



Universiteit
Leiden

The Netherlands

De satirische apocalyps: Karl Kraus en Bertolt Brecht als voorbeeld

Hermans, C.

Citation

Hermans, C. (2025). De satirische apocalyps: Karl Kraus en Bertolt Brecht als voorbeeld, *40*(Februari (1) Het einde der tijden? Apocalyptisch denken door de eeuwen heen), 69-84. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4308474>

Version: Publisher's Version

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4308474>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

De satirische apocalyps

Karl Kraus en Bertolt Brecht als voorbeeld

Cor Hermans

... wij allen worden voortgedreven door het holle woord, niet dat van de heerser, maar dat van de machine.¹

De Apocalyps heeft school gemaakt. Slechts weinig begrippen of fenomenen uit de Bijbel zijn, door een veelvuldig en uiterst divers hergebruik, zo actueel gebleven. De afstand tot de ‘Openbaring’ van Johannes werd in dit proces van culturele en semantische uitdijning steeds groter. De moderne tijd heeft haar eigen manieren gevonden om het apocalyptisch denken te recycelen.

Sinds de Verlichting zijn, door de secularisatie, apocalyptische voorspellingen geleidelijk los komen te staan van de oorspronkelijke religieuze context. Fjodor Dostojevski (1821-1881) is hier wellicht de duidelijkste uitzondering. In zijn duistere roman *Duivels* (1872) confronteert hij de lezer met een groep jonge Russische revolutionairen, die onder West-Europese invloed bezeten zijn geraakt door een ‘satanisch’ (godslasterlijk) nihilisme. Hun destructieve acties ziet Dostojevski als aankondiging dat in Rusland de Bijbelse eindtijd is aangebroken, waarin de kwade geesten (de genoemde nihilisten) worden uitgedreven, zodat het Russische boerenfolk met gezuiverde ziel zal voortleven onder de uitgestrekte hemel, die boven de onmetelijke Russische steppe zo tastbaar aanwezig is. De apocalyps valt hier, in overeenstemming met Dostojevski’s idealen, samen met de ondergang van het moderne individualistische Westen en de komst van een nieuw Slavisch rijk, waarin orthodox-christelijke broederschap zal heersen.²

Ironie, laat staan satire, moeten we bij een christelijke mysticus en eschatologisch denker als Dostojevski niet verwachten. Om bij de oneerbiedige spotters Karl Kraus (1874-1936) en Bertolt Brecht (1898-1956) uit te komen, moeten we een stevige stap zetten: niet zozeer in de tijd, maar in mentaliteit en literaire stijl. Toch schrijven ook Kraus en Brecht naar

¹ K. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, C. Wagenknecht ed. (Frankfurt am Main 2022) 672. Omwille van de consistentie heb ik overal in dit artikel gekozen voor mijn eigen vertalingen. Op een aantal plaatsen in de tekst zijn cursiveringen toegepast om bepaalde woorden nadruk te geven wanneer dit de duidelijkheid ten goede komt.

² In *De uitgewiste horizon. Europa’s obsessie met cultureel verval 1835-1914* (Amsterdam 2023) heb ik het apocalyptische *Duivels* uitgebreid geanalyseerd (282-290). Zie ook J.P. Scanlan, *Dostoievsky the Thinker* (Ithaca, NY/Londen 2002) 116, 189-196.

aanleiding van een voorvoelde ondergang. Bij Kraus gaat het om de ondergang in 1918 van de Habsburgse monarchie, die hij al in 1915 ziet aankomen, gevolgd door het uiteenvallen van het uitgestrekte Oostenrijk-Hongarije als territoriale eenheid. Bij Brecht is het de ondergang van het door hem verachte kapitalisme met zijn *geldzuchtige* burgermoraal, die alle intermenselijke verhoudingen bederft. Brecht kiest voor de bijzondere vorm van de satirisch-didactische opera *Mahagonny*, voluit *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, die in 1930 in Leipzig in première gaat. Ook bij Karl Kraus, befaamd vanwege zijn satirische tijdschrift *Die Fackel*, is er sprake van een bijzondere vorm. Zijn *Die letzten Tage der Menschheit* is een stemmenspel van uitputtende omvang; vanaf 1915 in brokstukken gepubliceerd en voorgedragen, en pas in 1921 voltooid, bereikt het uiteindelijk een omvang van bijna achthonderd bladzijden. Als een terriër bleef Kraus gedurende de Eerste Wereldoorlog in de pers speuren naar opmerkelijke citaten over de oorlog, die hij omvormde tot onthutsende, bitterkomische en absurde dialogen, waarna hij deze weer rangschikte in talloze 'scènes': op straat, in Weense cafés, op ministeries, in het leger. Zijn eigen schatting was dat, om *Die letzten Tage der Menschheit* volledig op het toneel te brengen, tien aaneengesloten avonden nodig zouden zijn.³

Kunnen we deze beide satirische stukken met recht 'apocalyptisch' noemen? Kan satire, als scherp spottende kritiek, eigenlijk wel apocalyptisch zijn? Deze tweede vraag is het eenvoudigst te beantwoorden, de Bijbels opgevatte Apocalyps – of een ernstige analogie daarvan, zoals bij Dostoevski – verdraagt geen satire. Maar de modernistische uitdijning van het begrip 'apocalyptisch' betekent dat er qua toonzetting, stijl en gekozen vorm nauwelijks nog grenzen zijn. Een satirische apocalyps en een apocalyptische satire zijn daarmee mogelijk geworden.⁴ De tweede vraag kan alleen worden beantwoord door beide genoemde toneelwerken, inclusief hun context, hierna aan een nadere analyse te onderwerpen. Het doel is niet primair om het apocalyptisch gehalte bij Kraus en Brecht vast te stellen, maar om de kenmerken in deze werken op te sporen die, op enigerlei wijze, aan de 'echte' Apocalyps refereren. Hoe en waarom moderne geseculariseerde auteurs en kunstenaars een apocalyptische visie toepassen is de bredere, onderliggende vraag, die met deze kleine casestudy slechts deels beantwoord kan worden.

