

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 32

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 32

ESSAY UND ESSAYISMUS

Die deutschsprachige Essayistik
von der Jahrhundertwende
bis zur Postmoderne

Hrsg./Red.
Sławomir Leśniak

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2015

Redaktor tomu / Herausgeber

Sławomir Leśniak

Komitet Redakcyjny / Herausgeberbeirat

*Andrzej Kątny, Sławomir Leśniak, Grażyna Łopuszańska, Danuta Olszewska (przewodnicząca),
Mirosław Ossowski, Anna Socka (sekretarz), Marian Szczodrowski*

Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat

*Bernd Ulrich Biere (Koblencja), Marek Jaroszewski (Warszawa), Hans Wolf Jäger (Brema),
Stefan Michael Newerkla (Wiedeń), Christoph Schatte (Poznań)*

Recenzenci / Gutachter

prof. dr hab. Jürgen Schröder (Tübingen); dr hab. Jerzy Kałużny, prof. UAM

Projekt okładki i stron tytułowych / Umschlag- und Titelseitengestaltung

Andrzej Taranek

Na okładce: fotografia pracy / Auf dem Umschlag: Fotografie der Arbeit

*Angelika Leśniak, Conus literata, intarsja w gipsie, 2014 / Angelika Leśniak, Conus literata,
Gipsintarsien, 2014*

Adres Redakcji / Anschrift der Redaktion:

Instytut Filologii Germańskiej, ul. Wita Stwosza 55, Pl 80–952 Gdańsk

E-Mail: sekger@univ.gda.pl

Skład i łamanie / DTP

Marek Smoliński

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków Fundacji im. J.G. Herdera w Gdańsku oraz Wydziału
Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego / Der Band wurde aus Mitteln der J.G.-Herder-Stiftung
in Gdańsk und der Philologischen Fakultät der Universität Gdańsk mitfinanziert

Wersją pierwotną *Studia Germanica Gedanensia* jest wersja drukowana

Copyright by Instytut Filologii Germańskiej

Uniwersytet Gdański 2015

ISSN 1230–6045

ISBN 978–83–7865–283–0

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81–824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl

www.wyd.ug.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort</i> (Sławomir Leśniak)	7
Balasundaram Subramanian <i>Das postkathartische Moment moderner Essayistik. Zum Essay „Der blinde Schütze“ von Rudolf Kassner</i>	16
Karol Sauerland <i>Was ist kein Essay?</i>	25
Wolfgang Müller-Funk <i>Henkel, Brücke und Tür. Ein kurzer Kommentar zu Georg Simmels Essayismus</i>	30
Magdalena Maria Bachmann <i>Wissenschaft? Literatur? „Alles verschlingende Uniform“? Der Essay aus feldtheoretischer Perspektive</i>	37
Ewa Wojno-Owczarska <i>Essay und Essayismus bei Robert Musil und Kathrin Röggla – Versuch eines Vergleichs.</i>	47
Petra Buchta <i>Erika Manns Essays</i>	64
Sarah Scheibenberger <i>Prolegomena zu einem Begriff des Essays ausgehend von Walter Benjamins „Erkenntniskritischer Vorrede“.</i>	73
Anne Schülke <i>Brocken und Schnipsel. Elfriede Jelineks Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ (1970)</i>	83
Joanna Firaza <i>Unbehangen am historischen Erbe: Ingeborg Bachmanns essayistische Schriften der 60er Jahre</i>	93
Peter Clar <i>Der Essay als gesetzte Gattung Essay(ismus) und Dekonstruktion</i>	103
Rafał Pokrywka <i>Drei autobiografische Dimensionen der Essayistik von Czesław Miłosz</i>	113

Matthias Schmidt	
<i>Das Ich als essayistische Figuration. Zum Problem der Methodologie in Siegfried Kracauers „History“</i>	122
Kamilla Najdek	
<i>Bemerkungen zur ästhetischen Komponente des philosophischen Essays: zum Beispiel „Karl Kraus“ von Walter Benjamin</i>	132
Robert Kowalski	
<i>Die Essayistik von Albert Drach. Bemerkungen zum Antagonismus von Ursprünglichkeit und Künstlichkeit in seinen Essays und fiktionalen Werken.</i>	139
Tomasz Ososiński	
<i>Zwischen Tagebuch und Essay – Anmerkungen zu R.M. Rilkes Aufsatz über Puppen</i>	151
Abschlussrunde	
<i>Universität Gdańsk. Internationale Konferenz. Der deutsche Essay und Essayismus von der Romantik bis zur Postmoderne. Gdańsk, 27. bis 29. Juni 2014</i>	159
<i>Über die Autorinnen und Autoren</i>	171

Vorwort

Als *atopos* lässt der Andere die Sprache erbeben:
man kann nicht *von* ihm, über ihn sprechen;
jedes Attribut ist falsch, schmerzhaft,
taktlos, peinlich (...).
Roland Barthes, „Die helle Kammer“

In seinem Buch „Agonie des Eros“ führt Byung-Chul Han die heutige Krise der Kunst und der Literatur auf die Krise der Fantasie, auf das *Verschwinden des Anderen* zurück. Mit der Hypervisibilität der heutigen Beschleunigungsgesellschaft gehe der Abbau von Schwellen und Grenzen einher, wodurch der Raum der Fantasie geglättet und eingebnet und die erotische Erfahrung, die die Asymmetrie und die Exteriorität des Anderen voraussetzt, beseitigt werde: „Die Grenzzäune oder Mauern, die heute errichtet werden, regen nicht mehr die Fantasien an, denn sie generieren nicht den *Anderen*. Vielmehr durchziehen sie die Hölle des Gleichen (...). Grenzen als ausgrenzende und ausschließende Einrichtungen schaffen *Fantasien für den Anderen* ab. Sie sind keine *Schwellen*, keine Übergänge mehr, die *anderswohin* führen.“¹ Die befreiende Bewegung der Imagination zum Unbegangenen und Ortlosen hin bildet auch ein konstitutives Element der *essayistischen* Gegenentwürfe zu der wissenschaftlichen Erkenntnis, die im 20. Jahrhundert (und nach der Wende ins 21. Jahrhundert) Spielarten jener ästhetischen Epistemologie darstellen, die bereits Friedrich Nietzsche fordert und Karl Heinz Bohrer als „Aufkündigung des absehbar Allgemeinen durch das Besondere“² apostrophiert. So mag auch die essayistische Reflexions- und Textform als Einlösung der interpretationskritischen Forderung nach einer „Erotik der Kunst statt Hermeneutik“³ gelten, die Susan Sontag in ihrem vieldiskutierten Text „Against Interpretation“ formuliert hat.

Die Essayforschung der 60er und 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts hat entweder historisch durchgehende Entwicklungslinien von Montaigne bis zur Gegenwart konstruiert oder typologisch, indem sie die bekannten *Topoi* des Essays herausgearbeitet hat, auf *das Ganze hin operiert*.⁴ Vor dem Hintergrund der Bemühungen um einen historisch

¹ Byung-Chul Han, *Agonie des Eros*, Berlin 2013, S. 54

² Karl Heinz Bohrer, *Ausfälle gegen die kulturelle Norm. Literarische Erkenntnis und Subjektivität, in: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981, S. 21.

³ Susan Sontag, *Against Interpretation* [1964], in: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Hamburg 1968, S. 9–18, hier S. 16.

⁴ Darin mag auch die Spezifik der älteren Essayforschung gegenüber den anderen Literaturgattungen gelegen haben, dass man z.B. bei dem Roman (oder dem Drama) wohl kaum gefragt hätte, was er aufgrund all

übergreifenden Begriff des Essays mag paradox erscheinen, dass der Essay bis heute wohl als die einzige Literaturform gilt, zu deren Topos eine radikale, gattungsspezifische Instabilität gehört. Vollends zugespitzt hat sich die prekäre Essaylage durch den Essayismus als den grundlegenden Reflexionsmodus der Moderne, dem das literarische Experiment des Romans „Der Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil zugrunde liegt und der in der Essayforschung der 90er Jahre – etwa in den Arbeiten von Christian Schärf⁵ oder Wolfgang Müller-Funk⁶ – seinen Niederschlag gefunden hat. Gleichwohl gilt hier die Bemerkung von W. Braungart und K. Kauffmann: „Doch damit bleibt unbeachtet, dass es zumindest um 1900 den Gattungsbegriff ‚Essay‘ als Bezeichnung bestimmter Texte gab. Von ihm leitete sich die Wortschöpfung ‚Essayismus‘ in Musils Roman über ‚das essayistische Zeitalter‘ der Jahrhundertwende erst her.“⁷ Darüber hinaus ist festzuhalten, dass die Essayismus-Konzeption Musils in der Literaturgeschichte eine weitgehend singuläre Erscheinung darstellt und sich deshalb auch ihre metahistorische Positionierung als sehr problematisch erweist.

Ein weiterer Fragenkomplex bezieht sich auf die spezifische Selbstreflexivität des Essays als einer Literaturform. Denn auch andere literarische Formen, wie Bianca Theisen z.B. für die Novellenform konstatiert⁸, haben eine auf sich selbst reflektierende Struktur. Als Einstiegsthese mag dabei die Äußerung Simon Janders gelten, dass im Essay das Kontingenzbewusstsein – und alles, was sich daran anschließt: die Beobachterperspektive, der Zufall, das Unbestimmte, die Selbstreferentialität – primär weniger poetisch-fiktional als vielmehr subversiv-ästhetisch transformiert werde.⁹ Die Selbstreflexivität des Essays schlägt sonach eine Schneise, bildet einen Ausgang aus dem, was Hans Magnus Enzensberger im Kontext seiner Analyse der Taschenbuch-Produktion als Bewusstseins-Industrie bezeichnet hat. Die Selbstreflexivität sichere nach Enzensberger ein Entrinnen aus dem Immer-Gleichen der Apparate:

„Einer Sache wie der Bewusstseins-Industrie ist dagegen nur mit den Mitteln einer Aufklärung beizukommen, die ihrer eigenen Dialektik ansichtig geworden ist. Die Lektüre eines Aufsatzes von Anders oder Adorno lehrt mehr über die Natur der *mass media* als die des ganzen Lexikon-Bandes [steht hier für das Taschenbuch]. Daraus ist zu folgern, dass es Gegenstände gibt, die enzyklopädisch überhaupt nicht mehr, sondern nur noch kritisch fassbar sind.“¹⁰

seiner Erscheinungsformen sei. Spricht man z.B. von dem Roman des XIX. Jahrhunderts, so fokussiert man die Analysen historisch.

⁵ Christian Schärf, *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999.

⁶ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995.

⁷ Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann, Vorwort, in: Wolfgang Braungart und Kai Kaufmann (Hg.): *Essayismus um 1900*, Heidelberg 2006, S. XI.

⁸ Bianca Theisen, *Zur Emergenz literarischer Formen*, in: *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, (Hg.): Thomas Wägenbaur, Heidelberg 2000, S. 211–227, hier 223.

⁹ Simon Jander, *Die Poetisierung des Essays*. Rudolf Kassner Hugo von Hofmannsthal Gottfried Benn, Heidelberg 2008, S. 369.

¹⁰ Hans Magnus Enzensberger, *Bildung als Konsumgut. Analyse der Taschenbuch-Produktion*, in: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt a. M. 1969, S. 158.

Kennzeichnend für die neueste Essay-Forschung ist ein Nebeneinander-Bestehen von zwei Verfahrensweisen: Zum einen wird eine historische Fokussierung vorgenommen, die spezifische Themen, Formen, Medien und Funktionen des essayistischen Denkens an einen früher enger abgesteckten Zeitraum bindet¹¹ (so werden z.B. wissenschaftshistorische Beziehungen der Essayistik zu den Naturwissenschaften bei Wilhelm Bölsche oder kunstgeschichtliche Beziehungen bei Hermann Grimm untersucht), zum anderen werden hermeneutisch-strukturelle Analysen von Essays durchgeführt, die sich zwar in einem historisch eingegrenzten Bereich bewegen – z.B. in dem der besonderen Blütezeit des Essays um 1900 –, jedoch zugleich charakteristische, dynamische Strukturen des Essays herausarbeiten und damit eine spezifische Reflexionsbewegung des Essays als Textsorte postulieren.¹²

Schließlich sind die zwei neuesten Arbeiten zur deutschsprachigen Essayistik zu erwähnen, die im deutschen Sprachraum erschienen sind: Wolfgang Müller-Funks „Die Dichter der Philosophen. Essays über den Zwischenraum von Denken und Dichten“¹³ und Peter V. Zimas „Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne.“¹⁴ Bei beiden Autoren vollziehen sich die Analysen auf einer zeit- und kulturübergreifenden Ebene. Bei Zima scheint der Essay nur als Vorwand zu dienen, um ein eigenes Konzept einer dialogischen Theorie zu entwerfen, in der das kritische Potenzial des Essays mit einer dialogisch aufgefassten wissenschaftlichen Reflexion zu „einem Essayismus mit neuen Mitteln“ verbunden wird. Müller-Funk hingegen richtet den Fokus seiner Überlegungen auf den *Zwischenraum von Denken und Dichten*, den er weitgehend metahistorisch z.B. als den „Raum der Sagbarkeit“ oder „das unmögliche Dritte zwischen Denken und Dichten“ positioniert. Daraus erhellt, dass er seine Analysen vornehmlich an dem Essayismus als einem gattungsneutralen Denkmodus ausrichtet. Dass er seine Texte doch explizit als Essays bezeichnet, erscheint als ein Symptom der Forschungsambivalenz, die bereits in der früheren, umfangreichen Studie Müller-Funks zu „Theorie und Geschichte des Essayismus“ (1995) zutage tritt, wo der Essayismus durch einen abschließenden Katalog von Begriffen wie Zweifel, Relativität, Kontingenz oder Abenteuer charakterisiert wird, die an die bekannten Topoi der älteren Forschung erinnern.

Die in dem Band versammelten Beiträge resultieren aus dem „ironischen Umstand“, dass sie sich im Rahmen des universitären Forschungs- und Publikationsbetriebes im Problembereich der Essayistik bewegen, der wenn nicht ein antiuniversitärer – denken wir etwa an Hofmannsthal, Benjamin, Kassner oder Flusser¹⁵ –, so doch ein eminent wissenschaftskritischer

¹¹ Vgl. Essayismus um 1900, (Hg.): Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann, Heidelberg 2006, S. XI.

¹² Vgl. Simon Jander, Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner Hugo von Hofmannsthal Gottfried Benn, Heidelberg 2008.

¹³ Wolfgang Müller-Funk, Die Dichter der Philosophen. Essays über den Zwischenraum von Denken und Dichten, München. 2013.

¹⁴ Peter V. Zima, Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne, Würzburg 2012.

¹⁵ Zu denken ist dabei an die Dissertationen und Habilitationen der prominenten Essayisten, die durch ihre jeweils mehrperspektivische essayistische Anlage zu dem eng umrissenen Wahrheitsbegriff der wissenschaftlichen Methodik *implizit* eine kritische Gegenposition bieten. Dies scheint hier entgegen der Bemerkung von Braungart und Kauffmann zu gelten, dass „viele der Essayisten im Hauptberuf Universitätsdozenten waren, die meisten der anderen ein Universitätsstudium durchlaufen haben, bevor sie sich der freien Publizistik und Litera-

Impuls zugrunde liegt. Die Arbeiten erproben somit jene metareflexiven und metakritischen Verfahrensweisen, die dem Spannungsverhältnis zwischen essayistischer und szientistischer Denk- und Schreibweise Rechnung tragen, das im Essay nicht zuletzt auf das Experiment oder das kritische Potenzial (Max Bense) zurückgeht, sondern auf die Einheit von Gedankengehalt und Form. Dabei enthalten die ästhetisch-literarischen Textwerte, die im Essay z.B. als Rhythmisierung, Theatralisierung, Physiognomisierung oder Metaphorisierung des Denkens zutage treten, bereits die ganze kritische Kraft des sprachlichen Ausdrucks.

Das immense Spektrum an Fragestellungen und Themen, das der Essay aufweist, geht auf seine proteushafte Wandlungsfähigkeit und die ihm eigene Tendenz zurück, zeitspezifische Wissens- und Wahrheitsansprüche und Herausforderungen in vielfältige, ästhetische wie kritische Perspektivierungsformen zu transformieren. Durch den weiten zeitlichen Bogen, den der vorliegende Band spannt und der von der Jahrhundertwende bis zur Postmoderne reicht, tritt der weitläufige und formenreiche Charakter des Essay(ismus) besonders signifikant zutage.

BALASUNDARAM SUBRAMANIAN, der den Band eröffnet, betrachtet Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und Kassners „Der indische Idealismus“ als Vorbild für zweierlei distinktive Tendenzen essayistischer Kultur und Praxis. Im Gegensatz zu Nietzsche, der von der Vergangenheit auf die Zukunft überspringe, lasse Kassner – indem er im Zusammenfluss des Magischen, des Mythischen und dessen Analyse im Zeichen der Moderne die Möglichkeit erblickt, die Sprache des offenen Bewusstseins zu Wort kommen zu lassen – Vergangenheit und Zukunft in die Daseinsdichte der Gegenwart aufgehen. Die Tragödie bei Nietzsche wie das aporetische Moment im platonischen Dialog haben, so Subramanian, den Stellenwert der Katharsis. Der blinde Schütze – die Figur des Zen-Adepten aus dem posthum erschienenen Aufsatz Kassners, der geschlossenen Auges treffsicher den Pfeil abschießt – habe aber kein Ziel vor Augen und sei weder einem aporetischen noch einem kathartischen Moment ausgesetzt. Der blinde Schütze, der sich damit seines Ichs entledigt, wird bereits zu einem Verwandelten, dem die Idee stets Akt und Handlung (und nicht Aufstieg, Überwindung) sei und die Tragödie sich gleichsam im Opfer auflöse. Aus dieser Gegenüberstellung von dem kathartischen und postkathartischen Prozess leitet Subramanian zwei Ansätze essayistischen Schreibens her. Das Postkathartische erscheint hierbei „als der überlegene Modus für eine ruhigere und besonnenere Ausführung essayistischer Perspektiven als die Katharsis, die gezielt nach einer Lösung konkurrierender Werte strebt.“ Der Beitrag liefert hilfreiche Einsichten in das postkathartische Stil- und Formprinzip des Essays, das innerhalb der Kassner-Forschung nur ansatzweise behandelt wurde.

KAROL SAUERLAND hingegen betrachtet den Essay als Textform im Register einer *negativen Hermeneutik*, die sich in der Zone zwischen der undefinierbarkeit des Essays und seinem negativen Bestimmungsversuch bewegt, was der Essay nicht sei. Ausgehend von der Metaphorizität und Bildhaftigkeit der wissenschaftlichen Sprache Darwins, problematisiert er das Verhältnis von wissenschaftlichem und essayistischem Schreiben, um an der Arbeit Bruno Latours „Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie“

die essayistische Schreibweise als ein immanentes und unabdingbares Element der Wissenschaft auszuweisen. Sauerland konstatiert, dass Latour das Hybride erfassen wolle, bei dem sowohl die Menschen wie auch die sogenannten Dinge, auch die konstruierten, Akteure seien. Die Zeit, die dem „nur kein Essay“ huldigte, sei vorüber. Der Beitrag bietet einen anregenden Ausgangspunkt für weitere Analysen, die die form- und stilprägenden Elemente des Essays erfassen würden, wenn der Schreibende sich sozusagen *von vornherein* über die Grenzen zwischen Wissenschaft und Essayistik hinweg bewegt.

WOLFGANG MÜLLER-FUNK exemplifiziert an den zwei prominenten Kulturkritikern und Essayisten: Georg Simmel und Theodor Adorno zwei sprachlich-gedankliche Ausprägungen essayistischen Schreibens (zwei Gesten). Adornos Kritik an Simmels Essay über den Henkel, die Müller-Funk kurz präsentiert und zugleich auch als „dialektische Vermittlung“ desavouiert, dient hier lediglich als eine Folie, vor der die „paradoxe, überraschende und ambivalente Geste“ Simmels herausgearbeitet wird. In der Simmel'schen Denkfigur der Tür, die einen freilasse und zugleich aber auch abschließen (d.h. hier begrenzen) könne, erblickt Müller-Funk einen für das essayistische Schreiben konstitutiven Gestus, in dem das ästhetische Moment (das mimetisch-theatralische) sichtbar zutage trete. Aus diesem ästhetischen Moment als einer „flüchtigen, plötzlich hervorquellenden Einsicht“ erhellt, so ließe sich resümieren, die subversive und innovative Ambition des Essays.

MAGDALENA MARIA BACHMANN erforscht in ihrem Beitrag die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Essays, die sie an den Publikations- und Selbstinszenierungsstrategien des Biochemikers und Essayisten Erwin Chargaff ausweist. Die Autorin geht von dem feldtheoretischen Ansatz Bourdieus aus und untersucht die Mechanismen, wie mit dem Essay innerhalb verschiedener Felder (vornehmlich des literarischen und des naturwissenschaftlichen) das symbolische oder ökonomische Kapital transferiert oder akquiriert wird. Indem Chargaff den Essay z.B. mit der Lyrik als prestigeträchtiger Gattung gleichsetze, so die von der Autorin vertretene These, ver helfe er sich selbst zur Anerkennung als Literat und ziele zugleich darauf ab, den Essay als ein Genre mit einem schwierigen Status dezidiert im literarischen Feld zu positionieren. Weil das naturwissenschaftliche Feld, in dem Chargaff als Biochemiker das symbolische Kapital akkumuliert habe, und das literarische Feld, in dem er es zu gewinnen anstrebe, denkbar weit voneinander entfernt sind, laufe Chargaff, so die Autorin, mehr als andere Essayisten Gefahr, auf „inhaltliche Aspekte reduziert und nicht unter literarischen, sondern thematischen Gesichtspunkten rezipiert zu werden.“ Was Bachmann vor allem interessiert, ist die Frage, „wer, wann, in welchen Kontexten – und vor allem: warum und mit welcher Intention den Begriff ‚Essay‘ für seine Erzeugnisse verwendet.“ Dabei verzichtet sie weitgehend auf die Analysen von Chargaffs Texten und beschränkt sich hauptsächlich auf die feldtheoretischen Explikationen.

EWA WOJNO-OWCZARSKA versucht in ihrer Arbeit Verbindungs- und Trennungslinien zwischen den essayistischen Schriften von Robert Musil und Kathrin Röggla freizulegen. Ihre Analysen bewegen sich an den Durchdringungszonen von Essay und Essayismus, wobei sie den Essay-Begriff nicht „im Sinne einer literarischen Gattung, sondern einer psychologischen Kategorie“ verwendet. Dies lässt die Autorin ihre Charakterisierungen der essayistischen Prosa wie Diffusion, Subjektivität, Dezentrierung, Perspektivierung, spontane Korrespondenz von begrifflicher Erkenntnis und poetischer Welt, Selbstreflexivität,

Intertextualität vorwiegend an dem Essayismus als einer zeitübergreifenden, gattungsneutralen Reflexionsform ausrichten. Der Beitrag lässt noch einmal die Frage nach der Relevanz der essayzentrierten Hermeneutik stellen.

Ausgehend von Erika Manns Essay „Besuch beim Karl Haushofer“, bemüht sich PETRA BUCHTA eine spezifische Formvariante der Essayistik zu erhellen – den „weiblichen Essay“, den sie zugleich an die europäische Tradition des Essays – die Männerdomäne sei – zu binden versucht. Die Autorin entfaltet ihre Argumentation in zwei Richtungen: Einerseits nennt sie soziale und bildungsgeschichtliche Gründe, warum Frauen keine Essays schreiben konnten (z.B. mangelnde akademische Ausbildung bei Frauen, die nötig sei, um den „unbegrenzten Umgang mit Wissen und Bildung zu feiern“), andererseits lässt sie den Essay in seiner poetologischen und geschlechtsunabhängigen Homogenität erscheinen und fragt, ob es nicht von größerer Bedeutung sei, dass die weiblichen wie männlichen Essays „eine Erwartung eines Gedankens vorwegnehmen würden, der neue Paradoxien erzeuge.“ Die Autorin zeigt an dem Text E. Manns wie die Reportage, die sich nicht mehr auf das akademische Wissen stützen müsse, mit ihrem publizistischen Hintergrund eine Alternative für den Essay sein kann.

SARAH SCHEIBENBERGER hingegen geht in ihrem Beitrag auf den Begriff des „esoterischen Essays“ als einer *autoreflexiven* Gattungsform bei Walter Benjamin ein, in dem das erkenntnistheoretische Kardinalproblem schlechthin zur Darstellung komme, „die entscheidende Frage nämlich nach den Möglichkeitsbedingungen einer ‚wirklichen‘, weil in der Sprache realisierten Vermittlung zwischen Einzelnem und Allgemeinem.“ Ihr Anliegen dabei ist, den erkenntnistheoretischen Kern der „Vorrede“ des „Ursprungs des deutschen Trauerspiels“ von Benjamin nicht mit dem begrifflichen Instrumentarium Benjamins zu erschließen, sondern die theoretische Struktur des esoterischen Essays als *inszenierter* Vermittlung an der Frage auszurichten, vor dem Hintergrund welcher Vermittlungsmodelle er gelesen werden kann? Es werden hierbei H. Cohen und A. Baumeier herangezogen, an deren erkenntnistheoretischen Grundlagen sich Benjamin, so die Autorin, (vermutlich) orientiert habe. Diese Frage stellt für Scheibenberger einen Ausgangspunkt dar, um die *transzendente* Funktion des Benjamin'schen Essays und damit seinen Kant'schen (und nicht den Hegel'schen), wenn auch in der Sprache inszenierten Ursprung aufzuzeigen.

ANNE SCHÜLKE versucht den feministischen Diskurs in Elfriede Jelineks Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ in einen weit gefassten Kontext der romantischen Wissenschaftskritik einzubinden, die nicht Wahrheiten, Systeme und feste Grundsätze angestrebt habe, sondern von Fragmenten, Brocken und Einfällen ausgegangen sei. Die Autorin rekonstruiert die sich selbst relativierende Struktur des Essays von Jelinek, der den Erkenntnismodus des Experimentierens ebenso realisiere (durch Montage unterschiedlicher Textteile) wie ihn vernichte. Dies habe Jelinek massenmediale sowie theoretische Schreibweisen (auch R. Barthes Mythenkritik) gleichermaßen als erstarrt abqualifizieren und damit auch die tradierte Definition des Essays in Frage stellen lassen. Jelinek, so die Autorin, frage und antworte nicht. Die Argumentation Schülkes kulminiert schließlich in dem Gedanken, dass das essayistische Schreiben Jelineks sich nicht als Gedankenexperiment oder Arbeit an der Form erweise, sondern, als Teil des feministischen Diskurses, als politische Intervention.

Im Anschluss daran wird nun die abschließende Frage (die wiederum an den Anfang des Textes anknüpft) gestellt: „Gibt es eine Verbindung zwischen Jelineks Schreiben und der Ästhetik der deutschen Romantik?“ Die Antwort der Autorin setzt zugleich eine Differenz zwischen der Ästhetik der Romantiker und der Jelineks.

Den „Manifestationen des Poetischen“ in Ingeborg Bachmanns essayistischen Schriften der 60er Jahre geht JOANNA FIRAZA nach (vor allem in: „Reflexionen über Berlin“ und „Ein Ort für Zufälle“). Dabei lässt sie den Essayismus im Sinne Musils als die grundlegende Strukturkomponente des Essays als Textform gelten. Es geht dabei um eine Rekonstruktion jenes utopisch-mythischen Moments bei Bachmann, das der Inkongruenz zwischen der ausgefeilten, weil angemessenen Form und ihrer begrifflichen Unbestimmtheit notwendig eingeschrieben sei. Die sinnfälligsten Symptome dieser Inkongruenz – die geistige Inkompatibilität von Gombrowicz im damaligen Berlin oder der von Büchners Lenz gespürte Riss, der „durch die Welt ging“, bilden für die Autorin einen Teil der Sprachutopie Bachmanns, die sie in den Dienst eines Erkenntnisgewinns stelle, damit „die Risse eines Tages wirklich aufspringen, dort wo sie aufspringen müssen.“ Was in den Essays Bachmanns das Unvereinbare vereint, so der Kernbefund der Autorin, sei jene Öffnung zum Ekstatischen, ein „Unruhe-Zustand über oder eine (Zu)neigung gegenüber dem Gegenstand“, die auch dem Leser den Weg eröffne, dasselbe zu leisten.

In einem an J. Derridas „Das Gesetz der Gattungen“ orientierten Gestus versucht PETER CLAR eine konsequente Kritik an den strengen Regeln des Logozentrismus durchzuführen, von dem sich, wie er unterstellt, auch die ‚essayistische‘ Wissenschaft nicht zu lösen vermöge. Der Autor zeigt Aporien und Paradoxien des Essay(ismus) und postuliert hierbei eine immer nur kontextuell und prozesshaft zu denkende Reflexion, die den Essay(ismus) „weniger als Gattung, Methode oder Schreibweise, sondern vielmehr als Denkbewegung, als Umkreisung momenthaft“ erfassen würde. Die Relevanz dieses Befundes – und darin scheint die intendierte Subversivität seines Beitrags zu liegen – leitet der Autor von dem Diktum Derridas her, dass die Frage der literarischen Gattung „keine formale Frage ist, sondern sich mit dem Motiv des Gesetzes überhaupt, dem Motiv der Generationen [...], der sexuellen Differenz verschränkt.“ Vor dem Hintergrund schlägt Clar eine konsequente Umsetzung der Forderung Wolfgang Müller-Funks vor, die bereits Derrida realisiert habe, die Theorie des Essayismus – auch auf die Gefahr hin, Schiffbruch zu erleiden – essayistisch vorzutragen.

