

# Kamilla Najdek

---

## Bemerkungen zur ästhetischen Komponente des philosophischen Essays: zum Beispiel „Karl Kraus“ von Walter Benjamin

---

Studia Germanica Gedanensia 32, 132-138

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Kamilla Najdek  
Universität Warschau

## Bemerkungen zur ästhetischen Komponente des philosophischen Essays: zum Beispiel „Karl Kraus“ von Walter Benjamin

**Pondering aesthetic components of the philosophical essay on the example of Walter Benjamin's „Karl Kraus“.** The article focuses on the discourse of philosophical essay. We do it by searching the eighteenth-century concept of the aesthetic idea for the solutions to the dispute about the meaning of its aesthetic layer, by nature referring to the sensory experience, and therefore not fitting the typical, based on the concepts, scientific reasoning. Contrary to the theory of Th.W. Adorno we try to justify the thesis that there is a place for the essay in a systematic way of thinking.

**Keywords:** Benjamin, aesthetics of 18th century, essay, Kant, esthetic idea

Das Thema dieses Artikels ist der Diskurs im philosophischen Essay. Die Konzeption der ästhetischen Idee, wie sie das achtzehnte Jahrhundert entwickelt hatte, erscheint hier als ein wichtiger Beitrag in der Debatte um die ästhetische (also ihrer Natur nach sinnliche) Komponente des Essays, die üblicherweise als dem diskursiven wissenschaftlichen Denken fremd gedeutet wird. Anders als Th. W. Adorno rechtfertigen wir den Essay innerhalb des systematischen Denkens.

**Schlüsselwörter:** Benjamin, Ästhetik des 18 Jahrhunderts, Essay, Kant, ästhetische Idee

Es seien dem eigentlichen Artikel ein paar Bemerkungen zu Grundvoraussetzungen vorangestellt. Wie im Titel angedeutet, gelten folgende Überlegungen nicht der Gattung des Essays überhaupt, sondern einer seiner Formen – dem philosophischen Essay. Die Grundvoraussetzung, die hier im Bewusstsein ihrer Diskutierbarkeit angenommen wird, ist, dass dieselben Inhalte zwar in verschiedenen Formen ausgedrückt werden können, ihre Wirkung aber von der jeweiligen Form abhängt. Es ist daher sinnvoll, in der formalen Analyse des philosophischen Essays rhetorische Mittel und ihre Wirkung mit zu berücksichtigen.

Das Beispiel, dessen sich dieser Beitrag bedient, ist mehr oder weniger zufällig: das Thema könnte genauso gut ‚Albert Camus und sein le mythe de sisyphé‘ oder noch anders lauten; Benjamins Kraus-Portrait wird hier nicht für sich, sondern lediglich als exemplarisch für den Essay als einer möglichen Form des philosophischen Ausdrucks betrachtet. Ich werde absichtlich den umstrittenen Begriff des Literarischen vermeiden, obwohl ‚das Literarische‘ seit dem Erscheinen der ‚Literarische(n) Formen der Philosophie‘ im Jahre

1990<sup>1</sup> in der Diskussion um Formen des philosophischen Diskurses umgewertet wurde und nicht mehr als eine dem Philosophischen fremde Sphäre gedacht wird. Während Autoren des von Gottfried Gabriel und Christine Schildknecht herausgegebenen Bandes *Das Literarische von dem Philosophischen* streng unterscheiden, stellt sich für die Herausgeber der 1999 erschienenen Schrift „*Literarische Philosophie, philosophische Literatur*“<sup>2</sup> die Frage anders: ihnen geht es um Differenzierung der Relationen zwischen Literatur und Philosophie. Auch in der Ringvorlesung zur ‚Philosophie in literarischen und ästhetischen Gestalten‘ setzt man voraus, dass die literarische Form mit der jeweiligen Absicht des Philosophen korrespondiert. So verweist z.B. Wilhelm Büttgenmeyer in seinem Artikel über die Philosophie Spinozas in geometrischer Ordnung<sup>3</sup> auf eine lange Vorgeschichte unterschiedlicher philosophischer Ausdrucksformen – Lehrgedicht, Dialog, Brief, Selbstgespräch, den antiken Kommentar als Versuch der Vergegenwärtigung des nicht mehr Gegenwärtigen, Essays, Meditationen. In Bezug auf Descartes schreibt er ausdrücklich: „Die literarische Form entspricht also weniger dem Denkansatz und dem Grundgehalt der cartesianischen Philosophie – der Autonomie des denkenden Subjekts – als der Absicht, andere zum denkerrischen Nachvollzug der metaphysischen Grundlegung zu überzeugen, und der Methode, dabei von Sinneseindrücken und Vorkenntnissen abzusehen und sich auf Mit – und Nachdenken zu beschränken.“<sup>4</sup> Während Büttgenmeyer das Literarische als ein rhetorisches Mittel der Leserlenkung versteht, schlagen die Essayforscher allzu häufig einen anderen Weg ein. Das Literarische im philosophischen Essay wird gern mit einem nicht näher definierten, ästhetischen Denken gleichgesetzt, in den Bereich des Unklaren, Nichtstrengen, Undisziplinierten verschoben und damit als ‚unwissenschaftlich‘ qualifiziert.