³ Aldus Kraus in zijn voorwoord (*Die letzten Tage*, 9).

⁴ Satire heeft van oudsher twee gezichten: ze ridiculiseert ondeugden en dwaasheden van een tijd – ook als mogelijke oorzaak van ondergang – en plaatst daar, als contrast, bepaalde ethische of esthetische standaarden tegenover.

Vooraf moeten enkele punten kort worden verhelderd. De gedachte van een einde der tijden, waarbij een finaal oordeel over de levenden en de doden wordt geveld, is een van de oer-ideeën van de mensheid. De ‘Apocalyps of Openbaring van Johannes’ uit het Nieuwe Testament – veelal opgevat als de ‘echte’ Apocalyps – heeft diverse voorgangers: ook in andere tradities komen we deze oer-idee tegen.⁵ De christelijke Apocalyps is bovenal een openbaring, waarin God als rechter over de levenden en de doden oordeelt en onthult wie er vanwege het kwaad van diens zonden zal worden verdoemd en wie er tot het eeuwige, nieuwe leven (hemels of aards) zal worden toegelaten. In deze zin is de echte Apocalyps de eindstrijd tussen goed en kwaad, licht en duisternis, gelovigen en ongelovigen (waaronder valse profeten en hun bijgelovige aanhangers, die op ‘de dag des oordeels’ zullen worden ontmaskerd). Hoewel in vroegere eeuwen veel gelovigen sidderden van angst voor het aanstaande wereldeinde en de *beproeving* van het bijbehorende laatste gericht, is de Apocalyps iets anders dan louter ondergangsvisie of doemscenario. Het is ook de ultieme poort naar hels óf hemels voortleven – en in die zin eerder een *voleinding* van het levensdoel (*telos*) dan louter een ondergang (*terminus*).⁶ ‘Omega’ (in Gods gezegde ‘Ik ben de Alfa en de Omega’) drukt behalve het einde ook het ultieme of eeuwige uit. Dat de Apocalyps een uiterst dramatische gebeurtenis is, blijkt niet alleen uit het Bijbelverhaal van Johannes – met zijn mythische beestverschijningen



Afb. 1: Albrecht Dürer, *De vier ruiters* (uit de serie ‘Apocalyps’), houtsnede, ca. 1498 (Wikimedia Commons).

⁵ De Joodse traditie kent talrijke apocalyptische geschriften, zoals de Apocalyps van Abraham. De Oudnoordse ‘Ragnarök’ schetst de ondergang van de wereld en de goden in oorlog en vuur. Volgens Joachim van Fiore en zijn volgelingen (12^e eeuw) zou de wederkomst van Christus worden voorafgegaan door een apocalyps waarin de Antichrist, als manifestatie van de draak, tijdelijk regeerde. Zie Joachims *Expositio in Apocalypsim*.

⁶ M. Bull, *Apocalypse Theory and the Ends of the World* (Oxford 1995) 1-2.

en overvloedige symboliek – maar ook, bijvoorbeeld, uit de beroemde houtsnede van Dürer uit 1498 met de vier apocalyptische ruiters. Behalve religieus visioen van het ultieme hemelse rijk en archetype van het einde der aardse tijden, is de Apocalyps ook een dramatisch schouwspel, een enscenering van uitzonderlijke gebeurtenissen, zoals straffende bliksems uit een vertoornde hemel.

Hyena's met mensengezichten

Karl Kraus wordt geboren in de periferie van het Oostenrijks-Hongaarse rijk, in Bohemen. Maar een buitenstaander is hij nooit geweest. Door de verhuizing naar Wenen, die zijn ouders in 1877 ondernemen, groeit hij vanaf zijn derde levensjaar op in het glorieuze centrum van het rijk, daar waar de macht zichtbaar zetelt. Hij laat er nooit twijfel over bestaan dat hij hier thuishoort. Al vóór zijn rechtenstudie begint hij in kranten en tijdschriften te publiceren en hij zal nooit meer ophouden om – als journalist, literatuur- en theatercriticus, vlijmscherp satiricus en bedenker van briljante aforismen – met adembenemende frequentie van zich te laten horen. Bovendien weet hij vanaf 1910 volle zalen te trekken met zijn lezingen, door velen hoger gewaardeerd dan de beste theatervoorstelling. Hij houdt er zijn eigen tijdschrift op na: het roemruchte *Die Fackel*, dat hij van 1899 tot aan zijn dood in 1936 weet te vullen met hoogwaardig-tegendraadse teksten.⁷ Kraus is een antimodernist, die zichzelf als een beroepsmatig nestbevuiler ziet en het doel van zijn blad typeert als 'drooglegging van de uitgestrekte moerassen van de fraseologie'.⁸ Inderdaad trekt hij onafgebroken ten strijde tegen de fatale zuigkracht van manipulatief taalgebruik – dat vaak oorlogszuchtig is – en de kwalijke rol die de pers daarbij speelt.

Waar hij zelf staat in politieke en religieuze zin is niet gemakkelijk te bepalen. Hoewel hij zich in zijn sociale satire voortdurend tegen de gevestigde machten keert, is hij op veel punten behoudend. Anderzijds staat hij in zijn felle afkeer van het kapitalisme dicht bij de socialisten. Ook in geloofszaken is hij ambivalent. Opgegroeid in een joods gezin met een redelijk welgestelde

⁷ Sinds 2007 zijn alle 922 afleveringen van *Die Fackel* beschikbaar op dvd. In de vroege jaargangen zijn bijdragen te vinden van Strindberg, Wedekind en Wilde. Vanaf eind 1911 vulde Kraus het hele blad alleen.

