

Karl Kraus-Portraits von Albert Bloch¹

von
Helmut Arntzen (Münster)

Als Albert Bloch Ende 1908 nach München kommt, hat er schon eine kleine Karikaturisten-Karriere hinter sich. William Marion Reedy, der Herausgeber der Wochenzeitschrift „The Mirror“, beschäftigt ihn seit 1905 als ständigen Mitarbeiter, der u.a. zahlreiche „Kindly Caricatures“ von prominenten Mitbürgern in St. Louis liefert. Wenig später zeichnet er für eine New Yorker Zeitschrift eine Anzahl von amerikanischen und englischen Autoren, der dann in München in den Jahren 1912 und 1913 die Reihe von „German Writers in Caricature“ folgt, die für die Zeitschrift „International“ in New York bestimmt ist. Die bekanntesten Portraitierten sind Maximilian Harden, Hermann Bahr, Frank Wedekind, Hermann Sudermann, Arthur Schnitzler, Franz Blei, Ludwig Thoma, Heinrich Mann, aber auch Max Liebermann und Thomas Theodor Heine, also bildende Künstler, und 1913 Karl Kraus. Werner Mohr hat über diese frühen Arbeiten von Bloch in dem Band „Albert Bloch. Artistic and Literary Perspectives/Künstlerische und literarische Perspektiven“ (Ed. F. Baron, H. Arntzen, D. Cateforis. München, New York 1997, S.33-40) ausführlich gehandelt. Er geht auch auf die begleitenden Glossen ein, die Bloch zu den Karikaturen verfaßt hat.

Die zeichnerische und die schriftstellerische Darstellung von Kraus sind Produkte einer Zeit, in der Bloch noch gar nichts von dem Satiriker gelesen hatte. Er selbst hat beides später als einen „unforgiveable lapse into journalistic usage“ bezeichnet, denn er habe seinen Kommentar zusammengestellt „from what others had been telling me of his writings“. Das ihm später unentschuldig erscheinende ist aber das journalistisch Übliche und es faßt die damals gängige veröffentlichte Meinung über Kraus zusammen. Er ist der „Fackelkraus“, eine malizöse Identifizierungsvokabel, sein boshafter Witz wird nicht durch den winzigsten Schimmer von Humor gelindert; er schätzt sich im wesentlichen nur selbst, beklagt das Totschweigen der Presse, druckt aber jede Bemerkung, die sich über ihn findet, in seinem kleinen Blatt ab. Das ist die Reproduktion der medisanten Kommentare der Getroffenen, die bis zu den gegenwärtigen, also denen der Raddatz und Reich-Ranicki, geradezu Formularcharakter haben. Es ist auch ein kleines Beispiel dafür, wie das völlig Unverantwortete zum gängigen Urteil wird, und zwar allein darum, weil es weit verbreitet wird dank der Medien.

Die zu dieser Glosse gehörende Karikatur ist nun ein eigentümlicher Zwitter von Reflex des Textes und eigener Beobachtung. Bloch schreibt später, daß er Kraus zeichnete, als der in geringer Entfernung von ihm an einem Tisch saß. In Mohrs Darstellung ist es ein ungewöhnlich leichter und schwächiger Mann, dessen Hände und Arme zu dünn für seine Kleidung erscheinen. Er sitze entspannt vor einer Tasse Kaffee. Sein Ausdruck sei der von Leichtfertigkeit.

