

“Erzherzog Friedrich rief Bumsti!”: Karl Kraus e la tragedia della responsabilità¹

Maria Giovanna Campobasso

Università degli Studi di Bologna / Università degli Studi di Milano

Nel pieno del Primo conflitto mondiale lo zar di Bulgaria Ferdinand I si reca in visita a Cieszyn, Teschen in tedesco, dove Friedrich von Österreich-Toskana, Arciduca di Teschen, tiene la sede del Comando supremo di tutte le forze austro-ungariche². Tra i propositi di Ferdinand I c'è il tentativo, peraltro infruttuoso, di ottenere il consenso della monarchia asburgica all'occupazione di Pristina e Prizren. Per l'occasione, l'*entourage* dell'Arciduca programma la proiezione di un filmato di guerra in cui viene mostrato l'impatto di un mortaio austriaco da 30,5 cm. Il Conte Herbert von Herberstein, Gran maestro di corte dello stesso Friedrich, riporta come tutti gli spettatori fossero rimasti colpiti dalla proiezione, ma l'Arciduca, nel tentativo di dimostrare allo zar come la vista del mortaio non gli avesse fatto alcun effetto perché avvezzo a spettacoli del genere, avesse urlato “Bumsti!”. L'esclamazione, chiarisce Herberstein, fa naturalmente una pessima impressione e a partire da quel momento in seno al Comando supremo viene imposto all'Arciduca Friedrich il nomignolo di Herzog Bumsti, che diventa immediatamente, insieme al siparietto, di dominio pubblico (Rauchensteiner 476). Ne danno conferma i riferimenti alla vicenda in *Die letzten Tage der Menschheit* (1925) di Karl Kraus. La tragedia inadatta a un palcoscenico terrestre e concepita per un “Marstheater” (V 5)³, che Kraus scrive tra il 1915 e il 1918, prevede circa duecento scene legate fra loro, più che da una successione cronologica o dalla rotazione dei personaggi, dal tema portante della Grande guerra. Una brevissima scena

del primo atto (I.28) presenta lo zar e l'Arciduca che fanno da spettatori alla proiezione di un film di propaganda militare di Sascha Kolowrat-Krakowsky, il quale produrrà durante la guerra la maggior parte dei cinegiornali a carattere propagandistico voluti dal *Kriegspresssequartier*⁴; a ogni colpo di mortaio l'Arciduca Friedrich reagisce esclamando semplicemente "Bumsti!" (241). La scena restituisce nella sua essenzialità un ritratto inclemente del Comandante supremo, maldestro nelle sue funzioni istituzionali perché intellettualmente inadatto al ruolo che ricopre. In questa sede la resa letteraria dell'Arciduca è perfettamente sovrapponibile alle sue apparizioni successive in *Die letzten Tage der Menschheit* tanto nella forma di personaggio sulla scena quanto nelle menzioni che ne fanno le altre figure. Riferimenti a personalità della storia recente ed eventi del proprio tempo dominano il tessuto drammatico dei *Letzte Tage der Menschheit*, dove Kraus mette a fuoco la rappresentazione di congiunture storiche decisive e non alla definizione del conflitto nella cornice del dibattito mediatico⁵. In linea generale, il dramma costringe il lettore a interrogarsi su come l'Austria sia stata manipolata a lanciarsi in una guerra che non era in grado di comprendere con un entusiasmo che accomunava gli intellettuali e gli strati meno colti della popolazione. L'orizzonte storico dei *Letzte Tage der Menschheit* non è quindi ridotto agli anni tra il 1915 e il 1918, ma abbraccia quegli eventi prebellici che hanno determinato la forma assunta dal conflitto. Anche la dimensione fondamentale della *Fackel*, bimestrale che Kraus dirige e scrive sostanzialmente in autonomia dal 1899 al 1936, è per Edward Timms il piano della storia e costituisce un'enciclopedia critica della vita pubblica europea dell'epoca (Timms, "Archetypal Pattern" 96)⁶. Kraus riporta ed esamina gli stessi fatti di cronaca, stravolgimenti politici, bollettini di guerra, indiscrezioni, uscite editoriali, necrologi, indiscrezioni su figure del panorama letterario e artistico europeo e inserzioni pubblicitarie che trovano spesso posto anche nei *Letzte Tage der Menschheit*, dove pure è quasi assente la dimensione del commento. Questa mancanza strategica è frutto del carattere performativo del dialogo, che consente a Kraus di far sì che i fatti drammatizzati si commentino da soli. Nel caso tanto della *Fackel* quanto dei *Letzte Tage der Menschheit* si tratta di tipologie testuali che racchiudono nella forma più pura le contraddizioni del presente, così Irene Fantappiè (21). Ridurre la scrittura di Kraus ai minimi termini dei suoi riferimenti storici significherebbe però ignorarne la dimensione immaginativa; Kraus stesso mette ripetutamente in guardia da questo tipo di lettura e segnala

come spesso i personaggi della storia si trasformano in maschere, personaggi di fantasia che portano in sé tratti della collettività, quando entrano a far parte del suo repertorio⁷. La vena comico-polemica krausiana fa sua una realtà storica che non manca di tragicità, ma che non può affidarsi alle forme tradizionali della scrittura drammatica per veicolare quella reazione di riso incredulo, l'unica alternativa al pianto angoscioso, di fronte all'orrore del "tragischer Karneval" del conflitto (F 1916, 426-430, 35)⁸. Tra il 1915 e il 1918 "Operettenfiguren [spielten] die Tragödie der Menschheit", scrive Kraus nel *Vorwort* al dramma, precisando: "Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen. [...] Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate" (Vw, 5). Kraus rivela quindi preliminarmente le fasi del proprio processo di scrittura, che si avvale di materiale autentico e di quelli che Elias Canetti qualifica come "akustische Zitate", frasi fatte o esclamazioni pronunciate per le vie della capitale, nei caffè e negli uffici governativi, o riportate sui periodici, nei comunicati ministeriali e sui cartelloni pubblicitari. Canetti distingue due espedienti polemici fondamentali nella scrittura krausiana, la "Wörtlichkeit" e l'"Entsetzen", che prevedono rispettivamente che le parole citate vengano usate nel loro significato più letterale ma al di fuori del loro contesto ideologico, e dunque snaturate e ridicolizzate, o inserite in un dialogo che ne fa motti svuotati di senso (Canetti, "Karl Kraus, Schule" 41-42)⁹. Entrambi gli approcci consentono a Kraus di isolare ed esporre il materiale autentico; quando la citazione viene estirpata dal contesto in cui trova posto abitualmente produce un effetto di dissonanza che la smaschera nella sua brutalità e contraddittorietà (Dorrer, *Neider überall zwingen* 159)¹⁰. Si stima che un terzo del dramma consista in citazioni dirette di fonti scritte e verbali (Hawig 24) e in virtù di ciò nel testo viene individuato il capostipite del dramma di carattere documentario in lingua tedesca (Deiters 108)¹¹. Una definizione riduttiva per chi, come Roberto Calasso, sintetizza il principio compositivo dei *Letzte Tage der Menschheit* parlando di "un teatro della ripetizione della chiacchiera vorticosa, dove le atrocità sono avvinghiate alle futilità, in un perenne giustapporsi di tutto a tutto, che non ammette sviluppo" (776). Annotare sulla pagina gli eventi più sconcertanti dell'attualità è, del resto, una costante nella scrittura di Kraus, che prima, durante e dopo la guerra mette a tema nella *Fackel* fatti e circostanze analoghi a quelli resi in forma drammatica in *Die Letzten Tage der Menschheit*. Spunti per gli articoli della *Fackel* sono ancora i discorsi, i

comunicati, le pubblicità, gli incidenti diplomatici di cui Kraus si trova a leggere sulle riviste o che gli vengono segnalati dai lettori. L'intervento polemico è un medium definito ontologicamente dal suo potenziale d'aggressione; qui con più chiarezza che altrove nella produzione krausiana si distingue l'interazione tra scrittura e azione e si percepisce come l'esperienza della *Fackel* sia stata già a partire dalla *Jahrhundertwende* un vero e proprio fenomeno sociale tanto in Austria quanto in Germania (Rose, "Polemische Transgression" 10). Tendenzialmente, un intervento polemico sulla *Fackel* si apre con una parafrasi, se non con una copia, del materiale oggetto di discussione e prosegue con un lungo attacco che ne demolisce la coerenza e formula un'accusa alla sua disumanità. L'assortimento dei bersagli polemitici sulla *Fackel* è estremamente ampio, dall'Affare Dreyfus alle coccarde in memoria dei caduti vendute per decorare i caminetti, dal declino della produzione letteraria alle foto in costume da bagno di George Bernard Shaw, dal sistema scolastico alla sponsorizzazione di saponi per le mani da parte dell'Imperatore Franz Joseph. Le differenze formali tra il saggio e il dramma impongono ai due generi una tecnica polemica diversa: dove la prosa sceglie un obiettivo da affondare ispezionando contesto, cause e conseguenze dei fatti discussi, il dramma prevede necessariamente che le scene finiscano per autocommentarsi in una struttura circolare che fa un espediente tragicomico degli stessi *Wahlsprüche* e delle *Phrasen* sensazionaliste, le citazioni acustiche, che danno sostanza alla propaganda bellica, così da smascherare la loro pervasività nel discorso pubblico come mezzo di manipolazione.