⁸ Geciteerd in M. Perloff, *Ironie am Abgrund. Die Moderne im Schatten des Habsburgerreichs* (Wenen-Hamburg 2019) 33.

vader, een papierfabrikant, doet Kraus in 1899 afstand van het joodse geloof, om zich jaren later te bekeren tot het rooms-katholicisme. In 1922 echter treedt hij weer uit de katholieke kerk. Voor zijn apocalyptische thematiek is van belang dat hij de Torah en de Bijbel goed kent. Hij bewondert de poëtische diepte van het Oude en Nieuwe Testament. Hij is geneigd om de moderne materialistische mens – die ‘God heeft opgeofferd voor de machine’ – te zien als een afvallige, een godsloochenaar die voor zijn zondigheid Gods bestraffing verdient. Hier ligt ook de bron van zijn openlijke afkeer van de moderne niet-religieuze Joden in zoverre ze, in zijn ogen, munt weten te slaan uit de algehele materiële ‘vooruitgang’.⁹

Wanneer tussen 15 juli en 1 augustus 1914 Europa in een wereldoorlog verstrikt raakt, laat zelfs Kraus zich in de beginfase meeslepen door het basale en ‘verdovende’ gevoel van saamhorigheid met de eigen ‘stam’, dat bij zovelen een oorlogseuforie oproept. Hij tekent zelfs in op een oorlogslening, maar al in november stopt hij zijn bijdrage.¹⁰ Diezelfde maand draagt hij een gesproken essay voor, waarin hij zich fel tegen de doelen en de praktijk van de oorlog keert. Hier gebruikt hij al apocalyptische termen, zoals ‘de bazuinen van het wereldgericht’, en noemt hij de oorlog de aanloop naar ‘de ondergang van de wereld’. Twee elementen vallen in het essay ‘In dieser grossen Zeit’ op. Hij verbindt de oorlog met de algemene tendens van de moderne tijd om het levensdoel ondergeschikt te maken aan de middelen of instrumenten waarmee we vooruitgang nastreven. De mens is de slaaf geworden van de materiële middelen die hij uitvindt en grootschalig inzet. De cultuur en de geesteskrachten (die het leven een doel geven) worden steeds meer overheerst door de economie, de pers en door wetenschap en techniek (die Kraus allemaal onder de ‘middelen’ rangschikt). Het enorm gegroeide gewicht van de inzetbare middelen op deze drie domeinen (de kapitaalkracht van de economie, de beïnvloedingsmacht van de pers en de innovatieve uitvindingskracht van wetenschap en techniek) hebben de oorlogsvoering gerevolutioneerd. Al na drie maanden strijd stelt Kraus aan de kaak dat de dominantie van de materiële oorlogsmiddelen leidt tot een *gemechaniseerde* oorlog die vanuit menselijk perspectief nietsontziend is. Het zal niet lang duren voordat, ook officieel, de termen ‘mensenmateriaal’ en

⁹ E. Timms, *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist: The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika* (New Haven, CT/Londen 2005) 209-210.

¹⁰ Het is Musil die in 1914 spreekt over ‘eine betäubende Zugehörigkeit’ als diepgelagen gevoel van stamverwantschap dat de oorlog ook in hem wakker maakt. (Geciteerd in Perloff, *Ironie*, 37); E. Timms, *Kraus*, 64-65.

‘Materialschlacht’ worden gebruikt. De inzet *op industriële schaal* van modern geschut en vliegtuigen met eindeloze voorraden granaten en bommen, van vlammenwerpers, gasbommen (vanaf 1915) en bewust verspreide infectieziekten hebben met het traditionele gevecht van-man-tot-man niets meer te maken. Kraus ziet dat de moderne oorlog zelf apocalyptisch is geworden; het verzenkende vuur, pest en plagen, de eindeloze ‘regen’ van wrekende projectielen die uit de ‘hemel’ op soldaten en burgers neerdaalt, maakt hen bij voorbaat kansloos in hun puur menselijke wens om te overleven en met het eigen levensdoel verder te kunnen.¹¹

Kraus’ meest systematische aanklacht betreft de pers, waar hij zelf ook deel van uitmaakt: ‘... op een trieste dag wordt het ons duidelijk, dat het leven nog slechts een afdruk van de pers is.’ Ook hier is het middel (de pers, de journalistiek) ‘ons boven het hoofd gegroeid.’¹² De pers, stelt hij, is geen bode meer, die nieuwsfeiten en opinies aandraagt, of van gebeurtenissen en stemmingen verslag doet. Nee, de inmiddels grootschalig georganiseerde en alomtegenwoordige pers bepaalt vaak zélf de stemming in het land en is zelf de ‘aanstichter’ van feiten en daden. Het gedrukte nieuws – met zijn ‘mateloze promptheid’, hoge frequentie en alomtegenwoordigheid – maakt de mensen tot fantasieloze en onnadenkende slikkers van wat gedrukt staat. De pers is internationaal uitgegroeid tot de opinies producerende ‘machine’ uit het openingscitaat. Elke akte van *Die letzten Tage der Menschheit* begint met een schreeuwende krantenverkoper op straat, als startpunt van de talloze verbale interacties die daarna volgen.