¹ Vortrag bei der Eröffnung der Albert-Bloch-Ausstellung im Lenbachhaus, München, am 16.4.1997. – Nicht nachgewiesene Zitate stammen aus Manuskripten.

keit, wie sie Bloch der Wiener Umgebung zugeschrieben habe. Vergleicht man die Karikatur mit einer Fotografie von Kraus aus dem Jahr 1915 (zusammen mit Sidonie Nádhery) und einer Karikatur, die Kraus' Gegner, der Revolver-Journalist Imre Békessy in den zwanziger Jahren veröffentlicht hat, so steht Blochs Zeichnung eigen-tümlich zwischen der Fotografie und der bewußten Verzeichnung der Karikatur aus den zwanziger Jahren. Es ist die Darstellung eines Intellektuellen, so scheint mir, der zum einen geradezu typisiert dessen Attribute zeigt: Brille, Zigarette, Kaffee, der zum anderen und spezifischer in Handhaltung und Blick als Melancholiker erscheint und damit eine Seite des Satirikers repräsentiert. Die Figur sieht mehr nach innen als nach außen, ist meditativ und wirkt in der Tat eher schwächig, allerdings ganz und gar nicht leichtfertig. Im Gegensatz zur Glosse versucht Bloch, wie ich denke, das Beste aus seiner Unkenntnis der Kraus'schen Texte, seiner Kenntnis von allgemeinen Sätzen über Kraus wie über die Psychologie des Satirikers und seiner geübten Wahrnehmung als Karikaturist zu machen.

Bloch ist später darüber ver-
 ärgert, daß die Karikatur zu klein
 und zu ungenau wiedergegeben
 worden sei, aber das geschieht
 doch schon unter dem Eindruck,
 den die Texte der „Fackel“ seit





März 1914 auf ihn gemacht haben. Er liest zufällig zwei Glossen in der Ausgabe vom 7. März 1914. Das Heft enthält ausschließlich Glossen, zwei davon sind etwas längere Arbeiten. Die beiden Texte, die Bloch als erste liest, sind ihm offenbar nicht des Themas wegen aufgefallen, ja ihm sind als Amerikaner, der zwar seit fünf Jahren in München lebt, die zumeist auf Wiener Ereignissen und Zeitungszitaten basierenden Glossen thematisch wohl noch gleichgültiger als einem 'Reichsdeutschen' der damaligen Jahre. Er durchblättert wahrscheinlich das Heft, liest irgendeinen Text und liest sich, immer mit der in der Karikatur sich ausdrückenden Vorstellung vom Intellektuellen und Satiriker, offenbar sofort fest.

Das ist sowohl für einen Maler wie für einen Amerikaner ganz und gar ungewöhnlich. Denn der Maler findet hier keine Prosa, die ihn als Augenmenschen faszinieren könnte, der Amerikaner findet nichts

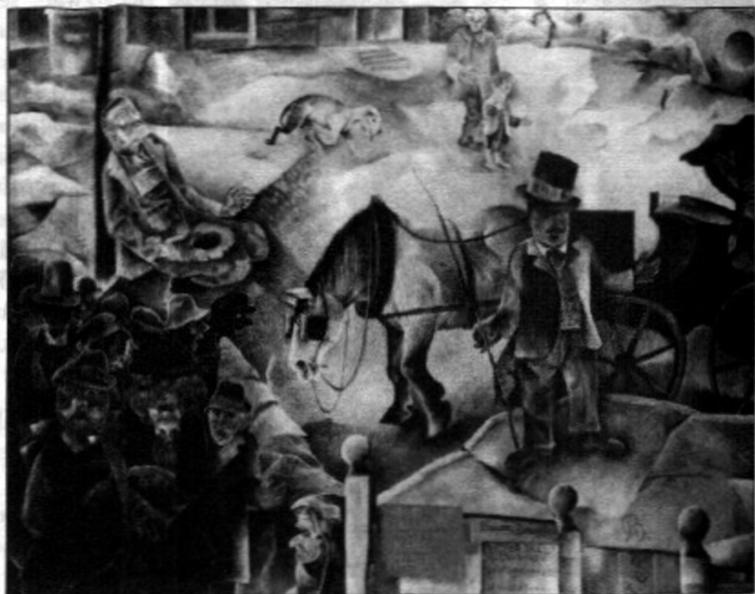
Interessantes und überdies eine Sprache, die einer auf rasche und einfache Verständlichkeit eingestellten Sprachauffassung gänzlich entgegensteht. So hat Bloch offenbar auch gar keinen Erfolg, als er Malerkollegen Kraus nahebringen will. Marc liest zwar immerhin „sehr viel Gutes heraus“, aber es geschieht „mit Mühe aus dem gekünsteltesten Rederausch“ (Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter. Ed. A. Hoberg, H. Adams. München, New York 1997. S.168). Das ist eine Bemerkung vom Ende des Jahres 1914. Und als Bloch viel später, nämlich nach Kraus' Tod, im Juni 1936 an Kandinsky schreibt, daß er Kraus „alles verdanke“ (S.187), da geht Kandinsky über diese ja zentrale Feststellung eines Malers völlig hinweg.

