

Karl Kraus' Sprache der Kunst als Ansatz der Reflexion*

von Seongki In (Seoul)

Karl Kraus' berühmte ‚Sprachkritik‘, das beherrschende Thema seines Werks, ist bisher kaum in ihrem Zusammenhang mit der Philosophie des deutschen Idealismus gesehen worden. Auf diese Parallelen will der folgende Beitrag aufmerksam machen, selbstverständlich ohne unmittelbare Abhängigkeiten zu behaupten. Eine Lektüre von Kraus auf dem Hintergrund der Philosophie des deutschen Idealismus, die er geschätzt, aber kaum wirklich gekannt hat, lässt seine Sprachkritik wie seine „Ursprungs“-Vorstellung¹ in anderem Licht erscheinen.

Die Moderne und der deutsche Idealismus

Sofern sich die westliche Moderne als Bewegung der Vereinzelung und Entfremdung versteht, lässt sich die Natur im Sinne eines ideellen Gegensatzes zur Moderne nicht nur als ein Ausgangspunkt, sondern auch als ein Ziel der Moderne auffassen. Sie wird nämlich als eine ‚ursprüngliche‘ Solidarität bzw. wechselseitige Abhängigkeit der Dinge der Welt imaginiert.² Die Moderne brachte sie zu einer „Ordnung der Dinge“ (Foucault). In der neuen Ordnung ist auch das Subjekt nicht mehr der Ursprung aller Wahrheit und Wahrheitserkenntnis. Es ist zu einem bloßen Element in einem ihm stets voraus gehenden diskursiven Regelwerk degradiert, weil es selber der unkontrollierbaren Dialektik der Aufklärung (Horkheimer und Adorno) verfallen ist.

Das Dilemma war bereits deutschen Denkern und Dichtern des 18. und 19. Jahrhunderts wie Kant, Schiller, Goethe, Schlegel usw. bewusst. Schon sie wollten einen Ausweg aus der Moderne finden, insbesondere im Bereich des ‚Schönen‘. Der Verfasser des „ältesten Systemprogramms“ postulierte:³

Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischen Sin[n]e genom[m]en. Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der in dem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit verschwistert sind.

Auch die *Kritik der Urteilskraft* Kants war ein Versuch, das Postulat mit einer philosophischen Theorie zu fundieren. Das „interessenlose Wohlgefallen am Schönen“ ist von allen metaphysischen Bestimmungen frei. Trotzdem kann es zu einer intersubjektiv überprüfbaren Kategorie vergesellschaftet werden:⁴

denn jene Auffassung der Formen in die Einbildungskraft kann niemals geschehen, ohne daß die reflektierende Urteilskraft, auch unabsichtlich, sie wenigstens mit ihrem Vermögen, Anschauungen auf Begriffe zu beziehen, vergleiche. Wenn nun in dieser Vergleichung die Einbildungskraft (als Vermögen der Anschauungen a priori) zum Verstande (als Vermögen der Begriffe) durch eine gegebene Vorstellung

unabsichtlich in Einstimmung versetzt und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird, so muß der Gegenstand als zweckmäßig für die reflektierende Urteilskraft angesehen werden.

Die dynamische Struktur der Urteilskraft, die die Einbildungskraft mit dem Verstand in Übereinstimmung versetzt und somit rational macht, ermöglicht, „das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken.“⁵ Diese reflexionsbildende Urteilskraft kann das Subjekt wahrscheinlich aus der Erstarrung der Moderne retten.

Auch Adorno erfasst gerade das Moment des Reflexiven im „Reich des Schönen“ als eine bewusste Handlung der Intelligenz des Menschen:⁶

Kant hat das Erhabene und damit wohl jegliches dem bloß formalen Spielen entragende Schöne der Natur zugeschrieben. Hegel und seine Epoche haben demgegenüber den Begriff einer Kunst erlangt, die nicht, wie das Kind des dix-huitième für selbstverständlich erachtete, „die Eitelkeit und gesellschaftlichen Freuden unterhält“. Aber sie haben damit die Erfahrung versäumt, die bei Kant noch ungehemmt sich ausdrückt im bürgerlichen revolutionären Geist, der das Gemachte für fehlbar hält und, weil es ihm nicht durchaus zur zweiten Natur geworden ist, das Bild einer ersten bewahrt.

