourunterhaltung und Friseurgespräch ..." Vom Tanzen kann berichtet werden, weil der Mord als unterhaltende Information gilt: "wer hätt' es am Concordiaball geahnt, | u. a. genannt, in jedem Tanz gewandt, | sonst tanzten sie noch heut und jetzt verliere | die Wiener Creme und ausgerechnet jetzt | die besten Tänzer, in der Hochsaison. | In dieser Tonart schrieben sie, nicht fassend, | ein Bankbeamter solle Mörder sein | und wenn schon, wegen Mords verurteilt werden."
- 10 Kraus, *Tod und Tango*, S. 24. Vgl. auch ders.: *Der Sieg des Walzers über den Tango*. In: *Die Fackel* 15 (21. Januar 1914), Nr. 391/92, S. 9-10: "Ich bin ja nicht sehr von der Verabredung, Tango zu tanzen, erbaut, aber furchtbar stelle ich es mir vor, wenn der Walzer über den Tango siegt." Es folgt die Beschreibung eines Balls, der erst in dem Moment zum Erfolg wird, als der Walzer den Tango ablöst. Kraus schreibt, jener sei "der Totentanz des untergehenden Geschlechtes: Mann und Weib messen einander, welcher Teil dem andern mehr versagt, ihn mehr heruntergebracht hat. In Wien halten wir Gottseidank noch nicht so weit, und darum kann der Walzer über den Tango noch siegen. [...] Mir san mir! riefen die harben Kommerzialräte auf dem Semmering, als man ihnen zumutete, Tango zu tanzen."
- 11 Hermann Broch: *Hofmannsthal und seine Zeit*. In: Ders.: *Kommentierte Werkausgabe*. Hg. von Paul Michael Lützeler. Band 9/1: *Schriften zur Literatur I, Kritik*. Frankfurt 1975, S. 111-284, hier S. 152. Vgl. auch S. 174: Es sei "der Zustand zu unpolitisch, zu substanzlos geworden, als daß noch der geringste revolutionäre Ansatz, und sei es selbst nur der zur Satire, hätte gemacht werden können. Es reichte gerade noch zur Travestierung oder richtiger Fivolisierung der vom Bürgertum übernommenen höfischen Werte und ihres ethisch-ästhetischen Gehaltes, es reichte gerade noch zur Walzerhaftigkeit."
- 12 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 693.
- 13 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt 2000, S. 243-274, besonders S. 264.
- 14 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 689.
- 15 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 10.
- 16 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 705.
- 17 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 708.
- 18 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 705.
- 19 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 710.

- 20 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 723. Zu der Entwicklung und Verdichtung dieser Figur vgl. Burkhard Müller; Karl Kraus. *Mimesis und Kritik des Mediums*. Stuttgart 1995, Kapitel 1.6. und 1.7.
- 21 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 723.
- 22 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 723.
- 23 Zu denken ist hier auch an das Bildmaterial, das bei der Wehrmachtsausstellung so viel Aufregung verursacht hat.
- 24 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 750.
- 25 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 754.
- 26 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 753.
- 27 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 746.
- 28 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 746.
- 29 Vgl. Kraus, *Die letzten Tage*, S. 735-736: "Sie, machen S' zum End' | ein verklärtes Gesicht! Ich brauch' de n Moment, | wo das Aug Ihnen bricht. – Sie sind doch gescheit – | solange Sie am Leben, | ist hinreichend Zeit, | eine Schilderung zu geben. – [...]– Schaun S', das wird goutiert, | auf Details ich schon spitz' | und Ihr Heldentod wird | eine schöne Notiz."
- 30 Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt 2001, S. 258 und 271: "Hilflos liegen die Toten, unter ihnen steht aufgerichtet er, und es ist, als wäre die Schlacht geschlagen worden, damit er überlebt." - "Je größer der Haufen der Toten ist, unter denen man lebend steht, je öfter man solche Haufen erlebt, um so stärker und unabweislicher wird das Bedürfnis nach ihm."
- 31 Kraus, *Die letzten Tage*, S. 746.
- 32 André Corvisier: *Les Danses macabres*. Paris 1998 (Que sais-je ? 3416), S. 3.