Etwa zwei Jahre danach erinnert sich Bloch noch einmal sehr distinkt an seine erste Kraus-Lektüre, und zwar in der großen Elegie „Epistle to Weidlingau“, dem von Kraus oft beschworenen Sommeraufenthalt der Kindheit im Wienerwald. Er fragt sich, was ihm geschehen sei, als er die beiden Glossen „Die elektrische Bahn Wien-Preßburg ist eröffnet worden“ und „Wenn die Lehrkanzel nicht besetzt ist“ gelesen habe: „What was it to me?/ Nothing. But oh the voice with which you spoke,/ and every word of each ironic gloss,/ the comic power that

cannot stoop to joke! Behind it all a stern soul mourned the loss/ of something that could never be regained./ And this grew suddenly apparent there/ to me in those brief notes.“

Bloch begreift spontan etwas von der Bedeutung der Darstellungsweise, jenseits thematischer Relevanz oder Irrelevanz, ja daß es gerade um das komische Mißverhältnis des Gegenstands zu dem Sprechen von ihm geht. Er hat jemanden gefunden, der seinen eigenen intuitiven satirischen Blick in der literarisch-satirischen Darstellung auch zu reflektieren vermag. Und der ist gleichzeitig ein Schriftsteller, der auf die kommunikative Geschwätzigkeit seiner Zeit einzig angemessen zu reagieren weiß, indem er sprachlich denkt.

Bevor Bloch endgültig nach Amerika zurückkehrt, fährt er im Februar 1921 nach Wien, um gleich nach der Ankunft die erste von insgesamt drei Lesungen von Karl Kraus zu hören: Texte aus eigenen Schriften, u. a. auch einige Szenen aus den „Letzten Tagen der Menschheit“. Anfang März hört er dann die Lesung von Shakespeares „Maß für Maß“ in der Übersetzung