Adorno behauptet hier, die Kunst könne mit dem Bild der „zweiten Natur“ die „erste“ Natur als Ursprung erkennen lassen. Sie könne „den Herrschaftsbereich der Menschen extrem ausdehnen“, und zwar „kraft der Setzung einer Sphäre für sich, die eben durch ihre gesetzte Immanenz von der realen Herrschaft sich scheidet und damit diese in ihrer Heteronomie negiert“.⁷

Die Vergesellschaftlichung der verabsolutierten subjektiven Erfahrung lässt sich auch in der Kultur- und Sprachkritik Kraus' feststellen. Die Sprache der Kunst soll durch ihre eigene mimetische Gestalt den „Gedanken“ aktivieren, der den Schein der Moderne zu reflektieren und zum „Ursprung“ der Natur zu gelangen erlaubt.

Kraus' Kritik an der ideologischen Sprachverwendung in der Zeitung

Kraus hat erkannt, dass sich die Moderne immer weiter von der Natur entfernt: „die Welt wird vernünftiger mit jedem Tag; wodurch naturgemäß ihr Blödsinn immer mehr zur Geltung kommt“.⁸ Der „Blödsinn“ der Moderne erscheint zuerst, indem der Staat sich von der Gesellschaft entfernt. Der Staat, der eigentlich die Idee der Sittlichkeit im Sinne Hegels verwirklichen soll, ist selber zu einem System der Kriminalität geworden. „Denn der Fortschritt ist erfinderisch, und dank ihm bedeutet das Leben keine Kerkerhaft mehr, sondern Hinrichtung mit Elektrizität.“⁹ Es komme bloß auf die Ausführung einer gegebenen Aufgabe an, ohne dass man über den Sinn der Tat nachdenken müsse.

Nach dem Staat spaltet sich auch die bürgerliche Gesellschaft selber in Kultur und Gewalt, und diese beiden gegensätzlichsten Bereiche laufen konfliktlos parallel, weil „die Entkaiserung des Ganzen nur eine Verkaiserung der Teile nach sich“ zieht.¹⁰ In der Vereinzelung der Gesellschaft hat man den Sinn für einen sittlichen Staat verloren und ist selber Mittäter an dem Verfall der Gesellschaft geworden:¹¹

Das Leben des österreichischen Staatsbürgers, nie war es etwas anderes als ein Gedränge zwischen Obrigkeit und Niedrigkeit, erleichtert durch Zufall oder Protektion. Und in keinem Kulturbereich der Erde konnte die furchtbarste Gewalt, die die Menschheit über sich aufgerichtet hat, so am corpus vile experimentieren wie an dieser Gemeinschaft von Gaffern und Geschichtenträgern, im geistigen Milieu einer Staatlichkeit, die als weltpolitischer Todeskandidat ihr Testament in Form eines Ultimatums gemacht hat.

Die Gesellschaft ist somit zu einer „Räuberhöhle“, einem „Bordell“ bzw. einer „Kleinkinderbewahranstalt“ geworden.

Schon Schiller diagnostizierte solch eine Kluft zwischen dem materiellen und geistigen Fortschritt der Moderne. Auch er fand die Ursache dafür in der Trennung des bürgerlichen Lebens von dem politischen:¹²

Der Pallast der Könige [der griechischen Antike] ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt.

Schiller kritisiert hier das von der Politik isolierte und somit abstrakt gewordene bürgerliche Leben und will es durch das lebendige Wort der Kunst wieder politisch beleben: „Der Dichter muß die Palläste wieder aufthun“.¹³

Kraus führt die Trennung des privaten Bereichs von dem öffentlichen auf die Erstarrung der Sprache zurück: „Nichts vermöchte das Verhältnis der Justiz zum Leben besser auszudrücken, als die Erstarrung des journalistischen Wortes zum Klischee.“¹⁴ Die Worte der Journalisten verursachen Kraus zufolge „Phantasiearmut“.¹⁵

