



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Bilder in Karl Kraus' Bild-Text-Kombinationen –
Von der Gründung der Fackel bis zu den Letzten Tagen
der Menschheit“

verfasst von / submitted by

Martin Troger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 006 818

Studienrichtung lt. Studienblatt:
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Austrian Studies –
Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Roland Innerhofer

für

Martina & Andreas
und
Anna

Inhalt

Einleitung	3
Methode	8
Forschungsstand	12
1. Die Voraussetzungen: Vor der ersten Fotografie in der <i>Fackel</i>	15
1.1 Die Bedeutung von Fotojournalismus in Wien – Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs	15
1.2 Die ersten Jahre der <i>Fackel</i> – Die <i>Neue Freie Presse</i> und erste Fotoporträts	19
2. Erste Verwendung von Bildmaterial in der <i>Fackel</i> – Zeichnungen und handschriftliche Dokumente	26
2.1 Kraus' Mitarbeit an der Zeitschrift <i>Simplicissimus</i>	30
2.2 Kraus' kritische Betrachtung des Mediums Fotografie	36
2.3 Neukontextualisierung von zeitgenössischem Bildmaterial in der <i>Fackel</i>	44
2.4 Kraus' Leserzuschriften an die <i>Neue Freie Presse</i>	47
3. Einleitende und abschließende Fotografien in der <i>Fackel</i>	53
3.1 Die Entwicklung von Kraus' satirischen Figuren – Von seinen polemischen Texten bis zu den <i>Letzten Tagen der Menschheit</i>	53
3.2 Die Strandfotografien des Hermann Bahr und des Otto Ernst	56
3.3 Die <i>Erhöret mich!</i> - und die <i>Bruderdorf</i> -Fotografie – Der Einfluss von Emblematik und modernen Anzeigen auf Kraus' Umgang mit Fotografien	62
3.4 Kraus' Umgang mit Bildern am Beispiel <i>Der Weltspiegel</i>	65
4. Karl Kraus und die Fotomontage	69
4.1 <i>Der Sieger</i> – Die Fotomontage des Moriz Benedikt	69
4.2 <i>Der Sieger</i> – Die Fotokomposition <i>Die österreichische Publizistik</i>	78
4.3 Karl Kraus und die dadaistische Fotomontage der Zwischenkriegszeit	80

5. Der Einsatz von Bildern in den <i>Letzten Tagen der Menschheit</i>	88
5.1 Die Veränderung von Kraus' politischer Position	88
5.2 Bilder in der Akt-Ausgabe der <i>Letzten Tage der Menschheit</i>	91
5.3 Bilder in der Buchausgabe der <i>Letzten Tage der Menschheit</i>	95
Fazit	101
Abbildungsanhang	104
Abbildungsverzeichnis	111
Literaturverzeichnis	115
Zusammenfassung	128
Abstract	129
Lebenslauf	130

Einleitung

Die Zielsetzung dieser Arbeit ist es, aufzuzeigen wie sich Kraus' Verwendung von Bildern in seinen Bild-Text-Kombinationen, von der Gründung der *Fackel* 1899 bis zur Veröffentlichung der ersten Buchausgabe der *letzten Tage der Menschheit* 1922, entwickelt hat. Da *Die Fackel* dank der *Österreichischen Akademie der Wissenschaften* seit 2007 online zugänglich ist¹, kann dieser Entwicklung ausgehend von Begriffen, die Kraus im Zusammenhang mit Fotografie häufig verwendet hat (Momentbild, Momentphotographie, Momentphotograph, Momentaufnahmen, Photographie, Photo und Photograph), mithilfe der Volltextsuche nachgegangen werden.

Karl Kraus hat bei seiner Vorlesung vom 27.05. 1914, die bisher in der *Fackel* erschienen Bilder aufgelistet. Diese Liste ist auch auf dem Programmzettel zu dieser Vorlesung gedruckt worden. Seit 2015 stellt die *Wienbibliothek im Rathaus* im Rahmen der Neuorganisation des Kraus-Archivs Materialien zu Kraus' Vorlesungen in einer „materialbasierten Online-Biographie“ in digitalisierter Form zur Verfügung.²

Karl Kraus hat neben Fotografien in der *Fackel* auch Zeichnungen gedruckt. Obwohl er bereits bei *Die demolirte Literatur* vor Gründung der *Fackel* (1899) mit einem Zeichner zusammengearbeitet hat, hat er aber bis 1908, in den ersten neun Jahren der *Fackel*, größtenteils auf dieses Medium verzichtet. Ab der *Fackel*-Ausgabe vom Oktober 1901³ verwendet Kraus auch nicht mehr die Zeichnung auf der Vorderseite des Umschlags, sondern hat sie durch einen gesetzten Schriftzug ersetzen lassen.

Es gibt einen Entwurf für die Vorderseite der *Fackel*, den Leo Lensing Adolf Loos zuschreibt, als Datum ist Oktober 1901 eingesetzt. Er zeigt neben einem neuen Schriftzug auch ein neues *Fackel*-Symbol, ein Negativ-Scherenschnitt, der die Hälfte der Seite einnimmt.⁴

Dem Medium der Fotografie steht Kraus zunächst durchaus skeptisch gegenüber. Gerade deswegen ist es bemerkenswert, dass er bereits 1911 eine von ihm konzipierte

¹ Die Fackel. Austrian Academy Corpus: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/> [10.04.2017]

² Programmzettel zur Vorlesung vom 27.05. 1914:

<http://www.kraus.wienbibliothek.at/content/78-vorlesung-am-27051914> [10.04.2017]

³ F 82, 10.1901

⁴ Lensing: Der »bessere« Dreibund und Kokoschka. S. 202

Fotomontage veröffentlicht. Kraus hat in seiner Zeitschrift neben Zeichnungen und Fotografien auch andere Elemente verwendet, die nicht gesetzter Text sind, nämlich handschriftliche Dokumente wie einen Brief und händisch beschriebene Zettel als Faksimile.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird die Bedeutung von Fotojournalismus in Wien zu der Zeit behandelt, in der Kraus *Die Fackel* gegründet und begonnen hat Bilder zu integrieren. Es wird untersucht ob und wenn ja wie sich Kraus an den Entwicklungen seiner Zeit orientiert hat. Es wird auch auf Kraus' Kontakte zu FotografInnen eingegangen: Er hat Fotoporträts erstellen lassen, die er zu Werbezwecken als Ansichtskarten verbreitet hat.

Auch wird in einem Abschnitt auf die Geschichte der Zeitung eingegangen, mit der sich Kraus vor und während des Ersten Weltkriegs vor allem beschäftigt hat, die *Neue Freien Presse*. Ihr Chefredakteur Moriz Benedikt ist auf der ersten Fotografie abgebildet, die in *der Fackel* (1911) erscheint.

Das zweite Kapitel behandelt Kraus' Mitarbeit an der Münchner Zeitschrift *Simplicissimus*, einer illustrierten Wochenschrift, in der Texte, Zeichnungen und Karikaturen gedruckt wurden und die Auswirkungen, die diese auf seinen Umgang mit Bildern gehabt haben. Kraus gibt, bis zur Veröffentlichung der Buchausgabe der *letzten Tage der Menschheit*, für *Die Fackel* kein einziges Mal eine Zeichnung oder eine Fotografie in Auftrag, von der Umschlagszeichnung der ersten Jahre abgesehen. Es wird darauf eingegangen, dass Kraus damit beginnt Bilder zu verwenden, indem er ganze oder Teile von Werbeanzeigen aus anderen Zeitungen ausschneiden lässt, um sie in der *Fackel* abzubilden. Kraus lässt aber nicht nur Teile von Zeitungen entnehmen, sondern sendet unter falschem Namen Leserzuschriften an die *Neue Freie Presse*, die dort abgedruckt werden.

Der Text, der durch Kraus' erste Fotografie und einzige Fotomontage *Der Sieger* 1911 eingeleitet wird, handelt von einer dieser von Kraus verfassten Leserzuschriften. Die *Neue Freie Presse* steht für ihn für all das, „was er an der Presse auszusetzen hat - die Kommerzialisierung der Literatur, die Literarisierung des Feuilletons, die Feuilletonisierung der Politik.“⁵ Kraus zeigt mit seiner Fotomontage ein Beispiel für das

⁵ Ganahl: Ich gegen Babylon, S. 21

von ihm beschriebene Feindbild. In dem darauffolgenden Text präsentiert er einen kleinen Sieg gegen dieses.

Es wird thematisiert, dass Kraus, auch bei der Darstellung von Moriz Benedikt, antisemitische Vorurteile bedient. Neben der biographischen Analyse dieses Themas von Edward Timms⁶ gibt es Paul Reiters Buch⁷ von 2008, der sich diesem Thema über die Analyse von Kraus' satirischem Stil nähert. Moriz Benedikt steht für Kraus für den Typus des jüdischen Journalisten.

Im dritten Kapitel wird Karl Kraus' Arbeitsprozess beim Verwenden von Bildern anhand eines Textes, in den er am Ende des Ersten Weltkrieges Fotos integriert hat, exemplarisch gezeigt. *Der Weltspiegel*⁸ wurde ausgewählt, weil dieser, wie die Buchausgabe der *letzten Tage der Menschheit*, von einem Foto eingeleitet und von einem anderen beendet wird.

Kraus' Vorgehensweise wird anhand von Materialien aus dem Karl Kraus-Archiv der Wienbibliothek teilweise rekonstruiert. Es wird untersucht ob und wie sich Kraus' Vorgehensweise bei der Verwendung von Fotografien von der beim Zitieren von Text unterscheidet. Es handelt sich bei den verwendeten Materialien um Notizen, die Kraus zum Aufbau von *Der Weltspiegel* und *Zwei Stimmen*⁹ gemacht hat. Die Anweisungen, die Kraus an seinen Drucker geschickt hat, befinden sich in der *Karl Kraus-Sammlung Georg und Martin Jahoda* im *Deutschen Literaturarchiv Marbach*.

In einem Abschnitt wird der Einfluss von Emblematis und modernen Anzeigen auf Kraus Bild-Text-Kombinationen behandelt. Vor allem wird dabei auf die Foto-Text-Kombinationen *Erhöret mich!* und *Bruderdorf 1915* (beide 1916) eingegangen. Auch soll untersucht werden, ob Fotos bei Kraus ausschließlich illustrative Funktionen haben.

Im vierten Kapitel wird gezeigt, wie Kraus' Benedikt-Fotomontage in der Geschichte der Fotomontage eingeordnet wird. Der Kraus-Forscher Christian Wagenknecht bezeichnet sie als die erste satirische Fotomontage.

⁶ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 215-217

⁷ Reiter: The Anti-Journalist

⁸ F 474-483, 23.5.1918, S. 123-129

⁹ F 406-412, 5.10.1915, S. 1-2

„Die Geschichte der satirischen Fotomontage beginnt, wie Kraus-Kenner besser als die Historiker des Mediums wissen, mit dem Frontispiz zur Fackel vom 8. Juli 1911, das den Herausgeber der Neuen Freien Presse am Tag des Wahlerfolgs der Liberalen vor dem Wiener Parlamentsgebäude zeigt [...]“¹⁰

Es wird auf die Bedeutung eingegangen, die diesem Bild zuzuschreiben ist, weil es eine Fotomontage ist, und es wird versucht die Frage zu beantworten, ob es Überschneidungen mit den dadaistischen Fotomontagen der Zwischenkriegszeit von John Heartfield gibt.

In dieser Arbeit wird nicht auf Kraus' Verhältnis zur Avantgarde oder dem Expressionismus eingegangen. Auf ersteres geht Zoltan Peter in seinem Artikel *Karl Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung*¹¹ ein und auf letzteres Eduard Haueis in seiner 1968 eingereichten Dissertation¹².

Die Fotomontage *Der Sieger* ist die erste Fotografie, die Karl Kraus in der *Fackel* veröffentlicht. Es soll auf ihre Symbolik eingegangen werden und auf die politischen Hintergründe, auf die sie sich bezieht. Die einzigen Bilder, die Kraus bis 1911 veröffentlicht hat, sind Zeichnungen. Für seine erste Fotografie wählt er eine Illustration des Typus des Journalisten, der durch einen der mächtigsten seiner Art dargestellt wird: Moriz Benedikt. Kraus lässt sein Porträt einer sogenannten „Photokomposition“, die in der konservativen *Illustrierten Kronen-Zeitung* erschienen ist, entnehmen.

Im fünften und letzten Kapitel wird auf die Verwendung von Bildern in den *Letzten Tagen der Menschheit* eingegangen. Die Akt-Ausgabe, die 1918 bis 1919 in vier Sonderausgaben in *der Fackel* erschienen ist, beinhaltet noch sechs Bilder, die jeweils einen Teil des Textes einleiten (Vorspiel, 1-4. Akt und Epilog). Am Ende des Ersten Weltkrieges hat sich Kraus' politische Position geändert, worauf in einem Abschnitt ebenfalls eingegangen wird.

Die erste Buchausgabe von 1922 wird nur noch von einem Foto eingeleitet und von einem anderen beendet. Einleitende Fotografien gebraucht Kraus oft als Frontispiz. Dieses ist in der Buchkunst

¹⁰ Wagenknecht: Das Bild des Siegers, S. 1

¹¹ Peter: Karl Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung

¹² Haueis: Karl Kraus und der Expressionismus

„das gelegentl. in Büchern und Broschüren dem Haupttitel vorangestellte, also auf der Rückseite (Versoseite) des sog. Schmutztitels befindl. Bild.“ Als Bildmotive „werden allegor. Darstellung bevorzugt, die den Inhalt des Buches oder die Ziele seines Verfassers versinnbildlichen.“¹³

Die zweite Fotografie in den *Letzten Tagen der Menschheit* befindet sich auf der Seite nach der letzten Textseite und beendet die Buchausgabe.

Beide Fotografien werden in der nach dem Zweiten Weltkrieg verbreiteten Ausgabe weggelassen und erst 1986, in der bei Suhrkamp von Christian Wagenknecht herausgegebenen Werkausgabe, dem Text wieder hinzugefügt. Laut Leo Lensing ist Karl Kraus' Umgang mit Fotografien eine „radikale ästhetische Neuerung, für die es kaum Vorbilder gegeben haben dürfte.“¹⁴

¹³ Vgl. Frontispiz: Lexikon der Kunst. Band 2, S. 603

¹⁴ Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 15

Methode

Diese Arbeit untersucht die Entwicklung der Plurimedialität der *Fackel* in Hinblick auf die Bild-Text-Kombinationen bis zu *Die letzten Tage der Menschheit*. Laut Werner Wolf ist Literaturwissenschaft vor allem dort gefordert, „wo verbale Texte zusammen mit anderen Medien verwendet werden“. Da das Medium Text bei Karl Kraus dominanter ist als zum Beispiel das Medium Fotografie, beschäftigt sich diese Arbeit mit literaturzentrierter Intermedialitätsforschung.¹⁵ Der Fokus wird auf die Bilder gelegt, die Karl Kraus in der *Fackel* veröffentlicht hat.

Die These, „dass es keine wissenschaftliche (und auch keine nichtwissenschaftliche) Auseinandersetzung mit Texten gibt, welche nicht zugleich eine Auseinandersetzung mit Bildern wäre“, ist für Monika Schmitz Emans nur „auf den ersten Blick provozierend“¹⁶. Für Emans ist:

„gerade die Auseinandersetzung der Literatur mit dem ‚Anderen‘ der Bilder ein wichtiger Anlass, literarische Verarbeitungs- und Bewältigungsprozesse zu beobachten und über das zu reflektieren, was man die Macht der literarischen Sprache und ihre Grenzen nennen könnte.“¹⁷

Diese Arbeit beleuchtet anhand des Begriffes Intermedialität – „der an das Konzept der Intertextualität anknüpft“¹⁸ – die Beziehungen des Mediums Fotografie zum Medium Text in Karl Kraus' Bild-Text Kombinationen bis 1922. Es soll die Frage beantwortet werden, ob Bilder bei Kraus (in dieser Arbeit zu verstehen als: „Oberbegriff zu allen Formen der zweidimensionalen Darstellung als Gemälde, Graphik oder Fotografie im Ggs. zum dreidimensionalen Bildwerk“¹⁹) lediglich zur Illustration des Textes dienen, oder ob sie auch andere Funktionen erfüllen.

Der heutige Intermedialitätsbegriff geht auf die Intertextualitätskonzeption von Julia Kristeva zurück, die sich wiederum auf Michael Bachtin und dessen Theorie der

¹⁵ Vgl. Wolf: Intermedialität, S. 181

¹⁶ Schmitz-Emans: Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 96

¹⁷ Schmitz-Emans: Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft, S. 201

¹⁸ Zima: Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“ Einleitung, S. 26

¹⁹ Wetzel: Reclams Sachlexikon der Kunst, S. 62

Dialogizität berufen hat.²⁰ Laut Wassmann ist für Bachtin „jeder einzelne Text, jede einzelne Äußerung bereits an sich mehrstimmig und untrennbar mit Dialog und Zitat verbunden“²¹. Bei Kristeva tritt an die „Stelle des Dialogs von [...] Autor und Leser, [...] der subjektdezentrierte Dialog der Texte“. Autor und Leser sind nur mehr „Projektionsraum des intertextuellen Spiels“.²² Als Beispiele für Kristevas Begriff von Intertextualität verpflichteten Konzepten nennt Wassmann die Namen Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Riffaterres, Harald Bloom, Laurent Jenny und Gérard Genette.²³

In den 1990ern rückten „die neuen Medien ins Zentrum des Interesses von Literatur und Literaturwissenschaft“²⁴. Der erste deutsche Beitrag zum Thema Intertextualität und Intermedialität stammt von Aage Hansen-Löwe (1983).²⁵

Irina Rajewsky fügt 2002 den Definitionen von Intermedialität (Beziehungen zweier konventionell als distinkt wahrgenommene Medien) und Intramedialität (umfasst das Bedeutungsfeld von Intertextualität, „nur ein Medium“) den Begriff Transmedialität hinzu. Dieser umfasst

„medienunspezifische >Wanderphänomene< [...], wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde.“²⁶

Als Beispiel führt Rajewsky die Parodie an, die „ebenso im literarischen wie etwa im filmischen Medium mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln umgesetzt werden“²⁷ kann. Für Werner Wolf kann das Konzept der Transmedialität für eine kulturhistorisch orientierte Literaturwissenschaft „zu einer Überprüfung der Merkmale

²⁰ Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 47

²¹ Vgl. Wassmann: Die Novelle als Gegenwartsliteratur, S. 78

²² Vgl. Wassmann: Die Novelle als Gegenwartsliteratur, S. 81

²³ Wassmann: Die Novelle als Gegenwartsliteratur, S. 83-84

²⁴ Wassmann: Die Novelle als Gegenwartsliteratur, S. 96

²⁵ Vgl. Wassmann: Die Novelle als Gegenwartsliteratur, S.99-100

Hansen-Löwe, Aage A.: Intertextualität und Intermedialität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne

Wiedergedruckt in: Mertens, Mathias: Forschungsüberblick ‚Intermedialität‘ Kommentierungen und Bibliographie. Hannover: Revonnah-Verlag 2000, S. 27-83

²⁶ Rajewsky: Intermedialität, S. 12-13

²⁷ Rajewsky: Intermedialität, S. 13

von Epochen und ästhetischen Bewegungen beitragen und damit literaturhistorische Topoi relativieren oder stärken.“²⁸

Rajewsky weist aber darauf hin, dass der Begriff Intermedialität „einen Gegenstandsbereich umfaßt, der *de facto* nicht einheitlich theoretisierbar ist.“ Dennoch hat ein weitgefasster Intermedialitätsbegriff für sie mehrere Vorteile: Er umfasst, im Unterschied zum *interart*-Begriff aus der Komparatistik, „potentiell Relationen zwischen sämtlichen medialen Ausdrucksformen“, auch den Neuen Medien. Durch die Unterscheidung Intra- und Transmedialität ist es möglich „Medien- und Disziplinengrenzen überschreitend zu denken“. Der Begriff Intermedialität erfasst für Rajewsky auch „sämtliche Subkategorien des Intermedialen“.²⁹

Diese Arbeit behandelt das Phänomen der Medienkombination bei Karl Kraus. Rajewsky definiert diesen Begriff folgendermaßen: Es ist

„die Konstellation des medialen Produkts, d.h. die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommenen Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen.“³⁰

Dabei soll der Fokus vor allem auf die Bilder gelegt werden. Es soll untersucht werden welche Bilder Karl Kraus verwendet und wie sich seine Verwendung von Bildern von der Gründung der *Fackel* bis zu den *Letzten Tagen der Menschheit* entwickelt hat. Diese Arbeit orientiert sich am Medienbegriff von Irina Rajewsky, der es auch erlaubt den Film, „der mehrere semiotische Systeme verwendet“³¹, als Einzelmedium zu definieren. Zwar wird in dieser Arbeit nicht auf das Filmische bei Karl Kraus eingegangen, doch soll sie als Grundlage für so eine Bearbeitung dienen können. Auch soll diese Arbeit als Grundlage für weitere Untersuchungen literaturzentrierter Bild-Text-Kombinationen dienen können.

Thomas von Steinaecker verwendet in seiner Arbeit *Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds* den,

²⁸ Wolf: Intermedialität, S. 179

²⁹ Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 14

³⁰ Rajewsky: Intermedialität, S. 15

³¹ Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 7

erstmalig von dem US-amerikanischen Fotografen und Schriftsteller Wright Morris³² in den 1940er Jahren verwendet, Begriff Foto-Text:

„Sowohl das Foto als auch der Text erweisen sich jedoch als konstitutiv und damit als unverzichtbarer Teil des Werkes in seiner Gesamtheit. Damit scheiden jene Werke [...] aus, in denen die Fotos lediglich als Illustration des Textes dienen“.³³

In dieser Arbeit wird für Kraus' Bild-Text-Kombinationen, in denen er Fotografien verwendet, ebenfalls der Begriff Foto-Text verwendet.

³² Trachtenberg: Wright Morris's „Photo-texts“, <https://muse.jhu.edu/article/36736> [30.04.2017]

³³ Von Steinaecker: Literarische Foto-Texte, S. 13

Forschungsstand

Die Fotomontage *Der Sieger* und die Battisti-Fotografie, die die Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* einleitet, werden in der Forschungsliteratur häufig als Beispiele für Kraus' frühen Umgang mit Bildern herangezogen. Kraus selbst ist mit der Wirkung von *Der Sieger* nicht zufrieden gewesen und hat die Fotomontage in *Einleitung in die Lichtbilder* im Nachhinein anders eingeordnet. Er hat versucht, die Interpretation von der als Karikatur auf die als dokumentarisches Zitat zu lenken.

In *Mimesis und Kritik des Mediums* schreibt Burkard Müller, dass *Der Sieger* noch allegorisch interpretiert werden sollte, als Sinnbild für „das was den Staat beraube“³⁴. Alle Fotografien, die Kraus danach publiziert hat, sollen als unwiderlegbarer Beweis dafür gesehen werden, „wie das Gesicht seines Feindes beschaffen ist.“³⁵ In den Kraus-Monografien von Friedrich Rothe und Edward Timms wird der Einfluss von Fotografie auf Kraus' Werk historisch aufgearbeitet. In dieser Arbeit soll Kraus' Umgang mit Fotografien nicht nur historisch kontextualisiert, sondern auch die Entwicklungen innerhalb seines Werks nachgezeichnet werden. Sie folgt der Annahme, dass Kraus' Werk nicht nur eine Reaktion auf die Umstände ist, in denen es entstanden ist.

In demselben Jahr in dem auch die Karl Kraus-Werkausgabe von Christian Wagenknecht bei Suhrkamp erschienen ist (1986), publiziert auch Edward Timms den ersten Teil seiner Kraus-Monographie *Apocalyptic Satirist*. Vor allem wenn es darin um Moriz Benedikt und *Die letzten Tage der Menschheit* geht, dienen *Der Sieger* und das Battisti-Bild zur Illustration des Beschriebenen. *Der Sieger* beschreibe Kraus' Beziehung zu Moriz Benedikt, das Battisti-Bild Kraus' Kampf gegen die österreichische „Spießertyrannie“³⁶, die den Ersten Weltkrieg ausgelöst hat. Es wird Kraus Wunsch folge geleistet, alle Fotografien nur mehr als dokumentarische Zitate wahrzunehmen. Edward Timms weist im zweiten Band seiner Kraus-Biographie *Apocalyptic Satirist* (2005) auf Kraus' Kritik der Schnapsschussfotografie hin, die für ihn Walter Benjamins

³⁴ Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 153.

³⁵ Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 152.

³⁶ Timms: *Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874 bis 1918*, S. 452

Erkenntnisse in *Kurze Geschichte der Photographie* antizipiert.³⁷ Walter Benjamin bezeichnet in seinem Essay *Karl Kraus*, der 1931 in der *Frankfurter Zeitung* erscheint, das Zitieren als „das polemische Grundverfahren von Kraus“³⁸. Seine Leistung bestünde darin „selbst die Zeitung zitierbar zu machen“³⁹. Für Helmut Arntzen ist der Walter Benjamin-Essay für die Kraus-Rezeption nach 1945 wichtig, da Benjamin darin in Kraus einen Gesamtkontext erkennt,

„der noch Beiläufiges und Hyperbolisches an sich bindet“ und weil darin „ein historischer Zusammenhang sichtbar wird, der in der Gesamtheit der Jahrgänge der ‚Fackel‘ gelagert ist.“⁴⁰

Der US-amerikanische Filmhistoriker Leo A. Lensing hat sich in mehreren Artikeln mit dem Thema Bildmontage bei Karl Kraus auseinandergesetzt. In dem Begleitband zu der Karl Kraus-Ausstellung des Wiener jüdischen Museums (2006) übernimmt er die Teile Bildmontage und die Fotoporträts. In seinen Artikel „*Photographischer Alpdruck*“ oder *politische Fotomontage* (1988) und „*Lebensstarre*“ – *Bewegende Bilder und ein Film* beschäftigt er sich mit Bildern als wesentlichem Bestandteil von Kraus' satirischer Vorgehensweise. Beide Artikel sind in der von dem Fotohistoriker Anton Holzer herausgegeben Zeitschrift *Fotogeschichte* gedruckt worden (1994 und 2010), dessen Bücher *Rasende Reporter*, *Fotografie in Österreich* und dessen beide Bücher über den Ersten Weltkrieg in dieser Arbeit herangezogen werden, um die historischen Zusammenhänge in der Zeit in der Kraus publiziert hat aufzuzeigen. Vor allem die Hintergründe und die Entstehungsgeschichte von *Der Sieger* und der Battisti-Fotografie werden darin beleuchtet.

Neben Anton Holzer bezieht sich auch Edward Timms auf Leo Lensing. Er erwähnt im ersten Teil seiner Kraus-Biographie Lensings 1982 erschienen Artikel >Kinodramatisch<: *Cinema in Karl Kraus' Die Fackel und Die letzten Tage der*

³⁷ Timms, Edward: *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastica*. New Haven and London: Yale University Press 2005, S. 96.

³⁸ Benjamin: *Karl Kraus*, S. 380

³⁹ Benjamin: *Karl Kraus*, S. 380

⁴⁰ Arntzen: *Die Kraus-Rezeption nach 1945. Eine Typologie*, 2001, S. 192

*Menschheit*⁴¹, in dem sich der Filmhistoriker mit Verbindungen zwischen Karl Kraus und dem Kino auseinandersetzt.⁴² Lensing schreibt darin:

“Kraus had progressed to seeing the cinema as a metaphor for the apocalyptic spectacle of the war’s end. The growing awareness of the film’s satirical possibilities suggested in this development characterizes the use of cinematic elements in *Die letzten Tage der Menschheit*.”⁴³

In *Photographischer Alpdruck* schreibt Lensing zum Beispiel über Kraus’ Verwendung des Begriffes „Klischee“ in *Einleitung in die Lichtbilder*, womit neben der technischen Bedeutung der Druckplatte auch „Phrase“ gemeint sein kann, dass in dieser Doppelbedeutung die Erkenntnis liege: „daß die Pressefotografie sich ideologisch genauso missbrauchen läßt wie die journalistische Prosa“. Deswegen habe Kraus „häufig satirisierten Figuren eine visuelle Dimension, die ihre charakteristische Rede- oder Schreibweise ergänzte“, gegeben.⁴⁴

Auch Burkhard Müller schreibt in seiner 1995 als Buch erschienenen Dissertation *Mimesis und Kritik des Mediums Bildern* in Kraus’ Werk eine wichtige Rolle zu. Er leistet aber wie Timms Kraus’ Wunsch Folge, nach *Der Sieger* alle Fotografien, die er publiziert, hauptsächlich als dokumentarische Zitate zu interpretieren. Müller schreibt, dass Kraus’ ab *Die Staackmänner*⁴⁵ (1914) „jedes Bild nur noch vor die Alternative“ stellt, „ob es sich als Zitat eignet oder nicht“.⁴⁶

Auch Kurt Krolop spricht in seiner Studie zu *Die letzten Tage der Menschheit: Genesis und Geltung eines Warnstücks* von einem erhöhten Stellenwert von Bildziten für Karl Kraus’ Kriegswerk. „Neben dem entlarvenden Wortzitat gewann fortan das entlarvende Bildzitat als Bestandteil des satirischen Instrumentariums der Fackel zunehmend an Bedeutung.“⁴⁷ In dieser Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, welche Funktion Fotografien für Kraus gehabt haben.

⁴¹ Lensing: >Kinodramatisch<: Cinema in Karl Kraus’ Die Fackel und Die letzten Tage der Menschheit <http://www.jstor.org/stable/404634> [29.04.2016]

German Quarterly, Nr. 4. November 1982, S. 480-498

⁴² Vgl. Timms: Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874 bis 1918, S. 523

⁴³ Lensing: >Kinodramatisch<: Cinema in Karl Kraus’ Die Fackel und Die letzten Tage der Menschheit <http://www.jstor.org/stable/404634> [29.04.2016]

German Quarterly, Nr. 4. November 1982, S. 485

⁴⁴ Vgl. Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 43

⁴⁵ F 398, S. 22-28.

⁴⁶ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 154.

⁴⁷ Vgl. Krolop: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, S. 111.

1. Die Voraussetzungen: Vor der ersten Fotografie in der *Fackel*

1.1 Die Bedeutung von Fotojournalismus in Wien - Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs

Das Foto beginnt um 1910 durch illustrierte Zeitungen zum „Massenmedium“ zu werden, „der Text ordnet sich unter und reduziert sich zur Erläuterung.“⁴⁸ Anton Holzer bezeichnet das 20. Jahrhundert als „eine Epoche der fotografischen Massenreproduktion und der globalen Zirkulation von Bildern.“ Ab 1895 verkauft der Amerikaner George Grantham Bain Fotografien an Zeitungen.⁴⁹ Durch das Aufkommen der Pressefotografien entsteht eine „ganz eigene visuell geprägte Wirklichkeit“, die „fotografische Öffentlichkeit“⁵⁰.

1927 wird Siegfried Kracauer in seinem in der *FZ* erschienenen Essay *Die Photographie* schreiben:

„Die Tageszeitungen bebildern immer mehr ihre Texte, und was wäre ein Magazin ohne Bildmaterial? Der schlagende Beweis für die ausgezeichnete Gültigkeit der Photographie in der Gegenwart wird vor allem durch die Zunahme der illustrierten Zeitung geliefert.“⁵¹

Für Kracauer ist die „Wendung zu Photographie [...] das *Vabanque-Spiel* der Geschichte“⁵².

⁴⁸ Vgl. Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 61

⁴⁹ Vgl. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 10

⁵⁰ Holzer: *Rasende Reporter*, S. 11

⁵¹ Kracauer: *Die Photographie*, S. 33

⁵² Kracauer: *Die Photographie*, S. 37

Die Zeichnung verliert in der Zeitung, im Gegensatz zum Foto, an Bedeutung. In Österreich und Deutschland geht diese Entwicklung langsamer vor sich als zum Beispiel in England, den USA und Frankreich.⁵³ Laut Anton Holzer löst das Foto die Zeichnung „in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts [...] als wirklichkeitsnahes ‚authentisches‘ Nachrichtenmedium“ ab.⁵⁴

Zunächst werden Zeichnungen mit dem Zusatz „nach einer photographischen Aufnahme“ versehen. Im 19. Jahrhundert ist noch der Zeichner der wichtigste Augenzeuge aktueller Ereignisse.⁵⁵ Wo Aktualität nicht ausschlaggebend ist, wie in den *vermischten Meldungen* oder *faits divers*, „werden noch länger Zeichnungen verwendet“⁵⁶.

Ein Pionier der österreichischen Pressefotografie ist „der erste professionell arbeitende österreichische ‚Illustrationsphotograph‘“ Anton Huber. Seine Kollegen verwerten laut Anton Holzer „im Atelier entstandene Porträts gelegentlich ein zweites Mal [...] indem sie sie an die Presse schicken“. Huber fotografiert ab dem Ende der 1890er vor allem Sportveranstaltungen.⁵⁷

Durch die „Popularisierung der Fotografie“ wird die „herkömmliche Atelierfotografie“ gezwungen, sich hervorzuheben. Einige Ateliers beginnen „Bilder künstlerisch aufzuwerten, indem sie ihre Abzüge auf teuren und exklusiven Papieren anbieten und ästhetisch innovative Bildlösungen favorisieren.“⁵⁸

Um die Jahrhundertwende ist die Atelierrichte in Wien vor allem in den Innenstadtbezirken hoch. Der überwiegende Teil der Fotografen hat eine klassische Ausbildung. Aber die alternativen Angebote zur teureren klassischen Porträtfotografie werden zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz.⁵⁹

Dora Kallmus zum Beispiel wendet sich gezielt

„an eine anspruchsvolle, betuchte Klientel“. Sie arbeitet „mit einigen fotografischen Techniken, die innerhalb der piktorialistischen Fotografie in Mode waren, etwa unscharfen Konturen und

⁵³ Vgl. Holzer: Rasende Reporter, S. 16

⁵⁴ Holzer: Rasende Reporter, S. 12

⁵⁵ Vgl. Holzer: Rasende Reporter, S. 55

⁵⁶ Holzer: Rasende Reporter, S. 58

⁵⁷ Vgl. Holzer: Rasende Reporter, S. 37

⁵⁸ Vgl. Holzer: Rasende Reporter, S. 38

⁵⁹ Vgl. Holzer: Fotografie in Österreich, S 31

malerischen Effekten. Weiters experimentierte sie mit verschiedensten Tonungen, Papieren und Abzugstechniken.“⁶⁰

Neben Madame d’Ora, wie Dora Kallmus genannt wird, wird in Wien auch Hermann Clemens Kosel „zu einem wichtigen Vertreter des kunstfotografischen Porträts“⁶¹. 1887 wird der *Wiener Camera-Club* gegründet, ein „elitärer Verein“, der sich durch den Piktorialismus abheben will.⁶² Laut Anton Holzer setzt sich die piktorialistische Fotografie in ebensolchen kleinen Zirkeln durch und wird in „exklusiven Ausstellungen“ gezeigt, findet aber bald auch „viele Anhänger in der Amateurszene“.⁶³

Bis in die 90er-Jahre des 19. Jahrhunderts werden laut Anton Holzer in den Wiener Zeitungen nur selten Bilder aus anderen Städten oder dem Ausland gedruckt.⁶⁴ Erst ab 1900 stellen Fotoagenturen wie die *Illustrations-Unternehmung C. Seebald*⁶⁵ ein Netzwerk her, durch das ein Handel mit Bildern überhaupt erst möglich wird.⁶⁶ Durch das Verfahren der Autotypie, das laut Holzer in Wien erstmals 1888 im *Interessanten Blatt* auftaucht und ab Mitte der 1890er regelmäßig in der illustrierten Wochenpresse verwendet wird, „erlangt die massenmedial gedruckte Fotografie in der illustrierten Presse den endgültigen Durchbruch“⁶⁷.