Entgegen der These von M. Czermińska, der Essay gehöre nicht zum autobiografischen Schrifttum, seine Domäne sei die überindividuelle Realität der Kultur, legt RAFAŁ POKRYWKA in seinem Beitrag dar, wie sich in der Essayistik von Czesław Miłosz drei Dimensionen (Lebensgeschichte, Selbstporträt und geistige Biographie) des Autobiographischen dialektisch verflechten. Das Aufspüren von Übergangsstellen, zeitlich-inkonsequent verlaufenden Wechselbeziehungen und Verbindungslinien innerhalb dieser drei Dimensionen bildet das zentrale Anliegen des Autors. Dabei verwendet er einen weitgehend unspezifischen Essay-Begriff, den er als eine ‚geistige‘, diskursiv-reflexive Synthese von der dynamischen Autobiografie und dem statischen Selbstporträt bezeichnet. Eine Forschungsperspektive, die sein Ansatz eröffnet, fasst der Autor selbst in der Schlussbemerkung zusammen: „Dies scheint ein hilfreiches Muster für die Untersuchung der Essayistik anderer Autoren

zu sein, bedenkt man, dass jede Essayistik von einer individuellen Erfahrung ausgeht und ihren biographischen Hintergrund nie verliert.“

Das Verhältnis von „biografischer Partikularität“ und „theoretischer Perspektivität“ in S. Kracauers letztem Text „History“ untersucht MATTHIAS SCHMIDT. Sein Bemühen geht dahin, die in der Exilforschung vorherrschende Tendenz, die Schriften Kracauers in der Optik der „intellektuellen Biografie“ zu fassen, um Kracauers essayverwandte Darstellungsinitiativen zu erweitern. Diese entwickeln sich bei Kracauer, so der Autor, in Abgrenzung von Adornos „enthemmter Dialektik“ in einer je dreiteiligen Sequenz: Zuerst seien sie persönlich, dann abstrakt, um letztlich an einer ungewöhnlichen Zwischenfigur exemplifiziert zu werden. Schmidt rekonstruiert einen spezifischen Begriff der *Figuration*, den er im Sinne E. Auerbachs als „etwas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes“ auffasst und bei Kracauer mit einer rhetorischen Konstellation in Verbindung setzt. Durch die Wandlungsfähigkeit der *Figur* werde nun das Ich (z.B. das biografische Ich Kracauers oder Erasmus von Rotterdam als Chiffre für eine vielschichtige Interpretationsfigur), das in Kracauers Text im Widerspiel mit der rhetorischen Konstellation erscheine, zu einem sprachlich organisierten und zugleich organisierenden Fokus und könne mithin nur indirekt in einen Überlieferungszusammenhang eingehen. Diese Schwebeposition, die Schmidt als Ausdruck der „essayistischen Methodik“ Kracauers bezeichnet, hält – so die abschließende Bemerkung des Autors – das Paradoxon der Rückgebundenheit des Subjektes an den Text aus, das als ein „Bündel jener dubiosen Facetten des Ich zwar unhintergebar im Text wirkt, sich aber selbst vor allem ein abgründiger Ausgangspunkt bleibt.“

KAMILLA NAJDEK befasst sich in ihrem Beitrag mit dem philosophischen Essay am Beispiel von W. Benjamins Text „Karl Kraus“, den sie als exemplarisch für eine mögliche Form des philosophischen Ausdrucks betrachtet. Ihr Ansatz geht dahin, den philosophischen Essay als eine Ausdrucksform einer bestimmten rhetorischen Strategie (etwa als Spiel mit Leserwartungen durch Korrektur und Provokation) und Wirkung zu verstehen und diese mit seinem ästhetischen Anspruch zusammenzudenken. In ihrer Argumentation geht sie zunächst von dem Begriff der ästhetischen Idee Kants aus, die – wie die Autorin es aufzuweisen versucht – das Organon jenes essayistischen Schreibens darstelle, in dem systematisch-diskursives Denken und sinnliches Wahrnehmen eine dynamische Einheit bilden würden. Diese Einheit, so die Autorin, vollziehe sich bei Kant wie in Benjamins Kraus-Portrait als Schauspiel, als Textdramatisierung durch Korrektur („Unmensch als Bote realeren Humanismus“), die eine Vielheit von Bildern präge, den Menschen gleichwohl nicht zum Begriff machen und ganz erfassen könne.

Der Fokus der Beobachtungen von ROBERT KOWALSKI hingegen liegt auf den Korrespondenzen zwischen den essayistischen und fiktionalen Schriften Albert Drachs, was von ihm zugleich als ein Desiderat der Drach-Forschung formuliert wird. Die Gegensatzpaare wie z.B. Behörde und Gott, Sprache und Schweigen, Künstlichkeit und Ursprünglichkeit, Zivilisation und Natur gelten dem Autor als die thematischen Polarisationspunkte der Werke Drachs und markieren auch die Bezugspunkte seiner vertieften und werkimmanenten Argumentation.

Gemeinhin figuriert Rainer Maria Rilke in diversen Literaturgeschichten nicht als Essayist. TOMASZ OSOSIŃSKI unternimmt in seinem diesen Band abschließenden Beitrag

einen Versuch, Rilkes Technik zu rekonstruieren, aus Tagebucheinträgen oder Briefen einen essayistischen Text zu entwickeln. Den Vorgang, in dem bei Rilke ein Text von Innen nach Außen, aus der persönlichen Welt des Tagebuchs zu einer äußeren Welt des Literarischen gelangt, bezeichnet der Autor als *Verschiebung*. Er rekonstruiert diese aus Rilkes Text über Puppen und apostrophiert als einen *bewusst* gefassten Entschluss des Dichters: „Wenn es etwas Spezielles gibt in der Weise, in der Rilke seinen Essay schrieb, so ist es eben diese Art des bewussten Experimentierens mit der Grenze zwischen dem Persönlichen und Öffentlichen (...), zwischen dem ahnungslos Empfangenen und dem bewusst Geschaffenen.“ Der weitgehend deskriptiv gehaltene Beitrag von Ososiński scheint „Leerstellen“ für weiterführende Fragestellungen zu lassen, die (nicht zuletzt bei Rilke) vor allem die Poetologie des Essays betreffen.

Die meisten Beiträge des Bandes gehen auf eine von Sławomir Leśniak organisierte internationale Tagung zurück, die an der Universität Gdańsk am 27.–29. Juni 2014 stattfand. An die Beiträge schließt sich eine transkribierte Fassung der Abschlussdiskussion an, die von Dr. Anne Schülke fertiggestellt wurde. Ihr gebührt an der Stelle mein herzlicher Dank. Ein besonderer Dank für die Unterstützung der Tagung wie auch bei der Herausgabe und Förderung des Bandes gilt dem Dekan der philologischen Fakultät der Universität Gdańsk, Herrn Prof. UG, dr hab. Andrzej Ceynowa sowie der Direktorin des germanistischen Instituts, Frau Prof. UG, dr hab. Danuta Olszewska. Mein ganz besonderer Dank als Herausgeber gilt schließlich allen Beitragsautorinnen und -autoren, die die Entstehung des Bandes überhaupt erst ermöglicht haben.

Gdańsk, Februar 2015

Sławomir Leśniak

Balasundaram Subramanian
Indian Institute of Technology Mandi

Das postkathartische Moment moderner Essayistik. Zum Essay „Der blinde Schütze“ von Rudolf Kassner

The post-cathartic aspect of modern essayism. On Rudolf Kassner's essay „The Blind Marksman“. It may be argued that the origins of the essay coincide with the advent of modernity and its concomitant, namely the rise of individualism. In avoiding sterile scholastic doctrines and dogmas of medieval schoolmen, the essay, as pioneered by Montaigne, develops a healthy scepticism capable of accommodating a plurality of opinions on all matters human. In the evolution of the essay, Nietzsche and Kassner may be regarded as prime representatives of two influential tendencies: of scepticism rooted in a cathartic process of making life bearable through aesthetic play on the one hand and, on the other, of anti-dogmatism steeped in the post-cathartic free play of reason and emotion in the synesthetic mode.

Keywords: scepticism, post-catharsis, tragedy, sacrifice, idealism

Es kann behauptet werden, dass der Ursprung des Essays mit dem Anbruch der Moderne und deren Begleiterscheinung, nämlich dem Emporkommen des Individualismus, zusammenfällt. Montaigne gilt als Wegbereiter des Essays. Indem er die sterilen scholastischen Doktrinen und Dogmen mittelalterlicher Schulphilosophen vermieden hat, hat er eine gesunde Skepsis entwickelt, welche fähig ist, eine Vielfalt von Meinungen über alles Menschliche zuzulassen. Bei der Evolution des Essays darf man Nietzsche und Kassner als Hauptvertreter zweier einflussreicher Tendenzen betrachten: auf der einen Seite die im kathartischen Prozess wurzelnde Skepsis, welche das Leben durch das ästhetische Spiel erträglich zu machen versucht, und auf der anderen der Antidogmatismus, der von der postkathartischen Durchdringung des sich frei entfaltenden synästhetischen Spiels zwischen Denken und Fühlen gekennzeichnet wird.

Schlüsselwörter: Skepsis, Post-Katharsis, Tragödie, Opfer, Idealismus

Den vier blinden Menschen Hindostans wird nachgesagt, sie haben um einen Elefanten herumgestanden und versucht, allein mithilfe Ihres Tastsinnes den Dickhäuter beim Namen zu nennen. Einzelne Glieder des Tieres wurden dabei eigenwilligen Deutungen unterworfen, und so ist – parabolisch gesprochen – das phänomenale Zerrbild des Kolossalen entstanden. Die Versuchung liegt nahe, diese Parabel auf sämtliche Versuche, die Essayform in ihrer Wesenheit zu entlarven, zu übertragen. Denn jedes Mal, wenn man glaubt, den Essay definitorisch im Griff zu haben, entzieht er sich der konkreten Festlegung. Schon die Übersetzung des Wortes Essay bringt mehrere Probleme mit sich. Wie Robert Musil in dem „Mann ohne Eigenschaften“ pointiert, enthält der Essay „nur ungenau die wesentlichste

Anspielung auf das literarische Vorbild.¹ Der Essay sei „nicht der vor- oder nebenläufige Ausdruck einer Überzeugung, die bei besserer Gelegenheit zur Wahrheit erhoben, ebenso gut aber auch als Irrtum erkannt werden könnte.“² Der Essay sei eher die „einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt.“³ Im Verweis auf das „innere Leben“ darf man eine deutliche Anspielung auf Montaigne vernehmen, auf den Gründungsvater des modernen Essays, der bestrebt war, mit seismographischer Sensibilität sein bewegtes Innenleben darzustellen – ein schriftstellerisches Unterfangen, das die vielfältigen Denkipulse und Gefühlsregungen zeitgleich zu umschließen versucht, welche die Erfahrungswelt des Einzelnen begleiten. Das Dilemma des Essayisten, der versucht ist, seine Gedanken- und Gefühlswelt im Entstehungsmoment getreu wiederzugeben, selbst wenn sie unterschiedliche und widersprüchliche Wahrheitsansprüche erheben, formuliert Musil noch anschaulicher um: „Ein Mann, der die Wahrheit will, wird Gelehrter; ein Mann, der seine Subjektivität spielen lassen will, wird Schriftsteller; was soll ein Mann tun, der etwas will, das dazwischen liegt?“⁴ In der Tat ist es dieser Zwischenraum, der Raum zwischen den schwankenden Wahrnehmungspolen rational bedingter Objektivität und gefühlsbetonter Subjektivität, den der Essay für sich beansprucht.

In der langen, fast 500 jährigen Entwicklungsgeschichte europäischer Essayistik laufen stets Versuche nebenher, den Essay in seiner Wesenheit aufzudecken, die Praxis essayistischen Schreibens durch kritische Reflexion zur theoretischen Dignität zu erheben. Die Frage mag jedoch dahingestellt bleiben, ob solche theoretische Erwägung signifikanten Erkenntnisgewinn mit sich brächte. Aristoteles hat uns schon davor gewarnt, den Untersuchungsgegenstand nicht durch unbotmäßige Befragung zu überfrachten, und dies sogar zum Kennzeichen des gebildeten Menschen erhoben.⁵ Es empfiehlt sich daher, über einen Umweg an das Thema heranzugehen, nämlich über die Frage nach dem geistesgeschichtlichen Umfeld, das der Entwicklung des modernen Essays den Boden bereitet hat.

Die Genese des Essays lässt sich leicht auf die Anfänge der Moderne zurückverfolgen. Sie geht auf den geistesgeschichtlichen Wandel zurück, mit dem das Individuum buchstäblich sein Haupt erhebt. Es bleibt nach wie vor allerdings dabei die Frage, wo die historische Zäsur zu setzen wäre bzw. wo die Tradition aufhört und wo die Moderne anfängt. Ein einschneidendes, gar dramatisches Moment – buchstäblich am Scheideweg der Geschichte situiert – bietet uns die Eingangspartie des „Faust“, nämlich das „Vorspiel auf dem Theater“. Das Vorspiel liefert in seiner kontrastreichen Fülle das Gegenbild zum Platonischen Höhlengleichnis.⁶ Bei Platon befinden sich die Zuschauer in einer dunklen Höhle. Diese haben seit ihrer Geburt nur auf die ihnen gegenüberstehende Wand der Höhle sehen können, weil sie an Hals und Schenkel gefesselt sind und ihren Kopf nicht herumdrehen können. Licht haben die Gefangenen von einem Feuer, das draußen vor dem Eingang der Höhle brennt. Zwischen den Gefangenen und der Lichtquelle werden wie in einem Puppentheater

¹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1957, S. 260.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Musil, a.a.O., S. 261.

⁵ Aristoteles, *Nichomachische Ethik*, I, 1094, b 24.

⁶ Platon, *Politeia*, 515a-e.

Gegenstände getragen, welche ihre Schatten an die Wand werfen. Sehr selten vermag ein Gefangener sich von seinen Fesseln bzw. von seinem Unverstande zu befreien und der Quelle des Lichts entgegenzustreben. Platon schildert, wie die dramatischen Momente dialektischen Aufstiegs aus der Höhle letztendlich zur unmittelbaren Wesensschau des ewig Wählenden führen.

In Goethes Nachahmung des Platonischen Urtheaters sitzen die Zuschauer des Vorspiels freiwillig „gefesselt“ vor der Bühne in freudiger Erwartung auf die bevorstehende Unterhaltung. Sie brauchen den Kopf nicht einmal zu wenden, denn draußen gibt es keine Lichtquelle. Das Theater verfügt über sein eigenes Blendwerk, „das groß’ und kleine Himmelslicht.“ Mit der Errungenschaft der Technik erweist sich die jenseitige Quelle des Lichtes als völlig überflüssig. Oder, um es anders zu formulieren: es besteht keine Transzendenz mehr; was von Menschenhand gemacht, ist des Menschen Geist nicht fremd. Ein weiteres Implikat des Urtheaters: es verselbständigen sich die Bereiche des Übernatürlichen, des Natürlichen, und des Menschlichen. Selbst die Politik büßt dabei ihre ordnungsstiftende zentrale Rolle ein, und so vagabundiert sie als eine unter anderen gleichwertigen Komponenten wie Kultur, Anthropologie, Soziologie, Wirtschaftswissenschaft u. dgl.

Noch überflüssiger scheint die Frage nach einem Drehbuch zu sein. Dem Theaterdichter fehlt ein Manuskript, ein Skript. Oder, wenn man es gar so will, die Schrift – bzw. die Vorschrift, die Heilige Schrift.⁷ Es ist diese Spannung zwischen der Heiligen Schrift und deren Abwesenheit, welche der Moderne auf eindeutige Weise ihr Gepräge verliehen hat. Mit der Moderne verzeichnet auch das politische Denken eine deutliche Gewichtsverlagerung, und zwar verschiebt sich der Akzent vom Transzendenten zum Immanenten, vom Göttlichen zum Menschlichen, vom Sein zum Werden, von der Ewigkeit zur Zeit.⁸ In diesem Spannungsgefüge entsteht auch der Freiraum für den sich anbahnenden Individualismus und für die Sprache selbst als adäquates Medium für die Belange dieses Individuums.

Freilich entwickeln sich somit auch zwei Sprachtendenzen, oder richtiger gesagt, zwei Sprachkulturen. Diese manifestieren sich in aller Vielfalt vor allem gegen das Ende des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die eine Kultur pflegt die Sprache des offenen, selbstbesinnenden Bewusstseins, aufgeschlossen für die nun beinahe aus den Fugen geratene Wirklichkeit – wie im „Brief des Lord Chandos“ von Hofmannsthal beispielsweise – und welche konsequent versucht ist, die neue Wirklichkeit mittels einer völlig neu geschmiedeten Sprache zu erfassen. Die andere Sprachkultur hingegen entspringt dem Versuch, der überbordenden Realität ganz eigenwillige ideologische Erklärungen überzustülpen – und spricht somit die Sprache des begrenzten Bewusstseins. Weil sich der Essay im approximativen Umkreisen seinem Gegenstand nähert, weil er die Spirale der Leiter, weil er das kurvenreiche Denken der geradlinigen Ausführung vorzieht, neigt er ostentativ zur Sprache des offenen Bewusstseins. Mit der Sprache des begrenzten Bewusstseins hingegen verfällt man eher der Diskursschule: statt Rhetorik und dessen Gegenstück, nämlich der Dialektik, als Richtschnur der breit angelegten Essayform, walten nun Sprechakt und Sprechhandlung, statt der imaginativen

⁷ Siehe hierzu den Kommentar des Verf., Goethes Apologie für die Dichtkunst. Über das Urtheater zu Beginn des Faust, in: Acta Germanica, Bd. 13, S. 117–139.

⁸ Dante Germino, Machiavelli to Marx, Modern Western Political Thought, Chicago/London 1972, S. 8.

Ideenwelt des Essayisten die sterile Idealwelt des Diskursvertreters als Ansatz für aseptisches Argumentationsverfahren. Um dem Höhlengleichnis eine allerletzte Deutung abzurufen: Für die Vertreter der Sprache des offenen Bewusstseins ist die Höhle in der Tat eine Entdeckung, wenngleich eine irritierende. Für die Verfechter des Diskurses ist sie eher eine Erfindung, daher wohl auch der rationalen Analyse zugänglich, und so steht in diesem Sinne jede Äußerung, jede Aussage unter Ideologieverdacht.

Nach diesem Exkurs dürfen wir zum Thema dieses Aufsatzes übergehen, nämlich zu dem Essay „Der blinde Schütze“ von Rudolf Kassner (1875–1959).

Rudolf Kassner zählt noch heute zu den unbekanntesten Größen des intellektuellen Firmaments deutscher Provenienz. Die Bandbreite seines Einflusses ist nicht zu unterschätzen; namhafte Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts haben der Wirkung seiner tiefgründigen Einsichten auf ihr eigenes Schreiben, gar auf ihre eigene Dichterexistenz, großzügig Tribut gezollt, so zum Beispiel Dichter wie Rilke und Hofmannsthal, Dürrenmatt und Botho Strauß, Eliot und Auden. Ohne Vorbehalt kann man ihn in die essayistische Tradition einreihen, die mit Montaigne ihren Anfang nimmt.

Mit der Behauptung, er sei kein Philosoph,⁹ hat Montaigne den Freiraum für sein Schreiben gewonnen, welches keiner Schule, keinem System, keinem Thema, keinem Erkenntnisziel verpflichtet ist.¹⁰ Montaignes Abneigung gegenüber dem philosophischen Diskurs sowie seine skeptische Ablehnung sämtlicher Schulphilosophien und scholastischer Doktrinen werden grundlegend für seinen Durchstoß zum Genre des Essays, der – um es etwas locker zu formulieren – weniger durch die Zielorientiertheit als durch zielloses Umherirren gekennzeichnet ist. Für den freidenkerischen Geist ist der Weg, den man einschlägt, bedeutender für die Erkenntnissuche als irgendwelche vorgegebene Zielsetzung. Es kommt vielmehr darauf an, wie man ans Ziel gelangt als auf das Ziel selbst. Von dieser antidogmatischen Einstellung schreibt Stefan Zweig in seinem Essay über Montaigne:

„Er versucht nie, seine Gedanken zu Pillen zu drehen, die anderen helfen sollen. Was er gesucht hat, hat er für sich gesucht. Was er gefunden hat, gilt für jeden anderen genau soviel, als er davon nehmen will oder kann. Was in Freiheit gedacht ist, kann nie die Freiheit eines anderen beschränken.“¹¹

Es ist diese Haltung, die allmählich bei Montaigne einer gesunden Skepsis Platz weicht, welche letzten Endes sämtliche Meinungsverschiedenheiten auf der Basis großherziger Toleranz ohne jegliche Suche nach Lösungen im affektiven Gleichgewicht zusammenhält. Ein deutlicher Widerhall dieser Einstellung ist auch bei Kassner zu hören: „Ich besitze kein System und somit auch nicht die Sprache des Systems. Darum muss ich mir alles in Dramen umwandeln und zum Spieler den Gegenspieler suchen.“¹²

Diese Einstellung rückt Kassner in die Nähe des Platonischen Dialoges, dessen Wesensverwandtheit mit dem Essay seinen Zeitgenossen nicht entgangen ist. Paul Valéry z.B. hat

⁹ Essais, III, 9.

¹⁰ Siehe dazu den Eintrag von Gerhard Haas über den Essay, S. 611–612, in: Fischer Literaturlexikon, Bd. I. Hg. Ulfert Rickleffs, Frankfurt am Main 2002.

¹¹ Stefan Zweig, Montaigne, Frankfurt am Main 2005, S. 59.

¹² Zitiert nach Eudo C. Mason, For Rudolf Kassner's Eightieth Birthday, in: German Life and Letters. Bd. VII/1953–54, S. 88.

vergeblich versucht – in seinem sokratischen Dialog „Eupalinos oder der Tanz der Seele“ – die Dialogform wiederzubeleben. Vergeblich wohl, denn das Rezept für die Dialogführung scheint seinerzeit abhanden gekommen zu sein, zumal die rigid gewordenen Scheidelinien zwischen dem Kreativen und Kritischen, dem Intuitiven und dem Imaginativen, dem Mechanischen und dem Teleologischen keine Grenzübergänge zuzulassen scheinen. Um dieser Spaltung entgegenzuwirken, setzt sich Kassner für die Wissenschaft der Physiognomik ein. In unserer heutigen Zeit, wo „...der Mensch nur so sei, wie er aussehe, weil er nicht aussieht, wie er ist“,¹³ wird es zur Aufgabe der Physiognomik, von dieser Diskrepanz aus auf die ihr zugrunde liegende Einheit zu schließen. Um diese Spannung zwischen Anschein und Sein aufzuheben, beruft sich Kassner auf die tiefe Einsicht Goethes: „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist...Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.“¹⁴

Kennzeichnend für Kassners Sprache ist eine aus dem Ur-Staunen hervorgerufene bezaubernde Bilderfülle voller Bewegtheit, die anstelle analytischer Begriffe durch das bewusste Einsetzen des Paradoxes und des Zeugmas das Kleine und das Große, das Nahe und das Ferne, immer wieder in einen sinnvollen Zusammenhang einrücken, um dabei zu den tiefstinnigsten Einsichten zu gelangen. Kassner selbst, der die begrifflichen Abstraktionen des analytischen Denkens und die damit öfters einhergehenden Verdinglichungen vermeidet, bekennt sich zu dieser seiner physiognomischen Gesamtschau zugrundeliegenden, unerlässlichen synthetischen Denkweise:

„In meinen Gleichnissen und Gesprächen kommen immer nur die beiden vor: der Eine – der Andere, nie der Dritte. Den Dritten gibt es nicht. Der Dritte als vorhanden, als existent gesetzt, hebt das Gleichnis, das Gespräch, den Dialog, den unendlichen, ewigen auf.“¹⁵

In der Tat prägt ein synthetisches, audio-visuelles Eidos den aufgeschlossenen Charakter seines Denkens; im Zuge des dialoghaften, offenen Diskurses speist gleichsam jede Idee ihre Gegenidee; und in der dramatisch zugespitzten Intensität rhythmischen Denkens überwindet die synthetische Vernunft jeglichen Systemzwang, gar alle Schranken des Rationalen. In der Vermittlung zwischen dem, was zum Vorschein kommt, und dem, was im Verborgenen bleibt, sieht diese physiognomisch geschulte Archäologie auf die Synthese ab, auf die Verkettungen und Verknüpfungen synchroner sowie diachroner Erscheinungen in ihrer kulturübergreifenden Bedeutung.

Vergleicht man die synthetische Vernunft mit dem „Philosophieren mit dem Hammer“, so wird die Differenz zwischen den Antipoden der deutschen Geisteskultur ersichtlich, nämlich der entscheidende Unterschied zwischen Nietzsche und seinem jüngeren Zeitgenossen Kassner. Der Unterschied beispielsweise zwischen Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und Kassners „Der indische Idealismus“ ist nicht ohne Bedeutung für das Verständnis zweier

¹³ Rudolf Kassner, Zahl und Gesicht, in: Ernst Zinn u. Klaus Bohnenkamp (Hg.): Sämtliche Werke in zehn Bänden, Pfullingen 1969–1991, hier Bd. III, S. 192.

¹⁴ Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 18, S. 567

¹⁵ Zitiert nach Eudo C. Mason, For Rudolf Kassner's Eightieth Birthday', a.a.O., S. 88.

distinktiver Tendenzen essayistischer Kultur. Sowohl inhaltlich als auch formal werden die beiden Werke jeweils zum Vorbild für zweierlei Richtungen in der essayistischen Praxis.

Zuerst aber Nietzsche. Der agonale Streit zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen wird Nietzsche zur Grundstruktur der griechischen Tragödie: Das Dionysische steht für den Rausch im Zeichen der Musik, für die maßlose Steigerung der Gefühlsintensität, für die rückhaltlose Selbsthingabe bis zur vollkommenen Identifizierung mit dem Gott selbst; das Apollonische dagegen steht für ruhige Besonnenheit, für Mäßigung, für die Individuation, für die Beschwichtigung und Verharmlosung elementarer Gefühlsausbrüche und Ängste mittels ästhetischer Tarnung. Es ist ein abgründiges Wechselspiel zwischen zweierlei Affekten: Auf der einen Seite die schreckliche Einsicht in das Drama von (Da-)Sein, in die Urängste des Menschseinmüssens, und auf der anderen die ‚Urbegierde nach dem Schein‘, das Verlangen, die unmittelbar ins Auge geschauten Daseinsängste durch den Schleier des Ästhetischen zu verbannen. Es ist dieses Drama, das mit einer kathartischen Wende das Leben erträglich macht: „Denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.“¹⁶ In der Tat bergen diese polaren Gegensätze in sich die Vitalkraft der Zivilisation bzw. deren kulturstiftendes Potential. In Nietzsches polemisierender, etwas eigenwilliger Deutung führt erst die sokratische Dialektik zur Schwächung der tragischen Kultur. Schon hier zeigt sich bei Nietzsche die essayistische Tendenz, das Traktatmäßige zu tangieren.

Nach Nietzsche inauguriert Sokrates den ‚Typus des theoretischen Menschen‘, der auf kluge Weise dümmer ist als das alte Drama. Sokrates ist der Zuversicht, man könne mit Hilfe kausalen Denkens bis in die tiefsten Abgründe des Seins vordringen, sogar die Struktur des Seins erkennen. Im rationalen Optimismus des Sokrates, der quer steht zur ‚tiefen Duplizität des Apollonischen und des Dionysischen‘, erblickt Nietzsche den Untergang der antiken Tragödie. Im rationalen Optimismus erblickt er auch den Ursprung unterschiedlicher Welt-erklärungen philosophischer oder religiöser Provenienz, welche den Einblick in die Unmöglichkeit von Metaphysik verstellen. Schon die Pluralität der Welterklärungen ist Indiz dafür, dass man keine verbindliche Aussage machen kann. Die Verwerfung der Metaphysik ist nicht ohne Konsequenz für Nietzsches Skepsis und die dadurch freigesetzte schöpferische Kraft, wie Leslie Paul Thiele in seiner tiefgründigen Nietzsche-Studie eindringlich betont:

„Nach Nietzsche spielt die Philosophie eine zweifache Rolle. An erster Stelle sät sie die Samen des Verdachts, zerstört die falschen Herrschaftsansprüche der Religion, Metaphysik und Moral. An zweiter Stelle versucht sie uns in ein schöpferisches Experimentieren mit dem Leben einzubeziehen, um die durchs eigene Handwerk erzeugte Leere zu füllen. Das Ergebnis ist die Umwertung der Werte, deren Zerstörung und spätere experimentelle Substitution. Alle Systematisierung signalisiert das Fehlen der Redlichkeit; sie vernebelt unser defizitäres Wissen dadurch, dass wir uns in Begrifflichkeiten verfangen. Der wahre Philosoph konstruiert nicht Philosophie, um den eigenen Zweifelsfällen aus dem Wege zu gehen. Er sucht nach praktischen Wegen, um ein skeptisches Leben auf verbesserte Art zu führen. Man kann behaupten, Nietzsche hat die Philosophie nicht als Dogma vorgeschrieben, sondern als Steuerungsmechanismus der Forschung. Skeptizismus und Experimentieren erweisen sich als sich gegenseitig ergänzende Dispositionen.“¹⁷

¹⁶ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Werke in drei Bänden, Hg: Karl Schlechta, München 1954, hier Band I, S. 13.

¹⁷ Leslie Paul Thiele, Friedrich Nietzsche and the Politics of the Soul, A Study of Heroic Individualism, Princeton 1990, S. 110. Meine Übers.

Erst in diesem Kontext ist Kassners Nietzsche-Kritik zu begreifen. Diese findet nicht unmittelbar statt, eher andeutungsweise in seiner Darstellung der indischen Lebensweise, die im auffälligen Kontrast zum griechischen Leben das Tragische kennt, aber die Tragödie zu vermeiden gewusst hat. Mit leidenschaftlicher Ergriffenheit erfasst er den wahren Kern des indischen Idealismus. Er stellt fest, dass in Indien Denken und Fühlen eine einzigartige Verschmelzung eingehen, deren Rhythmik bis an die Musik heranreicht.

„So offen, so ganz Musik ist der indische Idealismus. Der Indische Idealist denkt zu Ende. In diesem Zu-Ende-Denken ist alle Dogmatik enthalten. Der Indische Idealist denkt bis zum Gefühl. Sein Denken begeistert ihn. Er kennt im Grunde keinen Widerspruch zwischen Denken und Fühlen. Der Abendländer löst den Widerspruch zwischen Denken und Fühlen entweder systematisch, durch das Dogma, oder der Widerspruch bleibt ihm dramatisch. Im Idealismus des Inders, in der leidenschaftlichen Dialektik der Upanishads sind das Dogma und das Drama beide enthalten.“¹⁸

Und bei der Fortführung dieser Thematik weist er auf die Wesensverwandtheit dieser Dialektik mit der Mystik hin:

„In Indien ist der Gedanke geboren, Licht und Blut, „seiend“, wie es heißt, der Inders denkt, weil er liebt. Sein Denken ist nicht der Umweg, sondern der Weg seiner Natur ... Denn das Indische Denken ist nackt, wie die Musik nackt ist, und dieses nackte Denken ist Mystik.“¹⁹

Das rationale Denkvermögen bedarf des Systems, der Logik des von einem Anfang und einem Ende eingegrenzten Systems. Aber das fühlende Denken und das denkende Fühlen des Inders führt im Augenblick des schöpferischen Ausbruchs zur Vernichtung aller Grenzen, es gibt weder Anfang noch Ende, weder eine ‚arche‘ noch ein ‚apeiron‘; und alle scheinbaren Gegensätze, sämtliche scheinbaren Widersprüche alltäglicher Lebenserfahrung werden damit gleichsam aufgehoben. Die tiefe Bedeutung des Opfers ist Selbstschöpfung; „im Opfer geht der Mensch das Schaffen zurück.“²⁰ Im Opfer werden alle Gegensätze aufgehoben, sogar identisch. Daher ist im Opfer das Schaffen Erkenntnis, „die Erkenntnis Seligkeit, die Seligkeit Verehrung, die Verehrung Wissen.“²¹ Der Sinn des Opfers besteht darin, dass der Opfernde sein Handeln leidet und sein Leiden handelt. Mit dieser gedrängten Formulierung werden das Opfer und die Tragödie gegeneinander abgegrenzt:

„In der Tragödie wird der Mensch geopfert. Die Tragödie ist ein umgekehrtes Opfer...Aus dem Opfer ist die Tragödie entstanden: das ist ein Naturprozeß. Im Indischen Idealismus, in der Mystik überhaupt ist die Tragödie wieder zum Opfer geworden: das ist ein Geistesprozeß, und wie immer im indischen Gedankenleben ist der Geistesprozeß ein umgekehrter Naturprozeß. Mythos und Mystik berühren sich dialektisch, wie wohl sie in der Natur, in der Erfahrung immer durch die Tragödie einerseits und das Opfer andererseits auseinandergehalten sind.“²²

¹⁸ Rudolf Kassner, *Der Indische Idealismus*, a.a.O., Bd. I, S. 440.