Die Zeitungen geben jeden Tag irgendwelche Meinungen vor, die konsumiert und dann weggeworfen werden wollen. Sie schaden der „Phantasie“. Im Zeitalter der Massenmedien ist die Sprache kein Beweis und kein Träger der menschlichen Vernunft im Sinne Humboldts mehr. Sie ist bloß eine Konsumware der Kulturindustrie des feuilletonistischen Zeitalters. Kraus stellt der Erstarrung der Zeitungssprache die reflexionsbildende Urteilskraft der Kunst entgegen, und verhöhnt eine Welt, die „die Kunst auf ihren Wahrscheinlichkeitsgehalt [beschnuppert] und [...] ihn von allen Symbolen entkleidet [wünscht]“.¹⁶ Die Kunst Kraus' ist „ein großes Zitat“¹⁷, das er

überliefert, um die Zeit zur Selbstbesinnung anzuregen. Stern erkennt die ethische Wirkungsmöglichkeit dieses Zitierens als einer reflexionsbildenden Kunst, wenn er die Sprachauffassung Kraus' als „a sort of linguistic Platonism“ ablehnt und meint, Kraus setze in seiner Polemik den sprachlichen Fehler eines Sprechers ungerechter Weise mit dem ethischen Fehler des Sprechers gleich und Kraus' Sprachauffassung sei auf „the literary and sub-literary sphere“ beschränkt.¹⁸ Die Sprachauffassung Kraus' ist jedoch weniger sprachverabsolutierend als vielmehr gerade auf die ethische Wirkung dieser „literary and sub-literary sphere“ zielend. Die Sprache soll durch ihre künstlerische Form eine Reflexion über die Dinge der Welt anregen, denn ohne Reflexion kann ein Gedanke leicht zu einer Ideologie degradiert werden. Vor der Gefahr einer so phantasielosen Gesellschaft warnt auch Cassirer, und zwar am Beispiel des „totalitären“ Staates, wo nur ein Gedanke des Staates wie „Volk“ als Mythos herrscht:¹⁹

A real unity does not erase or obliterate the differences; it must protect and preserve them. Though Hegel was strongly opposed to the ideals of the French Revolution he was convinced, nevertheless, that to abolish all distinctions in the social and political body, under the pretence of strengthening the power and unity of the state, would mean the very end of freedom.

Auch Brecht sah die Leistung der Sprachkritik Kraus' in der ideologiekritischen Funktion durch Reflexionsbildung: „Vergewaltigung der Sprache mag an sich auf gewisse moralische Schäden hindeuten, aber in großem Maßstab fruchtbar wird die kritische Prüfung der Sprache, wenn sie als Werkzeug der Schädigung angewendet betrachtet wird.“²⁰

Das Erzeugen von Reflexion durch Mimesis

Die Sprache muss, so Kraus, mit Gedanken beladen sein, auf dass sie den Leser daran hindern kann, „in dem vom Feuilleton her gewohnten Tempo auch nur den oberflächlichen Sinn mitzunehmen“.²¹

Kraus zieht daher die schwer lesbare Shakespeare-Übersetzung Schlegels derjenigen Gundolfs vor. Er vergleicht zum Beispiel Stellen aus dem Monolog Hamlets nach der Hecuba-Rede des Schauspielers (II,2). Eine Passage lautet in Gundolfs Übersetzung:²²

[...] Hier der Spieler konnte
Bei bloßer Dichtung, bloßem Traum v o n W u t
Nach seinem Sinn so seine Seel zwingen,
Daß sein Gesicht von d e r e n Regung blaßte,
Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen,
Gebrochne S t i m m e u n d d i e ganze Haltung
G e f o r m t d e m S i n n n a c h !

Die gleiche Stelle lautet bei Schlegel:²³

[...] Gebrochne Stimm', und seine ganze Haltung
Gefügt nach seinem Sinn.

Für Kraus klingt diese „gebrochne Stimm“ besser, weil sie mit der weg gelassenen Endung der Realität des Dargestellten nahe wirkt, und nicht die Stimme, sondern nur die „ganze Haltung“ allein „gefügt nach seinem [= des Schauspielers] Sinn“ ist. Die gestische Sprache Schlegels kann eine „höhere Gesetzlichkeit“ erlangen, als Gundolf mit der „tadellose[n] Rohübersetzung aus einem Sprachbureau“.²⁴ Die „Vision“, der „Gedanke“ und die „Stimmungsfarbe“ der Sprache dürfen weder durch „einen seichten Fluß der normalen Übertragung“ noch durch „künstliche Stauungen“ eines Übersetzers ersetzt werden.²⁵