Durch die Abschaffung der Zeitungssteuer 1900 werden Zeitungen billiger und die Auflagen steigen. Die dadurch ebenfalls steigende Konkurrenz zwingt „die illustrierten Wochenblätter zu Veränderungen“ Dadurch gewinnt die Fotografie weiter an Bedeutung. Der Textanteil ist laut Anton Holzer rückläufig, was auch Auswirkungen auf die Seiten- und die Umschlaggestaltung hat.⁶⁸

Es ist bis weit nach der Jahrhundertwende üblich „Text- und Bildblöcke getrennt zu präsentieren, oft folgen die erklärenden Texte zu den Bildern erst viele Seiten später“⁶⁹. Laut Anton Holzer werden reine Bildseiten, „relativ selten eingesetzt. Die klassischen, grafisch wenig innovativen Text-Bild-Seiten bleiben die Regel.“⁷⁰

⁶⁰ Holzer: Fotografie in Österreich, S 33

⁶¹ Holzer: Fotografie in Österreich, S. 35

⁶² Vgl. Holzer: Fotografie in Österreich, S 36 - 37

⁶³ Vgl. Holzer: Fotografie in Österreich, S 39

⁶⁴ Vgl Holzer: Rasende Reporter, S. 48

⁶⁵ Vgl. Holzer: Rasende Reporter, S. 46

⁶⁶ Vgl. Holzer: Rasende Reporter, S. 48

⁶⁷ Holzer: Rasende Reporter, S. 52

⁶⁸ Vgl. Holzer: Rasende Reporter, S. 62

⁶⁹ Holzer: Rasende Reporter, S. 64

⁷⁰ Holzer: Rasende Reporter, S. 69

Im 19. Jahrhundert ist das Pressewesen in Österreich und ganz Europa streng reglementiert. Nach der Abschaffung des Zensurgesetzes 1865 setzt sich in den 1870er-Jahren in Österreich „ein liberaleres Klima in der Presselandschaft durch.“ Zensur und Verbote, um „missliebige Zeitungen und Meinungen im Zaum zu halten“, gibt es bis zum Ersten Weltkrieg. Das Kolportageverbot, das auch die Gestaltung der Titelseiten beeinflusst, wird in Österreich erst 1922 abgeschafft, in dem Jahr in dem die Buchausgabe von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* erscheint.⁷¹

Laut Anton Holzer verleiht der Erste Weltkrieg „der fotografischen Bildberichterstattung enormen Auftrieb“⁷². Dennoch werden anfangs beispielsweise dramatische Kampfszenen noch „mittels Zeichnungen“⁷³ gezeigt. Patriotische Massenszenen und Siegesfeiern hingegen werden mit Fotos dokumentiert⁷⁴, um unter anderem auch „der Propaganda des Kriegsgegners“⁷⁵ entgegenzutreten.

Zwischen Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit gibt es laut Anton Holzer „zahlreiche strukturelle und personelle Brücken“. Trotzdem verändert sich die illustrierte Presse während der Kriegsjahre. Ein internationales Vermarktungssystem gibt es seit Kriegsbeginn nicht mehr.⁷⁶

Vor allem die *Kilophot* entwickelt sich während des Krieges zur wichtigsten österreichischen Fotoagentur. Sie kauft vor allem Kriegs fotografien von Soldaten und Offizieren auf Heimaturlaub. 1915 übernimmt sie den Zentralvertrieb der offiziellen Postkarten des *Roten Kreuzes*.⁷⁷

Laut Anton Holzer wird vor allem in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkrieges „Amateurfotografie zu Propagandazwecken eingesetzt“⁷⁸. Es werden Zensurbestimmungen geschaffen, welche die Verbreitung von Fotografien nach ihrer Kriegsdienlichkeit bewerten. Freiheit gibt es „nur in der Richtung der Kriegspropaganda“⁷⁹.

⁷¹ Vgl. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 63

⁷² Holzer: *Rasende Reporter*, S. 107

⁷³ Holzer: *Rasende Reporter*, S. 112

⁷⁴ Vgl. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 113

⁷⁵ Holzer: *Rasende Reporter*, S. 114

⁷⁶ Vgl. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 116

⁷⁷ Vgl. Holzer: *Fotografie in Österreich*, S. 49

⁷⁸ Holzer: *Fotografie in Österreich*, S. 52

⁷⁹ Riha: *Den Krieg photographieren*, S. 147

Karl Riha hebt besonders den „Typ des Reservistenbildes“ hervor,

„weil hier früh die Techniken der Photocollage und Photomontage eingesetzt wurden, um gemeine Soldaten und leitende Chargen – wie ihr Drum und Dran an Pferd und Kanone – harmonisch in ein Bild setzen zu können. Eingbracht wurden diese Bilder in vorgefertigte Kartons, die – reich mit nationaler Emblematik ausgestattet – als obersten Blickfang wiederum das Porträt des Kaisers präsentierten.“⁸⁰

Am 28. Juli 1914, dem Tag der Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien, befindet sich Karl Kraus gerade auf Urlaub in den Südtiroler Dolomiten.⁸¹ Nach dem Sommer-Heft der *Fackel*, das am 10.07.1914 erscheint, erscheint die nächste Ausgabe, ein dünnes Heft mit *In dieser großen Zeit*, erst im Dezember 1914⁸².

1.2 Die ersten Jahre der *Fackel* - *Die Neue Freie Presse* und erste Fotoporträts

In *Medienkritik von der Sprache her* schreibt Helmut Arntzen, dass es in den ersten Jahren in der *Fackel* „vor allem um direkte und indirekte Korruption“ geht, die Karl Kraus vor allem in „der Realität des Verschweigens und des ideologischen, des politischen und des kommerziellen Interesses“ ausmacht. Sein Hauptgegner ist dabei „das liberale Hauptblatt Wiens“, dessen Arbeitsangebot er abgelehnt hat um unabhängig bleiben zu können: Die *Neue Freie Presse* und ihr Herausgeber Moriz Benedikt.⁸³

Zunächst konzentriert sich Karl Kraus in seiner Pressekritik auf stilistische Kritik, „den falschen Gebrauch metaphorischer Wendungen“. Seine sprachkritischen Äußerungen tätigt er vor allem in der Rubrik *Antworten des Herausgebers*, in der er auf Vorwürfe von Lesern antwortet, die ihn zum Beispiel als Nörgler bezeichnen.⁸⁴

⁸⁰ Riha: Den Krieg photographieren, S. 148

⁸¹ Vgl. Holzer (Hrsg.): Die letzten Tage der Menschheit. Der erste Weltkrieg in Bildern, S. 8

⁸² F 404, 5.12.1914

⁸³ Vgl. Arntzen: Medienkritik von der Sprache her. 2004, S. 171

⁸⁴ Vgl. Arntzen: Medienkritik von der Sprache her. 2004, S. 172

Karl Kraus' „Sprachdenken“ kritisiert vor allem die Sprache einer Presse, die Helmut Arntzen als realitätszersetzend und -verändernd bezeichnet, seit die „sogenannten Informationsmedien seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ eine zentrale Stellung einnehmen. Diese Pressekritik als Sprachkritik konfrontiert Karl Kraus laut Helmut Arntzen mit der idealen Sprache der Literatur.⁸⁵ Helmut Arntzen bezeichnet die Sprache der Presse als „Fluchtbewegung weg von der Sprache“.⁸⁶

Unter anderem lässt der Krieg Kraus „das sprachliche Verfahren der Presse als weltveränderndes erkennen.“⁸⁷ Dieser Meinung ist Kraus laut Arntzen bereits seit dem Balkankrieg 1912.

Seit den ersten Ausgaben der *Fackel*, die Karl Kraus 1899 in Wien gründet, polemisiert er gegen *die Neue Freie Presse* und Moriz Benedikt. In der *Neuen Freie Presse* werden, abgesehen von Zeichnungen in Werbeanzeigen kaum Bilder gedruckt. Das einzige Bild, das Karl Kraus bis 1908 in der *Fackel* veröffentlicht, ist 1903 eine Werbeanzeige der Wochenzeitung *Die Zeit*.

Die *Neue Freie Presse* hat sich 1864 von der *Presse* abgespalten, die vom Wiener Unternehmer August Zang im Revolutionsjahr 1848 nach dem Pariser Vorbild *La Presse* gegründet worden ist. Für Edith Walter stehen zu Beginn der 1880er vor allem die beiden Pressen „an der Spitze“ der Zeitungen in Österreich-Ungarn. *Die Presse* ist seit ihrer Gründung ein gewinnorientiertes Unternehmen. Durch die „maximale Ausnutzung des Inseratengeschäftes“ kann der Gründer August Zang seine Zeitung billig billiger anbieten als die Konkurrenz. Zang legt auch als „Erster Redaktion, Administration und Druckerei unter einem Dach zusammen“.⁸⁸

1858 verkauft August Zang die Hälfte seiner Zeitung an die *Österreichische Creditanstalt für Handel und Gewerbe*. Diese Entscheidung führt zum Bruch mit seinen Mitarbeitern Michael Etienne und Max Friedländer. Sie steigen aus der *Presse* aus und gründen 1864 die *Neue Freie Presse*. Die alte gibt es noch bis 1896.⁸⁹

Edith Walter schreibt, dass vor allem „in den Achtziger- und der ersten Hälfte der Neunzigerjahre“ die Verfassungspartei Ignaz von Pleners „bzw. die diversen

⁸⁵ Vgl. Arntzen: Medienkritik von der Sprache her. 2004, S. 175

⁸⁶ Arntzen: Medienkritik von der Sprache her. 2004, S. 182

⁸⁷ Arntzen: Medienkritik von der Sprache her. 2004, S. 178

⁸⁸ Vgl. Walter: Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende, S. 45

⁸⁹ Vgl. Walter: Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende, S. 46

Gruppierungen, die sich als „deutsch, fortschrittlich, verfassungstreu“ verstehen, „in der ‚Neuen Freien Presse‘ ihre Meinungen vertreten“. Laut Walter scheint die „Macht der ‚Neuen Freien Presse‘ [...] nun unbegrenzt zu sein.“⁹⁰

Zum Beispiel unterstützt Moriz Benedikt, seit 1879 gemeinsam mit Eduard Bacher Chefredakteur der *Neuen Freien Presse*, Ernest von Koerbers Regierung. Dessen Nachfolger Paul Gautsch Freiherr von Frankenthurn unterstützt er hingegen nicht. Gautsch soll laut Walter gesagt haben, dass „ohne die ‚Neue Freie Presse‘ [...] ein Ministerium nicht regieren“⁹¹ könne. Walter zitiert den deutschen Botschafter Brockdorff-Rantzau, der nach Berlin berichtet:

„Leider ist der Verkehr mit der ‚Neuen Freien Presse‘ in letzter Zeit in nur noch höherem Grade als früher dadurch erschwert, daß sie neuerdings skrupellos aus Sensation ausgeht und keine Rücksicht kennt, sobald das Geschäft, sei es als Bargewinn oder Reklame, in frage kommt. Dem hiesigen Auswärtigen Ministerium ist sie ganz aus der Hand geraten, aber man fürchtet sie am Ballhausplatz und sucht sie bei guter Laune zu erhalten.“⁹²

Ab 1908, nach dem Tod von Eduard Bacher, ist Moriz Benedikt alleiniger Herausgeber. Walter vermutet, dass er auch alle Aktien der *Österreichischen Journal A.G.* besitzt, was sich aber nicht mehr beweisen lässt. Zwischen 1904 und 1912 steigt „das auflagenmäßig drittstärksten Medium der Vorkriegszeit: von 50.000 Exemplaren [...] auf 66.000“. Die *Neue Freie Presse* bestimmt wie keine andere Zeitung im Österreich-Ungarn der Vorkriegszeit die öffentliche Meinung. Sie beeinflusst die Börse: „die Börse tut, was die ‚Neue Freie Presse‘ will“, heißt es laut Walter.⁹³

Moriz Benedikts Schreibstil bezeichnet Adam Wandruszka in *Geschichte einer Zeitung* als „getragen pathetisch“ und Karl Kraus‘ Angriffe auf die Zeitung als „Schulbubenschabernack gegenüber einem gefürchteten und verhaßten Lehrer“.⁹⁴ Wandruszka vergleicht Kraus‘ Kampf gegen die *Neue Freie Presse* mit Adolf Loos‘ Kampf gegen das Ornament. Kraus wende sich gegen Benedikts „getragenen literarischen, immer wieder mit Zitaten aus der Weltliteratur aufgeputzten Stil“⁹⁵.

⁹⁰ Vgl. Walter: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende*, S. 49

⁹¹ Walter: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende*, S. 50

⁹² Walter: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende*, S. 50. Zit. nach: Auswärtiges Amt Bonn. Akte Österreich 5233 v. 16.4.1907

⁹³ Vgl. Walter: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende*, S. 51

⁹⁴ Wandruszka: *Das Schicksal der „PRESSE“ und der „NEUEN FREIEN PRESSE“*, S. 118.

⁹⁵ Wandruszka: *Das Schicksal der „PRESSE“ und der „NEUEN FREIEN PRESSE“*, S. 132.

In seiner Analyse des Stils der Leitartikel Moriz Benedikts beschreibt Sigurd Paul Scheichl Benedikt als „altmodischen Journalisten“ und meint, dass „dessen sprachliche Verfahrensweisen mit dem (angeblichen) Modernisierungsschub im Wien der Jahrhundertwende kaum in Verbindung gebracht werden können.“ Es habe laut Scheichl schon seine Richtigkeit, dass gerade Benedikt „das satirische Objekt von Karl Kraus gewesen ist.“⁹⁶ Simon Ganahl bezeichnet in *Ich gegen Babylon* die *Neue Freie Presse* als das „Blatt der Bourgeoisie“⁹⁷.

Ab etwa 1906 polemisiert Karl Kraus nur mehr gegen wenige Politiker, Industrielle und Richter. Die meisten Polemiken zielen „auf Journalisten und Schriftsteller“⁹⁸ wie zum Beispiel Hermann Bahr, der für Karl Kraus der „affirmierte Gegentypus“⁹⁹ zu Schriftstellern wie Peter Altenberg ist, für den er sogar Spendengesuche in der *Fackel* abdruckt¹⁰⁰.

Arntzen bezeichnet Altenberg als existentiell beglaubigten Impressionisten, „der sich an den Augenblick ohne Kalkül hingibt“. Den Impressionismus Bahrs bezeichnet er hingegen als politischen Opportunismus.¹⁰¹

1897 schreibt Karl Kraus über den Linzer Hermann Bahr in seinem Pamphlet gegen die Schriftsteller des jungen Wiens *Die demolirte Literatur*, die sich im Café Griensteidl (vor dessen Schließung 1897) getroffen haben:

„Die ganze Literaturbewegung einzuleiten, die zahlreichen schwierigen Überwindungen vorzunehmen, nicht zuletzt, dem Kaffeehausleben den Stempel einer Persönlichkeit aufzudrücken, war ein Herr aus Linz berufen worden, dem es in der Tat bald gelang, einen entscheidenden Einfluß auf die Jugend zu gewinnen und eine dichte Schar von Anhängern um sich zu versammeln.“¹⁰²

⁹⁶ Vgl. Scheichl, Paul Sigurd: „IM GROSSEN STYL DER KAISERLICHEN REDEWEISE“, S. 143.

⁹⁷ Ganahl: *Ich gegen Babylon*, S. 21

⁹⁸ Arntzen: *Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus*, 1985 (2011), S. 131-132

⁹⁹ Arntzen: *Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus*, 1985 (2011), S. 138

¹⁰⁰ F 307-308, 22.9. 1910, Rückseite Umschlag

¹⁰¹ Vgl. Arntzen: *Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus*, 1985 (2011), S. 138

¹⁰² Kraus: *Die demolirte Literatur*, S. 8

Laut Sigurd Paul Scheichl ist Hermann Bahr „eine der durchgehenden Hauptfiguren der >Fackel<“. Kraus wird immer wieder auf die Motive aus *Die demolirte Literatur* zurückgreifen.¹⁰³

Laut Burkhard Müller beginnt Karl Kraus ab 1908 an den „neuen Verfahren seiner Medienkritik“ zu arbeiten, wodurch er für den Beginn des Ersten Weltkrieges besser gerüstet sein wird „als die europäischen Mächte, die ihn vom Zaun brechen“.¹⁰⁴ Laut Müller führt „Argwohn gegen das Bild“ bei Kraus zunächst „zu seiner Auflösung in den Text“.¹⁰⁵

Karl Kraus beschreibt Bilder noch, anstatt sie dem Leser zu zeigen. Laut Leo Lensing beginnt Karl Kraus um 1906 aber unter anderem mit den Fotografinnen Hermann Clemens Kosel, Dora Kallmus und Hermann Schieberth zusammenzuarbeiten, „um eine visuelle Selbstdarstellung zu konstruieren und zu kontrollieren.“ Laut Lensing entwickelt sich das Fotoporträt für Karl Kraus „bald zu einer bewussten Strategie der literarischen Selbstdefinition“, dessen Werbewirkung er sich voll bewusst ist.¹⁰⁶

Karl Kraus macht seine Fotoporträts „zu einem wichtigen, genauestens kalkulierten Bestandteil seiner öffentlichen Wirkung.“¹⁰⁷ Für Leo Lensing ist auch die antisemitische Karikatur und das

„damit verbundene, gesteigerte Interesse an den sozialen Mechanismen und ideologischen Implikationen der Porträtfotografie“ ein Grund für „das recht plötzliche Erscheinen der Fotografie als Leitmetapher für die Arbeit des Satirikers.“¹⁰⁸

Karikaturen steht Kraus kritisch gegenüber, weil sie übertreiben. 1913 vergleicht Kraus das Karikieren mit verbaler Verleumdung und fragt: „Warum soll der Schutz, der gegen die verbale Fälschung aufgerichtet ist, der eindringlicheren Methode gegenüber versagen?“¹⁰⁹ Er befürchtet, dass seine Fotomontage *Der Sieger* von 1911, als Karikatur wahrgenommen werden könnte. Im *Lexikon der Kunst* wird die Karikatur folgendermaßen definiert:

¹⁰³ Vgl. Scheichl: Objekte von Polemik und Satire, S. 144

¹⁰⁴ Vgl. Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 44

¹⁰⁵ Vgl. Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, 1995, S. 51

¹⁰⁶ Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 7

¹⁰⁷ Lensing: Die Fotoporträts, S. 61

¹⁰⁸ Lensing: »Lebensstarre«, S. 7

¹⁰⁹ F 374-375, 8.5.1913, S. 33

„Die K. hat eine eigene Art der Typisierung, indem der Karikaturist Typen und Motive und ihre Beziehungen zueinander zusammenfasst. Dabei geht der Karikaturist im allg. weniger von einem sinnlich konkreten Erlebnis als von einer vorgefassten Absicht aus, für die er abstrahierend eine Bildvorstellung entwickelt.“¹¹⁰

Kraus versucht den Fotografen des Benedikt-Porträts, das er in seiner Fotomontage verwendet, ausfindig zu machen, „weil man das Bild sonst für eine K a r i k a t u r hält, und das dürfte nicht geschehen!“¹¹¹, wie Kraus in einer Notiz an seinen Drucker Georg Jahoda schreibt. Das Vorhaben gelingt nicht. Er schreibt deswegen unter das Bild „nach einer fotogr. Aufnahme“, was zu diesem Zeitpunkt üblich ist, um die Detailgenauigkeit von Zeichnungen zu unterstreichen. Drei Jahre später schreibt Kraus in *Einleitung zu den Lichtbildern*: „Was an dem Portrait des »Siegers« Erfindung war, ist lediglich die Komposition.“ Den *Sieger* bezeichnet er als „Alpdruck nach einer Photographie.“¹¹²

Außerdem reagiert Kraus laut Leo Lensing mit seinen Fotoporträts auf die „künstlerisch verfremdeten Bildnisse“¹¹³, die Oskar Kokoschka zwischen 1909 und 1912 von ihm anfertigt. 1913 illustriert der Maler eine „Prachtausgabe“¹¹⁴ von Kraus' Buch *Die chinesische Mauer*¹¹⁵. Die elf Lithographien beziehen sich nicht direkt auf den Text, sondern sollen Kokoschkas Beziehung mit Alma Mahler darstellen.¹¹⁶

Hermann Clemens Kosel schafft 1906 „das erste repräsentative fotografische Bildnis des Satirikers“¹¹⁷. Karl Kraus wirbt in der *Fackel* zwischen 1906¹¹⁸ und 1907¹¹⁹ mit Anzeigen für Kosels Atelier im ersten Wiener Gemeindebezirk am Aspernplatz (seit 1976 Julius Raab-Platz). In den Werbeanzeigen werden dessen „Künstlerische Porträtphotographien“ erwähnt. Ein Porträt, das Dora Kallmus von Kraus anfertigt, lässt er „als Ansichtskarte reproduzieren“.¹²⁰

¹¹⁰ Karikatur: Lexikon der Kunst. Band 3, S. 648-649

¹¹¹ Wagenknecht, Christian: Das Bild des Siegers, S. 2

¹¹² F 400-403, 10.7.1914, S. 47

¹¹³ Lensing: »Lebensstarre«, S. 7

¹¹⁴ Kokoschka: Briefe I, S. 79

¹¹⁵ F 285-286, 27. Juli 1909, S. 1-16

Kraus: Die chinesische Mauer, 1914

¹¹⁶ Vgl. Kokoschka: Briefe I, S. 357

¹¹⁷ Lensing: Die Fotoporträts, S. 61 [Abbildungsanhang: Abbildung 11]

¹¹⁸ F 210, 31.10.1906, Rückseite Umschlag

¹¹⁹ F 227-228, 10.6.1907, Rückseite Umschlag

¹²⁰ Vgl. Lensing: Die Fotoporträts, S. 61

Ab 1909 verwendet Karl Kraus jedoch ein eher einfach fotografiertes Porträt von Wenzel Weis¹²¹, das in deutlichem „Kontrast zum Dandyhaften des d’Ora Porträts steht.“¹²² Laut Leo Lensing ist Wenzel Weis

„innerhalb des Wiener fotografischen Gewerbes ein oppositioneller Geist, der die Fotografie als Handwerk verstanden wissen wollte und die »Kunstbetätigung« vieler Kollegen ablehnte.“¹²³

Im Dezember 1909 wird in der *Österreichischen Photographen-Zeitung* ein polemischer Brief von Wenzel Weis unter dem Pseudonym Hans Blitzlicht veröffentlicht. Darin schreibt er über den Besuch von Foto-Ausstellungen von D’Ora Kallmus, Hermann Clemens Kosel und StudentInnen der *Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt* und beschwert sich darüber, dass die Ausstellung der Berufsfotografen „mit Stillschweigen“¹²⁴ übergangen würde. Die *Österreichische Photographen-Zeitung* wird von 1904 bis 1911 vom *Österreichischen Photographen-Verein*, den Weis 1903 mitbegründet hat¹²⁵, herausgegeben.

Die *Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* wird (gegründet 1888) wird laut Holzer rasch zu einer „der europaweit führenden staatlichen Ausbildungsanstalten für Fotografie.“¹²⁶ Der erste Lehrer für Fotografie, der auch Hermann Kosel und Dora Kallmus unterrichtet, ist laut Holzer „gegenüber gemäßigten Formen der Moderne durchaus aufgeschlossen“¹²⁷.

¹²¹ [Abbildungsanhang: Abbildung 12]

¹²² Lensing: Die Fotoporträts, S. 62

¹²³ Lensing: Die Fotoporträts, S. 63

¹²⁴ Österreichischen Photographen-Zeitung, Heft 12, Dezember 1909, S. 191

¹²⁵ Wenzel Weis, biographische Angaben:

http://sammlungenonline.albertina.at/?id=starl_C3F2D7F166104A4BA191372386E1FB78#443ec399-cab5-452c-9b93-5b42633296a1, [27.04.2017]

¹²⁶ Holzer: Fotografie in Österreich, S 61

¹²⁷ Holzer: Fotografie in Österreich, S 61

2. Erste Verwendung von Bildmaterial in der *Fackel* - Zeichnungen und handschriftliche Dokumente

Die ersten Bilder, die in der *Fackel* erscheinen, sind Zeichnungen. Der Fotografie steht Karl Kraus in der *Fackel*, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, noch kritisch gegenüber. 1912 haben Fotografen für Kraus „den Weltgeist auf der Platte.“¹²⁸ 1907 beschreibt er den Vorgang des Fotografierens noch weniger positiv. In *Zur Naturgeschichte des Wählers* schreibt er: „aber der Bürger fühlt eine Befriedigung, weil seine Physiognomie irgendwo festgehalten ist; seinem Unsterblichkeitsdrange ist — wenn auch noch so dürftig — Genüge geschehen.“¹²⁹

1912 verwendet Kraus den Begriff Momentaufnahmen: „Die Momente, die der Photograph erwischt, sind die Augenblicke, die es im Menschenleben gibt.“¹³⁰ Roland Barthes nennt dies das „Es-ist-so-gewesen“: „das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt (operator oder spectator) liegt“.¹³¹

Den „Unsterblichkeitsdrang“ des einfachen Bürgers thematisiert Kraus auch 1919 in *Nachruf*, als er die Fotografie des hingerichteten Cesare Battisti mit den für die Kamera lächelnden Schaulustigen und seinem Henker folgendermaßen charakterisiert:

„ein triumphierender Ölgötze der befriedigten Gemütlichkeit, während sich grinsende Gesichter von Zivilisten und solchen, deren einziger Besitz die Ehre ist, dicht um den Leichnam drängen, damit sie nur ja alle auf die Ansichtskarte kommen.“¹³²

Abgesehen von der Zeichnung, die von 1899 bis 1901 vorne auf dem Umschlag ist, lässt Karl Kraus keine Zeichnungen für *Die Fackel* erstellen, sondern verwendet

¹²⁸ F 357-359, 5.10.1912, S. 34

¹²⁹ F 223-224, 12.4.1907, S. 12

¹³⁰ F 357-359, 5.10.1912, S. 34

¹³¹ Barthes: Die helle Kammer, S. 87

¹³² F 514-518, 7.1919, S. 53

ausschließlich bereits publizierte. Zwar ist es laut Heinz Lunzer belegt, dass Kraus im April 1905 in einem Brief an den Karikaturisten Carl Hollitzer „eine satirische Zeichnung zu einem Rechtsstreit“¹³³ anfordert, sie wird aber nicht in der *Fackel* publiziert.

Die Umschlagszeichnung der *Fackel* der ersten zweieinhalb Jahre wird von Leo Lensing Hans Schließmann zugeschrieben, was aber nicht belegt ist. Im Oktober 1901 entscheidet sich Kraus auf dem Umschlag ausschließlich Schrift zu verwenden. Das *Fackel*-Symbol, das er manchmal als Trennzeichen zwischen Texten druckt, verwendet er noch bis 1910.

Hans Schließmann hat bereits die Karikatur auf dem Umschlag des 1897 erschienenen *Die demolirte Literatur* gezeichnet. Die Karikatur zeigt Hermann Bahr, wie er aus den Ruinen des Cafés Griensteidl gezogen wird, dem Stammcafé des jungen Wiens und Arthur Schnitzlers. Es basiert auf einem Titelblatt der Zeitschrift *Jugend*¹³⁴.

Die erste Zeichnung, die in der *Fackel* gedruckt wird, ist 1903 die Gegenüberstellung zweier Anzeigen, die Abonnements für die Zeitschrift *Die Zeit* bewerben. Die Figur auf der älteren weist jüdische Gesichtszüge auf, in der aktuelleren sind diese entfernt worden. Als Überschrift verwendet Kraus *Die Europäisierung der Zeit*¹³⁵. Diese Art der physiognomischen Satire¹³⁶, eine Bezeichnung die Burkhard Müller verwendet, nimmt mit dem Ersten Weltkrieg ab und Kraus beginnt sich mehr auf andere Inhalte wie die Kriegsbegeisterung von großen Teilen Bevölkerung zu konzentrieren.

Das Ornamentale in der Architektur, das Thema vieler Texte seines Freundes Adolf Loos, überträgt Kraus auf die geschriebene Sprache, die für ihn, wie der Kleidungsstil und die Frisur, Ausdruck des Charakters einer Person ist. In *Der Kollegentag*, dem ersten Artikel für den *Simplicissimus*¹³⁷, schreibt Karl Kraus über einen Bericht über Klassentreffen für erwachsene Männer, sogenannte Kollegentage:

¹³³ Lunzer: Bildsatire, S. 120

¹³⁴ *Jugend*: Jg. 1, Heft 12, 21.03.1896

¹³⁵ F 137, 5.1903, S. 17 (Abbildungsanhang: Abbildung 10)

¹³⁶ Vgl. Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 71

¹³⁷ *Simplicissimus*, 12. Jg., Heft 48, 24.2. 1908, S. 782

„Immerhin hatten sie fünfundzwanzig Jahre Zeit, um sich Brillen, Bärte und Bäuche anzuschaffen. Die Veränderung für ein Maskenfest wirkt nicht spaßhafter, sie ist nur rascher durchgeführt.“¹³⁸

Laut Burkhard Müller bestehen in der österreichischen Vorkriegsgesellschaft „äußere Formen“ so fort, dass sie über „die tatsächlichen sozialen und technischen Veränderungen“ hinwegtäuschen. Kraus' Satire dieser Jahre setzt an der „Ungleichzeitigkeit dessen“ an, „was die Zeit prägt“.¹³⁹

Le Rider beschreibt Kraus' Haltung vor dem Ersten Weltkrieg als reaktionär:

„Sie wird von der rückwärtsgewandten Sehnsucht nach einem Zeitalter der Unschuld getragen, dem Vormärz, in dem die ethischen, ästhetischen und sozialen Hierarchien noch lebendig gewesen seien.“¹⁴⁰ Karl Kraus und Adolf Loos sind „die Pioniere dessen, was man innerhalb der Wiener Jahrhundertwende eine ‚anti-moderne Moderne‘ nennen könnte.“¹⁴¹

Kraus benutzt in machen Fällen, statt des Zitierens des genauen Wortlauts, auch handschriftliche Dokumente. Er druckt zum Beispiel den verleumderischen Brief¹⁴² von Franz Becker, einem Besucher des Vortrags, den Kraus am 27. März 1918 im Wiener Konzerthaus gehalten hat. Darin wirft dieser Kraus vor anwesende Offiziere zum Zerbrechen ihrer Säbel aufgefordert zu haben, besonders während des Krieges ein schweres Vergehen. Kraus wird aber von diesem Vorwurf freigesprochen. Anwesende Polizisten haben den ihm vorgeworfenen Satz nicht gehört.

Kraus druckt die zu diesem Fall vorhandenen Akten wie üblich als Zitate, im genauen Wortlaut. Den Brief druckt er als Faksimile. Dadurch will er seinen Lesern den Verleumder vorführen:

„Die Klischierung der Handschrift erfolgt in der Hoffnung, daß es irgendeinem Leser gelingen werde, den Herrn Franz Becker, dem der Herr Stöger-Steiner noch acht Tage nach der polizeilichen Feststellung, daß der ein Schwindler sei, vertraut hat, zu agnoszieren.“¹⁴³

¹³⁸ F 245, 28.2. 1908, S. 9

¹³⁹ Vgl. Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 59

¹⁴⁰ Le Rider: Das Ende der Illusion, S. 32

¹⁴¹ Le Rider: Das Ende der Illusion, S. 157

¹⁴² F 508-513, S. 4.1919, S. 86-90

¹⁴³ F 508-513, 4.1919. S. 86

1916 druckt Kraus das handschriftliche Gesuch eines Politikers, der wünscht, alle *Fackel*-Ausgaben seit Kriegsbeginn nach Villach geschickt zu bekommen. Er schreibt jedoch statt Kriegsbeginn „Kriegsgewinn“. Kraus bezeichnet dies als eines der „stärksten Dokumente zur Natur des Krieges.“¹⁴⁴ Er meint, dass sich hierbei das Unterbewusstsein des Verfassers zu Wort gemeldet habe.

1914, in der 400. Ausgabe der *Fackel*, druckt Kraus ein unveröffentlichtes Manuskript von Franz Grillparzer¹⁴⁵. Es ist ein Geschenk der Geschwister Carl und Sidonie Nadherny von Borutin. Letztere ist eine seiner engsten Freundinnen.

Das letzte handschriftliche Dokument, das Kraus in der *Fackel* vor der Veröffentlichung der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* druckt, ist ein an ihn adressierter Zettel von Peter Altenberg. Nach der Grabrede für den im Januar 1919 verstorbenen Dichter und einem seiner Texte druckt Kraus eine, wie er es nennt, Beilage, „die einen der liebenswerten Zornausbrüche“ von Altenberg vorführt. Altenberg mokiert sich darin über einen Wiener Literaten, dessen Namen er auslässt, „damit die leere Stelle mit den Vertretern der Wiener Literatur (und von diesen) beliebig ausgefüllt werden könne.“¹⁴⁶

Handschriftliche Dokumente haben für Kraus ähnliche Funktionen wie Fotografien. Sie führen bestimmte Verhaltensweisen vor und erzeugen dadurch Intimität. Sie emotionalisieren unvermittelter als Text. Eine der sechs Fotografien, die Karl Kraus in der sogenannten Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* verwendet, ist ein handschriftliches Dokument.

¹⁴⁴ F 437-442, 31.10.1916, S. 106

¹⁴⁵ F 400-403, 10.7.1914, S. 96

¹⁴⁶ F 508-513, 4.1919, S. 14

2.1 Kraus' Mitarbeit an der Zeitschrift *Simplicissimus*

Im Juli 1907 veröffentlicht Karl Kraus den kritischen Artikel *Der Bulldog*¹⁴⁷ über die mit Zeichnungen illustrierte Münchner Zeitschrift *Simplicissimus*, für die er von Februar 1908 bis 1910 schreibt. Viele seiner Beiträge druckt er später in der *Fackel* nach. Zu dieser Zeit gewinnen „visuelle Motive in der Fackel zunehmend an Bedeutung“, die laut Edward Timms durch Kraus' Verbindung zum *Simplicissimus* noch verstärkt wird.¹⁴⁸

Sigurd Paul Scheichl nennt dies den ersten und spektakulärsten „Fall einer Mitarbeit an einem anderen Blatt“¹⁴⁹. Laut Scheichl verändert „die grafische Einbettung von Kraus' Beiträgen im >Simplicissimus< deren Wirkung“¹⁵⁰. Ein Grund für diese Verbindung ist, dass Karl Kraus' Bücher von 1909 bis 1914 wie der *Simplicissimus* im Verlag Albert Langen erscheinen.¹⁵¹ Das erste ist der Aphorismen-Band *Sprüche und Widersprüche*.

In *Der Bulldog* weist Kraus 1907 in kritischer Absicht auf die *Automobil-Nummer* des *Simplicissimus* hin, besonders auf die Zeichnung *Moderne Hochzeitsreisen*¹⁵² von Ferdinand Reznicek mit der Bildunterschrift: „Nein, Schatz, ich kann dich nicht neben mir haben. Du kommst immer mit deinen Füßen zu mir herüber und dann verliere ich die Bremse“¹⁵³. Diese Zeichnung zeigt gut sichtbar in der Bildmitte den Schriftzug des italienischen Automobilherstellers *Züst*. Dazu Kraus:

„Aber siehe da, aus einer süßen Zeichnung des Herrn Reznicek, die das Hauptblatt schmückt, winkt dir der Name der einen und einzigen Automobilfirma entgegen: Hochzeitsreisende fahren nur mit Züst!“¹⁵⁴

Laut Edward Timms treten in den im *Simplicissimus* veröffentlichten Texten Kraus' „visuelle Motive besonders stark in den Vordergrund“. Timms weist auf die

¹⁴⁷ F 230-231, 15.7.1907, S. 34-36

¹⁴⁸ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 195

¹⁴⁹ Scheichl: <Die Fackel>, ein Anti-Medium, S. 113

¹⁵⁰ Scheichl: <Die Fackel>, ein Anti-Medium, S. 114

¹⁵¹ Vgl. Scheichl: <Die Fackel>, ein Anti-Medium, S. 114

¹⁵² [Abbildungsanhang: Abbildung 13]

¹⁵³ *Simplicissimus*, 12. Jg., Heft 11, Juni 1907, S. 166

¹⁵⁴ F 230-231, 15.7.1907, S. 36

Weiterentwicklung seines satirischen Stils hin, den er als „nicht mehr so aggressiv, sondern elegant und ironisch“ bezeichnet. Es würde „nicht mehr moralische Empörung, sondern ästhetische Sensibilität“ im Mittelpunkt stehen.¹⁵⁵

Albert Langen hat den *Simplicissimus* nach dem Vorbild der französischen Zeitschrift *Gil blas illustré* gegründet. Der von Kraus sehr geschätzte Zeichner Thomas Theodor Heine hat dem *Simplicissimus* „das Gesicht gegeben“¹⁵⁶.

Beate Horn schreibt in *Prosa im Simplicissimus*, dass neben „der facettenreichen satirischen Schreibart [...] die umfassende und sorgfältige Bebilderung das zweite entscheidende Charakteristikum“ des *Simplicissimus* ist. Für Horn knüpft der er „an alte Formen wie das Emblem“¹⁵⁷ an. Diese Vorgehensweise verbindet ihn sowohl mit Karl Kraus' Bild-Text-Kombinationen als auch mit den Fotomontagen des Dadaisten John Heartfield.