Der Streit um das Literarische ist im Grunde genommen auf Prämissen zurückzuführen, auf die Entscheidung, ob wir Aristoteles folgen und Literatur als eine schöpferische Projektion, ein mögliches Geschehen betrachten, das allgemeine Wahrheit enthält, ohne im Einzelnen dem tatsächlichen Geschehen treu zu sein (sein zu müssen), oder neigen wir zur Betrachtung der Fiktionalität als einer Möglichkeit des Literarischen, das hauptsächlich in der Wahl von Ausdrucksmitteln besteht. Für beide Positionen lassen sich gute Argumente finden, sie zu analysieren würde hier allerdings zu weit führen. Ohne also auf die Diskussion um ‚das Literarische überhaupt‘ einzugehen, schlage ich vor, den philosophischen Essay als eine Ausdrucksform einer bestimmten rhetorischen Wirkung zu verstehen, die unter anderem auf seinem ästhetischen Anspruch beruht.

Um zu verdeutlichen, was mit dem ästhetischen Anspruch und der mit ihm verbundenen ästhetischen Idee gemeint ist, sei auf eine Autorität verwiesen, der man kaum nachsagen kann, sie denke essayistisch, nämlich auf Immanuel Kant.

Kants Theorie des Geschmacksurteils stellt eindeutig fest: die ästhetischen Urteile sind streng genommen keine Erkenntnisurteile, sondern teleologische Urteile. Obwohl sie den

<sup>1</sup> Gottfried Gabriel, Christiane Schildknecht, *Literarische Formen der Philosophie*, Stuttgart 1990.

<sup>2</sup> Richard Faber, Barbara Laumann, *Literarische Philosophie, philosophische Literatur*, Würzburg 1999.

<sup>3</sup> [http://oops.uni-oldenburg.de/516/1/schulphi\\_05.pdf](http://oops.uni-oldenburg.de/516/1/schulphi_05.pdf). Reinhard Schulz (Hg.): *Philosophische und literarische Gestalten*.

<sup>4</sup> Ebd., S. 16–17.

Begriff der Sache nicht erweitern, ergeben sie sich immerhin aus einer klaren Vorstellung, die einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt. Ästhetisch im Sinne Kants (und Baumgartens) bedeutet etwas anderes als anmutig, denn Anmut reizt bloß unsere Sinne, während für die Wahrnehmung des Schönen und Erhabenen sowohl Sinne als auch Verstand von Bedeutung sind. Beispiele in der Kritik der Urteilskraft, die diesen Gedanken bestätigen, stammen zwar meistens aus dem Bereich des Visuellen, ich möchte mir aber die Freiheit nehmen und an einem anderen Text desselben Autors zeigen, wie das Diskursive mit dem ästhetischen Spiel vereinigt eine ästhetische Idee erzeugen. Es handelt sich um den 1766 in Königsberg erschienenen Essay „Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik“<sup>5</sup> – eine ironische, polemische, kritische Schrift mit didaktischer Absicht, die sich selbst als ein ‚Versuch‘ definiert.

Der Titel kündigt ein unernstes Unterfangen an: Träume sollen durch Träume erklärt werden. Das bedeutet zunächst, man werde sich im Reich des Flüchtigen, Vagen bewegen. Der Verfasser scheint eine solche Deutung zu bestätigen, indem er sein Anliegen als eine Bagatelle bezeichnet, als eine ‚müßige Frage‘, die man lieber unterlassen und sich an das Nützliche halten sollte. Von einer solchen Kleinigkeit wäre zu erwarten, dass sie in galanter Rokokomanier behandelt wird. Nichts dergleichen: bald sollen metaphysische und naturwissenschaftliche Waffen zu Hilfe geholt werden.