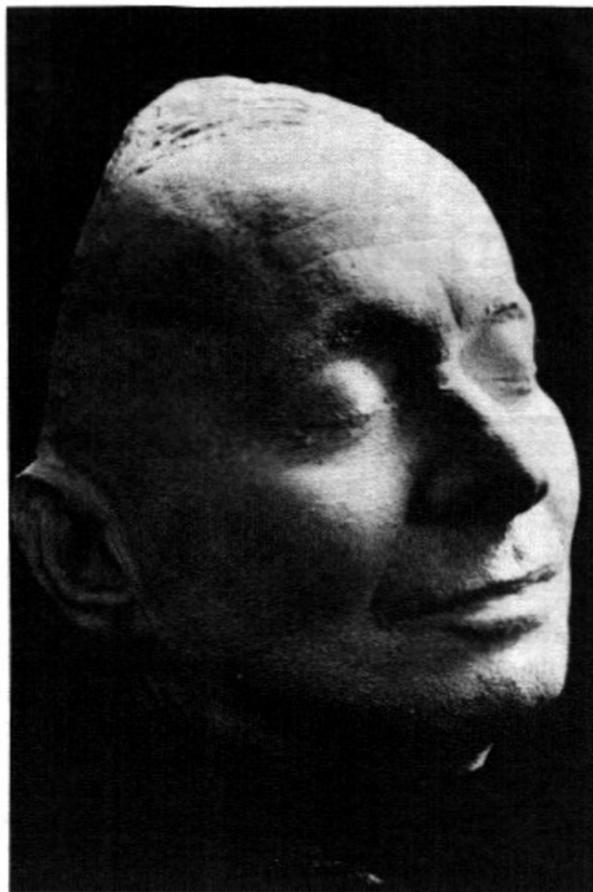


Baudissins und wenige Tage später die erste Lesung von Kraus' „magischer Operette“ „Literatur oder Man wird doch da sehn“. Bloch schreibt viel später darüber: „Nie [...] würde ich jemals den Eindruck jener ersten Vorlesung von 'Literatur' noch deren 'verheerende' Wirkung vergessen! Das Wort 'verheerend' ist fast eine Untertreibung: der Tumult an jenem Sonntagnachmittag im mittleren Konzerthausaale war ein sich nicht legenwollender Orkan“. Anschließend hält sich Bloch noch einige Wochen in Ascona auf und malt dort ein Ölbild, das er „Souvenir, Ascona“ nennt, das aber nicht, wie Henry Adams meint, eine Erinnerung an Ascona, sondern in Ascona an Wien ist, das Nachkriegswien mit Fiakern und Reichgewordenen, die hier im Dunkeln sind, mit zwei Bettlern und einem Blinden und im Vordergrund mit einer Mauer, auf der Veranstaltungsplakate kleben: Oper, Konzerte, eine Ausstellung des Bauern-Brueghel und ein rotes Plakat mit der Aufschrift „Drei Vorlesungen Karl Kraus“. Was man auf dem Bild sieht, gehört auch zu den Motiven der Kraus'schen Lesungen wie der „Fackel“ in dieser Zeit, und Bloch dokumentiert darin zum erstenmal öffentlich seine Beziehung zum Werk von Kraus.



Bei dieser Lesung sieht Bloch Kraus zum letzten Mal. Er konzentriert sich nun ganz auf dessen Schriften, also die „Fackel“ und die aus ihr sich speisenden Bücher, vor allem auf „Worte in Versen“ und natürlich „Die letzten Tage der Menschheit“. Er schreibt an Kraus seit 1924 eine Reihe von Briefen zu dessen Arbeit, von denen Kraus etliche in der „Fackel“ veröffentlicht, ein ganz seltener Vorgang. 1927 folgen seine Übersetzungen von 88 lyrischen Stücken aus den „Worten in Versen“ und einer Szene aus der Weltkriegstragödie. Es dauert fast vier Jahre, bis der kleine Band „Karl Kraus, Poems“ (Boston 1930) erscheinen kann. In „Translator's Foreword“ zeichnet Bloch eine kleine, aber genaue Silhouette des Schriftstellers Kraus mit diesen wenigen Worten: „[...] Karl Kraus is a contemporary Viennese pamphletist, satirist, essayist, social critic, lyric and dramatic poet and the most ardent ethical force at work in the world today [...]“ (S.11). Er hält exakt den Bereich der literarischen Arbeit von Kraus fest und charakterisiert aufs knappste deren Bedeutung. Auch dies ist eine winzige Portraitskizze, und zwar eine des Prosaisten Bloch.

Jahre später versucht Bloch in einem längeren Gedicht „Before his Deathmask“, das wahrscheinlich kurz nach dem Tod von Kraus im Juni 1936 entstanden ist, das Antlitz des Toten zu portraituren. Er sieht es als lächelndes Kindergesicht, das er dem strengen des Vorlesers Kraus entgegensetzt. Das ruft er aus der Erinnerung hervor, der Erinnerung an jene Lesungen 1921 in Wien, die Bloch nun, bewußt oder unbewußt, als die einzigen Begegnungen mit Kraus nennt: „I never knew you, never saw your face/ clear before mine, to look into your eye./ I saw you in the flesh but from afar [...]“ (Albert Bloch, Ventures in Verse. New York 1947. S.67). Die frühe Begegnung mit Kraus, die zu der kleinen Karikatur führte, wird verdrängt oder als unangemessen betrachtet. Ja, nun wird die Totenmaske zum eigentlichen Gesicht von Kraus stilisiert, das das unsichtbare war, während gerade das des Lebendigen eine Maske sein mußte: „[...] the inexorable face you set/ flint-hard, the open eye so keen and pitiless,/ against a world