In apocalyptische termen voert Kraus de pers op als de valse profeet: zij is het die, door continue herhaling, overal de frases en clichés verspreidt die de nationale stemming bepalen en die door de politici daarna worden benut als fundament voor hun handelen. Wat in drukinkt verschijnt, veroorzaakt in een instabiele wereld een ‘weergalm’ (*Schall*), een soort lange ‘echo’ die zich vertaalt in een rondzingende roep om daden. De stortvloed aan berichtgeving werkt bovendien vervreemdend omdat ze een eigen realiteit creëert via beeldvorming, verspreiding van geruchten, het doorgeven van leugens of halve waarheden. De pers draagt daarmee, in de ogen van

¹¹ K. Kraus, ‘In dieser grossen Zeit’ in: idem, *Weltgericht. Satiren und Polemiken*, B. Kern ed. (Wiesbaden 2014) 31-35. Al op 3 augustus 1914 wierp een Duits vliegtuig, voor het eerst, een bom op het Franse Lunéville. Duitse zeppelins wierpen al vroeg bommen op Luik en Antwerpen. D. Starink, ‘De luchtoorlog 1914-1918’, *Militaire Spectator*, 183.12 (2014) 541-555.

¹² Kraus, ‘In dieser grossen Zeit’, 36.

Kraus, een zware verantwoordelijkheid – aanstichtend, legitimerend – voor de ‘neurasthenie van haat’ die in de aanloop naar en tijdens de oorlog is ontstaan. Hij betreurt dat zij op deze verantwoordelijkheid niet effectief kan worden aangesproken: haar geliefde façade is immers dat zij slechts *weergeeft*.¹³

Veelvuldig blijft Kraus de pers aanklagen omwille van haar minachting voor de zuiverheid van de taal en wat deze uitdrukt. Zo schotelt men het thuisfront steeds een beeld voor van een heldhaftige oorlog, waarin soldaten en bondgenoten nobel ‘schouder aan schouder’ strijden, terwijl in werkelijkheid – in Ieper bijvoorbeeld – de vijand op de meest onedele wijze met mosterdgas massaal de dood wordt ingejaagd. Sarcastisch duidt Kraus de oorlog daarom aan als ‘technoromantisch avontuur’, waarin een achterhaalde heroïsche romantiek van stal wordt gehaald om de mechanische inzet van helse destructiemachinerie recht te praten.¹⁴



Afb. 2: Karl Kraus in januari 1921 in Berlijn. De fotografe Charlotte Joël, die een hartelijke vriendschap met Kraus onderhield, werd op 19 april 1943 in Auschwitz vermoord (Wikimedia Commons).

¹³ Ibidem, 37-39. Dat de pers een grote rol speelde in het ontbranden van de wereldoorlog laat Christopher Clark zien in *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914* (Londen 2013) 234 e.v. Zie ook Perloff, *Ironie*, 33-51 en Timms, *Kraus*, 77-80. Virginia Woolf sprak in april 1918 over ‘the phrases we’re ruled by’. (Timms, *Kraus*, 77).

¹⁴ K. Kraus, ‘Das technoromantische Abenteuer’ (Maart 1918) in: idem, *Weltgericht*, B. Kern ed. (Wiesbaden 2014) 280-284.

Die letzten Tage der Menschheit is de meest indrukwekkende satirische aanklacht tegen de Eerste Wereldoorlog. Deze ‘tragedie in vijf aktes’ kent een epiloog – door Kraus in juli 1917 in één ruk geschreven – die een zelfstandige betekenis heeft. Een aantal keren werd alleen deze epiloog (‘Die letzte Nacht’) op de planken gebracht in plaats van het hele stuk. Een nachtelijk slagveld vol bomkraters en gevallen soldaten dient als decor. Een ‘wand van vlammen’ op de achtergrond voegt daar een apocalyptische horizon aan toe. Overal lopen mannen en vrouwen die gasmaskers dragen. ‘De hemel spuugt vlammen’, terwijl een generaal die – in zijn auto met chauffeur – probeert te vluchten, ‘Spaanse ruiters’ ziet. Over de opengescheurde aarde van het slagveld bewegen zich twee naar nieuws zoekende oorlogscorrespondenten, die uit de mond van de gewonden nog laatste authentieke indrukken proberen te trekken waar hun lezers zo naar verlangen (‘wie war denn die Schlacht?’). Ze manen een stervende soldaat om, op het moment dat zijn ogen breken, vooral recht in de fotocamera te kijken, maar weigeren zijn bloeden te stelpen. ‘Uw foto wordt gepubliceerd, wat wilt u nog meer!’ Het lijkt hun te ontgaan dat de desolaat rondkruipende soldaten de Keizer vervloeken, omdat hij, met zijn ‘zee- en lucht- en woordeskadere’, de wereld van haar zin heeft beroofd en haar, in zijn overwinningsswaan, aan de duivel heeft uitgeleverd.¹⁵

Hierna introduceert Kraus de wetenschap in de persoon van doctoringenieur Abendrot. Hij gloeit van macaber cynische trots dat de ‘laatste reserves van de wetenschap’ worden ingezet om ‘eindelijk de alles beëindigende eindzege’ in de oorlog te behalen. Is de vooruitgang van het zwaard naar de vlammenwerper, de chemische oorlogsvoering en de verspreiding van het in laboratoria ontwikkelde longpestvirus niet enorm? Eén druk op de knop is genoeg om ‘over tienduizend vijandige longen te zegevieren’. En leidt de inzet van speciaal ontwikkeld mosterd- en chloorgas niet tot ‘de meest chlorieuze overwinningen’?¹⁶ Het is de wetenschap die zorgt voor de ‘apocalyptische Genauigkeit’ die de moderne oorlogsvoering een huiveringwekkende trefzekerheid in het doden geeft.¹⁷

¹⁵ Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, 731-741.

¹⁶ Ibidem, 744-745.