Die Sprache der Kunst soll nicht ‚erzählerisch‘, sondern vielmehr ‚dramatisch‘ sein. ‚Dramatisch‘ heißt hier mimetisch gegenüber der Welt zu sein, wie die leuchtende „Macbeth-Sprache, in der fast jedes Wort ein Dolchstoß ist“²⁶, weil allein der Dolchstoß in der Lage ist, den rationalisierten Zuschauer zur Reflexion darüber anzuregen, dass die Welt ein Welttheater ist, wie es der Schauspieler der Hecuba-Szene dargestellt hat. Erst mit dieser Erkenntnis kann der Zuschauer aus dem „seichten Fluß“ der Moderne heraus treten.

Mimesis des „Anderen“ durch Humor

Nach Adorno hat die Bevorzugung von Begriffen wie „Freiheit und Menschenwürde“ (Schiller und Hegel) durch die westliche Moderne eine „Unfreiheit fürs Andere“ zur Folge. Die Kunst soll sich daher der Mimesis dieser Unfreiheit des Anderen widmen.²⁷ Auf diese Aufgabe der Kunst zielen schon Kraus. „Auf die Rettung solcher Gebilde [des Anderen] hatte Karl Kraus es abgesehen, in Übereinstimmung mit seiner Apologie des unterm Kapitalismus Unterdrückten: des Tiers, der Landschaft, der Frau.“²⁸ Paul Reitter führt die Idee der Mimesis auf die deutsch-jüdische Herkunft Kraus' zurück, die er mit Horkheimer und Adorno gemeinsam hat:²⁹

Jewish mimesis is a cultural virtue, a historically Jewish practice of ethical mimetic representation. [...] Jewish mimesis is threatening to anti-Semites not because it functions as an effective agent of assimilation and conceals difference, but, rather, because it remains foreign to conceptual assimilation and sustains difference.

Die Sprache Kraus' wirkt so poststrukturalistisch, weil sie die *différence* in den herrschenden „Metaerzählungen“ der Moderne erkennen lässt.³⁰

Bei Kraus spielt dabei jedoch ein Moment, dessen Adorno und Horkheimer entbehren, nämlich der Humor, der in der Tradition des Wiener Volkstheaters wurzelt, eine entscheidende Rolle. Den Humor findet Kraus in der Sprache Altenbergs: „Er ist

Lyriker, wenn er sich zur unmittelbaren Anschauung seiner kleinen Welt begibt, und er ist Humorist, wenn er sich über sie erhebt, um sie zu belachen. Er ist persönlich und reizvoll in und über den Dingen.“³¹ Die humorvolle Sprache Altenbergs verwirklicht die Reflexionsstruktur, wie Kant sie in seiner *Kritik der Urteilkraft* entwickelt hat. Indem sie die Einbildungskraft aktiviert, regt sie nämlich den Verstand an, über die Dinge der Welt nachzudenken. „Denn die Natur [...] nimmt ihre Donner nicht ernst, und ihre Sonne lacht über die eigene Inkonsequenz.“³²

Auch die künstlerische Form der Operette, so Kraus, ist geeignet, durch den Humor die reale Widersprüchlichkeit und die Konflikte der scheinbar harmonischen bürgerlichen Welt zu gestalten, „denn die Operette setzt eine Welt voraus, in der die Ursächlichkeit aufgehoben ist.“³³ Die Absurdität der Operette Offenbachs (*Blaubart*) öffne „die Kluft zwischen Gesetz [Vernunft] und Leben [Natur]“³⁴ und lasse somit die Irrationalität der rationalisierten Moderne erkennen. Die Form ist wohl die Mimesis des „Nicht-Identischen“ im Sinne Adornos, die über die Herrschaft des Identischen in der Moderne reflektieren lässt, allerdings mit der geistigen Überlegenheit eines Humoristen. Dabei spielen die Stilbrüche als eine für Kraus zentrale literarische Verfahrensweise eine entscheidende Rolle. Sie sind eben nicht „Schmonzes, sondern Tachles.“³⁵ Für den Humor sorgt auch die Musik, die fähig ist, „den Krampf des Lebens zu lösen, dem Verstand Erholung zu schaffen und die gedankliche Tätigkeit entspannend wieder anzuregen.“³⁶