Unter dem Schriftzug *Simplicissimus* steht seit der ersten Ausgabe Illustrierte Wochenschrift, was den Käufer laut Horn darauf vorbereitet, dass „die Stärke der Zeitschrift [...] im Visuellen“¹⁵⁸ liegt. Womit sie ganz im Trend liegt, denn auch die Zeitschrift *Jugend*, „die direkte Konkurrentin“¹⁵⁹, weist in der Unterzeile auf die Bebilderung hin: „Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben“.¹⁶⁰

Beate Horn meint, dass sich der *Simplicissimus* mit dem „Zusammenspiel von Text und Bild“ an die „veränderten Konsumformen“ der „anonym kulturkonsumierenden Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts“ anpasst.¹⁶¹ Die Rezeption wird dadurch schneller und einfacher. Am besten ließe sich das bei den Bildergeschichten erkennen.¹⁶²

Ein Grund dafür, dass Karl Kraus aufhört im *Simplicissimus* zu veröffentlichen, ist „die Unmöglichkeit, von Wien aus die grafische Gestaltung seiner Beiträge zu überwachen“¹⁶³. Kraus schreibt im Juni 1914:

¹⁵⁵ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 196

¹⁵⁶ Lang (Hrsg.): Thomas Theodor Heine, S. 113

¹⁵⁷ Horn: Prosa im Simplicissimus, S. 53

¹⁵⁸ Horn: Prosa im Simplicissimus, S. 54

¹⁵⁹ Horn: Prosa im Simplicissimus, S. 53

¹⁶⁰ Horn: Prosa im Simplicissimus, S. 54

¹⁶¹ Vgl. Horn: Prosa im Simplicissimus, S. 59

¹⁶² Vgl. Horn: Prosa im Simplicissimus, S. 54

¹⁶³ Scheichl: <Die Fackel>, ein Anti-Medium, S. 114

„Daß es beim Gastspiel sein Bewenden haben mußte und die Beziehung organisch gelöst wurde, wie sie geknüpft war, verstand sich umso leichter, als meine Arbeitsweise bald die lokale Entfernung einer Druckerei nicht mehr ertrug, meine Einsicht einem fremden Betrieb die von ihm mit übermenschlicher Geduld ertragene Willkür meiner Korrekturen nicht mehr zumuten konnte und ich zu dem Entschluß kam, nie mehr eine Zeile hinauszugeben, deren typographisches Schicksal ich nicht bis zum Erscheinen bestimmen kann: also für kein anderes Druckwerk als für die *Fackel* künftig tätig zu sein.“¹⁶⁴

Ab dem *Fackel*-Heft 338 vom 6.12.1911 druckt Karl Kraus in der *Fackel* nur mehr von ihm selbst zusammengestellte und verfasste Beiträge. Bis Ende 1911 hat Kraus in der *Fackel* auch Beiträge von bekannten und auch vielen unbekanntem Autoren veröffentlicht. Vorne auf dem Umschlag steht bis zum *Fackel*-Heft 404 vom 5.12.1914, der ersten *Kriegs-Fackel*, „Sämtliche Beiträge von KARL KRAUS“.

¹⁶⁴ F 400-403, 10.7.1914, S. 30

Ich habe etwas gesehen, das mich, ich möchte sagen mit der ganzen Überzeugungskraft des Grauens gepackt hat. Ein Weltenschauer faßte mich, und in diesem Entsetzlichen ging mir das Rätsel des Wiener Lebens auf. Es waren diese zwei — hier verkleinerten — Köpfe, die ein Wiener Blatt über einer Annoncentabelle feinerer Restaurants angebracht hat.



Wo ißt und trinkt man gut?



Daß es Menschen gibt, die diese beiden Köpfe mit Wohlgefallen betrachten, von ihnen tatsächlich zum Essen und Trinken animiert werden, daß man dem Wiener auch die einzige Fähigkeit, in der er bisher unübertroffen war, durch Anschauungsunterricht wieder beibringen muß (Ham-Ham und gutes Trinkerl), das ist wahrlich ein Selbstmordmotiv für jeden, der im Wahn gelebt hat, hier irgendwie auf Menschen wirken zu können. Der Kerl, der mit verglasten Augen auf das in Folge seines Mehlgehalts mit Recht so genannte »Papperl« starrt, und der andere, der die noch tierischere Fresse öffnet, um einen

Abbildung 1: Esser und Trinker. F 241, 15.1 1908, S. 12

Im Januar 1908 druckt Karl Kraus zum ersten Mal seit 1903 wieder Bilder in der *Fackel*. Es handelt sich dabei um zwei Zeichnungen, die er einem „Wiener Blatt“ entnimmt, das sie „über einer Annoncentabelle feinerer Restaurants“ abgedruckt hat.¹⁶⁵ Die erste zeigt einen dem Betrachter zuprostenden Herrn in Frack und Zylinder, die zweite einen essenden Herrn und einen sich ihm nähernden Kellner. Kraus beschreibt die beiden Bilder und meint, es gäbe „kein stärkeres Argument gegen den liberalen Aberglauben von Kultur und Volksbildung.“¹⁶⁶ In seinem Vortrag vom 27. Mai 1914 nennt er diese beiden Bilder *Esser und Trinker*.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vgl. F 241, 15.1 1908, S. 12

¹⁶⁶ F 241, 15.1 1908, S. 13

¹⁶⁷ F 400-403, 10.7.1914, S. 45

Kraus verwendet in einigen Texten statt dem Begriff Photographie den Begriff „Momentbild“. Fotografen bezeichnet er als „Momentphotographen“. Im März 1908 beschreibt Karl Kraus in der *Fackel* eine Fotografie, die König Friedrich August von Sachsen beim Besuch in der Leipziger Zementindustrie in Markranstädt zeigen soll. Er meint in der Glosse, dass ein „einzelnes Momentbild“ nicht zeigen würde „wie der König von Sachsen geht, sondern bloß, daß sein Schuh eine Sohle hat.“¹⁶⁸ Es handelt sich dabei um einen der Texte, in denen sich Kraus noch kritisch zur Fotografie äußert. In *Von den Gesichtern*¹⁶⁹ schreibt Karl Kraus im *Simplicissimus* wie schon in *Der Kollegentag* über äußere Ähnlichkeiten, die durch Mode, Frisuren und die Art seinen Bart zu tragen hergestellt werden.

„Um mit Ähnlichkeiten zu verblüffen, genügt doch das ausgeschnittene Profil einer Leinwand; in das Loch steckt ein altes Weib sein Gesicht, stellt sich auf den Sessel eines Wirtshausgartens und sagt: Jetzt werden die Herrschaften den Richard Wagner sehen. Vorher aber bitte ich um ein kleines Trinkgeld oder Douceur ...“¹⁷⁰

Karl Kraus spielt auf Richard Wagners Sohn Siegfried an, den er wegen seiner äußeren Ähnlichkeit mit seinem Vater öfter erwähnt. Kraus deutet immer wieder an, Siegfried würde die Ähnlichkeit mit seinem Vater bewusst fördern und ausnützen.

In *Von den Gesichtern* versucht Karl Kraus wie die *Simplicissimus*-Zeichner Olaf Gulbransson und Thomas Theodor Heine in ihren Karikaturen, markante Merkmale der beschriebenen Personen nachzuahmen. Kraus hat laut Scheichl bereits 1897 „den wichtigsten Grafiker, Th. Th. Heine“¹⁷¹ gelobt. Für Edward Timms ist *Von den Gesichtern* „schon im Ansatz mißraten“, weil ein literarischer Text „eine komplexere Perspektive als eine Strichzeichnung“ erfordert.¹⁷² Timms findet den Artikel *Menschenwürde*¹⁷³ gelungener, da Kraus hier markante Merkmale „als kulturell verursachte Entstellungen“¹⁷⁴ beschreibt: „Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei, dann

¹⁶⁸ F 251-252, 28.4. 1908, S. 42

¹⁶⁹ F 256, 05.06.1908, S. 3-8

Simplicissimus, Jg. 13, Heft 9, 1. Juni 1908, S. 153

¹⁷⁰ F 256, 5.6.1908, S. 7

¹⁷¹ Scheichl: <Die Fackel>, ein Anti-Medium, S. 113

¹⁷² Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 196

¹⁷³ *Simplicissimus*, Jg. 13, Heft 4, 27. April, S. 64

F 251-252, 28.4.1908, S. 30-33

¹⁷⁴ Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 196

bekommt er die Masern, dann die Würde, und mit der weiß er schon gar nichts anzufangen.“¹⁷⁵ In *Von den Gesichtern* schreibt Kraus:

„Unbedingt verwerflich ist die Eigenschaft, einem andern ähnlich zu sehen. Die Gesichtszüge sind das einzige Merkmal, durch das sich die Trivialität von der Alltäglichkeit unterscheidet. Fehlt das unterscheidende Zeichen, so entsteht eine heillose Verwirrung, aus der man etwa in Deutschland höchstens in der Richtung der Schnurrbartspitzen herausfindet.“¹⁷⁶

Im Juni 1908 vergleicht Karl Kraus die Schriftstellerei mit der Malerei. Journalisten bezeichnet er als die Anstreicher der Malerei¹⁷⁷ und beklagt, dass sich „die meisten“ für die Werke der Sprache „keine Zeit“ nehmen würden.¹⁷⁸

„Von den Gemälden lassen sie es eher gelten, daß nicht bloß ein Vorgang dargestellt werden soll, den der erste Blick erfaßt: einen zweiten ringen sie sich ab, um auch etwas von der Farbenkunst zu spüren.“¹⁷⁹

In *Die Malerischen (Phantasien einer Italienreise)*¹⁸⁰ schreibt Karl Kraus, zunächst im *Simplicissimus*¹⁸¹, über die Oberflächlichkeit der „Philister“, für die Kunst lediglich Ablenkung, „malerischer Anstrich“, für die „Hindernisse des äußeren Lebens“¹⁸² sei. „In deutschen Ländern ist der Sinn für das Ornamentale so sehr entwickelt, daß kein Käse ohne Salathülle auf den Tisch kommt“¹⁸³, schreibt Karl Kraus in dem Plädoyer gegen das Ornamentale *Von den Sehenswürdigkeiten*¹⁸⁴. Er beginnt diesen Text mit einem Bericht aus dem russischen Rybinsk, wo „die Summen, die für die Instandhaltung der Monumente bestimmt sind, zur Instandhaltung der Bedürfnisanstalten verwendet“¹⁸⁵ werden, für Kraus eine empfehlenswerte Vorgehensweise.

¹⁷⁵ F 251-252, 28.4.1908, S. 33

¹⁷⁶ *Simplicissimus*, Jg. 13, Heft 4, 27. April, S. 64

F 251-252, 28.4.1908, S. 5

¹⁷⁷ Vgl. F 265, 5.6.1908, S. 28

¹⁷⁸ Vgl. F 265, 5.6. 1908, S. 29

¹⁷⁹ F 265, 5.6.1908, S. 28

¹⁸⁰ F 262-262, 1908 10, S. 16-23

¹⁸¹ *Simplicissimus*, Jg. 13, Heft 24, 14. September 1908, S. 392

¹⁸² Vgl. F 262-262, 13.10.1908, S. 17

¹⁸³ F 266, 30.11.1908, S. 9

¹⁸⁴ *Simplicissimus*, Jg. 13, Heft 33, 16. November 1908, S. 544

F 266, 30.11.1908, S. 5-10

¹⁸⁵ F 266, 30. 11. 1908, S. 5

In der Polemik gegen den Schriftsteller Roda Roda *Die Fackel, März, Muskete und der Simplificissimus*¹⁸⁶, der im Juni 1914 im Heft 20 der Zeitschrift *März* einen polemischen Artikel gegen Karl Kraus mit dem Titel *Der Fackelkraus* veröffentlicht hat, erklärt Kraus, dass der Hauptgrund für seine Mitarbeit an der Zeitschrift *Simplificissimus* dessen zeichnerische Qualität gewesen sei. Vor allem hebt er dabei Thomas Theodor Heine hervor.¹⁸⁷

Am Ende des Textes lobt Kraus den Schriftsteller Ludwig Thoma, der ihn als „Vertreter des *Simplificissimus*“¹⁸⁸ gegen Roda Roda verteidigt hat. Auch druckt Karl Kraus einen Brief von Albert Langen, mit dem Inhalt, dass Roda Rodas Artikel ohne das Wissen der Redaktion des *Simplificissimus* erschienen sei und daß sie „auf die Redaktion des ‚März‘ keinen Einfluß mehr haben.“¹⁸⁹ An dem Ton dieses Textes ist erkennbar, dass Karl Kraus dem *Simplificissimus* durchaus noch wohlgesonnen ist, obwohl er nicht mehr für ihn schreibt.

Für den *März*, ebenfalls eine Publikation des Verlag Albert Langen, hat Kraus nach 1907 auch geschrieben. Diese Mitarbeit hat er, wie die mit dem *Simplificissimus*, 1910 beendet.¹⁹⁰

2.2 Kraus‘ kritische Betrachtung des Mediums Fotografie

Karl Kraus beschreibt in der *Der Fortschritt*¹⁹¹ den Fortschritt als „Kehrrichtwalze, die den Staub des Tages aufwirbelt, damit er sich an anderer Stelle wieder senke“¹⁹². Laut Edward Timms veranschaulicht Kraus mit diesem Vergleich „die innere Hohlheit des

¹⁸⁶ F 400-403, 10.7.1914, S. 30-40

¹⁸⁷ Vgl. F 400-403, 10.7.1914, S. 30

¹⁸⁸ F 400-403, 10.7.1914, S. 40

¹⁸⁹ F 400-403, 10.7.1914, S. 39

¹⁹⁰ Haueis: Kraus und der Expressionismus, S. 14

¹⁹¹ *Simplificissimus*, Jg. 13, Heft 51, 22. März 1909, S. 860-861

F 275-276, 22.3.1909, S. 33-40

¹⁹² F 275-276, 22.3.1909, S. 34

Begriffs“¹⁹³. Leo Lensing meint, dass Fotografien illustrierte Zeitungen „in ein Instrument der Kulturindustrie“ verwandeln würden, „gegen die Karl Kraus sein ganzes Werk verschrieben hat.“¹⁹⁴

Der Fortschritt macht laut Kraus „im Spiegel der Zeitung [...] alle Rückständigkeiten“ durch die Arbeit des „Momentphotographen“ erfahrbar. Was Kraus hingegen positiv stimmt, „ist die Möglichkeit, bedeutende zeitgeschichtliche Tatsachen auf photographischem Wege dem Gedächtnis jener Nachwelt zu überliefern“¹⁹⁵. An *Der Fortschritt* ist erkennbar, dass Karl Kraus noch zwischen den Vor- und den Nachteilen des Mediums Fotografie hin und her gerissen ist.

Wie schon bei seinem Artikel über den Besuch von Friedrich August III. in der Leipziger Zementindustrie in Markranstädt¹⁹⁶ erwähnt Karl Kraus in *Der Fortschritt* einen Fotobericht über Friedrich August III., dem König von Sachsen. Wieder kritisiert er den Fotografen „Wie geht der König? Er setzt einen Fuß vor den andern, und der Momentphotograph hat es festgehalten.“¹⁹⁷

In *Die Welt der Plakate*¹⁹⁸ schreibt Karl Kraus, dass Plakate ihm, wie zuvor in der *Der Fortschritt* Fotografien, „den Schreckensgehalt des Lebens wenigstens im Extrakt“¹⁹⁹ darbieten würden. Er sammelt Werbesprüche von Plakaten und montiert sie aneinander.²⁰⁰ Edward Timms bezeichnet Kraus' Text als „impressionistisch und nicht analytisch“, da er „keinerlei historische Erklärung gibt“.²⁰¹

Laut Burkhardt Müller verdichtet sich in *Die Welt der Plakate* Karl Kraus' „steigendes Interesse an visuellen Eindrücken“²⁰². Werbeanzeigen hat Kraus zu diesem Zeitpunkt bereits in *Die Fackel* integriert. Die erste Fotografie wird in der *Fackel* zwei Jahre nach *Die Welt der Plakate* veröffentlicht.

¹⁹³ Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 210

¹⁹⁴ Lensing: »Lebensstarre«, S. 7

¹⁹⁵ F 275-276, 22.3.1909, S. 35

¹⁹⁶ F 251-252, 28.4. 1908, S. 42

¹⁹⁷ F 275-276, 22.3.1909, S. 35

¹⁹⁸ Simplicissimus Jg. 14, Heft 11, 14. Juni 1909, S. 176-177

F 283-284, 26.6.1909, S. 19-25

¹⁹⁹ F 283-284, 26.6.1909, S. 21

²⁰⁰ Vgl. F 283-284, 26.6.1909, S. 23-24

²⁰¹ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 204

²⁰² Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 53

In der Glosse *Eine Kollektion Ansichtskarten*²⁰³ schreibt Karl Kraus über eine Ansichtskartenserie, die Franz Joseph I. bei der Eröffnung einer Jagdausstellung zeigt. Er wird vom Redakteur der *Neuen Freien Presse* Julius Hirsch begleitet. „Wir sind Zeugen des denkwürdigen Moments, wie sich im Hirn des Vertreters der Neuen Freien Presse die Eindrücke formen“²⁰⁴, schreibt Kraus.

Karl Kraus beschreibt die vier Ansichtskartenmotive und erwähnt dabei, wie in den beiden Glossen über Fotoberichte über Friedrich August III. 1908 und 1909, das Fotografieren von gehenden Personen. „Der Momentphotograph hat den Augenblick festgehalten, wie die aufgenommene Persönlichkeit den einen Fuß auf den Absatz stellt und die Sohle zeigt.“²⁰⁵ Für Karl Kraus fixieren diese Ansichtskarten die österreichische „Wesensart“²⁰⁶.

In der nächsten Ausgabe der *Fackel* erwähnt Karl Kraus Julius Hirsch in der Glosse *Das Gefolge*²⁰⁷ ein weiteres Mal. Kraus schreibt, es seien seit der letzten Ausgabe neue Postkarten erschienen. Insbesondere eine neue „Hirsch-Karte“, auf der der Journalist, diesmal eleganter gekleidet, „mit einer Feierlichkeit, die nach ihrem Platz in der Fronleichnamsprozession schreit, unmittelbar hinter dem Kaiser einhergeht“. Kraus meint er habe vorgehabt die Karte „einem Teil der Auflage dieses Heftes“ beizulegen.²⁰⁸ Die Veröffentlichung dieses Fotos holt er in der Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* nach, wo er damit das Vorspiel einleitet.²⁰⁹

Zwischen einer Sammlung verschiedener Zeitungsausschnitte, der Kraus die Überschrift *Wien ein Panorama* gibt, druckt er 1912 eine Zeichnung, die zwei dicke Männer beim Essen zeigt.²¹⁰ Sie wenden einander den Rücken zu. Er gibt ihr wie jedem der Zeitungsausschnitte einen eigenen Titel: *Die Reklame*.

Vor dem einzigen Teil dieser Textmontage, die ein von Kraus selbst verfasster Text ist und den Titel *Vision vom Wagentürlaufmacher*²¹¹ hat, druckt Karl Kraus eine weitere

²⁰³ F 303-304, 31.5.1910, 12-13

²⁰⁴ F 303-304, 31.5.1910, S. 12

²⁰⁵ F 303-304, 31.5.1910, S. 12

²⁰⁶ F 303-304, 31.5.1910, S. 13

²⁰⁷ F 305-306, 20.7.1910, S. 36-40

²⁰⁸ Vgl. F 305-306, 20.7.1910, S. 38

²⁰⁹ Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Akt-Ausgabe, S. 4

²¹⁰ F 341-342, 27.1.1912, S. 55

²¹¹ F 341-342, 27.1.1912, S. 56

Zeichnung und leitet damit den letzten Teil von *Wien ein Panorama* ein. Sie zeigt drei lachende Herren mit Schnurrbärten in Frack und Zylinder, die er in *Einleitung zu den Lichtbildern*, seinem Vortrag von 1914, *Die drei Lacher*²¹² nennt.

Nach der *Zeit*-Werbung 1903, den beiden Zeichnungen, die Karl Kraus 1908 in der *Fackel* gedruckt hat und der Fotomontage *Der Sieger*, die er 1911 gedruckt hat, ist *Wien ein Panorama* bereits der vierte Versuch Kraus', Text und Bild in der *Fackel* nebeneinander zu stellen.

In *Momentaufnahmen*²¹³ schreibt er über ein Foto mit der Bildunterschrift „Siegfried Wagner eilt zur Probe“, das er seinen Lesern vorenthält. Er legt Wagner die Worte in den Mund: „wenn ich auch nicht komponieren kann, ich sehe doch so aus, justament, und ich eile zur Probe!“ Wieder thematisiert Karl Kraus Siegfried Wagners „Ähnlichkeit mit dem Vater“, die er als „widernatürlich“ bezeichnet.²¹⁴ Müller sieht in *Momentaufnahmen* einen Erkenntnisfortschritt bei einem Kraus nachhaltig beschäftigenden Phänomen.²¹⁵

In der Glosse *Conrad von Hötendorf*²¹⁶ erwähnt Karl Kraus im Januar 1913 erstmals die Fotografie, die Conrad von Hötendorf beim Studium der Balkankarte zeigt. Zu diesem Zeitpunkt ist es noch der Fotograf, der in dieser Szene Conrad von Hötendorf stört. Kraus fragt: „Wer hat den Photographen ins Zimmer gelassen?“²¹⁷

1918, als sich Kraus' politische Position bereits gewandelt hat und nachdem er seit sieben Jahren Fotografien in der *Fackel* gedruckt hat, beschreibt er in *Der Weltspiegel* eine Fotografie, die Gräfin Julius Andrassy in einem Spital in Budapest zeigen soll. Im Gegensatz zu *Conrad von Hötendorf* greift er hier die Fotografierte an und erwähnt die Szene aus seiner Glosse von 1913:

„Sie läßt sich photographieren, während sie verklärten Blickes einem anscheinend den besseren Ständen angehörenden Helden einen Löffel Medizin verabreicht, den er mit zager

²¹² F 400-403, 10.7.1914, S. 45

²¹³ F 357-359, 5.10.1912, S. 31-34

²¹⁴ Vgl. F 357-359, 5.10.1912, S. 33

²¹⁵ Vgl. Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 71

²¹⁶ F 366-367, 11.1.1913, S. 1-3

²¹⁷ F 366-367, 11.1.1913, S. 2

Hand und im Vollgefühl der Situation gerührt entgegennimmt? [...] Im Hintergrund hängt jene ominöse Balkankarte, bei deren Studium einst Conrad v. Hötzendorf überrascht wurde.“²¹⁸

In der auf *Conrad von Hötzendorf* folgenden Glosse *Ein Missverständnis*²¹⁹ geht es um einen Fall, in dem eine französische Zeitschrift, beabsichtigt oder unbeabsichtigt, eine Fotografie durch die Bildunterschrift: „Die aufgeregte Wiener Bevölkerung vor dem Ministerium die Kriegserklärung erwartend“²²⁰, uminterpretiert hat. Dabei handelt es sich laut Kraus um die Schlange „vor dem Postamt 12 am 12.12.1912 vielleicht gar um 12 Uhr aufgenommen“²²¹. Das Verhältnis Bildunterschrift zu Bild bietet laut Kraus die Möglichkeit zur „Lüge“²²². Die Fotografie, die dieses Missverständnis ausgelöst hat, wird von ihm nicht als Beweis herangezogen.

In *Wer ist der Mörder*²²³ antwortet Karl Kraus im Mai 1913 auf einen Schmähartikel gegen ihn in der Wochenzeitung *Zeit im Bild*. Kraus zitiert aus einem Bericht aus derselben Ausgabe, in dem ein Feuilleton-Roman angekündigt wird. Es wird darin ein Preisgeld für denjenigen Leser ausgeschrieben, der „nach den im Roman angegebenen Indizien“²²⁴ den Mörder errät und die beste Begründung dafür formuliert. Das nächste Zitat stammt aus dem oben genannten Schmähartikel in dem Kraus' Deutsch kritisiert wird.

„Haben Kerr und Harden uns etwas verwöhnt, so ist es das Pech von Karl Kraus, daß gerade auch durch diesen Gegensatz sein gutes Deutsch, wenn wir es erst ein paarmal gelesen haben, uns leer vorkommt.“²²⁵

Kraus äußert sich in *Wer ist hier der Mörder?* kritisch zu einer von dem *Simplicissimus*-Zeichner Ragnvald Blix gezeichneten Karikatur. Er wirft Blix vor durch die Zeichnung, die Karl Kraus zeigt, „das Andenken an Wilke [zu] veröden“ und „den lebenden Gulbransson [zu] verdünnen“.²²⁶ Neben Thomas Theodor Heine schätzt Kraus auch die *Simplicissimus*-Zeichner Rudolf Wilke und Olaf Gulbransson.²²⁷ Kraus

²¹⁸ F 474-483, 23.5.1918, S. 126

²¹⁹ F 366-367, 11.1.1913, S. 3-4

²²⁰ F 366-367, 11.1.1913, S. 3

²²¹ F 366-367, 11.1.1913, S. 4

²²² F 366-367, 11.1.1913, S. 62

²²³ F 374-375, 8.5.1913, S. 30-38

²²⁴ F 374-375, 8.5.1913, S. 30

²²⁵ F 374-375, 8.5.1913, S. 35

²²⁶ Vgl. F 374-375, 8.5.1913, S. 32

²²⁷ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 195

Hauptkritikpunkt an der Zeichnung ist aber, dass sie nicht genau der Wirklichkeit entspricht:

Blix „will gesehen haben, wie ich bei der Münchner Vorlesung mit beiden Händen redete, was mir doch schwerlich je gelingen könnte, da ich immer mindestens eine brauche, um das Buch zu halten, von dem ich abhängig bin, selbst wenn ich es auswendig weiß“. ²²⁸

Kraus drückt die Karikatur nicht vollständig ab, sodass seine Hände nicht sichtbar sind. Diesem Ausschnitt stellt er eine Porträtfotografie²²⁹, fotografiert von Wenzel Weis, gegenüber und bezeichnet den Karikaturisten als „Lügner“.

Für Burkhard Müller versucht Kraus durch diese Gegenüberstellung die Karikatur zu falsifizieren: „oben auf der Seite erscheint die Karikatur, unten, genau symmetrisch in Anordnung und Aufbau, die korrigierende Photographie“²³⁰.

²²⁸ F 374-375, 8.5.1913, S. 32

²²⁹ [Abbildungsanhang: Abbildung 12]

²³⁰ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 110



Da ich aber auch keinen Zwicker trage und kein Kandelaber neben mir stand, so vermute ich, daß der Meister mich überhaupt nicht gesehen, sondern auf Grund falscher Informationen und Gerüchte oder vermöge einer Personenverwechslung porträtiert hat. Meine Eitelkeit, die sich nicht auf meinen Leib bezieht, würde sich gern in einer Mißgeburt erkennen, wenn sie in ihr den Geist des Zeichners erkannte, und ich bin stolz auf das Zeugnis eines Kokoschka, weil die Wahrheit des entstellenden Genies über der Anatomie steht und weil vor der Kunst die Wirklichkeit nur eine optische Täuschung ist. Gegen die Mittelmäßigkeit, die nicht trifft, und vor der Mittelmäßigkeit, die es anschaut, müßte das Recht am eigenen Körper statuiert werden, mindestens aber gelte die Befugnis, eine Illustration, die nicht übertreibt, sondern erfindet und nichts weiter bedeutet als die Verbreitung einer falschen Nachricht über meine Ohren, durch die photographische Entgegnung des Sachverhalts zu berichtigen.



Abbildung 2: Wer ist hier der Mörder?. F 374-375, 8.5.1913, S. 32

In der Ausgabe vom 19.09.1913 veröffentlicht Karl Kraus eine Karikatur von Fritz Schönpflug aus der Satirezeitschrift *Die Muskete*, die Kraus als Trödeljuden „mit allen negativen >rassistischen< Merkmalen darstellt.“²³¹ Darunter zitiert er einen satirischen

²³¹ Lunzer: Bildsatire, S. 119

Text über seinen 1912 erschienen Aphorismenband *Pro domo et mundo*²³², betitelt mit *Pro domo et loco Schmock-Gedanken in der Sauregurkenzeit*. Kraus stellt am Ende des Textes der Satire über seine Aphorismensammlung einen ihm positiv gesinnten Artikel von Lanz von Liebenfels, erschienen im *Brenner*, gegenüber.²³³

Laut Kraus zeichnet Schönflug, der einer der Gründer der *Muskete* ist, den „Geist des Vaterlandes“²³⁴. In der ersten Szene des Vorspiels der *Letzten Tagen der Menschheit* lässt Kraus drei Offiziere miteinander sprechen. Einer fragt: „habts das Bild vom Schönflug gsehn, Klassikaner!“²³⁵ Schönflug ist vor allem für seine Soldatenkarikaturen bekannt.

In derselben Ausgabe druckt Karl Kraus eine weitere Karikatur mit dem Titel: „Eine Redaktionssitzung der ‚Muskete‘. (Aus unserer diesjährigen Damenspende.)“²³⁶. Er schreibt anschließend, dass ihm Pauspapier nicht verlässlich genug sei. Er müsse sie „photographieren, die reizende Damenspende.“²³⁷ Das Foto übernimmt die Funktion des Zitats, auch wenn es in diesem Fall noch nur für die Vorgehensweise steht. Karl Kraus will nicht nachzeichnen, sondern ausschneiden. Laut Lunzer ist *Die Muskete* „im Aussehen von >Simplicissimus< und Jugendstil geprägt“ und spricht vor allem „ein militärisches Publikum an“.²³⁸

Kraus druckt weiter neben Fotografien Zeichnungen, aber er lässt sie nicht mehr freistellen wie bei *Esser und Trinker* (1908) und *Die drei Lacher* (1912). Er nimmt nur mehr kleine Veränderungen am Begleittext vor.

²³² Kraus, Karl: *Pro domo et mundo*, München: Albert Langen Verlag 1912

²³³ F 381-383, 19.9.1913, S. 44-46

²³⁴ F 363-365, 12.12.1912, S. 72

²³⁵ Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 45

²³⁶ F 381-383, 19.9.1913, S. 47

²³⁷ F 381-383, 19.9.1913, S. 48

²³⁸ Vgl. Lunzer: *Bildsatire*, S. 118

2.3 Neukontextualisierung von zeitgenössischem Bildmaterial in der *Fackel*

Im Katalog zur Kraus-Ausstellung des *Deutschen Literaturarchivs* im Schiller-Nationalmuseum Marbach wird *Die letzten Tage der Menschheit* als eine „strukturierte Großcollage“ bezeichnet, „deren Thema die Unvernunft ist“²³⁹. Laut Julia Bertschik arbeitet Karl Kraus bereits vor dem Ersten Weltkrieg als „Autor-Arrangeur im avantgardistischen Sinn“²⁴⁰. Karl Kraus schreibt in der Einleitung zu *Die letzten Tage der Menschheit*:

„Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.“²⁴¹

Schon seit den Balkankriegen 1912 erprobt Karl Kraus „die neue Technik der dokumentarischen Dramatisierung“²⁴². Edward Timms bezeichnet die Wirkung dieser Neuerungen als „atemberaubend“²⁴³. Seine Mischung aus Dokumentation und Dichtung mache von „einer erstaunlichen Vielfalt von Sprachregistern Gebrauch“²⁴⁴. Heidi und Wolfgang Beutin schreiben, dass eines der Merkmale von avantgardistischer Kunst sei, dass sie sich „ihre eigene Sprache“ schafft. Als Beispiel dafür führen sie unter anderem Karl Kraus an, der „in seiner Dramatik und Essayistik (hochdeutsch und Alltagssprache, Wiener – zuweilen sogar Berliner – Dialekt, biblisch-apokalyptische Elemente)“²⁴⁵ verwendet habe.

Kraus verwendet früh auch Bilder als Zitate. Statt die sie zu beschreiben, zeigt er sie seinen Lesern wie sie diese bereits aus der Presse kennen. Er gibt ihnen kommentierende Titel, oder er erwähnt sie und setzt ihre Kenntnis voraus.

²³⁹ Päßlin, Dambacher (Hrsg): Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, S. 231

²⁴⁰ Bertschik: Janusköpfige Moderne, S. 176

²⁴¹ Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 9

²⁴² Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 506

²⁴³ Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 514-515

²⁴⁴ Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 505

²⁴⁵ Beutin, Beutin: Rinnsteinstkunst?, S. 156

Die Zeichnungen *Esser und Trinker* (1908), *Die drei Lacher* (1912) und *Zwei Esser* (1912) lässt er von seinem Drucker Georg Jahoda noch freistellen, das heißt er verwendet nur das Bild oder einen Teil eines Bildes und keinen Text. Diesen erwähnt er als Textzitat. Kraus geht dazu über ganze Werbeanzeigen in der *Fackel* abzudrucken, um die Intention der Zeitung offenzulegen, die sie ursprünglich gedruckt hat.

Während des Krieges druckt Kraus komplette Werbeanzeigen, um zu zeigen mit welchen Mitteln die Kriegsbegeisterung der Bevölkerung geschürt wird. Er druckt Anzeigen, die „originalgetreue“²⁴⁶ Schrapnellnachbildungen für Kinder bewerben, oder ein „zeitgemäßes Bilderbuch“²⁴⁷ für Kinder herausgegeben vom Kriegshilfsbüro des *k. k. Ministeriums des Innern*.

Auf einer Postkarte, die den deutschen Kaiser Wilhelm II. in Harnisch zeigt, weist die Form seines Helmes Ähnlichkeiten mit einem Schrapnell auf. Kraus druckt sie im November 1918 als Frontispiz der Ausgabe. Er gibt dem Bild den Titel *Deutsche Ansichtskarte*. Unter dem Bild des Kaisers steht ein Satz aus einer seiner Reden: „Wir Deutsche fürchten Gott und sonst absolut nichts und niemanden auf dieser Welt!“²⁴⁸ Der erste Text dieser Ausgabe ist *Weltgericht*²⁴⁹. Das Frontispiz stimmt auf ihn ein:

„Der bis zum letzten Hauch von Mann und Roß beschworene Glaube, daß die Welt gottbehüte am deutschen Wesen genesen werde, ist begraben. Die Hoffnung, daß sie vom deutschen Wesen genesen werde, lebt auf.“²⁵⁰

Einer Werbeanzeige für *Traubund* - Sohlenschoner aus dem letzten Kriegsjahr²⁵¹ gibt Kraus den Titel *Aus großer Zeit*, nach *In dieser großen Zeit*²⁵² aus der ersten *Kriegs-Fackel*. Er greift auf den Begriff der Sohle zurück, den er schon in seinen fotokritischen Texten in der Vorkriegszeit verwendet hat.

²⁴⁶ F 445-453, 18.1.1917, S. 156

F 454-456, 1.4.1917, S. 125

²⁴⁷ F 454-456, 1.4.1917, S. 43

²⁴⁸ F 499-500, 20.11.1918, Frontispiz

²⁴⁹ F 499-500, 20.11.1918, 1-6

²⁵⁰ F 499-500, 20.11.1918, S. 1

²⁵¹ F 474-483, 23.5.1918, S. 133

²⁵² F 404, 5.12.1914, S. 1-19

In derselben Ausgabe druckt er eine ebenfalls gezeichnete Werbeanzeige für Kriegsanleihen²⁵³, am Ende von *Der darbende Bürger*²⁵⁴. Der letzte Satz lautet die Anzeige ein. Er lautet, „der darbende Bürger sieht so aus:“. Darauf folgt die Anzeige mit dem Text „Bürger und Bauer versichern Besitz und Erwerb gegen alle feindlichen Vernichtungspläne durch Zeichnung von 7. KRIEGS-ANLEIHE“. Eine Zeichnung zeigt die Beschriebenen.

Im Januar 1914 druckt Karl Kraus in der Glosse *Ein Bild des Grauens*²⁵⁵ ein Bild aus der *Arbeiter-Zeitung*, eine Reklame für Schuhsohlen und Absätze der Firma Berson, die den schreibenden Friedrich Nietzsche mit der Bildunterschrift zeigt: „Das Leben es ist kurz und mieß, Mit ‚Berson‘ wird’s zum Paradies!“²⁵⁶ Berson lässt Kraus‘ Kritik nicht auf sich sitzen und erstellt deswegen eine Werbeanzeige mit einer Zeichnung, die Karl Kraus zeigt, was dieser in der *Fackel* aber nicht erwähnt.²⁵⁷ Berson lässt sie in der *Neuen Freien Presse*²⁵⁸ drucken, was gelingt, obwohl Moriz Benedikt geschworen hat, dass der Name Karl Kraus in der Zeitung nicht erwähnt wird.

Marko Milovanovic bezeichnet *Ein Bild des Grauens*, in *Karl Kraus und die Neue Sachlichkeit*, fälschlicherweise als ersten „Beleg für Kraus‘ Arbeit mit Bild-Text-Collagen“²⁵⁹. Der erste Beleg in der *Fackel* ist jedoch *Die Europäisierung der Zeit* von 1903. Milovanovic schreibt, dass vor allem *Die Welt der Plakate* „eine Art Prototyp des neusachlichen Schreibens in Form und Stoff“ sei. Dieser Text beinhalte bereits vieles, was in der Neuen Sachlichkeit zu zentralen Themen werden würde: „Alltägliches, Aktuelles, Nebensächlichkeiten, Zitatmontagen, der Zusammenprall von hoher Literatur und merkantiler, profaner Werbesprache.“²⁶⁰ Am Ende seiner Untersuchung kommt Milovanovic zum Schluss, dass Kraus kein neusachlicher Autor sei, weil es ihm „um die Transzendierung der aktuellen Wirklichkeit auf eine künstlerisch, zeitlose Ebene“²⁶¹ gehe.