Sulla responsabilità dei membri della famiglia Absburgo nell'oscenità del conflitto Kraus è particolarmente aspro, perché convinto che il potere che questi esercitano li renda colpevoli del male inflitto all'umanità in misura chiaramente maggiore rispetto a tante altre "unmögliche Komparsen des Kriges", così Canetti (Canetti, "Der neue Karl Kraus" 245). Il colpevole principale è l'Imperatore Franz Joseph, al quale Kraus negli anni non risparmia critiche caustiche e caricature ferocissime. Leopold Decloedt rileva come fin dall'inizio delle ostilità la *Fackel* tenda a distinguere lucidamente in Franz Joseph l'individuo e il monarca (47): se Kraus ha una certa simpatia per le qualità di signorilità e mitezza del primo, è profondamente urtato dall'ostentazione continua dell'amore paterno per l'Austria esibito dal secondo. Con l'attentato a Sarajevo il disappunto per l'operato di Franz Joseph si fa sempre più malcelato, ma durante la guerra le menzioni dirette si riducono: una reticenza che si deve sicuramente

alla volontà di evitare i problemi con la censura di Stato (55). Kraus è però in grado di colpire Franz Joseph senza farne il nome, riferendosi genericamente ai potenti che orchestrano la guerra dai loro palazzi o, ancora più ingegnosamente, citando le frasi fatte che si associavano all'Imperatore, prime fra tutte "Mir bleibt doch nichts erspart auf dieser Welt" e "Ich habe alles geprüft und erwogen"¹². Solo a partire dal 1918, senza pericolo di ritorsioni, Kraus rinuncia ai sottointesi, soprannominando l'Imperatore persino "k.u.k. Bestie" (F 1923, 622-631, 13). Nel 1920, un anno dopo la dissoluzione dell'Impero austro-ungarico, esce sulla *Fackel* un componimento satirico che porta il nome dell'Imperatore, morto quattro anni prima, e riflette a posteriori sul divario tra l'uomo e l'ufficio che ha ricoperto. "Wie war er? War er dumm? War er gescheit? [...] War er ein Körper? War er nur ein Kleid? War eine Seele in dem Staatsgewand?". In conclusione, i versi virano sulla guerra: "Wollt' er die Handlung oder bloß den Akt? Wollt' er den Krieg? [...] Hatt' er eine Spur von Tod und Liebe und vom Menschenleid?". Senza darsi alcuna risposta, Kraus rinuncia alla chiusura a effetto che spesso sigilla i suoi versi, limitandosi a constatare che mai si è visto un esempio di tale "Unpersönlichkeit" (F 1920, 551, 18). Anche all'Arciduca Friedrich è concesso apparentemente il beneficio del dubbio. Non è che un uomo incapace di contare fino a tre che sguazza "mit ahnungslosem Behagen in der Wanne eines Blutmeers [...]". Dieser Heros, der 'Bumsti!' rief, als er im Kino Soldaten fallen sah, dieser Ehrendoktor der Philosophie, dieser Kretin war der Marschall unseres Verhängnisses", sentenza nel quarto atto il Nörgler, l'alter-ego letterario di Kraus (IV.29, 416)¹³. A un terzo del saggio "Nachruf" (1919), dedicato ai sacrifici collettivi compiuti inutilmente in nome di una monarchia che non ha mai davvero preso le misure della strage che si andava consumando su suo ordine, Kraus nomina tra i colpevoli della guerra un non identificato "Erzherzog, dem man vergeben muß, weil er nicht weiß, was er nicht tut" (F 1919, 501-507, 13). Il resto del testo identifica chiaramente questo portatore di uno spirito da "Blutspekulant" con il Comandante supremo. *Die Fackel e Die letzten Tage der Menschheit* restituiscono quindi l'immagine di un inetto dalla scarsa intelligenza al quale si era assegnato un incarico di grande responsabilità nonostante, se non in virtù, della sua incompetenza nelle cose di guerra. Come consuetudine nelle casate reali europee, Friedrich intraprende presto la carriera nell'esercito, diventa ufficiale a ventisette anni e, pur non distinguendosi per una particolare attitudine all'arte militare, diventa nel 1907 Comandante della Milizia

imperiale regia di difesa nazionale austriaca¹⁴. Il 25 luglio 1914 Franz Joseph nomina l'Arciduca Comandante dell'esercito balcanico e il 31 luglio Comandante supremo delle forze armate dell'Impero austro-ungarico. Il ruolo era stato già assegnato all'Arciduca Franz Ferdinand; l'attentato rende quindi la scelta di un nuovo comandante necessaria, visto che Franz Joseph non è nelle condizioni di assumersi l'incarico¹⁵. Rauchensteiner chiarisce come la decisione di affidare a Friedrich, piuttosto che a Eugen von Teschen, decisamente più abile nelle cose militari, un ufficio così impegnativo è legata solo in parte a questioni dinastiche, ma si deve soprattutto alla mansuetudine del fratello maggiore. Il Comandante supremo dell'esercito doveva sì godere di autorità ma lasciare di fatto la gestione delle operazioni all'indiscusso esperto militare del Paese, il Capo di Stato maggiore dell'intera forza armata austriaca, Franz Conrad von Hötzendorf (152-153). Ci si aspettava che l'Arciduca si accontentasse di un ruolo di rappresentanza e di fornire le firme necessarie, ma che lasciasse agire Hötzendorf secondo il proprio criterio¹⁶. Effettivamente, il Capo di Stato maggiore tiene le fila della strategia militare austro-ungarica fino al 1917 e il Comandante supremo dell'esercito non viene quasi mai coinvolto nelle decisioni, ma viene informato sempre più spesso a posteriori (152-154, 258). Bisognava anche che la persona scelta si distinguesse per un'autorità data dal rango e dall'età, così da bilanciare la controparte tedesca, dal momento che l'Imperatore Wilhelm II aveva subito assunto personalmente l'incarico. Agli occhi dell'opinione pubblica la manovra è completamente trasparente e il fatto che la carica di Friedrich fosse quasi solo nominale mette spesso in difficoltà i rapporti con la Germania; lo staff a Teschen si trova costretto in più occasioni a correre ai ripari per evitare umiliazioni all'Arciduca, e dunque alla dinastia, davanti alle alte cariche dell'esercito tedesco e al popolo austriaco¹⁷. Negli incontri con l'Imperatore tedesco Friedrich si dimostra sempre assai teso, come un animale portato al macello, riporta Herberstein, che è testimone in più di un'occasione di colloqui molto penosi tra un Arciduca in estremo disagio e i vertici militari dell'Impero tedesco (539, 255). Questi prende nota di un colloquio del 1915 con Wilhelm II in cui Friedrich parla a malapena e appare confuso e disinformato. Non è poi possibile trattenerlo per più di mezz'ora nella stessa stanza dell'Imperatore perché – secondo Herberstein a ragione – in apprensione alla prospettiva di dover prendere parte attivamente a una conversazione in cui sarebbe tenuto a esprimere un'opinione (539). Per il Gran maestro di corte, lo stato d'ansia in cui versa l'Arciduca in queste

circostanze non è la conseguenza non solo di un certo livello di timidezza, ma soprattutto della sua inerzia mentale e della paura di essere colto in fallo dal proprio interlocutore (476). La proposta da parte della Germania di un comando supremo congiunto è all'inizio inaccettabile per l'Austria perché di fatto si sarebbe trattato di un'ammissione dell'inadeguatezza di Friedrich e avrebbe costituito un vero e proprio atto di sottomissione da parte di Franz Joseph. Durante le trattative Friedrich appare in evidente stato di agitazione, quasi di timore, riporta Herberstein. Il Comandante supremo risentirà politicamente dell'accordo all'interno del Comando Supremo, agli occhi dell'alleato tedesco e dei cittadini (254-255). Nel febbraio 1917, qualche mese dopo la morte di Franz Joseph, il suo giovane successore Karl Franz Joseph, ora Karl I, assume l'incarico di Comandante supremo dell'esercito austro-ungarico, dispensando l'Arciduca con tutti gli onori del caso e conferendogli una serie di cariche puramente rappresentative (648-649, 686).

Il governo centrale deve aver vissuto con molto imbarazzo l'incompetenza dell'Arciduca Friedrich e avrà cercato disperatamente, attraverso gli organi di stampa vicini al governo e i comunicati ufficiali, di nobilitarne la figura e farne un *leader* competente agli occhi dei sudditi. Kraus ne dà testimonianza indiretta nella scena III.24 in un dialogo tra gli Zwei Verehrer der Reichspost, quotidiano indipendente cristiano (1894-1938) di forte ispirazione filoabsburgica¹⁸. I due rappresentano, accanto a quelli storici e a quelli fittizi, la terza tipologia dei personaggi dei *Letzte Tage der Menschheit*, figure prototipiche, stilizzate, di carattere cabarettistico, che spesso appaiono in coppia, come nel caso del Patriot e dell'Abonnet. Gli Zwei Verehrer der Reichspost incarnano la sclerotizzazione di una propaganda efficace assimilata tramite i giornali di cui si fanno i promotori ideali. Nell'universo krausiano la stampa produce materialmente l'opinione delle masse, così da renderle a tutti gli effetti "unfähig zum Richten", da suggerire loro "die Haltung des Unverantwortlichen, Uninformierten", sintetizzerà Walter Benjamin nel 1931 (335). Kraus delegittima lo sforzo bellico attraverso l'evidente discrepanza tra la narrazione propagandistica della guerra difensiva, portata avanti con vigore dall'Impero austro-ungarico come da quello tedesco, e i fatti che la quotidianità della guerra rendeva evidente agli occhi dei lettori¹⁹. Nei *Letzte Tage der Menschheit* solo il Nörgler è in grado di guardare oltre la narrazione di Stato. Personaggi come gli Zwei Verehrer der Reichspost sono pronti ad adattare la propria realtà alla