¹⁹ Kassner, a.a.O., Bd. I, S. 441.

²⁰ Kassner, a.a.O., Bd. I, S. 452.

²¹ Kassner, a.a.O., Bd. I, S. 453.

²² Kassner, a.a.O., Bd. I, S. 455.

Mit dieser Unterscheidung wird ein gewichtiges Moment für Kassners Untersuchung gewonnen. Die Vernichtung des Objekts im Opfer findet ihre Entsprechung darin, dass der Idealismus der Tragödie entgangen ist, sie gleichsam verschluckt hat. Besteht der Schwerpunkt der Tragödie im kathartischen Moment, so ist im Falle des Opfers die postkathartische Gelöstheit die Kennmarke des Schöpferischen.

Um die Tragweite dieser Erkenntnis zu verstehen, verweise ich auf den posthum erschienenen Aufsatz Kassners, nämlich den Essay „Der blinde Schütze“. Im Zen-Adepten, der geschlossenen Auges treffsicher den Pfeil abschießt, entdeckt Kassner ein analoges Sinnbild für den Sich-Opfernden. Mit diesem Symbol hat Kassner im Sterbejahr in aller Geschlossenheit und Gediegenheit eine deutliche Alternative zum dialektischen Aufstieg im Platonischen Sinne dargestellt, oder noch richtiger gesagt, den dialektischen Aufstieg um eine weitere Möglichkeit ergänzt.

Im Gegensatz zu Nietzsche, der von der Vergangenheit auf die Zukunft überspringt,²³ lässt Kassner Vergangenheit und Zukunft in der Daseinsdichte der Gegenwart aufgehen. Im Zusammenfluss des Magischen, des Mythischen und dessen rationaler Analyse im Zeichen der Moderne erblickt er die Möglichkeit, die Sprache des offenen Bewusstseins zu Wort kommen zu lassen.

Im Platonischen Dialog hat das aporetische Moment, wo man weder ein noch aus weiß, den Stellenwert der Katharsis. Erst darauf folgt der dialektische Aufstieg, der in der Idee bzw. im Eidos den Erkenntnisgewinn herbeiführt. Der blinde Schütze hat aber kein Ziel vor Augen, es sei denn, dass man das Unendliche als Ziel bezeichne. Weil das Unendliche aber nicht das Maßlose bedeutet, versetzt man ihm als Notbehelf eine Grenze. Aber der blinde Schütze ist weder einem aporetischen noch einem kathartischen Moment ausgesetzt. In seiner Blindheit verschließt er sich sämtlichen Sinneseindrücken, was so viel bedeutet, dass er dem Ich tot ist. Stirbt der Wille, so ist man auf die grenzenlose Spannweite des Unendlichen eingestimmt. Beim Ausbruch dieses Erlebnisses ist man *n i c h t* mehr. Der blinde Schütze kennt weder Volition noch Velleität; er ist weder für noch gegen etwas, er reagiert nicht. Wenn das Ego erlischt, hören damit auch die vielen Identitäten des Selbst und dessen Stimmen auf. In dieser unendlichen Stille ist man *n i c h t* – es besteht das Gewahrsein, und nicht mehr etwas, dessen man gewahr werden muss. Die Ichlosigkeit bedeutet, dass man überall zugegen ist, Innen und Außen, im Bogen sowie am Pfeil, am Anfang sowie am Ende, am Weg sowie am Ziel. Die Nicht-Reaktion scheint der Quell- und Angelpunkt ichlosen Handelns zu sein. Daher behauptet Kassner:

„Vom Pfade... ist zu sagen, dass auf ihm jede Idee zugleich Akt sei, wodurch sie sich von der Platonischen abhebt...So unterscheidet sich, noch einmal, seine Idee von der Platons, der Griechen, die Gesicht ist und vom Gesicht her weiter Ordnung, Zahl etc. Die Ordnung des blinden Schützen aber liegt im Pfad selbst, ist der Pfad.“²⁴

²³ So z.B. seine Hoffnung, dass die Musik (Wagners) in absehbarer Zeit die vom rationalen Optimismus verdrängten Vitalkräfte der antiken Tragödie freisetzen kann.

²⁴ Kassner, *Der blinde Schütze*, a.a.O., Bd. X, S. 560.

Im Prozess des Loslassens vom Bogen schlägt der Zweck ins Mittel um, und so ist das Unendliche überall präsent als Mitte. Es ist einerlei, ob der Pfad die kathartischen Phasen durchschreitet oder – wie es bei allen Hindus üblich ist – erst dort anfängt, wo die Katharsis schon längst überwunden ist. Letzten Endes kommt es auf die Musik an. Welche Optionen stehen uns zur Verfügung? Katharsis, Überwindung der Dissonanz durch den dirigistischen Willen zugunsten einer künstlich erzeugten Harmonie, oder die Melodie, die vorbehaltlose Hingabe an die Musik, deren unerbittlicher Rhythmus uns vollkommen erfasst, uns fortträgt und nirgends stehen bleibt?

Zum Schluss muss man die Frage stellen, welche Folgen es zeitigt, wenn der essayistische Ansatz kathartisch oder postkathartisch seinen Anfang nimmt. Im postkathartischen Modus scheint die synästhetische Bezugsetzung zwischen Denken und Fühlen einen größeren Spielraum für die Integration sämtlicher, sich scheinbar widersprechender Erfahrungsmomente zuzulassen. In diesem Sinne scheint das Postkathartische der überlegene Modus für die ruhigere und besonnenere Ausführung essayistischer Perspektiven zu sein als die Katharsis, die gezielt nach der Lösung miteinander konkurrierender Werte strebt, um nicht zu sprechen vom damit einhergehenden Spiel des ästhetischen Scheins. Selbst wenn eine eindeutige Antwort ausbleiben mag, darf man auf die vortreffliche Einsicht Michel Oakeshots in das Wesen der Dichtung aufmerksam machen: „The voice of mankind is the voice of poetry in endless converse.“

Gdańsk 2015, Nr. 32

Karol Sauerland

Pommerische Akademie Słupsk/Universität Warschau

Was ist kein Essay?

What is not an essay? The author has made an attempt of showing texts of a different kind which in no way could be considered essays. The author also poses the question: when do researchers, especially those ones who represent exact sciences, cross the borders of non-essayistic writing.

Keywords: essay, metaphor, history of science, Darwin, Nietzsche, Lukács, Latour

Der Autor versucht Textsorten aufzuzeigen, die auf keinen Fall als Essay gelten könnten, und fragt sich, wann Wissenschaftler, insbesondere Naturwissenschaftler, die Grenze des nicht-essayistischen Schreibens überschreiten.

Schlüsselwörter: Essay, Metapher, Wissenschaftsgeschichte, Darwin, Nietzsche, Lukács, Latour

Im „Spiegel“ wurde vor vielen Jahren, vielleicht sogar Jahrzehnten ein Bericht veröffentlicht, in dem ein Engländer danach fragte, wann ein Fahrrad aufhöre, ein Fahrrad zu sein. Er definierte das Fahrrad als etwas Zweirädriges, das, wenn man es anschubst, anstößt, eine Weile lang fährt, ehe es umfällt. Er veränderte die Form der Räder, was keinen besonderen Einfluss auf die Fahrmöglichkeit ausübte. Die Veränderung der Form des Lenkers beeinträchtigte nur die Fahrtüchtigkeit, nicht das Fahren überhaupt. Ich kann mich nicht mehr erinnern, wann das Fahrrad aufhörte, ein Fahrrad zu sein. Mich beschäftigte daraufhin lange Zeit die Frage, welche Erkenntnisse man durch eine solche Vorgehensweise erlangen kann. Vor kurzem las ich, wie holländische Chemiker versuchten herauszufinden, wann Bienenhonig nicht mehr die Wirkung eines Antibiotikums aufweist. Sie entzogen dem Honig einen Bestandteil nach dem anderen. Es soll sehr lange gedauert haben, bis sie die antibiotische Wirkung des Honigs, um es krass auszudrücken, liquidieren konnten. Auf unser Thema bezogen, müsste ich mich fragen: wann hört ein Essay auf, ein Essay zu sein? Aber hier ergibt sich das Problem, dass wir ja über keine eindeutige Definition des Essays verfügen.¹ Wir wissen, was

¹ Es gibt natürlich Versuche, den Essay als besondere literarische Gattung zu definieren. Am häufigsten wird die Definition von Ludwig Rohner angeführt, die sich allerdings nur auf den deutschen Essay beschränkt: Er sei „ein kürzeres, geschlossenes, verhältnismäßig locker komponiertes Stück betrachtsamer Prosa, das in ästhetisch anspruchsvoller Form einen einzigen, inkommensurablen Gegenstand meist kritisch deutend umspielt, dabei am liebsten synthetisch, assoziativ, anschauungsbildend verfährt, den fiktiven Partner im geistigen Gespräch virtuos unterhält und dessen Bildung, kombinatorisches Denken, Phantasie erlebnishaft einsetzt“

ein Fahrrad ist, obwohl von Menschenhand konstruiert. Beim Bienenhonig sind wir in der glücklichen Lage, erklären zu können, es sei ein bestimmtes Produkt der Bienen. Ein Essay ist dagegen nichts Sicht- oder Fühlbares.

Ich will daher umgekehrt vorgehen und fragen: Was ist kein Essay? Mir fällt als erstes dazu ein, dass ein Communiqué sicherlich kein Essay ist. Die Formulierung von mathematischen Kalkülen, von physikalischen Gesetzen, von chemischen Eigenschaften die Benennung bestimmter Stoffe, Gebrauchsanweisungen, Rechtsvorschriften, Aufrufe zu Handlungen werden wir wohl auch nicht als Essays bezeichnen. Warum, fragt man sich? Ich würde antworten: wegen der Sachbezogenheit, des Verweisens auf Faktisches, des Sich-Beschränkens auf sogenannte Tatsachen. Der Umstand, dass immer wieder unterstrichen wird, Tatsachen seien Konstrukte, spricht nicht dafür, die Tatsachen darstellenden Textsorten als Essays zu klassifizieren. Kommentierte Tatsachen können dagegen zu einem Essay führen, wenn gleich es eine Frage der Art des Kommentars ist. Oder umgekehrt gefragt: Wann ist ein Kommentar nicht essayhaft? Ich würde sagen, wenn er frei von Spekulation und bildhaften Vergleichen ist, also frei von dem, was über die Tatsachen hinausführt. Aber ist dies überhaupt möglich? Schließlich ist jede Wissenschaft voller metaphorartigen Behauptungen. Darwin hat einmal in schönen Worten dargelegt, wie Wissenschaften stets Metaphern verwenden, die natürlich doppeldeutig sind. Im dritten Kapitel seiner „Entstehung der Arten“, in dem er ‚struggle of life‘ einführt, schreibt er:

„Ich will vorausschicken, dass ich diesen Ausdruck in einem weiten und metaphorischen Sinne gebrauche, unter dem sowohl die Abhängigkeit der Wesen von einander, als auch, was wichtiger ist, nicht allein das Leben des Individuums, sondern auch Erfolg in Bezug auf das Hinterlassen von Nachkommenschaft einbegriffen wird. Man kann mit Recht sagen, dass zwei hunderte Raubthiere in Zeiten des Mangels um Nahrung und Leben miteinander kämpfen. Aber man kann auch sagen, eine Pflanze kämpfe am Rande der Wüste um ihr Dasein gegen die Trockenis, obwohl es angemessener wäre zu sagen, sie hänge von der Feuchtigkeit ab. Von einer Pflanze, welche alljährlich tausend Samen erzeugt, unter welchen im Durchschnitt nur einer zur Entwicklung kommt, kann man noch richtiger sagen, sie kämpfe um's Dasein mit anderen Pflanzen derselben oder anderer Arten, welche bereits den Boden bekleiden. Die Mistel ist vom Apfelbaum und einigen wenigen anderen Baumarten abhängig; doch kann man nur in einem weit hergeholtten Sinne sagen, sie kämpfe mit diesen Bäumen; denn wenn zu viele dieser Schmarotzer auf demselben Baume wachsen, so wird er verkümmern und sterben. Wachsen aber mehrere Sämlinge derselben dicht auf einem Aste beisammen, so kann man in zutreffenderer Weise sagen, sie kämpfen miteinander. Da die Samen der Mistel von Vögeln ausgestreut werden, so hängt ihr Dasein mit von dem der Vögel ab, und man kann metaphorisch sagen, sie kämpfen mit anderen beerenträgenden Pflanzen, damit sie die Vögel veranlasse, eher ihre Früchte zu verzehren und ihre Samen auszustreuen, als die der anderen. In diesen mancherlei Bedeutungen, welche ineinander übergehen, gebrauche ich der Bequemlichkeit halber den allgemeinen Ausdruck ‚Kampf um's Dasein‘.“²

(Ludwig Rohner, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, Neuwied und Berlin 1966, S. 672). Es ist eine recht schwammige Definition. Vier Jahre zuvor schrieb R. Exner in seinem Artikel „Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays“: „Die Genre-Bestimmung ist erstens sehr schwierig und lohnt sich, solange sie in der Definition steckenbleibt, nicht mehr oder weniger als irgendeine Festlegung einer literarischen Form auf ihre veränderlichen Qualitäten“ (in: *Neophilologus* 46/1962, S. 169).

² Charles Darwin, *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein*, aus dem Englischen übersetzt von H.G. Bronn, nach der sechsten englischen vielfach umgearbeiteten Auflage durchgesehen und berichtet von J. Victor Carus, 5. Auflage, Stuttgart 1872, S. 75.

Das gleiche betraf den Ausdruck natürliche Zuchtwahl, den Darwin mit den Worten erläuterte:

„Mehrere Schriftsteller haben den Ausdruck natürliche Zuchtwahl missverstanden oder unpassend gefunden. Die einen haben selbst gemeint, natürliche Zuchtwahl führe zur Veränderlichkeit, während sie doch nur die Erhaltung solcher Abänderungen einschliesst, welche dem Organismus in seinen eigenthümlichen Lebensbeziehungen von Nutzen sind. Niemand macht dem Landwirth einen Vorwurf daraus, dass er von den grossen Wirkungen der Zuchtwahl des Menschen spricht, und in diesem Falle müssen die von der Natur dargebotenen individuellen Verschiedenheiten, welche der Mensch in bestimmter Absicht zur Nachzucht wählt, nothwendiger Weise zuerst überhaupt vorkommen. Andere haben eingewendet, dass der Ausdruck Wahl ein bewusstes Wählen in den Thieren voraussetze, welche verändert werden; ja man hat selbst eingeworfen, da doch die Pflanzen keinen Willen hätten, sei auch der Ausdruck auf sie nicht anwendbar! Es unterliegt allerdings keinem Zweifel, dass buchstäblich genommen, natürliche Zuchtwahl ein falscher Ausdruck ist; wer hat aber je den Chemiker getadelt, wenn er von den Wahlverwandtschaften der verschiedenen Elemente spricht? und doch kann man nicht sagen, dass eine Säure sich die Base auswähle, mit der sie sich vorzugsweise verbinden wolle. Man hat gesagt, ich spreche von der natürlichen Zuchtwahl wie von einer thätigen Macht oder Gottheit; wer wirft aber einem Schriftsteller vor, wenn er von der Anziehung redet, welche die Bewegung der Planeten regelt? Jedermann weiss, was damit gemeint und was unter solchen bildlichen Ausdrücken verstanden wird; sie sind ihrer Kürze wegen fast nothwendig. Eben so schwer ist es, eine Personificierung des Wortes Natur zu vermeiden; und doch verstehe ich unter Natur bloss die vereinte Thätigkeit und Leistung der mancherlei Naturgesetze, und unter Gesetzen die nachgewiesene Aufeinanderfolge der Erscheinungen. Bei ein wenig Bekanntschaft mit der Sache sind solche oberflächlichen Einwände bald vergessen.“³

Eine Säure wählt sich eine Base aus, es gibt chemische Wahlverwandtschaften. Man könnte noch vieles andere hinzufügen: die und die Stelle im Gehirn ist für das und das verantwortlich, die Entscheidung im Gehirn wird früher getroffen, als wir zu entscheiden glauben etc. Es sei mithin möglich, dass wir über keinerlei Entscheidungsfreiheit verfügen.

Darwin musste, wie wir sahen, zur Erklärung seiner grundlegenden Begriffe essayistisch vorgehen, das eigentliche Gebiet der Evolutionstheorie verlassen, um zeigen zu können, wie sich die Wechselbeziehungen zwischen der Tier- und Pflanzenwelt, die Lebensbedingungen für das Überleben als Gattung gestalten. Er verweist zu Recht auf die Astronomie, die mit dem Begriff der Anziehungskraft operiert. Abgesehen davon, dass die Gravitation bis heute ein Geheimnis geblieben ist, hat es in der Zeit zwischen Galilei und Newton einen harten Kampf um die Erklärung der Planetenbewegung gegeben, denn man konnte sich keinen leeren Raum vorstellen. Er war der *horror vacui*. Dieser Kampf wurde bezeichnenderweise in Essays ausgefochten.

Es stellt sich mit einem Wort heraus, dass es selbst Wissenschaftlern schwer fällt, keinen Essay zu verfassen, denn um die jeweils vorliegenden Probleme zu lösen, die offenen Fragen zu beantworten, müssen sie auf Bildsprache, Metaphern und Analogien zurückgreifen. Es ist für sie der beste Weg, ihre Ideen zur Klärung offener Fragen darzulegen. Doch seit jenen Zeiten, in denen die Vorstellung aufkam, dass es ein Kriterium dafür gibt, was Wissenschaft und vor allem wissenschaftliches Schreiben sei, schämen sich sogenannte exakte Wissenschaftler jeglicher Überschreitung der scheinbar obligatorischen Regelungen in bezug auf

³ Ebd. S. 186.

die Sprache und die Darstellungsform. Alles soll den Eindruck erwecken, dass man sich exakt ausdrücke und sich an die ermittelten Fakten halte. Es gibt daher selten Reflexionen in der Art von Darwin über die verwendeten Begriffe und die Vorgehensweisen, darüber, dass Fakten nur dadurch zu Fakten werden, indem man im Rahmen der Forschungsarbeit vieles als störend weglässt, um zu einem eindeutigen Ergebnis zu kommen. Erst wenn dieses eindeutige Ergebnis Zweifel aufkommen lässt, wird der Wissenschaftler zu allgemeineren Reflexionen bereit sein. Und diese werden plötzlich den Eindruck des Essayistischen erwecken.

Ein Essay wird mit Versuch übersetzt. Zu Recht. Der Wissenschaftler wird seine Ausführungen als einen Versuch darstellen, als ein Suchen nach einer Lösung. Der Schluss daraus müsste lauten: Kein Suchen ohne Versuche, d.h. bei schriftlichen Formulierungen ist der Rückgriff auf die Form des Essays bzw. auf Essayistisches unabdingbar. Die Forderung ‚kein Essay‘, nur nichts Essayistisches, würde mithin den Tod der Wissenschaft bedeuten.

Über diese Forderung hat sich u.a. Bruno Latour hinweggesetzt. Er nennt sein mittlerweile berühmtes Buch „Wir sind nie modern gewesen“ einen Essay! Bis dahin dachte ich, dass sich der Essay durch eine gewisse Kürze auszeichnet. Er ist zwar länger als ein klassischer Aphorismus, aber kein dickes Buch. Latours Arbeit umfasst fast 200 Seiten. Das Wort Essay erscheint allerdings nur im französischen Titel. Dort heißt es: „Nous n’avons jamais modernes. Essai d’anthropologie symétrique“, was mit „Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie“ ins Deutsche übersetzt wurde. An die Stelle des französischen ‚Essai‘ ist der ‚Versuch‘ getreten. Zu Recht, denn im Deutschen versteht man unter Essay eher die Form, während das Französische das Inhaltliche betont: den Versuch. Nicht umsonst werden in den deutschen Arbeiten über den Essay immer wieder Formfragen in den Vordergrund gerückt, wobei lange Zeit die Tendenz vorherrschte, alles Wissenschaftliche als etwas darzustellen, was der Form des Essays grundlegend widerspreche. Georg Lukács drückte es in seiner Essaysammlung „Die Seele und die Formen“ von 1911 so aus:

„In der Wissenschaft wirken auf uns Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns die Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksal. Hier scheiden sich die Wege; hier gibt es keinen Ersatz und keine Übergänge. Wenn auch in den primitiven, noch nicht differenzierten Epochen Wissenschaft und Kunst (und Religion und Ethik und Politik) ungetrennt und in Einem sind, sobald die Wissenschaft losgelöst und selbständig geworden ist, hat alles Vorbereitende seinen Wert verloren. Erst wenn etwas alle seine Inhalte in Form aufgelöst hat und so reine Kunst geworden ist, kann es nicht mehr überflüssig werden; dann aber ist seine einstige Wissenschaftlichkeit ganz vergessen und ohne Bedeutung.“⁴

Für Latour gibt es den Gegensatz zwischen den „primitiven“ Epochen, in denen noch alles ungetrennt war, und der gegenwärtigen Zeit der Wissenschaften nicht. Er tut diese Sicht als die moderne ab, welche die Trennung, Auseinanderdividierung der Wissensgebiete und Handlungsräume im Namen der Autonomie, wie wir sie seit Max Weber bis hin zu Pierre Bourdieu kennen, auf ihre Fahnen geschrieben hat. In Wirklichkeit verbindet sich alles mit allem, so wie es einst bei den sogenannten vormodernen Völkern der Fall war. Für sie war das Hybride etwas Selbstverständliches, aber sie wollten nicht, dass die Zahl hybrider Gebilde zunehme. Im Unterschied zu ihnen schaffen wir selber noch und noch hybride Welten.

⁴ Georg Lukács, Die Seele und die Formen, Berlin 1911, S. 6.

Doch die Modernen vollbringen das Kunststück, so zu tun, als lebten sie in gut unterscheidbaren Welten, hier Kultur, dort Natur, hier Geist, dort Materie. In Wirklichkeit sind sie es, die zu einer „verstärkten Mischung von Menschen und nicht-menschlichen Wesen“ führen.⁵ Um diese neue, von Menschen produzierte Mischwelt zu erfassen, bedient sich Latour einer im Grunde modernen, mit Montaigne einsetzenden Darstellungsform, des Essays, in dem gerade die Trennung vermieden wird.

Latour schwebt hierbei keineswegs eine „Vertextungsstrategie“ vor, die nach Birgit Nübel „zwar mit kulturellen Leitdifferenzen (,Natur‘ – ,Kultur‘, ,Körper‘ – ,Geist‘, ,Weiblich‘ – ,Männlich‘ etc.) arbeitet, aber weder bei bloßen Gegenüberstellungen noch bei Synthetisierungsversuchen stehen bleibt“,⁶ sondern er möchte das Hybride erfassen, bei dem sowohl die Menschen wie auch die sogenannten Dinge, auch die konstruierten, Akteure sind.

Die Zeit, die dem „nur kein Essay“ huldigte, geht – das sei betont – vorüber. Wer liest oder las schon Communiqués, Gebrauchsanweisungen oder Rechtsvorschriften ohne Einschränkung bzw. ohne Verbindung mit anderem? Wer war jemals modern? Wohl nur die Bürokraten! Sie spielen in Latours Essays allerdings keine Rolle. Er scheint sie nicht wahrzunehmen. Ihre Schreiben an ihre Vorgesetzten und an die Bittsteller sind gewiss keine Essays.

⁵ Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main 2008, S. 57.

⁶ Birgit Nübel, *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin, New York 2006, S. 2.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Wolfgang Müller-Funk
Universität Wien

Henkel, Brücke und Tür. Ein kurzer Kommentar zu Georg Simmels Essayismus

A jug's handle, a bridge and a door. A short commentary on essayism of George Simmel. Firstly, this essays discusses the critical arguments Adorno's against Simmel's 'bourgeois' essayistic style. In a second step, it analyses all the elements which are characteristic for Simmel's style and which are really in contrast to Adorno's negative dialectic: a gesture of observing a concrete phenomenon, a relational mode of thinking in which separating and connecting build a irredeemable unit, a permanent ambivalence which is the result of Simmel's 'relationalistic' attitude.

Keywords: ambivalence, relation, phenomenology of small things, separating and consulting

Der Aufsatz über Simmels Essayismus diskutiert zunächst die kritischen Punkte, die Adornos Unbehagen an dessen ‚Bürgerlichkeit‘ ausgelöst haben. In einem zweiten Schritt stellt er die Elemente heraus, die den Stil Simmels prägen und in der Tat konträr zu Adornos negativer Dialektik sind: Dazu gehören der Gestus des Konkreten, die scheinbar bloße Betrachtung und ein Relationismus, der Trennen und Verbinden in einen unaufkündbaren Zusammenhang bringt und durchgängig Ambivalenz erzeugt.

Schlüsselwörter: Ambivalenz, Relation, Phänomenologie der kleinen Dinge, Trennen und Verbinden

Georg Simmel hat sich posthum die Feindschaft eines nach ihm berühmt gewordenen Philosophen zugezogen, der wie Simmel selbst fraglos die Kriterien dessen erfüllt, was man nicht ohne selbstironischen Vorbehalt als „Essayismus“ bezeichnen kann.¹ Die Rede ist von Theodor Wiesengrund Adorno, der in seinem 1965 zu Ehren von Siegfried Unseld publizierten Essay „Henkel, Krug und frühe Erfahrung“ kein gutes Haar an dem Lebensphilosophen, Kulturtheoretiker und Mitbegründer der deutschen Soziologie lässt. Adornos einflussreicher Essay spielt auf überaus problematische Weise Simmel gegen den von ihm an dieser Stelle beinahe hymnisch besprochenen frühen Ernst Bloch aus; die in dem Essay

¹ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995; Christian Schärf, *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999; Peter V. Zima, *Essay/Essayismus. Vom theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg 2012; Sławomir Leśniak, *Die Entwicklung des Essays. Literarische Transformation der mathematischen Funktionalität bei Rudolf Kassner, Walter Benjamin, Robert Musil und Vilém Flusser*, Würzburg 2013; Eine Rezension der beiden letzten Monographie seitens des Verfassers („Der Essay als Intertext. Rezension über zwei neue Publikationen über Essay und Essayismus“) wird in der Zeitschrift „Sprachkunst“ 2014 erscheinen.

enthaltenen Verdikte und expliziten Empfehlungen, Simmels angeblich überholte Texte nicht zu lesen, dürften maßgeblich dazu beigetragen haben, dass Simmel erst sehr viel später, nicht zufällig in der Periode der „unerträglichen Leichtigkeit des Seins“ (Kundera), der „Postmoderne“, wiederentdeckt worden und heute immerhin in einer Gesamtausgabe präsent ist.²

Immerhin verrät Adornos Interesse für Simmels Essay über den Henkel³, dem er Blochs kurzen Text über einen alten, henkellosen Krug aus dem „Geist der Utopie“ entgegenstellt, ein feines Gespür für die Eigenart des ‚anderen‘ Essayisten, enthält doch dieser Essay über ein scheinbar nebensächliches Detail im Kern die gesamte Methodik Simmels. Was Adorno zuvor über den frühen Bloch und sein Werk „Geist der Utopie“ (1918)⁴ sagt, dass lässt sich füglich auch von Simmel sagen, dass nämlich das Spezifische von Simmels Werk in seinem „Gestus“ zu suchen sei.⁵

Und dieser Gestus ist es, der Adornos Ablehnung, die sich ausdrücklich auf die eigene jugendliche Erfahrung beruft, provoziert. Simmel wird als blasierter Bildungsbürger und Geschmäcker, der einer ‚Erkenntnis‘, die „mehr sein will als der selbstgenügsame Leerlauf ihrer prästabilisierten Apparatur“ nicht genügt, angesehen und verspottet.⁶ Adorno steigert seine Philippika noch, wenn er rhetorisch befindet: „Ob die Haltung dessen, der beim Tee respektvoll Lauschenden derart unverbindlichen esprit offeriert, der Pedanterie des Katheders überlegen ist, darüber lässt sich streiten.“⁷ Um seine Ablehnung polemisch abzurunden, bemüht er sogar einen Ausdruck des von ihm häufig gezausten Freundfeindes Bertolt Brecht, der – so Adorno – für den Gestus des Feinsinns die Metapher des „Silbergriffels“ verwendet habe.⁸

Unverkennbar macht sich bei Adorno, dessen eigener Jargon und Gestus, den Brecht recht bissig als den Habitus der *Tu i s* verspottete,⁹ selbst höchst präventios ist, eine tief-sitzende Aversion gegen Simmels Gestus und darüber hinaus gegen dessen essayistischen Schreibstil geltend. Gewiss mag hier auch eine uneingestandene Verwandtschaft eine gewisse Rolle spielen, eine Ähnlichkeit, die den Wunsch nach Abgrenzung hervorruft: Denn die (jüdische) bildungsbürgerliche Herkunft, über die sich Adorno mokiert, teilt er mit seinem

² Georg Simmel, Gesamtausgabe, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1989. Literatur: Barbara Aulinger, *Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methoden bei Georg Simmel*, Wien 2001; David Frisby, *Georg Simmel*, London 2002; Wolfgang Müller-Funk, *Kulturtheorie*, 2. erweiterte Auflage, Tübingen 2010, S. 93–123.

³ Georg Simmel, *Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch* (1905), in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. I, Gesamtausgabe Bd. 7, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1995, S. 345–350.

⁴ Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München und Leipzig 1918, S. 13–15.

⁵ Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt/Main 1974, S. 92.

⁶ Ebd., S. 93.

⁷ Ebd., S. 95.

⁸ Ebd., S. 97.

⁹ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* Bd. 1. 1938–1942, Werkausgabe, Supplementband, herausgegeben von Werner Hecht, Frankfurt/Main 1973, S. 301. „Mit Eisler bei Horkheimer zum Lunch. Danach schlägt Eisler für den *TUIROMAN* als Handlung vor: die Geschichte des Frankfurter soziologischen Instituts, ein reicher alter Mann (der Weizenspekulant) stirbt, beunruhigt über das Elend auf der Welt.“ *Arbeitsjournal* Bd. 2. 1942–1955, S. 404. „Adorno hier. Dieses Frankfurter Institut ist eine Fundgrube für den *TUIROMAN*“, S. 447.

Kontrahenten *post festum* (und Bloch) ebenso wie die Vorliebe für die elitäre, feine und sublimale Hochkultur, die übrigens jene von Simmel weit übertrifft.