Wie im ganzen folgenden Text spielt Kant von Anfang an mit Lesererwartungen – er provoziert und korrigiert sie schroff. Er mahnt den Leser, auch eine Bagatelle vernünftig zu beleuchten. Der Satz: „Weil dieser Anschlag [sich an das Nützliche zu halten] aber vernünftig ist, so ist er jederzeit von gründlichen Gelehrten durch die Mehrheit der Stimmen verworfen worden.“<sup>6</sup> macht die Stimme des Verfassers zur kritischen Stimme der Vernunft; eine solche Haltung verlangt er auch vom Publikum. In diesem Sinne ist auch seine Polemik gegen gern und unkritisch gelesene Schriften Swedenborgs zu verstehen: „Über dem war ein großes Werk gekauft und, welches noch schlimmer ist, auch noch gelesen und diese Mühe solle nicht verloren gehen.“<sup>7</sup>

Auch das Verhältnis von Kapitelüberschriften zum laufenden Text ist nach dem Schema Provokation und Korrektur gestaltet. Am Anfang steht „Ein Vorbericht, der sehr wenig vor die Ausführung verspricht.“ Normalerweise suchen Autoren das Publikum für sich zu gewinnen und versprechen möglichst viel; hier soll der Leser kein neues Wissen gewinnen. Der letzte Satz der Vorrede lautet: „Daraus entstand nun die gegenwärtige Abhandlung, welche, wie man sich schmeichelt, den Leser nach der Beschaffenheit der Sache völlig befriedigen soll, indem er das Vornehmste nicht verstehen, das andere nicht glauben, das Übrige aber belachen wird.“<sup>8</sup> Der Essay ist in gut akademischer Art und Weise in Hauptteile und Hauptstücke gegliedert. Mehr noch, die Form entspricht Kants eigenem Schreibstil: der dogmatische Hauptteil wird durch den historischen und praktischen ergänzt. Nicht anders als selbstironisch lauten daher weitere Kapitelüberschriften, die der wissenschaftlichen

<sup>5</sup> Hier zitiert nach: <http://www.gutenberg.org>.

<sup>6</sup> Ebd., S.4.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

Manier spotten – insbesondere im ersten Teil. Das erste Hauptstück des ersten Teils kündigt einen verwickelten metaphysischen Knoten an, „den man nach Belieben auflösen oder abhauen kann“, das zweite stellt sich als „ein Fragment der geheimen Philosophie“ dar, „die Gemeinschaft mit der Geisterwelt zu eröffnen“, das dritte als „Antikabbala. Ein Fragment der gemeinen Philosophie, die Gemeinschaft mit der Geisterwelt zu eröffnen.“ Was hat hier – möchte man fragen – das „nach Belieben“ zu suchen, das eher in einem Kochbuch am Platze wäre? Und: Was ist eigentlich das Thema des Verfassers – die geheime oder die gemeine (allgemeine) Philosophie der Geisterwelt? Der zweite, historische Teil hat wider Erwartung mit der überlieferten Philosophie nichts zu tun – es werden schnöde Geistererzählungen erwähnt, die sich übrigens als unbestätigt erweisen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Titel ironisch eingesetzt werden. Es scheint, dass Ironie in den Träumen des Geistersehers mindestens zwei Funktionen hat – sie soll spielerisch die kritisch-polemische Dichte des Textes lockern und den Leser dazu ermuntern, dem Gedankengang des Autors trotz üblicher Denkgewohnheiten zu folgen. Die ironische Distanz hat als Erzählstrategie und Lesestrategie die aufklärerische Sache unterstützt. Ergänzend wäre hinzuzufügen, dass Kant nicht die Wissenschaft als solche verpönt (er stellt sich selbst als erklärter Metaphysiker dar), sondern das intellektuelle Treiben mancher Akademiker und Träume der rationalistischen Schule Wolff'scher Prägung, alles begrifflich erklären zu können.