²⁵³ F 474-483, 23.5.1918, S. 56

²⁵⁴ F 474-483, 23.5.1918, S. 52-56

²⁵⁵ F 391-392, 21.1.1914, S. 5-6

²⁵⁶ F 391-392, 21.1.1914, S. 6

²⁵⁷ Vgl. Lunzer: *Bildsatire*, S. 119-120

²⁵⁸ *Neue Freie Presse*, 29.01.1914

²⁵⁹ Milovanovic: *Karl Kraus und die Neue Sachlichkeit*, S. 40

²⁶⁰ Milovanovic: *Karl Kraus und die neue Sachlichkeit*, S. 39

²⁶¹ Milovanovic: *Karl Kraus und die neue Sachlichkeit*, S. 101

In derselben Ausgabe wie *Ein Bild des Grauens* druckt Karl Kraus in der Glosse *Ein Jungbrunnen*²⁶² einen illustrierten Artikel aus dem *Illustrierten Wiener Extrablatt*. In dem vollständig als Faksimile abgedruckten Artikel wird eine hundertjährige Leserin des Extrablatts beschrieben, die sich trotz ihres hohen Alters noch über jede neue Nummer freut. Die Leserin ist mit einer Fotografie abgebildet. Es wird erzählt, dass sie im 97. Lebensjahr einen Unfall mit einem Wagen überlebt habe. Dies kommentiert Kraus in seiner Glosse folgendermaßen: „Mit 97 hat sie einen jener Unfälle erlitten, die das Extrablatt interessieren.“²⁶³ Womit er auf die Sensationslüsternheit der Zeitung anspielt.

1917²⁶⁴ druckt Karl Kraus als Frontispiz einer *Fackel*-Ausgabe einen Teil der Titelseite einer Ausgabe der *Neuen Freien Presse*²⁶⁵. Der Leitartikel handelt von einer Audienz des Schriftstellers Hans Müller-Einigen bei Wilhelm II., der sich mit ihm über sein Theaterstück *Könige* unterhält. Kraus kritisiert den Autor für den kriegshetzerischen Inhalt seines Stückes.²⁶⁶

2.4 Kraus‘ Leserzuschriften an die *Neue Freie Presse*

Karl Kraus führt den Journalismus ad absurdum²⁶⁷, indem er von ihm selbst verfasste satirische Texte, als Leserzuschriften getarnt, unerkannt in die *Neue Freie Presse* einschmuggelt, die sich eigentlich weigert seinen Namen zu erwähnen. Sein Ziel ist es dadurch die Zeitung als Bildungsinstanz zu negieren.²⁶⁸

Karl Kraus beschäftigt sich schon seit den ersten Jahren der *Fackel* mit Moriz Benedikt und der *Neuen Freien Presse*. Am 22. Februar 1908 schickt Karl Kraus unter dem falschen Namen J. Berdach eine Leserzuschrift an die Zeitung. Sie wird gedruckt, aber erst nachdem von der Redaktion der absichtlich zweideutige Begriff „Stöße“ in

²⁶² F 391-392, 21.1.1914, S. 15-16

²⁶³ F 391-392, 21.1.1914, S. 16

²⁶⁴ F 454-456, 1.4.1917, Frontispiz

²⁶⁵ Neue Freie Presse, 14.02. 1917

²⁶⁶ F 445-453, 18.1.1917, S. 60-62

²⁶⁷ Vgl. F 514-518, 7.1919, S. 40

²⁶⁸ Vgl. F 514-518, 7.1919, S. 41

„Erschütterungen“²⁶⁹ umgeändert worden ist. Die Einsendung wird stilistisch an die Sprache der *Neuen Freien Presse* angepasst, der Inhalt des Briefes aber ungeprüft an die Leser weitergegeben.

Berdach alias Kraus meint in seiner Wohnung in der Wiener Glockengasse ein Erbeben verspürt zu haben und unterstreicht diese Behauptung mit erfundenen Fachbegriffen.

„Allem Anscheine nach handelt es sich hier um ein sogenanntes tellurisches Erdbeben (im engeren Sinne), das von den kosmischen Erdbeben (im weiteren Sinne) wesentlich verschieden ist.“²⁷⁰

*Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden*²⁷¹, ein weiterer Text über eine eingeschmuggelte Leserschrift Kraus', wird von der ersten Fotografie, die in der *Fackel* gedruckt wird, der Fotomontage *Der Sieger*, eingeleitet. Diesmal hat Kraus im Namen von vier Frauen an die *Neue Freie Presse* geschrieben. Die Zuschrift ist am Tag der Stichwahl der Reichstagswahlen am 20. Juni 1911 gedruckt worden:

„Wer noch einen freisinnigen Funken in sich spürt, wird am 20. Juni wissen, was er zu tun hat. Wir die wir nur schlichte Hausfrauen sind, rufen aus voller Brust: Nieder mit den Dunkelmännern! Hoch die ‚Neue Freie Presse‘! In Verehrung und mit heißem Dank für die herrlichen Leitartikel.“²⁷²

Am 18. November 1911 schafft es Arthur Schütz, ein Nachahmer²⁷³ von Karl Kraus' Methode, einen Leserbrief mit absichtlich gefälschten Angaben in der *Neuen Freien Presse* in der Rubrik *Mitteilungen aus dem Publikum*²⁷⁴ zu veröffentlichen. In der Einsendung *Die Wirkungen des Bebens im Ostrauer Kohlenrevier* gibt er sich als Dr. Ing. Erich R. v. Winkler, Assistent der Zentralversuchsanstalt der Ostrau-Karwiner

²⁶⁹ F 245. 28.2.1908, S. 21

²⁷⁰ F 245. 28.2.1908, S. 22

Vgl. Lunzer: Ein Grubenhund, S, 125

²⁷¹ Heft 326-328, 8.7.1911, S. 1-18

²⁷² Neue Freie Presse, 20.06.1911, S. 3

Vgl. Lunzer: Ein Grubenhund, S, 125

²⁷³ Vgl. Lunzer: Ein Grubenhund, S, 125

²⁷⁴ Neue Freie Presse, 18.11.1911, S. 20

Kohlenbergwerke, aus.²⁷⁵ Wie Kraus verwendet Schütz erfundene Fachbegriffe.²⁷⁶ Winklers „Grubenhund“ habe „schon eine halbe Stunde vor Beginn des Bebens auffallende Zeichen größter Unruhe“ von sich gegeben. Kraus schreibt in *Ein Grubenhund*: „Die Welt ist angesteckt, es gibt keinen Respekt mehr und einer sagt dem andern, daß die *Neue Freie Presse* zum Hineinlegen da ist.“²⁷⁷

Wegen dieser Leserschrift wird die Methode als *Grubenhund* bezeichnet. Arthur Schütz veröffentlicht 1931 bei *Jahoda und Siegel* ein Buch darüber.²⁷⁸

1916 schafft es ein weiterer Nachahmer Kraus' einen satirischen Leserbrief in der *Neuen Freien Presse* zu veröffentlichen. Er verwendet denselben Nachnamen wie Kraus 1908 bei seinem Leserbrief und gibt sich als Dr. Gabriel Berdach aus. Er fordert eine Katzensteuer und verwendet den Begriff *Laufkatze*, der genauso wie *Grubenhund* ein Begriff aus dem Bergwerkswesen ist. Es handelt sich dabei um „bewegliche Wagen, die bei Kranen angebracht sind, auf denen die Leitrollen für die Lastkette sind“²⁷⁹.

Diesmal lässt sich der Chefredakteur der *Neuen Freien Presse* Moriz Benedikt zu einem wütenden Kommentar hinreißen, in dem er seinem durch „Nachtarbeit im Kriege abgehetzten Redakteur (Abendblatt! Red.)“²⁸⁰ die Schuld an diesem weiteren Fehltritt gibt. In *Die Laufkatze* bezeichnet Kraus Benedikt als „ein an allen Fronten verachtetes Individuum, dessen eigene Front den furchtbaren Sieglanz des Ritualräubers trägt“²⁸¹. Kraus vergleicht Benedikt mit Jughurta, dem König der numidischen Massylier (etwa 160 v. Chr. bis 104 v. Chr), „der seinen Fuß auf den Nacken Roms und aller Christenerde setzt“²⁸² und verwendet dabei das jiddische Wort für Gesicht: Ponem.

Laut Müller erreicht Kraus' Antisemitismus „zu dieser Zeit einen Höhepunkt“. Das Motiv des Ritualmörders bedient den antisemitischen Mythos Juden würden „Ritualmorde an Christenkindern“ begehen.²⁸³ Kraus macht den Jughurta-Vergleich auch in seinem

²⁷⁵ F 336-337, 23.11.1911, S. 5-9

²⁷⁶ Vgl. F 336-337, 23.11.1911, S. 6

²⁷⁷ F 336-337, 23.11.1911, S. 9

²⁷⁸ Schütz: *Der Grubenhund*

²⁷⁹ F 431-436, 2.8.1916, S. 117

²⁸⁰ F 431-436, 2.8.1916, S. 118

²⁸¹ F 431-436, 2.8.1916, S. 128

²⁸² F 431-436, 2.8.1916, S. 129

²⁸³ Vgl. Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 169

Vortrag von 1914 *Einleitung in die Lichtbilder*. Dort schreibt er über seine Fotomontage, die Moriz Benedikt zeigt: „Der Sieger steht dort hoch über allen auf einer Estrade, »tritt unter sie«, dem Jugurtha zum Verwechseln ähnlich.“²⁸⁴

Karl Kraus ist „im jüdischen Glauben erzogen worden“, aber 1899 aus der jüdischen Gemeinde ausgetreten und hat sich 1911 katholisch taufen lassen. Aus der katholischen Kirche tritt er 1923 wieder aus.²⁸⁵ Bei seiner Darstellung von Moriz Benedikt bedient er sich antisemitischer Ressentiments. In der Redaktion der *Neuen Freien Presse* wird Kraus als „jüdischer Antisemit“²⁸⁶ bezeichnet.

Edward Timms bezeichnet Kraus' Versuch „das »Urgesicht« der Epoche in Gestalt eines namentlich identifizierten Individuums auszumachen“ generell als „fragwürdige“ Vorgehensweise. Nicht nur weil „er das Böse personalisiert, sondern auch, [...] [weil] er einzelne >jüdische< Züge der Person so sehr herausstreicht.“²⁸⁷ Zum Beispiel weist Kraus auf Benedikts „dunklen Bart und seine auffällige Nase“²⁸⁸ hin.

Laut Günther Haller disqualifiziert Karl Kraus „durch judenfeindliche Beimischungen seine berechtigte Kritik an negativen Tendenzen in der veröffentlichten Meinung.“²⁸⁹ Die Kritik der *London Times*, die zu Benedikts Tod 1920 schreibt, er sei mehr als Andere „für den Niedergang Österreichs verantwortlich“, tut Haller ebenso ab, da sie seiner Ansicht nach demselben Irrtum verfallen würde wie Kraus: „Ein Schlaglicht auf eine einzelne Person ist nicht imstande, die komplexen Faktoren rund um den Einfluß von Massenmedien zu erhellen.“²⁹⁰

Paul Reitter kritisiert in seinem 2008 erschienen Buch über Karl Kraus und das Judentum *The Anti-Journalist: Karl Kraus and Jewish Self-Fashioning in Fin-de-Siècle Europe* die primär biographische Auseinandersetzung der Analysen dieses Themas von Harry Zohn, Robert Wistrich und Edward Timms. Laut Reitter habe sich Kraus antisemitischer Rhetorik in einem absichtlich widersprüchlichen Prozess der Selbst-

²⁸⁴ F 400-403, 10.7.1914, S. 47

²⁸⁵ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 323

²⁸⁶ Wandruszka: Das Schicksal der „PRESSE“ und der „NEUEN FREIEN PRESSE“, S. 118

²⁸⁷ Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 212

²⁸⁸ Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 215

²⁸⁹ Haller: „Der Sieger“. Karl Kraus und Moriz Benedikt, S. 52

²⁹⁰ Haller: „Der Sieger“. Karl Kraus und Moriz Benedikt, S. 52

Gestaltung²⁹¹ bedient, ohne selbst Antisemit zu sein. Reitter vergleicht Kraus' Vorgehensweise mit der Friedrich Nietzsches:

“Much like Nietzsche, of whom he was sometimes an enthusiastic reader, Kraus used paradoxical self-stylization as a vehicle for asserting a place beyond recognizable intellectual and generic categories. Moreover, he was clearly interested in the semantic plenitude of anti-Jewish discourse.”²⁹²

Reitter argumentiert mit Zuhilfenahme der Kraus-Interpretationen Gershom Scholems und Walter Benjamins. Leo Lensing lobt in *The New York Review* diese Vorgehensweise:

“Exploring the apparent contradiction between Kraus's reputation as a self-hating Jew and the undeniable fascination he exerted on these two great figures of Jewish modernism constitutes one of Reitter's most impressive achievements.”²⁹³

Scholem beschäftigt sich mit der Herkunft von Kraus' Stil und Überschneidungen mit der Reimprosa der Halachisten²⁹⁴. Er führt diese Gedanken aber nie schriftlich aus, obwohl ihn Benjamin mehrmals brieflich dazu auffordert.²⁹⁵ Walter Benjamin bezeichnet Kraus, in seinem Essay von 1931 *Karl Kraus*, als neuen Engel²⁹⁶. Benjamin hat das Bild *Angelus Novus* von Paul Klee 1921 erworben und es bis zu seinem Tod behalten.²⁹⁷ In Punkt 9 seines posthum erschienenen Textes von 1941 *Über den Begriff Geschichte* beschreibt er den Engel auf dem Bild folgendermaßen:

„Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet [...]“²⁹⁸

²⁹¹ Vgl. Reitter: *The Anti-Journalist*, S. 26 [Übersetzung des Autors]

²⁹² Reitter: *The Anti-Journalist*, S. 26

²⁹³ Lensing: *Karl Kraus and Walter Benjamin*

<http://www.nybooks.com/articles/2008/12/04/karl-kraus-and-walter-benjamin/> [16.04.2017]

²⁹⁴ Vgl. Scholem: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, S. 136-137

²⁹⁵ Benjamin: *Gesammelte Briefe Band III 1925-1930*, S. 439

Benjamin: *Gesammelte Briefe Band III 1925-1930*, S. 455

²⁹⁶ Vgl. Benjamin: *Karl Kraus*, S. 384

²⁹⁷ Scholem: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, S. 128

²⁹⁸ Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 255.

Benjamin beschreibt in *Karl Kraus* Kraus' Vorgehensweise „das Bild der göttlichen Gerechtigkeit der Sprache [...] zu verehren“ als den echten jüdischen „Salto mortale“.²⁹⁹ Folgt man Reiters Argumentation, lassen sich Kraus' antisemitische Aussagen als Teil der literarischen Strategie des Satirikers abtun.

²⁹⁹ Benjamin: Karl Kraus, S. 367

3. Einleitende und abschließende Fotografien in der *Fackel*

3.1 Die Entwicklung von Kraus' satirischen Figuren - von seinen polemischen Texten bis zu den *Letzten Tagen der Menschheit*

Fotografien zeigen für Kraus nicht nur die abgebildete Person, sondern auch den Typus für den sie stehen soll. Zum Beispiel Moriz Benedikt steht, in der Fotomontage *Der Sieger*, für alle anderen mächtigen Zeitungsherausgeber der Vorkriegszeit. Fotografien von Hermann Bahr eignen sich wegen seines langen Bartes und seines Kleidungsstils, um Kritik am Ornamentalen in der Kultur zu äußern. Aus diesem Grund erweitert Karl Kraus sein satirisches Verfahren um das Medium Bild/Fotografie.

Karl Kraus legt aber von Anfang an Wert darauf Bilder und Fotografien nicht nur als Illustrationen zu verwenden. Das heißt Bild und danebenstehender Text beziehen sich zwar inhaltlich aufeinander, aber zum Beispiel die Fotomontage *Der Sieger* wird in der Ausgabe, die sie einleitet, nicht direkt erwähnt, die Strandfotografie des Hermann Bahr, in dem Text den sie einleitet, auch nicht. Kraus setzt aber die Kenntnis beider Bilder in späteren Ausgaben voraus.

Die Strandfotografie von Otto Ernst (1914) wird im Text direkt erwähnt und eingebaut. Sie ist das erste Bild mit dem Karl Kraus einen Foto-Text beendet. Er schreibt vor dem Foto: „Ich lasse jeden nach seiner Fassung selig werden. Zum Beispiel so.“³⁰⁰

Kraus hat in seinem Drama *Die letzten Tage der Menschheit* und in der *Fackel* Text- und Bildzitate zu Figuren seines Dramas gemacht, nach dem Motto: „Das Dokument ist Figur; Berichte erstehen als Gestalten“³⁰¹. Personen wie Moriz Benedikt und

³⁰⁰ F 398, 21.4.1914, S. 28

³⁰¹ Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 9

Hermann Bahr werden stellvertretend zu Romanfiguren von Kraus' Glossenwelt³⁰², wie er sie in seiner 200. Vorlesung nennt.

Kraus' Artikel können in Polemiken und Satiren unterteilt werden. Laut Helmut Arntzen unterscheidet sich die Satire von der Polemik „durch ihren Anspruch am Einzelnen Allgemeines darzustellen“³⁰³. Polemiken sind laut Sigurd Paul Scheichl aggressiv „formulierte Texte oder Textteile, die Bestandteil eines meist personalisierten Streits sind. Die Polemik ist ein Argumentationstyp und keine Gattungsbezeichnung.“³⁰⁴ Laut Scheichl ist sie

„über die Kontrahenten hinaus stets auf das Publikum bezogen, das zum Zeugen der Streit-Szene gemacht wird.“ Ziel „ist nicht ein Sinneswandel des Gegners, sondern die Erregung von Aversionen gegen ihn beim Publikum.“³⁰⁵

Helmut Arntzen schreibt, dass sich ein satirischer Text, der aus „negativ tendierenden“ Sätzen besteht, wie ein anderer literarischer Text erst „durch die Funktionalität all seiner Teile in bezug [sic] auf das Ganze [...] als literarischer Text ausweist [...]“.³⁰⁶ Als hervorstechendes Merkmal der Satire überhaupt nennt Jürgen Brummack, wie Helmut Arntzen, die Negativität, „mit der sie eine Wirklichkeit als Mangel, als Mißstand und Lüge, kenntlich macht“³⁰⁷.

Jürgen Brummack bezeichnet Satire als „Angriffsliteratur mit einem Spektrum vom scherzhaften Spott bis zur pathetischen Schärfe.“³⁰⁸ Karl Kraus ist für ihn der maßstabsetzende Satiriker des 20. Jahrhunderts.³⁰⁹

Laut Scheichl liegt bei Karl Kraus der Unterschied zwischen Satire und Polemik „im Grad der Fiktionalisierung“ der angegriffenen Personen. In satirischen Texten werden diese „wie literarische Figuren“ verwendet, „hinter denen weniger die gemeinten Menschen wiedererkannt, als Typen durchschaut werden können.“³¹⁰

Satire hat laut Edward Timms ästhetische Ziele. Kraus' satirische Figuren sollen nur mehr als Stimuli bei der Vorstellung helfen und werden vom Autor für seine Zwecke

³⁰² F 676-678, 1.1925, S. 51-52

³⁰³ Arntzen: Satire in der deutschen Literatur, S. 255-256

³⁰⁴ Vgl. Scheichl: Polemik, In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S. 117-118

³⁰⁵ Vgl. Scheichl: Polemik, In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S. 118

³⁰⁶ Vgl. Arntzen: Satire in der deutschen Literatur, S. 16

³⁰⁷ Arntzen: Satire in der deutschen Literatur, S. 255-256

³⁰⁸ Brummack: Satire, In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S. 255

³⁰⁹ Vgl. Brummack: Satire, In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S. 258

³¹⁰ Vgl. Scheichl: Polemik, In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S. 119-120

eingesetzt.³¹¹ Timms zeigt in seinem Aufsatz *Archetypal Patterns in the Satire of Karl Kraus* am Beispiel von *Ein Unhold*³¹², wie eine polemische Attacke bei Karl Kraus aussieht. Kraus greift darin den Vorsitzenden einer Schwurgerichtsverhandlung an, der einen Dreiundzwanzigjährigen zu lebenslangem schweren Kerker verurteilt hat, „der in trunkenem Zustand eine Frau auf der Ringstraße attackiert und ihr 1 K 20 h zu entreißen versucht hatte“³¹³. Diese Polemik ist laut Timms funktional und frei von Idiosynkrasien, eine eindimensionale Art des Schreibens: „It lacks the complexity which we associate with the concept of satire.“³¹⁴

Bei einer satirischen Figur geht die historisch empirische Person laut Arntzen „ganz in ihrer textlichen Funktion, ihrer Kontextualität“, auf. Die JournalistInnen Alice Schalek und Moriz Benedikt sind für Arntzen bei Karl Kraus satirische Figuren, die durch *Die Letzten Tage der Menschheit* „in eine negative Unsterblichkeit, die eine artifizielle ist“ übergehen. Sie sind Extrembeispiele „einer Phraseologie, die nicht mehr nur die Ereignisse ornamental verstellt, sondern sich an ihre Stelle setzt.“³¹⁵

Der Herausgeber der *Neuen Freien Presse* Moriz Benedikt ist für Karl Kraus der Inbegriff des zunächst „politisch problematischen Liberalismus, dann des grundsätzlich, nämlich sprachlich problematischen Journalismus der Ära zwischen 1848 und 1918.“³¹⁶

Kraus schreibt 1916 in der *Fackel* im Zusammenhang mit Moriz Benedikt: „[...] um in der Tonart dieser gräßlichsten Stimme, die je das Ohr der Welt gepeinigt hat, zu sprechen [...]“³¹⁷. Es geht laut Arntzen um das Substrat von Benedikts Stimme, die die „schreckliche Vermittlung zwischen dem Kriegsgrauen und dem Zeitungsleser“ ist.³¹⁸

³¹¹ Vgl. Timms: *Archetypal Patterns in the Satire of Karl Kraus*, S. 95

³¹² F 157, 1904, S. 1-6

³¹³ F 157, 19.3.1904, S. 1

³¹⁴ Timms: *Archetypal Patterns in the Satire of Karl Kraus*, S. 93

³¹⁵ Vgl. Arntzen: *Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus*, 1985 (2011), S. 142

³¹⁶ Arntzen: *Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus*, 1985 (2011), S. 142

³¹⁷ F 431-436, 1916, S. 120

³¹⁸ Vgl. Arntzen: *Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus*, 1985 (2011), S. 142

3.2 Die Strandfotografien des Hermann Bahr und des Otto Ernst

— 33 —

Ein gut erhaltener Fünfziger



Phot. Engel
Venezia—Lido

(Gabor Steiner kontra Hermann Bahr.) Nach über einjähriger Dauer ist gestern nachmittag beim Zivillandesgerichte unter dem Vorsitz des Oberlandesgerichtsrates Kauer ein Prozeß zu Ende gegangen, den der seinerzeitige Direktor des Ronacher Gabor Steiner durch Dr. Heinrich M. gegen den Schriftsteller Hermann Bahr auf Rückzahlung eines Betrages von 7000 K erhoben hatte. Im Jahre 1909 hatte Direktor Gabor Steiner für das Ronachertheater bei Bahr eine Revue bestellt, die dieser auch fertigstellte. Die Revue, welche den Namen »Die Reise nach Eipeldau« trug, hatte zahlreiche politische

(Das Geld. Von Hermann Bahr.) Ich konnte schon als Kind Geld nicht leiden. Es gab damals noch die großen, schweren, dicken, abgegriffenen alten Vierkreuzerstücke, Batzen genannt, mir graute, sie zu berühren, weil sie so schmierig waren, mich ekelte, wie vor widerlichen schleimigen Tieren, Kröten oder Würmern, und ich rieb mir immer voll Angst und Haß die Finger von der Besudelung wieder rein. Man lachte mich aus und ich bemühte mich selbst gegen das Gefühl, ich sagte mir selber vor, daß es albern wäre; jetzt weiß ich erst, wie recht das Kind empfand.

Im August 1912 kündigt Karl Kraus an, nach der Fotomontage *Der Sieger*, die er 1911 veröffentlicht hat, die zweite Fotografie in *der Fackel* zu veröffentlichen: „Ich bin imstande und reproduziere die Aufnahme gelegentlich.“³¹⁹ Im September 1913 druckt Karl Kraus den zweiten Foto-Text: *Ein gut erhaltener Fünfziger*³²⁰.

Der Titel bezieht sich auf Hermann Bahrs fünfzigsten Geburtstag und die Redewendung *Ein falscher Fünfziger*. Die einleitende Fotografie ist dieses Mal kein Frontispiz, sondern nimmt lediglich die Hälfte der Seite ein. Sie zeigt Bahr im Badeanzug, am Lido von Venedig, stehend. Darunter befinden sich der Name des Ateliers und der Aufnahmeort: „Phot. Engel Venezia-Lido“.

Karl Kraus stellt anschließend, wie zwei Jahre später in *Zwei Stimmen*³²¹, zwei Texte in zwei Spalten einander gegenüber. In der linken Spalte zitiert er aus einem Bericht über einen Rechtsstreit zwischen Hermann Bahr und Gabor Steiner, dem Direktor des Wiener Ronachertheaters. Steiner hat Bahr auf Rückzahlung von 7000 Kronen Vorschuss geklagt. Er hat bei Bahr ein Stück in Auftrag gegeben, das aber nie aufgeführt wurde, da es wegen politischer Anspielungen verboten worden war. Laut dem Ausschnitt kommt es in Venedig zwischen ihnen zum Krach.³²²

Der rechte Ausschnitt stammt aus Hermann Bahrs Aufsatz *Das Geld*, in dem er das Geld als „Antichrist“ bezeichnet und schreibt: „Solange wir den Fluch des Geldes nicht zerreißen, können wir nicht zu Menschen werden.“³²³

Burkhard Müller bezeichnet die Fotografie in *Ein gut erhaltener Fünfziger* als die „erste Fotografie, die den Charakter des dokumentarischen Zitats trägt.“ Ihr falle die Rolle „einer Art Vorsatzblatt oder Vignette zu“³²⁴. Unter *Der Sieger* steht noch, dass das Bild lediglich nach einer Fotografie erstellt worden ist.

Laut Burkhard Müller erprobt Karl Kraus „das neue Verfahren, das Bild als Mittel der Satire einzusetzen“³²⁵, zunächst an der bewährten Thematik des Bartes. Edward Timms meint, Bärte seien für Karl Kraus „ein allzu offenkundiger Versuch, die

³¹⁹ F 354-356, 29.8.1912, S. 54

³²⁰ F 381-383, 19.9.1913, S. 33-41

³²¹ F 406-412, 5.10.1915, S. 1-2

³²² F 381-383, 19.9.1913, S. 34

³²³ F 381-383, 19.9.1913, S. 36

³²⁴ Vgl. Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 92

³²⁵ Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 94

Unzulänglichkeiten des Trägers zu verhüllen.“³²⁶ Moriz Benedikt und Hermann Bahr sind beide Barträger.³²⁷

Kraus kritisiert in *Ein falscher Fünfinger* laut Lensing auch die Kunstauffassung der *Wiener Werkstätte*: „His bathrobe’s generous, flowing proportions clearly derive from the reformist coutoure designed by Moser, Hoffmann and Klimt.“³²⁸

Laut Julia Bertschik etabliert Kraus schon vor dem Ersten Weltkrieg in der *Fackel*, unter anderem mit der Bahr-Fotografie in *Ein gut erhaltener Fünfinger*, „in dadaistischen Manier [...] ein (foto)montierendes Kontrast- und Zitatschema im Bildbereich“³²⁹. Kraus’ Methode zwei Texte in zwei Spalten einander gegenüber zu stellen bezeichnet Bertschik als „sich wechselseitig kommentierende Parallelmontage“, als dadaistische Methode „der dokumentarischen Montage“.³³⁰

In der nächsten Ausgabe der *Fackel* setzt Kraus in *Der Löwenkopf oder die Gefahren der Technik*³³¹ die Kenntnis der Fotografie voraus. Er schlägt vor den Bart von Hermann Bahr am Lido abrasieren zu lassen. „Weiß der liebe Gott, ich mag solche Barben nicht“³³². Karl Kraus wirft Hermann Bahr vor „wie der liebe Gott aussehen“³³³ zu wollen und setzt seinen Bart mit Ornamenten an Gebäuden gleich.

Im März 1914 druckt Karl Kraus nach der Polemik *Die Staackmänner*³³⁴, in der er es um das im Verlag Staackmann erschienene *Taschenbuch der Bücherfreunde 1913*³³⁵ geht, die Strandfotografie des Otto Ernst als Schlussbild. In dem *Taschenbuch* sind, neben Auszügen aus im Verlag Staackmann erschienenen Büchern, auch Porträts der Autoren abgedruckt worden. Kraus meint, er wolle diese für die „Nachwelt“ konservieren. „Die Späteren sollen wissen, wie die Heutigen ausgesehen haben.“³³⁶ Er wählt einige aus und beschreibt sie.

³²⁶ Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 199

³²⁷ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 198

³²⁸ Lensing: »In the Wiener Werkstätten of the Mind«. S. 220

³²⁹ Bertschik: Janusköpfige Moderne, S. 175-176

³³⁰ Vgl. Bertschik: Janusköpfige Moderne, S. 176

³³¹ F 384-385, 13.10.1913, S. 1-7

³³² F 384-385, 13.10.1913, S. 5

³³³ F 384-385, 13.10.1913, S. 6

³³⁴ F 398, 21.4.1914, S. 22-28

³³⁵ Greinz (Hrsg.): Taschenbuch der Bücherfreunde 1913

³³⁶ F 398, 21.4.1914, S. 23

Die einzige Fotografie, die er zeigt, ist die des Otto Ernst. Burkhard Müller schreibt dem Otto-Ernst Bild aus dem *Taschenbuch der Bücherfreunde 1913* „typisierende Kraft zu“: „sämtliche Schriftsteller aus Staackmanns Taschenbuch konvergieren zum Bild des Otto Ernst“³³⁷.

Von Anton Wildgans ist im *Taschenbuch* zum Beispiel ein Auszug aus *Die Sonette an Ead*³³⁸ gedruckt worden. Dessen Porträt³³⁹ zeigt ihn von der Seite zwischen Jungbäumen stehend. Untertitelt ist es mit „Anton Wildgans: auf der Flucht in die Einsamkeit“. Karl Kraus nimmt in seinem Kommentar dazu Wildgans' Nachnamen wörtlich und schreibt: „Eben hat ihn der Photograph aufgehalten, um noch schnell dem im Stich gelassenen Menschenschwarm zu zeigen, wie Wildgans aussieht, wenn er eine Ruh haben will.“³⁴⁰

Jeder Staackmann-Schriftsteller soll vom Verlag zum „deutlich erkennbaren Markenzeichen“ gemacht werden. Kraus hingegen geht es laut Müller darum „die präsentierten Individualitäten aufzulösen und einem einzigen Typus unterzuordnen“.³⁴¹ Durch *Die Staackmänner* und dessen juristischem Nachspiel sondiert Karl Kraus laut Burkhard Müller „die Stellung seines Werks zur Fotografie [...], um sie ihm schließlich restlos einzuverleiben.“³⁴²

Die Otto Ernst-Fotografie steht stellvertretend für alle Autorenporträts. Am Ende von *Die Staackmänner* bezieht er sich auf die Hermann Bahr-Fotografie von 1913: „Ich nahm das Strandleben vom Lido: ich nehme das von Sylt.“ Anschließend druckt er das Porträtfoto von Otto Ernst³⁴³ mitsamt der Bildunterschrift: „Otto Ernst als Strandläufer von Sylt“. Das Foto zeigt ihn salopp gekleidet und barfuß, den rechten Fuß im Wasser. Er trägt eine Schirmmütze.

Durch den Ausspruch: „Ausschneiden, was ist – das ist meine Devise!“³⁴⁴ erinnert Karl Kraus „an sein literarisches Verfahren“³⁴⁵ und weitert laut Müller „sein erprobtes

³³⁷ Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 134

³³⁸ Greinz (Hrsg.): *Taschenbuch der Bücherfreunde 1913*, S. 202 – 204

Wildgans, Anton: *Sonette an Ead*, Leipzig: Verlag Staackmann 1913

³³⁹ Greinz (Hrsg.): *Taschenbuch der Bücherfreunde 1913*, zwischen S. 208 und 209

³⁴⁰ F 398, 21.4.1914, S. 25

³⁴¹ Vgl. Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 96

³⁴² Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 96

³⁴³ Greinz (Hrsg.): *Taschenbuch der Bücherfreunde 1913*, zwischen S. 128-129

F 398, 21.4.1914, S. 28 [Abbildungsanhang: Abbildungen 14-16]

³⁴⁴ F 398, 21.4.1914, S. 28

³⁴⁵ Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 103

Zitierverfahren auch auf das ihm bislang verschlossene Gebiet des Bildes“ aus. Dieser Ausspruch steht im Kontrast zu der von Kraus Maximilian Harden zugeschriebenen Devise auszusprechen was ist. Kraus kritisiert dessen „aufgebläht ornamentalen Stil“.³⁴⁶

Am 27.05.1914 liest Karl Kraus im Großen Beethovensaal im Rahmen seiner 78. Vorlesung *Einleitung zu den Lichtbildern und verbindender Text* und zeigt die bis zu diesem Zeitpunkt in der *Fackel* erschienenen Bilder. Neben der Otto Ernst-Fotografie, die vor der Vorlesung beschlagnahmt wird, lässt er nur die beiden Schönpflug-Karikaturen und seine 1913 gedruckte Porträtfotografie von Wenzel Weis weg.

Zum Bild der *hundertjährigen Leserin* des *Extrablatts* liest er die dazugehörige Glosse, zum Bild *Hermann Bahr am Lido von Venedig* die Glosse *Spiel der Wellen*, in der er die Veröffentlichung der Fotografie angekündigt hat. Statt dem Otto Ernst-Bild, liest Karl Kraus das polizeiliche Dekret vor, das ihm vor der Vorstellung zugestellt worden ist. Als letztes Bild zeigt er die Fotomontage *Der Sieger* und liest den Text, den sie einleitet: *Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden.*

Leo Lensing bezeichnet *Einleitung zu den Lichtbildern* „als völlig unkonventionell“. Dieses „Experiment“ signalisiert für ihn Kraus' „Bereitschaft [...] der Koppelung satirischer Zitate und satirischer Fotografien“. Lensing bezeichnet den Vortrag als „explosive Mischung aus Invektive und Variété“, die „den sogenannten künstlerischen »Event«“ vorrausnimmt, „der für die Entwicklung von Dada und anderen avantgardistischen Bewegungen zentral“ ist. Kraus würde dadurch der Tendenz der „komplizenhaften Beteiligung der neuen visuellen Medien an der Manipulation der öffentlichen Meinung [...] mit der Koppelung satirischer Zitate und satirischer Fotografien“ kontern.³⁴⁷

In *Der Fall einer deutschen Mona Lisa*³⁴⁸ zeichnet Karl Kraus den Rechtsstreit mit Alfred Staackmann nach, zu dem es nach der Veröffentlichung seiner Polemik gegen dessen Verlag gekommen ist. Vor der Vorlesung am 27. Mai 1914 wird Kraus von

³⁴⁶ Vgl. Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 105

³⁴⁷ Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 7

³⁴⁸ F 406-412, 5.10.1915, S. 39-51

Polizeibeamten ein Dekret übergeben, das die Beschlagnahme der Fotoplatten und Filme des Otto Ernst-Fotos und aller Exemplare der *Fackel* 398 ankündigt, in der Kraus von der Veröffentlichung des Fotos geschrieben hat.³⁴⁹

Kraus druckt auch die Anklageschrift, in der er von Alfred Staackmann der Ehrenbeleidigung und der Urheberrechtsverletzung beschuldigt wird. Die „Strafanzeige wegen Vergehens gegen die Sicherheit der Ehre“³⁵⁰ wird von Staackmann später wieder zurückgezogen. Von der Anklage der Urheberrechtsverletzung wird Kraus „freigesprochen“³⁵¹, da sein Artikel *Die Staackmänner* „als ein selbständiges wissenschaftliches Werk“³⁵² angesehen wird. Auch die Reproduktion der beschriebenen Fotografien wird deswegen als Zitat gewertet. Zu dieser Errungenschaft schreibt Kraus:

„Mit dem Rechte, es zu zitieren, habe ich es meinem eigenen Literaturwerk einverleibt, es ist somit ein Bestandteil auch dieses Literaturwerks geworden, sogar ein besonders wertvoller, und da es keinem Zweifel unterliegen kann, daß ich berechtigt bin, mein eigenes Literaturwerk zu zitieren, und da ich es mir ausdrücklich gestatte, wiewohl ich es auch tun würde, ohne mich um Erlaubnis zu fragen, so reproduziere ich hiemit eine der interessantesten Stellen und werde mir auch erlauben, sie — mit meinem Wissen und mit meiner Zustimmung — als Lichtbild in einem Vortrage gelegentlich vorzuführen.“³⁵³

Karl Kraus hebt „das Nachdrucksverbot der *Fackel* für diesen Fall auf“³⁵⁴. Er erlaubt es jedem ihn zu zitieren und veröffentlicht noch einmal das Strandfoto des Otto Ernst. Im Januar 1917 druckt Karl Kraus in *Ein anderes Antlitz*³⁵⁵ Dankeschreiben von Armeeingehörigen an Otto Ernst. Unter dem Titel druckt er ein Foto desselben, mit der Überschrift „Die Feldgrauen über“ und der Unterschrift „Otto Ernst“. Bei dieser Fotografie ist der Verlag Staackmann laut Müller wieder „zur klassischen Ikonographie des Porträts zurückgekehrt“³⁵⁶. Es zeigt den Autor in einem Brustbild, elegant gekleidet mit Hut und Zwicker.