versione della verità proposta dai giornali, e quindi dal governo, a prescindere dall'insensatezza delle conclusioni a cui si arriva dopo la lettura. Kraus si avvale di un lessico iperbolico e grottesco così da sottolineare per il lettore l'assurdità delle voci diffuse grazie agli strumenti della propaganda filogovernativa: Friedrich è annoverato tra gli "Helden der Tat", i membri della famiglia Absburgo impegnati nelle ostilità; di certo a nessuno stanno più a cuore le sorti del conflitto dello "höchster und erster Soldat des Reiches", l'Imperatore, delle cui "Liebe und Sorge" sono consci tutti i soldati (III.24, 298); del "Generalissimus Friedrich" si parla come di uno stratega paternamente impegnato a portare le sue truppe al trionfo. È noto come lo "Schlachtendenker" spenda le notti a studiare le carte insieme a Hötendorf e che i soldati abbiano fiducia illimitata in lui. "Unser Feldmarschall wird's schon machen!", dicono al fronte (299). Il cuore di Josef Ferdinand, un generale di fama incomparabile e un autentico commilitone per le truppe, leale, amato se non idolatrato, appartiene ai suoi soldati e tutti i cuori dei soldati appartengono a lui. Peter Ferdinand sarà ricordato per le sue gesta colossali; Josef, "Der Heldenhafte", direbbero i soldati austriaci e addirittura serbi, "sei unverwundbar"; Eugen è un nobile cavaliere, Max è proprio in gamba, Albrecht condivide la fame e la sete con i suoi soldati (300). Gli Zwei Verehrer der Reichspost non sono in grado di riflettere criticamente sulla realtà e accettano con sincera partecipazione il racconto di una guerra salvifica per l'Austria diffuso dal governo centrale. L'Erster Verehrer der Reichspost menziona in apertura *Unsere Dynastie im Felde*, un volume biografico del 1915 per la penna di Artur Gáspár, incaricato della censura per l'Ungheria al *Kriegspressequartier* (Rumpler 409). Gáspár afferma nell'introduzione di aver riportato le proprie impressioni sui "wunderbare Ereignisse" a cui assiste mentre accompagna gli eserciti tra il 1914 e il 1915 (7). Il volume è un esempio di materiale autentico che Kraus cita alla lettera, attingendo al capitolo dedicato all'Arciduca dal titolo "Der Soldatenvater". È un'enorme fortuna per l'Impero avere a capo dell'esercito un uomo che porta avanti la propria "gigantische Arbeit" pensando "in den bei tagelang währenden Schlachten oft unvermeidlichen Stunden der Entbehrung nur an ihre hehre Pflicht". Animato da grandiosa forza morale, questi studia con occhio di falco i punti più remoti del campo di battaglia con l'aiuto della sua profonda "Erkenntnis des Geheimnisses des modernen Krieges" (Gáspár 41-42). Gáspár sostiene di aver osservato una volta una truppa guidata da

Friedrich avanzare ai piedi di una collina. Un veterano del gruppo che accompagna l'autore scorge il "Generalissimus" in lontananza e non riesce a sopprimere sui suoi "harte Züge" un moto di commozione. "Dann fuhr er mit seinem wetterfesten Kavalleristenhandschuh über die Augen, in welchen etwas Verdächtiges blinkte und sagte mit einer bei ihm vorher nie wahrgenommenen Rührung: 'Der Soldatenvater...'" (Gáspár 45-46; III.24, 299-300). La fonte riporta un episodio di carattere patriottico chiaramente di fantasia che, secondo le indicazioni di scena, commuove fino al pianto gli Zwei Verehrer der Reichspost. Anche qui Kraus segnala l'incapacità dei due uomini di distinguere il vero dal falso. Lo scambio è infarcito di fraintendimenti: negli occhi del veterano brillava "etwas Verdächtiges", ma lo Zweiter Verehrer der Reichspost prende il luccichio di una lacrima per un "Lichtsignal oder was, p. v. -!" (300). L'equivoco è un espediente tipico della scrittura comica di Kraus, che coniuga così due dei suoi grandi crucci, la decadenza della lingua tedesca e l'illetteratismo²⁰, che qui si estrinseca nell'incapacità di differenziare il significato letterale da quello figurato e nella certezza che il libro di Gáspár si conquisterà il suo posto nel canone della letteratura di guerra austriaca (301). Fa da contraltare al dialogo la scena I.20, il primo accenno a Friedrich, che pure non viene nominato esplicitamente²¹. Lo scambio tra i due tenenti rimanda l'immagine di un Comandante in capo all'esercito austro-ungarico inadeguato che non riscuote tra i soldati alcun rispetto ma che viene spesso deriso per la scarsa propensione al comando. Kraus si avvale di due personaggi-prototipo, Beinsteller e Fallota, ai quali ricorre più volte per drammatizzare iperbolicamente l'indifferenza degli ufficiali per le sorti dei soldati o dei civili (III.3, V.1)²². A Beinsteller pare ci sia ai piani alti una gran voglia di attaccare; "Das is wenigstens a Abwechslung", commenta *en passant*. "Beim letzten wars zu blöd", aggiunge in riferimento all'ultimo attacco, che è costato all'esercito austro-ungarico duemila feriti e seicento morti. Per i due tenenti il problema non è tanto la morte ingiustificata dei tanti uomini mandati al fronte senza una strategia militare definita, quanto lo spreco di soldati ben addestrati, visto che con il "Menschenmaterial" si dovrebbe risparmiare. "Da hams wieder austarokiert oben. Lass mas amal stürmen, heißt's da. Wenn die Mannschaft anfangt, mit'n Dörrgemüse unzufrieden z'werden, laßt mas stürmen". Qui viene subito chiarita la leggerezza con cui è stato dato l'ordine: "Der Blade sagt nachher: Schauts, is das a Resultat? Ah was, hat's gheißen, die Leut haben sonst eh nix anderes zu

tun”. Quello al “Blade” è un riferimento al Comandante supremo che è in ultima istanza quello che firma gli attacchi. Non si tratta certo di alta strategia, osserva ancora Beinsteller, restituendo l’immagine di un Arciduca diametralmente opposto allo “Schlachtendenker” della scena III.20 impegnato giorno e notte a studiare i prossimi passi dell’Austria verso la vittoria. Friedrich non solca le colline con il suo esercito, ma si aggira piuttosto come “Gottsöberste” tra le strade di Teschen, ridicolo nel suo abbigliamento militare, con tanto di *Marschallstab*, bastone di rappresentanza che di regola veniva portato solo durante le cerimonie ufficiali (I.20, 120). L’inadeguatezza cronica del Generalissimus resta un segreto tenuto con discrezione dall’intera popolazione dell’Impero fino al 1918, quando, nel pieno dei disordini che caratterizzano gli ultimi giorni della Prima guerra mondiale, per le strade della capitale si muovono accuse pesanti all’incompetenza di Friederich come Comandante supremo dell’esercito, alla sua avarizia e ai profitti che gli sarebbero spettati durante la guerra grazie ai suoi latifondi, che rifornivano di latte la maggior parte del paese (“Bericht” 155).

L’Erzherzog personaggio compare per la prima volta in *Die letzten Tage der Menschheit* nel breve siparietto del “Bumsti” che condivide con Ferdinand I:

Hauptquartier. Kinotheater. In der ersten Reihe sitzt der Armeeeoberkommandant Erzherzog Friedrich. Ihm zur Seite sein Gast, der König Ferdinand von Bulgarien. Es wird ein Sascha-Film vorgeführt, der in sämtlichen Bildern Mörserwirkungen darstellt. Man sieht Rauch aufsteigen und Soldaten fallen. Der Vorgang wiederholt sich während anderthalb Stunden vierzehnmal. Das militärische Publikum sieht mit fachmännischer Aufmerksamkeit zu. Man hört keinen Laut. Nur bei jedem Bild, in dem Augenblick, in dem der Mörser seine Wirkung übt, hört man aus der vordersten Reihe das Wort:

Bumsti! (II.28, 241)

L’inadeguatezza della reazione dell’Arciduca a uno spettacolo a cui il resto del pubblico assiste in silenzio con l’attenzione che si confà al proprio ruolo è marcata dall’esclamazione infantile ripetuta per quattordici volte. Come spesso accade, manca nella scena un personaggio che commenti l’episodio, la cui interpretazione è lasciata al lettore. In questo *Die Letzten Tage der Menschheit* trovano la propria peculiarità a livello mediale se messi a confronto con passi della *Fackel* con cui condividono il nucleo tematico. L’espedito di affidare all’iterazione del “Bumsti” il ritmo della scena

ritorna infatti in una resa in prosa della II, 28, integrata in “Nachruf”. Si tratta di una delle molte istanze di autoriscrittura che legano le due fatiche di Kraus, che era solito rimaneggiare episodi già oggetto di lunghi interventi sul periodico per imbastire i dialoghi del dramma. Gerald Stieg arriva a definire la tragedia “eine konzentrierte *Fackel*, sie ist als großes Zitat ein großes Zeugnis” (“*Die Fackel*” 112)²³. Il lungo intervento apre il numero di gennaio 1919 della *Fackel*; alla quarantasettesima pagina Kraus interrompe una lunga riflessione sulla mancanza di responsabilità dei capi militari austro-tedeschi con un dialogo tra un non identificato “Schlachtenlenker” e un cittadino che ha perso un fratello in guerra. A parlare è chiaramente il Comandante supremo, come suggerisce la sovrapposizione tra questo passaggio e la scena I.28.