Die Untertitel verunsichern genauso stark wie die Tatsache, dass ihnen der Inhalt der Kapitel kaum entspricht. Im ersten Teil machen bereits die ersten Sätze klar, dass es sich nicht um eine Bagatelle, sondern um eine durchaus ernsthafte Sache handelt: die Geister dienen nur als Vorwand für die Reflexion über die Grenzen der Metaphysik. Anders als in den kritischen Schriften, wo die Aporien wenigstens zum Teil gelöst werden, geht es Kant hier vordergründig um das Zulassen des Nichtwissens, trotz des Bestehens allgemeiner Wünsche und Bedürfnisse [da „Die Träume des Geistersehers“ sieben Jahre nach den „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ Hamanns erschienen sind, liegt die Vermutung nahe, der Essay sei als seine Antwort auf das Bekenntnis seines Freundes zum Nichtwissen verstehen]. Wie dem auch sei: dem Ernst der Frage entspricht die Entschiedenheit der Rede, und es soll daher nicht verwundern, wenn der erste Teil wie eine Kampfansage anfängt: „Wenn alles dasjenige, was von Geistern der Schulknabe herbetet, der große Haufe erzählt und der Philosoph demonstriert, zusammengenommen wird, so scheint es keinen kleinen Teil von unserem Wissen auszumachen. Nichtsdestoweniger getraue ich mich zu behaupten, dass, wenn es jemand einfiele, sich bei der Frage etwas zu verweilen, was denn eigentlich vor ein Ding sei, wovon man unter dem Namen eines Geistes so viel zu verstehen glaubt, er alle diese Vielwiser in die beschwerlichste Verlegenheit versetzen würde. Das methodische Geschwätz der hohen Schulen ist oftmals nur ein Einverständnis, durch veränderliche Wortbedeutungen einer schwer zu lösenden Frage auszuweichen, weil das bequeme und mehrenteils vernünftige: Ich weiß nicht auf Akademien nicht leichtlich gehört wird.“<sup>9</sup> Dieses postulierte ‚ich weiß nicht‘ bedeutet kein Noch-nicht-Wissen, auch nicht zu faul sein, um Wissen zu erlangen, es resultiert vielmehr aus der Beschaffenheit des Menschen als eines materiell-geistigen Wesens. Es ist, sagt Kant, unmöglich, das Immaterielle/Geistige sich

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 5.

vorzustellen, denn den Vorstellungen liegt immer etwas sinnlich Wahrgenommenes zugrunde. Das Immaterielle ist nun einmal nicht wahrnehmbar. Man kann zwar – und Kant versucht es, an manchen Stellen recht witzig – die Bestimmung des Geistes von seinem Begriff zu deduzieren, aber auch hier setzt das Materielle Grenzen.

Wir kennen aus den späteren Schriften die Idee eines Reiches der nach freier Gesetzmäßigkeit lebenden, vernünftigen Wesen. Im Geisterseher ist der Gedanke schon da. Der Mensch kennt diese Gemeinschaft der Geister und deren Ordnung; als moralisches Wesen ist er ein Teil von ihr, unbekannt ist ihm jedoch das Verhältnis seines eigenen Geistes zum Körper. Er vermag nicht einmal – solange er bei gesundem Verstand bleibt – sich vorzustellen, wo die materiell-immaterielle Einheit des Körpers anfängt und aufhört. Das Wissen um den Geist muss zwischen dem Dunklen und Hellen bleiben: zwar ist es niemals in der Anschauung gegeben, aber das Gefühl (das sittliche Gefühl) versichert uns seiner Präsenz und Wirkung – es ist u.a. von einer geheimen Macht die Rede, die uns nötigt, auf unseren Vorteil zu verzichten. Kant bleibt dabei: das Gefühl, ein fremder Wille verbindet sich mit dem unseren, macht uns die Teilnahme an der geistigen Welt bewusst und garantiert zugleich unsere ethische Autonomie. Das ist nicht viel, aber mehr zu verlangen ist absurd.

Diesem Gedankengang zum Trotz berichtet Kant im zweiten Teil, verführerisch nüchtern (so wie er Witze zu erzählen pflegte), Geistergeschichten, so wie er sie überliefert bekam. Er löst sich von der dogmatischen Sprache der Metaphysik und tut so, als ob sie wahr wären – wohl um dem Leser bewusst zu machen, welchen Einfluss solche Erzählungen ausüben. Endlich kommt er als Verfasser zu Wort, entschuldigt sich beim Publikum, es in eine Sackgasse geführt zu haben und entlarvt endlich die erzählten Geschichten als Hirngespinnste einer kranken Seele. Erzählstrategisch wählte er einen sinnvollen Weg: der Verzicht auf einen ausschließlich akademischen Diskurs ermöglicht ihm, eine den Begriff nicht zu fassende Idee erfahren zu lassen, die den Menschen in seiner Selbstverantwortung und Freiheit befestigt.