³⁴⁹ Vgl. F 406-412, 5.10.1915, S. 39

³⁵⁰ F 406-412, 5.10.1915, S. 42

³⁵¹ F 406-412, 5.10.1915, S. 45

³⁵² F 406-412, 5.10.1915, S. 46

³⁵³ F 406-412, 5.10.1915, S. 49

³⁵⁴ F 406-412, 5.10.1915, S. 51

³⁵⁵ F 445-453, 18.1.1917, S. 80-86

³⁵⁶ Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, 1995, S. 127

In *Ein anderes Antlitz* stellt Karl Kraus euphorischen Dankeschreiben von Armeeingehörigen an Otto Ernst die Bitte des preußischen Kriegsministeriums gegenüber, dass es begrüßenswert wäre, wenn der Autor „die Erlaubnis zum Nachdruck nicht nur für »England«“ erteilen würde. Otto Ernst hat seine „vorwiegend gegen England gerichteten Kriegsgedichte“ mit dem Vermerk versehen: „Nachdruck in Großbritannien und dessen sämtlichen Kolonien gestattet.“ Kraus schließt den Text indem er sich auf das Strandläufer-Bild bezieht. „So geht der Strandläufer von Sylt trockenen Fußes durchs rote Meer.“³⁵⁷

3.3 Die *Erhöret mich!*- und die *Bruderdorf*-Fotografie - Der Einfluss von Emblematis und modernen Anzeigen auf Kraus' Umgang mit Fotografien

Als Frontispiz der *Fackel*-Ausgabe vom Mai 1916 druckt Karl Kraus den Foto-Text mit dem Titel *Erhöret mich!*³⁵⁸. Das Foto zeigt eine gekreuzigte Christusfigur ohne das Kreuz. Es entsteht dadurch der Eindruck die Figur würde ihre Arme über dem Schlachtfeld, auf dem sie steht, ausbreiten. Unter der Fotografie steht:

„Auf dem Schlachtfelde bei Saarburg, an der Straße zwischen Saarburg und Bruderdorf, steht ein Kruzifix. Während des Kampfes wurde es von einer Granate getroffen, das Holzkreuz wurde zerschmettert, die Christusfigur aber blieb unversehrt.“

Diese Zeilen erinnern laut Thomas von Steinaecker an ein „Stoßgebet“³⁵⁹.

1925 und 1930 erwähnt Karl Kraus in der *Fackel*, dass er Kurt Tucholsky den Tipp für den „von der Granate getroffenen Christus“³⁶⁰ zu verdanken habe: „Für die Übersendung des von der Granate getroffenen Christus [...] bin ich noch heute dankbar“.³⁶¹

³⁵⁷ Vgl. F 445-453, 18.1.1917, S. 86

³⁵⁸ F 423-425, 5.5.1916, Frontispiz

³⁵⁹ Von Steinaecker: Literarische Foto-Texte, S. 54

³⁶⁰ F 686-690, 5.1925, S. 61

³⁶¹ F 827-833, 2.1930, S. 76

Kraus streicht die Worte „wie durch ein Wunder völlig“ aus dem Original (zwischen blieb und unversehrt) und setzt „die Christusfigur blieb unversehrt“ in die Mitte der letzten Zeile. Er nimmt diese Veränderungen vor, um laut Lensing „die dokumentarische Einfachheit des Textes“ zu verstärken und „die Idee einer göttlichen Handlung“³⁶² zu unterdrücken.

Karl Riha beschreibt in seiner Analyse des *Erhöret mich!*-Foto-Textes seine Symbolaussage als „vieldeutig“. Er stünde für die „Destruktionskräfte des Krieges“ und „die Umkehrung der religiös eingefärbten Kriegspropaganda“.³⁶³ Kraus wird die Fotografie ohne den dazugehörigen Text in der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* als Schlussbild verwenden.

Im August 1916 veröffentlicht Karl Kraus in der *Fackel*³⁶⁴ als Frontispiz den Foto-Text *Bruderdorf 1915*. Diesmal lautet die Bildunterschrift: „Bruderdorf 1915, Altar in der Notkirche, hergestellt aus Granat- und Schrapnellstücken“. Die Fotografie ist in unmittelbarer Nähe der *Erhöret mich!*-Fotografie aufgenommen worden.

Karl Kraus orientiert sich bei seinen Bild-Text-Kombinationen am Aufbau von Werbeanzeigen und dem Emblem. Die von ihm ausgewählten Bilder erscheinen meistens mit erklärendem Text. Kraus gibt neue Titel, oder streicht Wörter aus der Vorlage, die nicht für das Verständnis nicht unbedingt notwendig sind. Für Thomas von Steinaecker, ist zum Beispiel der *Erhöret mich!*-Foto-Text in seiner „Struktur und Motivik einem Emblem nachempfunden“³⁶⁵.

Möbius erinnert der sprachliche Anteil der dadaistischen Fotomontage an die traditionelle Emblemik. Er setzt die Bildüberschrift mit der Inscriptio und die Subscriptio mit der erläuternden Legende gleich.³⁶⁶

Im *Lexikon der Kunst* wird darauf hingewiesen, dass das Emblem im 18. und im 19. Jahrhundert das allegorisierende Genrebild, das Bildgedicht oder auch die politisch-gesellschaftliche Allegorie beeinflusst, aber auch „Avantgarde-Künstler“ wie Bertold Brecht und John Heartfield.³⁶⁷ Embleme „veranschaulichen meist allg. Gedanken, sie

³⁶² Lensing: »Lebensstarre«, S. 18

³⁶³ Vgl. Riha: Den Krieg photographieren, S. 160

³⁶⁴ F 431-436, 2.8.1916

³⁶⁵ Von Steinaecker: Literarische Foto-Texte, S. 54

Siehe auch Riha: Den Krieg photographieren, S. 160

³⁶⁶ Vgl. Möbius: Montage und Collage, S. 222

³⁶⁷ Vgl. Emblemik: Lexikon der Kunst. Band 2, S. 318

vermitteln Moralvorstellungen bzw. universelle Zusammenhänge, in die Dinge, Figuren, Handlungen eingeordnet werden.“³⁶⁸

J. Pierre Vinken schreibt in seinem Artikel *Die moderne Anzeige als Emblem (1959)*, in dem er die Werbeanzeige mit dem Emblem vergleicht, dass die Gattung des Emblems in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts langsam verschwindet:

„Die drei Elemente des klassischen Emblems fallen auseinander und werden zu volkstümlichen Darstellungen und Kinderreimen verfälscht“. Sie manifestieren sich jedoch hundert Jahre später „in der modernen Anzeige.“³⁶⁹

Vinken beruft sich in seinem Artikel auf William S. Heckschers Arbeit, in der dieser Andrea Alciatis Emblem beschreibt.³⁷⁰ Alciati hat mit seinem 1531 erschienen *Emblematum liber* eine Wort-Bild-Mode ausgelöst. Laut Heckschers Definition besteht ein Emblem aus „Motto (*Lemma*), Bild (*Icon*) und epigrammatischen Stanzen.“ Im Falle des *Erhöret mich!*-Foto-Textes lautet also das Motto *Erhöret mich!*. Diese Überschrift weist aber nicht nur auf das Bild, die Fotografie, hin, sondern auch auf die Zeilen, die darunter stehen. Das Epigramm erhellt in einem Emblem „den Symbolismus der Darstellung“.³⁷¹

Im Fall der *Bruderdorf 1915*-Fotografie erklären die Zeilen, die unter der Fotografie stehen den Inhalt des Bildes: Sie verraten den Aufnahmeort und stellen dadurch einen Bezug zur *Erhöret mich!*-Fotografie her. Sie erklären das Abgebildete („Altar in der Notkirche, hergestellt aus Granat- und Schrapnellstücken“). Dadurch, dass Kraus die Bezeichnung „Deutsche Ansichtskarte (Verlag Fritz Knecht)“ in der Foto-Text-Kombination belässt, weist er darauf hin, dass es sich hierbei um eine im Handel erhältliche Ansichtskarte handelt.

³⁶⁸ Emblematik: Lexikon der Kunst. Band 2, S. 317

³⁶⁹ Vgl. Vinken: *Die moderne Anzeige als Emblem (1959)*, S. 62

³⁷⁰ Vgl. Heckscher, Wirth: *Emblem, Emblembuch*

³⁷¹ Vgl. Vinken: *Die moderne Anzeige als Emblem (1959)*, S. 61

3.4 Kraus' Umgang mit Bildern am Beispiel *Der Weltspiegel*

Die Methode zwei Texte einander gegenüberzustellen, wird als kontrastierender Paralleldruck von Texten³⁷² bezeichnet. Ein Beispiel dafür ist *Zwei Stimmen*³⁷³, den Kraus auch in *Die letzten Tage der Menschheit* einbaut: In der Buchausgabe wird er in den Szenen 27 und 28 des ersten Aktes verarbeitet.³⁷⁴ 1907 schreibt Kraus in der *Fackel*: „Ich bin Satiriker und mein Blick bleibt an Kontrasten hängen.“³⁷⁵

In *Zwei Stimmen* stellt Karl Kraus 1915 zwei in der *Neuen Freien Presse* erschienene Texte einander gegenüber: Moriz Benedikts Artikel *Panzerkreuzer >Amalfi<*³⁷⁶ und den zum ersten Jahrestag des Kriegsbeginns erschienenen *Friedensaufruf des Papstes an die Kriegsführenden* von Papst Benedikt XV³⁷⁷. Den Text des Papstes übertitelt er mit *Benedikts Gebet* und Moriz Benedikts Text mit *Benedikts Diktat*. Moriz Benedikts kriegshetzerische Parolen werden vom Friedensaufruf des Papstes kontrastiert. Die Namensgleichheit der beiden Autoren verschafft „einen zusätzlichen Reiz“.³⁷⁸

Kraus geht hier ähnlich vor wie beim Foto-Text *Der Weltspiegel*: Er kontrastiert zwei konträre Aussagen miteinander. Die Hervorhebungen des Originals übernimmt er nicht, sondern nimmt eigene vor (hauptsächlich in Moriz Benedikts Text).

Im Mai 1918, noch während des Ersten Weltkrieges, druckt Karl Kraus den Foto-Text *Der Weltspiegel*³⁷⁹ in der *Fackel*. Er positioniert unter dem Titel eine Fotografie, deren Bildunterschrift lautet: „Der Kronprinz bei den Flammenwerfern der 5. Armee. Zur Begrüßung des Kronprinzen wird durch Flammen ein »W« gebildet“³⁸⁰. Es handelt sich

³⁷² Päßlin, Dambacher (Hrsg): Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, S. 224

³⁷³ F 406-412, 5.10.1915, S. 1-2 [Abbildungsanhang: Abbildungen 20-22]

³⁷⁴ Vgl. Päßlin, Dambacher (Hrsg): Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, S. 225

Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 190-191

³⁷⁵ F 232-233, 16.10.1907, S. 2

³⁷⁶ *Neue Freie Presse*, 09.07.1915

³⁷⁷ *Osservatore Romano*, 28. Juli 1915

Neue Freie Presse, 31.07.1915

³⁷⁸ Päßlin, Dambacher (Hrsg): Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, S. 224

³⁷⁹ F 474-483, 23.5.1918, S. 123-129 [Abbildungsanhang: Abbildungen 17-19]

³⁸⁰ F 474-483, 23.5.1918, S. 123

dabei um den Kronprinzen Wilhelm von Preußen. Die Fotografie stammt aus der Zeitschrift *Der Weltspiegel*.

Im ersten Arbeitsschritt schneidet Karl Kraus Foto und Untertitel getrennt aus der Zeitschrift aus und klebt das Foto über den Untertitel. Er behält die Form des Originals bei und fügt Anweisungen an seinen Drucker Georg Jahoda hinzu: „An den Anfang von ‚der Weltspiegel‘“. Im Text spielt er mit dem Begriff Weh („stand dies Weh, triumphal zu Flammen aufgerichtet“³⁸¹) auf das W an, das, wie in der Fotografie abgebildet, mit den Flammenwerfern gebildet wird.

Nach dem Text druckt Kraus eine Fotografie, die eine Mutter und ein Kind mit Gasmasken zeigt, die an einer Feuerstelle sitzen, über der ein großer Kessel hängt. Es stellt die Konsequenz aus der einleitenden Flammenwerfer-Fotografie dar. Er verwendet die Fotografien nicht nur zur Illustration, sondern auch als Quelle.

In *Die letzten Tage der Menschheit* zitiert Karl Kraus die Bildunterschrift der Flammenwerfer-Fotografie „als szenische Anweisung“³⁸². Anschließend lässt er sie sprechen. „Die Flammen: [...] Wir sind ein Initial! Oh W der Zeit! Weh diesem blutigen Tropf!“³⁸³

In *Der Weltspiegel* beschreibt Karl Kraus die Fotografien der Illustrierten als Spiegel der Menschheit, die sich durch die Technik in einen „Dreckhaufen“ verwandelt.³⁸⁴ Kraus schreibt, er würde ab und zu einen

„Blick in eine der vielen illustrierten Zeitschriften“ werfen, „denen es die technische Entwicklung ermöglicht, eben jene Lebensstarre, an der sie einen so bedeutenden Anteil hat, in ihrer bunten Vielgestalt vorzuführen“³⁸⁵.

Die Bild-Text -Kombination *Der Weltspiegel* steht am Ende einer Entwicklung, die 1903 mit der Gegenüberstellung in *Die Europäisierung der Zeit* begonnen hat. 1913 hat Kraus diese Methode in *Wer ist hier der Mörder?* angewendet. 1917 hat er sie verwendet, um Moriz Benedikt mit dem englischen Zeitungsmagnaten Alfred Harmsworth Lord Northcliffe zu vergleichen³⁸⁶. Kraus hat bisher schon Zeichnungen und Fotografien als Einleitung oder Schlusspunkt und als Gegenüberstellungen

³⁸¹ F 474-483, 23.5.1918, S. 123

³⁸² Vgl. Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 70

³⁸³ Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 720

³⁸⁴ Vgl. F 474-483, 23.5.1918, S. 123

³⁸⁵ Vgl. F 474-483, 23.5.1918, S. 124

³⁸⁶ F 445-453. 18.1.1917, S. 33

innerhalb eines Textes verwendet. In *Der Weltspiegel* führt er diese drei Methoden zusammen.

Paech nennt Lücken, die bei Übersetzung von einem Medium ins andere in dem Raum dazwischen entstehen, mediales Differenzial:

„Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert. Das Verfahren, dieses ‚mediale Differenzial‘ wiederum als (Trans-)Form durch die Wiedereinführung der Form beobachtbar zu machen und zu formulieren (oder zu symbolisieren), ist fester Bestandteil der kunst- und mediengeschichtlichen Diskurse.“³⁸⁷

Als Beispiel für die Intermedialität zwischen figurativer und narrativer Darstellung zitiert Paech aus einem Brief, in dem der Dichter Rainer Maria Rilke 1908 an den Maler Auguste Rodin schreibt, dass er Frauen beschrieben habe, indem er „alles um sie herum ausgearbeitet und eine weiße Stelle freigelassen“ habe. Er meint dadurch hätten ihre Umrissen begonnen „zu vibrieren und auszustrahlen“.³⁸⁸ Rilke hat versucht Rodins Vorgehensweise, die dieser bei seiner Skulptur *Johannes der Täufer* angewendet hat, wieder auf das Medium des Textes zurück zu übertragen. Paech schreibt Rilke habe versucht

„die Intermedialität zwischen figurativer und narrativer Darstellung zu formulieren, indem er die Operation der Unterscheidung zwischen den Figuren als intermediale Figuration der Differenz in die Darstellung eingeführt hat.“³⁸⁹

In *Das Bild zwischen den Bildern* nennt Joachim Paech als Beispiel für ein „>Dazwischen-Bild<“³⁹⁰ das Kippbild *Die Rubinsche Vase* (1921) des Dänen Edgar Rubin. Auf dieser Abbildung können zwei einander zugewandte Gesichter oder eine Vase gesehen werden. Es kann immer nur eines von beiden wahrgenommen werden: „die Gestalt der Vase ist ein Zwischenbild oder >Bild zwischen den Bildern<“³⁹¹.

³⁸⁷ Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, S. 25

³⁸⁸ Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, S. 26

³⁸⁹ Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen, S. 26

³⁹⁰ Paech: *Das Bild zwischen den Bildern*, S. 164

³⁹¹ Paech: *Das Bild zwischen den Bildern*, S. 164

Karl Kraus provoziert durch das Freilassen von Interpretationsraum von seinen LeserInnen eine Reaktion. Im Gegensatz dazu entsteht eine Illustration aus dem Text und dient zur erklärenden Darstellung in Bildern³⁹². Die von Kraus verwendeten Fotografien verweisen zwar auf im Text beschriebenes, jedoch beziehen sie sich auch aufeinander, was zeigt, dass Karl Kraus das Medium der Fotografie nicht nur verwendet hat, um seinen Text aufzuwerten, sondern auch mit den Möglichkeiten des Mediums experimentiert hat.

Die Strandbilder von Hermann Bahr und Otto Ernst illustrieren noch vor allem im Text beschriebenes. Auch wenn Karl Kraus in der Ausgabe, in der er *Der Sieger* druckt, nicht direkt auf die Fotomontage verweist, zeigt es eine der Hauptfiguren der ersten Jahrzehnte der *Fackel*: Moriz Benedikt. Durch die Methode der Gegenüberstellung beim Medium des Bildes gibt er den Bildern in seinen Bild-Text-Kombinationen denselben Stellenwert wie dem danebenstehenden Text. Die beiden Medien Bild und Text ergänzen einander. Zwischen Bild und Text herrscht „ein dialogisches Verhältnis“³⁹³.

³⁹² Vgl. Wetzel: Reclams Sachlexikon der Kunst, S. 215

³⁹³ Von Steinaecker: Literarische Foto-Texte, S. 13

4. Karl Kraus und die Fotomontage

4.1 Der Sieger – Die Fotomontage des Moriz Benedikt

Laut Leo Lensing ist es möglich, dass Karl Kraus sich bei der Wahl des Namens für seine Zeitschrift von dem Motto einer Version der *Nuda Veritas* von Gustav Klimt beeinflussen hat lassen.³⁹⁴: „WAHRHEIT IST FEUER und WAHRHEIT REDEN HEISST LEUCHTEN und BRENNEN“³⁹⁵

Eine Überschneidung mit Motiven, die Kraus später verwendet, ist für Lensing auf dem Klimt-Poster für die erste Secessions-Ausstellung zu finden.³⁹⁶ Es zeigt unter anderem eine Athene-Figur, die einen Rundschild trägt, auf dem eine Maske abgebildet ist, die den beiden Masken auf dem ersten *Fackel*-Cover ähneln.³⁹⁷

Karl Kraus wird die Athene mehrmals in der *Fackel* erwähnen³⁹⁸ und die Athene-Statue von Carl Kundmann, die vor dem Parlament steht und vermutlich von Klimts Poster inspiriert worden ist, in seine Fotomontage *Der Sieger* integrieren. Als im letzten Kriegsjahr ein Soldat, „der offenbar geistesgestört ist“, aus einer Straßenbahn zwei Schüsse auf die Statue abgibt, schreibt Kraus in der Glosse *Unsere Pallas Athene!*³⁹⁹:

„[...] wie sie dasteht, ein Denkmal des Wiener Schönheitssinnes, so eine noch immer fesche Hausmeisterin des hohen Hauses oder Verkörperung des Ideals halt von etwas Idealeem oder Antikem oder in der Art, die meisten Passanten glauben jetzt, daß es die Austria ist oder die Germania, aber die Gebildeten wissen, daß es eine Palastathene ist [...]“

³⁹⁴ Vgl. Lensing: »In the Wiener Werkstätten of the Mind«. S. 212

³⁹⁵ Gustav Klimt. *Nuda veritas*. In: *Ver Sacrum* März 1898, S. 12

Vgl. Lensing: »In the Wiener Werkstätten of the Mind«. S. 211

³⁹⁶ Vgl. Lensing: »In the Wiener Werkstätten of the Mind«. S. 214

³⁹⁷ Vgl. Lensing: »In the Wiener Werkstätten of the Mind«. S. 215

³⁹⁸ F 400-403, 10.7.1914, S. 47

F 474-483, 23.5.1918, 152

F 484-498, 15.10.1918, S. 73-74

F 501-507, 25.1.1919, S. 13

F 632-639, 10.1923, S. 71

F 640-648, 1.1924, S. 23

F 640-648, 1.1924, S. 51

³⁹⁹ F 474-483, 23.5.1918, S. 152

Ein weiteres Vorbild für *Der Sieger* könnte eine Karikatur des von Kraus sehr geschätzten Zeichners Thomas Theodor Heines sein, erschienen 1903 in der Spezial-Nummer des *Simplicissimus*⁴⁰⁰ *Duell*. Die Zeichnung zeigt einen Herrn, der mit seinen Fingern seinen Schnurrbart zwirbelt. Sein rechter Fuß zeigt nach vorn. Über seiner rechten Schulter hängen an einem Seil fünf menschliche Schädel mit Geweihen. Haltung und Ausdruck der Figur ähneln der Moriz Benedikts, in Kraus' *Der Sieger*. Die Fotomontage erscheint als Frontispiz der *Fackel* vom 8. Juli 1911.

Dieser Foto-Text nimmt in der Geschichte der Zeitung eine Sonderstellung ein, da er die einzige Fotomontage ist. Zu dieser Zeit wird dafür noch der Begriff „Photokomposition“ verwendet. Der Begriff der Fotomontage ist erst ab den 1920ern gebräuchlich.

Kraus' *Der Sieger* zeigt den Herausgeber der *Neuen Freien Presse* Moriz Benedikt, stehend vor dem Wiener Parlament, unter der Athene-Statue von Carl Kundmann. Die Bildüberschrift *Der Sieger* spielt auf den für Kraus wahren Sieger der Reichsratswahlen 1911 an.⁴⁰¹ Laut Edward Timms will Karl Kraus zeigen, „daß

die parlamentarische Regierung bloß Fassade ist und [...] das Gesicht des wahren Siegers: des Mannes, der tatsächlich die Macht im Lande hat“⁴⁰² enthüllen.

Durch die Positionierung von Benedikt unter der Statue der Kriegsgöttin Athene, die im Gegensatz zu den Statuen der Siegmund Schneider-Fotokomposition, aus der Kraus die Benedikt-Fotografie entnommen hat, wirklich vor dem Parlament steht, weist Kraus laut Lensing darauf hin, „daß die Presse die Öffentlichkeit auf den Krieg vorbereitet.“⁴⁰³



Abbildung 4: Heines *Der Sieger*. *Simplicissimus*, 7. Jg., Heft 43, 20.01.1903, S. 2

⁴⁰⁰ *Simplicissimus*, 7. Jg., Heft 43, 20.01.1903, S. 2

⁴⁰¹ Vgl. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 60

⁴⁰² Timms: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse*, S. 212

⁴⁰³ Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 44

Beide Figuren, die aus Heines Zeichnung und die aus Kraus' Fotomontage, inszenieren sich für den Zuseher. Diesen Vorgang persifliert Kraus in *das Modell*, dem Text in dem er die Entstehung der Fotografie des *Pietà*-Foto-Textes beschreibt. 1912 schreibt Karl Kraus in *In der Werkstatt* noch: „Der Dichter hat am Schreibtisch nichts zu suchen, wenn der Photograph kommt, aber dieser will gerade, daß der Dichter am Schreibtisch sitzt.“⁴⁰⁴

In den folgenden Jahren wird Kraus, noch mehr als in *Der Sieger*, seinen Fokus auf die fotografierten Personen und deren Haltung und Kleidungsstil legen. Bereits 1914 erwähnt Karl Kraus in seiner Beschreibung der Strandfotografie des Otto Ernst den Fotografen nicht, sondern beschreibt nur wie sich der Schriftsteller hergerichtet und für das Foto hingestellt hat:

„Er trägt Jackett und hat die Hosen nebst Gattjen hinaufgestreift. Das Spazierstöckl dient nicht zur Stütze, sondern wird fesch über der Schulter gehalten. Dagegen ist der Kneifer mit einer Schnur befestigt; denn in Sylt weht ein scharfer Wind. Die Beine dieses deutschen Dichters sind so, wie man sie sich vorgestellt hat. Das Gesicht ist mit einem Knebelbart versehen, der ihm gleichwohl nichts von seinem Ausdruck nimmt.“⁴⁰⁵

Heines Figur in seinem *Der Sieger* und Benedikt in Kraus' Fotomontage sind beide Bartträger und elegant gekleidet und frisiert. In Heines Zeichnung sind die Totenschädel Trophäen besiegter Duellanten. Die Figur des Moriz Benedikt hat eine ähnliche Körperhaltung. Sie trägt keinen Schnauz-, sondern einen Vollbart. Die Trophäe in Kraus' *Der Sieger* ist das Parlament, das die Macht Benedikts repräsentiert, die er durch den Wahlsieg der von ihm und der *Neuen Freien Presse* unterstützten Freisinnigen, bewiesen hat.

⁴⁰⁴ F 347-348, 27.4.1912, S. 49

⁴⁰⁵ F 398, 21.4.1914, S. 27

DER SIEGER



Nach einer fotogr. Aufnahme

DER HERAUSGEBER DER NEUEN FREIEN PRESSE
20. JUNI 1911

Abbildung 5: Kraus' Der Sieger. F 326-328, 8.7.1911, Frontispiz

Im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse*, am Tag der Stichwahl am 20. Juni 1911, gibt Moriz Benedikt in seinem Leitartikel eine direkte Wahlempfehlung für die Freisinnigen, die später im *Deutschen Nationalverband* (dem Klub der Deutschfreiheitlichen im Reichsrat) aufgehen⁴⁰⁶, und gegen die Christlichsozialen, ab:

„Wähler von Wien und Niederösterreich! Wenn es gelingen sollte, das christlichsoziale Joch vom Nacken abzuwerfen, so wird es besser werden in Wien und in ganz Österreich. Neue Arbeitsquellen werden sich erschließen, neue Bahnen dem Talente öffnen, neue Hilfsmittel zur Verfügung stehen und neue Kräfte dazu dienen, die Unzufriedenheit, die in so weiten Kreisen grollt, zu mildern. [...] Wer seine Kinder liebt und sich bei dem Gedanken freut, daß sie dereinst die Bürger eines fortschreitenden und freien Landes sein werden, das jeder Arbeitskraft die fruchtbare Erde für die Wurzeln bietet, wähle freisinnig.“⁴⁰⁷

Die Christlichsozialen können, nach Karl Luegers Tod vor über einem Jahr, von ihren zwanzig Mandaten nur drei halten. Die Sozialdemokraten werden in Wien stärkste Kraft und vergrößern ihre Mandatszahl von Zehn auf Neunzehn. Die Freisinnigen gewinnen zu ihrem einzigen Mandat neun dazu. Auch die Fraktionslosen gewinnen zu ihren zwei Mandaten zwei dazu.⁴⁰⁸

In den *Letzten Tagen der Menschheit* schreibt Karl Kraus in seiner Beschreibung des Herrn der Hyänen: „Der rechte Fuß in ausschreitender Haltung“⁴⁰⁹. Dieses Detail geht laut Müller nicht nur auf das Benediktporträt in *Der Sieger* zurück, sondern auf den noch älteren Ausspruch Benedikts „Der Zinsfuß ist mit uns!“⁴¹⁰, der erstmals in der vierten Ausgabe der *Fackel* erwähnt wird.

Bis zu Benedikts Tod 1920 wird der Begriff *Zinsfuß* in der *Fackel* insgesamt 28 Mal verwendet⁴¹¹, aber nicht nur im Zusammenhang mit Benedikt, sondern auch zum Beispiel 1908 im Zusammenhang mit Leo Tolstoi⁴¹². 1915 verwendet Kraus den Begriff

⁴⁰⁶ Vgl. Dittinger: „Wahlkämpfe zu den Reichsratswahlen [...] 1911“, S. 73

⁴⁰⁷ Neue Freie Presse, Morgenblatt, 01.07.1911, S. 1

⁴⁰⁸ Vgl. Dittinger: „Wahlkämpfe zu den Reichsratswahlen [...] 1911“, S. 73

⁴⁰⁹ Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 750

Vgl. Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 174

⁴¹⁰ F 4, 5.1899, S. 13

⁴¹¹ Die Fackel. Austrian Academy Corpus: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/> [10.04.2017]

⁴¹² F 250, 14.4.1908, S. 4

in *Der Kassier der Weltgeschichte*⁴¹³ - über Benedikts Aufforderungen zur Zeichnung von Kriegsanleihen:

„Den Zinsfuß auf den Nacken der Welt setzend, beginnt er nicht zu zählen, sondern zu schwärmen, was heißt zu schwärmen, zu toben mit Schaum vor dem Mund und den Boden zu stampfen wie ein Derwisch, der den Haupttreffer gemacht hat.“⁴¹⁴

Am Ende des Textes verwendet Kraus die Metapher der Hyäne, die er in *Die letzten Tagen der Menschheit* für Moriz Benedikt verwenden wird. In der Ausgabe von Brehms Tierleben von 1915 steht zur Hyäne:

„Zudem sind die Hyänen Nachttiere, haben eine widerwärtige, mißtönende, kreischende Stimme oder wirklich gräßlich lachende Stimme, zeigen sich gierig, gefräßig, verbreiten einen übeln Geruch und haben nur unedle, fast hinkende Bewegungen: kurz, man kann sie unmöglich schön nennen.“⁴¹⁵

Noch im Epilog der *Letzten Tage der Menschheit* wird laut Müller „die im Bild festgehaltene Schrittstellung sukzessive mit immer neuen Bedeutungen“⁴¹⁶ versehen. Für Burkhardt Müller bildet die Figur des Antichristen, dem Herrn der Hyänen, im Epilog der *Letzten Tage der Menschheit* „den klimaktischen Schlußpunkt einer zwanzigjährigen Entwicklung.“⁴¹⁷ Laut Christian Wagenknecht wird in den *Letzten Tagen der Menschheit*, im Vergleich zum *Sieger*, nur „die Geste der linken (hier: rechten) Hand [...] in den neuen Zusammenhang gestellt.“⁴¹⁸

„Die linke Hand, zur Faust geballt ruht an der Hosentasche, die rechte weist mit gestrecktem Zeigefinger, auf dem ein Brillant funkelt, auf die Hyänen.“⁴¹⁹

Für Wagenknecht beginnt mit Kraus' *Der Sieger* „die Geschichte der satirischen Fotomontage“⁴²⁰. Er hat im Nachlass von Kraus' Drucker Georg Jahoda, der sich im

⁴¹³ F 413-417, 10.12.1915, S. 28-32

⁴¹⁴ F 413-417, 10.12.1915, S. 29

⁴¹⁵ Zur Strassen (Hrsg.): Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Säugetiere, S. 40

⁴¹⁶ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 176

⁴¹⁷ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 184

⁴¹⁸ Wagenknecht, Christian: Das Bild des Siegers, S. 3

⁴¹⁹ Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 750

⁴²⁰ Wagenknecht, Christian: Das Bild des Siegers, S. 1

Marbacher *Deutschen Literaturarchiv* befindet, handschriftliche Dokumente von Kraus gefunden, die beweisen wie genau er sich die Komposition des Bildes überlegt hat:

„Ich vergaß anzugeben, daß die Position die sein muß: Pallas Athene über den B., daß sie dem Haupt dieses Kronion entsprungen zu sein scheint. Das ist politische Mythologie. Läßt sich das arrangieren?“⁴²¹

Auch belegen diese Dokumente, dass sich Kraus dabei von seinem Freund dem Architekten Adolf Loos beraten hat lassen.⁴²² Laut Leo Lensing lässt Karl Kraus sich bei der „Zusammenstellung von satirischem Wort und Bildzitat“⁴²³ aber auch von Oskar Kokoschka beeinflussen, der wie Loos, zu seinem engeren Bekanntenkreis zählt. Im Herbst 1911 schickt Karl Kraus an den ehemaligen *Fackel*-Mitarbeiter den Dichter Albert Ehrenstein eine kolorierte Ansichtskarte des Wiener Parlaments, auf dem er selbst mit Bleistift Moriz Benedikt zeichnet und „der Sieger“ schreibt. Auf der Rückseite richtet er Grüße von Alexander Solomonica und Oskar Kokoschka aus.⁴²⁴ In einem Brief an Karl Kraus vom 6. Oktober 1911 hat Ehrenstein sich ein von Kokoschka gemaltes Porträt des *Siegers* gewünscht.⁴²⁵

Einen Monat nach Erscheinen des *Siegers* wird am 21. August das Leonardo da Vinci-Gemälde *Mona Lisa* von dem italienischen Patrioten Vincenzo Peruggia aus dem Louvre entwendet und taucht erst zwei Jahre später in Italien wieder auf.⁴²⁶ Kraus nützt diesen Vorfall, um seine Fotomontage zum ersten Mal in der *Fackel* zu erwähnen: „Mit zwei kunsthistorischen Ereignissen hat sich dieser Sommer 1911 in die Geschichte der Menschheit eingetragen.“⁴²⁷ Als Anlass dafür nimmt er die Aussage Benedikts, der in der *Neuen Freien Presse* gemeint hat, dass für ihn das Leben ohne die Mona Lisa nicht mehr lebenswert sei.⁴²⁸

⁴²¹ Wagenknecht, Christian: Das Bild des Siegers, S. 1

⁴²² Vgl. Wagenknecht, Christian: Das Bild des Siegers, S. 1

⁴²³ Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 46

⁴²⁴ „Wien. Parlament“, kolorierte Ansichtskarte mit Bleistiftzeichnung und der eigenhändigen Aufschrift „Der Sieger“ von Karl Kraus 1911 (The Jewish National and University Library, Jerusalem, Ms. Va. 306/1; Nachlaß Albert Ehrenstein). Zit. nach Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 46

⁴²⁵ Vgl. Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 46

⁴²⁶ Reitz: Die geraubte Mona Lisa, S. 147

⁴²⁷ F 331-332, 30.9.1911, S. 1

⁴²⁸ Vgl. F 331-332, 30.9.1911, S. 2

Karl Kraus schreibt in *Mona Lisa und der Sieger*⁴²⁹ *Der Sieger* sei „weit über jede Absicht des Spottes hinaus, fern aller karikaturistischen Bosheit“⁴³⁰. Er weist also bereits fast vier Jahre vor *Einleitung zu den Lichtbildern* darauf hin, dass es sich bei seiner Fotomontage um keine Karikatur handeln würde.

Dass es bei dieser einen Fotomontage geblieben ist, ist darauf zurückzuführen, dass bei dieser Methode Kraus' Eingriff in das Bild zu offensichtlich ist. Es ist ihm wichtig, dass der Anschein erhalten bleibt, dass es sich bei den von ihm verwendeten Fotografien um Zitate der Wirklichkeit handelt.⁴³¹

Es wird vermutet, dass die wiedergefundene Mona Lisa eine Kopie sein könnte. Deswegen schreibt Kraus, dass wenn im Louvre jahrelang eine Kopie gereicht habe, im Fall des *Siegers* auch „eine Photographie ausreichen“ müsse, weil es auf „die Begleitumstände der menschlichen Gemeinheit“⁴³² nicht ankommen würde.

In *Mona Lisa und der Sieger* deutet Karl Kraus für Burkhard Müller die Fotomontage noch „allegorisch“⁴³³. Denn um sie zu verstehen, würde man Hintergrundinformationen benötigen, die einem Kraus durch die Bildüber- und Unterschrift gibt. Laut Burkhard Müller will Kraus mit seiner Fotomontage „die Fotografie dem alten Wiedergabemodus des Gemäldes“ angleichen, „d.h. jenes Bild, das vor allem einen bestimmten Zeitpunkt darstellt, in ein zeitlos repräsentatives“⁴³⁴ übertragen. Die Fotografie „ist aus einer Komposition herausgetrennt“ und auch der „neue Hintergrund“ signalisiert, „daß das Bild der Aussage eines abstrakt Allgemeinen zustrebt“⁴³⁵.