Unübersahbar ist indes der sprachlich-gedankliche Unterschied zwischen den beiden, der in der Reflexion beider essayistischer Denker zum Thema Krug und Henkel sichtbar zum Tragen kommt. Simmels Essayismus operiert zumeist mit einer überraschenden Eingangsgeste, mit der unvermittelten Geste, der Präsentation eines ‚einfachen‘ Gegenstands, eben eines Henkels, der seiner ganzen Beschaffenheit nach zwei kulturellen Wirklichkeiten angehört: zum einen dem Alltagsleben, in dem wir etwa Krüge und Vasen verwenden, zu deren Handhabung eben besagter Henkel dient. Der Krug kann zum anderen aber auch als ein ästhetisches Artefakt, als ein Kunstwerk angesehen werden, der zum Beispiel in einem Museum, zum Beispiel im griechischen Nationalmuseum steht, in dem der Henkel *nólen s vólen s* seine praktische Bedeutung verliert, weil in der Welt der Kunst und der sie in der Moderne tragenden Institution, dem Museum, das Gebot des *Nóli me tange re* gilt. Mit dieser Bestimmung nimmt Simmels Mini-Essay, der wahrlich nicht trivial ist, eine Theorie vorweg, die später in zweierlei Gestalt Furore machen wird: als Theorie verschiedener Felder (Bourdieu) bzw. im Sinne der Systemtheorie von Niklas Luhmann.

Adorno interpretiert Simmels Analyse demgegenüber als konventionell und traditionell, eben weil sie Kunst und ‚Realität‘ im Sinne des oben gescholtenen Bildungsbürgers einander gegenüberstellt. Dagegen versucht Adorno die Hegelsche Kategorie der ‚Vermittlung‘ zu stellen, die Ansicht nämlich, dass das ideelle Kunstwerk auf sublimale und sublimierte Weise die Elemente der sozialen Realität in sich trägt.¹⁰ Aber davon war in Simmels Analyse des Henkels eigentlich gar keine Rede, weder positiv noch negativ. Es mag schon sein, dass Simmel in seiner Ästhetik – auch im Hinblick auf Rodin und Stefan George – einer aufgeladenen postklassischen Ästhetik verpflichtet bleibt. Das ist an dieser Stelle freilich eher akzidentell und zudem unerheblich. Ungleich wichtiger ist dessen programmatische Positionierung. Simmel verweist, unausgesprochen auch gegen die Hegelsche Kategorie der dialektischen Vermittlung, darauf, dass Kulturen auf dynamischen, von Trennungen und Verbindungen bestimmten Beziehungen beruhen und nicht auf einer prästabilierten Ordnung dialektischer Vermitteltheiten.

Aber damit geht der Gestus von Simmels Essayismus weit über den von Adorno kritisierten Feinsinn hinaus. Nebenbei bemerkt ist der Gestus Teil eines Diskurses des frühen 20. Jahrhunderts, er spielt in György Lukács Essay-Sammlung „*A lélek es a formák*“ (1910, deutsch: „Die Seele und die Formen“ 1911)¹¹, in dem sich übrigens auch der von Adorno höchst geschätzte Essay über den Essay befindet,¹² eine prominente Rolle;¹³ letztendlich ist auch die Graphologie eines Ludwig Klages, die aus der Schriftweise eines Menschen dessen Persönlichkeit herauslesen möchte, auf eine übertragende Weise von der Idee der ‚Geste‘

¹⁰ Ders., S. 94: „Simmel kommt es nicht bei, daß die Momente der Empirie, die das Kunstwerk notwendig ergreift, um überhaupt sich in sich zu konstituieren zu können, nicht einfach untergehen, sondern bis in sein Sublimes hinein sich erhalten, und daß die Kunstwerke wesentlich in der Spannung zu ihnen leben.“

¹¹ György Lukács, *Die Seele und die Formen. Essays Mit einer Einleitung von Judith Butler*, Werkauswahl in sechs Bänden, herausgegeben von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann, Bielefeld 2011.

¹² Ders., *Über Form und Wesen des Essays*, in: *Die Seele und die Formen*, S. 23–44.

¹³ Ders., *Das Zerschellen der Form am Leben*. Sören Kierkegaard und Regine Olsen, S. 56–72.

durchdrungen. Höchst provisorisch gesprochen, enthält die Geste zwei Momente: einen Akt der Auto(r)-Präsentation, der zugleich einer ist, der sich an ein Gegenüber richtet. Wir machen gegenüber jemandem eine Geste, wir setzen ein Zeichen, das von unserem Körper und im Falle des Schreibens von unserem Schreibkörper herrührt. Eine Geste positioniert mich als unverwechselbar in einer Situation, die stets kommunikativ zu verstehen ist. Eine Geste ist ein kommunikatives Zeichen (in der Terminologie von Peirce vermutlich ein indexikalisches Zeichen), das im Falle des essayistischen Textes unverzichtbar ist.

Auf Grund ihrer intersubjektiven Struktur ist die Geste aus einer solchen Perspektive für essayistisches Schreiben substantiell und charakteristisch. Essayismus bedeutet nicht zuletzt, das vorzuführen, was man gedanklich improvisierend darstellt, meint also stets spielerische Selbstreferenz. Insofern ist Simmels trickreicher Text über den Henkel im metaphorischen Sinn ein ebensolcher, er ist eine Gebrauchsanweisung und zugleich ein Schlüssel zum Verständnis des Textes selbst.

Simmels Texturen kennzeichnen menschliche Kulturen durch die interne Abhängigkeit von Trennung und Verbindung. Diese beiden Momente bedingen sich wechselseitig, und doch besteht kein Verhältnis dialektischer Verbindung zwischen ihnen. Man kann sich nicht zwischen ihnen entscheiden. Womöglich ist dies zugleich ein konstitutives Element für den Simmelschen Gestus des Essayistischen, der dem Adornos strikt zuwiderläuft: die Ambivalenz, die Simmel in einer Mischung aus Ironie und Stoizismus auszuhalten und zu gestalten sucht. Skepsis ist in diesem Zusammenhang Blickwinkel und soziokultureller Befund in einem.

Vielleicht noch aufschlussreicher als der von Adorno inkriminierte Text über den Henkel und der mit ihm verwandte über den Bilderrahmen ist in diesem Zusammenhang jener 1909 erschienene, sechseinhalbseitige Kurzesay „Brücke und Tür“, der mit dem Befund der Zweideutigkeit der natürlichen Welt anhebt:

„Das Bild der äußeren Dinge hat für uns eine Zweideutigkeit, daß in der äußeren Natur alles verbunden, aber auch alles als getrennt gelten kann. Die ununterbrochenen Umsetzungen der Stoffe wie der Energien bringen jedes in Beziehung zu jedem und machen aus allen Einzelheiten eines Kosmos. Andererseits aber bleiben die Gegenstände in das unbarmherzige Aufeinander des Raumes gebannt, keinem Materienteil kann sein Raum mit einem anderen gemeinsam sein, eine wirkliche Einheit des Mannigfaltigen gibt es im Raume nicht.“¹⁴

In diesem Befund ist ein tragisches Moment unverkennbar, werden an dieser Stelle doch implizit all jene Sehnsuchterzählungen von einer wieder zu gewinnenden Einheit demontiert, die etwa den Hegelschen und Marxschen sowie den romantischen Denkfiguren als Tiefenfolie zugrunde liegen. Aber die reine Tragik behält nicht das letzte Wort, und zwar dann, wenn das menschliche Tun und menschlicher Symbolismus ins Blickfeld rücken:

„Nur dem Menschen ist es, der Natur gegenüber, gegeben, zu binden und zu lösen, und zwar in der eigentümlichen Weise, daß eines immer die Voraussetzung des anderen ist. Indem wir aus der ungestörten Lagerung der natürlichen Dinge zwei herausgreifen, um sie als ‚getrennt‘ zu bezeichnen, haben wir sie schon in unserem Bewußtsein aufeinander bezogen, haben diese beiden gemeinsam gegen

¹⁴ Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Band I, GA, Bd. 12, herausgegeben von Otthein Rammstedt u.a., Frankfurt/Main 2001, S. 55

das Dazwischenliegende abgehoben. Und umgekehrt: als verbunden empfinden wir nur, was wir erst irgendwie gegeneinander isoliert haben, die Dinge müssen auseinander sein, um miteinander zu sein.“¹⁵

Aber genau diese Eigentümlichkeit, wonach die Getrenntheit die wechselseitige Abhängigkeit und Verbindung bedingt *et vice versa*, ist es, die Simmels Texte mimetisch und theatralisch-gestisch vorführen. Im Gegensatz zur Hegelschen Dialektik, die Adorno trotz aller Negation im Auge behält als etwas, das ins „Inwendige der Sachverhalte verlagert“ sei¹⁶, bleibt bei Simmel das Trennende bestehen. Die Denkfigur, die einem solchen Verständnis der zunächst ‚natürlichen‘ Welt entspricht, ist demgemäß nicht die Dialektik, sondern das Paradox, der unauflösbare Widerspruch: „Die Dinge müssen erst auseinander sein, um miteinander zu sein.“ Damit ist eine entscheidende Denkbewegung in Simmels Texten beschrieben: es geht im Medium der Sprache darum, Relationen zu stiften. Und zugleich sind die Relationen, nicht die Substanzen jene entscheidenden Elemente, die Makrophänomenen wie Gesellschaft und Kultur – beide Begriffe überlappen sich bei Simmel außerordentlich – eigentümlich sind.

Das Transitorische wiederum ist eine synthetische Leistung des Menschen: „Indem wir aus der ungestörten Lagerung der natürlichen Dinge zwei herausgreifen, um sie als ‚getrennt‘ zu bezeichnen, haben wir sie schon in unserem Bewußtsein aufeinander bezogen, haben diese beiden gemeinsam gegen das Dazwischenliegende abgehoben.“¹⁷ Für den Neokantianer Simmel ist es eine ausgemachte Sache, dass das Bewusstsein selbst auf Grund seiner synthetischen Leistung so etwas wie eine Brücke ist; dass die Menschen Wege „zwischen zwei Orten anlegen“, korrespondiert mit dieser Leistung.¹⁸

Scheinbar wie von selbst breitet der Essayist Dinge und Artefakte vor seinen Leserinnen und Lesern in einer durchaus einfachen, fast unschuldigen Geste aus. Sie hat mit dem kindlichen Blick gemein, dass sie sich als eine Art von allererster Betrachtung imaginiert und darstellt. In dieser Hinsicht, und das hat Hans Blumenberg ganz richtig gesehen¹⁹, ist dieser lebensweltliche Zugriff auf Dinge und Artefakte mit der von Husserl initiierten Idee, mit seiner Phänomenologie noch einmal mit der Philosophie zu beginnen, gestisch durchaus verwandt. Anschauung verbindet sich mit philosophischer Lehre. Der Theorie wird als philosophisch getränkte Anschauung ihre Bedeutung gleichsam rückerstattet. Womöglich besteht die Gemeinsamkeit also darin, dass das scheinbar arglose Artefakt zum Ausgangspunkt einer ebenso gründlichen wie tief sinnigen philosophischen Beschreibung und Auslegung wird.

In diesem Sinne betrachtet Simmel die Brücke als ein Element, in der der menschliche ‚Verbindungswille‘ seinen Höhepunkt erreicht, weil er alle Hindernisse, die sich ihm entgegenstellen, überwindet und so „unsere Willenssphäre über den Raum“ symbolisiert und demonstriert. Nur für den Menschen sind die beiden Ufer etwa eines Flusses ‚nicht bloß auseinander‘, sondern ‚getrennt‘. Denn im Begriff der Trennung ist schon der Gedanke der

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Theodor W. Adorno, S. 98.

¹⁷ Georg Simmel, Aufsätze, S. 55.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt/Main 1986, S. 7–68, 322 (zu Simmel und Husserl).

Möglichkeit einer versöhnlichen Verbindung mitgedacht.²⁰ Mit dem Phänomenologen Waldenfels gesprochen – kurzer Zwischenruf –, bleibt freilich eine ontische Differenz zwischen der gedanklichen und der physisch errichteten Brücke bestehen, dass wir physisch niemals zugleich hüben und drüben zugleich sein können. Das Drüben zentriert sich demnach stets aus dem Fokus des Hüben.²¹

Symmetrisch ist die Korrelation, die mit der Brücke geschaffen wird, aber insofern, als Hüben und Drüben, Diesseits und Jenseits strukturell identisch sind. Es macht – wenigstens auf einer abstrakten Ebene – keinen Unterschied, auf welcher Seite der Brücke, des transitorischen Raum-Überwinders, man sich befindet. Das unterscheidet nun Simmel zufolge die Brücke von einem anderen Raumphänomen – der Türe (und abgewandelt, dem Fenster, das freilich wenigstens seiner Intention nach nur eine visuelle Raumüberschreitung zulässt). Anders als die Brücke dominiert im Falle der Türe auch nicht das Moment der Vereinigung des Separaten. Denn was die Türe voraussetzt und bis zu einem gewissen Maße auch konstituiert, Innen und Außen sind demnach strukturell verschieden. Die Türe ist Durchlass zwischen dem „Raum des Menschen“, Haus oder Höhle, und dem Raum, der außerhalb ist und der, um einen Ausdruck Blumenbergs zu verwenden, die Tendenz des „Absolutismus der Wirklichkeit“ in sich trägt.²² Eine Türe ist nur eine Türe, wenn sie Teil einer „Parzelle“ ist, die aus „der Kontinuität und Unendlichkeit des Raumes“ gleichsam herausgeschnitten worden ist.²³

Die Türe ist demnach ein viel raffinierteres und womöglich auch im Hinblick auf Phänomene wie Raum und Grenze treffenderes Artefakt als die Brücke. Die Tür macht in ihrer Funktionsweise sichtbar, dass „das Trennen und das Verbinden nur die zwei Seiten ebendesselben Aktes sind.“²⁴ So wie vielleicht – auf die Ebene des Sprachlichen gehoben – Schweigen und Reden oder auch Geheimnis und Offenbarung.²⁵ Gerade weil die Türe geöffnet werden kann, vermag sie „das Gefühl einer stärkeren Abgeschlossenheit gegen alles Jenseits des Raumes“ zu erzeugen. Simmel fasst diesen Sachverhalt in einen Aphorismus: Die Wand „ist stumm, die Tür spricht.“²⁶ Das Artefakt spricht nach Simmel etwas Wesentliches über den Menschen aus, dass er ein Wesen ist, das sich mit Freiheit begrenzt, das Grenzen schafft, die er wieder aufheben kann.²⁷ Der Mensch sei, konstatiert Simmel an dieser Stelle apodiktisch (aber ganz im Sinne einer flüchtigen, plötzlich hervorquellenden Einsicht), „das verbindende Wesen, das immer trennen muß und ohne zu trennen nicht verbinden kann.“²⁸ Für Simmel bleibt der Mensch, der sich einen eigenen separaten Raum geschaffen hat, stets

²⁰ Georg Simmel, Aufsätze, S. 56.

²¹ Bernhard Waldenfels, Auf der Schwelle zwischen Drinnen und Draußen, in: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt/Main 1998, S. 28–40.

²² Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/Main 1979, S.9–39.

²³ Georg Simmel, Aufsätze, S. 57

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Georg Simmel, *Das Geheimnis. Eine sozialpsychologische Skizze* (1907) und ders., *Der Brief. Aus einer Soziologie des Geheimnisses* (1908), in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908* Bd. II, Gesamtausgabe Band 8, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1993, S. 317–323, 394–397.

²⁶ Georg Simmel, Aufsätze, S. 58.

²⁷ Ebd.

²⁸ Georg Simmel, Aufsätze, S. 60.

von einem physisch gedachten Draußen abhängig. Er kann es nicht beseitigen, ansonsten bräuchte er auch keine Türe.

Brücke und Tür sind also in und trotz ihrer Gemeinsamkeit an einem ganz entscheidenden Punkt grundverschieden. Erst die Türe ist es, die die paradoxe Befindlichkeit des Menschen angemessen beschreibt. Gerade deshalb steht sie für die unaufhebbar widersprüchliche anthropologische Konstellation und ist als metaphorische Figur einer essayistischen Schreibweise angemessen, die ihre Phänomene, diese gleichsam schreibend ‚nachfährt‘. Denken, das stets schreibend verfährt, wäre demnach der gleichen strukturellen Widersinnigkeit unterworfen, der Asymmetrie von Öffnen und Schließen, von Innen und Außen, von Trennen und Verbinden. Die Gedankenfigur der Brücke reicht demgegenüber nicht an die „reichere und lebendigere Bedeutung der Tür“ heran. Es macht, philosophisch betrachtet, keinen Unterschied, von welcher Richtung aus und in welche Richtung man eine Brücke überschreitet.²⁹ Demgegenüber konstituiert die Türe einen signifikanten Unterschied zwischen „Hinein und Hinaus“. Das Fenster (und darauf geht Simmel selbst kurz ein) ist demgegenüber einseitig konzipiert. Es ist zum Hinaussehen, nicht zum Hineinsehen da. Das gilt, nebenbei bemerkt und über Simmel hinausgedacht, auch für all jene Fenster, die diesem nachgebaut sind, zugleich deren Metapher sind: etwa die Bildschirme des Fernsehens und diverser digitaler Apparaturen, die ein sekundäres imaginäres Draußen suggerieren.³⁰

Weil Simmel, entgegen aller Versöhnungs- und Vermittlungsrhetorik (zu der im übrigen auch die dialektische Vermittlung Adornos, selbst in ihrer negativen Umwertung, gehört) auf der Idee insistiert, dass Türen nicht nur die funktionale Eigenschaft besitzen, dass man sie nicht nur öffnen, sondern auch schließen kann, steht sein Essayismus jedwedem totalen und totalitären Denken strukturell ablehnend gegenüber. Die Parzelle, die von dem äußeren Raum abgeschnitten ist, ist der Ort der Freiheit und Würde des Individuums. Was „die Beweglichkeit der Tür versinnlicht“, ist die „Möglichkeit, in jedem Augenblick in die Freiheit hinauszutreten.“ Aber diese Freiheit existiert nicht ohne die Möglichkeit der Abschließung. Ein solches Lob der Begrenzung, die diese als konstitutiv für die Erzeugung von Form und Sinn ansieht, hat auch eine ästhetische Komponente und schließt so das Schreiben als einen kreativen Akt ein. Um es abschließend etwas essayistisch zu formulieren: Essayismus ist jener Gestus des Schreibens, in dem das ästhetische Moment sichtbar zutage tritt.

²⁹ Historisch übrigens sehr wohl. Wer wie der Exilant oder die Exilantin einer politischen Gefahr entronnen ist, für den besteht zwischen dem schlechten Hüben und dem rettenden Ufer drüben durchaus ein signifikanter Unterschied.

³⁰ Ebd., S. 58.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Magdalena Maria Bachmann
Universität Innsbruck

Wissenschaft? Literatur? „Alles verschlingende Uniform“? Der Essay aus feldtheoretischer Perspektive

Science? Literature? „Alles verschlingende Uniform?“ The genre essay from a field theoretical point of view. In contrast to normative classifications of the essay genre, the present article proposes a new perspective based on a field-theoretical approach. Distinctive features of the production and reception of the genre are considered: a descriptive approach is suggested that takes into account (literary-) historical conditions as well as value judgments associated with the genre. The theoretical considerations are illustrated with an example, namely the publication strategy of the biochemist and essayist Erwin Chargaff.

Keywords: essay, field theory, sociology of literature, Erwin Chargaff

Von einer normativen Klassifizierung des Genres ‚Essay‘ Abstand nehmend, zielt der Artikel auf eine Einordnung aus feldtheoretischer Perspektive ab, wobei gattungstypische Besonderheiten der Produktion sowie der Rezeption berücksichtigt werden: Anvisiert wird ein deskriptiver Zugang, der (literar-) historische Bedingungen und jeweils mit dem Genre assoziierte Werturteile berücksichtigt. An Publikations- und Selbstinszenierungsstrategien des Biochemikers und Essayisten Erwin Chargaff werden die theoretischen Überlegungen veranschaulicht.

Schlüsselwörter: Essay, Feldtheorie, Literatursoziologie, Erwin Chargaff

1. Einführung: Was ist ein Essay? Oder vielmehr: Was ist keiner?¹

Wenn man sich darüber Gedanken macht, welche Texte gegenwärtig unter der Gattungsbezeichnung ‚Essay‘ firmieren, so fällt in erster Linie der Variantenreichtum auf: Als Essays gelten nicht-fiktionale Texte von Schriftstellerinnen und Schriftstellern in allen möglichen Ausprägungen, von eher konservativen Formen eines Thomas Mann oder eines Botho Strauß bis hin zu innovativen Experimenten, wie sie beispielsweise der von Renate Matthaei initiierte und herausgegebene Band „Trivialmythen“ versammelt.²

¹ Vgl. den Aufsatz von Karol Sauerland im vorliegenden Band.

² Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970. Beispielhaft für den innovativen Umgang mit dem Genre ist Elfriede Jelineks Beitrag „Die endlose Unschuldigkeit“, der von Anne Schülke im vorliegenden Band einer detaillierten Analyse unterzogen wird.

Hinzu kommen anspruchsvolle Texte von Wissenschaftler/innen, die auf eine unterhaltsame Vermittlung bzw. Popularisierung von Fachwissen abzielen – und sieht man die größeren Tages- und Wochenzeitungen durch, so wächst die Reihe ins schier Unendliche: Räsonierende Meinungstexte, längere Aufsätze von Journalist/innen, Politiker/innen, Wissenschaftler/innen – beinahe alles, was dem Feld der nicht-fiktionalen Prosa zuordenbar, öffentlichkeitswirksam publiziert und subjektiv getönt ist, scheint die Gattungsbezeichnung für sich zu reklamieren.

Ein solch weit gefasster Essay-Begriff zeitigt freilich auch bestimmte Werturteile. Obschon der Essay auf der einen Seite noch immer von seinem elitären Gestus³ und dem damit assoziierten hohen Renommee⁴ profitiert, befördert auf der anderen Seite der inflationäre Gebrauch der Genrebezeichnung eine Wertminderung. Auf Grund der Heterogenität der Texte nivelliert sich das mit einem ganz bestimmten, intellektuell und sprachlich avancierten Essay-Typus verbundene Prestige der Gattung – vor allem in Hinblick auf die literarische Wertigkeit. Diese zumindest partielle Mediokrisierung des Genres, die in engem Zusammenhang mit dessen formaler Variabilität und der dadurch bedingten Unmöglichkeit einer präzisen Eingrenzung⁵ steht, wurde im Übrigen schon relativ früh von gerade jenen Autoren konstatiert (und kritisiert), die sich selber als Verfasser von essayistischen Texten betätigt haben: Hugo von Hofmannsthal bezeichnet um 1920 die florierende Gattung in ihrer proteischen Wandelfähigkeit als „alles verschlingende Unform.“⁶ Tucholsky kritisiert in seinem satirischen Text „Die Essayisten“ (wie übrigens auch Keller in seinen „Mißbrauchten Liebesbriefen“, in denen die Literatenparodie Viggi Störteler sich bekanntlich als „Essaïist“ zu etablieren sucht⁷) die Proliferation des Genres, die in engem Zusammenhang mit dem elitären Duktus und dem damit einhergehenden Prestige steht, an dem der Essayist – ungeachtet seiner Kompetenzen – allein durch Rückgriff auf die Gattungsbezeichnung partizipiert⁸. Bis heute manifestiert sich dieses Problem auch in der wissenschaftlichen Rezeption. Obwohl auf einer langen und durchaus kanonisierten Tradition fußend, wurde der Essay gerade von der deutschen Literaturwissenschaft über lange Zeit nur rudimentär behandelt⁹ – auch in den großen Literaturgeschichten

³ Vgl. dazu die knappe Charakterisierung im Reallexikon-Artikel von Heinz Schlaffer, der als typischen Adressaten eines Essays den „gebildete[n] Laien“ (Hervorhebung von mir) ausmacht. Heinz Schlaffer, Essay, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin 2007, Band III, S. 522–525, hier S. 522.

⁴ Vgl. auch die Kritik von Georg Stanitzek an einer nicht selten zu beobachtenden Tendenz der Forschung, weniger auf Basis von Gattungskriterien denn vielmehr solchen des ästhetischen Wertes zu operieren: „Essay selber wird zum Wertbegriff.“ Georg Stanitzek, Essay – BRD, Berlin 2011, v.a. S. 52–54.

⁵ Nicht von ungefähr ist einer der häufigsten Topoi des Redens über den Essay dessen Charakterisierung als „Proteus“. Vgl. ebd., S. 37–39; Peter V. Zima, Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne, Würzburg 2013, S. 4.

⁶ Hugo von Hofmannsthal, Idee einer durchaus selbständigen und dem Scheingeschmack der Epoche widerstrebenden Monatsschrift, in: ders., Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Frankfurt am Main 1979, Band 9, Reden und Aufsätze II, S. 127–129, hier S. 128.

⁷ Gottfried Keller, Die Leute von Seldwyla, Stuttgart 1993, S. 358.

⁸ Kurt Tucholsky, Die Essayisten, in: Die Weltbühne 17 (1931), S. 620.

⁹ Vgl. dazu u.a. Schlaffer, Essay, S. 525.

findet er oft allenfalls als ‚Nebenwerk‘ kanonisierter Autoren Erwähnung; ‚reine‘ Essayisten werden meist vollständig übergangen.¹⁰

Geht man einmal davon aus, dass bei der Produktion eines Textes einerseits die Wahl der Gattung eine zentrale Rolle spielt, ja, im Rahmen „institutionalisierter Textproduktion“ ein „literarische[r] Text ohne Gattungszugehörigkeit“ gar nicht möglich ist¹¹, andererseits freilich eine Klassifikation anhand von ontologischen Merkmalen antiquiert erscheint und kaum mehr zu konklusiven Resultaten führen dürfte, stellt sich die Frage nach einem alternativen Zugang. Gerade im Fall eines Genres wie des Essays, das sich durch ebenso heterogene Produzent/innen wie Wertzuschreibungen auszeichnet, empfiehlt sich eine Untersuchung auf Basis von feldtheoretischen Überlegungen, welche Dynamiken der Prädikation, Auf-, Um- und Entwertungsprozesse, die die Bedeutung einer distinkten Gattung zu einem gegebenen Zeitpunkt innerhalb des literarischen Feldes bestimmen, ins Zentrum rückt: Nicht ohne Grund entscheidet sich ein Autor/eine Autorin für eine bestimmte Gattung (und sei es nur durch paratextuelle Zuschreibung des Textes). Bourdieus Ansatz, welcher der finanziell rentablen, an den Erwartungen des Publikums orientierten, nach feldspezifischen Regeln negativ konnotierten Massenproduktion die eingeschränkte Produktion für einen kleinen, tendenziell elitären Leserkreis gegenüber stellt, lässt sich auch auf den Einsatz der unterschiedlichen Gattungen im literarischen Feld übertragen¹² – Bestsellerromane, die innerhalb kürzester Zeit sehr hohen ökonomischen Profit einbringen, liefern ein entsprechend geringes symbolisches Kapital, wohingegen ein Lyrikband zwar in finanzieller Hinsicht in der Hierarchie der Gattungen ganz unten steht, dafür aber im literarischen Feld mit hohem Prestige behaftet ist¹³. Das mit einem literarischen Werk akquirierbare symbolische Kapital ist mithin eng an die potentielle Leserschaft gekoppelt: Das elitäre Publikum der Lyrik rekrutiert sich primär aus dem literarischen Feld selber, wohingegen ein Verkaufschlager an wesentlich breitere Kreise adressiert ist, deren Kunstrezeption freilich von völlig anderen Interessen geleitet sein kann. Die Kompetenz, den Wert eines Werks nach den

¹⁰ Auf diesen Umstand hat schon Haas in Ende der 1960er-Jahre hingewiesen; und wiewohl es mittlerweile tendenziell zu einem Umdenken der Forschung gekommen zu sein scheint – wurden doch zu den bis dato nur eher spärlich untersuchten Max Rychner, Rudolf Kassner oder Josef Hofmiller in jüngerer Zeit gleich mehrere umfangreiche Forschungsarbeiten veröffentlicht – steht die Randständigkeit des Essays als Gattung nach wie vor außer Zweifel. Vgl. Gerhard Haas, *Essay*, Stuttgart 1969, S. 26; zur Untersuchung von ‚reinen‘ Essayisten vgl. z.B. Simon Jander, *Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn*, Heidelberg 2008 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 257); Sławomir Leśniak, Thomas Mann, Max Rychner, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Eine Typologie essayistischer Formen, Würzburg 2005; Sławomir Leśniak, *Die Entwicklung des Essays. Literarische Transformationen der mathematischen Funktionalität bei Rudolf Kassner, Walter Benjamin, Robert Musil und Vilém Flusser*, Würzburg 2013; Michael Pilz, *Konservative Literaturkritik und ihre Rezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Beispiel Josef Hofmiller (1872–1933)*, Innsbruck 2012 (= Angewandte Literaturwissenschaft 14).

¹¹ Werner Michler, *Möglichkeiten literarischer Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur „modernen Versepiik“*, in: Markus Joch, Norbert C. Wolf (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen 2005, S. 189–206, hier S. 191.

¹² Vgl. dazu Michler, *Möglichkeiten*, S. 189–206, sowie Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 2001 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1539), v.a. S. 187–198.

¹³ Ebd., S. 198.

im literarischen Feld geltenden Kriterien zu beurteilen, nimmt bei einem breit gestreuten Publikum tendenziell ab; damit sinkt auch das symbolische Kapital, das die Wertschätzung durch andere generell mit sich bringt, ja, kann sogar (bei einem gewissen Schwellenwert) ins Negative umschlagen.¹⁴

Dass sich am Beispiel des Essays in geradezu idealer Weise die Möglichkeiten einer feldtheoretisch-gattungstypologischen Zugangsweise erkunden lassen, wird im Folgenden zu zeigen sein. Daran anschließende Erläuterungen zu Publikationsstrategie und Werk des Naturwissenschaftlers und Essayisten Erwin Chargaff illustrieren die allgemeinen Überlegungen, die ich der Systematik halber nach Aspekten der Produktion und der Rezeption aufgliedere.

2. Die Gattung Essay aus feldtheoretischer Perspektive

2.1. Produktion

Um 1900 – zur Zeit der Hochblüte des deutschen Essays¹⁵ – dominieren auf der Produzentenseite zwei unterschiedliche Tendenzen das Feld: Zum einen floriert seit der Etablierung der Gattungsbezeichnung in Deutschland der primär auf Wissensvermittlung und -popularisierung abzielende ‚Gelehrtenessay‘, der sich nicht zuletzt durch eine enge Verbindung zwischen Essay-Gegenstand und Metier des Verfassers, der gemeinhin dem akademischen Feld zuzurechnen ist, auszeichnet.¹⁶ Andererseits befördern Versuche, das interdiskursive Potential des Essays auszunutzen und die engen fachlichen Grenzen aufzulösen, eine Aufwertung des Laientums, die wiederum eng an die zunehmende Bedeutung von Essayisten journalistischer und später auch literarischer Provenienz¹⁷ gekoppelt ist. Was freilich die Verfasser von Essays – so unterschiedlich berufliche Herkunft, Texte und Intentionen auch sein mögen – miteinander vereint, ist eine gewisse Reputation, ein symbolisches Kapital, über das sie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits verfügen. In den allermeisten Fällen kommt es erst

¹⁴ Ebd., S. 190.