that spurns its heritage/ and knew you not nor knows what it has lost/ now you are gone.“ (S.68). Das Totengesicht wird dagegen identisch mit dem Kindergesicht, und so der Repräsentant des Ursprungs, der nach Kraus das Ziel ist. Wörtlich taucht dieser Gedanke im Gedicht auf „[...] you reached the Source, your only goal“ (S.69). Andere Zitate und Allusionen werden gewissermaßen als das wahre Gesicht beglaubigende Schriftzüge eingetragen: „[...] the smile/ sweet as the blue of God’s first-morning light“ (S.68) bezieht sich auf Kraus’ Gedicht „Vallorbe“, welcher Name wie der des „Lac de Joux“ ebenfalls zitiert werden. In diesem Gedicht steht als letzte Zeile „Wie blau ist doch die Welt vom Schöpfer aufgethan!“ (Karl Kraus, *Worte in Versen*. München 1959. S.184). Die Übersetzung, das Wort „blue“, wird gleichzeitig zu einem nachdrücklichen Hinweis auf eine der ganz zentralen Farben Blochs im Spätwerk. Kunstvoll wird das Vallorbe-Gedicht mit dem Gedicht „Wieder-

sehn mit Schmetterlingen“ verbunden, in dem es in der dritten Strophe heißt „Ein Kind bin ich der Wiese“ (S.118). Bloch aber gebraucht seine Übersetzung „Return of the Butterflies“ und schreibt entsprechend zu „I am a child again“ (Poems, S.43) jetzt „[...] and among butterflies/ you were a child again [...]“ (Ventures in Verse, S.68).

Gegen Ende nimmt er einen weiteren zentralen Gedanken von Kraus auf: den des nur durch unendliche Arbeit gelingenden Werks, der mit einer Zeile aus dem Gedicht „Jugend“ verschränkt wird, und zwar in wörtlicher Übersetzung „Younger than youth“ (S.69), doch hier verbunden mit dem Topos vom Totengesicht als Kindergesicht. Heißt es bei Kraus nämlich „Jünger bin ich als jung/ leb’ ich im Alten“ (Worte in Versen, S.182), lesen wir bei Bloch „[...] younger than youth in your eternal youth.“ (Ventures in Verse, S.69).

Und schließlich zeichnet Bloch das Motiv des Gartens in das Totengesicht ein, das ihm selbst so wichtig war, so in den Fassungen des „Eselsgartens“: „Yet none so well as you/ knew of the garden waiting and prepared [...]“ (S.69) nimmt die Schlusszeilen des szenischen Gedichts „Der sterbende Mensch“ auf, eines der frühen von Kraus und ein Gegen-Stück zu Hofmannsthals

„Jedermann“. Dort spricht Gott: „Im Dunkel gehend wußtest du ums Licht./ Nun bist du da und siehst mir ins Gesicht./ Sahst hinter dich und suchtest meinen Garten. Du bleibst am Ursprung, Ursprung ist das Ziel./ Du, unverloren an das Lebensspiel,/ Nun muß, mein Mensch, du länger nicht mehr warten.“ (S.59)

Das Garten-Motiv ist hier eindeutig auf Kraus' Gedicht bezogen, aber damit natürlich auch auf den Garten Eden, den Bloch ja selbst in dem genannten Bild und anderwärts evoziert. Doch weiß er noch nichts von Janovice und dessen Park, von dem wie von den Aufenthalten Kraus' in ihm Sidonie Nádherný Bloch brieflich erzählen wird.