¹⁷ Geciteerd in Perloff, *Ironie*, 40. (Oorspronkelijk in *Die Fackel*, okt. 1917). Dr. Siegfried Abendrot is gebaseerd op de destijds prominente chemisch onderzoeker Fritz Haber, die vanaf 1914 een hoofdrol had bij de ontwikkeling van het gifgas en die met het leger samenwerkte als hoofd chemische oorlogsvoering. (Timms, *Kraus*, 72-75).

Dan wordt het slagveld betreden door een groep hyena's, met mensengezichten. De horizon kleurt zwavelgeel. De hyena's vertegenwoordigen de hebzucht van het kapitaal. Ze sluipen over 'het veld van eer', en bestelen de gesneuvelde soldaten van hun ringen en hun geld. Ze redeneren: de doden hebben toch niets meer aan dit bezit, waarom zouden wij uit deze oorlog geen geld mogen slaan? ('Mit euren Granaten und Bomben und Minen / fährt weiter so fort und lasst uns verdienen.')¹⁸ In termen van de Bijbelse Apocalyps zijn zij de rijke kooplieden van Babylon, die schaamteloos van de ontucht in die stad profiteerden. Kraus laat de hyena's triomfantelijk een tango dansen rondom de gesneuvelden en daarbij zingen ze tevreden in koor over de prijsstijgingen die de oorlog meebrengt.

Hun leider, de 'Heer der Hyena's', laat hen apetrots paraderen, als de ware overwinnaars. In deze eschatologische figuur verbindt Kraus de verderfelijke rol van de kapitaalsliefde (het aanbeden gouden kalf) met de verleiding door de pers als valse boodschapper en de godslastering, die in de echte Apocalyps met zijn duivelse legioenen een hoofdrol speelt. 'Ik ben de Antichrist', verklaart de 'Heer der Hyena's', en roept op om de gekruisigde te vergeten: het alternatieve 'heil' van 'zij die kruisigden' is gekomen, zij verdienen nu hun 'judasloon' verslagen is 'de mensenzoon'.¹⁹ Hier is relevant dat Kraus zeer onder de indruk was van een foto waarop een veldkruis in oorlogsgebied is te zien, waarvan het kruishout is weggeschoten, zodat het Christusbeeld, in overgave voor het wapengeweld, de armen in de lucht lijkt te heffen. De 'Heer der Hyena's' identificeert zich niet alleen als Antichrist, maar ook als de 'redacteur van het woord dat aan het Einde staat.' Hiermee onderstreept hij zijn rol als de valse profeet, die 'met drukinkt zwart, de aartsvijand treft in het hart', waarna het nieuwe gebod geldt om je naaste te haten. Geheel in stijl met zijn grootse snode plannen, spreekt de 'Heer der Hyena's' over zijn 'troon' en zijn 'rijk' dat hij gekomen acht.²⁰

Op dit punt lijkt het alsof *Die letzten Tage der Menschheit* een anti-apocalyps uitbeeldt, waarin het kwade overwint. Maar wanneer de orakeltaal van de 'Heer der Hyena's' stilvalt, verschijnt een scharlakenrode maan als aankondiging van een totale chaos van wegvlochtende mensen en dieren,

¹⁸ Kraus, *Die letzten Tage*, 747.

¹⁹ Ibidem, 750-751.

²⁰ Kraus gebruikt de term 'Redaktor', die zowel redacteur, uitgever als bewerker kan betekenen. Aangenomen wordt dat hij de uitgever van de militaristische Weense krant *Neue Freie Presse*, Moriz Benedikt, als model voor de 'Heer der Hyena's' zag. Benedikt en zijn krant werden veelvuldig door Kraus aangevallen.

waarbij het is alsof de doden opstaan uit de aarde en het water. Het 'hemelgewelf' blijft verkleuren van zwart en geel naar rood en groen, terwijl 'vurige slangen' uit de hemel neerdalen. Drie kometen verschijnen. Kraus vermengt nu een soort interplanetaire apocalyps, waarbij een regen van meteoren de aarde treft, met de oorlogsmachinerie die haar tanks en kanonnen hun vuurkracht laat demonstreren. De asregen en de 'bloedregen' die op de aarde neerdalen kunnen van de oorlog komen, maar kunnen ook uit het heelal neerdalen. Al deze tijd is God, door Johannes steeds de 'Albeheerser' genoemd, afwezig.

Als in de absolute duisternis alleen nog stemmen te horen zijn (aardse 'stemmen van onderen' en een 'stem van boven' die uit het heelal lijkt te komen) wordt duidelijk dat Gods apocalyptische taak is overgenomen door de planeet Mars. Kraus bereikt hiermee een aanzienlijk 'vervreemdingseffect', zoals Brecht ze systematisch in zijn stukken probeert toe te passen om het publiek tot nadenken te stemmen. De 'stem van Mars' verklaart dat Marsbewoners *niet* oorlogszuchtig zijn, maar dat ze zich gedwongen zien om het ongebreidelde krijgsgeweld van de aardse mensheid af te straffen door meteoren als verschroeiende bommen af te vuren. De stem geeft als verklaring dat met de wereldoorlog de mensheid de schepping heeft geschonden en de waardigheid en vredige harmonie, die voor het heelal eeuwig geldende beginselen zijn, ernstig heeft verstoord. Daarom hebben 'wij van Mars' besloten, zegt de stem, om jullie methoden over te nemen en zo, door de aarde in de as te leggen *onze* 'eindoverwinning' te behalen. Tegen het einde van de chaotische nacht, wanneer er inmiddels een stille rust heerst, constateert de stem van Mars tevreden: 'Zerstört ist Gottes Ebenbild!'²¹ De begrippen *wereldoorlog* en *Endsieg* hebben ineens een heel andere betekenis gekregen. De apocalyps is gekomen door getergd ingrijpen vanuit het heelal, vanaf Mars. Zo introduceert Kraus een vorm van 'kosmische' gerechtigheid, die het falende menselijke recht zonder mededogen opzijzet.²² De allerlaatste woorden in Kraus' mammoetstuk zijn voor de alleen achtergebleven God: 'Ik heb het niet gewild.' Dit is een echo van de aan keizer Franz-Joseph toegeschreven reactie op de wereldoorlog.²³

Hiermee is in grote lijnen duidelijk geworden waarom Kraus in de titel van zijn stuk naar 'het einde van de mensheid' verwijst. Met het geheel

²¹ Kraus, *Die letzten Tage*, 766-770.