[Erzherzog Friedrich] fletscht die Zähne und fragt: “Ihr Bruder is g’fallen?” “Jawohl, kaiserliche Hoheit”. “Das is a Pech”. Oh, er hat selbst einmal Soldaten fallen gesehn, einen nach dem andern, im Kino des Hauptquartiers, neben Ferdinand von Bulgarien. Kein Laut im Saal. Nur eine Stimme in der ersten Reihe, nach jedem der zwanzig Bilder, die Mörser- wirkungen vorführen: ‘Bumsti!’ Bald darauf erschienen Rektor, Dekan und Prodekan aus Wien und machten ihn zum Ehrendoktor der Philosophie. Bumsti! So animalisch empfindet sich der Krieg selten [...]. Menschenleiber fallen: Bumsti! Der da spürt das Ergebnis. So nehmen wir andern das kinodramatische Ende Österreichs entgegen. Bumsti! Sollte es nicht nach der Quantität dieser Kriegshandlung, im dimensionalen Geschmack ihres führenden Geistes, im Sinne dieser ganzen Gefühlsmechanik unseres Lebens und Sterbens, der Titel des großen tragischen Karnevals sein? Dieser schwarzen Messe, die ein gedunsenes Gespenst zelebriert hat? Bumsti! — das war der einzige Lebenslaut aus einem Munde, welchem Dokumente des Generalstabs den Wunsch zusprechen, daß bald auch das ganze Hinterland in Blut ersaufe. (F 1919, 501-507, 48)

L’intervento sulla *Fackel* informa quindi l’interpretazione della scena, dove l’Arciduca stesso, a cui manca l’esperienza umana della morte sul campo, non è in grado di distinguere tra un caduto sullo schermo e la realtà dolorosa di un fratello perso sotto le armi. Qui il candore dell’esclamazione contrasta con la verbosità del passo e accentua il retrogusto macabro del piacere infantile che esibisce Friedrich alla vista delle macchine da guerra in azione. Kraus integra nel passaggio quel “Das is a Pech” con il quale l’Arciduca aveva reagito nell’autunno 1918 alla lettura pubblica del necrologio ai caduti dell’Impero austro-ungarico. L’espressione torna dopo qualche rigo, quando il generale risponde alla notizia della disfatta

austriaca con altrettanta indifferenza, con parole di mostruosa banalità, così Robert Cohen (40): “Das is a Pech’. Dann zwinkert er freundlich durch den Zwicker und weiß nicht, wie ihm geschieht”. Il focus della scena, e quindi del passo sulla *Fackel*, non è tanto la figura storica del Comandante supremo, quanto la sua mancanza di empatia e il senso di legittimità con cui ignora con distacco le conseguenze del bagno di sangue che ha contribuito a pianificare. Secondo questa lettura, gli attacchi all’Erzherzog von Teschen trascendono l’individuo e ne fanno un *exemplum* satirico di incapacità politica, configurandosi piuttosto come occasioni per discutere l’incompetenza di chi è al potere durante un evento di una portata inaspettata come il conflitto mondiale. La vuotezza di questo ‘Bumsti’ così puerile si presta a fare da titolo al carnevale tragico che è stato il conflitto, così Kraus (F 1916, 426, 38). Anche dopo la fine delle ostilità il ‘Bumsti’ viene citato nella *Fackel* senza che compaia il nome di Friedrich. Oltre a confermare come l’episodio fosse così noto da non aver bisogno di ricordare le personalità coinvolte, questa reiterazione implicita mostra la misura in cui Kraus reputa l’esclamazione rappresentativa della persona dell’Arciduca. L’espressione compare la prima volta sulla rivista nel 1916, quando Kraus scrive sulla *Fackel* del conferimento all’Arciduca del titolo di dottore in filosofia da parte dell’Università di Vienna e lo accusa, tre anni prima di “Nachruf”, di conoscere la guerra solo vicariamente, attraverso i filmati (F 1916, 426, 38). I professori e i rettori fanno ormai a gara tra chi concede più dottorati, scrive Kraus, ma sarebbe bello se chi si fregia del titolo di professore universitario usasse la testa anche nel mondo fenomenico, se sapesse distinguere tra un Napoleone e chi conosce la guerra solo grazie a uno schermo di proiezione o quando dovrebbe essere in grado di dire qualcosa in più che ‘Bumsti!’ alla vista di uomini che muoiono (F, 1916, 426-430, 15)²⁴. Nello stesso anno, in una seconda rievocazione dell’episodio, Kraus dà ampio spazio a una delle crociate che porta avanti sulla *Fackel*, quale la protesta contro la brutalità delle proiezioni di guerra, che interpreta come uno strumento di partecipazione indiretta, ma non per questo meno vile, alle bugie della guerra eroica (Lensing 684). Nel maggio 1918 dichiara di non aver piacere a recarsi al cinematografo per il senso di disgusto che gli provoca la spettacolarizzazione delle morti in battaglia che vengono mostrate nei cinegiornali prima delle proiezioni, per il fastidio che gli provocano i gridolini lussuriosi delle ragazze di fronte ad azioni perseguibili a livello penale nella vita reale – l’omicidio – e soprattutto “weil ich ja doch niedas Glück haben würde, einen

ehedem glorreichen Heerführer vor der gefilmten Prozedur hinfallender Menschenleiber zwanzig mal hintereinander ‘Bumsti!’ sagen zu hören” (F 1918, 474-483, 124). Il ricorso all’espressione infantile è ancora una volta un segnale parodico che indica inequivocabilmente al lettore il carattere comico-grottesco del personaggio. L’incongruenza tra l’inadeguatezza del ‘Bumsti’ e la generica ampollosità del passaggio nel quale si integra crea una rottura stilistica che, osserva Sigurd Paul Scheichl, nel caso di Kraus non è mai un vizio retorico ma una fioritura di forma intenzionale. Kraus ricorre programmaticamente alla rottura stilistica per tacciare le figure di inautenticità e rivelare l’inorganicità delle situazioni descritte (“Der Stilbruch als Stilmittel”, 128-134). Questo è vero soprattutto nella lirica, come nel caso del breve componimento satirico del 1920 “Herzog Friedrich”, che recita volentieri durante le sue letture pubbliche: “Als er, im Kino geschah’s, sie da fallen sah, rief er: Bumsti!” (F 1920, 551, 19). Kraus assegna significativamente al breve testo il sottotitolo “Heroischer Vers”, così da guidare il lettore o l’ascoltatore nella fruizione dei versi in chiave ironica.

Il personaggio dell’arciduca trova posto anche in due brevi rifacimenti del *Faust, Teil II* (1832) di Goethe e della *Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), opera buffa in tre atti di Jacques Offenbach²⁵. In entrambi i casi si tratta di materiale noto al grande pubblico, così da consentire al lettore di riconoscere prontamente gli interventi strutturali apportati e apprezzare a pieno il processo di adattamento del testo originale nel quale viene integrato l’aneddoto del ‘Bumsti’²⁶. In chiusura del “Nachruf” Kraus colloca una breve scena Walpurgis. Le figure, tra cui l’io narrante, si muovono “kinodramatisch” tra un walzer insanguinato e un “Totentanz” come in sogno. Tutti si fermano, siedono, la festa finisce e nel silenzio assoluto si sente il tonfo di “ein gewaltiger Fall”²⁷. Una voce dalla prima fila urla solo una parola, “aber mit einem Ton, in dem alle Quantität der Leere dumpf zu Boden schlug, das große Wort des Nachrufs aller Nachrufe: Bumsti”. Phorkyas si toglie la maschera, mostra il volto di Mephistopheles e restituisce il suo bastone da maresciallo, lasciando intendere di aver assunto le sembianze di Friedrich (F 1919, 501-507, 120)²⁸. Torna nel testo uno dei motivi specifici degli attacchi contro l’Arciduca, il *Marschallstab*, simbolo della vanità ingiustificata che gli ispirava la sua stessa divisa; una sessantina di pagine prima Kraus riportava di aver sentito con le sue orecchie il Capo supremo definire il proprio bastone da maresciallo “der oberste Traum eines jeden Soldaten” (58). L’ultima comparsa significativa dell’Arciduca

sulla *Fackel* risale al 1927, quando Kraus ne fa il protagonista della parodia di un'aria tratta da *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, una delle undici operette di Offenbach che Kraus adatta in tedesco per la radio e della quale legge spesso degli stralci nelle sue *Vorlesungen*²⁹. Del lavoro di Offenbach Kraus apprezza la derisione del potere costituito e questo testo in particolare gli è molto caro (Timms, “Karl Kraus's Adaptations of Offenbach” 91, 101): con la sua “geniale Bloßstellung der dynastisch-militaristischen Wahnwelt”, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* riesce già nel “leibhaftiger Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen”, a far sì che la follia del discorso patriottico si sgretoli nel confronto con le contingenze (F 1927, 751-756, 79). Nella parodia krausiana l'Arciduca impersona il général Boum, che nell'operetta dà corpo al tipo del *miles gloriosus*. Kraus interviene sull'originale interpolando il testo con dettagli facilmente riconducibili all'Arciduca: der Held General Bumbum si assicura la vittoria, come le donne, a suon di “Bumsti”; cosa capita in guerra al “Menschenmaterial” gli è indifferente, visto che a lui conferiranno comunque il titolo di dottore *honoris causa* in filosofia. Kraus ironizza sull'assenza di Friedrich al fronte; der Held General Bumbum, come le général Boum, è un millantatore: “Die frechsten Feinde zittern / Vor meinem Mut, / Wenn sie den Federbusch nur wittern / Auf meinem Hut” (F 1927, 751-756, 71-72). Nel passaggio dall'intervento all'adattamento del testo letterario la scrittura di Kraus si converte da polemica in satira³⁰. Per Fantappiè alla base dell'esercizio satirico krausiano c'è un processo di vera e propria appropriazione, dove la citazione o l'omaggio tendono pericolosamente, per stessa ammissione di Kraus, verso il plagio (Fantappiè 112). A un primo sguardo il materiale della satira krausiana, il personaggio reale citato per nome, può sembrare lo stesso della polemica. La satira di Kraus si caratterizza però come una modalità di scrittura che aggiunge sempre all'argomentazione polemica una dimensione di carattere finzionale. L'esercizio libero della fantasia consente peraltro a Kraus di allargare il suo obiettivo oltre la personalità storica presa di mira e affrontare elementi tangenziali che chiudono il cerchio dell'invettiva (Timms, “Archetypal Pattern”. 94-95)³¹. Nel caso della parodia della *Grande-Duchesse de Gérolstein*, come Offenbach prima di lui, usa il personaggio del generale per prendersi gioco di una classe di guerrafondai che guarda allo sforzo bellico come a uno spazio di autoglorificazione, riprendendo l'infantilità del personaggio originale, che a chiusura di ogni strofa restituisce foneticamente, esattamente come l'Arciduca, il suono delle armi.