¹⁵ Vgl. dazu Wolfgang Braungart, Kai Kauffmann, Vorwort, in: dies., *Essayismus um 1900*. Heidelberg 2006, S. VII–XI.

¹⁶ An Beispielen aus der Frühphase des deutschen Essays um 1870 wären etwa die Kunsthistoriker Herman Grimm und Jacob Burckhardt nennen – und nicht zu vergessen Arthur Schopenhauer und vor allem Friedrich Nietzsche, dessen Einfluss auf die Gattung sich als so nachhaltig erweist, dass in Überblicksdarstellungen zur historischen Entwicklung Nietzsche vielfach ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Vgl. z.B. Jander, *Poetisierung*, Kapitel II.1.2: Nietzsche und die „moderne“ Essayistik, S. 82–86; Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, Kapitel: Die Nietzschelage, S. 161–174; Christian Schärf, *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999, Kapitel: Friedrich Nietzsche, S. 163–184; Zima, *Essay/Essayismus*, Kapitel V: Nietzsches Essayismus: Ambivalenz, Skepsis und Spiel, S. 111–138. Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass vor allem in der Frühphase der Essay-Forschung hauptsächlich essayistisch tätige Geisteswissenschaftler Erwähnung finden, Naturwissenschaftler indes meist ausgespart werden. Vgl. dazu die Liste von Essayisten akademischer Provenienz in Haas, *Essay*, S. 25–26.

¹⁷ Kai Kauffmann, Erdmut Jost, *Diskursmedien der Essayistik um 1900: Rundschauzeitschriften, Redeforen, Autorenbücher. Mit einer Fallstudie zur Essayistik in den Grenzboten*, in: Braungart, Kauffmann (Hg.), *Essayismus um 1900*, S. 15–36, hier v.a. S. 16–21.

dann zur Publikation eines Essays, wenn der Autor/die Autorin mit einem hinreichenden Renommee ausgestattet ist, das die Abfassung eines Essays gewissermaßen legitimiert. Dieses symbolische Kapital muss nun keineswegs im literarischen Feld akquiriert worden sein, sondern kann – wie die berufliche Diversität der Essayisten deutlich macht¹⁸ – durchaus auch aus anderen Feldern, beispielsweise aus dem akademischen, stammen; es kommt mit hin zu einem Kapitaltransfer zwischen den Feldern.

Wenig problematisch ist dieser Transfer im Fall des thematisch einschlägigen Gelehrtenessays – hier rechtfertigt allein das Fachwissen die essayistische Zugangsweise und die damit einhergehenden kontextuellen Transformationen. Indes muss das Thema des Essays – anders als beim wissenschaftlichen Artikel – eben nicht zwangsläufig durch Nachweis von kulturellem Kapital legitimiert werden, das mit dem Textgegenstand (zum Beispiel in Form einer fachspezifischen Ausbildung) in Verbindung steht¹⁹ – gerade die Figur des öffentlich in Erscheinung tretenden Intellektuellen trägt, spätestens seit Zolas „J'accuse“, wesentlich zum Aufschwung der kulturkritischen Variante des Essays bei.²⁰ Der Essay bietet mit hohem intellektuellem Renommee ausgestatteten Persönlichkeiten ein geradezu ideales Forum zur Meinungsäußerung auch und vor allem über solche Sujets, bei denen ihnen ihr Amateurstatus erlaubt, von einer nüchternen, wissenschaftlichen Normen genügenden Schreibweise Abstand zu nehmen und stattdessen auf die freiere, rhetorisch anspruchsvollere und vor allem subjektivere des Essays auszuweichen.

2.2 Rezeption

Die Besonderheiten des Essays betreffen indes nicht nur die Produktionsbedingungen, sondern schließen auch Auffälligkeiten hinsichtlich der Rezeption mit ein. Grundsätzlich ist zu konstatieren, dass mit bestimmten Formen des Essays ein elitär-intellektueller Anspruch, auch in Bezug auf Leserinnen und Leser, verknüpft ist.²¹ Dieser Anspruch schränkt das Publikum von vornherein ein und hält dementsprechend das mit Essaybänden erwirtschaftbare ökonomische Kapital gering. Im Gegenzug erhöht sich das mit der Lektüre bzw. der Abfassung eines Essays assoziierte symbolische Kapital, das mit der Sammlung und Publikation in gediegenen Bänden bei renommierten Verlagen noch einmal an Wertigkeit gewinnt.

Diese Verengung des Adressatenkreises wird kompensiert durch die Tatsache, dass Rezipientinnen und Rezipienten themenspezifisch auch aus literaturferneren Sphären

¹⁸ Siehe Haas, *Essay*, S. 25–26.

¹⁹ Diese Überlegung lässt sich einerseits auf Literat/innen applizieren, die ohne über dem Gegenstand entsprechendes kulturelles Kapital zu verfügen – man denke etwa an Thomas Mann – in Essays zu politischen oder sozialen Entwicklungen Stellung nehmen; andererseits ist sie auch im Fall von Publizist/innen oder Wissenschaftler/innen stimmig, die ihrerseits Essays über fachfremde Themengebiete wie literarische Werke verfassen.

²⁰ Vgl. dazu auch Jan Andres, *Überlegungen zum Essayismus der Kulturkritik und der „Konservativen Revolution“ in Deutschland um 1870–1933*, in: Braungart, Kauffmann (Hg.): *Essayismus um 1900*, S. 83–100; Hannelore Schlaffer, Heinz Schlaffer, *Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert*, in: dies., *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main 1975, S. 140–173.

²¹ Schlaffer, *Essay*, S. 522.

stammen können. Den Essay zeichnet nämlich außerdem aus, dass sich sein Publikum nicht nur aus dem literaturaffinen Sektor rekrutiert, sondern auch rein thematisch interessierte Leser/innen mit einschließt. Anders als bei den etablierten Gattungen, deren Beurteilung im Wesentlichen im literarischen Feld, und zwar anhand von feldspezifischen Konventionen und Regeln erfolgt, können bei der Bewertung von Essays folglich auch außerliterarische Kriterien wie Plausibilität und Klarheit der Argumentation, Relevanz des Themas etc. herangezogen werden. Die Konsequenzen für den Status des Essays im literarischen Feld sind offensichtlich: Die Unspezifität des Essay-Begriffs und die damit einhergehende Breite des Publikums erhöht das mit Essays erwirtschaftbare ökonomische Kapital; indirekt proportional dazu sinkt das symbolische. Ein weit gefasster, bisweilen inflationär verwendeter Essay-Begriff bewirkt einen Kapitalverlust im literarischen Feld, der sich mitunter nicht nur auf solche ‚Essays‘ erstreckt, die mit den Gattungstraditionen und -merkmalen in keinerlei Zusammenhang stehen, sondern ebenso auf literarisierte, die auch mit entsprechenden Ambitionen auftreten. Nicht zuletzt das jahrzehntelange Desinteresse der Philologie und ihre lang anhaltende Skepsis gegenüber der Gattung (die, wie eingangs erwähnt, auch von Essayisten geteilt wird – bezeichnenderweise vornehmlich von solchen, die ihre Elaborate selbstverständlich der literarisch anspruchsvollen Variante zurechnen) spricht für diese These.

3. Beispiel: Der Biochemiker Erwin Chargaff als Essayist

Die hier skizzierten, mit der Sonderstellung der Gattung verknüpften Probleme lassen sich geradezu exemplarisch an Publikations- und Selbstinszenierungsstrategien des Biochemikers und Essayisten Erwin Chargaff (1905–2002) veranschaulichen – und zwar deshalb, weil er selber ein Sonderfall ist, und das in mehrerlei Hinsicht: Erst nach einer überaus erfolgreichen Karriere in der Wissenschaft beginnt der über 70-jährige Emigrant in den 1970ern im deutschsprachigen Raum allgemein zugängliche Texte zu publizieren. Selbstverständlich ist der Weg vom erfolgreichen amerikanischen Biochemiker zum Essayisten, Wissenschafts- und Kulturkritiker kein direkter: Gegen Ende seiner universitären Laufbahn veröffentlicht Chargaff als Pionier der Nukleinsäureforschung in naturwissenschaftlichen Periodika wie „Nature“ und „Science“ kritische Artikel²², die sich massiv gegen sein eigenes Fachgebiet wenden – in erster Linie gegen damals viel diskutierte Experimente mit rekombinanter DNA und gentechnologisch modifizierten Organismen. Rein formal muten diese Texte in Anbetracht des Veröffentlichungskontextes einigermaßen sonderbar an. Würde man in einem solchen Umfeld eher sachlich-nüchterne, den Normen wissenschaftlichen Schreibens genügende Abhandlungen erwarten, so zeichnen sich Chargaffs Texte nicht nur durch ihren stark polemischen Einschlag aus, sondern auch durch ihre Literarisierung, die sich in einer Vielzahl von Zitaten und literarhistorischen Referenzen sowie dem versierten Gebrauch diverser rhetorischer Stilmittel manifestiert. Dass die Publikation solch

²² Vgl. z.B. Erwin Chargaff, Preface to a Grammar of Biology, in: *Science* 172 (1971), S. 637- 642; ders., Building the Tower of Bable, in: *Nature* 248 (1974), S. 776–779; ders., Experimenta lucifera, in: *Nature* 266 (1977), S. 780–781.

ungewöhnlicher Texte in namhaften wissenschaftlichen Zeitschriften eine bestimmte Reputation des Autors voraussetzt, Chargaffs Erfolg als hochdekorierter Biochemiker also von zentraler Bedeutung für die Veröffentlichung ist, versteht sich von selbst. Dasselbe Manuskript aus der Feder eines jungen, unbekanntem Forschers würde wohl kaum zur Publikation angenommen.

Die 1971 von Max Himmelheber und Friedrich Georg Jünger gegründete deutsche Zeitschrift „Scheidewege“ – ein wertkonservatives, fortschrittsskeptisches Periodikum, das vornehmlich Wissenschaftler/innen und Literat/innen eine Plattform zur Kommunikation von anspruchsvollen, nicht ganz mainstreamkonformen, oft ökologieaffinen Ideen bietet – bildet schließlich das Sprungbrett für Chargaffs literarische Tätigkeit im deutschen Sprachraum. Aktiv darum bemüht, namhafte Autoren für die junge Zeitschrift zu rekrutieren, fragen die „Scheidewege“-Herausgeber nach der Lektüre von Chargaffs kritischen Aufsätzen in naturwissenschaftlichen Journalen um einen Beitrag²³ an. Liefern die Texte infolge von Chargaffs Autorität als Naturwissenschaftler, der von innen Kritik am eigenen Fach übt und deshalb als Experte über den Vorwurf mangelnden Wissens erhaben ist, willkommene Argumente für die Position der Zeitschrift und befördern deren Konsolidierung als intellektuell anspruchsvolles Periodikum, so bieten umgekehrt die „Scheidewege“ Chargaff eine leicht zugängliche Möglichkeit zur Veröffentlichung seiner Aufsätze und legen damit den Grundstein für seine Etablierung als Literat.

Von dieser ist Chargaff allerdings zu Beginn seiner publizistischen Tätigkeit noch denkbar weit entfernt. Wie einerseits der eingeschränkte und vornehmlich fachlich interessierte Adressatenkreis von naturwissenschaftlichen Journalen, andererseits das zumindest anfangs klar inhaltsbezogene Interesse der „Scheidewege“ deutlich macht, wird er noch keineswegs als Literat wahrgenommen – rezipiert wird in solchen Kontexten nicht etwa der Schriftsteller Erwin Chargaff, sondern primär der Biochemiker und Genetiker. Dass und wie es Chargaff dennoch gelingt, innerhalb weniger Jahre nach Veröffentlichung seiner ersten Texte im literarischen Feld Fuß zu fassen – inklusive sämtlicher Konsekrationszeichen wie der Publikation seiner Bücher durch einen angesehenen Verlag (Klett-Cotta) oder der Verleihung des „Johann-Heinrich-Merck-Preises für literarische Kritik und Essay“ –, welche Probleme der Wechsel zwischen zwei solch unterschiedlichen Feldern mit sich bringt und inwiefern die Wahl eines ambivalenten, nicht selten über seine Zwitterstellung zwischen Literatur und Wissenschaft charakterisierten Genres damit in Zusammenhang steht, werde ich im Folgenden unter Miteinbeziehung der vorangestellten feldtheoretischen Überlegungen beleuchten.

Was Erwin Chargaff in seiner Funktion als naturwissenschaftskritischer Renegat von vergleichbaren Kollegen unterscheidet, ist der Umstand, dass er sich tatsächlich sehr intensiv um diesen Wechsel zwischen den Feldern bemüht und immer wieder versucht, sich selbst weniger als Naturwissenschaftler, sondern vielmehr als ernst zu nehmenden Autor zu inszenieren. Er hebt die Bedeutung von Sprache und Stil nicht nur in literarischen Werken, sondern in allen schriftlichen Erzeugnissen – zumal in wissenschaftlichen Artikeln²⁴ – hervor, demonstriert seine stupende Bildung durch unzählige Verweise auf diverse Werke

²³ Entsprechende Hinweise finden sich im Nachlass Erwin Chargaffs im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

²⁴ Vgl. z.B. Erwin Chargaff, *How Scientific Papers Are Written*, in: *Fachsprache* 8 (1986), S. 106–110.

der Weltliteratur und beschränkt sich thematisch keineswegs auf sein ursprüngliches Metier. Sukzessive geht Chargaffs Wissenschaftskritik in eine traditionsreiche Form allgemeiner Kulturkritik über. Darüber hinaus ist er bestrebt, den Essay als Genre von dezidiert literarischem Anspruch aufzuwerten, ja nachgerade zu nobilitieren, indem er den Essay wiederholt als „Quintessenz bewußter, also künstlerischer Prosa“²⁵ bezeichnet und ihn mit gerade jener Gattung in Verbindung bringt, deren symbolisches Kapital seit jeher besonders groß ist – nämlich mit der Lyrik.²⁶

Diese Idee, die sich übrigens auch in der Forschung findet²⁷, erscheint aus feldtheoretischer Perspektive durchaus plausibel – insbesondere in Hinblick auf den elitären Anspruch beider Formen und das damit assoziierte gleichermaßen hohe symbolische wie niedrige ökonomische Kapital. Freilich sind damit auch bestimmte Strategien der Selbstprofilierung verknüpft. Auf den geringen ökonomischen Profit weist Chargaff selber in seinen Texten immer wieder hin – und ordnet sich damit, was auf den ersten Blick geradezu paradox anmuten mag, ungeachtet seines hohen biologischen Alters und der über weite Strecken durchaus konservativen Ausrichtung seiner Essays in jenen Sektor des literarischen Feldes ein, den Bourdieu als Avantgarde bezeichnet. Mit seinem Oeuvre „Zeugenschaft“²⁸ ablehend, verzichtet er auf materielle Profite, und zwar zugunsten idealistischer Ansprüche, die – wiederum in Überstimmung mit Bourdieu – solche Kategorien wie die „Wahrheit“ des eigenen Schreibens oder völlige künstlerische Autonomie²⁹ mit einschließen.³⁰ Dass dieser Verzicht immer wieder sarkastisch hervorgehoben wird, koinzidiert mit den von Bourdieu konstatierten Verleugnungstendenzen der tatsächlichen Relevanz des ökonomischen Kapitals.³¹

²⁵ Erwin Chargaff, Versuch mit oft unzulänglichen Mitteln, in: ders., *Alphabetische Anschläge*, Stuttgart 1990, S. 222–230, hier S. 227.

²⁶ Vgl. dazu z.B. Erwin Chargaff, Ein zweites Leben, in: ders., *Ein zweites Leben. Autobiographische und andere Texte*, Stuttgart 2000, S. 11–60, hier S. 23; ders., *Quintessence*, in: ders., *Serious Questions. An ABC of Sceptical Reflections*, Boston u.a. 1986, S. 173–180, hier S. 174–175.

²⁷ Zumal in der älteren Forschung findet sich bisweilen eine vergleichbare Analogisierung von Lyrik und Essay (primär hinsichtlich formaler Charakteristika): Bereits Lukács bezeichnet in Anlehnung an Schlegel den Essay als „intellektuelle[s] Gedicht[]“; Exner verweist auf eine strukturelle Verwandtschaft von Lyrik und Essay – und eine (gerade in Hinblick auf Chargaff) besonders treffliche Formulierung findet sich in einem „Zeit“-Artikel von Walter Jens, der den „Essay als Form lyrischer Vergegenwärtigung von wissenschaftlichen Elementen“ charakterisiert. Dass solche Vergleiche mitunter darauf abzielen dürften, den damals noch keineswegs gefestigten Status des Essays als Forschungsobjekt der Philologie zu konsolidieren, liegt auf der Hand. Vgl. Richard Exner, Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als dichterischer Kunstform, in: *Neophilologus* 46 (1962), S. 169–182, hier S. 171; Walter Jens, *Gescheit ist schön. Heinz Politzers literarische Essays*, in: *Die Zeit* 48 (1968), S. 68; Georg Lukács, Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper, in: *Akzente* 12 (1965), S. 322–342, hier S. 342.

²⁸ Vgl. dazu den Titel eines Sammelbandes: Erwin Chargaff, *Zeugenschaft. Essays über Sprache und Wissenschaft*, Stuttgart 1985.

²⁹ „Was fange ich mit großer Dichtung, mit großer Kunst an? Die Antwort ist: nichts.“ Erwin Chargaff, *Vom Lesen und Schreiben*, in: ders., *Zeugenschaft. Essays über Sprache und Wissenschaft*, Stuttgart 1985, S. 7–39, hier S. 22.

³⁰ Bourdieu, *Regeln der Kunst*, S. 228 sowie S. 238–241.

³¹ Ebd., S. 239–240.

Was indes Chargaff von der Avantgarde, wie sie in den „Regeln der Kunst“ beschrieben wird, markant unterscheidet, sind sein hohes biologisches Alter und sein Habitus, der nicht zuletzt mit seinem Status als Emeritus in Zusammenhang steht und völlig inkongruent mit der tendenziell juvenilen Hexis der Avantgarde³² ist – die Tatsache, dass im Fall des ehemals erfolgreichen, mittlerweile mit Pensionsbezügen ausgestatteten Wissenschaftlers gar kein unbedingter Bedarf an ökonomischem Kapital besteht, mit eingeschlossen. Anders formuliert: So avantgardistisch (zumindest in Hinblick auf das künstlerische Alter und die damit verbundene mangelhafte Konsekration zum Dichter) Erwin Chargaffs späterer Auftritt im literarischen Feld anmuten mag, so arriviert ist der Autor in einem anderen Feld, nämlich dem naturwissenschaftlichen. Bei Chargaff handelt es sich um einen Essayisten, der sein die Abfassung von Essays legitimierendes symbolisches Kapital in einem gänzlich anderen Feld akquiriert hat.

Bedenkt man, dass der Essay als nicht-fiktionales Genre im Vergleich zu anderen Gattungen der thematischen Ausgestaltung und der Plausibilität der Argumentation einen besonderen Stellenwert beimisst, oder anders formuliert, der Essayist nicht selten dazu angehalten ist, seine Themenwahl durch Vorweisen von entsprechendem kulturellem Kapital, also bestimmter Kompetenzen, zu rechtfertigen, so wird schnell klar, dass sich dieses Problem bei Chargaff nochmals verschärft. Anders als bei Literat/innen, die über geistesgeschichtliche Phänomene und literarische Werke schreiben, sodass Autodidaktentum und eigener literarischer Erfolg die Wahl des Sujets implizit legitimieren; und anders auch als bei Wissenschaftler-Essayisten wie Nietzsche und Freud, bei denen der Konnex zwischen den Themen ihrer Essays und ihrer beruflichen Tätigkeit noch relativ eng erscheint, ist bei Chargaffs kulturkritischen Texten die Diskrepanz zwischen den beiden in den Kapitaltransfer involvierten Feldern besonders ausgeprägt. Das naturwissenschaftliche Feld, in dem Chargaff sein symbolisches Kapital akkumuliert hat, ist denkbar weit vom literarischen entfernt, in dem er solches zu gewinnen anstrebt. Auf Grund der Unterschiedlichkeit der beiden Felder läuft Chargaff also noch mehr als sonstige Essayist/innen mit einem anderen denn dichterischen Background Gefahr, auf inhaltliche Aspekte reduziert und nicht unter literarischen, sondern vornehmlich thematischen Gesichtspunkten rezipiert zu werden.

Bei Chargaffs Gleichsetzung des Essays mit der Lyrik als prestigeträchtigster Gattung, also jener, die mit dem höchsten symbolischen Kapital ausgestattet ist, handelt es sich um eine besonders interessante Strategie, den Kapitaltransfer zwischen den Feldern zu befördern. Sie dient der Konsekration des Essays als einer literarischen, ja, der literarischsten Form der Prosa – und damit nicht zuletzt der (Selbst-)Konsekration eines Autors, der mit dieser Gattung äußert versiert umzugehen vermag. Dass der Biochemiker Chargaff, der auf Anerkennung als Literat abzielt, diese Strategie überhaupt für nötig erachtet, macht darüber hinaus

³² Ebd., S. 248. Gerade in Zeiten massiver demografischer Veränderungen – vor allem in Hinblick auf die Altersverteilung –, wenn zunehmend neue Konzepte der Altersaktivität und -versorgung relevant und auch praktiziert werden, möchte ich selbstverständlich keineswegs implizieren, dass der Eintritt in das Feld der Kunst ausschließlich jüngeren Menschen vorbehalten ist. Bedenkt man indes die Verhältnisse zur Zeit von Chargaffs „Debüt“, so ist kaum von der Hand zu weisen, dass literarische und künstlerische Innovation – allen Ausnahmen zum Trotz – eher von jüngeren Autorinnen und Autoren denn älteren und (wenn auch in einem anderen Sektor) arrivierten Persönlichkeiten erwartet wurde.

noch einmal den schwierigen Status des Essays deutlich. Nur ein Genre, dessen Zuordnung zum literarischen Feld per se nicht ganz unproblematisch ist, erfordert eine derart dezidierte (und vielleicht etwas überspitzte) Positionierung.

Das Potential einer Gattungstypologie des Essays aus feldtheoretischer Perspektive wäre damit umrissen. Interessanter und fruchtbarer als eine normative Eingrenzung des Gattungsbegriffs auf solche Essays, die innerhalb des literarischen bzw. akademischen Feldes nach feldspezifischen Regeln gelesen, bewertet und untersucht werden, scheint vielmehr die Frage, wer, wann, in welchen Kontexten – und vor allem: warum und mit welcher Intention den Begriff ‚Essay‘ für seine Erzeugnisse verwendet – angefangen von Michel de Montaigne über Viggi Störteler aus Kellers „Mißbrauchten Liebesbriefen“ bis hin zu der Vielzahl von Journalist/innen, deren Texte unter der Rubrik „Essay“ firmieren. Solche diachronen Analysen würden einerseits kenntlich machen, welche formalen bzw. inhaltlichen Kriterien unter welchen (literar-) historischen Bedingungen als konstitutiv für eine wandelfähige Gattung wie den Essay galten und gelten. Andererseits wären Rückschlüsse auf das mit der Gattung assoziierte symbolische Kapital und damit auf die Stellung des Essays möglich, innerhalb wie außerhalb des literarischen Feldes – womit ein Zugang gewonnen wäre, der weder auf eine notwendigerweise unpräzise Kontamination der Gattung Essay mit der gattungsunabhängigen Geisteshaltung des Essayismus³³ hinausliefe noch sich in der präskriptiven Zuschreibung von Merkmalen und Charakteristika erschöpfte.³⁴

³³ Vgl. Zur Kritik an der Verlagerung der Essay-Forschung von der formalen Erfassung des Genres zur philosophischen Haltung des Essayismus auch Jander, *Poetisierung des Essays*, S. 17–24.

³⁴ Ich danke der Universität Innsbruck für die Förderung meiner Arbeit mit einem Doktoratsstipendium sowie dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, das die Archivarbeiten mittels eines Graduiertenstipendiums unterstützt hat.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Ewa Wojno-Owczarska
Universität Warschau

Essay und Essayismus bei Robert Musil und Kathrin Röggla – Versuch eines Vergleichs

Essay and essayism in Robert Musil's and Kathrin Röggla's works - a comparison. In this article I intend to show an analogy between Musil's and Röggla's prose and stylistic fundamentals of postmodernism, of which essayism is a characteristic feature. The Austrian artist, creator of the essayistic novel, states the crisis of the modern way of thinking and of literary narration. Kathrin Röggla, a contemporary Austrian writer, refers to the notion of "Möglichkeitssinn". The term was coined by Robert Musil. It sees the human being as a source of unlimited potential. In her essays, Röggla, like Musil in his masterpieces, describes problems which are most important in our times. Her texts create a complex network of references including 20th century writers, literary critics and philosophers. Deeply convinced that the traditional art of story-telling had ended in failure made Musil search for new forms of narration. Röggla's work shows the same characteristics, heading towards a reform of the narrative style. Both authors question the idea of notions as given, an action which is also a characteristic feature of essayism. In their work both artists discuss ideas and terms which are important for people today, such as the terms state, nation, and identity. They emphasize the need to replace the traditional way of thinking by a rational and economical school of thought which permeates all areas of modern life. According to the artists, the criteria of morality and truth have been replaced by the claims for efficiency. The traditional forms of the literary story have not fulfilled their role in times of the degradation of moral values, of technology, automation and computerized information systems. That is why Röggla, similarly to Musil, attempts to create innovative forms of expression in her work.

Keywords: essay, essayism, Robert Musil's work, Kathrin Röggla's work

Die zu belegende These dieses Beitrags stellt Analogien zwischen Musils und Rögglas Prosa und den stilistischen Grundlagen der Postmoderne fest, für die der Essayismus charakteristisch ist. Der österreichische Künstler, Begründer des sog. essayistischen Romans, konstatiert eine Krise des modernen Denkens und Erzählens. An seinen Begriff des „Möglichkeitssinns“ schließt sich die Gegenwartsautorin Kathrin Röggla an. Wie Robert Musil in seinem Werk thematisiert auch die österreichische Künstlerin in ihren Essays wichtige Probleme der Zeit. Die Texte bilden zudem ein dichtes Assoziationsnetz, da Röggla an die Werke anderer Dichter, Literaturkritiker und Philosophen des 20. Jahrhunderts anknüpft. Robert Musil setzt sich mit der Frage nach einer neuen Form des Erzählens nach der gefühlten Unzulänglichkeit der traditionellen Erzählkunst auseinander. Diese Suche ist auch für Kathrin Rögglas Schaffen charakteristisch. Beide Autoren hinterfragen als gegeben hingenommene Wahrheiten, ein Ansatz, der dem Essayismus eigen ist. Beide setzen sich mit ausgewählten Begriffen auseinander, die für den modernen Menschen eine wesentliche Rolle spielen, z.B. Staat, Nation und Identität. Sie akzentuieren zudem die Ersetzung des traditionellen Denkens durch eine ökonomische Konzeption von Rationalität, die alle Bereiche des menschlichen Lebens umfasst. Kriterien der Wahrheit und der Moral seien durch eine Forderung der Effizienz ersetzt worden. Im Zeitalter des Wertezwangs, der Technisierung, der Automatisierung und der

digitalen Informationssysteme versagten die traditionellen Formen des literarischen Erzählens. Daher erprobt Rögglä, wie Musil, in ihrem Werk den Gebrauch von innovativen Ausdrucksmitteln.

Schlüsselwörter: Essay, Essayismus, das Schaffen von Robert Musil, Kathrin Rögglas Werk

Robert Musil und Kathrin Rögglä betonen in ihren Werken den Zerfall der moralischen Werte und den Ersatz des traditionellen Denkens durch ein ökonomisches Konzept von Rationalität, das alle Bereiche des menschlichen Lebens umfasst. Die Kriterien Wahrheit und Moral seien durch die Forderung nach Effizienz ersetzt worden. Rögglä gelang der internationale Durchbruch aufgrund ihres Romans „really ground zero“, ihrer Schilderung des Lebens in New York nach dem 11. September 2001.¹ Musil wiederum nimmt als Autor des essayistischen Romans „Der Mann ohne Eigenschaften“ einen festen Platz in der Literaturgeschichte ein.² In ihren Werken reagieren beide Autoren auf die erschreckenden Ereignisse ihrer Zeiten: Musil auf den Ersten Weltkrieg, Rögglä auf den internationalen Terrorismus. Um die Gefährdung durch nahende Katastrophen zu erfassen, genügen ihnen die traditionellen Erzählformen nicht. Die Veränderungen durch die Technisierung und Automatisierung des Lebens verlangen nach innovativen Ausdrucksmitteln. Beide Autoren hinterfragen als gegeben hingegenommene Wahrheiten, ein Ansatz, der dem Essayismus eigen ist. Es gilt zu untersuchen, ob diese gemeinsame Grundlage zu Ähnlichkeiten in den Werken von Musil und Rögglä führt.

Wolfgang Müller-Funk stellt fest, dass heutzutage kaum noch jemand die exklusiven Eigenschaften des Essays³ als die einer Gattung betone, da „prinzipiell alles in einem kruden Sinne essayistisch geworden ist.“⁴ Im 20. Jh. entstehen auch Mischformen, die zwischen Essay und essayistischer Prosa zu situieren sind: „Obwohl über einige allgemeine Bestimmungsstücke eines Essays – wie subjektive Stoffbehandlung, geschliffener Stil, Einbeziehung wissenschaftlicher Begriffe und Fakten [...] oft Übereinstimmung herrscht, scheint es nahezu

¹ Kathrin Rögglä, *really ground zero*, Frankfurt am Main 2001.

² Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg 1970, S. 217. [Im Folgenden zitiert als MoE].

³ Den Begriff des Essays hat bereits H. Grimm in Deutschland etabliert; eine vertiefende theoretische Auseinandersetzung mit dem Essay beginnt jedoch mit Lukács' „Über Wesen und Form des Essays“ (vgl. Simon Jander, *Die Poetisierung des Essays*, Heidelberg 2008, S. 16). Christian Schärf meint, dass sich Bemühungen, den Essay als „vierte Gattung“ darzustellen, als unfruchtbar erwiesen hätten (vgl. Christian Schärf, *Geschichte des Essays*. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen 1999, S. 14, im Folgenden zitiert als Schärf 1999). Diese Auffassung wird auch von Braungart und Jacobs vertreten (vgl. W. Braungart/S. Jacobs, *Naturwissenschaftliche Essayistik im Kontext des naturwissenschaftlichen und naturphilosophischen Diskurses um 1900*: Wilhelm Busche, in: *Essayismus um 1900*, hrsg. von W. Braungart und K. Kaufmann, Heidelberg 2006, S. 49). Hamburger betont: „Der Essay ist keine Form, sondern vor allem ein Stil“ (M. Hamburger, *Essay über den Essay*, in: *Akzente* 12 (1965), S. 291). Bachmann stellt fest, dass es den Essay als abstractum nicht gebe, sondern nur einzelne Essays (vgl. Dieter Bachmann, *Essay und Essayismus*, Stuttgart 1969, S. 17). [Im Folgenden zitiert als Bachmann 1969].