In dem Briefwechsel zwischen Bloch und Kraus' Geliebter, der Ende 1947 beginnt, spielt der Versuch, ein erinnertes Portrait von Kraus zu entwerfen, eine erhebliche Rolle. Dabei sind gleich zu Anfang zwei Dinge wichtig, nämlich daß dieser Versuch mit dem Hinweis auf Kraus' Schrift beginnt und daß die Baronin Nádherný sofort eine Ähnlichkeit der Schriftzüge von Kraus und Bloch konstatiert. Bloch widerspricht dem zwar sofort in seinem Antwortbrief von Ende November, räumt aber dann doch ein, „daß sie irgendein Typisches gemeinsam haben“ könnten. Und er erwähnt gleich anschließend, daß „manche“ „sogar eine physische Ähnlichkeit entdeckt haben“ wollen. Er erwähnt dann die Ähnlichkeit des „Körperhabitus“, „ähnliche Haar- und Augenfarbe, ähnlichen Teint usw.“. „Aber der Schädelbau, worauf alles ankommt“, sei doch „so verschieden, daß von einer eigentlichen Ähnlichkeit nicht die Rede sein“ könne, doch komme es überhaupt nicht auf die äußere Ähnlichkeit an, sondern er wünsche sich einzig, ihm „innerlich – geistig und sittlich – ein wenig“ zu gleichen. Und er erwähnt in diesem Zusammenhang, Ernst Křenek habe ihm einmal geschrieben, Bloch sei „der einzige Mensch, den er kenne, der nach der Lehre und dem Beispiel Karl Kraus' zu leben sichtbar sich bemüht“. Dieser Äußerungskomplex ist noch wichtig für das „Posthumous Portrait“ von 1955.

Sidonie Nádherný gibt Bloch in dem zitierten Brief ein Bild des 'privaten' Karl Kraus: „Und ob er lustig sein konnte! Er sprudelte oft voll spitzbübischer Ausgelassenheit u. war dann stundenlang kein ernstes Wort mit ihm zu reden [...] Freilich nur in intimem Kreis ließ er sich ganz gehen, dann aber kannten sein Witz, Humor und Temperament keine Grenzen u. man kam nicht aus dem Lachen heraus. U. wie herrlich er selber mitlachte. Es gab nichts Angregeres als seine Gesellschaft. Und welche Güte, welches Mitfühlen! Er hatte das weichste Herz. Er konnte weder Mensch noch Thier leiden sehen u. war immer hilfsbereit.“ Die Natur sei sein Element gewesen. „Schwimmen war für ihn Seligkeit, sich unter einen Wasserfall stellen [...] oder sich in einen Bach legen war ein Glückstaumel, ebenso ein Wiesenhang.“ Und sie erwähnt das Glück eines Stücks Himmel, die Glockenblumen, die Schmetterlinge; er war „selig wie ein Kind“. Das erinnert außerordentlich an Blochs Bild von Kraus in seinem Gedicht „Before his Deathmask“, das ja viel früher entstanden ist. Auf das bezieht sie sich ausdrücklich am 6. Januar 1948: „Ich kann Ihnen in Worten nicht sagen, wie dieses Gedicht mich erschüttert – wie wundervoll es ist. Zeile für Zeile. Und wie er lebt in jeder 'Light inconceivable'. Und wie er nicht, nie mehr ist. Truth unbelievable. Es ist ein Wunderwerk. Wort für Wort.“

Im Februar 1948 schickt ihr Bloch seine lange Elegie „Epistle to Weidlingau“, die er 1938 geschrieben hat. In ihrer Antwort bezieht sie sich auf ein kleines Portrait der Stimme von Kraus, in dem die Erinnerung an die Lesung in Wien und die Wirkung der Schallplatten, die