Es ist jedoch bei jedem von Karl Kraus' Foto-Texten eine allegorische Deutung möglich. *Der Sieger* stellt hier keine Ausnahme dar. Alle von Kraus' verwendeten Fotografien stehen mit Text in Verbindung. Wie bei einem Emblem helfen Titel und Legende bei der Deutung. Allegorie ist die

„anschaulich-sinnbildliche Darstellung abstrakter Begriffe, Vorstellungen und gedanklicher Zusammenhänge, unterschieden, wenn auch nicht zu allen Zeiten eindeutig abgegrenzt vom Symbol durch Umsetzung des Begriffes in eine Menschengestalt (Personifikation), die häufig

⁴²⁹ F 331-332, 30.9.1911, S. 1-5

⁴³⁰ F 331-332, 30.9.1911, S. 1

⁴³¹ Vgl. F 400-403, 10.7.1914, S. 47

⁴³² F 331-332, 30.9.1911, S. 5

⁴³³ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 153

⁴³⁴ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 151

⁴³⁵ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 156

bes. Kennzeichen (Attribut), mitunter sogar erläuternder Schrift bedarf, doch auch durch Gestik, Mimik und Kleidung (oder Unbekleidetsein) ihre Bedeutung erkennen lassen kann.“⁴³⁶

Die sechs Bilder in der Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* stehen für abstrakte Begriffe, Vorstellungen und gedankliche Zusammenhänge⁴³⁷, können also auch allegorisch interpretiert werden. Nur ist die allegorische Deutung, die aus dem Text entsteht, nicht die einzige, wie im Zusammenhang mit Kraus' Foto-Text *Der Weltspiegel* gezeigt worden ist. Walter Benjamin schreibt in seinem 1928 publizierten Buch *Ursprung des deutschen Trauerspiels* über den Allegoriker: „In seiner Hand wird das Ding zu etwas Anderem, er redet dadurch von etwas anderem und wird ihm ein Schlüssel zum Bereich verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt.“⁴³⁸

1925 dichtet der Herausgeber des Boulevardblattes *Die Stunde* Imre Békessy Karl Kraus mit der Retusche eines Kindheitsfotos, das Kraus mit seiner Schwester zeigt, „durch Vergrößerung der Extremitäten einen ‚jüdischen‘ Habitus“⁴³⁹ an. Kraus schreibt in der Polemik gegen Békessy *Läuterung*⁴⁴⁰, dass es den Plan gegeben habe diesen ebenfalls im „Strandkostüm“⁴⁴¹ zu zeigen. Kraus zitiert Békessy, der geschrieben haben soll, Kraus habe mit der Fotomontage *Der Sieger* „»die Technik der boshaften Photographie« [...] selber in Wien eingeführt“⁴⁴².

Der Unterschied zwischen Kraus' Fotomontage und der Békessy-Retusche liegt für Kraus darin, dass *Der Sieger* „das Bild wiedergibt, um allein dadurch den Eindruck der »boshaften Photographie« zu bewirken.“ Im Gegensatz dazu würde durch die Békessy-Retusche der „Effekt der Bosheit durch Retusche einer Photographie erreicht“⁴⁴³. Kraus leugnet also den antisemitischen Gehalt seines Bildes und unterstreicht wieder seine Intention Fotografien als „photographische Zitate der Wirklichkeit“⁴⁴⁴ wiederzugeben.

⁴³⁶ Allegorie: Lexikon der Kunst. Band 1, S. 108

⁴³⁷ Vgl. Allegorie: Lexikon der Kunst. Band 1, S. 108

⁴³⁸ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 161.

⁴³⁹ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 64

⁴⁴⁰ F 686-690, 5.1925, S. 80-92

⁴⁴¹ F 686-690, 5.1925, S. 82

⁴⁴² F 686-690, 5.1925, S. 84

⁴⁴³ F 686-690, 5.1925, S. 85

⁴⁴⁴ F 400-403, 10.7.1914, S. 47

4.2 Der Sieger – Die Fotokomposition Die österreichische Publizistik

Karl Kraus lässt das Porträt von Moriz Benedikt einer Fotokomposition entnehmen, die am 2. September 1908 in *Österreichs Illustrierte Zeitung* in einer Sondernummer zum 60. Thronjubiläum von Franz Joseph I. erschienen ist. In der Fotokomposition *Die österreichische Publizistik* sind fast 150 leitende Redakteure und Herausgeber bedeutender Wiener Zeitungen abgebildet.⁴⁴⁵ Erstellt wurde die Fotokomposition vom leitenden Redakteur von *Österreichs Illustrierte Zeitung* Siegmund Schneider.



Abbildung 6: Schneiders Photokomposition *Die österreichische Publizistik*. *Österreichs Illustrierte Zeitung*, 2. Dezember 1908. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 60

Moriz Benedikt wird als Einziger im Ganzkörperporträt gezeigt, an exponierter Stelle im Zentrum des Bildes, neben der Statue von Franz Grillparzer, die eigentlich im Wiener Volksgarten steht. Auf Kraus' Fotomontage steht Benedikt nicht in, sondern vor dem Parlament und ist „freigestellt und allein zu sehen“. Laut Anton Holzer scheinen in „der Architektur des Bildes [...] die politischen Vorlieben Siegmund

⁴⁴⁵ Vgl. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 59

Schneiders und seiner Zeitung deutlich durch.“ Zum Beispiel überragt Leopold Lipschütz, der Chefredakteur der konservativen *Illustrierten Kronen-Zeitung* (links neben der Clio-Statue) „alle anderen Vertreter um einen knappen Kopf“. Der einzige Vertreter einer sozialdemokratischen Zeitung ist Engelbert Pernersdorfer, der dem rechten deutsch-nationalen Flügel der Partei angehört. Siegmund Schneider hat sich selbst links neben Pernersdorfer eingefügt.⁴⁴⁶

Im oberen Drittel des Bildes fügt Siegmund Schneider Säulen aus der Säulenhalle des Parlaments ein. Er will damit das Innere des Parlaments andeuten. Zwischen den Säulen und den Porträtfotografien, die ungefähr zwei Drittel des Bildes ausmachen, befinden sich fünf Statuen, zwei Frauen- und drei Männerfiguren: In der Mitte die schon angesprochene Statue von Franz Grillparzer, links davon eine Statue der Muse der Geschichtsschreibung Clio. Rechts davon steht Urania, die Muse der Astronomie. Links außen steht eine Statue von Demosthenes, rechts außen eine von Cicero.

Als Deckenfresko verwendet Siegmund Schneider ein Gemälde aus der Basilika San Lorenzo in Rom.⁴⁴⁷ Holzer zitiert aus Schneiders Beschreibung seiner Fotokomposition:

„So entströmt dieser Photocomposition auch eine ungewöhnliche symbolische Kraft, die sie wohl zu mehr macht als zu einem bloß zufälligen Gruppenbilde und dadurch auch manchen sinnenden Beschauer anregen mag zu ernsteren Betrachtungen, was unsere Zeit, was unser ganzes Kultur- und Geistesleben in Österreich den Männern der vaterländischen Publizistik zu verdanken hat.“⁴⁴⁸

Laut Leo Lensing ahmt Karl Kraus mit *Der Sieger* zwar die Technik der Fotokomposition nach, „aber auf eine Weise, die deren versteckte Ideologie sichtbar macht.“⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Vgl. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 60

⁴⁴⁷ Vgl. Holzer: *Rasende Reporter*, S. 61

⁴⁴⁸ Holzer: *Rasende Reporter*, S. 61

Österreichs *Illustrierte Zeitung*, 2. Dezember 1908, S. 146

⁴⁴⁹ Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 44

4.3 Karl Kraus und die dadaistische Fotomontage der Zwischenkriegszeit

Kraus verwendet nach den Foto-Texten *Erhöret mich!* und *Bruderdorf 1915* 1924 wieder religiöse Symbolik in einem Foto-Text. Diesmal jedoch nicht bei einem Frontispiz, sondern bei einem ganzseitigen Bild im Inneren einer *Fackel*-Ausgabe. Die Fotografie zeigt Hermann Bahr und dessen Frau die Opernsängerin Anna Mildenburg. Bahr trägt seinen typischen langen Bart und eine kurze Lederhose. Er liegt auf einem Polstersessel vor seiner stehenden Frau. Seinen Kopf stützt er mit seinem rechten Arm, den linken drückt er in seine Hüfte. Der Titel *Pietà*, den Kraus der Fotografie gibt, verweist auf das christliche

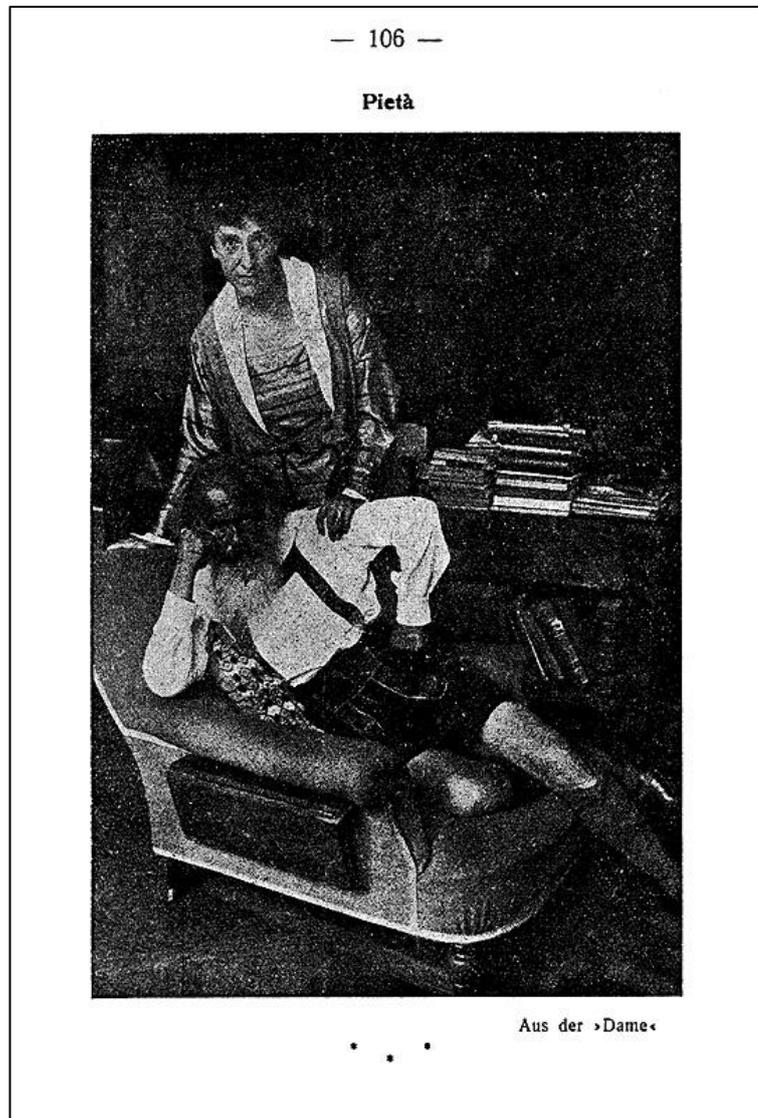


Abbildung 7: *Pietà*. F 632-639, 10.1923, S. 106

Vesperbild oder *Pietà*, das den Leichnam Jesu in den Armen seiner trauernden Mutter Maria zeigt.⁴⁵⁰ Laut Leo Lensing zeigt Kraus' in *Das Modell*⁴⁵¹, der Glosse über das Zustandekommen des *Pietà*-Bildes, „wie hoch Kraus die satirische Wirkung der Fotografie einschätzte“⁴⁵².

⁴⁵⁰ Vgl. Vesperbild: Lexikon der Kunst. Band 7, S. 615

⁴⁵¹ F 649-656, 6 1924, S. 118-119

⁴⁵² Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 43

Für Leo Lensing kreiert Karl Kraus durch die *Pietà*-Fotografie eine „Fotomontage“, die den korrigierten Meisterwerken der Dadaisten ähnelt. Er würde ein Motiv aus der christlichen Kunst als Überschrift für das Bild verwenden, um eine Parodie einer religiösen Ikone zu erstellen. Das Foto stammt laut Lensing aus einer Ausgabe der Berliner Modezeitschrift *Die Dame* des Jahres 1921.⁴⁵³

Karl Kraus' Verhältnis zum Dadaismus ist distanziert. Er polemisiert bereits 1919 in *Gespenster*⁴⁵⁴ gegen den Kreis um den Herausgeber der Zeitschrift *Ma*, den ungarischen Maler und Schriftsteller Lajos Kassák. Laut Zoltan Peter wendet sich der Ma-Kreis 1921 dem Dadaismus zu.⁴⁵⁵ Kraus wirft ihm vor, sich „von Béla Kuns Räterepublik vereinnahmen“ zu lassen, was jedoch laut Zoltan Peter nicht stimmt:

„Kraus hat nicht gewusst, dass Kassák es nicht zuließ, dass sich Béla Kun (und überhaupt je ein Politiker) in die Gestaltung seiner Zeitschrift einmischte. Deshalb wurde *Ma* in Ungarn auch verboten.“⁴⁵⁶

1920 erwähnt Kraus in dem Gedicht *Dichterschule*⁴⁵⁷ den Begriff „dada“. Milch bezeichnet es als „ein reichlich albernes Gedicht“⁴⁵⁸. Es geht darin um „ausgelassene Knaben“, die „Syntax nicht beherrschen“ und die zur Strafe „dada bleiben müssen“⁴⁵⁹. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg gibt es Verbindungen zwischen Kraus und späteren Dadaisten. 1911 bringt Kraus in der *Fackel* einen Auszug eines Artikels, den der spätere Dadaist Walter Serner⁴⁶⁰ über ihn verfasst hat, „als Beispiel einer Anhängerschaft, wie sie seit Jahren täglich mir in Zuschriften sich beweist.“⁴⁶¹

Nach Serners „Hinwendung zum Mouvement Dada“ kommt es aber zum radikalen Bruch „mit seinem geistigen Übervater Karl Kraus.“⁴⁶² Serner schreibt in *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen*: „Sämtliche Kunstzeitschriften (Sturm-Gebimmel, Aktions-Gefuchtel, Fackel-Gefackel)

⁴⁵³ Vgl. Lensing: »In the Wiener Werkstätten of the Mind«. S. 221

⁴⁵⁴ F 514-518, 7.1919, S. 21-86

⁴⁵⁵ Vgl. Peter: Karl Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung, S. 79

⁴⁵⁶ Peter: Karl Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung, S. 78

⁴⁵⁷ F 544-545, 6.1920, S. 20-21

⁴⁵⁸ Milch: »wiener hintere zollamtsvokabeln voll grauslichkeit« Serner – Kraus – Dada, S. 40

⁴⁵⁹ F 544-545, 6.1920, S. 20

⁴⁶⁰ Serner: »Karl Kraus«, Karlsbader Zeitung, 15. Jg., Nr. 8

⁴⁶¹ F 326-328, 8.7.1911, S. 34

⁴⁶² Milch: »wiener hintere zollamtsvokabeln voll grauslichkeit« Serner – Kraus – Dada, S. 40

sind nur SEPARAT-Beilagen zu den korrespondierenden Tageszeitungen (externes Feuilleton).“⁴⁶³

In der Polemik gegen den deutschen Schriftsteller Kasimir Edschmid *Der Lächler*⁴⁶⁴ verteidigt Karl Kraus die Dadaisten jedoch gegen den „schlichten Expressionisten“ und schreibt:

„Sie haben vor den Expressionisten entschieden das eine voraus, daß sie den Blödsinn, zu dem diese erst durch künstlerische Bemühung und Verleugnung ihres ganzen Dilettantismus letzten Endes gelangen, schon von vornherein und geradezu als Trumpf ausspielen.“⁴⁶⁵

Die dadaistische Fotomontage wird nach dem Ersten Weltkrieg zur Möglichkeit sich gegen den traditionellen Kunstbetrieb aufzulehnen. Die Dadaisten reagieren „mit der Auflösung des tradierten Bild- und Textzusammenhangs zugunsten einer satirischen und polemischen Montage“⁴⁶⁶.

Der bekannteste Fotomonteur der Zwischenkriegszeit John Heartfield, greift für Peter Bürger die alte Technik des Emblems auf und setzt sie politisch ein.⁴⁶⁷ Er hat also bei seinen Fotomontagen dieselben Vorbilder wie Karl Kraus bei seinen Bild-Text-Kombinationen. Vor allem bei Kraus' Foto-Texten lassen sich, wie gezeigt worden ist, Verbindungen zum Emblem und zur modernen Anzeige herstellen.

Auch lassen sich bei John Heartfield Spuren einer Auseinandersetzung mit dem Wiener Satiriker feststellen. Es setzt zum Beispiel 1932 in einer AIZ-Sonderausgabe zum 1. Mai mit dem Titel *Mit Lenin zum Sieg!*⁴⁶⁸ eine Szene aus den *Letzten Tagen der Menschheit* als Fotomontage um. Er verwirklicht damit, laut Lensing, „Kraus' Gedanken einer satirischen Konfrontation“. Laut dem Heartfield-Biographen Anthony Coles gehört Heartfields Fotomontage *Krieg und Leichen – Die letzte Hoffnung der Reichen* „zu den nachhaltigsten Bildern seines Oeuvres“⁴⁶⁹.

John Heartfield ersetzt das von Kraus in *Die letzten Tage der Menschheit* beschriebene Bild, das den Politiker Leopold Berchtold zeigt, mit dem Foto einer Hyäne, der er einen Bankiers-Zylinder aufsetzt. Kraus schreibt: „Wie wär's, wenn wir

⁴⁶³ Serner: Das gesamte Werk. Band 7, S. 40

⁴⁶⁴ F 557-560, 1.1921, S. 7-23

⁴⁶⁵ F 557-560, 1.1921, S. 16

⁴⁶⁶ Möbius: Montage und Collage, S. 212

⁴⁶⁷ Bürger: Theorie der Avantgarde, S. 101

⁴⁶⁸ AIZ, Jg. 11, Nr. 18, 24. April 1932, S. 420f.

⁴⁶⁹ Coles: John Heartfield. Ein politisches Leben, S. 170 [Abbildungsanhang: Abbildung 24]

es mit dem Bilde jener ungezählten Märtyrer konfrontieren [...].⁴⁷⁰ Er hat das Bild bereits 1919 als Frontispiz der Ausgabe der *Fackel* verwendet, in der *Nachruf*⁴⁷¹ gedruckt worden ist, Kraus' Fazit zum Ersten Weltkrieg. Es handelt sich dabei um jenes Bild, das, wie Kraus in den *Letzten Tagen der Menschheit* schreibt, den „Kriegsgrund“⁴⁷² darstellt.

John Heartfield verwendet wie Kraus in der *Fackel*⁴⁷³ und in den *Letzten Tagen der Menschheit*⁴⁷⁴ die Metapher der Hyäne. Um den Hals lässt er sie einen Orden mit der Aufschrift „Pour le Profit“ tragen, statt dem üblichen „Pour le Mérite“.⁴⁷⁵

Eine weitere Überschneidung zwischen Karl Kraus und John Heartfield sieht Lensing bei dem Foto-Text *Das Parlament*⁴⁷⁶, der 1929 in *Deutschland, Deutschland über alles* erscheint, bei dem er mit Kurt Tucholsky zusammengearbeitet hat. Ein bereits veröffentlichter Text Tucholskys wird darin einer Fotomontage Heartfields gegenübergestellt, auf der dieser einen dicken im Sitzen schlafenden Parlamentarier auf den Berliner Reichstag montiert hat.

Laut Lensing gibt es in dem „Bilderbuch“ *Deutschland, Deutschland über alles*, neben ein paar bildlichen Übereinstimmungen, jedoch nichts, „was dem Krausschen Prinzip des fotografischen Zitats der Wirklichkeit entspräche“⁴⁷⁷, und zwar deswegen weil Tucholsky sich nach Lensing „im Verlauf des Buches in allen möglichen Formen der Textierung“ übt. Viele der Fotos und Fotomontagen zu den oft schon publizierten Texten geraten „zur bloßen Illustration“.⁴⁷⁸

Tucholsky hat bereits 1912 *Mehr Fotografien!* gefordert. In dem Artikel über Fotografien von bei Betriebsunfällen verstümmelten Arbeitern schreibt er: „So etwas verdient Nachahmung. [...] Wir brauchen mehr Fotografien. Eine Agitation kann gar nicht schlagfertiger geführt werden.“⁴⁷⁹

⁴⁷⁰ Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 412

⁴⁷¹ F 514-518, 7.1919, S. 1-120

⁴⁷² Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 409

⁴⁷³ F 413-417, 10.12.1915, S. 28-32

⁴⁷⁴ Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 749-755

⁴⁷⁵ Vgl. Coles: John Heartfield. Ein politisches Leben, S. 170

⁴⁷⁶ Tucholsky: Deutschland, Deutschland Ueber alles. S. 138-139 (Abbildungsanhang: Abbildung 23)

⁴⁷⁷ Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 52

⁴⁷⁸ Vgl. Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 53

⁴⁷⁹ Tucholsky: Gesammelte Werke 1907 -1932, Bd. 1, S. 47.

In seinem Artikel *Die Tendenzfotografie* von 1925 schreibt er: „Die Fotografie ist unwiderlegbar.“⁴⁸⁰

Laut Lensing hat Tucholsky, indem er 1912 „die Verwendung tendenziöser Zusammenstellungen von Wort und Fotografie“ vorgeschlagen hat, das Prinzip der Fotomontage „viel früher als John Heartfield und George Grosz (1915-1916) sowie Raoul Hausmann (1918)“ formuliert. Kraus habe mit *Der Sieger* zwar nur eine Fotomontage angefertigt, aber „eine überraschende Vielfalt von einfacheren Bildkompositionen“ geschaffen.⁴⁸¹ In *In the Wiener Werkstätten of the Mind* bezeichnet Leo Lensing den *Pietà*-Foto-Text ebenfalls als Fotomontage.⁴⁸²

Laut Maria Markt wird die Fotomontage nach dem Ersten Weltkrieg „endgültig politikfähig“⁴⁸³. Zum zehnten Jahrestag des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges fertigt John Heartfield die erste „konkrete politische Montage“ an: *Nach 10 Jahren: Väter und Söhne 1924*. Sie wird ab August 1924 in einem Schaufenster der Malik-Buchhandlung ausgestellt⁴⁸⁴.

John Heartfield beginnt 1916, wie er 1966 in einem Rundfunkinterview sagt⁴⁸⁵ (dieses Datum bestätigt auch sein Bruder Wieland Herzfelde in seinen Lebenserinnerungen), also fünf Jahre nach Karl Kraus, „mit Fotostückchen aus illustrierten Zeitungen“⁴⁸⁶ Collagen zu erstellen. Geboren wird Heartfield 1891 als Helmut Herzfeld in Berlin. Den Namen John Heartfield wählt er selbst, um gegen die Anti-England-Haltung während des Krieges zu protestieren.

Auch die Herausgeber des Katalogs zur Karl Kraus - Ausstellung des *Deutschen Literaturarchivs Marbach* sehen zwischen Kraus und Heartfield Überschneidungen und vermuten, dass Heartfield und dessen Bruder Wieland Herzfelde sich nur deswegen so von Kraus distanziert haben, weil er sie und ihre Zeitschrift *Neue Jugend* kritisiert hat.

⁴⁸⁰ Tucholsky: *Gesammelte Werke 1907 -1932*, Bd. 1, S. 105.

⁴⁸¹ Vgl. Lensing: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage, S. 42

⁴⁸² Vgl. Lensing: »In the Wiener Werkstätten of the Mind«. S. 221

⁴⁸³ Markt: *Fotomontage als politische Aussage*, S. 45

⁴⁸⁴ Vgl. Markt: *Fotomontage als politische Aussage*, S. 54

Nach 10 Jahren: Väter und Söhne 1924, AIZ Jg. 13, 1934, Nr. 37, 13. September, S. 592f.

Päfflin, Dambacher (Hrsg): *Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*, S. 238 [Abbildungsanhang: Abbildung 25]

⁴⁸⁵ Päfflin, Dambacher (Hrsg): *Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*, S. 239

⁴⁸⁶ Herzfelde: *John Heartfield. Leben und Werk*. Dargestellt von seinem Bruder, S. 17

„Doch das Verfahren - »zu zitieren und zu photographieren. Und Phrase und Klischee als Grundlagen eines Jahrhunderts zu erkennen« [...] war bei dem Photomonteur und dem Satiriker vergleichbar.“⁴⁸⁷

Die Dadaisten lassen sich bei ihren Anfängen, laut Möbius, eher von Satire und Karikatur beeinflussen als von der traditionellen Malerei. Als Vorläufer einer „nicht-illusionistischen Fotomontage“ hebt Möbius Hans Christian Andersens Scherenschnitte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und Karl Kraus' *Der Sieger* hervor. Kraus' Fotomontage ist für ihn „noch unbeholfen, doch ihr Entstehungsprozess für die Geschichte der Fotografie aufschlußreich“, da hier der Übergang zwischen illusionistischer (der Schneider-Fotokomposition) und nicht-illusionistischer Darstellungsform der Fotomontage gut beobachtet werden könne. Dennoch bleibt *Der Sieger* für Möbius eine Karikatur.⁴⁸⁸

Für Peter Bürger ist Montage das Grundprinzip avantgardistischer Kunst. „Das »montierte« Werk weist darauf hin, daß es aus Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist; es durchbricht den Schein von Totalität.“⁴⁸⁹ Laut Heidi und Wolfgang Beutin beobachtet ein Avantgardist „aufmerksam die Entwicklung in den anderen Künsten und versucht, für sich fruchtbar zu machen, was er davon gebrauchen kann“⁴⁹⁰. Kraus beachte die alten Medien so intensiv wie „die neuen, zu seiner Zeit aufkommenden“⁴⁹¹. Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass bei Heartfield, einem Avantgarde-Künstler der Zwischenkriegszeit, Überschneidungen mit dem älteren Karl Kraus gefunden werden können.

Die ersten Fotomonteurs im 19. Jahrhundert orientieren sich noch stark an der Malerei. Möbius hebt vor allem den Schweden Oscar Rejlander und dessen Schüler, den Engländer Henry Peach Robinson, hervor. Rejlanders Fotokomposition *The two ways of life* (1857) bezeichnet er „als erste Fotomontage“. Rejlander eröffnet 1855 in London ein Photoatelier. *The two ways of life* besteht aus „dreißig verschiedenen

⁴⁸⁷ Päßlin, Dambacher (Hrsg): Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, S. 239

⁴⁸⁸ Vgl. Möbius: Montage und Collage, S. 211

⁴⁸⁹ Bürger: Theorie der Avantgarde, S. 97-98

⁴⁹⁰ Beutin, Beutin: Rinnsteinstkunst?, S. 157

⁴⁹¹ Beutin, Beutin: Rinnsteinstkunst?, S. 172

Einzelaufnahmen von Figuren und Hintergrund“. Er orientiert sich dabei an einem Bild des Franzosen Thomas Couture.⁴⁹²

Robinson folgt 1858 mit *Fading Away* in demselben „romantisch sentimentalen Stil“, der die Malerei dieser Zeit imitiert.⁴⁹³ Als weitere Beispiele für frühe Fotomontagen nennt Wescher die um die Jahrhundertwende aufkommenden montierten Werbeprospekte und Ansichtskarten: „An den Ausflugsorten etablieren sich Photoateliers mit Panoramen und Staffagen, vor denen die Touristen aufgenommen werden.“⁴⁹⁴

Als Beispiel für eine Reportage-Fotografie, die montierte Elemente verwendet, nennt Wescher ein Bild, das die Erschießung von Geiseln unter der Herrschaft der Pariser Kommune am 24. Mai 1871 im Hof des Gefängnisses La Roquette zeigt.⁴⁹⁵ Porträts der Hingerichteten wurden auf Körper montiert, „die aufgereiht vor dem Gefängnis stehen“⁴⁹⁶. Das Erschießungskommando wurde aus einer Detailaufnahme zusammengestellt, die vervielfältigt wurde.⁴⁹⁷

Für den tschechischen Kunsttheoretiker Karel Teige ist 1932 „die Fotomontage als selbständige grafische Domäne neueren Datums“⁴⁹⁸, geben würde sie es jedoch seit der Erfindung der Fotografie. Teige meint man könne keine genaue Trennlinie zwischen den fotografischen Tricks und der modernen Fotomontage ziehen: „Die Fotomontage wurde weder von Herrn X, noch von Herrn Y erfunden.“⁴⁹⁹

Laut Karel Teige entwickelt sich die Fotomontage aus der Malerei, der Fotografie und der Typografie zur modernen Fotomontage der Dadaisten, Konstruktivisten und Surrealisten. „Vor allem das Schaffen von Picasso und Bracque in den Jahren 1909 – 1914“ ist für ihn für diese Entwicklung wichtig. Im Kubismus gipfelt die „fortschreitende Entfernung von dem realitätsnahen Vorbild des Motivs“, die mit dem Impressionismus angefangen hat. Picasso und Bracque füllen ihre Bilder mit Gegenständen, damit „das Bild sich nicht in rein abstrakt-geometrische Schemata verwandelt.“⁵⁰⁰

⁴⁹² Vgl. Möbius: Montage und Collage, S. 102

⁴⁹³ Vgl. Wescher: Die Collage, S. 17

⁴⁹⁴ Wescher: Die Collage, S. 19

⁴⁹⁵ Vgl. Wescher: Die Collage, S. 19

⁴⁹⁶ Coles: John Heartfield. Ein politisches Leben. S. 153

⁴⁹⁷ Vgl. Wescher: Die Collage, S. 19

⁴⁹⁸ Teige: Über die Fotomontage, S. 61.

⁴⁹⁹ Teige: Über die Fotomontage, S. 64.

⁵⁰⁰ Vgl. Teige: Über die Fotomontage, S. 62

Diesen Weg setzt der Dadaist Kurt Schwitters mit seinen Bildern aus „Fragmenten, aus Papier, Aufklebern, Stoffen, Draht, Brettern, usw.“⁵⁰¹ fort, die er Merzbilder nennt. Laut Veronika Träger stellen die Avantgardisten in ihren Fotomontagen, im Gegensatz zu den Fotomonteuren des 19. Jahrhunderts, den „Arbeitsprozess des Montierens [...] in den Vordergrund“⁵⁰².

Laut dem Dadaisten Raoul Haußmann lässt sich DADA Berlin von der Malerei „in den anderen Ländern Europas“ beeinflussen. Er meint, sie hätten zum Beispiel von Picassos Collagen gewusst. Haußmann behauptet die Fotomontage 1918 im Urlaub an der Ostsee erfunden zu haben. „Es war wie ein Blitz: man könnte – ich sah es augenblicklich – *Bilder* machen, ganz und gar aus zerschnittenen Fotos zusammengestellt.“⁵⁰³

Haußmann meint er habe gemeinsam mit George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader und Hannah Höch den Namen Fotomontage erfunden. Grosz und Heartfield seien seiner Ansicht nach zu sehr „von Ihren Karikatur-Ideen“ eingenommen gewesen, weswegen vor allem er, Baader und Höch zur Weiterentwicklung der Technik beigetragen hätten.⁵⁰⁴

Für Hausmann weist der Fotomonteur auf „den Raum zwischen den Dingen“ hin. Sehen ist für ihn „ein gesellschaftlicher Vorgang“ durch den die Dinge „ihre vielförmige Bedeutung“ verlieren. Die Fotomontage beschäftigt sich mit diesem Vorgang und bewirkt „einen vollkommenen Wandel der Werte“. Das fotomontierte Bild ist für Haußmann keine Allegorie mehr.⁵⁰⁵

⁵⁰¹ Teige: Über die Fotomontage, S. 63

⁵⁰² Träger: Hannah Höchs allegorische Klebebilder, S. 25

⁵⁰³ Hausmann: Am Anfang war Dada, S. 45

⁵⁰⁴ Vgl. Hausmann: Am Anfang war Dada, S. 45

⁵⁰⁵ Vgl. Hausmann: Am Anfang war Dada, S. 49

5. Der Einsatz von Bildern in den *Letzten Tagen der Menschheit*

5.1 Die Veränderung von Kraus' politischer Position

Die Bestimmung von Kraus' politischer Position bezeichnet Edward Timms als schwierig, da *Die Fackel* wegen ihrer satirischen Ausrichtung nur indirekte Hinweise darauf enthält, was Kraus wirklich denkt.⁵⁰⁶ Es ist aber erkennbar, dass Kraus gegen Ende des Ersten Weltkrieges, keine Hoffnungen mehr „in die konservativen Kräfte von Kirche, Militär und Adel“⁵⁰⁷ legt. Nach dieser Erkenntnis beginnt sein „politischer Richtungswechsel“⁵⁰⁸.

Ab 1917/1918 klammert Karl Kraus die politische Führung nicht mehr aus seiner Kritik aus. Zum Beispiel kritisiert er den österreichischen Außenminister Ottokar Czernin dafür, die Gelegenheit versäumt zu haben, „mit Sowjetrusland im Osten einen Verhandlungsfrieden zu schließen“.⁵⁰⁹ Er zögert aber nach wie vor, „sich den Sozialdemokraten anzuschließen“ und hofft immer noch, „der Krieg könnte mit der Wiederherstellung der alten Ordnung enden.“⁵¹⁰

Am 25. Januar 1919 veröffentlicht Karl Kraus in der *Fackel* den 120 Seiten langen Text *Nachruf*⁵¹¹, sein „Fazit aus Krieg und Revolution“⁵¹². Es ist eine Abrechnung mit jenen Gründen und Schuldigen, die seiner Meinung nach den Ersten Weltkrieg ausgelöst haben. Als Frontispiz dieser Ausgabe verwendet er ein Bild des österreich-ungarischen Politikers und Außenministers von 1914 Leopold Berchtold.

⁵⁰⁶ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 488

⁵⁰⁷ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 137

⁵⁰⁸ Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 495

⁵⁰⁹ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 440

Vgl. Scheichl: >Die Fackel< und der Erste Weltkrieg, S. 128

⁵¹⁰ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 495

⁵¹¹ F 514-518, 7.1919, S. 1-120

⁵¹² Beutin: Karl Kraus oder Die Verteidigung der Menschheit, S. 187

Das Brustbild zeigt Berchtold in Uniform, mit Säbel.⁵¹³ Als Bildunterschrift druckt er lediglich den Namen des Fotoateliers „(Phot. d’Ora)“ und „Berchtold“. Kraus stilisiert mit dieser einleitenden Fotografie und dem darauffolgenden Text Berchtold zum Schuldigen. Kraus macht jedoch nicht nur Berchtold für den Krieg verantwortlich, sondern verwendet ihn als Beispiel für einen Politiker-Typus, genauso wie er Moriz Benedikt als Beispiel für einen Journalisten-Typus verwendet hat. Für Kraus ist diese Fotografie von Berchtold ein weiteres Beispiel für das österreichische Antlitz.

Leopold Berchtold gehört mit dem Armeechef Franz Conrad von Hötzendorf zu den Befürwortern des Ultimatums an Serbien und der anschließenden Kriegserklärung Österreich-Ungarns. Dieses Ultimatum bezeichnet Karl Kraus in *Nachruf* als „Ultimatum Österreichs an sich selbst, binnen fünf Jahren vom Erdboden zu verschwinden, wenn Serbien nicht sofort bereit sei, seine Staatlichkeit auslöschen zu lassen“⁵¹⁴.

Kraus bezeichnet die Kriegserklärung als „größten Unfug der Geschichte“, der nur möglich gewesen sei, weil „die Weltanschauung des »Wer’ mr scho machen« [...] auf die Nibelungentreue des »Machen wir«“⁵¹⁵ getroffen ist. In den *Letzten Tagen der Menschheit* bezeichnet die Figur des Nörglers die Berchtold-Fotografie als „Kriegsgrund“. Sie sei mit der Fotografie, die den hingerichteten Cesare Battisti zeigt, „identisch“: „Die Serben konnten das Ultimatum nicht annehmen, weil ihnen die Photographie vorgeschwebt hat.“⁵¹⁶

Für Burkhard Müller ist *Conrad von Hötzendorf*, Kraus’ Glosse von 1913, noch ein Appell an den Konservativismus. Kraus beschreibt darin Conrad von Hötzendorf noch als „hilfloses Opfer“⁵¹⁷ des Fotografen, obwohl er als Haupt der Kriegspartei „den Eintritt Österreich-Ungarns in den Balkankrieg“⁵¹⁸ befürwortet hat. In den *Letzten Tagen der Menschheit* lässt Karl Kraus Conrad von Hötzendorf wieder auf den Fotografen treffen.⁵¹⁹ Diesmal soll er ihn beim Studium der Italien-Karte fotografieren:

⁵¹³ Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 450

⁵¹⁴ F 501-507, 25.1.1919, S. 8

⁵¹⁵ F 514-518, 7.1919, S. 8

⁵¹⁶ Vgl. Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 409

⁵¹⁷ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 138

⁵¹⁸ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 139

⁵¹⁹ Vgl. Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 138-139

„Skolik: Ungeniert, Exzellenz, setzen nur das Studium der Karten fort — so — ganz leger — ganz ungezwungen — so — nein, das war bißl unnatürlich, da könnt man am End glauben, es is gstellt — [...] so is's gut! — nur noch — bisserl — soo — machen Exzellenz ein feindliches Gesicht! — bitte — jetzt — ich danke!“⁵²⁰

Die Szene endet damit, dass der Fotograf auf den Auslöser drückt. Das Ergebnis wird „im Drama allerdings nicht gezeigt“⁵²¹, weil Kraus, laut Burkhard Müller, „die Situation ihres Zustandekommens“⁵²² zeigen will.