Anche le scarse abilità oratorie del Comandante supremo degli eserciti austro-ungarici nelle occasioni ufficiali sono oggetto di scherno nei *Letzte Tage der Menschheit*. La tragedia conferma ancora una volta la distanza tra l'immagine di bonaria paternità caldeggiata dagli organismi di propaganda e la percezione pubblica dell'Arciduca, frutto non solo di indiscrezioni ma anche dell'esperienza diretta dei cittadini durante le apparizioni pubbliche. Le fonti confermano come si tratti di un ulteriore grattacapo per il seguito dell'Arciduca: anche un breve discorso prestampato poteva essere un potenziale fiasco, scrive Herberstein. Rauchensteiner riporta che per le celebrazioni del sessantesimo compleanno di Friedrich, il 4 giugno 1916, viene preparato un discorso di circostanza, i passaggi più importanti marcati in rosso e le pause segnalate ma l'Arciduca si mostra subito in difficoltà, non riesce neppure a individuare la pagina dalla quale dovrebbe iniziare la lettura (Rauchensteiner 526). Il Generalissimus è il protagonista di una seconda scena brevissima, dove finisce di leggere un discorso con sforzo evidente e perde il filo prima di trovare l'ultima pagina. Passando in rassegna i giovani ufficiali, borbotta:

ERZHERZOG FRIEDRICH (*ablesend*): – Und so – schließe ich mit den Worten: Seine Majestät unserer Oberster Kriegsherr lebe hoch hoch – (*umblättern*) hoch. (*Hochrufe. Nach einer Pause, in welcher er, feixend und die Zähne bleckend, die vor ihm stehende Reihe junger Offiziere mustert, an deren einem sein Blick haften bleibt*) Ah – das is – der Buquoy! Der – hat schon – eine Auszeichnung! (*Nach einer Pause, in der sein Blick weitergeht, um an einem andern haften zu bleiben*) Und – das da – is auch – ein Buquoy! Der – hat auch eine Auszeichnung! (*Pause des Nachdenkens*) Jetzt – ham – zwei Buquoy – eine Auszeichnung!

DER ADJUTANT (*geht auf den Armeeoberkommandanten zu und meldet*): Kaiserliche Hoheit, der Rektor der Wiener Universität mit dem Dekan und Prodekan der philosophischen Fakultät warten untertänigst auf die Erlaubnis, Euer kaiserlichen Hoheit das Ehrendoktorat der philosophischen Fakultät verleihen zu dürfen. (III.23, 297-298)

Qui Kraus riesce a condensare due degli elementi che prende sistematicamente di mira nelle canzonature del Generalissimus: la difficoltà a far di conto, vale a dire la sua scarsa intelligenza, e il conferimento del dottorato *honoris causa* in filosofia. Anche qui la menzione del dottorato ha la funzione pratica di sottolineare per assurdo la distanza tra la percezione pubblica del Duca e l'ipocrisia di chi si ostina a cercare di mascherarne

l'incompetenza. Lo stesso binomio ritornerà sulla *Fackel* nel 1920, quando Kraus dichiara di essere venuto a conoscenza di "ein echtes Dokument aus Österreichs größter Zeit – ausnahmsweise von keinem Monarchisten zu bezweifeln" con tanto di note a piè di pagina (F, 1920, 554-556, 52). Si tratta di un'ordinanza firmata dal sindaco di Teschen relativa allo stesso corteo organizzato per il sessantesimo compleanno dell'Arciduca di cui scrive Herberstein. Per Kraus, il contenuto del foglio ritrovato è rilevante anche se, e soprattutto perché, gli eventi che restituisce appartengono al passato; è chiaro lo sforzo di guardare retrospettivamente alle dinamiche di potere che hanno scandito la Grande guerra, di modo che i lettori della *Fackel* possano prendere coscienza della passività con cui gli austriaci hanno vissuto gli anni della Prima guerra mondiale. Il contributo di Kraus porta il titolo "Post-Festum", un gioco di parole tra "Festzug" e la locuzione "post festum", che sta a indicare un momento in cui è già troppo tardi per qualcosa e ogni azione risulterebbe vana. Lo studio del documento fornisce a Kraus il pretesto per tornare a scrivere, due anni dopo la dissoluzione della monarchia asburgica, delle colpe dei vertici militari nella strage compiuta ai danni dell'Austria e degli austriaci. L'articolo presenta la struttura tipica dell'invettiva krausiana scatenata dalla lettura dei periodici sotto il controllo del *Kriegspressequartier* o dai comunicati governativi: la presentazione asettica dei fatti per citazione o parafrasi anticipa una feroce dissezione delle assurdità conservate nel testo, così da generare un senso diffuso di tensione e spaesamento. Kraus riporta l'ordinanza completa:

[...] VIII. Nach dem Weihechor hält Herr Bürgermeister Gamroth eine Ansprache an die Höchste Persönlichkeit. Am Schlusse der Ansprache und zwar auf ein gegebenes Zeichen durch Herrn Revidenten Rudel erschallen Hochrufe, worauf sofort die Volkshymne angestimmt wird.

IX. Nach der Absingung der Volkshymne muß sofort unbedingte Ruhe eintreten, da die Höchste Persönlichkeit die an ihn gerichtete Rede beantworten wird. Nach Schluß der Rede der Höchsten Persönlichkeit erschallen neuerlich Hochrufe, die insolange anzudauern haben, bis die Höchste Persönlichkeit am Balkon des Schlosses erscheint.

X. Gleich nach Erscheinen der Höchsten Persönlichkeit am Balkon setzt sich der Festzug, wie folgt, in Bewegung: Die Musik bleibt vor der Auffahrtsrampe stehen. [...] (F 1920, 554-556, 53)

Se l'evento viene presentato ufficialmente come un festeggiamento di compleanno, la struttura auspicata dal sindaco, senz'altro in concerto

con il governo centrale, appare fin dall'inizio come un'autocelebrazione propagandistica del potere statale. La dimensione spaziale del corteo è anche verticale: la circostanza legittima la posizione del Comandante supremo degli eserciti austro-ungarici, che domina fisicamente il corteo dal balcone del palazzo di Teschen. Il *Festzug*, tuttavia, è pensato non tanto per l'Arciduca quanto per gli spettatori, che amano disporsi in "Gruppen und Spalier für ihre Henker". Kraus riconosce il potenziale retorico del corteo che, a differenza di mezzi di propaganda più complessi come la letteratura, riesce ad avere un forte impatto sulle masse, intrattenute dalle marce, dalla musica e dai colori (Edelman 156). È proprio di questo spettacolo coreografico di gioia, innocenza, ordine e amore per la patria che scrive Kraus, il quale critica aspramente la contraddizione tra la rappresentazione artificiale di una comunità solidale e gioiosa e la realtà dei morti del 1916. In questo senso Kraus parla "von der Erniedrigung durch die Majestät, von der Schmach dieser Feste, von der Beschmutzung lichter Kinderkleider bei einer Satansmesse, wo schon die nackte Not das Gott erhalte sang". Esauritasi la minaccia della censura, la *Fackel* torna quindi a fare il nome di Friedrich nel contesto di un'invettiva contro l'indifferenza della popolazione di fronte alla morte e alla distruzione portate dalla Grande guerra ma soprattutto contro la disumanità dell'élite. Per Kraus, questi "böartige Idioten" sono i rappresentanti di una patria, quella degli Asburgo, dai quali i nemici hanno liberato l'Austria troppo tardi (F 1920, 554-556, 55). Dal canto suo, Friedrich aveva dimostrato la sua completa distanza psicologica dall'enormità del conflitto con quel "Das is a Pech" del 1918, ricorda Kraus con una violenza verbale impensabile prima della fine della guerra:

Seit das Menschengeschlecht die sonderbare Einrichtung getroffen hat, daß böartige Idioten über ihr Gut und Blut schrankenlos verfügen können, dürfte es nie einen jämmerlicheren Anblick gegeben haben als die Höchste Persönlichkeit auf dem Balkon von Teschen, im Antlitz nichts als soldatenväterliche Glorie [...]. Und wenn man alles reiflich erwogen hat: wie es geschah und daß rings um dieses Lager dickster Genußfreudigkeit die Welt an Hungerödeme starb, während im Hauptquartier der Mordsgemütlichkeit das Blut verbrecherischer Siege mit dem eigens dafür so genannten "Schampus" begossen wurde. (*Ibid.*)