Kraus an Bloch geschickt hatte, sich verbinden. Sie kann diese Platten aber nicht mehr anhören: „es war unerträglich“, schreibt sie, offenbar von Gefühlen übermannt. Für Bloch hingegen ist die Platte wirklich ein Bild, das die erinnerte Stimme, die eine innere Stimme ist, aktualisiert. So heißt es von dieser: „The room is palpitant with your voice./ I hear it round me always [...]“. Und dann spielt er auf die real erklingende Stimme an: „Yet that is truer than it sounds,/ for in my very ear/ at will your living voice resounds!/ Yourself in kindness sent it me./ that I might have your spoken word/ which three times only I had heard./ But oh, it may not be/ – not yet, not yet – that I can bring/ myself to set upon the grammophone/ those precious discs, to hear you sing/ ‘Das Schoberlied’ again, again intone/ your topical attack upon the press./ I cannot trust myself, I do not dare/ – without reluctance I confess –/ to hear you lay your longing bare/ for the brave days of youth,/ to hear you boldly bid, with trembling breath,/ defiance to your dread of death,/ or hear you cry on justice without ruth/ which overtook the little harmless whore/ who sported once a military-cross /accepted to secure her against loss/ from some deadbeat who would not pay his score.“ Vom „Schoberlied“ über das „Lied von der Presse“, über „Jugend“, über „Todesfurcht“, satirischen und lyrischen Gedichten, zu der Glosse „Das Ehrenkreuz“ als dem Inbegriff von Kraus’ Satiren gegen die Schändlichkeit der alltäglichen Macht und Heuchelei. Eben diese Prosa hatte Bloch in seiner ersten Wiener Lesung am 20. Februar 1921 Kraus lesen hören. So werden darin die innere, die erinnerte und die aktualisierte Stimme von Kraus ihm zur Einheit des Bildes, das er in „your living voice“ benennt.

Sehr spät erst, sechs Jahre vor seinem Tod, bemüht sich Albert Bloch noch einmal um ein Bildportrait seines Meisters, wie er Kraus oft bezeichnete. Er nennt es „Posthumous Portrait“, und es war ihm so wichtig, daß er es, wenn ich mich recht erinnere, als einziges eigenes Bild in seinem Atelier aufhing: Ikone und Erinnerungsbild zugleich. Es ist, abgesehen von dem „Masked Portrait“ in Wasserfarben, einem fiktiven von Trakl, das erste und einzige Portrait seit 1915. Das en face gezeichnete Gesicht tritt aus einem gegenständlich nicht identifizierbaren Hintergrund hervor, in dem bis auf eine Stelle der Stirn



allein die Farben blau und rot vorkommen. Dunkelrot ist dann noch die Krawatte, die 'Fliege', eine reale, aber auch äußere Erinnerung Blochs an Kraus, die er in „Epistle to Weidlingau“ erwähnt: „[...] But carefully put by, / to keep it even from my touch, / lies a prosaic little nothing-much / which you had worn: a red necktie!“ Dies ist der einzige realistische Bezug des Bildes. Das wird wesentlich bestimmt durch die prägnante Zeichnung des Kopfes, der Physiognomie, der linken Hand, die sich nur sehr wenig auf fotografische Darstellungen von Kraus beziehen, und durch die Farben grün, braun und weiß. Von grün und braun als Erdfarben schreibt Bloch in einem Brief an Kandinsky vom Juni 1936: sie „sind mir wesentlich geworden“ (dreimal unterstrichen). Und er fährt fort: „[...] durch das Weiß und das Blau lassen sie sich so entrücken und vergeistigen, so vertiefen und entkörpern, daß sich z.B. das rohe und herbe Indischrot geradezu als Engelssang wahrnehmen [sic!] läßt.“ (Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter, S.186.)

Die drei erstgenannten Farben, die das „Posthumous Portrait“ bestimmen, finden sich in einer ganzen Reihe von Bildern der vierziger und fünfziger Jahre als dominierende, so z.B. in „Old Graveyard“ (1940/41), „The Blind Man“ (1942), „Jordan“ (1946). Anschließend heißt es in dem Brief an Kandinsky: „Die Farbenorgien eines Matisse sind ein Greuel vor Gott: es ist bei ihm zum Orgasmus der banalsten Buntheit geworden, die jede Form verwüstet und allen Geist zerstört.“ (S.186). Darin deutet sich eine prinzipielle Scheidung innerhalb der Moderne an zwischen der großen Fraktion, die das malerische Material in den Vordergrund stellt, und einer kleineren, die nichts mit Traditionalismus zu tun hat, der es aber um die geistige Bedeutung des Bildes vor allem geht. Bloch erinnert sich seiner Anfänge, wenn er in Bezug auf Matisse resumiert: „Und ich liebte ihn einmal!“ (S.186).