Mit dem Begriff einer ästhetischen Idee liefert uns das 18. Jahrhundert einen handlichen Schlüssel zu essayistischen Schriften. Sie schafft Raum sowohl für diszipliniertes Denken als auch für ästhetischen Genuss – selbstredend unter der Voraussetzung, dass der Gegenstand nicht auf dem Wege der Vernunft klar erfasst werden soll. Aus dieser Perspektive sind solche Phänomene wie Gesellschaft, Geschichte, auch konkrete historische Figuren als Stoff philosophischer Reflexion im Essay gerechtfertigt. Nehmen wir als Beispiel einen bekannten Essay W. Benjamins „Karl Kraus“. Er gehört in eine Reihe literarischer Portraits, zu denen auch das Portrait von Kafka, Proust, Keller gehörten. Es entstand nach langjähriger Beschäftigung mit der Person des Wiener Dramaturgen, Publizisten, Sprach- und Pressekritikers und umstrittenen Herausgebers der „Fackel“. Der Text erregte von Anfang an Aufsehen: eine Faszination für materialistische Analysen ist schon deutlich zu spüren – Benjamin zitiert darin u.a. aus Marx' „Judenfrage“ und spricht über die Literatur vor dem Hintergrund ihrer Produktion; es war etwas Neues angesichts seines früheren ‚metaphysischen‘ Jargons. Umstritten unter seinen Freunden war die eigenartige Mischung von Mythos und Kampfpapieren, von Materialismus und jüdischer Mystik, sie erschien ihnen als in sich selbst widersprüchlich.

An einer anderen Stelle versuchte ich zu beweisen, dass das Missverständnis auf eine Annahme zurückgeht, Benjamin habe mit dem Jargon und der ihm eigenen Bildlichkeit

auch die ihm zugrunde liegenden Denksysteme (Marxismus, Judentum) restlos übernommen. Hier geht es mir um etwas anderes, nämlich um die ästhetische Komponente der Schrift. Die Analyse von artistischen Qualitäten (des raffinierten Aufbaus, der Bildlichkeit etc.) muss hier ausgeklammert werden und ich bleibe bei der Frage, was in diesem Essay zur Entstehung einer ästhetischen Idee beiträgt.

„Karl Kraus“ entsteht zu einer Zeit, in der es von mehr oder weniger gelungenen psychologischen Portraits nur so wimmelt. Biographien in Form von Romanen und Novellen waren eine der meist gelesenen Literatur. Die Schriftsteller der Zwischenkriegszeit versuchten – vielfach mithilfe hausbackener Psychologie – in den historischen Größen ‚den Menschen‘ zu zeigen. Benjamin verfährt ganz anders und will auch anders gelesen werden. Die Widmung an Gustav Glück gibt einen Wink auf die erwünschte Lektüre. Wie Glück das Gemälde aus dem Wirrwarr der Bilderwand gerettet hatte, verspricht der Autor bei einem Menschen kontemplierend zu verweilen, sein Bild von allen anderen abzuheben, und er lädt auch den Leser dazu ein. Dieses Anhalten, Meditieren, ist ein bleibendes Motiv in Benjamins Denken und Schaffen und es dient bei ihm immer der Rettung. Seine berühmt gewordene Methode der Dekontextualisierung betrifft nicht allein das Zitieren, aus gewohnten Zusammenhängen werden auch Objekte der Meditation herausgerissen. Eine solche Möglichkeit ist, eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens zu einer Kunstfigur zu machen.

Nichts deutet darauf hin, dass Kraus im Benjamin'schen Portrait, wie es die Sachliteratur will, zu einem Typus gemacht wird. „Physiognomien sind für Benjamin keine psychologischen Data, sondern Werkzeuge der Konstruktion, Denkformen und Darstellungsmuster. [...] In Figuren wie dem Melancholiker, Sammler oder Flaneur, dem Erzähler oder dem Gerechten rekonstruiert Benjamin historische Problemlage als typische Haltungen, Sozialcharaktere oder Rollenposition. [...] Wenn Benjamin von Kraus als einem zirkensischen Marktschreier spricht, einem Schamanen oder einem Menschenfresser, so schlagen die Funken der kühnen Abkürzung aus dem suggestiven Kurzschluss zwischen empirischer Person und allegorisch-typisierender Überzeichnung [so Alexander Honold in Benjamin Handbuch]:<sup>10</sup> Benjamin arbeitet in den Essays anders als im „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, wo er die Mosaikmethode entwickelt. Der Allmensch, der Dämon und der Unmensch, die den drei Teilen der Schrift voranstehen, sind keine Signaturen, Embleme oder Allegorien, die eine Figur gleichsam in drei einander widersprechenden Bildern festhalten, sondern sie dramatisieren den Text, indem sie ihn zu einem Schauspiel machen. Alles scheint hier ein Schauspiel zu sein, das um einen Schauspieler kreist. Dass es keine Herabwürdigung bedeutet, wissen alle Leser des Trauerspielbuchs. Wie bei Kant, erfolgt auch bei Benjamin die Dynamisierung u.a. durch Korrektur. So etwa in der Einführung zum Beispiel „Teil I. Der Allmensch.“ Das Bild des vollkommenen Weisen wird durch ein anderes, das eines Zeitungsverkäufers korrigiert: „Alte Stiche – heißt es – haben den Boten, der schreiend, mit gesträubten Haaren, ein Blatt in seinen Händen schwingend, herbeieilt, ein Blatt, das voll von Krieg und Pestilenz, von Mordgeschrei und Weh, von Feuer- und Wassernot,