⁴ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 278; vgl. auch G. Haas, *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, Tübingen 1966, S. 4.

unmöglich, einen konkret vorliegenden Text [...] eindeutig als Essay auszuweisen.⁵ In der ersten Hälfte des 20. Jhs. sei zudem eine Tendenz festzustellen, die man als „Ästhetisierung des Essays“ bezeichnet: Er werde zu einer stilistisch verfeinerten, individualisierten Textform, die sich sowohl vom „gelehrten Bildungssessay“ als auch vom „massenmedialen Produkt der Presse“ unterscheide.⁶ Jander macht auf die Annäherung des Essays an „andere literarische Textformen“ aufmerksam.⁷ Auch Zima weist darauf hin, dass der Essay im 20. Jh. in der Gestalt eines Briefes, eines Dialogs oder einer Kurzgeschichte auftreten und sich dem Prosagedicht, dem Aphorismus und dem systematischen Traktat annähern könne.⁸ Überwiegend handelt es sich bei Essays von Musil und Röggla um Formen des Monologs. In Romanen und Bühnenwerken beider Autoren kann man jedoch einzelne Merkmale nachweisen, die für den Essayismus charakteristisch sind.

Zima macht die Leser auf den etymologischen Ursprung des Wortes „Essay“ aufmerksam: Die Bedeutung des französischen Wortes „essai“ schließe die Möglichkeit ein, mehrere selbstständige Texte zu einem Werk zu bündeln.⁹ Dieses Merkmal ist für Rögglas und Musils Prosa von wesentlicher Bedeutung. Laut Zima ist der Essay eine Textform, die Musils „Möglichkeitssinn“ in der Literatur verkörpere: Er enthalte „als ‚Möglichkeitssinn‘ und konstruktivistisches Bewusstsein eine Kritik am systematischen Denken, das [...] dazu neigt, die Wirklichkeit mit dem begrifflichen System zu identifizieren und sie für rational zu halten.“¹⁰

Manche Literaturwissenschaftler sehen in der „Poetisierung“ des Essays ein signifikantes strukturelles Phänomen der Literatur der Moderne.¹¹ Zu unterstreichen seien zudem sein experimenteller Charakter, seine „Systemferne, das kritische Potenzial und die offene Form.“¹² Ein wichtiges Merkmal der fiktionalen Essayformen sei zudem die „Personalisierung“ der Reflexion: Sie äußere sich dadurch, dass Reflexionen der literarischen Figuren in fiktiven Situationen gedacht, geäußert oder geschrieben werden.¹³ Signifikante Merkmale der Poetisierung lassen sich im Schaffen von Musil und Röggla nachweisen.

In den 1990er Jahren vollzieht sich in der deutschen Literaturwissenschaft ein Richtungswechsel. Statt den Essay-Begriff weiter zu diskutieren, konzentriert sich die Forschung

⁵ A. Obermayer, Robert Musil als Journalist und Essayist, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Jg. VIII, Heft 1, Bern/Frankfurt am Main 1976, S. 34–46, hier S. 38. [Im Folgenden zitiert als Obermayer 1976].

⁶ Jander 2008, ebd.; vgl. Schärf 1999, S. 9.

⁷ Jander 2008, S. 18.

⁸ Peter V. Zima, Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne, Würzburg 2012, S. ix. [Im Folgenden zitiert als Zima 2012].

⁹ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁰ Zima 2012, S. x.

¹¹ Vgl. Jander 2008, S. 9 und S. 12; H. Schlaffer/H. Schlaffer: Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert, in: dies., Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt am Main 1975, S. 140–173.

¹² Jander 2008, S. 19.

Als „Systemferne“ ist laut Haas die Tatsache zu verstehen, dass der Essay „an die Möglichkeit einer vollständigen und fertigen Erkenntnis nicht glaubt und deshalb sich jederzeit anderen und weiterführenden Gedanken offenhält“ (G. Haas, Essay, Stuttgart 1969, S. 54). [Im Folgenden zitiert als Haas 1969].

¹³ Jander 2008, S. 10.

auf den Essayismus. Dieser Begriff geht auf Musils Essayismus-Konzeption zurück.¹⁴ Laut Leśniak wird der Essay im 20. Jh. zu einer „möglichen, doch nicht notwendigen Variante“ des Essayismus.¹⁵ Haas stellt fest: „Essayismus meint ein durchwaltendes, andere Formen durchdringendes Gestaltungsprinzip.“¹⁶ Zima spricht vom essayistischen Diskurs, der „weit über den eigentlichen Essay als Textsorte hinausgeht und sowohl in der Philosophie als auch in der Literatur (in Roman, Novelle u n d Drama) anzutreffen ist.“¹⁷ Zudem sei unter dem „Essayismus“-Begriff „eine skeptisch-kritische, selbstreflexive und konstruktivistische Einstellung des Aussagesubjekts zu seiner Rede“ gemeint.¹⁸ Im Folgenden benutze ich den Essayismus-Begriff in Anlehnung an die von Zima formulierte Definition des Terminus, die in Bezug auf verschiedene literarische Gattungen angewendet wird.

Essayismus und die essayistische Form des Romans „Der Mann ohne Eigenschaften“ standen von Anfang an im Fokus der Forschung.¹⁹ Die Eigenart des Werks von Musil bestehe darin, dass hier im laufenden Text essayistische Passagen eingewoben würden: Zwar gebe es hier eigenständige, in sich geschlossene essayistische Kapitel, sie blieben jedoch Ausnahmen.²⁰ Diese innovative Erzählform soll eine Krise des modernen Denkens und Erzählens wiedergeben, die auch Röggl konstatiert. Marie-Louise Roth betont die Systemkritik und die Bedeutung des Experiments bei Musil, wobei sie auf den französischen Ursprung des Terminus „Essayismus“ verweist: „Essayismus bedeutet ‚expérience‘ [...], Testen von Möglichkeiten.“²¹ Obermayer ist der Meinung, dass alle Prosawerke von Musil essayistische Züge aufweisen würden.²² Zima stellt treffend fest: „Erst in der Spätmoderne bewirkt die zunehmende Ambivalenz der Werte, Aussagen und Handlungen den Zerfall der kausalen Abläufe und die allmähliche Atrophie der Gattungsgrenzen.“²³ Musil antizipiert in seinem Werk zudem den Typus des modernen Menschen, dessen personale Festlegung immer schwieriger wird. Die Lebenshaltung der Titelfigur wird als ‚Utopie des Essayismus‘ programmatisch entfaltet:

¹⁴ Nach Schärf bilde der Essayismus „das Experimentierfeld des Menschen ohne normatives Weltbild“ (Schärf 1999, S. 10). Laut Müller-Funk ist der Essayismus imstande, sich über rationale Bestimmungen der Wissenschaft zu erheben und die scientistische Gewißheit zu verneinen (Müller-Funk 1999, S. 271).

¹⁵ Sławomir Leśniak, Die Entwicklung des Essays: literarische Transformationen der mathematischen Funktionalität bei Rudolf Kassner, Walter Benjamin, Robert Musil und Vilém Flusser, Würzburg 2013, S. 9.

¹⁶ Haas 1969, S. 35.

¹⁷ Zima 2012, S. 3.

¹⁸ Ebd., S. 3–4.

¹⁹ Vgl. u.a. Wilfried Berghahn, Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1963; R. von Heydebrand, Robert Musil, Darmstadt 1982; S. Jander, Die Ästhetik des essayistischen Romans. Zum Verhältnis von Reflexion und Narration in Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Brochs „Huguenau oder die Sachlichkeit“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 4 (2004), S. 527–548; P. Joung, Passion der Indifferenz. Essayismus und essayistisches Verfahren in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“, Münster 1997; G. Martens, Ein Text ohne Ende für den Denkenden. Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“, Münster 1966; W. Moser, Zwischen Wissenschaft und Literatur. Zu Robert Musils Essayismus, in: Verabschiedung der (Post-)Moderne, hrsg. von J. Le Rider, Tübingen 1987, S. 167–196.

²⁰ Vgl. Jander 2004, S. 531.

²¹ M.-L. Roth, Gedanken und Dichtung. Essays zu Robert Musil, Saarbrücken 1987, S. 98.

²² Vgl. Obermayer 1976, S. 37.

²³ Zima 2012, S. 10.

„Es gab etwas in Ulrichs Wesen, das in einer zerstreuten, lähmenden, entwaffnenden Weise gegen das logische Ordnen, gegen den eindeutigen Willen, gegen die bestimmt gerichteten Antriebe des Ehrgeizes wirkte, und auch das hing mit dem seinerzeit von ihm gewählten Namen Essayismus zusammen, wenn es auch gerade die Bestandteile enthielt, die er mit der Zeit und mit unbewußter Sorgfalt aus diesem Begriff ausgeschaltet hatte.“²⁴

Auch Ulrichs spezifische Lebenshaltung, d.h. „die inhaltliche Ebene des Essayismus“ im „Mann ohne Eigenschaften“, wurde in der Literaturforschung bereits weitgehend kommentiert.²⁵ Der essayistische Mensch bzw. der Essayist glaube, so Musil, an unbegrenzte Möglichkeiten. Diese Eigenschaft besitzen Rögglas Romanfiguren kaum: Die meisten verfallen in Resignation oder Angstzustände. In ihren Essays greift die Autorin oft die Frage der persönlichen Entwicklung auf, die sich in der modernen Welt als problematisch erweise: „wir können [...] nicht einfach aufbrechen und irgendwohin gehen, entweder, weil wir zu klein sind oder selbst kinder zu hüten haben, einen arbeitsplatz nicht verlassen dürfen oder krank oder alt sind [...]“²⁶ Rögglas Texte kann man zwar nicht eindeutig als essayistische Romane einordnen, dennoch sind sie ein Beweis dafür, dass die Autorin die von Musil und Broch eingeleitete Entwicklung fortsetzt. Die Antwort der Künstlerin auf die Krise des Romans im 20. Jahrhundert ist die Suche nach einem eigenen Stil. Sie montiert Originalaufnahmen, verwendet das sog. konjunktivische Interview,²⁷ erprobt verschiedene Sprachspiele, wodurch sie sich den Namen „Sprachverschieberin“ erworben hat.²⁸

Musil schätzte die Möglichkeiten, die der Essay als eine heuristische Textart bietet: Er leiste „das Strengste des Erreichbaren auf einem Gebiet, wo man eben nicht genau arbeiten kann.“²⁹ Die Einstellung des Autors zu seinen eigenen Essays war jedoch eher kritisch. Aufgrund der schwierigen finanziellen Lage sah sich der Dichter von 1911 bis 1933 gezwungen, als Journalist mit dieser Textform umzugehen.³⁰ Er verfasste „Essays oder zumindest essayistische Prosa, Buch- und Theaterkritiken, Glossen, Betrachtungen und Porträts.“³¹ Zudem leistete er seinen Kriegsdienst teilweise als Herausgeber von Soldatenzeitschriften ab.³² Außer den Texten, die in Musils „Nachlaß zu Lebzeiten“ 1936 erschienen, wurde seine essayartige Prosa oft anonym in diversen Zeitschriften veröffentlicht.³³

²⁴ MoE, S. 253.

²⁵ Simon Jander, Die Ästhetik des essayistischen Romans. Zum Verhältnis von Reflexion und Narration in Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Brochs „Huguenau oder die Sachlichkeit“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 4 (2004), S. 527–548, hier S. 530.

²⁶ K. Röggla, das stottern des realismus: fiktion und fingiertes, ironie und kritik, Paderborn 2011, S. 3–4. [Im Folgenden zitiert als Röggla 2011].

²⁷ Vgl. K. Krauthausen, Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Rögglas Roman „wir schlafen nicht“, in: „Kultur & Gespenster“, 2 (2006), S. 119–125.

²⁸ Eva Behrendt, Die Sprachverschieberin. Unterwegs im Consultant-Milieu: Die Autorin Kathrin Röggla und ihr neues Stück „wir schlafen nicht“, in: „Theater heute“, 3 (2004), S. 56–58.

²⁹ Robert Musil, Über den Essay, in: ders., Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1334–1337, hier S. 1334.

³⁰ Vgl. Obermayer 1976, S. 34.

³¹ Vgl. ebd.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. ebd., S. 36.

Obermayer hebt hervor, dass Musil ein spezifisches Verständnis des Essay-Begriffs besitze. Er benutze den Terminus „nicht im Sinne einer literarischen Gattung, sondern einer psychologischen Kategorie.“³⁴ So gesehen sei das Ergebnis einer Erzählhaltung, die der menschlichen Grundhaltung des Essayismus entspricht, nicht notwendigerweise ein Essay.³⁵ In zwei von Musils Texten („Die Frau von gestern und morgen“ und „Der Dichter und diese Zeit“) erkennt Obermayer als Interpret den Glauben an einen Möglichkeitsmenschen.³⁶ In beiden Fällen werde deutlich, dass der abzuhandelnde Gegenstand in den Bereich der Hypothese gerückt wird, wobei „es dann nicht so sehr darauf ankommt, ob die ‚neue Frau‘ tatsächlich existiert oder nicht, ob man weiß, was ein Dichter ist oder nicht, sondern es wird vielmehr mit der Möglichkeit solcher Existenzen jongliert.“³⁷ Auch Rögglä geht es nicht um Aussagen mit Allgemeingültigkeit, sondern darum, die Leser durch zielgerichtete Fragestellungen zur Reflexion zu bewegen.

Essayistisch zu schreiben heißt, das herkömmliche Verständnis von bereits eingebürgerten Begriffen zu hinterfragen und die Leser zum kritischen Nachdenken darüber zu bewegen. In „Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit“ greift Musil die grundlegende Frage auf, was eine Nation sei.³⁸ Er konzidiert, dem Leser nur „Teilantworten“ geben zu können.³⁹ Oft bedient er sich dabei rhetorischer Fragen: „Will man nur glauben, daß es nichts gewesen sei, wenn Millionen Menschen, die zuvor nur für den Eigennutz und in übertünchter Angst vor dem Tode gelebt hatten, plötzlich mit Jubel dem Tod für die Nation entgegenliefen?“⁴⁰ Der Autor wirft die Frage auf, ob Staat und Nation vielleicht doch nur ideologische Konstrukte seien.⁴¹ Solche Probleme bewegen auch Rögglä am Ende des 20. Jhs. Die von Musil gesehene Ambivalenz des Menschen („Gutes und Böses schlagen bei ihm gleich weit aus, wie der Zeiger einer empfindlichen Waage“) entspricht der Vorstellung des Autors vom „Möglichkeitssinn“; dem freien Willen des Menschen stünden alle Möglichkeiten offen, daher bittet Ulrich Diotima: „[...] Versuchen wir einander zu lieben, als ob Sie und ich die Figuren eines Dichters wären, die sich auf den Seiten eines Buches begegnen.“⁴²

Ch. Schärf ist der Meinung, dass im modernen Essay die Subjektivität die wesentliche Rolle spielt.⁴³ Diese Eigenschaft ist auch für Musil und Rögglä von Bedeutung. Der österreichische Autor stellt fest: „Es ist Norm, daß im Roman der Dichter nicht selbst das Wort ergreift [...]. Die Grenze für das Erlebte bildet hier die Scheidung gegen [den] Essay [...].“⁴⁴ Zima legt in seiner Arbeit dar, dass „Begriffe wie Nichtidentität, Erfahrung, Selbstreflexion,

³⁴ Ebd., S. 40.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Ebd., S. 42.

³⁸ Robert Musil, *Die Nation als Ideal und Wirklichkeit*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Frisé, Bd. II, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 1059–1075.

³⁹ Ebd., S. 1059.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Annette Daigger, *Musils politische Haltung in seinen frühen Essays*, in: Gudrun Brokoph-Mauch, *Robert Musil: Essayismus und Ironie*, Tübingen 1992, S. 75–90.

⁴² *MoE*, S. 573.

⁴³ Vgl. Schärf 1999, S. 9.

⁴⁴ Robert Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1955, S. 86.

Ambivalenz, Selbstironie, Kontingenz, Konstruktivismus und Dialog aufs Engste mit der [...] von Krisen erschütterten individuellen Subjektivität zusammenhängen, die in der Gestalt des kritischen Intellektuellen der Spätmoderne am prägnantesten zum Ausdruck kommt.“⁴⁵ Auch Jander begreift die Subjektivität als wesentliches Merkmal des modernen Essays: „Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entsteht vor allem in Wien eine Essayistik, die sich [...] deutlich von derjenigen der älteren Essayisten-Generation [...] unterscheidet. Kennzeichnend ist dabei in erster Linie eine extreme Subjektivierung von Perspektive und Stil, die einen persönlich-empfindsamen, feuilletonistischen und teilweise narrativen Essay hervorbringt, der sich vor allem mit ästhetischen Themen und Eindrücken befasst.“⁴⁶

In Rögglas Werk spielt die subjektive Komponente ebenfalls die ausschlaggebende Rolle, wie ihre sehr engagierten Monolog-Essays zeigen. Die Autorin kommt jedoch zu dem Schluss, dass nach dem Entstehen einer „Kontrollgesellschaft“ sich das Verständnis von Subjektivität einem Wandel unterzogen habe: Im veränderten „gesellschaftsrahmen“ sei „ein verändertes verhältnis zur eigenen person feststellbar“; die Subjektivität werde anders erlebt und mit Begriffen wie „Flexibilität“, „Selbstverantwortung“, „Freiwilligkeit“ und „Lernbereitschaft“ in Zusammenhang gebracht.⁴⁷ Rögglas Interesse gilt auch der Auseinandersetzung mit dem Terminus „Gouvernementalität“ bei Michel Foucault,⁴⁸ der Frage, in welchem Maße die heutigen Menschen „einem ineinander von regierungstechniken und selbstregierungstechniken unterworfen sind.“⁴⁹ Diese Aussagen berühren Musils Diagnose der modernen Gesellschaft, in der dem Einzelnen viele Rollen aufgezwungen werden, und seine Kritik an der Entpersönlichung der menschlichen Beziehungen: „Es ist eine Welt von Eigenschaften ohne Mann entstanden, von Erlebnissen ohne den, der sie erlebt [...]“.⁵⁰

Für die Prosa von Musil und Röggla ist zudem die Dezentrierung der Persönlichkeit ihrer Figuren charakteristisch, die aus der pessimistischen Diagnose der modernen Kultur und Gesellschaft resultiert. Röggla diagnostiziert wie Musil die Auflösung des anthropozentrischen Verhaltens, indem sie u.a. den TV-Voyeurismus ihrer Zeitgenossen bloßstellt: Die Hyperrealität ersetze Erfahrungen im richtigen Leben, wodurch die Individualität beeinträchtigt werde: „und sie? was macht sie? [...] total überbewertet sitzt sie ihm gegenüber und macht sich jetzt möglichst klein, doch ihm kommt sie nicht so leicht aus: kulturfernsehen, aber öffentlich-rechtliches, das zieht sie sich rein.“⁵¹

Leśniak geht der Frage nach, „wie Musil in seinen Essays und seinem dichterischen Hauptwerk ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘ die Zahl als ‚reine Funktion‘ des quantitativen Denkens [...] handhabt und assimiliert.“⁵² Für den Essay zu Beginn des 20. Jahrhunderts sei

⁴⁵ Zima 2012, S. 4.

⁴⁶ Jander 2008, S. 101.

⁴⁷ Vgl. Kathrin Röggla, von topüberzeugern und selbststungläubigen, in: *kolik* 29, März 2005, S. 67–72, hier S. 70. [Im Folgenden zitiert als Röggla 2005b].

⁴⁸ Vgl. u.a. M. Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität*, Frankfurt am Main 2004.

⁴⁹ Vgl. Röggla 2005b, S. 70.

⁵⁰ MoE, Band I, S. 168.

⁵¹ Kathrin Röggla, *selbstläufer (wettrennen)*, in: dies., *Irres Wetter*, Salzburg 2000, S. 96–121, hier S. 97.

⁵² Leśniak 2013, S. 80.

eine Tendenz charakteristisch, die der Autor als „eine Steigerung des Bewusstseins für die Assimilationsmöglichkeiten mathematisch-naturwissenschaftlicher Erkenntnisse“ bezeichnet.⁵³ Die „Utopie des Essayismus“ sei „eines der Symptome“ dieser Erscheinung.⁵⁴ Auch A.M. Kochs weist auf das „Gesetz der großen Zahlen“ hin, von dem Musil in seinen „Tagebüchern“ spricht: „Er überträgt es in seinem Roman auf den [...] Funktionsmechanismus gesellschaftlicher Strukturen und allgemeingültiger Sinnggebung in der ‚Parallelaktion‘.“⁵⁵ Musil entlarve das „Gesetz der großen Zahlen“ als menschenverachtend, an „dessen Voraussetzungen er als bemerkenswert erachtet, daß man nicht mehr das einzelne Ereignis untersucht, sondern eine Gesamtheit.“⁵⁶

Wie Robert Musil zeigt Kathrin Röggla den negativen Einfluss der wirtschaftlichen Mechanismen auf das Leben des Einzelnen. Sie meidet moralisierende Bemerkungen. Wie Musil präsentiert sie bestimmte Erscheinungen, die sie von verschiedenen Seiten beleuchtet. In Anlehnung an K.R. Korte spricht sie ironisch von der „sogenannte[n] Zahlenakrobatik.“⁵⁷ Das markanteste Beispiel dafür, wie „die großen Zahlen“ das Leben des Einzelnen determinieren, bildet das Theaterstück „draußen tobt die dunkelziffer“: Die Auswirkungen der freien Marktwirtschaft können plötzlich, so die Autorin, Familien in den finanziellen Ruin treiben.⁵⁸

In ihrem Werk stellt Röggla wie Musil die Frage, ob die Herrschaftsordnung „Staat“ vielleicht doch nur ein ideologisches Konstrukt sei. Diesen Aspekt greift sie in ihren Essays auf, u.a. in „Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion.“⁵⁹ Selbst der Staat könne den sog. Durchschnittsbürgern keine Sicherheit bieten: „Was passiert, wenn Griechenland, Spanien, Portugal, England, Irland pleitegehen, was passiert dann mit dem Euro?“⁶⁰ Am Beispiel eines Managers, der kurz vor dem Einsturz des World Trade Center seinen Arbeitsplatz nicht verlassen will, veranschaulicht die Autorin, wieweit der Glaube an ökonomische Gesetze die Persönlichkeit steuern kann.⁶¹

Nach Jander können essayistische Einschübe in einem Roman „das Erzählgeschehen [...] perspektivieren, d.h. dem Potenzial des Essays entsprechend [...] interpretieren, [...], über es [...] reflektieren“, wie dies im „Mann ohne Eigenschaften“ und einigen Texten von Röggla geschieht.⁶² Laut Streitler betrachtet Musil Literatur als „Symptom“, d.h. er diskutiert Erscheinungen von allgemeiner Bedeutung von einem „Einzelfall“ (GW II, 1058) ausgehend.⁶³ Glander konstatiert: „Passagen, in denen eine scheinbar autonome Figur den Leser an ihren Reflexionen teilhaben lässt, wechseln immer wieder mit solchen [...], in denen der

⁵³ Leśniak 2013, S. 83.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Angela Maria Kochs, *Chaos und Individuum. Robert Musils philosophischer Roman als Vision der Moderne*, Freiburg/München 1996, S. 80.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Kathrin Röggla, *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*, Wien 2009, S. 26. [Im Folgenden zitiert als Röggla 2009].

⁵⁸ Kathrin Röggla, *draußen tobt die dunkelziffer*, in: *Theater heute*, 46 (2005), 7, S. 44–57.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 29.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 21–22.

⁶² Jander 2004, S. 529.

⁶³ Nicole Streitler, *Musil als Kritiker*, Bern 2006, S. 231.

vermeintliche Erzähler hinter den Wahrnehmungen anderer Figuren verschwunden oder [...] aufgelöst scheint.⁶⁴ Laut Glander werden im „Mann ohne Eigenschaften“ vor allem solche Begriffe reflektiert, die den öffentlichen Diskurs in Kakanien bewegen.⁶⁵ Jander weist zudem darauf hin, dass der Wechsel von der Erzählebene in die Ebene selbstständiger Reflexion im „Mann ohne Eigenschaften“ häufig durch den Wechsel ins Präsens gekennzeichnet sei.⁶⁶ Die „Ebene des Essays“ sei im Roman mit der Erzählebene verbunden, hauptsächlich durch Ulrich als „Medium einer essayistischen Denkhaltung“; aber auch Clarisses Gedanken entwickelten sich frei.⁶⁷ Schließlich nähert sie sich dem „Wahnsinn, weil sie den Anspruch erhebt, gleichzeitig die Totalität der Welt und ihrer Möglichkeiten zu entdecken.“⁶⁸ Der essayistisch-reflexive Teil ermöglicht auch eine umso tiefere Kritik an der sog. Parallelaktion.

In Rögglas Prosa treten auch verschiedene Reflexionsebenen auf, wenngleich essayistische Einschübe viel seltener verwendet werden als im „Mann ohne Eigenschaften“. So greift die Autorin in „really ground zero“ Begriffe wie „Freiheit“, „Haß“ und „open society“ auf.⁶⁹ Wie Musil schildert Röggla in ihrem Werk einen Zerfall moralischer Werte: Die Katastrophe des 11. September 2001 sei für eine erschreckend große Zahl von Intellektuellen nur eines von vielen bewegenden Gesprächsthemen geworden.⁷⁰ Die Zerstörung des WTC assoziiert sie daher mit einem „Entwertungsfeuer [...], [a]ngefacht nicht von Terroristen, sondern von dem ganz normalen Wirtschaftsalltag unserer Zeit.“⁷¹ Die Schilderung des Handlungsablaufs bildet in Rögglas Prosa manchmal nur eine Kulisse für allgemeinere Reflexionen, wie die folgende Textstelle nachweist: „unterbrechungen hat es klarerweise immer gegeben in meiner erinnerung, jetzt aber ist mein vorstellungsvermögen völlig am ende, nur ein verschwommenes bild von roten haaren ist noch hängengeblieben, und weiß gott, in dieser stadt gibt es nicht wenig möglichkeiten.“⁷² Statt Geschehnisse zu kommentieren oder die Ich-Erzählerin über sie reflektieren zu lassen, stellt Röggla jedoch oft kommentarlose Bilder zusammen, deren Interpretation sie dem Leser überlässt. Dies ist z.B. in „really ground zero“ der Fall, wo besonders markante Beispiele aus der Realität nach der Zerstörung des WTC präsentiert werden, den Filmeinstellungen einer Kamera gleich.⁷³ Die mit dem Text korrespondierenden Originalfotos erwecken den Eindruck, es handle sich bei „really ground zero“ um einen Dokumentarroman, der er jedoch nicht ist. In „das stottern des realismus. fiktion und fingiertes, ironie und kritik“ spricht sich Röggla gegen einen „falsch verstandenen dokumentarismus“ aus.⁷⁴ In „Verwörterung der Welt“ betont sie, „dass sich

⁶⁴ Kordula Glander, „Leben, wie man liest“. Strukturen der Erfahrung erzählter Wirklichkeit in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, St. Ingbert 2005, S. 182.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 188.

⁶⁶ Vgl. Jander 2004, S. 533.

⁶⁷ Ebd., S. 534.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. Kathrin Röggla, *really ground zero*, Frankfurt am Main 2001, S. 99.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 72.

⁷¹ Röggla 2009, S. 23.

⁷² Ebd., S. 22.

⁷³ Ebd.; vgl. E. Wojno-Owczarska, Beziehungen zwischen Literatur und Film am Beispiel des Schaffens von Kathrin Röggla, in: Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten, II/4 (2013), S. 349–368.

⁷⁴ Röggla 2011, S. 13.

Autobiografismus und Dokumentarismus nicht ausschließen müssen.⁷⁵ Die Künstlerin kritisiert Romane, in denen der Autor seine Figur „über reale Schauplätze jagt und [...] nachrichten der wirklichen Welt referieren lässt, damit man weiß, dass er heute und jetzt angesiedelt ist.“⁷⁶ Rögglas Interesse gilt zudem dem Spiel mit der Erzählform, u.a. der Frage, „wie und wann und in welchen Kontexten Rahmenbrüche und Selbstreferentialitäten geschehen [...]. also wenn beispielsweise in ‚Bryant Park‘ von Ulrich Peltzer der Erzähler plötzlich aus seiner New-York-Erzählung heraustritt und eine Briefpartnerin, die e-mails mitten aus dem elften September heraus schreibt, zitiert.“⁷⁷

Musils Essayismus will als Ausdruck einer Zeit gesehen werden, in der sich die einheitlichen Lebenszusammenhänge in „multiple Realitäten“ lösen, in eine „unüberbrückbare Vielfaltigkeit von Zweifeln und Möglichkeiten.“⁷⁸ Durch das „Zuvielwerden der Menschen, der Dinge, der Auffassungen, der Bedürfnisse, der Willen“⁷⁹ fühlt sich der Mensch zunehmend überfordert. Dieses Problem fokussiert auch Rögglas Werk. Nach Musil zerfällt die Identität des Einzelnen in Rollen, die man im privaten wie auch im beruflichen Leben zu erfüllen hat. Solche Rollenzuweisungen sieht auch Rögglas Werk. Ein Beispiel dafür ist „Wir schlafen nicht.“⁸⁰ Der Konkurrenzkampf erzwingt die Überidentifizierung mit dem Job. Die überarbeiteten Manager beschränken sich auf Affären im Arbeitsmilieu und greifen zu Suchtmitteln. Eine eigene Meinung wird der Firmenphilosophie untergeordnet. Nur am Ende des Romans lässt Rögglas eine der weiblichen Figuren über die Schnelllebigkeit der modernen Welt reflektieren. Die Ich-Findung des Individuums wird unmöglich, da die schnelllebige Welt kaum Zeit für eine persönliche Entwicklung lässt; eine entsprechende Kritik an der Gesellschaft findet sich auch in Musils Diagnose seines Zeitalters.

Bestimmte zeitgebundene Überzeugungen werden im „Mann ohne Eigenschaften“ durch literarische Figuren zum Ausdruck gebracht. Das kommt in Rögglas Prosatexten selten vor. In ihren Werken scheinen Reflexionen der meist weiblichen Ich-Erzähler mit Überzeugungen der Autorin übereinzustimmen. Wie Musil bringt auch Rögglas Werk die beunruhigte Stimmung einer Jahrhundertwende zum Ausdruck. Rögglas Essays sind bisher nie vollständig erfasst worden. Ihre Erzählungen und essayartige Prosa wurden u.a. in unterschiedlichen Sammelbänden veröffentlicht.⁸¹ Eine Auswahl ging in den Band „Besser wäre: keine“⁸² ein, darunter auch einige Texte, die schon zuvor publiziert wurden;

⁷⁵ Kathrin Rögglas, Die Verwörterung der Welt, in: *Literaturen* 5 (2005), S. 78–83, hier S. 83.

⁷⁶ Ebd., S. 5.

⁷⁷ Rögglas 2011, S. 13.

⁷⁸ MoE, S. 217.

⁷⁹ Ebd., S. 1552.

⁸⁰ Kathrin Rögglas, wir schlafen nicht [Roman], Frankfurt am Main 2004; dies., wir schlafen nicht [Theaterstück], in: *Theater heute*, 3 (2004), S. 59–67.