Der konservative Gedanke hat für Karl Kraus abgedankt, als die konstituierende Nationalversammlung den Kaiser im Mai 1919 des Landes verweist.⁵²³ Karl Kraus schreibt in *Nachruf*:

„Der Kopfsturz des konservativen Gedankens in ein Chaos, in dem er nur als der grausige Büttel einer ihm todfeindlichen Weltansicht walten konnte, ist mein beispielloses Erlebnis an dieser Zeit.“⁵²⁴

Nachruf bietet einen weiteren Interpretationszugang zu den sechs in der Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* erschienenen Bildern und dem Einleitungs- und dem Schlussbild der Buchausgabe. Für Edward Timms spiegelt *Die letzten Tage der Menschheit* Kraus' „radikale Neuorientierung unter dem Zwang der Ereignisse wider.“⁵²⁵

Durch die vielen Überarbeitungsprozesse, sind zum Beispiel seine „Enttäuschung über die politische Führungsschicht Österreichs“ oder „seine Abneigung gegen die Christlichsozialen [...], die durch die Wahlen vom Oktober 1920 wieder an die Macht gelangt waren“, dazugekommen. *Die letzten Tage der Menschheit* wird für Timms „von einem »loyalen« Satiriker“ begonnen und „von einem radikalen Republikaner mit starken sozialistischen Sympathien“ beendet.⁵²⁶

⁵²⁰ Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 177

⁵²¹ Holzer (Hrsg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Der erste Weltkrieg in Bildern*, S. 15

⁵²² Müller: *Mimesis und die Kritik des Mediums*, S. 142

⁵²³ Rothe: *Karl Kraus. Die Biographie*, S. 162-163

⁵²⁴ F 501-507, 1919, S. 17

⁵²⁵ Timms: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse*, S. 506-507

⁵²⁶ Vgl. Timms: *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse*, S. 507

5.2 Bilder in der Akt-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit*

Die erste Gesamt-Veröffentlichung der *Letzten Tage der Menschheit*, die sogenannte Akt-Ausgabe, erscheint in vier *Fackel*-Sonderheften zwischen Dezember 1918 und September 1919, die erste Buchausgabe 1922. Für Lensing erkennt man die Bedeutung, die Fotografien „für die Gesamtstruktur des Dramas“ haben, vor allem an den Veränderungen, die Karl Kraus zwischen der Akt-Ausgabe und der Buchausgabe vorgenommen hat. Im Gegensatz zu der Buchausgabe, die durch zwei Fotografien eingerahmt wird, steht in der Akt-Ausgabe vor jedem der fünf Akte und vor dem Vorspiel ein einleitendes Bild.⁵²⁷

Im Unterschied zu den Frontispizen, die Karl Kraus seit *Der Sieger* 1911 in der *Fackel* druckt, gibt er nur einem der sechs Bilder einen Untertitel, nämlich der Fotografie, die das Vorspiel einleitet. Kraus schreibt unter die Figur des österreichischen Kaisers Franz Joseph I.: „Österreich“ und unter den ihm folgenden Julius Hirsch: „Presse“. Dieses Foto hat Kraus bereits im Juli 1910 in *Das Gefolge*⁵²⁸ kommentiert. Es zeigt Franz Joseph I. beim Besuch einer Jagdausstellung, gefolgt von einem elegant gekleideten Julius Hirsch, einem Lokalreporter der *Neuen Freien Presse*. Kraus schreibt 1910: „Und der Hirsch schreitet nach wie vor hinter dem Kaiser“⁵²⁹.

Laut Leo Lensing wird Hirsch, durch den Zusammenhang in den die Fotografie durch Kraus gebracht wird, zum „»Hintermann«: wörtlich zu einem, der hinter ihm geht, bildlich zu einem politischen Drahtzieher.“⁵³⁰ Dieses und das letzte Bild der Akt-Ausgabe, das den deutschen Kaiser Wilhelm II.⁵³¹ zeigt, bezeichnet Leo Lensing als kaiserlichen „Bilderrahmen, der den Kriegsverlauf veranschaulicht.“⁵³²

Die „Gegenüberstellung“ von dem Bild des deutschen Kaisers, „der gerade das Land verlassen und das Volk im Stich gelassen“⁵³³ hat und dem Titel des Epilogs *Die letzte*

⁵²⁷ Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 5

⁵²⁸ F 305-306, 20.7.1910, S. 36-40

⁵²⁹ F 305-306, 20.7.1910, S. 37

⁵³⁰ Lensing: »Lebensstarre«, S. 10-11

⁵³¹ Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Akt-Ausgabe, S. 640

⁵³² Lensing: »Lebensstarre«, S. 11

⁵³³ Lensing: »Lebensstarre«, S. 8

Nacht bezeichnet Leo Lensing als „scharfe Abrechnung mit dem deutschen Militarismus“⁵³⁴. Die Fotografie steht in Verbindung mit den letzten Worten des Dramas: „Ich habe es nicht gewollt“⁵³⁵. Diesen Satz soll Wilhelm II. 1915 beim Besuch eines Schlachtfelds an der Westfront ausgesprochen haben. In der Buchausgabe folgt auf diesen Satz die *Erhöret mich!*-Fotografie.

Das Bild im ersten Akt ist eine Feldpostkarte von Moritz von Auffenberg, Befehlshaber der 4. Armee und seit 1911 Kriegsminister, an den Besitzer des Wiener Café de l'Europe Ludwig Riedl, den Karl Kraus auch in der *Fackel* ab 1911 immer wieder erwähnt hat. In den Szenen 8 und 9 des ersten Akts der Akt-Ausgabe wird ein „direkter Bezug“⁵³⁶ zu der Feldpostkarte hergestellt. In der 8. Szene machen es andere Heerführer Auffenberg gleich und schreiben an die Besitzer ihrer Lieblingskaffeehäuser. Auffenberg beschwert sich darüber: „Alles machen s' mir nach. Zuerst das Strategische und jetzt den Verkehr mit'n Hinterland!“⁵³⁷

In der darauffolgenden 9. Szene unterhalten sich die vier Cafetiers miteinander. Alle vier haben Karten mit demselben Text bekommen. Riedl, an den die Karte von Auffenberg adressiert ist, beschwert sich: „Das gibt's nicht! Das is ein Plagat! Ein Plagat ist das! A Schwindel! Ihr seits Flohbeutln gegen mich. Ich laß mir das net gefallen!“⁵³⁸

In der Bildbeilage zum zweiten Akt wird Franz Joseph I. „von einer Gruppe von Würdenträgern und Offizieren feierlich begrüßt.“⁵³⁹. Der Kaiser ist auf keinem der beiden Bilder, auf denen er zu sehen ist, allein. Ganz im Gegensatz zum deutschen Kaiser Wilhelm II.. Er wird, wie Leopold Berchtold auf der Fotografie⁵⁴⁰ in der *Nachruf*-Ausgabe der *Fackel*, als Schuldiger dargestellt, der für den Krieg verantwortlich ist. In der dritten Szene unterhalten sich die Oberleutnants Fallota und Beinsteller über Bild-Motive für Wiener Illustrierte: „Fallota: Du, ich hab dir gestern eine Aufnahme gemacht,

⁵³⁴ Lensing: »Lebensstarre«, S. 9

⁵³⁵ Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit, S. 770

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Akt-Ausgabe, Die letzte Nacht, S. 48

Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 9

⁵³⁶ Lensing: »Lebensstarre«, S. 12

⁵³⁷ Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Akt-Ausgabe, S. 79

⁵³⁸ Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Akt-Ausgabe, S. 83

⁵³⁹ Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 12

⁵⁴⁰ F 514-518, 7.1919, Frontispiz

die aber schon sehr interessant ist. Ein sterbender Russ, ein Genrebild, mit an Kopfschuß, ganz nach der Natur.“⁵⁴¹

Das Foto des lachenden Soldaten vor dem dritten Akt hat laut Leo Lensing „im Text keine entsprechende Szene“⁵⁴². Für ihn ist dieses Bild nur „ein weiteres Beispiel für das sogenannte »österreichische Antlitz«“⁵⁴³. Durch diesen Begriff schafft es Karl Kraus laut Burkhard Müller „die Formlosigkeit der österreichischen Kriegswelt [...] als Eines“⁵⁴⁴ zusammenzufassen. Ein Antlitz wird im Gegensatz zum Gesicht „nicht durch individuell menschliche Züge“⁵⁴⁵ unterschieden.

Auch auf das Bild zum vierten Akt wird im Text nicht direkt verwiesen. Es zeigt Gasmasken tragende Krankenschwestern „vor dem Kriegslazarett in Lille“⁵⁴⁶. Dieses Foto hat Karl Kraus der Titelseite einer Ausgabe der Zeitschrift *Der Weltspiegel*⁵⁴⁷ entnommen. Die Bildunterschrift in der Zeitschrift lautet: „Rote Kreuz-Schwwestern mit Gasmasken vor dem Kriegslazarett in Lille.“ Gasmasken, „in der Form von entkörperlichten Figuren“⁵⁴⁸, erscheinen nicht im vierten, sondern im fünften Akt.

Durch die Entfernung der Bildunterschrift verhindert Kraus laut Leo Lensing „eine leichtfertige Kontextualisierung des beunruhigenden, etwas spukhaften Bildes.“⁵⁴⁹ Fotografien, die Gasmasken tragende Soldaten und Zivilisten abbilden, sind „eines der populärsten Motive des Ersten Weltkrieges“⁵⁵⁰.

In *Der Weltspiegel*, das Kraus 1918 in der *Fackel* gedruckt⁵⁵¹ hat, kontrastiert ein Gasmaskenbild die einleitende Fotografie. Auf der abschließenden Fotografie sitzen Mutter und Kind mit Gasmasken vor einer Feuerstelle mit Kessel. Im fünften Akt der *Letzten Tage der Menschheit* lässt Kraus Gasmasken sprechen:

⁵⁴¹ Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Akt-Ausgabe, S. 154

⁵⁴² Lensing: »Lebensstarre«, S. 12

⁵⁴³ Lensing: »Lebensstarre«, S. 13

⁵⁴⁴ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 199

⁵⁴⁵ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 203

⁵⁴⁶ Lensing: »Lebensstarre«, S. 13

⁵⁴⁷ Der Weltspiegel, Nr. 28, Jahrgang 1917, Sonntag 8. April 1917

⁵⁴⁸ Lensing: »Lebensstarre«, S. 15

⁵⁴⁹ Lensing: »Lebensstarre«, S. 13

⁵⁵⁰ Lensing: »Lebensstarre«, S. 23

⁵⁵¹ F 474-483, 23.5.1918, S. 123

„Die Gasmasken: Gesegnete Mahlzeit, wir stecken den Rüssel aus purer Neugier in fremde Speise. Denn unsre leider war nicht geraten. Wir hatten heute nur auf der Schüssel, und zubereitet auf deutsche Weise, Dörrgemüse mit Grünkreuzgranaten.“⁵⁵²

Die ersten drei Bilder (Franz Joseph I. mit Hirsch, Feldpostkarte und Franz Joseph I. mit Gratulanten) bezeichnet Leo Lensing als „visuell unauffällig“, während er die letzten drei (lachender Soldat, Krankenschwestern mit Gasmasken und Wilhelm II.) als „koordinierte Serie von verwandten Bildmotiven“ bezeichnet, die abgebildeten Figuren blicken alle in die Kamera.⁵⁵³

Im Gegensatz zu der *Fackel* werden in den *Letzten Tagen der Menschheit* laut Anton Holzer „die dokumentarischen Spuren [...] systematisch verwischt“. Georg Jahoda, Kraus' langjähriger Drucker, schlägt vor auf der Titelseite die Jahreszahlen 1914-1918 zu ergänzen. Kraus streicht den Zusatz durch und schreibt daneben: „Ja, warum denn das? Ich denke nicht daran.“⁵⁵⁴

Kraus führt in *Die letzten Tage der Menschheit* eine Entwicklung fort, die bei seinem Umgang mit Fotografien seit *Der Sieger* (1911) erkennbar ist. Er schreibt, die von ihm verwendeten Fotografien seien Zitate der Wirklichkeit⁵⁵⁵, wie seine Text-Zitate. Dadurch, dass er Fotografie und Legende nicht direkt nebeneinander zeigt, entstehen bei Übersetzung von einem Medium ins andere in dem Raum dazwischen Lücken, die Joachim Paech als mediales Differenzial⁵⁵⁶ bezeichnet.

⁵⁵² Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 719

⁵⁵³ Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 15

⁵⁵⁴ Vgl. Holzer (Hrsg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Der erste Weltkrieg in Bildern*, S. 12

⁵⁵⁵ Vgl. F 400-403, 10.7.1914, S. 47

⁵⁵⁶ Paech: *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*, S. 25

5.3 Bilder in der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit*

Für die Buchausgabe verwendet Karl Kraus keines der Bilder aus der Akt-Ausgabe. Er verwendet auch statt seiner Methode Texte mit Bildern einzuleiten, die Methode der Gegenüberstellung zweier Bilder, wie schon 1903 bei *Die Europäisierung der Zeit*⁵⁵⁷ und 1918 bei *Der Weltspiegel*⁵⁵⁸ (erstmalig bei einem längeren Text). Lensing bezeichnet diese Methode als „die buchgestalterisch üblichere Form eines fotografischen Rahmens“⁵⁵⁹.

Ein Jahr vor der Veröffentlichung der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* hat Kraus diese Methode auch bei *Er hat so Heimweh gehabt*⁵⁶⁰ angewendet. Die *Fackel*-Ausgabe, in der Kraus 1921 diesen Text druckt, leitet er mit einem Frontispiz⁵⁶¹ ein, auf dem Karl I. abgebildet ist. Auf die Fotografie folgt *Er hat so Heimweh gehabt*⁵⁶², ein Text über einen Heimatbesuch des ehemaligen österreichischen Kaisers. Er wird mit einer Fotografie abgeschlossen, die Karl I. bei der Abreise zeigt, wie er aus dem Zug winkt.⁵⁶³

Als Frontispiz für die Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* verwendet Karl Kraus die retuschierte Version des Bildes, das den Scharfrichter Josef Lang mit Schaulustigen und der Leiche von Cesare Battisti nach dessen Hinrichtung zeigt. Die „politisch suggestiven Porträts“ von Wilhelm II. und Franz Joseph I. lässt er in der Buchausgabe weg, um laut Lensing „statt der zeitgeschichtlichen Aktualität eine Art literarische Universalität wieder in den Vordergrund“ zu rücken.⁵⁶⁴

⁵⁵⁷ [Abbildungsanhang: Abbildung 10]

⁵⁵⁸ F 474-483, 23.5.1918, S. 123-129

⁵⁵⁹ Lensing: »Lebensstarre«, S. 15

⁵⁶⁰ F 568-571, 5.1921, S. 1-32

⁵⁶¹ F 568-571, 5.1921

⁵⁶² F 568-571, 5.1921, S. 1-32

⁵⁶³ F 568-571, 5.1921, zwischen S. 32 und 33

⁵⁶⁴ Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 16

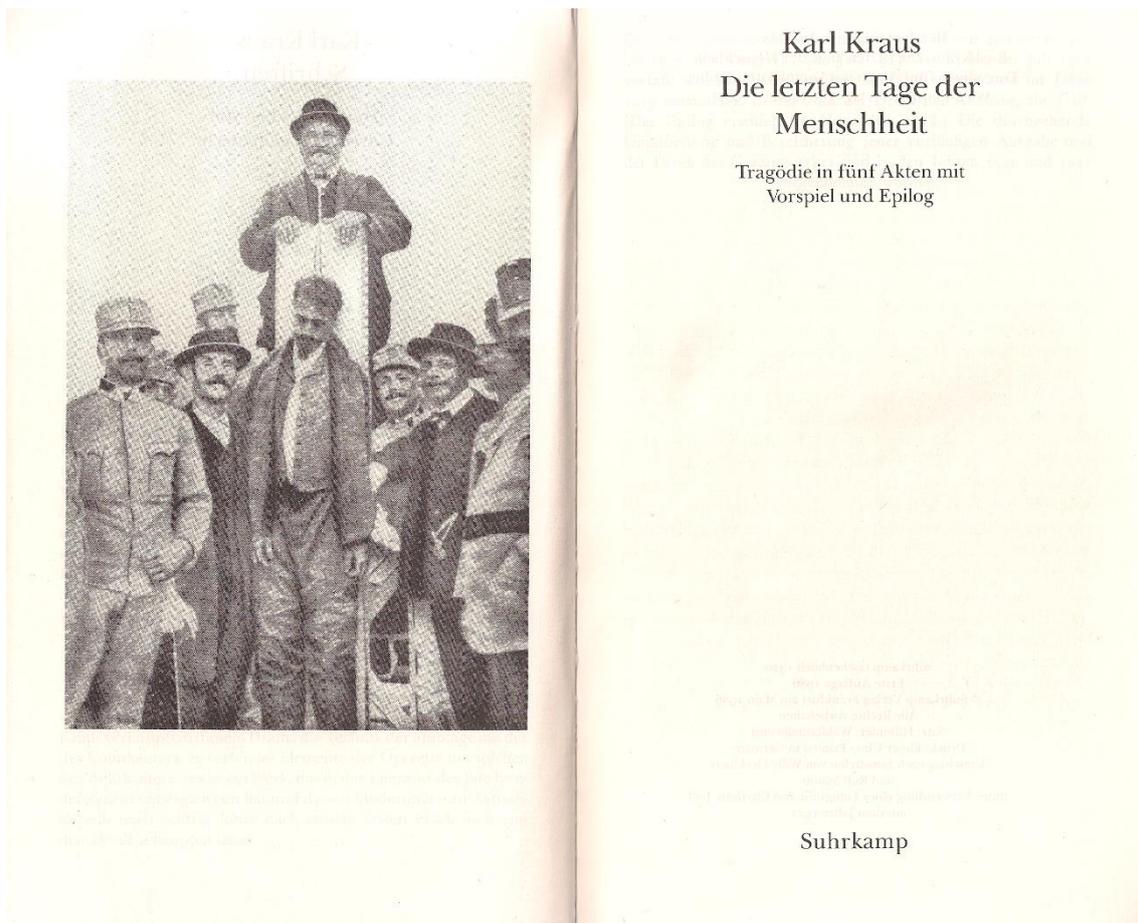


Abbildung 8: Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, Frontispiz

Cesare Battisti ist vor dem Krieg italienischer Abgeordneter zum österreichischen Reichsrat in Wien und eine „der symbolträchtigsten Figuren des Krieges“⁵⁶⁵ gewesen. Er wird zusammen mit Fabio Filzi am 10 Juli 1916 festgenommen und nach Trient gebracht. Beide werden des Hochverrats angeklagt und nach einem kurzen Prozess am 12. Juli, vom eigens dafür angereisten Standrichter Josef Lang, erhängt.⁵⁶⁶ Davor werden sie durch die Straßen von Trient geführt. Laut Anton Holzer gibt es von der Hinrichtung an die hundert erhaltene Fotos.⁵⁶⁷

Die von Karl Kraus für *Die Letzten Tage der Menschheit* verwendete Fotografie stammt von einem österreichischen Kriegsphotografen und ist „offenbar mit Billigung der Militärbehörden“ aufgenommen worden. Bald nach der Hinrichtung wird die Verbreitung von Fotografien, die diese zeigen, verboten. Die österreichische

⁵⁶⁵ Holzer: *Die andere Front*, S. 250

⁵⁶⁶ Vgl. Holzer: *Die andere Front*, S. 249

⁵⁶⁷ Vgl. Holzer: *Die andere Front*, S. 250

Militärzensur hat erkannt, „dass die Bilder aus Trient in den Augen des ‚Feindes‘ ihre Lesart zu ändern begannen“.⁵⁶⁸

Laut Anton Holzer hat Kraus die verbotenen „italienischen Postkartenbilder [...] vor Augen, als er die politische Doppeldeutigkeit der Fotografie ins Spiel brachte“⁵⁶⁹. Burkhard Müller bezeichnet die Fotografie als „Emblem des Mörders Österreich“⁵⁷⁰. Dasselbe Bild wird in Italien verbreitet, um die Kriegsbegeisterung der Bevölkerung zu fördern, zum Beispiel auf einem „Plakat, das zur Zeichnung von Kriegsanleihen auffordert“⁵⁷¹.

In *Die letzten Tagen der Menschheit* unterhalten sich der Optimist und der Nörgler über das Zustandekommen der Fotografie, die der Nörgler als „Gruppenbild des k. k. Menschentums“⁵⁷² bezeichnet. Bereits 1907 beschreibt Karl Kraus in *Zur Naturgeschichte des Wählers* eine Szene, in der sich Personen vor einem Fotografen in das Bild drängen, mit dem Ziel auf einer Fotografie verewigt zu werden. „Wird irgendwo ein Haus photographiert, gleich stehen eine Reihe guter Leute in Positur vor der Fassade, um mit aufs Bild zu kommen.“⁵⁷³

Karl Kraus lässt in den *Letzten Tagen der Menschheit* den Nörgler sagen, dass es sich bei der Hinrichtungsszene mit Lang und Battisti nicht um die einzige Fotografie dieser Art handelt. Er erwähnt ein in Galizien aufgenommenes Foto, das zwei erhängte Frauen an einem Galgen zeigt, „umringt sind sie von zahlreichen Soldaten, die in die Kamera blicken“⁵⁷⁴:

„Dieses, das österreichische, ist auch auf einer andern Ansichtskarte, der unter vielen ähnlichen eine nicht geringere kulturhistorische Bedeutung zukommt, in zahlreichen Soldatentypen, die zwischen zwei hängenden Rutheninnen Schulter an Schulter die Hälse recken, um nur ja ins Dokument zu kommen.“⁵⁷⁵

Diese Beschreibung hat Karl Kraus erst in die Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* aufgenommen. Mit Rutheninnen meint Kraus, laut Holzer,

⁵⁶⁸ Vgl. Holzer: Die andere Front, S. 251

⁵⁶⁹ Vgl. Holzer: Die andere Front, S. 253

⁵⁷⁰ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 212

⁵⁷¹ Müller: Mimesis und die Kritik des Mediums, S. 213

⁵⁷² Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 507

⁵⁷³ F 223-224, 12.4.1907, S. 12

⁵⁷⁴ Holzer (Hrsg.): Die letzten Tage der Menschheit. Der erste Weltkrieg in Bildern, S. 16

⁵⁷⁵ Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, S. 507

Ukrainerinnen.⁵⁷⁶ Holzer vermutet, dass Friedrich Austerlitz, der Chefredakteur der *Arbeiter-Zeitung*, ihn auf diese „makabre Hinrichtungsszene“ hingewiesen hat.⁵⁷⁷

Als Schlussbild der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* verwendet Kraus, die *Erhöret mich!*-Fotografie. Den dazugehörigen Text lässt er weg. Leo Lensing liest das Schlussbild und das Frontispiz der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* „ikonografisch als zwei Versionen der Kreuzigung“. Sie erinnern ihn an „Heiligenbild und Ikone“. Durch das Schlussbild wird seiner Ansicht nach die Battisti-Fotografie „revidiert“.⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ Vgl. Holzer (Hrsg.): Die letzten Tage der Menschheit. Der erste Weltkrieg in Bildern, S. 17

⁵⁷⁷ Vgl. Holzer (Hrsg.): Die letzten Tage der Menschheit. Der erste Weltkrieg in Bildern, S. 16

⁵⁷⁸ Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 19

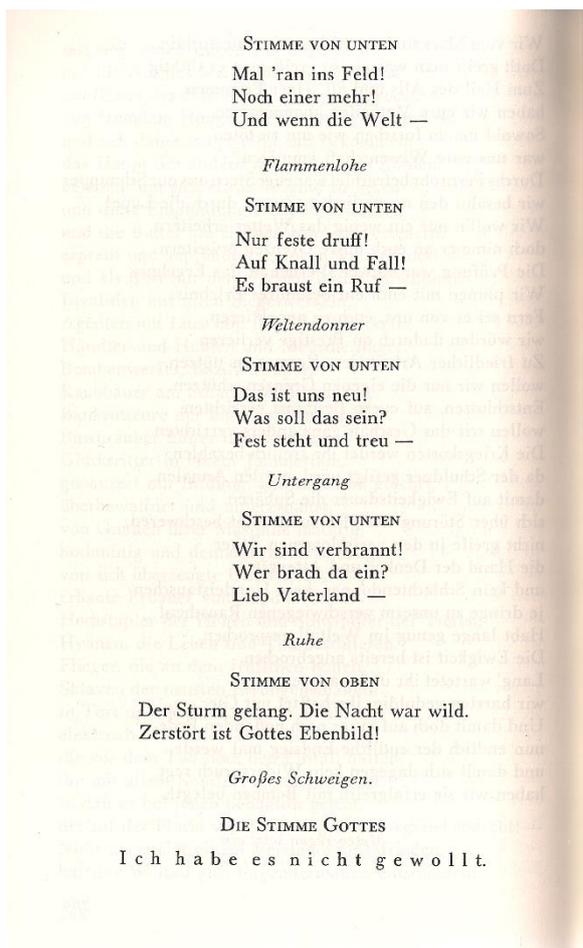


Abbildung 9: Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 771

1924 druckt Karl Kraus zum zehnten Jahrestag des Beginns des Ersten Weltkriegs als Frontispiz einer *Fackel*-Ausgabe die Fotografie eines zerstörten Kreuzes, auf der das Kreuz unversehrt und der Gekreuzigte beschädigt ist.⁵⁷⁹

Weil in der nach 1945 verbreiteten Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* das Titel- und das Schlussbild nicht enthalten sind, meint Lensing, dass damit „ein Wort-Bild-Experiment, das in der deutschsprachigen Literatur vor 1945 einmalig sein dürfte, unwillkürlich unterdrückt“⁵⁸⁰ worden sei. Die beiden Fotos werden erst 1986, bei der von Christian Wagenknecht bei Suhrkamp herausgegebenen Werkausgabe, dem Text wieder hinzugefügt und als Ergebnis der Revision des Textes erläutert.⁵⁸¹

Weil Karl Kraus vermeiden will, dass eine Inszenierung „aus einem Werk des ethischen Protests ein Unterhaltungsspektakel machen könnte“, kommt das Drama zu Kraus‘

⁵⁷⁹ F 657-667, 8.1924, Frontispiz

⁵⁸⁰ Lensing: »Lebensstarre«, S. 5

⁵⁸¹ Lensing: »Lebensstarre«, S. 22, Anmerkungen

Vgl. Lensing: »Lebensstarre«, S. 23

Lebzeiten zu keiner Gesamtauführung. Laut Edward Timms begründet es in den Zwanzigerjahren dennoch „einen völlig neuen Stil des dokumentarischen Polittheaters in Deutschland“.⁵⁸² Der Epilog *Die letzte Nacht* hat seine Uraufführung am 4. Februar 1923 an der *Neuen Wiener Bühne*.

⁵⁸² Vgl. Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse, S. 519

Fazit

Karl Kraus' Umgang mit Fotografien entwickelt sich in der Zeit der ersten massenhaft verbreiteten Fotografien durch Zeitungen. Er hat zunächst Bilder, wie Textzitate, als Illustrationen und Bildzitate verwendet und früh (1911) das Medium der Fotografie in satirischen Bild-Text-Kombinationen benützt, noch bevor diese Vorgehensweise zum Beispiel in der avantgardistischen Kunst üblich gewesen ist.

Die von Kraus gedruckten Fotografien tragen zum Entstehen seiner satirischen Figuren bei. 1912 ist Kraus noch der Ansicht, dass der Fotograf mit seiner Inszenierung in die „Wirklichkeit“ eingreift und dass Fotografien nicht als „Zitate der Wirklichkeit“ dienen können.⁵⁸³ Diese Ansicht wandelt sich jedoch während des Ersten Weltkrieges. Er beginnt sich die Wirkung von Fotografie als neues authentisches Nachrichtenmedium, zunutze zu machen.

Bereits 1903, bei seiner ersten Bild-Text-Kombination, stellt Karl Kraus zwei Bilder einander gegenüber und verwendet somit dieselbe Methode wie schon im Medium Text. Dabei wird eine Aussage einer anderen gegenübergestellt, um die Unterschiede hervorzuheben. In *Wer ist hier der Mörder?*⁵⁸⁴ (1913) falsifiziert Kraus eine Karikatur des Zeichners Ragnvald Blix, die Kraus zeigt, mit einer Porträtfotografie von sich, um ihn als Lügner zu entlarven.

Zwei Fotografien kontrastiert Kraus zum ersten Mal in *Der Weltspiegel*⁵⁸⁵ 1918. In dieser Arbeit ist anhand dieses Foto-Textes exemplarisch die Methode gezeigt worden, die Kraus in der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* ebenfalls angewendet hat. Es handelt sich dabei ebenfalls um einen Text, der von einer Fotografie eingeleitet und beendet wird. Auch hier kontrastieren beide Fotografien einander.

Beide Fotografien in *Die letzten Tage der Menschheit* zeigen Hinrichtungsszenen. Die einleitende Fotografie ist gleichzeitig der Auslöser und die Konsequenz aus der *Erhöret mich!*-Fotografie, mit der *Die letzten Tage der Menschheit* endet. Dabei ist es

⁵⁸³ Vgl. F 400-403, 10.7.1914, S. 47

⁵⁸⁴ F 374-375, 8.5.1913, S. 30-38

⁵⁸⁵ F 474-483, 23.5.1918, S. 123-129

nicht die einzige Funktion dieser Fotos den Text zu illustrieren, sondern sie sollen ihn mit den Möglichkeiten des Mediums Fotografie bereichern.

Die erste Fotografie, mit der Kraus experimentiert, ist die 1911 erschienene Fotomontage *Der Sieger*. Er ist aber noch mit dem Ergebnis unzufrieden. Sein Eingriff in die Wirklichkeit des Bildes ist ihm noch zu offensichtlich. Er geht deswegen dazu über, statt zwei Bilder übereinander, zwei nebeneinander zu legen.

Das Foto-Paar in der Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* steht am Ende einer Entwicklung, die bereits bei der Gründung der *Fackel* dreiundzwanzig Jahre zuvor begonnen hat. Die beiden Fotografien sind ein wesentlicher Bestandteil des Dramas.

In dieser Arbeit ist bestätigt worden, dass Karl Kraus von Anfang an versucht hat, sein System der Text-Text-Bezüge auf intermediale Bezüge auszuweiten. Die intermedialen Bezüge in der *Fackel* beschränken sich nicht auf Einzelreferenzen. Kraus hat auch das System Fotografie und dessen medialen Subsysteme wie die Schnappschussfotografie in sein Werk mit einbezogen und kommentiert.

Durch das Nebeneinander der Pole Bild und Text in Kraus' Werk entsteht eine Dynamik, durch die es auch mit nicht literaturzentrierten Formen der Satire verglichen und auf transmediale Phänomene wie zum Beispiel den Begriff der Parodie untersucht werden kann. Durch den Montagecharakter von Kraus' Vorgehensweise können auch Verbindungen zu anderen Medien wie Film hergestellt werden, wie Leo Lensing bereits gezeigt hat.⁵⁸⁶

Weil Karl Kraus seine Methode in der Anfangszeit der massenhaft verbreiteten Fotografien entwickelt hat, stehen sein Bild-Text-Kombinationen am Anfang der Verbindung zwischen Text und Fotografien. Kraus' Umgang mit Fotografien könnte mit dem von Autoren und Autorinnen wie Elfriede Jelinek, Alexander Kluge, Rolf Dieter Brinkmann oder W.G. Sebald verglichen werden. Auch würde es sich lohnen die intertextuellen Bezüge in Kraus' Werk, mit denen bei zeitgenössischen Autoren und Autorinnen wie zum Beispiel Elfriede Jelinek zu vergleichen.⁵⁸⁷ Brigitte Stocker geht unter anderem dieser Frage im Rahmen ihrer Habilitation nach.

⁵⁸⁶ Lensing: >Kinodramatisch<: Cinema in Karl Kraus' Die Fackel und Die letzten Tage der Menschheit <http://www.jstor.org/stable/404634> [29.04.2016]
German Quarterly, Nr. 4. November 1982, S. 480-498

⁵⁸⁷ Stocker: Das satirische Zitat bei Karl Kraus und Elfriede Jelinek (Vortrag)

In dieser Arbeit wurde nur ein Teil der Bild-Text-Kombinationen in Karl Kraus' Werk untersucht. Insbesondere sein nach dem Zweiten Weltkrieg posthum erschienenenes Werk *Die dritte Walpurgisnacht* könnte dazu dienen, ausgehend von der *Fackel* der Zwischenkriegszeit bis zu Kraus' Tod 1936, intermediale Bezüge in Kraus' Werk nach *Die Letzten Tage der Menschheit* zu beleuchten.

Abbildungsanhang

»Die Europäisierung der ‚Zeit‘« oder »Der kleine Kohn ist weg!«*)

Bis zum 24. April:

Vom 25. April an:



Abbildung 10: Die Europäisierung der Zeit. F 137, 5.1903, S. 17



Abbildung 11: Karl Kraus. Fotografie Hermann Klemens Kosel, Wien 1906. Karl-Kraus-Archiv Wienbibliothek im Rathaus. Lunzer, Lunzer-Talos, Patka (Hrsg.): Was wir umbringen. »Die Fackel« von Karl Kraus, S. 33



Abbildung 12: Karl Kraus. Fotografie Wenzel Weis, um 1909. Im Besitz von Leo Lensing. Lensing: Die Fotoptrräts, S. 62

Moderne Hochzeitsreisen

Zeichnung von G. v. Meynert



„Nein, Schon, ich kann dich nicht neben mir haben. Du kommst immer mit deinen Füßen zu mir herüber, und dann verliere ich die Bremse.“

Abbildung 13: Moderne Hochzeitsreisen. *Simplicissimus*, 12. Jg., Heft 11, Juni 1907, S. 166

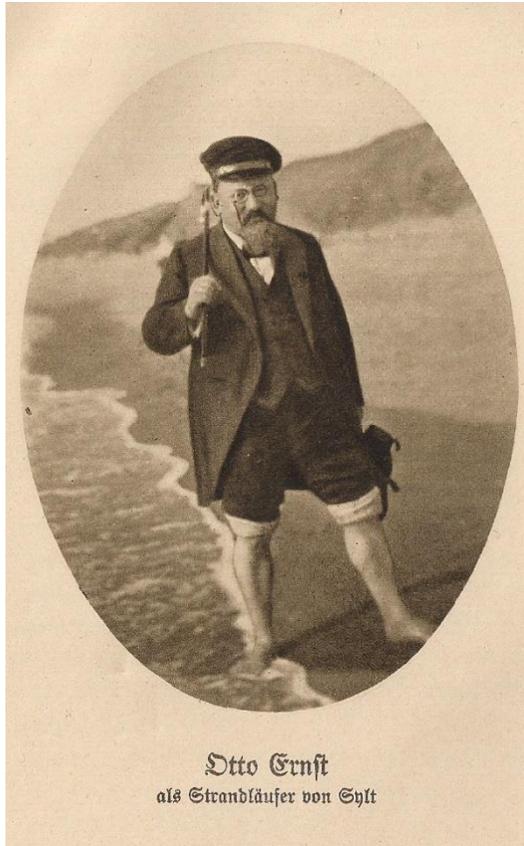


Abbildung 16: Otto Ernst als Strandläufer von Sylt. Greinz (Hrsg.): Taschenbuch der Bücherfreunde 1913, zwischen S. 128-129

Ausschneiden, was ist – das ist meine Devise! Ich nahm das Strandleben vom Lido: ich nehme das von Sylt. Rechts und links in dem Text, in den die Photographie eingelegt ist, finde ich die Worte »allerlei Menschliches« zitiert. Und ich lese den Satz: »Leidenschaftslos sollte der Mensch imstande sein, alle, auch seiner Person widerstrebenden Richtungen zu studieren und zu beurteilen, dann würde er hochgesinnt und gerecht sein können.« Ich bin gerecht. Und: »er würde einsehen, daß jeder in seiner Art ein bißchen recht hat.« Ich sehe es ein. Ich lasse jeden nach seiner Fassung selig werden. Zum Beispiel so:



Otto Ernst
als Strandläufer von Sylt

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Karl Kraus
Druck von Jahoda & Siegel, Wien, III. Hintere Zollamtstr. 3

Abbildung 15: Otto Ernst als Strandläufer von Sylt. F 398, 21.4.1914, S. 28

wagen, nicht einmal ich selbst, gegen mich einen Vorwurf, der eine unbefugte Reproduktion aus der Klage des Herrn Staackmann wäre, zu erheben. Sein Eigentumsrecht, dem ich nie nahe treten wollte, geht mich überhaupt nichts mehr an, das Bild kann jetzt höchstens mir gestohlen werden, und wenn es einer tun will, so habe ich nichts dagegen. Im Gegensatz zum Verleger des andern Literaturwerkes stimme ich der weitesten Verbreitung des Bestandteils zu. Ich hebe das Nachdrucksverbot der Fackel für diesen Fall auf und autorisiere jedermann, mich zu zitieren. Das Bild kann mir gestohlen werden. Hier ist es:



Otto Ernst
als Strandläufer von Sylt

Abbildung 14: Otto Ernst als Strandläufer von Sylt. F 406-412, 5.10.1915, S. 51

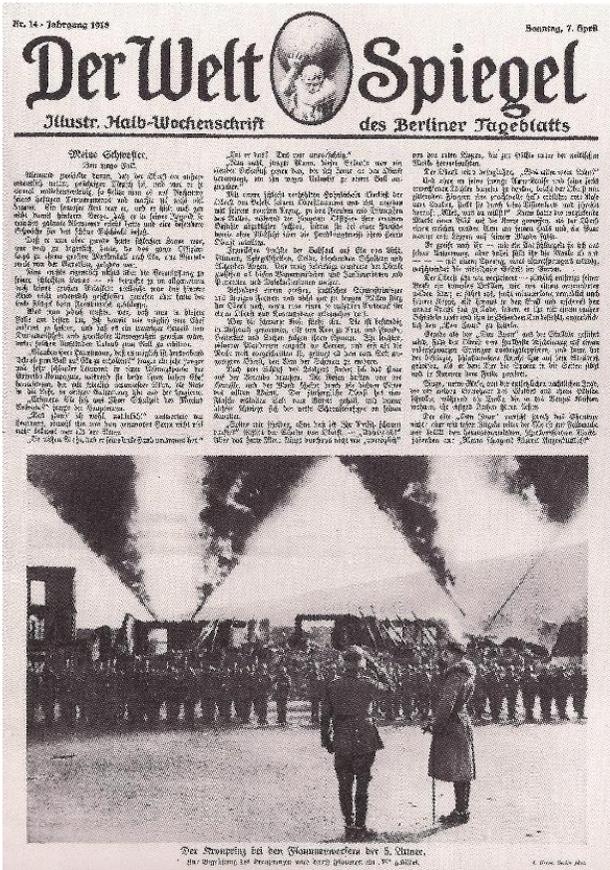


Abbildung 18: Der Weltspiegel, Illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatts. Nr. 14 Jg. 1918, S. 1. Lensing: Bildmontage, S. 124

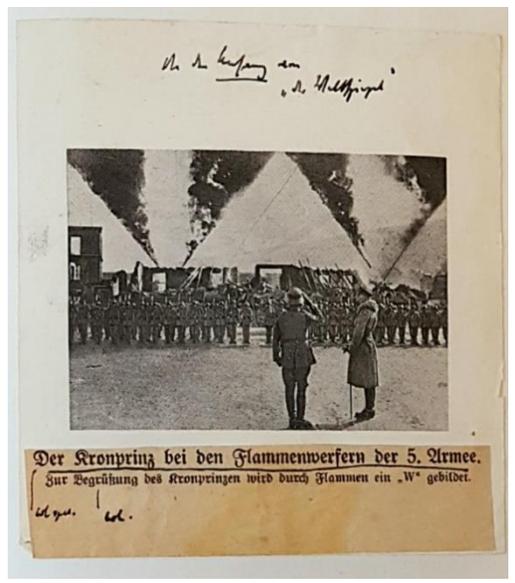
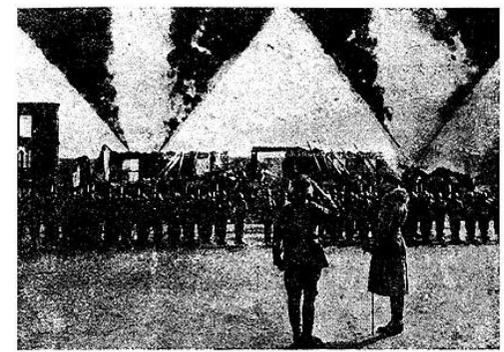


Abbildung 19: Karl Kraus: Der Weltspiegel Korrektur. Karl-Kraus-Archiv Wienbibliothek im Rathaus, Korrekturbögen und Manuskripte von Karl Kraus zu Nachträgen der Fackel Nr. aus den Jahren 1914-1918

Der Weltspiegel



Der Kronprinz bei den Flammenwerfern der 5. Armee. Zur Begrüßung des Kronprinzen wird durch Flammen ein »W« gebildet.