Kritik an der materialisierten Sprache

Der Humor kann den Zuschauer von der materialisierten Moderne Distanz gewinnen lassen und somit befreiend wirken. Kraus kritisiert deshalb den Mangel an Humor in der Sprache der deutschen Lustspiele von Lessing bis Freytag wie in den *Fliegenden Blättern*, in denen der deutsche Falstaff von der Stofflichkeit der materialisierten Welt gefangen ist, weil die Figur „an das Thema der Fressens und Saufens rührt“, bei dem die deutsche Literatur immer nur unappetitlich werde.³⁷ Kraus verlangt von den deutschen Lustspielen die Reflexionsstruktur eines bewussten „Kunstschönen“ der Sprache. Er gibt daher ironisch Grabbe recht, wenn dieser meint, „ein Charakter, der bloß des Lebensgenusses wegen komisch und witzig ist“, sei „von der Grundlage der deutschen National-Komik, welche auch das Lustige unmittelbar auf Ideale bezieht und daher schon dessen Erscheinung als solche schätzt, weit entfernt.“³⁸ Um die Wichtigkeit dieses Abstraktionsvermögens zu betonen, zitiert Kraus auch Jean Paul, der meint, „daß der Humor, als das umgekehrte Erhabene, nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee vernichte; es gebe für ihn keine Tore, sondern nur Torheit und eine tolle Welt.“³⁹ Das Vermögen des Humors ist für Kraus ein wesentliches Element der Urteilkraft, das „das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen“ betrachten lässt.

Beispielgebend dafür sei die Sprache Nestroys. Kraus stellt das Auftrittslied des schon völlig betrunkenen Knieriem aus der Fortsetzung von *Lumpacivagabundus*, *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* vor (I,19):⁴⁰

Hab'n Sie 's schon g'hört, daß s' drent beim Rab'n
 Mich heut hinausgeworfen hab'n?
 A jede Ripp' in mir hat 'kracht,
 Mein Plan zur Rache ist schon g'macht.
 [...]
 Ich lass' gern, komm' ich schiach nach Haus,
 Mein Zorn an der Familli aus!

Hier „wiegt“ die Figur „als Gestalt einen ganzen Schalanter auf und ist einfach das Denkmal eines Volkstums. Vor solcher Vergeistigung des Ordinärsten wird der deutsche Humor der Viktualien kleinlaut“. Sie ist „der Humor der Sprache, nicht der des ‚Stoffes‘“. ⁴¹ Die Kontrastierung zwischen Nestroys Knieriem und der frühnaturalistischen Säuer-Figur Schalanter in Anzengrubers *Viertem Gebot* ist als Abwertung des Erkenntniswerts realistischer Verfahrensweisen besonders zu unterstreichen.

Erst die Erinnerung der Sprache an die Dinge der Welt durch das Kunstschöne kann die trügerische Verdoppelung der Welt in einer zum Informationsinhalt reduzierten Mediensprache verhindern. Ohne eine solche Vergeistigung ist der Begriff der Natur nichts anderes als Materialismus. Kraus distanziert sich deshalb von den Novellen Kleists und den Romanen Heinrich Manns, die trotz ihrer umfassenden Beschäftigung mit der Beschreibung des „Wesentlichen“ noch ohne Sprachbewusstsein quasi wie „Bericht und Psychologie“ wirken ⁴², sowie von den Dramen Hebbels, in denen die Sprache der Figuren keinen Unterschied zeige und monoton wie aus einem Mund wirke. „Die endlose Schnur von aneinander gereihten Überlegungen, die jede Hebbel'sche Figur mitschleppt, weist weniger auf Geburt als auf Selbstmord.“ ⁴³

Kritik an der feuilletonistischen Sprache

Kraus kritisiert, zumal in *Heine und die Folgen*, bekanntlich Heine, dessen lyrische Texte zwar sehr sprachbewusst seien, jedoch ein Spiel der „Form“ blieben, das keinen verbindlichen Bezug auf Dinge der Welt nehme, weil Heine ein ‚Kosmopolit‘ sei – Kraus' Wortspiel mit diesem Wort muss hier unkommentiert bleiben –; ihm wird Liliencron mit seiner Schleswig-Holsteinischen „Landanschauung“ gegenüber gestellt. Heine ist für Kraus ein nicht wünschenswerter Gegenpol zum so genannten deutschen Materialismus. ⁴⁴

Zwei Richtungen geistiger Unkultur: die Wehrlosigkeit vor dem Stoff und die Wehrlosigkeit vor der Form. Die eine erlebt in der Kunst nur das Stoffliche. Sie ist deutscher Herkunft. Die andere erlebt schon im Stoff das Künstlerische. Sie ist romanischer Herkunft. Der einen ist die Kunst ein Instrument; der andern ist das Leben ein Ornament.