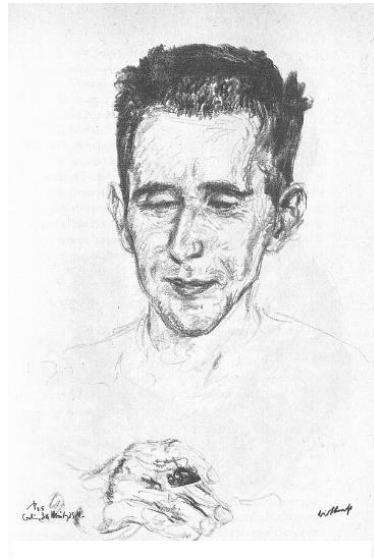
²² E. Timms, *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874-1918* (Wenen 1995) 81.

²³ Kraus, *Die letzten Tage*, 770.

wegvagen van de mensheid gaat de apocalyps-vanuit-het-heelal verder dan de Bijbelse, waarin Gods wraak de christenvervolgers en zondige godslasteraars treft, maar tegelijk de ware gelovigen uit alle tijden binnenleidt in zijn nieuwe ‘Duizendjarige Rijk’. In wezen lijkt Kraus met deze bijzondere ondergang te willen uitdrukken dat de mensheid, als reëel bestaande en van binnenuit gevoelde eenheid van alle mensen, al niet meer bestond. In de moderne massa is iedereen een eenling geworden; de massa maakt ons tot kwantiteit en tot object, tot zielloos materiaal, optimaal kneedbaar in de handen van elke vorm van tirannie. In de massificatie (van de oorlog, de economie, het samenleven, de cultuur, het nieuws) gaat de afzonderlijke en moreel autonome persoon, met haar of zijn eigen levensdoel, ten onder. ‘Ursprung ist das Ziel’, schrijft Kraus kernachtig in het gedicht ‘Der sterbende Mensch’ (1916). Om weer een doel in een harmonieus leven te vinden, zal de mens het contact met de eigen oorsprong moeten herstellen. En dat betekent volgens Kraus: zorgen dat je niet opgeslokt wordt in het venijnige en massale ‘levensspel’, waarin de middelen de alleenheersers zijn geworden.²⁴

De stad van de leegte (waar alles mag)

De balans tussen satirische ernst en vermaak ligt bij Bertolt Brecht iets dichterbij het vermaak. Zijn moderne opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, waarvoor Kurt Weill de indrukwekkende muziek componeert, is primair een satire op het platte vermaak. Brecht vreest zelfs dat Weills muziek, net als bij hun internationale succes *Die Dreigroschenoper* (1928), te veel afleidt van de waarschuwende boodschap. Hij wil weliswaar de ‘culinaire’ – op smaakvol



Afb. 3: Bertolt Brecht, in 1925 getekend door Emil Stupp (Wikimedia Commons).

²⁴ W. Hindemith, *Die Tragödie des Nörglers. Studien zu Karl Kraus' moderner Tragödie „Die letzten Tage der Menschheit“* (Frankfurt am Main 1985) 7; J. Pizer, “Ursprung ist das Ziel”. Karl Kraus’ Concept of Origin’, *Modern Austrian Literature*, 27. 1 (1994) 1-21: 2-3.

genieten gerichte – traditie van de opera voortzetten, maar vindt ook dat de operavorm fundamenteel op de schop moet, overeenkomstig met de principes van het ‘epische theater’. Brecht zet uiteen wat hij daarmee bedoelt: de vervoering en de illusie die het klassieke ‘dramatische theater’ zo kenmerken, moeten worden vermeden. De *didactische* en *verhalende* (epische) functies van een stuk moeten voorop staan om het publiek tot kritisch nadenken te prikkelen. Daarom richt Brechts toneelpraktijk zich op het uitvergrooten, vaak tot in het absurde, van de heersende sociale verhoudingen en culturele kenmerken, waardoor een reactie van het publiek wordt uitgelokt. Het gebruik van kale decors, onderbrekende projecties (van tekst en beeld), spandoeken en karikaturale gebaren moet voorkómen dat de toeschouwer meegaat in een illusie of roes; in plaats daarvan moet het publiek een vervreemdende realiteit ervaren, die ongemak en protest oproept.²⁵ Wanneer in *Mahagonny* een apocalyptische dreiging wordt opgeroepen, voorkomt Brecht iedere dramatisering ervan. Het publiek krijgt de simpele mededeling dat de steden Miami en Pensacola zojuist door een orkaan zijn verwoest en dat deze nu op de stad Mahagonny afkomt. Een grote pijl laat vervolgens op het toneel schematisch zien dat de orkaan op een haar na Mahagonny mist. Daar waar Kraus (die vanaf 1928 bevriend was met Brecht) het dramatische van de wereldoorlog optilt naar het groteske, vermijdt Brecht, in overeenstemming met zijn epische filosofie, elke vorm van drama bij zijn ondergangstaferelen. Hij zet het apocalyptische in wezen alleen in als sterke uitvergroting van de door hem verwachte nabije instorting van een op kapitalisme en consumentisme gerichte maatschappijvorm.