Wie kam mir dies Gesicht? Stand dies Weh, triumphal zu Flammen aufgerichtet, Flammen, die hundert Söhne von hundert Müttern verzehren werden, vor meinem Aug, als ich in der Nacht der Menschheit träumen ging? Da ich einschlief, hatte ich den 'Weltspiegel' in der Hand; der gab nur meinem Traum zurück, was aus ihm als Erdenfluch zum Himmel stieg: das Wort, das am Ende war, und dieses seine Initiale. Doch als ich erwachte, hatte ich den 'Weltspiegel' zur Hand und von allen Seiten sah ich die Welt sich spiegeln und bedachte also ihren Sinn: Die Technik hat nicht allein das für sich, daß sie die Menschheit in einen Dreckhaufen verwandelt hat, sondern daß man ihn auch a tempo in Wort und Bild vorgesetzt bekommen kann. In den Kinematographen gehe ich nun nicht, weil ich die Nachbarschaft von Schieberhulndinnen, die beim Anblick der Somme-Schlacht »Gott wie interessant!« sagen, nicht ohne Anwendungen von Lust, nämlich zu einer im zivilen Leben strafbaren Handlung, ertragen könnte und weil ich ja doch nie

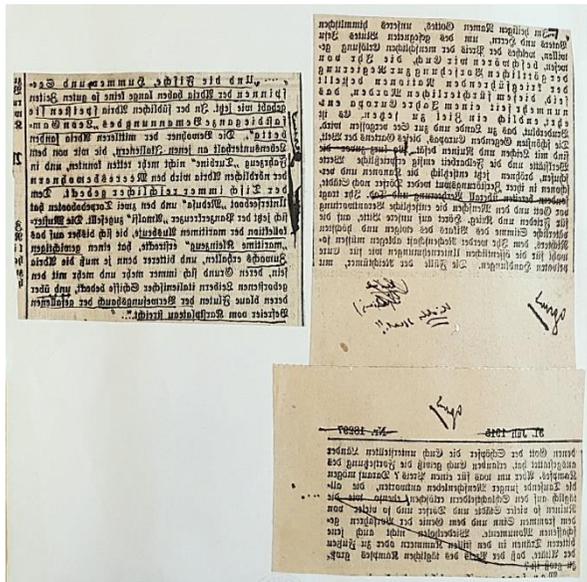


Abbildung 21: Karl Kraus: Zwei Stimmen. Zeitungsausschnitte mit Korrekturen. Karl-Kraus-Archiv Wienbibliothek im Rathaus, Manuskripte und kommentierte Zeitungsausschnitte von Karl Kraus zur Fackel Nr. 406/412

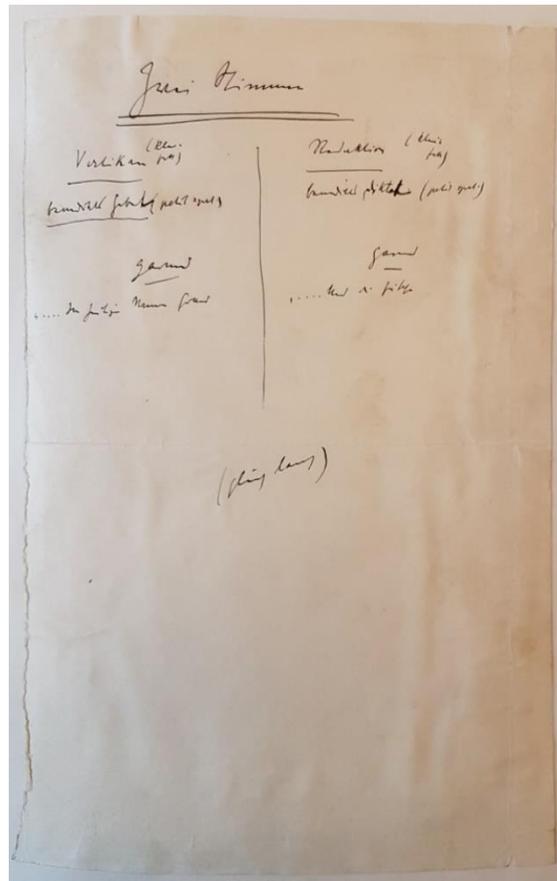


Abbildung 22: Karl Kraus: Zwei Stimmen. Notizen. Karl-Kraus-Archiv Wienbibliothek im Rathaus, Manuskripte und kommentierte Zeitungsausschnitte von Karl Kraus zur Fackel Nr. 406/412

DIE FACKEL

Nr. 406—412 5. OKTOBER 1915 XVII. JAHR

Zwei Stimmen

Vatikan
Benedikts Gebet

»... Im heiligen Namen Gottes, unseres himmlischen Vaters und Herrn, um des gesegneten Blutes Jesu willen, welches der Preis der menschlichen Erlösung gewesen, beschwören wir Euch, die Ihr von der göttlichen Vorsehung zur Regierung der kriegführenden Nationen bestellt seid, diesem fürchterlichen Morden, das nunmehr seit einem Jahre Europa entehrt, endlich ein Ziel zu setzen. Es ist Bruderblut, das zu Lande und zur See vergossen wird. Die schönsten Gegenden Europas, dieses Gartens der Welt, sind mit Leichen und Ruinen besät. . . Ihr tragt vor Gott und den Menschen die entsetzliche Verantwortung für Frieden und Krieg. Höret auf unsere Bitte, auf die väterliche Stimme des Vikars des ewigen und höchsten Richters, dem Ihr

Redaktion
Benedikts Diktat

»... Und die Fische, Hummern und Seespinnen der Adria haben lange keine so guten Zeiten gehabt wie jetzt. In der südlichen Adria speisten sie fast die ganze Bemannung des ‚Leon Gambetta‘. Die Bewohner der mittleren Adria fanden Lebensunterhalt an jenen Italienern, die wir von dem Fahrzeug ‚Turbiner‘ nicht mehr retten konnten, und in der nördlichen Adria wird den Meeresbewohnern der Tisch immer reichlicher gedeckt. Dem Unterseeboot ‚Medusa‘ und den zwei Torpedobooten hat sich jetzt der Panzerkreuzer ‚Amalfi‘ zugesellt. Die Musterkollektion der maritimen Ausbeute, die sich bisher auf das

Abbildung 20: F 406-412, 5.10.1915, S. 1



Das Parlament

Ob die Sozialisten in den Reichstag ziehn —
 is ja janz ejal!
 Ob der Vater Wirth will nach links entfliehn,
 oder ob er kuscht wegen Disziplin —
 is ja janz ejal!
 Ob die Volkspartei mit den Schiele-Augen
 einen himmelt mitten ins Lokal
 und den Demokraten auf die Hühneraugen . . .
 is ja janz ejal!
 is ja janz ejal!
 is ja janz ejal!

Die Plakate kleben an den Mauern —
 is ja janz ejal!
 mit dem Schmus für Städter und für Bauern:
 „Zwölfte Stunde!“ — „Soll die Schande dauern?“
 Is ja janz ejal!
 Kennt ihr jene, die dahinter sitzen
 und die Schnüre ziehn bei jeder Wahl?
 Ob im Bockbiersaal die Propagandafritten
 sich halb heiser brüllen und dabei Bäche schwitzen —:
 is ja janz ejal!
 is ja janz ejal!
 is ja janz ejal!

Ob die Funktionäre ganz und gar verrotten —
 is ja janz ejal!
 Ob der schöne Rudi den Ministerposten
 endlich kriegt — (das wird nicht billig kosten):
 is ja janz ejal!
 Dein Geschick, Deutschland, machen Industrien,
 Banken und die Schifffahrtskompagnien —
 welch ein Bumstheater ist die Wahl!
 Reg dich auf und reg dich ab im Grimme!
 Wähle, wähle! Doch des Volkes Stimme
 is ja janz ejal!
 is ja janz ejal!
 is ja janz ejal —!

Abbildung 23: Das Parlament. Tscholowsky: Deutschland, Deutschland Ueber alles. S. 138-139

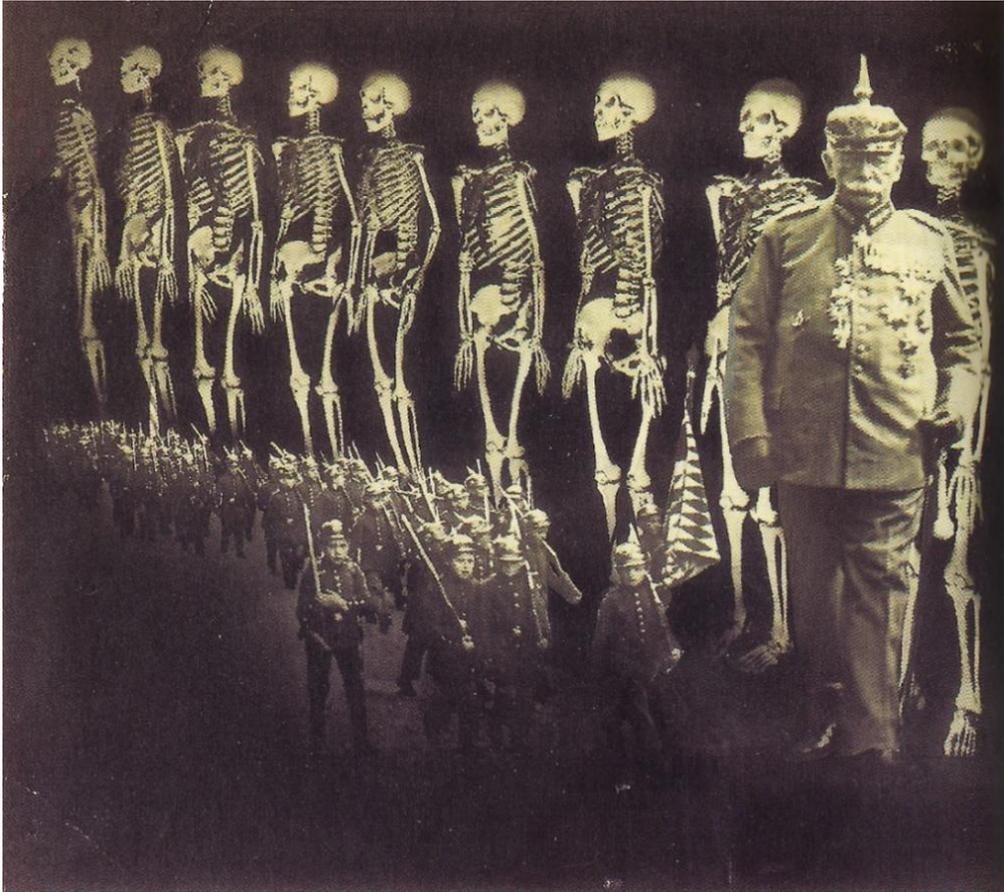


Abbildung 25: Nach 10 Jahren: Väter und Söhne 1924, AIZ Jg. 13, 1934, Nr. 37, 13. September, S. 592f. Päßlin, Dambacher (Hrsg): Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, S. 238



Abbildung 24: Heartfield: Krieg und Leichen – die letzte Hoffnung der Reichen. Lensing: „Photographischer Alldruck“ oder politische Fotomontage, S. 51

Abbildungsverzeichnis

Die Bilder aus der *Fackel* wurden der Online-Edition der *Fackel* im *Austrian Academy Corpus* der *Österreichische Akademie der Wissenschaften* entnommen.

Das Bild aus dem *Simplicissimus* wurde der Online-Edition des *Simplicissimus* entnommen, die von der Klassik Stiftung Weimar, der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach sowie dem Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft und dem Lehr- und Forschungsgebiet Deutsch-jüdische Literaturgeschichte, beide an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, herausgegeben wird.

Abbildung 1

Esser und Trinker. F 241, 15.1 1908, S. 12

Abbildung 2

Wer ist hier der Mörder?. F 374-375, 8.5.1913, S. 32

Abbildung 3

Ein gut erhaltener Fünziger. F 381-383, 19.9.1913, S. 33

Abbildung 4

Thomas Theodor Heines *Der Sieger*. *Simplicissimus*, 7. Jg., Heft 43, 20.01.1903, S. 2

Abbildung 5

Karl Kraus' *Der Sieger*. F 326-328, 8.7.1911, Frontispiz

Abbildung 6

Schneiders Photokomposition *Die österreichische Publizistik*. Österreichs Illustrierte Zeitung, 2. Dezember 1908

Holzer, Anton: Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2014, S. 60

Abbildung 7

Pietà. F 632-639, 10.1923, S. 106

Abbildung 8

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986, Frontispiz

Abbildung 9

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986, S. 771

Abbildung 10

Die Europäisierung der Zeit. F 137, 5.1903, S. 17

Abbildung 11

Kosel, Hermann Klemens: Karl Kraus. Fotografie, Wien 1906. Karl-Kraus-Archiv Wienbibliothek im Rathaus.

Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Lunzer, Heinz. Lunzer-Talos, Victoria. Patka, Marcus G. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 33

Abbildung 12

Weis: Wenzel: Karl Kraus um 1909. Im Besitz von Leo A. Lensing.

Lensing, Leo: Die Fotoporträts, In: Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Lunzer, Heinz. Lunzer-Talos, Victoria. Patka, Marcus G. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 62

Abbildung 13

Moderne Hochzeitsreisen. Simplicissimus, 12. Jg., Heft 11, Juni 1907, S. 166

Abbildung 14

Otto Ernst als Strandläufer von Sylt. F 406-412, 5.10.1915, S. 51

Abbildung 15

Otto Ernst als Strandläufer von Sylt. F 398, 21.4.1914, S. 28

Abbildung 16

Otto Ernst als Strandläufer von Sylt. Greinz, Rudolf (Hrsg.): Taschenbuch der Bücherfreunde 1913. Leipzig: Verlag Staackmann 1913, zwischen S. 128-129

Abbildung 17

Kraus, Karl: Der Weltspiegel. F 474-483, 23.5.1918, S. 123

Abbildung 18

Kraus, Karl: Der Weltspiegel Korrektur. Karl-Kraus-Archiv Wienbibliothek im Rathaus, Korrekturbögen und Manuskripte von Karl Kraus zu Nachträgen der Fackel Nr. aus den Jahren 1914-1918

Abbildung 19

Der Weltspiegel, Illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatts. Nr. 14 Jahrgang 1918, S. 1. Lensing: Bildmontage, S. 124

Abbildung 20

Karl Kraus: Zwei Stimmen. Notizen. Karl-Kraus-Archiv Wienbibliothek im Rathaus, Manuskripte und kommentierte Zeitungsausschnitte von Karl Kraus zur Fackel Nr. 406/412

Abbildung 21

Kraus, Karl: Zwei Stimmen. F 406-412, 5.10.1915, S. 1

Abbildung 22

Karl Kraus: Zwei Stimmen. Zeitungsausschnitte mit Korrekturen. Karl-Kraus-Archiv Wienbibliothek im Rathaus, Manuskripte und kommentierte Zeitungsausschnitte von Karl Kraus zur Fackel Nr. 406/412

Abbildung 23

Das Parlament. Tucholsky, Kurt: Deutschland, Deutschland Ueber alles. Reinbek: Rowohlt Verlag 1980, S. 138-139

Abbildung 24

Heartfield, John: Krieg und Leichen – die letzte Hoffnung der Reichen.

Lensing, Leo: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage. Karl Kraus Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie. In: Fotogeschichte, Heft 52, 1994, S. 51

Abbildung 25

Nach 10 Jahren: Väter und Söhne 1924, AIZ Jg. 13, 1934, Nr. 37, 13. September, S. 592f.

Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach, 1999. Ausstellung und Katalog: Friedrich Päßflin, Eva Dambacher in Zusammenarbeit mit Volker Kahmen. Marbacher Kataloge 52 Hrsg. von Ulrich Ott und Friedrich Päßflin, S. 238

Literaturverzeichnis

Zeitungen und Zeitschriften

Der Weltspiegel, Illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatts.

Der Kronprinz bei den Flammenwerfern der 5. Armee: Nr. 14, Jahrgang 1918

Rote Kreuz-Schwester mit Gasmasken vor dem Kriegslazarett in Lille: Nr. 28, Jahrgang 1917, Sonntag 8. April 1917

Die Fackel. Hrsg. v. Karl Kraus: Wien 1899-1936. AAC - Austrian Academy Corpus: AAC-FACKEL Online Version. <http://www.aac.ac.at/fackel> [11.04.2017]

Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben. München & Leipzig: G. Hirth's Verlag 1896-1940. <http://www.jugend-wochenschrift.de> [11.04.2017]

Neue Freie Presse. Wien 1864-1939. Anno. Historische Österreichische Zeitungen und Zeitschriften. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp> [11.04.2017]

Österreichischen Photographen-Zeitung, Heft 12, Dezember 1909, S. 189-191

Simplicissimus. Hrsg. von Albert Langen. München 1896 – 1944. (Online-Edition) Herausgegeben von der Klassik Stiftung Weimar, der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach sowie dem Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft und dem Lehr- und Forschungsgebiet Deutsch-jüdische Literaturgeschichte, beide an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen. <http://www.simplicissimus.info/> [11.04.2017]

Ver Sacrum: März 1898, S. 12

https://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/data//documents/dokumente/downloads/digitale-bibliothek/ver-sacrum/1898_versacrum_v16_72dpi.pdf [11.04.2017]

Nachschlagewerke

Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Säugetiere – Dritter Band, Hrsg. von Otto zur Strassen. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1915

Heckscher, William S., und Karl-August Wirth: Emblem, Emblembuch. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V. München: Verlag Druckenmüller 1959, S. 85–228. http://www.rdklabor.de/wiki/Emblem,_Emblembuch [10.04.2017]

Lexikon der Kunst. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin: Walter de Gruyter 2003

Wetzel, Christoph: Reclams Sachlexikon der Kunst. Stuttgart: Reclam 2007

Internetseiten

Karl Kraus Online. Konzipiert und umgesetzt von Katharina Prager. Wienbibliothek im Rathaus in Kooperation mit dem Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie (ein Institut der Ludwig Boltzmann Gesellschaft GmbH). <http://www.kraus.wienbibliothek.at/> [10.04.2017]

Stocker, Brigitte: Das satirische Zitat bei Karl Kraus und Elfriede Jelinek (Vortrag) https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Stocker_Das_satirische_Zitat.pdf [28.06.2017]

Wenzel Weis, biographische Angaben:

http://sammlungenonline.albertina.at/?id=starl_C3F2D7F166104A4BA191372386E1FB78#443ec399-cab5-452c-9b93-5b42633296a1, [27.04.2017]

Werke von Karl Kraus

Kraus, Karl: Die chinesische Mauer, München: Albert Langen Verlag 1914

Kraus, Karl: Die demolierte Literatur. Steinbach: Anabas-Verlag 1972

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten. Mit Vorspiel und Epilog. Wien: Verlag ‚Die Fackel‘ 1919. München: Kösel-Verlag 1976

Kraus, Karl: Pro domo et mundo, München: Albert Langen Verlag 1912

Sonstige Primärliteratur

Alciati, Andrea: Emblematum liber, Augsburg: 1531

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 2014

Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe Band II 19219-1924. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996

Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe Band III 1925-1930. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

Benjamin, Walter: Karl Kraus. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 353-384

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 251-263

Greinz, Rudolf (Hrsg.): Taschenbuch der Bücherfreunde 1913. Leipzig: Verlag Staackmann 1913

Hausmann, Raoul: Am Anfang war Dada. Hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf. 1972: Anabas-Verlag.

Herzfelde, Wieland: John Heartfield. Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1962 und 1971

Kokoschka, Oskar: Briefe I. 1905-1919. Hrsg. von Olda Kokoschka und Heinz Spielmann. Düsseldorf: clausen Verlag 1984

Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 2014, S. 21-39

Scholem, Gershom: Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975

Schütz, Arthur: Der Grubenhund. Wien, Leipzig: Verlag Jahoda & Siegel 1931

Serner, Walter: Das gesamte Werk Band 7. Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen. Hrsg. von Thomas Milch. München: Verlag Klaus G. Renner 1981

Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke 1907 -1932. hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Reinbeck: Rowohlt Verlag 1995

Tucholsky, Kurt: Deutschland, Deutschland Ueber alles. Reinbek: Rowohlt Verlag 1980

Sekundärliteratur

Arntzen, Helmut: Beiträge 1980-2010. Literatur als Sprache. In: Literaturtheorie- Interpretation-Sprachkritik Hrsg. von Helmut Arntzen Band 17. Frankfurt am Main: Peter Lang 2011

Arntzen, Helmut: Die Funktion der Polemik bei Karl Kraus. In: Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. Hrsg. von Sigurd Paul Scheichl und Edward Timms. München: Ed. Text + Kritik 1986

Arntzen, Helmut: Die Kraus-Rezeption nach 1945. Eine Typologie, 2001. In: Helmut Arntzen: Karl Kraus Beiträge 1980-2010. Frankfurt am Main: Peter Lang 2011

Arntzen, Helmut: Karl Kraus und die Presse. München: Wilhelm Fink Verlag 1975

Arntzen, Helmut: Medienkritik von der Sprache her, 2004. In: Helmut Arntzen: Karl Kraus Beiträge 1980-2010. Frankfurt am Main: Peter Lang 2011

Arntzen, Helmut: Nachricht von der Satire. In: SATVRA. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1975, S. 178-193

Arntzen, Helmut: Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Band 1: Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989

Bertschik, Julia: Janusköpfige Moderne. In: Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918-1938. Hrsg. von Primus-Heinz Kucher. Göttingen: V&R unipress 2016

Beutin, Heidi; Beutin, Wolfgang: Rinnsteinstkunst? Zur Kontroverse um die literarische Moderne während der Kaiserzeit in Deutschland und Österreich. Bremer Beiträge zur

Literatur- und Ideengeschichte. Hrsg. von Thomas Metscher und Wolfgang Beutin
Band 44. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004

Beutin, Wolfgang: Karl Kraus oder Die Verteidigung der Menschheit. Frankfurt am
Main: Peter Lang Verlag 2012

Brand, Lennart: Karl Kraus' Konservatismus im Kontext des Ersten Weltkriegs.
Diplomarbeit. Universität Wien 1998

Coles, Anthony: John Heartfield. Ein politisches Leben. Köln Weimar Wien: Böhlau
Verlag 2014

Dittinger, Philip: „Wahlkämpfe zu den Reichsratswahlen im Erzherzogtum Österreich
unter der Enns 1911“. Diplomarbeit. Universität Wien 2010

Ganahl, Simon: Ich gegen Babylon. Karl Kraus und die Presse im Fin de Siècle. Wien:
Picus Verlag 2006

Haller, Günther: „Der Sieger“. Karl Kraus und Moriz Benedikt. In: 150 Jahre die Presse.
Ein Stück Österreich. 237. Sonderausstellung des Historischen Museums Wien in
Zusammenarbeit mit der Zeitung „Die Presse“. Hrsg. von Günther Dürigl und Andreas
Unterberger. Eigenverlag des Historischen Museums der Stadt Wien 1998, S. 49-52

Haueis, Eduard: Karl Kraus und der Expressionismus. Dissertation. Friedrich-
Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1968

Holzer, Anton (Hrsg.): Die letzten Tage der Menschheit. Der erste Weltkrieg in Bildern.
Mit Texten von Karl Kraus. Darmstadt: Primus Verlag 2013

Holzer, Anton: Fotografie in Österreich. Geschichte Entwicklungen Protagonisten
1890-1955. Wien: Metroverlag 2013

Holzer, Anton: Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2014

Holzer, Anton: Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Darmstadt: Primus Verlag 2007

Horn, Beate: Prosa im Simplicissimus. Zur Entwicklung literarischer Gattungen im Kontext von Zeitschrift, Bild und Satire. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000

Krolop, Kurt: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, Berlin: Akademie-Verlag 1987

Lang, Lothar (Hrsg.): Thomas Theodor Heine. München: Rogner & Bernhard 1970

Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien: ÖBV 1990

Lensing, Leo A.: „Photographischer Alpdruck“ oder politische Fotomontage. Karl Kraus Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Photographie. In: Fotogeschichte, Heft 52, 1994, S. 41-58

Lensing, Leo A.: »In the Wiener Werkstätten of the Mind«. The Not-So-Fine Arts in Karl Kraus' *Die Fackel*. In: Karl Kraus. Diener der Sprache Meister des Ethos, Hrsg. von Joseph P. Strelka. Tübingen: Francke Verlag 1990, S. 201 - 224

Lensing, Leo A.: »Lebensstarre« - Bewegende Bilder. Fotografien und ein Film in Die letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus. In: Fotogeschichte, Heft 115, 2010, S. 5-24

Lensing, Leo A.: Bildmontage. In: Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Lunzer, Heinz. Lunzer-Talos, Victoria. Patka, Marcus G. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 120-124

Lensing, Leo A.: Karl Kraus and Walter Benjamin. In: The New York Review, 4. Dezember 2008, <http://www.nybooks.com/articles/2008/12/04/karl-kraus-and-walter-benjamin/> [16.04.2017]

Lensing: Der »bessere« Dreibund und Kokoschka. In: Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Lunzer, Heinz. Lunzer-Talos, Victoria. Patka, Marcus G. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 200-209

Lensing, Leo: Die Fotoporträts. In: Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Lunzer, Heinz. Lunzer-Talos, Victoria. Patka, Marcus G. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 61-68

Lunzer, Heinz: Bildsatire. In: Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Lunzer, Heinz. Lunzer-Talos, Victoria. Patka, Marcus G. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 118-120

Lunzer, Heinz: Ein Grubenhund. In: Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Lunzer, Heinz. Lunzer-Talos, Victoria. Patka, Marcus G. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 124-125

Markt, Maria: Fotomontage als politische Aussage. In: Bild.Strategien hrsg. von Robert Gander und Maria Markt. Innsbruck: Studienverlag 2009

Milch, Thomas: »wiener hintere zollamtsvokabeln voll grauslichkeit« Serner – Kraus – Dada. In: DADAUTRICHE 1907-1970, Hrsg. von Günther Dankl und Raoul Schrott. Innsbruck: Haymon Verlag 1993, S. 33-44

Milovanovic, Marko: ...Ich habe gemalt, was sie nur taten. Karl Kraus und die neue Sachlichkeit. Edition Kritische Ausgabe Band 4. Bonn: Weidle Verlag 2013

Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink Verlag 2000

Müller, Burkhard: Mimesis und die Kritik des Mediums. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995

Paech, Joachim: Das Bild zwischen den Bildern. In: Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Hrsg. von Joachim Paech. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1994, S. 163-178

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. Helbig, Jörg (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. 1998: Erich Schmidt Verlag, S. 14-30

Karl Kraus. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach, 1999. Ausstellung und Katalog: Friedrich Päßflin, Eva Dambacher in Zusammenarbeit mit Volker Kahmen. Marbacher Kataloge 52 Hrsg. von Ulrich Ott und Friedrich Päßflin, S. 224

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2002

Reitter, Paul: The Anti-Journalist. Karl Kraus and jewish self-fashioning in fin-de-siècle Europe. Chicago: The University of Chicago Press 2008

Reitz, Manfred: Die geraubte Mona Lisa. Spektakuläre Kunstdiebstähle von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag 2002

Riha, Karl: Den Krieg photographieren. In: Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen. Hrsg. von Klaus Vondung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 146-161

Rothe, Friedrich: Karl Kraus. Die Biographie. München: Piper Verlag 2003

Scheichl, Paul Sigurd: „IM GROSSEN STYL DER KAISERLICHEN REDEWEISE“. Beobachtungen zu Form und Stil der Leitartikel Moriz Benedikts in der Neuen Freien Presse. In: Zeitungen im Wiener Fin de Siècle. Eine Tagung der Arbeitsgemeinschaft. „Wien um 1900“ der österreichischen Forschungsgemeinschaft. Hrsg. von Sigurd Paul Scheichl und Wolfgang Duchkowitsch. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1997. S. 123 -143

Scheichl, Paul Sigurd: >Die Fackel< und der Erste Weltkrieg. In: Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos, Marcus G. Patka. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 126-139

Scheichl, Sigurd Paul: <Die Fackel>, ein Anti-Medium. In: Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Lunzer, Heinz. Lunzer-Talos, Victoria. Patka, Marcus G. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, 107-117

Scheichl, Sigurd Paul: Objekte von Polemik und Satire. In: Was wir umbringen. >Die Fackel< von Karl Kraus. Hrsg. v. Lunzer, Heinz. Lunzer-Talos, Victoria. Patka, Marcus G. Wien: Mandelbaum Verlag 2006, S. 140-151

Teige, Karel: Über die Fotomontage (1932). In: Fotogeschichte. Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 32, 1989, 61-70

Timms, Edward: *Archetypal Patterns in the Satire of Karl Kraus*. In: Karl Kraus in neuer Sicht. Hrsg. v. Sigurd Paul Scheichl und Edward Timms. München: edition Text und Kritik 1986, S. 174 – 200

Timms, Edward: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874 – 1918. Eine Biographie. Wien: Franz Deuticke 1995

Trachtenberg, Alan: Wright Morris's „Photo-texts“. The Yale Journal of Criticism. Volume 9, Number 1, Spring 1996, S. 109-119. <https://muse.jhu.edu/article/36736> [30.04.2017]

Träger, Veronika: Hannah Höchs allegorische Klebebilder. Zur Repräsentationstechnik der Fotomontage in Höchs Serie „Aus einem ethnographischen Museum“. Diplomarbeit. Universität Wien 2008

Uecker, Mattias: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Bern: Peter Lang 2007

Vinken, J. Pierre: Die moderne Anzeige als Emblem (1959). In: Emblem und Emblematisierung. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert Hrsg. von Sibylle Penkert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978

Von Steinaecker, Thomas: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. Bielefeld: Transcript Verlag 2007

Wagenknecht, Christian: Das Bild des Siegers, In: Kraus-Hefte, Heft 48. Hrsg. Von Sigurd Paul Scheichl und Christian Wagenknecht. München: Edition text + kritik 1988, S. 1-3

Walter, Edith: Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Ideologischer Anspruch und ökonomische Erfordernisse. Wien Köln Weimar: Böhlau Verlag 1994

Wandruszka, Adam: Das Schicksal der „PRESSE“ und der „NEUEN FREIEN PRESSE“ von 1848 zur zweiten Geschichte einer Zeitung Republik. Neue Wiener Presse Druck- und Verlagsgesellschaft 1958

Wassmann, Elena: Die Novelle als Gegenwartsliteratur. Intertextualität, Intermedialität und Selbstreferentialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2009

Wescher, Herta: Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels. Köln: Verlag M.DuMont Schauberg 1968

Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft: Intermedial – Interdisziplinär. Hrsg. von Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2002, S. 163-192

Zima, Peter V.: Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“ Einleitung. In: Literatur Intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film. Hrsg. von Peter V. Zima. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 1-30

Zoltan, Peter: Karl Kraus und die Avantgarde – eine mehrschichtige Beziehung. In: LiTheS: Theaterkulturen – Kulturtheater. Jg. 6 2011, S. 62-94. Online: <http://unipub.uni-graz.at/lithes/periodical/titleinfo/785325> [20.04.2016]

Zusammenfassung

Der Name Karl Kraus wird in vielen Debatten herangezogen. Zum Beispiel zum hundertsten Jahrestag des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges wurde an seine Rolle als Kommentator erinnert. Dass sein Drama *Die letzten Tage der Menschheit* ein Foto-Text ist, es beginnt und endet mit einem Foto, findet nur selten Erwähnung. In dieser Arbeit wird der Entwicklung in Kraus' Werk nachgegangen, die dieser Zusammenstellung vorausgegangen ist. Kraus' Zeitschrift *Die Fackel* dient dabei als Quelle.

Die beiden Fotografien in *Die letzten Tage der Menschheit* kontrastieren einander. Die Technik der Gegenüberstellung hat Kraus bereits 1903 zum ersten Mal mit Bildern angewendet. Dabei hat er die Technik zwei Textausschnitte mit kontrastierenden Aussagen in Parallelförmigkeit zu drucken, auf das Medium des Bildes übertragen. Kraus hat also schon im vierten Erscheinungsjahr der *Fackel* sein System der Text-Text-Bezüge auf intermediale Bezüge ausgeweitet.

Diese Arbeit setzt sich mit Fotografien als Vermittler von Inhalten am Beispiel von Karl Kraus auseinander. Kraus meint, er wolle mit den von ihm ausgewählten Fotografien Zitate der Wirklichkeit zeigen und keine künstlerische Interpretation der Wirklichkeit. In dieser Arbeit wird hinterfragt, ob es sich bei den von Kraus publizierten Fotografien nur um Illustrationen von Beschriebenem handelt, oder ob Foto und Text gleichwertig nebeneinanderstehen.

Dass Fotografien ein wesentlicher Bestandteil von Kraus' satirischer Vorgehensweise sind, wird durch die Nachzeichnung der Entwicklung von Kraus' Umgang mit Fotografien bis zur ersten Buchausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* 1922 gezeigt.

Abstract

Karl Kraus is the topic of many discussions. One example was the First World war centenary, where his part as commentator has been reminded. His drama *The Last Days of Mankind* is a photo-text, but is not often referred to as such. In this thesis, the process which leads to Kraus' word-image-combination is shown. Therefore, the torch is used as main source.

Both images in *The Last Days of Mankind* contrast each other. Karl Kraus used this technique of juxtaposition of images for the first time in 1903. This is only four years after *The Torch* was published for the first time. He has used this technique before to contrast two text-quotes side by side and has applied this method on visual images.

This thesis deals with images as intermediary of content in Karl Kraus' work. Kraus states his intention is to quote reality with the images he chose and not to interpret reality in an artificial way. This thesis states the question if the photographs published by Kraus are mainly exemplifications of written text, or if photographs and written text are equal partners.

Photographs are an essential component of Kraus' satirical approach. This thesis traces the evolution of Kraus' handling of photographs up to the first book publication of *The Last Days of Mankind* in 1922.