Il saggio accenna a una controversia finora trattata quasi in sordina, ossia la quantificazione delle responsabilità effettive di Friedrich nella Grande guerra. Attualmente, il dibattito storiografico sul ruolo dell'Imperatore

e dei suoi collaboratori diretti nel disastro bellico si concentra principalmente sugli scambi diplomatici e sulla censura di Stato a partire dalla documentazione raccolta dopo la fine delle ostilità ed è peraltro tutt'altro che esaurito. Andreas Weigl e Alfred Pfoser riconoscono il merito al Kraus della *Fackel* di aver esaminato la questione nella sua globalità già durante il conflitto, senza avere a disposizione il materiale documentario a conferma delle proprie supposizioni: fin dal primo numero successivo all'inizio della guerra Kraus si esprime provocatoriamente sulle operazioni sotterranee condotte dal governo per preparare mentalmente la popolazione ai sacrifici necessari, sulla noncuranza per i costi umani che avrebbe richiesto una guerra di massa, sulle vanità nazionaliste, sull'ipocrisia della buona società austriaca e sugli interessi commerciali dietro gli interventi di personalità austriache di spicco³² (356). All'interno dei *Letzte Tage der Menschheit* Kraus si esprime con chiarezza sull'argomento principalmente per bocca del Nörgler. Questi è fondamentale nella strategia satirica di Kraus, che gli assegna l'autorità morale del dramma e se ne serve per stabilire un punto di riferimento oggettivo sulle argomentazioni degli altri personaggi, così da mettere in prospettiva l'incapacità delle altre figure di leggere le incongruenze tra la retorica ideologica promossa dall'Impero e la realtà dei fatti. Gran parte delle scene del Nörgler sono rielaborazioni di diversi interventi già pubblicati sulla *Fackel*; nella conversione da monologo a dialogo Kraus inserisce l'Optimist, una spalla che contraddice o incalza il Nörgler con domande ingenui. I due sviscerano faticosamente il repertorio di motivi dei *Letzte Tage der Menschheit*, creando i primi anelli di diverse "Motivketten" che si snodano in tutto il dramma. Questo consente a Kraus di definire un quadro di riferimento semantico a partire dal quale si possano interpretare le scene precedenti e successive, orientare la percezione degli altri personaggi e chiarire con più efficacia le istanze nelle quali si evince il carattere patologico della realtà sociale che ognuno di essi rappresenta (Dorrer, "Die Funktion des Nörglers" 38). I commenti del Nörgler sull'Arciduca non mancano di citare il 'Bumsti' e il dottorato *honoris causa*, richiamano alla mente del lettore le scene II.28 e II.23 e ne informano *a posteriori* l'interpretazione. Nel terzo atto il Nörgler annovera l'Arciduca tra i guerrafondai e i criminali della storia mondiale che i posteri trascineranno davanti al tribunale del mondo. Il Nörgler mostra all'Optimist una fotografia emblematica "in ihrer vollkommenen Schamlosigkeit" che ritrae l'Arciduca, Karl I già diventato Imperatore e

il Principe ereditario tedesco Wilhelm von Preußen allegri in uniforme. Il fotografo non ha dovuto chiedere che sorrissero, perché i tre già ridevano educatamente “vor den Wunden ihrer Mannschaft”. L’immagine mostra “der Erzherzog Friedrich, harmlos, als ob er nicht bis drei Galgen zählen könnte. Karl Franz Josef, der Frontlächler, der dem Heldentod nicht gram sein kann und dem die große Zeit wie ein Walzertraum vergeht” (III.31, 336). Le alte sfere non sentono alcuna responsabilità perché giustificate da chi, come l’Optimist, obietta che neppure Franz Joseph avrebbe potuto prevedere la strage che sarebbe seguita alla dichiarazione di guerra. Certo l’Imperatore non avrà agito in piena coscienza. “Das Niederschmetternde ist, daß er nicht bei vollem Bewußtsein war. Und daß dieses Argument ein Milderungsgrund für Staatsmänner ist und für Staatsoberhäupter, die doch schon von Gesetzeswegen für ihre Handlungen nicht verantwortlich gemacht werden können” (335). Così, ogni possibile attenuante a favore di Friedrich, innocuo, che andava perdonato perché non sapeva quel che faceva, si conferma per Kraus una giustificazione insufficiente. Il Comandante supremo, come l’Imperatore, è responsabile per ciò di cui sarebbe bene ritenere responsabili le guide di un paese: la vita, la salute, la libertà, l’onore, le cose e la felicità del prossimo (338). Questa mancata presa di coscienza è il risultato della condotta irresponsabile degli austriaci, che lasciano che della guerra non debba rispondere nessuno. Già nel 1909 Kraus lamentava l’incapacità degli austriaci di far espriamere ai grandi colpevoli della storia le conseguenze del proprio operato. “Nicht daß die österreichischen Ereignisse keinen Grund haben, aber daß sie keine Konsequenz haben, ist trostlos. Es geschieht so viel, und es geschieht nichts: das ist die österreichische Geschichte”. Kraus parla per metafore: la diplomazia internazionale è un terreno dove la caduta di una foglia può causare un terremoto, ma in Austria si spacca la terra e nulla tocca il suolo. La questione è sì interessante, se ne parla, ma alla fine i colpevoli non vanno incontro a nessuna ripercussione (F 109, 293, 4). In “Nachruf” Kraus scrive che in guerra tutto è anonimo, persino “die führenden Persönlichkeiten”. I generali restano anonimi nella loro colpa, esattamente come Friedrich, il quale non aveva che da firmare gli esecutivi e leggere di sera sul giornale che al fronte non era successo niente di niente. Poteva restarsene così “unbeteiligt wie nur Gott an diesem Grauen”. Nerone sembra un missionario cristiano in confronto a Friedrich, che ha potuto attraversare anonimamente quest’epoca sanguinosa senza saper contare fino a tre e che non è riuscito

a capire da solo di dover ripetere un terzo “hoch” negli auguri di lunga vita all’Imperatore senza girare l’ultima pagina del suo discorso. Questi non è che “ein zum Greis gepäppelter Säugling, der zu Taten gekommen ist und weiß nicht wie”. Che non sapesse quello che faceva non è una giustificazione, ma un segno di incoscienza (F 1919, 501-507, 45). Le migliaia di omicidi compiuti in suo nome resteranno impuniti, osserva Kraus; l’opinione pubblica si concentrerà più facilmente sugli scandali a palazzo e si finirà per pensare che Friedrich non abbia niente a che fare con “diese Komplikation zwischen dem Sterben der Menschheit und dem öffentlichen Privatleben ihres Befehlshabers” (46). Kraus dichiara di essere in attesa del giorno in cui verrà presentato finalmente il conto a “diese nichtswürdigen Generalen, Monturdepoträubern uniformierten Schleichhändlern und befehlenden Hurentreibern” (11). Per Kraus l’agonia di essere stati comandati da figure così infime è prolungata dalla consapevolezza che questa mancanza di mancanza di inibizione e dignità segnerà a fuoco gli anni tra il 1915 e il 1918 nel libro della storia culturale austriaca. “Das alles haben wir gewußt. Es war anonym, der Täter unschuldig wie die Opfer” (47).

Già nel 1909 Karl Kraus spiegava sulla *Fackel* la sua propensione a deridere apertamente personaggi storici perché convinto che “der Name die plastische Wirkung der Satire erhöht” (F 1909, 279-280, 6). Gilbert Carr sottolinea come nei primi del Novecento la satira ai danni di personalità di rilievo della buona società austriaca venisse molto apprezzata dai lettori viennesi e come la *Fackel*, rispetto ad altre pubblicazioni, si contraddistinguesse per l’impegno profuso nel mettere sotto esame la moralità dell’oggetto polemico (169). I riferimenti all’Arciduca che venano la produzione di Kraus durante e dopo il conflitto mondiale trovano un certo rilievo già nel valore documentario che assumono nel contesto della sua ricezione culturale come personaggio storico; la polemica ai danni di Friedrich si configura altresì come un tassello fondamentale della resistenza intellettuale krausiana all’indifferenza della classe dirigente. Nella fase preliminare dei suoi attacchi *ad personam* Kraus riesce a rendere il bersaglio polemico parte integrante della propria invettiva distruggendolo verbalmente a partire dalle sue stesse parole e azioni e, in una seconda fase, ne contesta l’individualità per poi ridurlo a esempio significativo del ruolo sociale distorto che ricopre nella sfera pubblica (Rose, *Polemische Moderne* 480). Attaccare Hugo von Hofmannsthal significa attaccare tutti i letterati asserviti al *Kriegspressesquartier*, Alice

Schalek tutti i giornalisti che divulgano menzogne di Stato e l'Arciduca Friedrich tutte le alte cariche militari tedesche e austriache che dopo la fine della Grande guerra sono rimasti placidamente impuniti³³. Nella coerenza maniacale e ripetitiva degli attacchi contro l'Arciduca Kraus riscatta quelle forme di linguaggio simbolico con le quali l'oggetto polemico è irrimediabilmente identificato: i quattordici, venti 'Bumsti,' 'Das is a Pech,' i filmati dei caduti, il bastone da maresciallo, il dottorato *honoris causa*, i fogli dei discorsi diventano nella polemica krausiana sintomo della corruzione diffusa di ogni senso di solidarietà e di indulgenza verso gli altri uomini. Canetti ribadisce più volte l'orientamento al dettaglio di Kraus, che attacca a prescindere dal medium ogni piccolezza della vita pubblica e privata del mondo occidentale con energia uniforme, si tratti di omicidio o errori di stampa (Canetti, "Karl Kraus, Schule" 40). Su Kraus preme tutta la storia universale nel particolare di un'unica frase, scrive Walter Benjamin nel 1931. In lui "jeder Gedanke hat seine eigene Zelle. Aber jede Zelle kann im Nu, und scheinbar durch ein Nichts veranlaßt, zu einer Kammer, einer Gerichtskammer werden, in welcher dann die Sprache den Vorsitz hat" ("Der neue Karl Kraus" 349). La foto di tre uomini che ridono riesce a inchiodare tutta l'umanità nella sua colpa più bassa, l'essere rimasta immobile dietro i propri capi di Stato mentre si consumava davanti ai loro occhi un orrore irreversibile. Gli spartani "setzten ihre Kretins auf dem Taygetus aus, während wir sie an die Spitze des Staats und auf die verantwortlichen diplomatischen Posten stellen", ma più cretini degli statisti austriaci sono i loro cittadini, che biasimano Dio per le conseguenze della guerra piuttosto che ritenere qualcuno responsabile o accettare il fardello della propria colpevolezza (338). L'invettiva che il Nörgler rivolge ai caduti nel quinto atto (V.54) è paradossale nella misura in cui finisce per redarguire le vittime per eccellenza della Prima guerra mondiale perché si sono macchiati di ignavia, perché non hanno voluto opporsi alle imposizioni dell'Impero, perché hanno preferito la morte alla ribellione. Dietro l'irragionevolezza delle accuse Fantappiè riconosce un richiamo alla realtà rivolto ai cittadini, che dovrebbero negarsi ogni auto-rappresentazione nelle vesti di vittima. Per Kraus, l'unica salvezza dalla colpa è ammettere il proprio ruolo di carnefice, esporsi al giudizio altrui con la coscienza di essere indifendibile, così Fantappiè (18-19). Kraus non rinuncia infatti alla propria parte di responsabilità e, stando alla dichiarazione poetica del *Vorwort*, configura *Die Letzten Tage der Menschheit* come "ein restloses