Het is niet toevallig dat hij de stad Mahagonny – die afwisselend als paradijsstad en goudstad wordt aangeduid – situeert in het Amerika van goudzoekers en houtkappers, die hun opgespaarde geld komen uitgeven in het Las Vegas-achtige, maar puur symbolische, Mahagonny. Alles lijkt er te draaien om het simpele vertier van whiskydrinken, gokken, prostitutie en boksen; geld is hierbij de alles verbindende factor. Alle sociale interacties zijn er in de kern geldtransacties. Echte vriendschap – los van het geld – blijkt niet te bestaan, evenmin als echte (onbetaalde) liefde. Op dit laatste vormt alleen een paar hoog overvliegende kraanvogels een uitzondering: de leegte van hun luchtruim (“So mag der Wind sie in das Nichts entführen”) geeft hun

²⁵ B. Brecht, ‘Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*’ in: F. Hennenberg and J. Knopf ed., *Mahagonny* (Frankfurt am Main 2006) 123-133; P. Brooker, ‘Key Words in Brecht’s Theory and Practice of Theatre’ in: P. Thomson and G. Sacks ed., *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge 1994) 187-193.

de vrijheid om ‘nergens heen’ te vliegen, doelloos als de wolken. Maar zelfs hier verbreekt Brecht de illusie van de romance door te benadrukken dat de vogels elkaar spoedig weer zullen verlaten, want (aldus de ‘moraal van het verhaal’) slechts schijnbaar biedt de liefde een houvast.²⁶ In het betaalde vertier van de stad Mahagonny zit de ‘liefde’ ingeklemd tussen het vreten, het boksen en het zuipen.

De afwezigheid van houvast in het leven is in de opera *Mahagonny* een kernthema. De stad Mahagonny, gesticht om alle dolende ontevreden en uit de grote steden te vangen in het ‘net’ van het vermaak, beleeft haar opkomst omdat het overal ‘zo slecht is’ en er nergens rust of eendracht heerst, ‘und weil es nichts gibt, woran man sich halten kann’.²⁷ Mahagonny moet de plaats zijn waar alles mag, waar alles kan. Maar de hoofdpersoon, de rebelse houthakker Jimmy Mahoney, die de alles-moet-kunnen-ideologie fanatiek steunt en in praktijk brengt, is tegelijk degene die herhaaldelijk klaagt: ‘aber etwas fehlt’ en die teleurgesteld constateert ‘es ist immer noch nichts geschehen’. Zo lijkt hij de vinger te leggen op de leegte van het Mahagonny-bestaan: alles mag, maar hij heeft ‘niets te doen’ en voelt geen echte bevrediging, noch echt geluk. In de termen van Karl Kraus: Jimmy heeft alleen middelen, maar ziet geen levensdoel. Misschien moet ik mijn hoed maar opeten, overweegt hij (verwijzend naar Charly Chaplin in *The Gold Rush*).²⁸

Bertolt Brecht heeft zijn *Mahagonny* de vorm gegeven van een parabel, die zowel aan Babylon als aan Weimar refereert. De stad Mahagonny, in haar opkomst en val, roept de vergelijking op met Babylon, de Bijbelse stad van de zonde die wordt getroffen door Gods straffende toorn. ‘Gevallen, gevallen is Babylon, de grote stad, die alle volken heeft bedweld met de wijn van haar ontucht’, heet het bij Johannes in de ‘Openbaring’. Twee vroege voorlopers van *Mahagonny* droegen als werktitels ‘Sodom und Gomorrha’ en ‘Sintflut’, dus enige Bijbelse inspiratie was Brecht niet vreemd.²⁹ Wanneer de orkaan gevaarlijk nadert en de totale verwoesting van de stad wordt verwacht, ontstaat er een vreemde destructieve stemming, gevoed door fatalisme. Het besef van de onomkeerbaarheid van de ondergang vertaalt zich bij Jimmy en de andere houthakkers in vernietigingsdrang. ‘Erg is de orkaan, erger is de

²⁶ Brecht, ‘*Mahagonny*’, 34, 99.

²⁷ Ibidem, 45.

²⁸ Ibidem, 59-60. Brecht was een bewonderaar van Chaplins films.

²⁹ Ook Kurt Weill verbond *Mahagonny* met Sodom en Gomorra. Zie P. Watson, *A Terrible Beauty. The People and Ideas that Shaped the Modern Mind* (Londen 2001) 232.

tyfoon, maar het ergste is de mens'.³⁰ In de bar slaat Jimmy de boel kort en klein: alles mag immers in Mahagonny, als je er maar voor betaalt. En bovendien, redeneert hij: waarom zou aan mensen, in het vooruitzicht van een allesvernietigende orkaan, ook maar iets verboden kunnen worden? Laten we elke dag leven alsof er een orkaan komt, zonder regels of remmingen, we zijn toch al veroemd. Deze destructieve stemming blijft hangen, ook nadat de afbuigende orkaan de stad wonderbaarlijk heeft gespaard. Eens te meer ziet Mahagonny zich als de stad waar wat betreft drankgebruik, eetgedrag, gokken en prostitutie alles mag. Maar strikt verboden is en blijft het niet kunnen betalen, want niets verdient meer respect dan het geld. Wanneer Jimmy zijn whisky niet meer betalen kan, wordt hij daarvoor in een corrupte rechtszitting tot de doodstraf veroordeeld en hij ondergaat zijn ophanging zonder enige spijt over zijn fatalistische gedrag.