In unserem Bild sieht man sehr deutlich, was es malerisch heißt, sich für Karl Kraus entscheiden zu haben. Nicht nur geht es dabei um das Ikonische der Physiognomie des ernstesten und sinnenden Mannes, seiner das Denken unterstreichenden Hand, die gleichzeitig eine Chiffre der Melancholie ist, es geht vielmehr gerade auch um das Erdfarbene und das Weiße der Malerei. Jenes bezieht sich auf die zentrale Vorstellung von Natur im Werk von Kraus, Natur als Eros, als Landschaft, als Ursprung, wie sie z.B. im Gedicht „Vallorbe“ evoziert wird: „Du Sonntag der Natur, hier seitab war die Ruh./ Ursprung der Zeit!“ (Worte in Versen, S.184). Natur bezeugt und erhält sich hier im Individuum, das mehr ist als das vereinzelte Subjekt. Doch ist Natur in einem auch Vergängnis, wie sie in „Todesfurcht“ beschworen wird: „Todesfurcht ist, daß Natur mich bringe/ einst um alles mir lebendige Grauen.“ (S.376). Beides wird transformiert von dem Weiß, das selbst in zwei Seiten sich zeigt: als eine Art Krakelüre, als Eingegraben-, Eingezichnetsein ins Gesicht und als das, was aufhellt, durchscheinen macht, auch Licht ist, wie der weiße Fleck auf der Stirn. Das Erdfarbene und das Weiße machen die Figur ganz nah und ganz fern in einem. Und sie zeigen sie in dem Status zwischen Wachheit und Traum, den Kraus in den beiden Gedichten „Vor dem Schlaf“ von 1919 und 1925 lyrisch bestimmt hat. Das erste beginnt und endet so: „So spät ist es, so späte, / was werden wird, ich weiß es nicht. / Es dauert nicht mehr lange, mir wird so bange, / und seh' in der Tapete / ein klagendes Gesicht [...] Nun bin ich schon entrissen, was da und dann, ich weiß es nicht, / ich kann sie nicht behalten / die Wahngestalten / und fühl' in Finsternissen / das sagende Gesicht.“ (S.237). Beide Gesichter erscheinen im Portrait.

Das zweite Gedicht „Vor dem Schlaf“ ist auf eigentümliche Weise mit Bloch verbunden. Nicht nur weil er es übersetzt hat, sondern weil Werner Kraft, der einen ausgedehnten Briefwechsel mit Bloch geführt hat, dessen letzte Strophe ans Ende seines Kraus-Buches setzt. Doch zitiert er sie eigentlich nicht selbst, sondern als Teil eines Gesprächs zwischen ihm und Adorno, in dem es um Buber, Beckett und Benjamin ging. Adorno wehrt Hoffnung ab angesichts dessen, was Kraft das Gigantische des Schmutzes nennt, das aber dennoch nichts beweise. Adorno nennt das „reinste Kraus-Orthodoxie“, die „heute nicht mehr haltbar“ sei. Dann aber sagt er plötzlich: „Noch wart ich auf das Wunder. Nichts ist wahr,/ und möglich, daß sich anderes ereignet./ Nicht Gott, nur alles leugn' ich, was ihn leugnet,/ und wenn Er will, ist alles wunderbar.“ (W. Kraft, Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt. München 1974. S.244). Bloch hatte die letzte Zeile übersetzt: „[...] and if He will, all's wonderful and new.“ (Poems, S.134). Und er portraitierte Kraus als einen, der auch diese Zeile zu dichten wagte.