⁸¹ Vgl. u.a. K. Rögglas: von topüberzeugern und selbstungläubigen, in: *Leiden... Genießen. Zu Lebensformen und -kulissen in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von F. Aspöcklgerger und G.E. Moser, Innsbruck [u.a.] 2005, S. 248–261; dies., kollision und konvergenz, in: *Stromabwärts. Neue Prosa aus Österreich*, hrsg. von J. Gelich und O. Nimigean, Klagenfurt 2006, S. 338–361; dies., Nicht kleckern (übersteuert), in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 34. Jg., 140 (Dezember 1996), S. 444–446.

⁸² Kathrin Rögglas, besser wäre: keine. Essays und Theater, Frankfurt am Main 2013.

z.B. wurden die Essays „geisterstädte, geisterfilme“ und „die rückkehr der körperfresser“ als Dopplessay „disaster awareness fair“ 2006 im Verlag Droschl in Wien veröffentlicht.

Rögglas Essays erschienen auch in österreichischen und deutschen Zeitschriften, u.a. in „Bella triste“, „erostepost“, „Hundspost“, „Impressum“, „kolik“, „Literaturen“, „Salz“, „Theater heute“, „A Terv/Die Planung“, „Wespennest“, in den „manuskripten“, im „Standard“ und in der „Neuen Rundschau“.

Zu den Erscheinungsformen des Essayismus zählt Jander eine „als schlagartig in Erscheinung tretende Korrespondenz von begrifflicher Erkenntnis und poetischer Welt, die über die etablierten Muster des Begrifflichen hinaus eine spontane, subjektive Antizipation und Assoziation hervorruft.“⁸³ Solche Muster der Spontaneität finden sich bei Röggla seltener, jedoch gibt es auch in ihren Werken Fragmente, wo die durch „begriffliche Erkenntnis“ determinierten Passagen sich ins Poetische wenden, z.B. in „really ground zero“. Hin und wieder unterbrechen ansprechende Passagen die Beschreibung der erschreckenden Realität in den ersten Tagen nach dem 11. September 2001, z.B. die Beschreibung der Natur in einem New Yorker Park.⁸⁴

Zu den Charakteristika essayistischer Prosa gehöre darüber hinaus, so Bachmann, die „Diffusion“, die darauf beruhe, dass der Text einen Gedanken weder im Sinn einer linearen Entwicklung des Themas weiterführt, noch auf das Hauptthema zurückleitet.⁸⁵ Den Essay „Das hilflose Europa oder die Reise vom Hundertsten ins Tausendste“ interpretiert Zima als ein Musterbeispiel der „additiven Methode“: Musil gehe hier von Satz zu Satz auf neue Ideen zu, um diesen dann auch „willfährig nachzugehen.“⁸⁶ So werde das Thema „Nation“ von Abschnitt zu Abschnitt variiert und mit semantisch angrenzenden Themen wie „Geschichte“, „Staat“, „Ideologie“, „Krieg“, „Friede“, der „Einzelne“ und „Mensch“ verknüpft.⁸⁷ Azis Sbai spricht hier von Musils Neigung, entgegengesetzte Denkrichtungen gegeneinander argumentieren zu lassen.⁸⁸ Laut Leśniak entspringen die charakteristischen Merkmale von Musils Texten dem „Differenzierungsvorgang, dessen distinktive Operationen sich nicht auf ein Motiv richten, sondern mehreren verstreuten Reflexionszonen gelten, wenn Zentrierung im Wechselspiel von reflexiv-hypothetischen und/oder evokativ-emphatischen Annäherungen an den Gegenstand geleistet wird.“⁸⁹ So konzentriere sich Musil im Essay „Das hilflose Europa...“ auf Begriffe wie „Rasse“ und „Staat“ und beleuchtete sie von verschiedenen Seiten.⁹⁰ Leśniak betont, dass „dem reflexiv-differenzierenden wie dem affektiv-transitiven Wahrnehmungsmodus bei Musil das funktionale, d.h. der Ausrichtung auf Objekt und Kausalität enthobene Verstehen“ zugrunde liege: „Dies hat eine ‚geheime Entsprechung‘ von den antinomischen Wahrnehmungsmodi zur

⁸³ Jander 2004, S. 529.

⁸⁴ Vgl. u.a. K. Röggla, really ground zero, Frankfurt am Main 2001, S. 99.

⁸⁵ Bachmann 1969, S. 172.

⁸⁶ Zima 2012, S. 197.

⁸⁷ Ebd., S. 198.

⁸⁸ Azis Sbai, Essayismus in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“ im Kontext der Klassischen Moderne, Norderstedt 2003, S. 25.

⁸⁹ Leśniak 2013, S. 97–98.

⁹⁰ Ebd.

Folge, die in Musils Denken eine ihm eigene Unbestimmtheit, ein Schwanken gezeitigt hat zwischen Persönlichem und (Un-)Überpersönlichem, zwischen unberechenbarer Manigfaltigkeit moralischer Wertungsmöglichkeiten und übersichtlichem Zusammenhang.⁹¹

Unter Rögglas Essays sind sowohl Texte, die den Begriff Diffusion geradezu verkörpern, als auch Werke, die durch eine klare Gedankenführung im Sinn einer linearen Entwicklung des Themas gekennzeichnet sind. Zur letzten Gruppe gehört der Text „von topüberzeugern und selbstungläubigen.“⁹² Der erste Satz bildet die These des Essays: „wie anstrengend es doch sein kann, authentisch zu sein.“⁹³ In der gekürzten Version des Textes nimmt der Einleitungssatz zum zweiten Absatz den Inhalt dieses Fragments vorweg: „wie anstrengend es sein kann, authentisch zu sein, davon können auch filmemacher erzählen.“⁹⁴ In der ausgearbeiteten Version bezieht sich der zweite Absatz auf Erfahrungen eines „Durchschnittsbürgers.“⁹⁵ Die Autorin nutzt unterschiedliche Szenen aus der Medienwelt, deren Relevanz heutigen Zuschauern vertraut sein dürfte.⁹⁶ Beide Versionen des Essays sind in kleinere Abschnitte gegliedert, die sich jeweils auf das Hauptthema und auch aufeinander beziehen. Sie werden durch bestimmte Motive verbunden, z.B. die Erwähnung des Werks von Alexander Kluge.⁹⁷ Im weiteren Verlauf werden Überlegungen der Autorin, die um das Thema des authentischen Auftretens in der Öffentlichkeit kreisen, wie folgt zusammengefasst:

„es scheint so, als stünden heute zwei sehr unterschiedliche formen des authentischen sich medial gegenüber, beide korrespondieren über die doppelfigur des topüberzeugers und selbstungläubigen, jenes menschen, der nicht enthalten sein möchte in der szenerie. weder in den mühen der präsenz, die immer nur nach vorne geht, die ein starkes, nicht rückbezügliches, nicht den rahmen thematisierendes subjekt abbildet, noch in der konfrontation mit dem eigenen blick, den mühen einer ästhetischen ordnung.“⁹⁸

Der logische Aufbau und der Argumentationsmodus lassen in Bezug auf diesen Text den Begriff „Diffusion“ nicht zu. Es gibt allerdings Werke von Rögglä, die sich, wie Musils Essays, diesem Grundsatz unterordnen lassen. Ein Beispiel hierfür ist „Jun-Yang-Wörterbuch.“⁹⁹ Nicht das Kunstwerk der Titelfigur steht im Fokus der Gedanken der Ich-Erzählerin, es dient ihr zur Reflexion über die moderne Kunst und deren Publikum. Die einzelnen Abschnitte münden in reflexive Passagen, deren Gegenstand nur assoziativ mit dem Zentralmotiv verbunden ist. Nur einzelne Bemerkungen sind mit der Titelfigur verknüpft.¹⁰⁰ Die Autorin

⁹¹ Ebd.

⁹² Kathrin Rögglä, von topüberzeugern und selbstungläubigen, in: Leiden... Genießen. Zu Lebensformen und -kulissen in der Gegenwartsliteratur, hrsg. von F. Aspetsgerger und G.E. Moser, Innsbruck [u.a.] 2005, S. 248–261. [Im Folgenden zitiert als Rögglä 2005a].

⁹³ Rögglä 2005b, S. 71.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Rögglä 2005a, S. 241.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Vgl. Rögglä 2005b, S. 67 und 71.

⁹⁸ Ebd., S. 72.

⁹⁹ Kathrin Rögglä, Jun-Yang-Wörterbuch, in: Impressum (2008), hrsg. von F.J. Czernin und M. Janda, S. 225–239 [Im Folgenden zitiert als Rögglä 2008].

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 234.

lässt hier additiv schnell wechselnde Bilder aufeinander folgen: Es geht u.a. um „seltsame namen der spam-mailer“, „fantasiearchitekturen“, die in Europa entstehen, um natürliche Katastrophen, schließlich um aufwendige Hollywood-Produktionen und eine medial vermittelte Sibirienreise Putins.¹⁰¹ Die Vielfalt der angesprochenen Themen entspricht der Flut der medialen Bilder.

In Rögglas Essays fällt die häufige Thematisierung des Schreibprozesses auf, der durch selbstkritische Kommentare des Erzählers relativiert wird. Die Literaturforschung sieht darin ein Merkmal der essayistischen Prosa.¹⁰² So reflektiert Röggla über ihren Ausdrucks-willen als Autorin und über die Essayform: „nein, sage ich mir, ich werde das nicht wieder-holen. ich werde hier vielmehr radebrechen [...] und nicht etwa mich an die zusammen-fassende beschreibung halten, wie man das von kunstkritikern kennt.“¹⁰³ Auch die Rolle der Sprache in der Kommunikation wird thematisiert: „sprache ist deswegen auch immer fremdsprache, weil sie niemals vollständig sein kann. sie wird nie vollendet sein und nie zur gänze abbildbar. das wäre ihr tod.“¹⁰⁴ Die Autorin legt dar, warum sie im Titel an die Figur des chinesischen Künstlers anknüpft: „bei jun yangs künstlerischen äußerungen handelt sich um eine artikulationsweise, die sich mit bildern in bildern befasst, kürzel anwendet, um die imagination des gegenübers anzustacheln.“¹⁰⁵ Im Gegensatz zum Text „von topüberzeugern und selbstungläubigen“ wirkt der Gedankengang im „Jun-Yang-Wörterbuch“ freier, so dass selbst die Erzählerin sich gezwungen fühlt, über den Stil des Textes kritisch zu reflektieren:

„und ich werde wohl eine dieser leerstellen erwischt haben, denn nur so ist zu erklären, wie ich auf diese bilder komme. oder bin ich nicht eben über die putinbilder gestolpert, wo ich doch eigentlich mit was ganz anderem anfangen wollte, meinen eigenen supermangeschichten, und jetzt treffe ich auf die der anderen.“¹⁰⁶

Auch Musil reflektiert über den Schreibprozess und die Textart Essay. Im „Mann ohne Eigenschaften“ macht er folgende aussagekräftige Bemerkung:

„Ein Essay ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt. Nichts ist dem fremder als die Unverantwortlichkeit und Halfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt, aber auch wahr und falsch, klug und unklug sind keine Begriffe, die sich auf solche Gedanken anwenden lassen, die dennoch Gesetzen unterstehen, die nicht weniger streng sind, als sie zart und unaussprechlich erscheinen.“¹⁰⁷

In Rögglas „Jun-Yang-Wörterbuch“ reflektiert die Ich-Erzählerin zudem über das Doppelgänger-Phänomen, ein Motiv, mit dem sich auch Musil auseinandersetzt: „das bringt mich auf den gedanken, dass wir bald alle über einen doppelgänger verfügen könnten

¹⁰¹ Ebd., S. 227–235.

¹⁰² Nach Jander könne im essayistischen Roman „die Erzählung als solche und auch die Reflexion selber reflektiert werden“ (vgl. Jander 2004, S. 531).

¹⁰³ Röggla 2008, S. 225.

¹⁰⁴ Ebd., S. 227.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

(vorausgesetzt, wir zahlten dafür), der die Identitätsarbeit dann für uns übernimmt, damit wir uns anderen fragen zuwenden können.“¹⁰⁸ Auch die Frage der nationalen Identität wird thematisiert: „nirgendwo sind die menschen stärker zurückgeworfen auf ihre herkunft als in der emigration, vor allem, wenn sie keine luxusemigration ist [...], wenn der einzige rückhalt die eigene community ist.“¹⁰⁹ Mit Blick auf ihre eigene Identität fragt sich die Erzählerin, inwiefern diese mit ihrer Herkunft aus Salzburg oder dem Sprachgebrauch, insbesondere dem Dialekt, vorgegeben ist.¹¹⁰ Auch Musil spricht die Frage der Identität an. In Rögglas Texten ist der Umgang mit diesem Motivkomplex jedoch in der Realität des neuen Jahrtausends verankert: Sie greift z.B. die Frage auf, ob der Verlust des Reisepasses oder der Diebstahl der persönlichen elektronischen Daten mit dem Verlust der Identität gleichgesetzt werden kann.

Zima stellt treffend fest, dass auch im Drama der Spätmoderne die Handlung durch essayistische Einschübe unterbrochen werden könne.¹¹¹ Seine These bestätigen Musils „Die Schwärmer“ und ausgewählte Theaterstücke von Röggl. B. Cetti Marinoni bezeichnet die „Schwärmer“ als ein essayistisches Drama und betont seine paradigmatische, offene Struktur.¹¹² Laut Zima zeugen die ambivalenten Charaktere in diesem Theaterstück von der wachsenden Selbstreflexivität der Gattung Drama.¹¹³ Wie die folgende Textstelle nachweist, treten auch bei Röggl essayistische Passagen in dramatischen Texten auf. Eine der anonymen Figuren in „fake reports“ reflektiert über die mediale Vermittlung der Bilder vom 11. September 2001:

„ja, flugzeuge bleiben jetzt immer stehen, in den bildern bleiben jetzt immer flugzeuge stehen, in den bildern von ganz anderen städten, in den fotos vom letzten urlaub, in den werbungen für gucci oder ein parfum, in den filmen bleiben sie stehen, dokumentarfilmen, spiefilmen.“¹¹⁴

Auch in anderen Bühnenwerken von Röggl reflektieren ausgewählte Gestalten über ihr Leben und die sie umgebende Realität; ein Beispiel dafür sind u.a. die Figuren der Dolmetscher im Theaterstück „die unvermeidlichen.“¹¹⁵ In „worst case“ betonen reflexive Passagen die Gefahr der ökologischen Katastrophe.¹¹⁶ Man kann jedoch nicht den allgemeinen Schluss ziehen, dass in Rögglas Theaterstücken die essayistischen Einschübe die Entwicklung der Handlung verzögerten oder gar hinderten, denn manche ihrer Bühnenwerke (z.B. „draußen tobt die dunkelziffer“) weisen keinen linearen Handlungsablauf auf.¹¹⁷

Im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des Essay-Begriffs weist Zima auf den von Kristeva in Anlehnung an Bachtin eingeführten Begriff der Intertextualität hin.¹¹⁸

¹⁰⁸ Ebd., S. 229.

¹⁰⁹ Ebd., S. 235.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. Zima 2012, S. 11.

¹¹² Vgl. Bianca Cetti Marinoni, Essayistisches Drama. Die Entstehung von Robert Musils Stück „Die Schwärmer“, München 1992, S. 94.

¹¹³ Vgl. Zima 2012, S. 12 und S. 14.

¹¹⁴ Kathrin Röggl, fake reports [Spielfassung], Frankfurt am Main 2003, S. 430.

¹¹⁵ Vgl. K. Röggl, die unvermeidlichen [Spielfassung], Frankfurt am Main 2011.

¹¹⁶ Vgl. K. Röggl, worst case [Spielfassung], Frankfurt am Main 2011.

¹¹⁷ Vgl. K. Röggl, draußen tobt die dunkelziffer [Spielfassung], Frankfurt am Main 2005, S. 3.

¹¹⁸ Vgl. J. Kristeva, L'Acte de naissance de l'intertextualité ou l'espace de la signification, in: L'Intertextualité, hrsg. von S. Rabau, Paris 2001, S. 57; Zima 2012.

G. Martens betont, dass es Musil auf einen Intertext ankomme, der „jede gattungsmäßige Klassifikation verbietet.“¹¹⁹ Den intertextuellen Charakter des Essays im 20. Jh. hebt u.a. R. Pfammatter hervor.¹²⁰ Diese These lässt sich auch am Beispiel der Essays von Röggla veranschaulichen. In ihren Texten finden sich Hinweise auf das zeitgenössische Kino sowie auf bedeutende literarische Werke. Ihre Essays bilden ein dichtes Assoziationsnetz. Zahlreiche Aussagen der Künstlerin zeugen von ihrer Auseinandersetzung mit Susan Sontag, Michel Foucault und Alexander Kluge. Als Beispiel lässt sich der Text „das stottern des Realismus“ anführen.¹²¹ Die Autorin geht hier auf ausgewählte Werke von Alexander Kluge, Heinrich von Kleist, Heiner Müller und Ulrich Peltzer ein. Die in Rögglas Essays und Vorträgen wiederholt genannten Autoren Hubert Fichte, Elfriede Jelinek, Denis Johnson, Thomas Kling, Werner Schwab, Oswald Spengler, René Pollesch, David Foster Wallace und Feridun Zaimoglu lassen auch Parallelen vermuten. In einem Presse-Interview stellte die Autorin fest, dass sie sich zudem „auf emphatische Weise bruchstückhaft immer wieder mit Michel Foucault, Gilles Deleuze, Judith Butler“ beschäftigt habe.¹²² In mehreren Texten reflektiert sie auch über das Werk von Hubert Fichte. Sie bezeichnet sein Schaffen als „eine Zwitterform [...], eine Zusammenstellung unterschiedlicher Genres und literarischer Formen“ und weist auf seine „Ästhetik des Disparaten hin.“¹²³ Die Künstlerin erwähnt in ihrem Schaffen auch polnische Autoren, u.a. Sławomir Mrożek, Ryszard Kapuściński und Andrzej Stasiuk.¹²⁴ Rögglas literarische Auseinandersetzung mit Werken anderer Künstler weist zudem auf Zimas Feststellung hin bezüglich der Fähigkeit des Essays, verschiedene Textarten aufzunehmen, womit der Essay als „Intertext par excellence“ zu bezeichnen wäre.¹²⁵ Der Essay reagiere auch „auf die sprachliche Situation einer Gesellschaft oder Epoche.“¹²⁶ Diese Frage wird u.a. in Rögglas Text „Die Verwörterung der Welt“ aufgegriffen: Die Autorin thematisiert hier die „sprachliche Situation“ der globalisierten Gesellschaft.¹²⁷

In ihrer Prosa schließt sich Röggla zudem an Musils Begriff des „Möglichkeitssinns“ an. Sie reflektiert über das Spiel mit der Erzählform und die Möglichkeiten, die einem Dichter zur Verfügung stehen:

„etwas geschieht, als ob das das einzige sei: Variationen ungebunden auf den Tisch zu legen, und was dabei herauskommt, ist nichts weiter als eine Menschenmenge [...]. Man muß zusehen, daß man weiterkommt mit der Geschichte, und 1 Frau geht immer ab, auch in dieser Erzählung wollen wir mit ihr zu tun bekommen, also mal her mit ihr, dalli dalli, oder geht die eine jetzt etwa nicht in dieses Café und verschwindet darin, sie bleibt jedenfalls nicht draußen und tut was zur Sache, die wir so schön beobachten könnten.“¹²⁸

¹¹⁹ G. Martens, Ein Text ohne Ende für den Denkenden. Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“, Frankfurt am Main [u.a.] 1999, S. 64.

¹²⁰ René Pfammatter, Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, Hamburg 2002, S. 85.

¹²¹ Vgl. Röggla 2011.

¹²² D. Dieckmann, „Anleitung zum Nichtlesen“, in: Neue Zürcher Zeitung, 22.08.2007, 193, S. 26.

¹²³ Kathrin Röggla, Die Verwörterung der Welt, in: Literaturen, 5 (2005), S. 78–83, hier S. 83. [Im Folgenden zitiert als Röggla 2005c].

¹²⁴ Vgl. Röggla 2011, S. 6.

¹²⁵ Zima 2012, S. 6.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Röggla 2005c, S. 78–83.

¹²⁸ Kathrin Röggla, Reiner Unterhaltungswert & angestrebter Mittelstand, in: dies., Niemand lacht rückwärts, Frankfurt am Main 2004, S. 19–27, hier S. 19.

Durch den ironischen Kommentar des Erzählers entsteht der Eindruck, als stünden der weiblichen Figur alle Wege offen, als wären alle Pläne in der Erzählung realisierbar. Das zitierte Fragment kann mit Ulrichs essayistischer Lebenshaltung assoziiert werden und mit der Forderung, so zu leben, als ob man eine Geschichte erzählte. Die erwähnten „Variationen“ erinnern an Musils „Möglichkeiten“, von denen er im November 1910 in seinen „Tagebüchern“ schreibt: „Literatur ist ein kühner, logischer kombiniertes Leben. Ein Erzeugen oder Herausanalysieren von Möglichkeiten usw.“¹²⁹

Ein optimistischer Glaube an unbegrenzte Möglichkeiten zeigt sich selten in Rögglas Prosa. Ihre Diagnose der technisierten Zivilisation und der globalisierten Gesellschaft mutet nicht optimistisch an. Im Essay „Unsere Wikipedia-Welt“ stellt Rögglä fest, die harten ökonomischen Gesetze könnten die Existenz des Einzelnen so weitgehend determinieren, dass man nicht nur einen „Möglichkeitssinn“, sondern auch einen „Wirklichkeitssinn“ besitzen müsse.¹³⁰ Die Autorin variiert und relativiert Musils Begriff des Möglichkeitssinns, der sich in ihren Augen als unzeitgemäß erweist: „wie heißt es so schön? wirklichkeitssinn besitzen heißt nicht nur, ebenfalls über möglichkeitssinn zu verfügen, sondern auch über konfliktsinn, doch wer kann das heute noch von sich behaupten?“¹³¹ Die Künstlerin beschäftigt sich nicht nur mit dem Typus des Möglichkeitsmenschen. Sie reflektiert auch über den von Richard Sennett propagierten „flexiblen Menschen“ und über die von Gilles Deleuze diagnostizierte Ablösung der „Disziplinargesellschaft“ durch die „Kontrollgesellschaft.“¹³²

Auch die Vorahnung einer möglichen, oft nicht näher bestimmten Katastrophe und die Untergangsstimmung verbinden Rögglä und Musil. Diese Motive spielen die zentrale Rolle u.a. in „disaster awareness fair.“¹³³ Für Rögglas Werk ist das Interesse an Katastrophen an sich charakteristisch.¹³⁴ Nicht nur im Prosaband „die alarmbereiten“, sondern auch im Essay „die rückkehr der körperfresser“ macht die Autorin die Leser auf die Gefährdung des Lebens des Einzelnen aufmerksam. Zudem stellt sie die Rolle der sensationslüsternen Medien und die unverantwortliche Informationspolitik der Machttäger in Frage, die die sog. Durchschnittsbürger in panische Angst vor Katastrophen versetzen.¹³⁵

In seiner Arbeit „Essay / Essayismus“ resümiert Zima die Entwicklung des modernen Essays und stellt fest, dass die kritische Einstellung der Postmoderne häufig mit dem Essayismus zusammenfalle.¹³⁶ Man kann durchaus Analogien zwischen Musils und Rögglas Prosa und den stilistischen Grundlagen der Postmoderne feststellen. Musil setzt sich mit der Frage nach einer neuen Form des Erzählens als Folge der gefühlten Unzulänglichkeit der

¹²⁹ Robert Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1955, S. 128.

¹³⁰ Kathrin Rögglä, *Unsere Wikipedia-Welt*, in: *Theater heute*, 1 (2007), S. 67–68, hier S. 68.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. Rögglä 2005b, S. 70; vgl. Rögglä 2009.

¹³³ Kathrin Rögglä, *disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film*, Wien 2006.

¹³⁴ Vgl. Ch. Ivanovič, *Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas „really ground zero“*, in: *Kultur & Gespenster*, 2 (2006), S. 108–117; *Körperfresser* [anonym], in: *profil*, 22.01.2007, 4, S. 101.

¹³⁵ Vgl. K. Rögglä, *die rückkehr der körperfresser*, in: *dies., disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film*, Wien 2006, S. 31–51, hier S. 33–34.

¹³⁶ Zima 2012, S. 4.

traditionellen Erzählkunst auseinander. Diese Suche ist auch für Rögglas Schaffen charakteristisch. In Rögglas und Musils Prosa bilden die Ereignis- und Handlungsabfolgen keine festgefügt Einheiten. Ihre Werke zeichnen sich durch eine große ästhetische Freiheit aus, die Ereignissen und Handlungen, aber auch der Reflexion weiten Raum lässt. Mit innovativen Erzählmitteln unterstreichen beide Künstler ihre pessimistische Diagnose der modernen Gesellschaft, der problematischen Identität des Einzelnen und des Zerfalls der traditionellen Werte: „Die Welt ist nicht mehr im Shakespeare’schen Sinne erzählbar.“¹³⁷

¹³⁷ Röggla 2009, S. 45.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Petra Buchta

Schlesische Universität in Katowice

Erika Manns Essays

The Essays of Erika Mann. The essay has been thought to be dominated by men. Nowadays, efforts have been made to analyze female essay writing and its differences from the standard model. Erika Mann's works bear marks of essay writing; the author seems to draw on other forms of journalistic writing in order to eventually reach the form in question with the openness of the genre. The focus of the following article is one of Mann's unpublished works that proves her involvement in politics and her understanding of contemporary social issues.

Keywords: Erika Mann, essay writing, female essay writing

Der Essay gilt in der Literaturkritik eher als eine Männerdomäne. In der Forschung verweist man aber immer häufiger auf die Andersartigkeit des weiblichen Essays und dessen Abweichung vom Gattungsmuster. Diese Probleme treffen auch auf Erika Manns Schreiben zu. Auch in ihrem Schaffen lassen sich essayistische Merkmale erkennen: die Autorin scheint von anderen publizistischen Formen auszugehen, um schließlich den Essay – im Sinne des Prinzips der gattungsbezogenen Offenheit – anzustreben. Zum Gegenstand der Analyse wurde ein Text gewählt, der E. Manns politisches Engagement offenbart und auf ihre Sensibilität für gesellschaftliche Fragen hindeutet.

Schlüsselwörter: Erika Mann, Essay, weiblicher Essay, essayistisches Schreiben

Der Nachlass der ältesten Tochter eines der bekanntesten Autoren des deutschsprachigen Raumes ist, was unwahrscheinlich erscheint, bis heute kaum erforscht. Erika Mann (1905–1969) war nicht nur Schauspielerin, Kabarettistin und Autorin zahlreicher Glossen – sie äußerte ihre Überlegungen in Form von Reportagen, Reden und Essays. Diese erschienen in der Presse und sind nur teilweise als Sammlungen veröffentlicht worden.¹

Erika Manns Schreiben diente vor allem als Ausdruck der Distanziertheit zur Welt, deren Teil sie nicht sein wollte. Ihre scharfe Kritik kommt in den politischen Essays zu Wort. Ihre

¹ Der Nachlass von Erika Mann wurde nur zum Teil publiziert. Anna Zanko Prestel hat E. Manns Korrespondenz in zwei Bänden herausgegeben (Anna Zanko Prestel, Briefe und Antworten, Bd. I 1992–1950, Bd. II 1951–1969, München 1984/85). Einen Sammelband mit Glossen, Reportagen, Reden und Essays, der einen Überblick über das ganze Werk von E. Mann verschafft, haben Irmela von der Lühe und Uwe Neumann zusammengefasst, ediert und veröffentlicht. Eine Unmenge von Texten befindet sich aber in den Archiven, u.a. im Literaturarchiv der Monacensia (zum Teil liegen dort handschriftliche Manuskripte vor), im Deutschen Exilarchiv der Deutschen Bibliothek oder im Deutschen Rundfunkarchiv im Frankfurt a.M.

detaillierten Interpretationen und subtilen Kommentare sind in den literarischen Essays zu finden, die nach dem Kriegsende publiziert wurden. E. Mann publizierte bereits in den 1920er Jahren, um ihre Reisen zu finanzieren. In den Glossen, welche die Autorin schnell bekannt gemacht haben, teilte sie den Lesern ihre Überlegungen und Erfahrungen über die Schauspielerei, Motorisierung, Hotelaufenthalte und Menschen, denen sie begegnet ist, mit. „Die Machtübernahme der Nationalsozialisten und das Exil machten aus ihr eine antifaschistische Kabarettistin, die bekannte Kriegskorrespondentin und politische Publizistin“², bemerkt Irmela von der Lühe und verweist auf die eigenartigen, historisch bedingten Entwicklungswege von E. Mann. Als ihr nämlich aus politischen Gründen die Theaterbühne verboten wurde, hat sie ihr eigenes Kabarett gegründet und immer häufiger zur Feder gegriffen, um die Deutschen und Amerikaner über die Nazi-Herrschaft aufzuklären. In der Exilzeit, nachdem sie 1933 mit „Pfeffermühle“ Deutschland verlassen hat, begann sie, Kinderbücher zu verfassen und als Kriegskorrespondentin mit der BBC zusammenzuarbeiten. Neben Alfred Döblin, Ernest Hemingway, Erich Kästner und Willy Brandt – um nur einige zu erwähnen – war Erika Mann bei den Nürnberger Prozessen akkreditiert, was von der Anerkennung ihres Engagements in das politische Leben Deutschlands zeugt.

Erika Manns Texte zeichneten sich durch eine facettenreiche Auswahl an Strategien aus, die sowohl ein bestimmtes Ziel verfolgten, als auch einen mächtigen Einfluss auf den Empfänger des Textes auszuüben versuchten. Ihre Texte wurden ursprünglich keiner Gattung von der Autorin zugeordnet – erst in dem Sammelband „Blitze überm Ozean“ wurden einige ausgesondert und im Kapitel „An die Vernunft appellieren. Politische und literarische Essays (1945–1969)“ zusammengestellt. Im Rahmen des folgenden Artikels wird der essayistische Charakter des Schaffens von Erika Mann untersucht. Sind E. Manns Texte Essays? Wird mit ihnen eine subjektive Auseinandersetzung mit dem objektiven Sachstand geliefert? Befolgt sie beim Verfassen von Texten die gattungsspezifischen Merkmale des Essays, knüpft sie an dessen Tradition an, oder strebt nur eine essayartige Form an?

Die Vielfalt von E. Manns essayistischen Strategien wird im Folgenden nur an einem Text exemplifiziert – an dem Werk „Besuch beim Karl Haushofer“. Sein englischsprachiges Manuskript wurde deswegen gewählt, weil er als eine Hybride von Reportage und essayistischer Schreibweise zu verstehen ist. Ansonsten ist seine Botschaft äußerst aktuell für den damaligen Empfänger und er zeugt von E. Manns deklariertem Engagement im politischen Lebensbereich.

1. Das Lesen der weiblichen Essays

Essays von Frauen waren zu E. Manns Zeiten keine von den Autorinnen beliebte und von den männlichen Empfängern dieser Texte hoch geschätzte Ausdrucksform.³ Paradox-

² Irmela von der Lühe, Erika Mann (1905–1969), in: John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt, Sandra H. Hawrylychak, *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bern und München 1994, Bd. 4, S. 1191.