Heine habe den Feuilletonismus der französischen „modernsten Impressionsjournalistik“ nach Deutschland eingeführt; dieser Feuilletonismus entspreche der Gedankenlosigkeit der bürgerlichen Gesellschaft, die ihren Schein der Ordnung bewahren und schmücken möchte, sowie ihren Zeitgeist reiner Technik ohne „Gedanken“. Kraus beklagt daher sein Leben lang, dass in der Verbindung des französischen „Formalismus“ mit der deutschen „Stofflichkeit“ eine Unkultur des „utile dulci“, mit anderen Worten die Kulturindustrie der Moderne entstanden ist.

In der gleichen Perspektive kritisiert Kraus auch die Berliner Expressionisten, deren Kunst „Wortflucht“, „Denkfehler und Druckfehler“ zeige.⁴⁵ Er lässt deshalb auch in seiner Werfel-Travestie *Literatur oder Man wird doch da sehn* die expressionistischen „Bacchanten“ und „Mänaden“ im Stil des Feuilletonismus sprechen, der ihren Nietzsche-Kultus nur als Reproduktion des modischen Jargons der Zeit erscheinen lässt.⁴⁶

Schluss

Die Sprache hat die Tendenz, mit ihrer Wortgestalt selber wie eine Realität zu wirken und somit den Menschen von der Natur zu isolieren. Die Gefahr nahm im Zeitalter Kraus' drastisch zu, weil das Großbürgertum, das die herrschenden Machtverhältnisse konsolidieren wollte, begann, die Zeitung als ein neues Massenmedium effektiv in seinem Interesse zu verwenden. Die Zeitungssprache wurde immer feuilletonistischer, weil sie dem Begehren des Lesers nach Bildung und gleichzeitig nach Unterhaltung entsprechen wollte. Die leichte Lesbarkeit hinderte den Leser am Nachdenken über die Missstände in der patriarchalisch-bürgerlichen Gesellschaft. Die Sprache setzte sich selber wie eine Realität, war aber in Wirklichkeit bloß eine Scheinwelt der vom sprachlichen „Ornament“ verzierten „instrumentellen“ Vernunft der Moderne, wie Kraus kritisch formulierte. Der Satiriker wollte die Despotie dieser degradierten Sprache über die Welt mit einer mimetischen Sprache der Kunst durchbrechen, die mit ihrer besonderen reflexionsbildenden Fähigkeit durch die Lüge der Moderne hindurch den „Ursprung“ der Natur errahnen lassen kann.

Anmerkungen

* Erstveröffentlicht (auf koreanisch) in: Koreanische Zeitschrift für Germanistik (Dogilmunhak) Nr. 86, 2003, S. 275-289.

¹ Vgl. John Pizer: „Ursprung ist das Ziel“: Karl Kraus's Concept of Origin. In: *Modern Austrian Literature* 27, 1994, Nr. 1, S. 1-21.

² Vgl. Sanghuan Kim: Nach Nietzsche, Freud, Marx. Streitpunkte in der modernen französischen Philosophie. Seoul: Tschangzakkwabipyongsa 2002, S. 21.

³ Rüdiger Bubner (Hg.): Das älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus. Bonn: Bouvier 1982, S. 264.

⁴ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg: Meiner 1974, S. 27.

⁵ Ebenda, S. 15.

⁶ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 101.

⁷ Ebenda, S. 120.

⁸ Karl Kraus: Grimassen über Kultur und Bühne. In: K.K.: Die chinesische Mauer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 (Schriften 2), S. 141-156, hier S. 146.

⁹ Kraus: Der Fortschritt. Ebenda, S. 197-203, hier S. 203.