Schuldbekentnis, dieser Menschheit anzugehören” (Vw, 6). Il Nörgler conclude la sua ultima apparizione sulla scena senza che l’Optimist si sia fatto vivo, marcando in corsivo una delle *Phrasen* più citate nella produzione krausiana, tratta dalla dichiarazione di guerra alla Serbia di Franz Joseph del 28 luglio 1914:

Dieses ist der Weltkrieg. Dies ist mein Manifest. *Ich habe alles reiflich erwogen.* Ich habe die Tragödie, die in die Szenen der zerfallenden Menschheit zerfällt, auf mich genommen, damit sie der Geist höre, der sich der Opfer erbarmt, und hätte er selbst für alle Zukunft der Verbindung mit einem Menschenohr entsagt. Er empfangen den Grundton dieser Zeit, das Echo meines blutigen Wahnsinns, durch den ich mitschuldig bin an diesen Geräuschen. Er lasse es als Erlösung gelten! (V.54, 564)



- 1 Il presente contributo è nato nell'ambito di un soggiorno di ricerca come Ernst-Mach Stipendiatin condotto presso il Brenner-Archiv dell'Università di Innsbruck (2021-2022) e completa lo studio condotto sulla parodia krausiana della *Kaiserhymne* in Campobasso 2023, di cui riprende alcune tesi di fondo.
- 2 Allo scoppio del conflitto la sede viene trasferita dalla Galizia perché troppo lontana dal fronte. La città di Teschen dispone di grandi caserme e buoni collegamenti; presenta poi il vantaggio di ospitare una delle residenze dell'Arciduca, un piccolo palazzo progettato da Josef Kornhäusel, il più rinomato architetto del periodo Biedermeier a Vienna. Grazie al suo significato architettonico l'edificio è lo sfondo ideale per le occasioni ufficiali. La sede verrà trasferita nel 1916 a Baden, nell'odierna Bassa Austria, dopo la fine del mandato di Friedrich.
- 3 D'ora in avanti si citerà dalla *Buchausgabe* dei *Letzte Tage der Menschheit* indicando la scena di riferimento seguita dall'atto in numeri romani o Vw per *Vorwort*, Vs per *Vorspiel* e E per *Epilog*, numero della scena in numeri arabi. Si cita dalla *Fackel* con F, seguita da anno di pubblicazione, numero e pagina.
- 4 Tra i fondatori dell'industria cinematografica austriaca, assume durante il conflitto assume la gestione della *Filmexpositur* per il *k.u.k. Kriegspressequartiers*. Sulla sua figura si veda Gatscher-Riedl.
- 5 Si veda Scheichl, "Quellen von Satiren".
- 6 Sulla storia editoriale, i contenuti, le forme e la ricezione della rivista e della tragedia, si vedano Stieg, "Die Fackel" e Sousa Ribeiro.
- 7 Si veda a titolo esemplare il caso del giornalista Felix Salten nella ricostruzione di Timms, "Archetypal Patterns", specialmente 96-100.
- 8 Si veda anche Kraus, *Weltgericht*, 132, 135.
- 9 Su Canetti interprete di Kraus si veda Stieg, "La loi ardente".
- 10 Si veda concisamente Herz 2015.
- 11 Sull'inadeguatezza del concetto di citazione per descrivere il processo creativo krausiano si vedano Hertz e Fantappiè 107-121, che suggerisce il ricorso alla nozione di plagio.
- 12 Si riporta che la prima esclamazione sia stata la reazione all'annuncio della morte dell'Imperatrice Sissi nel 1898. La seconda è estratta dalla dichiarazione di guerra. "An Meine Völker!" esce sulla Wiener Zeitung, Nr. 175 del 29

- luglio 1914, ma la dichiarazione di guerra viene ufficializzata il giorno prima dalla villa dell'Imperatore a Bad Ischl. Per la precisione, il passo recita: "Ich habe alles geprüft und erwogen. Mit ruhigem Gewissen betrete Ich den Weg, den die Pflicht Mir weist." Su "Ich habe alles reiflich erwogen" in Kraus si vedano Krolop, "Der Korrektor ist der Dichter" e Pestalozzi.
- 13 Sul dibattito circa la sovrapposibilità tra Kraus e il Nörgler si veda Elshout.
 - 14 Friedrich contava su una tradizione di familiare nell'esercito asburgico che ha come capostipite Karl, primo duca Teschen, distintosi nelle guerre napoleoniche, che godeva di grande fama postuma come vincitore della battaglia di Aspern-Essling. Anche suo figlio Karl Ferdinand, padre di Friedrich, e Eugen, il secondo genito, godono di stima tra le alte sfere dell'esercito.
 - 15 Franz Joseph non è nelle condizioni di assumersi l'incarico, con grande sgomento del primo ministro il conte Stürgkh, che disapprova l'assegnazione della carica all'Arciduca. Rauchensteiner 152-153
 - 16 Le fonti riportano come il carattere mite dell'Arciduca riuscisse spesso a bilanciare l'impulsività di Hötendorf; si veda Rauchensteiner 152.
 - 17 Nel 1915 Herberstein fa richiesta di un comando al fronte perché ormai insopportabile al lusso monotono del seguito di Friedrich. Era inoltre scontento dell'Arciduca Friedrich in tanti modi, soprattutto per la facilità con la quale si accontentava di un ruolo di pura facciata e si esponeva continuamente al ridicolo per la propria inadeguatezza, Rauchensteiner 152.
 - 18 Si veda Behringer.
 - 19 Si veda Dorrer, *Neider überall zwingen*.
 - 20 Per una panoramica aggiornata sulla questione della lingua in Kraus si veda Kohn.
 - 21 La scena, insieme a tutte le apparizioni del Nörgler, viene cassata nella *Bühnenfassung* (1928), una versione estremamente condensata della *Buchfassung* pensata per una messa in scena in due serate.
 - 22 Kraus fa uso di un espediente caro alla tradizione comica, il nome parlante, che qui spinge il lettore a diffidare dei personaggi perché se ne prendano le distanze e se ne mettano in prospettiva le azioni. Qui Beinsteller, da *beinstellen*, rimanda l'immagine dello sgambetto, mentre Fallota richiama il termine austro-bavarese *Fallot*, il mascalzone. I due lamentano la difficoltà di reperire foto a effetto di morti e feriti da rivendere alle riviste. Il carattere paradossale del passaggio è dato dalla menzione di due periodici ai quali i due vorrebbero inviare le immagini di un cranio spaccato da una mina esplosa, l'*Interessantes Blatt* (1882-1945), settimanale illustrato viennese per famiglie, e la *Muskete* (1905-1941), settimanale umoristico letto diffusamente dagli ufficiali.
 - 23 Stieg, "Die Fackel".

- 24 L'ironia ai danni di Friedrich offre a Kraus l'occasione per attaccare quei "Professoren der Philosophie, die dem Weltuntergang mit Ehrendoktoraten schmeicheln, [sind] von allen Karnevalstypen, auf die der Mond dieser Mordnacht grinst, die weitaus lächerlichsten und verächtlichsten" (F, 1916, 426-430, 15). Nel 1918, sempre senza citare direttamente Friedrich, scrive nella *Fackel* che peggiori dei cronisti di guerra che rimpinzano i lettori affamati di sensazionalismi con falsificazioni cruente sono quegli "entmannte Männern der Wissenschaft, die dort, wo sie nur schießen hören, gleich mit einem Ehrendoktorat zur Stelle sind, und noch eine Begründung hiefür bereit haben" (F 1916, 426-430, 37).
- 25 Su Kraus lettore di Goethe si veda Stieg, "Goethe als Maßstab der Ästhetik", di Offenbach si veda Timms, "Karl Kraus's Adaptations of Offenbach".
- 26 Per una discussione teorica aggiornata sull'adattamento letterario si veda Sanders.
- 27 Cohen identifica il tonfo con lo scoppio della guerra (40).
- 28 Kraus tornerà a rimaneggiare il testo goethiano nel suo saggio più corposo, *Die dritte Walpurgisnacht*, composta nel 1933 ma pubblicata postuma nel 1952. Nella sua feroce disamina del Nazionalsocialismo Kraus istaura un dialogo diretto con il *Faust, Teil II*. Si veda Stieg, "*Faust II in der Dritten Walpurgisnacht*". Su Kraus oppositore del Nazionalsocialismo si veda Linden.
- 29 Il canone letterario krausiano è estremamente circoscritto se paragonato a quello dei contemporanei. Kraus riverisce Shakespeare e Goethe e osteggia sia autori come Schiller e Heine sia contemporanei già sostanzialmente canonizzati come Hofmannsthal o Schnitzler. Kraus si impegna a stimolare la riscoperta di Offenbach in Austria e ne porta in scena tra il febbraio 1926 e l'aprile 1936 centoventi rappresentazioni. Offenbach finisce presto per superare Shakespeare nel repertorio del "Theater der Dichtung" krausiano, il corpus di testi di Goethe, Nestroy, Gogol, Hauptmann, Wedekind e Raimund che Kraus alterna ai propri articoli, glosse, liriche, saggi e scene tratte da *Die Letzten Tage der Menschheit* nelle letture pubbliche. Sull'espressione "Theater der Dichtung" si veda Fischer 34. Sulle letture pubbliche di Kraus si vedano Le Rider e Meyer-Kalkus.
- 30 Sulla satira krausiana si veda l'ancora valido Krolp, "Sprachsatire als Zeitsatire".
- 31 Si segnala la lettura comparativa di Timms tra la scrittura krausiana e i ritratti satirici di Alexander Pope, che opera sul personaggio storico un intervento simile a quello della parodia di Kraus, Timms, "Archetypal Pattern", specialmente 96-98.
- 32 Per Weigl e Pfoser Kraus dimostra la sua lungimiranza anche nella scelta degli aspetti che tratta nella sua crociata contro la guerra e che solo oggi la

storiografia tenta di mettere a fuoco, come i crimini di guerra austriaci contro i ruteni e i serbi, la macchina di propaganda imperiale, la strumentalizzazione della scuola e il trattamento dei prigionieri di guerra. Si vedano i riferimenti bibliografici, 355 e 356.