De enigszins bedekte verwijzing naar de Weimar-republiek in deze opera wordt zichtbaar wanneer we bepaalde gebeurtenissen in Mahagonny opvatten als gelijkenis. De uit Alaska terugkerende houthakkers zijn dan de frontsoldaten die na de nederlaag in 1918 weer thuiskomen. De verleidingen van de stad Mahagonny met haar grenzeloze vermaak zijn die van het naoorlogse Berlijn, dat zich niet zelden een Babylonische vrijheid aanmeet. Maar vooral de gewelddadig-destructieve stemming bij de 'Heimkehrer', het gevoel niets meer te verliezen te hebben en het groeiend fatalisme dat een nieuwe catastrofe (de Tweede Wereldoorlog als tyfoon na de orkaan) onafwendbaar gaat komen, wordt in *Mahagonny* weerspiegeld. De Weimar-tijd wordt geteisterd door talrijke paramilitaire groepen, met een recalcitrante vernietigingszucht, die de straat tiranniseren en zich door geen wet of gezag laten intomen.

De val van Mahagonny (als Babylon of Weimar) wordt ingeleid door een koortje, dat zingt hoe, totaal onverwacht, God naar Mahagonny kwam. Het is een zuiver symbolische God, uitgebeeld door één van de houthakkers. Deze God wil hen, vooral voor hun eindeloze zuipen, naar de hel sturen. Maar 'de mannen van Mahagonny' roepen een staking uit tegen God en melden hem brutaal: 'Je kunt ons helemaal niet naar de hel sturen, *omdat we altijd al in de hel waren*'.³¹ Op dit punt meldt Brecht het publiek op een groot bord dat, een dag later, terwijl Jimmy wordt begraven, Mahagonny in brand staat. Hierna wordt de brandende stad zichtbaar, maar louter als projectie. Buiten de stad demonstreert de bevolking met protestborden, die allemaal

³⁰ Brecht, *Mahagonny*, 65.

³¹ Ibidem, 95 (nadruk in origineel).

volstrekt tegenstrijdige wensen laten zien. Alleen het tiende bord is eenduidig met zijn opschrift: 'Tegen de mens'. Het onheilspellende laatste woord van Brechts regieaanwijzing is 'weitermarschieren'.³²

Slotbeschouwing: mensenwerk

In de uitbeelding van de apocalyps door Kraus en Brecht is de centrale rol van God – de rechtsprekende en wrekende 'Albeheerser' die definitief met het kwaad afreken – verdwenen. De apocalyps is goeddeels mensenwerk geworden, al laat Kraus de finale afrekening nog wel 'van boven' komen. In Brechts *Mahagonny* wordt hardop uitgesproken dat er 'niemand' meer is die op het moment van de ondergang de rechtvaardigen van de onrechtvaardigen kan scheiden.³³ In zekere zin zijn het de schrijvers zelf die deze rol in hun tekst op zich nemen. Kraus vooral combineert de rol van satiricus met die van een literaire profeet, die de (onheilspellende) tekenen des tijds feilloos weet te duiden. Intussen behoudt de grote vraag die Dostoevski stelde zijn betekenis: hoe kan de moderne mens, zonder nog te kunnen geloven in het alles onthullende eindoordeel van Gods Apocalyps en de daaropvolgende beloning met het eeuwig leven, toch een plicht voelen om te werken aan de eigen morele vervolmaking?³⁴ Kan er, zonder allerhoogste (bovenmenselijke) instantie, in ultieme zin wel recht worden gedaan?

In haar Brecht-essay (1966) noemt Hannah Arendt *Mahagonny* 'Brechts enige zuiver nihilistische toneelstuk' omdat het, buiten materialistische genoegens, geen enkel perspectief op hoop kent.³⁵ Wat Arendt opvat als nihilisme, ziet de jonge Theodor Adorno (die maar liefst drie recensies aan *Mahagonny* wijdt) als uitdrukking van de 'absurditeit' van het burgerlijk kapitalisme en van 'zijn ondergang aan de dialectiek van de anarchie, die er inherent aan is'.³⁶ Met andere woorden: Mahagonny, waar alles met geld te

³² Brecht, *Mahagonny*, 96.

³³ Ibidem, 68.

³⁴ J.P. Scanlan, *Dostoensky*, 21-24, 190.

³⁵ H. Arendt, 'Bertolt Brecht' (1966) in: idem, *Men in Dark Times* (San Diego, CA 1968) 207-247, zie p. 234. Arendt bewondert Brechts poëtische kracht, maar hekelt zijn solidariteit met de stalinisten.

³⁶ Th. W. Adorno, 'Mahagonny', 355-356. De recensies dateren uit 1929, 1930 en 1932. Met 'dialectiek van de anarchie' bedoelt Adorno vermoedelijk dat de volledige regelloosheid omslaat in onvrijheid. Vergelijk W. Delabar en J. Döring ed., *Bertolt*

koop is, is tegelijk de stad waar alles mag, zodat zichtbaar wordt dat in het kapitalisme de maatschappelijke orde eigenlijk een vorm van anarchie is.

Die letzten Tage der Menschheit en *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zijn beide scherp getekend door de diepe politieke en morele crisis die de Eerste Wereldoorlog, inclusief haar onheilspellende nasleep in Duitsland en Oostenrijk, meebracht. Het werk van Kraus en Brecht laat overal de littekens zien van de verwonde tijd waarin ze leefden, opgesloten tussen twee wereldoorlogen. W.H. Auden, een van Brechts vroege vertalers, heeft het lot van de dichter als gevangene van een desastreuze tijd, voor wie de ‘dag des oordeels’ niettemin zal komen, als volgt verwoord:³⁷

God may reduce you
On Judgement Day
to tears of shame,
reciting by heart
the poems you would
have written, had
your life been good.

Brecht (1898-1956) (Berlijn 1998) 380, waar Brechts vroege werk ‘anarcho-bohemien’ wordt genoemd.

³⁷ Uit het gedicht ‘The Cave of Making’ (1964). Hannah Arendt opent haar Brecht-essay met deze woorden van Auden. Auden vertaalde ook Brechts *Mahagonny*.