- ¹⁰ Karl Kraus: Im dreißigsten Kriegsjahr. In: K.K.: Hüben und Drüben. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (Schriften 18), S. 9-48, hier S.13.
- ¹¹ Ebenda, S. 27f.
- ¹² Friedrich Schiller: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger 1980 (Schillers Werke 10), S. 7-15, hier S. 11f.
- ¹³ Ebenda.
- ¹⁴ Kraus: Die Hundsgrotte. In: Kraus (Anm. 8), S. 39-48, hier S. 42.
- ¹⁵ Kraus (Anm. 10), S.10.
- ¹⁶ Kraus (Anm. 8), S. 146.
- ¹⁷ Kraus (Anm. 10), S.10.
- ¹⁸ J.P. Stern: Karl Kraus's vision of language. In: Modern Language Review 61, 1966, S. 71-84, hier S. 79 u. 81. Siehe auch J.P. Stern: Karl Kraus. Language and Experience. In: Sigurd Paul Scheichl u. Edward Timms (Hg.): Karl Kraus in neuer Sicht. Kraus Symposium (London 1984). München: text+kritik 1986, S. 21-31.
- ¹⁹ Ernst Cassirer: The Myth of the State. New York: Anchor 1955, S. 346-347.
- ²⁰ Bertolt Brecht: Über Karl Kraus. In: B.B.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, S. 35. Zit. nach Bill Dodd: Karl Kraus' reputation as language critic in the light of 'linguistically grounded language criticism'. In: Gilbert J. Carr u. Edward Timms (Hg.): Karl Kraus und Die Fackel: Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte. München: Iudicium 2001 (Reading Karl Kraus), S. 231-246, hier S. 246.
- ²¹ Kraus: Nachhilfe. In: K.K.: Die Sprache. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 (Schriften 7), S. 87-102, hier S. 101.
- ²² Zit. nach Kraus: Hexenszenen und anderes Grauen. In: Ebenda, S. 160-198, hier S. 166, mit Kraus' Hervorhebungen.
- ²³ Zit. ebenda.
- ²⁴ Ebenda, S. 161f.
- ²⁵ Ebenda, S. 197.
- ²⁶ Tycho Mommsen, zit. ebenda, S. 174.
- ²⁷ Adorno (Anm. 6), S. 98.
- ²⁸ Ebenda, S. 99.
- ²⁹ Paul Reitter: Mimesis, modernism and Karl Kraus's 'Jewish question'. In: Carr/Timms (Anm. 20), S. 55-73, hier S. 61.
- ³⁰ Zum Vergleich mit den Poststrukturalisten siehe Jay F. Bodine: Karl Kraus and recent paradigms of literary criticism. In: Ebenda, S. 219-230.
- ³¹ Kraus: Peter Altenberg. In: Kraus (Anm. 8), S. 187-190, hier S. 188.
- ³² Ebenda, S. 190.
- ³³ Kraus (Anm. 8), S. 147.
- ³⁴ Ebenda, S. 149.
- ³⁵ Siehe zu den Stilbrüchen Sigurd Paul Scheichl: Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus. In: Scheichl/ Timms (Anm. 18), S. 128-142, hier S. 140.
- ³⁶ Kraus (Anm. 8), S. 146.
- ³⁷ Kraus: Von Humor und Lyrik. In: Kraus (Anm. 21), S. 199-211, hier S. 207.
- ³⁸ Grabbe, zit. ebenda, S. 206.
- ³⁹ Ebenda, S. 205.
- ⁴⁰ Ebenda, S. 210, mit Kraus' Hervorhebungen (im Original gesperrt gedruckt). Im Band „Stücke“ 8/I der Historisch-Kritischen Nestroy-Ausgabe (Wien: Deuticke 1996) steht diese Strophe im Apparat (S. 224f.).
- ⁴¹ Ebenda, S. 211.
- ⁴² Ebenda, S. 205f.
- ⁴³ Karl Kraus: Die Literaturlüge auf dem Theater. In: Die Fackel 457-461, 1917, S. 53-57, hier S. 55.
- ⁴⁴ Karl Kraus: Heine und die Folgen. In: Die Fackel 329-330, 1911, S. 1-33.
- ⁴⁵ Die Fackel 546-550, 1920, S. 46.
- ⁴⁶ Karl Kraus: Literatur oder Man wird doch da sehn. Genetische Ausgabe und Kommentar. Hg. v. Martin Leubner. Göttingen: Wallstein 1996.