- 33 Sul rapporto con Hofmannsthal e Schalek si vedano rispettivamente Scheichl, “Hugo von Hofmannsthal” e Klaus.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Behringer, Wolfgang. *Im Zeichen des Merkur. Reichspost und Kommunikationsrevolution in der Frühen Neuzeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Benjamin, Walter. "Karl Kraus." *Gesammelte Schriften*. Vol. 2.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. 334-367.
- "Bericht der Polizeidirektion Wien vom 13. November 1918 über die Stimmung der Wiener." *Österreich im Jahre 1918. Berichte und Dokumente*. München: Oldenbourg, 1968. 155.
- Calasso, Roberto. "La guerra perpetua." Kraus, Karl. *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Milano: Adelphi, 1980. 755-779.
- Campobasso, Maria Giovanna. "Post Festum: Karl Kraus und die österreichische Kaiserhymne." *Hymnen Österreichs. Interpretationen – Kommentare – Didaktisierungen*. A cura di Johann Georg Lughofer. Wien: Praesens 2022. 63-76.
- Canetti, Elias. "Karl Kraus, Schule des Widerstands." *Das Gewissen der Worte*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1981. 42-53.
- . "Der neue Karl Kraus". *Das Gewissen der Worte*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1981. 247-271.
- Cohen, Robert. "Schöne Gschichte diese Weltgeschichte: Zum Nachruf von Karl Kraus." *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 62, 1967. 37-43.
- Decloedt, Leopold R. G. *Imago Imperatoris: Franz Joseph I. in der österreichischen Belletristik der Zwischenkriegszeit*. Wien: Böhlau, 1995.
- Deiters, Franz-Josef. "Gegossen in den Schmelztiegeln der Groß-Industrie, gehärtet und geschweißt in der Esse des Krieges' – Erwin Piscator oder Die Geburt der Theateravantgarde in den Gräben des Ersten Weltkriegs." *Der Erste Weltkrieg in der Dramatik – deutsche und australische Perspektiven*. A cura di Christian Klein e Franz-Josef Deiters. Stuttgart: Metzler, 2018. 101-118.
- Dorrer, Andreas. "Die Funktion des Nörglers innerhalb der Motivketten in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*." *Limbus. Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur und Kulturwissenschaft* 13, 2020. 33-48.
- . "*Neider überall zwingen uns zu gerechter Verteidigung*". *Legitimation and De-Legitimation of World War I in German Dramatic Literature*. Berlin: Erich Schmidt, 2021.

- Edelman, Murray. *Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns*. Frankfurt a.M.: Campus, 2005.
- Elshout, Helena. "Der Nörgler in *Die Letzten Tage der Menschheit*: Karl Kraus' Alter Ego als Erzählfigur." *Medien der Autorschaft*. A cura di Urs Meyer, Reto Sorg e Lucas Marco Gisi. Paderborn: Fink, 2019. 87-96.
- Fantappiè, Irene. *L'autore esposto. Scrittura e scritture in Karl Kraus*. Frankfurt a.M.: Lang, 2016.
- Fischer, Jens Malte. *Karl Kraus. Studien zum "Theater der Dichtung" und Kulturkonservatismus*. Kronberg im Taunus: Scriptor, 1973.
- Gáspár, Artur. *Unsere Dynastie im Felde: 1914-1915*. Wien: Hof- und Staatsdruckerei, 1915.
- Gatscher-Riedl, Gregor. "Hollywood an der Donau. Zum 120. Geburtstag des böhmisch-österreichischen Filmpioniers und Bonvivants Alexander Kolowrat-Krakowský (1886–1927)". *Wiener Geschichtsblätter* 61, 2006. 46–60.
- Hawig, Peter. *Dokumentarstück - Operette - Welttheater. Die letzten Tage Der Menschheit von Karl Kraus in der literarischen Tradition*. Essen: Die blaue Eule, 1984.
- Hertz, Gal. "Karl Kraus' Citationality - Between War Experience and Poetic Language." *Tel Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte* 43, 2015. 145-164.
- Klaus, Elisabeth. "Rhetorics of war: Karl Kraus versus Alice Schalek." *Feministische Studien* 26, 2008. 65-82.
- Kohn, Caroline. "Karl Kraus und die Sprache." *Karl Kraus*. Stuttgart: Metzler, 1966.
- Kraus, Karl (ed.). *Die Fackel. Fotomechanischer Nachdruck sämtlicher Ausgaben*. 12 vol. München, 1968-1976.
- . *Weltgericht*. A cura di Heinrich Fischer. Frankfurt a.M./Hamburg: Fischer.
- . *Die Letzten Tage der Menschheit*. Vol. 1. Berlin: Volk und Welt, 1978.
- Krolop, Kurt. *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*. Berlin: Akademie-Verlag, 1987.
- . "Der Korrektor ist der Dichter. Karl Kraus und die kaiserliche 'Manifestzeile'." *Germanistica Pragensia* 14, 1997. 35-50.
- Le Rider, Jaques. "Vorlesungen." *Karl Kraus-Handbuch*. A cura di Katharina Prager e Simon Ganahl. Heidelberg: Metzler, 2022. 149-162.
- Lensing, Leo A. "Kinodramatisch': Cinema in Karl Kraus' *Die Fackel* and *Die letzten Tage der Menschheit*". *The German Quarterly* 55, 1982. 480-498.
- Linden, Ari. "Wo Ungesetz gesetzlich überwaltet': Karl Kraus's Reading of National Socialism." *Oxford German Studies* 46. 75–91.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. "Karl Kraus, der Vortragskünstler." *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin: Metzler, 2020. 367-391.
- Pestalozzi, Karl. "Ich habe alles reiflich erwogen' Wirklichkeit und Ideal in Karl Kraus' 'Die letzten Tage der Menschheit.'" *Hofmannsthal Jahrbuch zur Europäischen Moderne* 25, 2017. 213-236.

- Rauchensteiner, Manfred. *The First World War and the end of The Habsburg Monarchy*. Wien: Böhlau, 2014.
- Rose, Dirk. "Polemische Transgression. Karl Kraus zwischen Schrift und Aktion." *Studia theodisca* 21, 2014. 5–30.
- . *Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2020.
- Rumpler, Helmut. *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*. Band XI.1. *Der Kampf um die Neuordnung Mitteleuropas. Vom Balkankonflikt zum Weltkrieg*. Wien: Austrian Academy of Sciences Press, 2014.
- Sanders, Julie. *Adaptation and appropriation*. London/ New York: Routledge, 2016.
- Sauermann, Eberhard. *Literarische Kriegsfürsorge: österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg*. Wien: Böhlau, 2000.
- Sigurd Paul Scheichl. "Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus." *Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium*. A cura di Sigurd Paul Scheichl e Edward Timms. München: Text + kritik, 1986. 128-142.
- . "Hugo von Hofmannsthal in Karl Kraus' 'Demolirte Literatur.'" *Cultura tedesca* 12, 1999. 211–223.
- . "Quellen von Satiren. Am Beispiel von Karl Kraus." *Quelle - Text - Edition: Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Graz vom 28.2.-3.3.1996*. A cura di Anton Schwob, Erwin Streitfeld e Karin Kranich-Hofbauer. Berlin/ New York: Max Niemeyer Verlag, 1997. 277-290.
- Sousa Ribeiro, António. "Die letzten Tage der Menschheit und weitere Dramen." *Karl Kraus-Handbuch*. A cura di Katharina Prager e Simon Ganahl. Heidelberg: Metzler, 2022. 163-183.
- Stieg, Gerald. "Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus." *Karl Kraus – Ästhetik und Kritik*. A cura di Stefan Kaszyński e Sigurd Paul Scheichl. München: Text + Kritik, 1989. 71-81.
- . "Faust II in der Dritten Walpurgisnacht von Karl Kraus." *Écritures et langages satiriques en Autriche (1914-1938)*. A cura di Jeanne Benay e Gilbert Ravy. Bern: Peter Lang, 1999. 419-436.
- . "La loi ardente". Elias Canetti auditeur et lecteur de Karl Kraus (avec l'édition d'une lettre inédite de Georges Canetti à Karl Kraus)." *Agone* 35-36, 2006. 41-56.
- . "Die Fackel." *Karl Kraus-Handbuch*. A cura di Katharina Prager e Simon Ganahl. Heidelberg: Metzler, 2022. 103-122.
- Timms, Edward. "Archetypal Patterns in the Satire of Karl Kraus." *Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium*, a cura di Sigurd Paul Scheichl e Edward Timms. München: text + kritik, 1986. 92-108.

- . “Karl Kraus’s Adaptations of Offenbach: The Quest for the Other Sphere.” *Austrian Studies* 13, 2005. 91-108.
- Weigl, Andreas e Pfoser, Alfred. “Weltkrieg”. *Karl Kraus-Handbuch*. A cura di Katharina Prager e Simon Ganahl. Heidelberg: Metzler, 2022. 353-367.