---

<sup>10</sup> Alexander Honold, Karl Kraus, in: Burkhardt Lindner (Hg.): Benjamin. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart, Weimar 2006, S. 529–530.

allerorten die ‚neueste Zeitung‘ verbreitet.“<sup>11</sup> Die Zeitung, um die es geht, ist „Die Fackel“. Kraus wird nicht freundlich als eine angenehme Figur eingeführt, er soll vielmehr Entsetzen erregen; Benjamin wird übrigens die Wirkung des Erhabenen mehrmals hervorrufen.

Er sagt zwar nirgends, Kraus sei der Weise, aber durch den Zwischentitel steht die Figur des Vollkommenen sozusagen im Hintergrund der Darstellung. Kraus erscheint zunächst als Herausgeber einer Zeitung, voll Hass auf die Journalisten. Ein hasserfüllter Weise? Eine beunruhigende, ambivalente Vorstellung, die bis zum Ende entfaltet wird. In weiteren Teilen gesellt sich ihr das ebenso ambivalente Bild eines dämonischen Zerstörers, der über Trümmer der Sprache tanzt, die er nicht heilen aber etwas von ihrer Würde retten kann, und das Bild eines eitlen Schauspielers, des Unmenschen, der in seiner Bosheit die wahre Humanität zeigt. Der Hass wird zum mythischen Hass stilisiert und der Kampf gegen die Phrase zu einer fundamentalen theologischen Tat. Ich zitiere nun die abschließenden Worte des Essays:

„Der Unmensch [steht] als der Bote realeren Humanismus unter uns. Er ist Überwinder der Phrase. (...) Man muss schon Loos im Kampfe mit dem Drachen Ornament verfolgt, muss das stellare Esperanto Scheebartscher Geschöpfe vernommen oder Klees neuen Engel, welcher die Menschen lieber befreite, indem er ihnen nähme, als beglückte, indem er ihnen gäbe, gesichtet haben, um eine Humanität zu erfassen, die sich an der Zerstörung bewährt. (...) Nicht Reinheit und nicht Opfer sind Herr des Dämons geworden; wo aber Ursprung und Zerstörung einander finden, ist es mit seiner Herrschaft vorüber. Als ein Geschöpf aus Kind und Menschenfresser steht sein Bewinger vor ihm: kein neuer Mensch; ein Unmensch; ein neuer Engel. Vielleicht von jener einer, welcher, nach dem Talmud, neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen, geschaffen werden, um, nachdem sie vor Gott ihre Stimme erhoben haben, aufzuhören und in Nichts zu vergehen. Klagend, bezichtigend oder jubelnd? Gleichviel – dieser schnell verfliegenden Stimme ist das ephemere Werk Kraus nachgebildet. Angelus – das ist der Bote der alten Stiche.“<sup>12</sup>

Das Phänomen Kraus ist ein vorläufiges, seine Stimme, wie berechtigt und richtend auch immer – ephemere. Schauspieler und Priester, halb Dämon halb Engel, zwischen Licht und Dunkelheit. Das Portrait prägt eine Vielfalt von Bildern, lässt eine Notwendigkeit ahnen, will aber den Menschen nicht ganz erfassen (z.B. das Private wird streng vermieden). Und Benjamin tut recht daran, denn wer kann sich anmaßen zu behaupten, er hätte einen anderen Menschen ganz erfassen und zum Begriff machen können?

<sup>11</sup> Walter Benjamin, Karl Kraus, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. II.2. Frankfurt am Main 1977, S. 334.

<sup>12</sup> Ebd., S. 367.