³ In dem Sammelband der deutschen Essays, der von Ludwig Rohner herausgegeben wurde, ist nur ein weiblicher Text zu finden. Ricarda Huch, deren Essay sich nach den Prinzipien der angelsächsischen Essaytradition richtet, wurde als einzige Essayistin zum homogenen Kreis der Schriftsteller zugelassen. Vgl. Ludwig Rohner, *Deutsche Essays*, Berlin 1968, Bd. 4, S. 37–50

erweise scheint die Offenheit, die dieser Gattung⁴ zugeschrieben wird, den Vertretern beider Geschlechter Tür und Tor nicht gleich zu öffnen. Mit Frauen geht diese Gattung nicht so 'gnädig' um wie mit den Schriftstellern, die sich mit Essays viel besser abfinden, indem sie kritisch vorzugehen und ihre eigene Persönlichkeit zu entfalten vermögen. Der Essay als Form inkorporiert in sich solche Polaritäten wie Neigung zum Ernst und zur Frivolität, Wortwörtlichkeit des Gezeigten und metaphorischen Charakter der Darstellungsweise, Begrenzung auf das Fragmentarische und Streben nach dem Ganzen, Diskurs und Narration oder Literatur und Philosophie bzw. Wissenschaft. Im Essay zählen nicht die Resultate des Denkens, sondern der Prozess an sich. Die Kontinuität der Denkweise, die Autoreflexion ist essenziell. Unterliegt der Essay dem männlichen Diskurs und darf er deswegen nur von Männern verfasst werden, oder können sich auch Frauen mit dieser Textform vertraut machen, ohne den Männern in ihrer Schreibweise nachzueifern?

Die Forscherinnen des ‚weiblichen Essays‘⁵ machen auf folgende Probleme aufmerksam: Da sich der Essay mit dem schon Präsenten auseinandersetzt und eine subjektive Stellungnahme vertritt, braucht sich der scheinbare Dilettant – der Autor des Textes – in der Materie der Geschehnisse und in Theorien auszukennen. Laut Lukács basiert der Essay auf „etwas bereits Geformtem“⁶, auf kulturellen Erscheinungen, und lässt sich laut Montaigne als Versuch an sich selbst verstehen. Um aber „seine Freizügigkeit und den unbegrenzten Umgang mit Wissen und Bildung“⁷ zu feiern, war die akademische Ausbildung des Autors nötig, die damals nur ausnahmsweise für Frauen zugänglich war.⁸ Deswegen konnten sich

⁴ Die undefinierbarkeit des Essays bereitet den Wissenschaftlern viele Probleme. Obwohl der Essay jenseits des Gattungssystems liegt, wobei er in jede Gattung eingehen kann, deklariert diese Textart ihren eindeutig experimentellen Charakter. Der Essay fungiert auch als Intertext im Sinne von Barthes. In diesem Kapitel werde ich die Termini ‚Gattung‘, ‚Textart‘ und ‚Text‘ als gleichberechtigte Begriffe verwenden.

⁵ Diese Problematik kam nicht erst in den letzten Jahren ans Licht, sondern sie wurde schon früher angedeutet. Stellungnahmen zum weiblichen Essay und seiner Rolle in der Literatur(kritik) findet man schon in der 1995 erschienenen Anthologie des persönlichen Essays von Phillip Loparte (*The Art of the Personal Essay. An Anthology from the Classical Era to the Present*, New York 1995). Auf die weiblichen Essays um 1900 hat auch Carola Hilmes (*Carola Hilmes, Skizzen Möglicher Wirklichkeit. Essayismus und Weiblichkeitsentwürfe um 1900*, in: Kai Kauffmann, Wolfgang Braungart (Hg.): *Essayismus um 1900*, Heidelberg 2006) aufmerksam gemacht. Bei Roma Sendyka (*Roma Sendyka, Problemy kobiecej eseistyki („Dlaczego nie ma kobiecego Hazlitta i Lamba...?)*, in: Hanna Gosk, Bożena Karwowska, (Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku, Warszawa 2008) findet man eine Auseinandersetzung mit den Gründen der Zurückgezogenheit der Essayistinnen und den Versuch einer Antwort auf die Frage, ob der weibliche Essay überhaupt existiert. Renata Dampc-Jarosz (*Renata Dampc-Jarosz, Die ersten deutschen Essayistinnen und die „Frauenfrage“*, in: Grażyna B. Szewczyk (Hg.): *Erfolge und Niederlagen der Frauenfiguren in der deutschen und polnischen Literatur*, Katowice 2000, S.97) scheint dagegen fest davon überzeugt zu sein, dass sich zwar der weibliche Essay sprunghaft im 20. Jahrhundert entwickelt hatte, aber dass es Vertreterinnen dieser Textart im 19. Jahrhundert gab, um hier nur Hedwig Dohm zu erwähnen, und dass die „Frauenfrage“ dank dem weiblichen Essay an Bedeutung gewann.

⁶ Georg Lukács, *Die Seele und die Formen*, Berlin 1971, S.20.

⁷ Renata Dampc-Jarosz, *Die ersten deutschen Essayistinnen und die „Frauenfrage“*, in: Grażyna B. Szewczyk (Hg.): *Erfolge und Niederlagen der Frauenfiguren in der deutschen und polnischen Literatur*, Katowice 2000, S. 97.

⁸ Bis zur offiziellen Zulassung von Frauen zum Studium in Deutschland im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts haben einige deutsche Frauen das Studium im Ausland absolviert. Die Universitäten Heidelberg,

viele Essayistinnen mit ihren essayistischen Versuchen nicht durchsetzen. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass die weiblichen Essays nicht ernst genommen wurden, wenn es den Frauen an theoretischer Ausbildung fehlte und sie sich am öffentlichen Leben nur beschränkt beteiligen konnten.

Des Weiteren wird den Essayistinnen vorgeworfen, dass sie über keine weibliche Musterform verfügen und sich deswegen auch des fremden männlichen Diskurses bedienen. Ihre Ideen und subjektive Urteile sollen nur deswegen zu Wort kommen, weil sie ihre männlichen Vorläufer nachahmen und sich ihrer Sprache und Ausdrucksweise unterwerfen.⁹ Für manche ist das schon ein genügender Beweis dafür, dass der weibliche Essay in seiner Existenz nicht berechtigt ist. Ist aber nicht von größerer Bedeutung, dass sowohl die weiblichen als auch die männlichen Essays „eine Erwartung eines Gedankens [vorwegnehmen], der neue Paradoxien erzeugt?“¹⁰

Daher ist Christian Schärf Recht zu geben, wenn er resümierend feststellt: „Der Essay fordert seinen Autor immer wieder dazu heraus, seine eigene Stellung und seine eigenen Ansichten zu überprüfen und damit zwangsläufig zu relativieren. Darin bringt er den immer stärker hervortretenden Zug zum Dialog in sich [...]“¹¹ Die eigene Vorläufigkeit, das Weiterdenken der Befunde sind unentbehrliche Bestandteile der essayistischen Tätigkeit, die immer wieder an Gesagtes oder Geschriebenes anknüpft, um das noch einmal zum Gegenstand der Überlegung zu machen. Dies trifft für weibliche sowie für männliche Versuche zu, obgleich das in beiden Fällen anders realisiert werden kann.

„Die Merkmale des Essays – Nichtidentität, Offenheit, Erfahrung, Ambivalenzbewusstsein, Selbstreflexion, Kontingenz, Konstruktivismus und Dialog – werden in letzter Instanz durch die Stellung ‚des individuellen Subjekts‘ in der jeweiligen Gesellschaft mit Sinn erfüllt“¹² – so Peter Zima. Deswegen ist auch das Denken über die essayistischen Gegenstände parallel zur essayistischen Vorgehensweise zu interpretieren – der Prozess der Auseinandersetzung mit dem Gelesenen oder Gehörten führt auch zur Selbstentwicklung, beschleunigt Prozesse des Wandels, sowohl seitens des Autors als auch des Empfängers, sofern der Text ihn nicht unbeeindruckt lässt. Nicht selten kommt eine radikale Gesellschaftskritik im Essay zu Wort – der Essay gilt dabei als eines ihrer schärfsten Instrumente, der durch Reflexion, Kritik, Ironie und Dialog die Erfahrung einer inhuman werdenden Gesellschaft ermöglichen soll. Der Essay, der dem

Leipzig und Halle haben schon in den 1890er Jahren Frauen als Gasthörerinnen, falls sie über die Erlaubnis des zuständigen Professors verfügten, in die Vorlesungen zugelassen, ihnen aber keine Genehmigung für den Studienabschluss erteilend. In Zürich dagegen wurden Frauen ab 1864 für das Medizinstudium angenommen. Vgl. Hildegard Küllchen, Sonja Koch, Brigitte Schober und Susanne Schötz (Hg.): Frauen in der Wissenschaft – Frauen an der TU Dresden, Leipzig 2010.

⁹ Vgl. Roma Sendyka, Problemy kobiecej eseistyki („Dlaczego nie ma kobiecego Hazlitta i Lamba...?“), in: Hanna Gosk, Bożena Karwowska, (Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku, Warszawa 2008, S. 234.

¹⁰ Ingeborg Nordmann, Nachdenken an der Schwelle von Literatur und Theorie. Essayistinnen im 20. Jahrhundert, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen, München 1988, Bd. 2, S. 366.

¹¹ Christian Schärf, Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen 1999, S. 81.

¹² Peter Zima, Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne, Würzburg 2012, S. 29.

transitorischen Denken in dieser besonderen Hinsicht gleicht, lehnt jede Grenze ab. Er will den Drang nach Grenzüberschreitung zu seinem Paradigma machen. Das Schwanken zwischen den schon früher erwähnten Polaritäten hängt mit dem Problem der Unbestimmtheit und undefiniertheit im Essay eng zusammen.

2. Erika Manns politisch engagierter Essay

Erika Manns Texte entsprechen der gattungsbezogenen undefinierbarkeit. Ihre politisch engagierten Texte, die in den Jahren 1933–1969 entstanden, sind Zeichen des Engagements in den finsternen Zeiten des Zweiten Weltkrieges. Das Streben nach Wahrheit liegt dem Essay zugrunde. E. Manns Handeln schwebte immer wieder das Ziel vor, die verschwiegene Wahrheit ans Licht zu bringen und die Empfänger aus dem Zustand der Stagnation zu holen. E. Mann scheint in ihren Texten aus den Jahren 1945–1969 einen Dialog mit dem jeweiligen Problem zu führen, indem sie polemisch bzw. ironisch vorgeht.

Gebrandmarkt werden die Passivität, die Angst vor dem Widerstand, die familiären Konflikte, die wegen unterschiedlicher Einstellung zur Nazi-Regierung entstanden sind sowie die Stagnation. In diese Stagnation gelangten die deutschen Bürger unter anderem wegen der Propaganda, der sie nicht ausweichen konnten, und welche sie dazu brachte, um dies hier nur grob zu formulieren, falsche Entscheidungen zu treffen. Die inhuman werdende Gesellschaft bedurfte damals nach E. Mann großer Aufmerksamkeit, Offenheit und klarer Auseinandersetzung mit den Lügen der Nazi-Regierung. Die Gesellschaft, welche die Gefahr des Nationalismus trotz zahlreicher Warnungen nicht rechtzeitig erkannt hatte, sollte noch eine zweite Chance bekommen, um sich mit den Folgen des Nationalsozialismus auseinanderzusetzen. Mit diesem Gedanken hält Thomas Manns Tochter mit dem männlichen Diskurs Schritt, nicht nur wegen ihres direkten politischen Engagements (sowohl früher in Form von Kabarettauftritten als auch später durch ihre Aktivität als Kriegskorrespondentin und Berichterstatteerin), sondern auch wegen der Aktualität der angesprochenen Frage der Schuld der deutschen Bürger am Zweiten Weltkrieg. Zur selben Zeit hat Karl Jaspers seine Überlegungen zur Frage der Schuld formuliert.¹³

Wegen der ungeklärten Rolle des Geopolitikers im Machtapparat des Dritten Reiches hatte E. Mann vor, den Professor Haushofer, den sie persönlich kannte¹⁴, zu besuchen, um wahrscheinlich seine Schuld zu beweisen. Karl Haushofer blieb für die Öffentlichkeit ein großes Geheimnis, dem man einige Publikationen widmete, in denen man ihm einen mächtigen Einfluss auf Hitler zugeschrieben hatte. Nach dem Verhör vor dem amerikanischen Militär wurde Haushofer entlassen, und es hieß, er solle nicht mehr unter Verdacht gestellt werden. Deutschlands führender Geopolitiker und das ‚Gehirn‘ des Führers sollte

¹³ Jaspers‘ „Schuldfrage“ erschien 1946. Der Text von Erika Mann muss vor dem 2. August 1946 niedergeschrieben worden sein, denn in den Tagebüchern von Thomas Mann ist eine Notiz über diesen Text, der im Familienkreis vorgetragen wurde, zu finden. Vgl. Thomas Mann, Tagebücher 1946–1948, Inge Jens (Hg.), Frankfurt a.M. 1989, S.26.

¹⁴ Der Text beruht auf wahrer Begebenheit – Erika Mann war beim Ehepaar Haushofer am 16. September 1945 zu Gast.

demnach für unschuldig erklärt worden sein, woran man nicht glauben wollte. Erika Mann beabsichtigte, auf eigene Faust festzustellen, was die Ursache für die Freisprechung des Generals Haushofer war. Mit der Absicht, ein Interview durchzuführen, fuhr die damalige Exilantin¹⁵ mit zwei Amerikanern nach Bayern, wo sie Haushofer in seinem Haus aufzufinden hoffte. Hitlers Schnellstraßen zurücklegend, überlegte sie, ob sie sich mit dem wahren Namen vorstellen oder eher als eine gewisse Mildred erscheinen sollte, um den Gesprächspartner zum Reden zu ermutigen und einen weniger kontroversen Eindruck zu machen.

Wegen der gattungsbezogenen undefinierbarkeit des Essays und der Tatsache, dass diese Textart in jede Gattung eingehen kann, ist zu erwarten, dass an jedem Essay Abschweifungen zu beobachten sind. E. Mann spielt mit dieser Eigenschaft des Essays besonders gerne – sie greift nach unterschiedlichen Techniken, ein konkretes Ziel anstrebend. Diesmal bricht sie mit der essayistischen Tradition, indem sie das stark autopäsentierende Ich in der Bewegung zeigt. E. Mann stellt sich statt passiv durchaus aktiv dar – ihre Mobilität korrespondiert mit den Herausforderungen der Epoche, in welcher sie lebte. Nicht ohne Bedeutung ist, dass sie selbst mit einem Auto Hitlers Schnellstraßen zurücklegt und die Eigenschaften der sich hinter den Fensterscheiben ändernden Landschaft beschreibt. Der Anfang des Textes deutet daher eher auf eine Reportage hin – die Autorin gibt kund, dass sie ein Interview vorhabe. Dieser publizistische Hintergrund schließt somit die Form des Essays aus. Darüber hinaus ist zu unterstreichen, dass E. Mann anders mit den Quellen ihrer Überlegungen umgeht. Statt den Sachstand theoretisch zu präsentieren, bekennt sie sich dazu, auf publizistische, allzugängliche Quellen zurückzugreifen. Im Falle des Textes über Haushofer sind das Dutzende von amerikanischen und britischen Artikeln und Berichten, die dem führenden Geopolitiker Hitlers gewidmet sind. E. Mann weist auch auf vier Bücher hin, die in den USA über Karl Haushofer erschienen sind. Auf diese Art und Weise schafft sie eine neue Alternative für den Essay, der sich nicht mehr auf das akademische Wissen stützen muss – als eine Frau, die kein Studium absolviert hatte, fußt sie auf Materialien, die dem breiten Publikum zur Verfügung gestellt wurden. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass E. Mann, die der Elite angehörte, über die nötigen persönlichen Beziehungen und die erforderlichen Sprachkenntnisse verfügte.

Im Gegensatz zu dem provisorischen Wissensstand, der den Eindruck erweckt, als ob die Fakten hätten manipuliert werden können, gibt E. Mann im Essay viel Privates kund. Sie verrät, welche Emotionen sie Bayern gegenüber empfindet: „Die schönen alten Dörfer wirken, als ob sie zusammen mit den Bäumen und den Feldern erschaffen worden sind, und auch die Menschen in ihren feinen, eigentümlichen Trachten sind unersetzlicher Teil eines verzauberten Ganzen.“¹⁶ Und an einer anderen Stelle kommentiert sie enttäuscht: „Man

¹⁵ 1933 floh Erika Mann mit ihrem Kabarett aus Deutschland in die Schweiz. Drei Jahre später versuchte sie mit ihrem Bruder Klaus und den Kabarettfreunden in den USA einen neuen Spielort für „Peppermill“ zu finden. Zwischen den Londoner Aufenthalten, während welchen sie als britische Korrespondentin der BBC (dank der zweiten Heirat mit dem homosexuellen britischen Schriftsteller Wystan Hugh Auden verfügte sie über die britische Staatsangehörigkeit) arbeitete, war sie in den USA auf Vortragsreisen unterwegs. 1947 und 1949 begleitete sie Thomas Mann auf seinen Europareisen. 1952 verließ die Familie Mann den amerikanischen Boden und zog wegen der Folgen der McCarthy-Ära in die Schweiz zurück.

¹⁶ Irmela von der Lühe, Uwe Neumann (Hg.): Erika Mann. Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen, Hamburg 2000, S. 366.

fährt immer weiter ohne an einer menschlichen Behausung vorbeizukommen. In anderen Teilen Deutschlands mochte das wenig ausmachen, aber im hübschen Voralpenland hinter München war es ein Jammer.¹⁷ Die gespürte Entfremdung äußert sich in der Distanz, die das Ich in den obigen Zitaten in Worte kleidet. Die Sehnsucht und Bewunderung der Landschaft, die indirekt auf der sprachlichen Ebene realisiert werden, wird auch indirekt in der Aussage des Amerikaners zum Ausdruck gebracht: „Diese Spinner, diese Deutschen. Warum sind sie nicht zu Hause geblieben, wo sie so ein schönes Land haben.“¹⁸ Die andere Sichtweise der Amerikaner, die Hitlers Drang nach mehr Lebensraum nicht nachvollziehen konnten, pointiert deutlich die Tatsache, dass Hitler alles in seiner Umgebung vernichtet hatte, bis auf die Natur, weil seine Schnellstraßen aus „nie endendem Strom von Beton die Welt in zwei Teile schnitt[en]“¹⁹ und den Reisenden fern von beiden leblos erscheinenden Hälften der Landschaft hielt[en].

Dadurch eher negativ gestimmt, kehrt Mann in ihre Kinderzeit zurück und teilt mit, dass sie sich noch gut daran erinnere, dass Professor Haushofer häufig zu Gast bei ihren Großeltern gewesen sei, keinesfalls aber zu brillanten Persönlichkeiten gehöre, wie das die amerikanische oder englische Presse sehen mochte. Die Journalisten stellten ihn als den führenden Geopolitiker Hitlers und seine geistige Kraft dar. E. Mann greift nicht zum ersten Mal nach Ironie – sie bedient sich dieser, indem sie den Beginn der Bekanntschaft zwischen dem Professor der Münchner Universität, der „die deutsche Demokratie, dieses Kind der Niederlage und der nationalen Schande“²⁰ hasste und dem ungebildeten Hitler schildert, der „wie ein Schwamm [...] jede Theorie aufsaugte, die seine Träume mit einer ‚gelehrten‘ Grundlage untermauern konnte.“²¹

Nach der umfassenden Einleitung beginnt die Narration, die dem Dramenaufbau ähnelt – diese ist dialogisiert, alles geht auf den Höhepunkt zu und endet mit einer tragischen Konklusion. Die Dialoge zwischen Erika Mann, die dort unverhofft sehr herzlich als alte Bekannte empfangen wurde, und Karl Haushofer, der sich in der Anwesenheit der Autorin erleichtert fühlte, liefern Informationen zu Rudolf Hess und seiner Führer-Fixiertheit sowie zum zweifelhaften Tod von Albrecht Haushofer, dem Sohn des Generals. Rudolf Hess, der schon in der Schulzeit vom Psychiater untersucht worden war und dem mentale Unausgeglichenheit, nervöse Zustände und leichter Infantilismus attestiert wurden, soll laut Haushofer „ein wundervoller Junge, ein echter Idealist sein, leidenschaftlich loyal und bereit, alles für die Sache zu opfern – sogar seinen besten Freund.“²² Dieser Freund war Haushofers Sohn, der von „Rudl“ gewählt wurde, um hinter Führers Rücken die Bedingungen des Friedens zu negoziieren. Leider wurden Hess‘ Pläne von der wachsamen Gestapo entdeckt – seit dieser Zeit war Albrechts Leben und das Leben seiner Nächsten in ständiger Gefahr. Bis zu diesem Zeitpunkt der Geschichte gingen die Versionen vom Professor und der Journalistin nicht auseinander.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 367.

²¹ Ebd., S. 368.

²² Ebd., S. 370.

Haushofers Äußerungen über seinen Sohn Albrecht waren jedoch ein Impuls zur inneren Polemik der Essayistin, die objektivierte Kommentare zu den in den Dialogen erschienenen Stellungnahmen hinzufügt. Dies baut eine zu Überlegungen anregende Spannung auf. Gegenübergestellt wird das Vorwissen, über welches alle Bürger dank den Pressemitteilungen verfügen, und die subjektive Sichtweise eines Menschen, der für Hitler Vorbild war/als Vorbild galt, und eines Vaters, der solche Taten, die sein Sohn kühn riskierte, nicht gewagt hatte.

In krassem Gegensatz zu dem als ‚caram publico‘ bekannten Wissensstand hatte der General erzählt, dass sein Sohn „wenige Wochen vor dem entscheidenden russischen Durchbruch [...] in Österreich gefaßt [...] und zusammen mit einigen russischen Gefangenen [von den Deutschen] erschossen“²³ wurde. In der Zwischenzeit wollte auch Haushofer wegen der Tat seines Sohnes nach Dachau gebracht werden. Wegen all diesen Geschehnissen spürt E. Mann Mitleid dem alten Mann gegenüber und versucht ihn zu trösten. Just in dem Moment, als der Empfänger beginnt, sich von Haushofers Version zu überzeugen und zu der Ansicht zu neigen, dass der General wirklich ungerecht beschuldigt wurde, wird das Weiterdenken der Befunde bei E. Mann aktiviert: „Aber als ich mich dann an die Tatsachen erinnerte, stand ich aufs Neue fassungslos im deutschen Nebel.“²⁴ Der Denkprozess ruft verschiedene Tatsachen über den Tod des Rebellierenden hervor, die hier als Anti-Thesen wirksam sind. Albrecht Haushofer sollte doch in einer Gruppe von Deutschen in Berlin festgehalten und erschossen werden. Er wurde auch der Verschwörung vom 20. Juli angeklagt. E. Mann erinnert sich auch an die verschwiegene Tatsache, dass die Beziehungen zwischen Vater und Sohn schlecht waren. Der Sohn will in seinen bitteren „Moabiter Sonetten“²⁵ den Vater seiner Naivität und Passivität angeklagt haben. Er hat daran geglaubt, dass sein Vater mächtig genug war, um Hitler zu stoppen, „den Dämon herumzustoßen in die Haft.“²⁶

Das transitorische Denken bzw. die essayistische Offenheit äußern sich bei E. Mann auch in einer Reihe der rhetorischen Fragen, die gestellt werden, denn das Ich war nicht imstande festzustellen, wieso der Vater den Mut seines Sohnes verschweigen wollte: „Schämte er sich für das Martyrium seines Sohnes? Oder beneidete er ihn? Hatte er sich selbst eingeredet, dass Albrecht aus Versehen umgebracht worden war?“²⁷

Die weitgehende Demontage, die quasi Synthese, entscheidet aber keineswegs über das mögliche Urteil des Lesers, der am Ende noch tiefer in Verzweiflung gerät, wenn er erfährt, dass die beiden Eheleute sich das Leben genommen haben. Im letzten Satz des Textes äußert die Autorin die Hoffnung, dass vor dem Freitod der General und seine Ehefrau Mut gefasst haben, sich der Wahrheit bewusst zu werden. Die Destabilisierung der Scheinwelt erfolgt bei Mann auch auf der stilistischen Ebene des Textes: hier trägt auch die Komik der Dialoge dazu bei: „Sie nennen mich ‚das Gehirn des Führers‘; wenn ich diesen Titel je verdient habe, dann muss der Führer für die letzten sechseinhalb Jahre seines Lebens hirnlos gewesen

²³ Ebd., S. 373.

²⁴ Ebd., S. 374.

²⁵ Die Autorin knüpft an die posthum 1946 veröffentlichten Sonette von Albrecht Haushofer an, die im Gefängnis in Berlin-Moabit entstanden sind. Aus den 80 Gedichten zitiert Mann das Sonett Der Vater und Schuld.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 375.

sein.²⁸ Die in den Dialogen und in der Narration selbst präsente, ruhelose Bewegung, die einen Eindruck von variablem Rhythmus macht, ist für diesen Text markant.

3. Fazit

Erika Mann konfrontiert sich mit dem heiklen Thema der Schuldfrage des deutschen Volkes im Zweiten Weltkrieg. Als eifrige Journalistin strebt sie nach Wahrheit, die sie im Hause von Karl Haushofer zu finden hoffte. Ihr wird bewusst, dass Haushofer sich zurückzuziehen versuchte, um keine Konfrontation, keine selbstständige Entscheidung zu riskieren. Er war nicht fähig, Rudolf Hess zu „bezähmen“, er hatte dem Sohn dazu geraten, die Kontaktaufnahme mit den Briten zuerst mit dem Führer zu diskutieren, er hatte nichts gesagt, als einer der amerikanischen Soldaten in seiner Anwesenheit seinen Enkelkindern „eine höchst erschreckend illustrierte Geschichte des Konzentrationslagers Dachau“²⁹ zeigte. Er war passiv und nicht risikobereit, obwohl er sich wahrscheinlich in jeder dieser Situationen der Folgen seiner Untätigkeit bewusst war. Diese Passivität, die Manipulierbarkeit des deutschen Volkes, wobei Haushofer als Vertreter der untätigen Elite gilt, wurde von E. Mann angeprangert. Um diesen Gedanken hervorzuheben, bediente sie sich des Essays, der die Unterwürfigkeit und Durchschnittlichkeit durch Subjektivismus und Kompromisslosigkeit zu ersetzen vermag. Die von Erika Mann gebrauchte Textart stimmt mit der essayistischen Tradition nicht ganz überein. Die Publizistin bereichert den Essay um neue Merkmale, die der Epoche, in welcher sich E. Manns Leben abspielt, angepasst sind. Der Bruch mit der Tradition soll auch als Bruch mit dem männlichen Diskurs verstanden werden, dessen sich viele Essayistinnen erfolglos bedienen. Erika Mann, die immer als emanzipierte und selbstständige Frau angesehen war, hat mit dem Text über Haushofer versucht, den weiblichen Essay aufs Neue zu bestimmen und ihn dadurch – und andere ihrer Texte – für die Literaturkritik und andere Essayistinnen fruchtbar zu machen.

²⁸ Ebd., S. 370.

²⁹ Ebd., S. 376.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Sarah Scheibenberger
Universität Leipzig

Prolegomena zu einem Begriff des Essays ausgehend von Walter Benjamins „Erkenntniskritischer Vorrede“

Prolegomena to a concept of the essay on the basis of Walter Benjamin's "Critical Foreword". Walter Benjamin's philosophical dialogue with Kant's "Critique of the Power of Judgment" (1790) finds a remarkable formulation in the "Critical Foreword" to the "Origin of German Tragic Drama" (1928), where the concept of aesthetic reflective judgment acquires the auto-reflexive form of the "esoteric essay". The essay is "esoteric" insofar as it produces and fictionalizes within its particular coordinating structure representations of the conditions of possibility of thought. This philosophical-literary task also marks the distance of a Kantian interpretation of the "Foreword" from a Hegelian one.

Keywords: esoteric essay, aesthetic judgment, example, mediation

Walter Benjamins philosophischer Dialog mit Kants „Kritik der Urteilskraft“ (1790) findet eine bemerkenswerte Ausprägung in der „Erkenntniskritischen Vorrede“ seines „Ursprungs des deutschen Trauerspiels“ (1928), wo das Konzept der ästhetischen Urteilskraft sein schreibpraktisches Pendant in der autoreflexiven Form des „esoterischen Essays“ besitzt. „Esoterisch“ ist dieser, insofern er in seiner besonderen Koordinationsstruktur Darstellungen der Möglichkeitsbedingungen des Denkens hervorbringt und fiktionalisiert. Diese philosophisch-literarische Aufgabe des Essays spricht für eine kantische statt eine hegelsche Lektüre der „Vorrede“.

Schlüsselwörter: esoterischer Essay, ästhetisches Urteil, *exemplum*, Vermittlung

I. Vermittlung als „umständliche“¹Aufgabe. Benjamins „esoterischer Essay“

In einem Brief an seinen Freund Gershom Scholem zeigt sich Benjamin Ende 1924 über die Anlage seiner als Habilitationsschrift projektierten Studie über den „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ „überrascht“²: Nach Fertigstellung der Rohschrift sieht er sich scheinbar

¹ Benjamins Texte werden nach den Gesammelten Schriften zitiert und im fortlaufenden Text unter Angabe des Kurztitels GS, der Band- und Buchnummer sowie der Seitenzahl bezeichnet: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, 7 Bde., unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991. Hier GS I/1, 208. Aus dem Ursprung des deutschen Trauerspiels (GS I/1, 203–431) wird im Fließtext nur durch Angabe der Seitenzahlen zitiert. Die Briefe werden mit dem Kürzel GB, der Bandnummer und der Seitenzahl zitiert nach: Walter Benjamin, Gesammelte Briefe, 6 Bde., hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 1995–2000.

² GB II, 508.

plötzlich gegenüber der „tollste[n] Mosaiktechnik, die man sich denken kann.“³ Tatsächlich aber verwendet Benjamin bereits in der Mitte September desselben Jahres beendeten „Erkenntniskritischen Vorrede“ seiner Trauerspiel-Arbeit, damit indirekt auch über die spezifische Form des eigenen Schreibens reflektierend, das Bild des Mosaiks als ein epistemologisches⁴ Modell für die ihm als Ideal vorschwebende „philosophische Betrachtung“ (206). Mit „Mosaiktechnik“ hat Benjamin in seinem Brief an Scholem also offenbar nicht nur eine bestimmte (durch Zitat, Montage, Assoziation oder Parodie operierende intertextuelle) Schreibweise im Sinn, sondern diese bezeichnet darüber hinaus eine eigene Denkungsart und ästhetische Praxis, die sinnliche Wahrnehmung und Reflexion, Sach- und Wahrheitsgehalt, Rezeption und Produktion fortgesetzt zu einem „bildnerischen und [des] intellektuellen Ganzen“ (208) zu verknüpfen sucht.⁵ Wenn Benjamin weiter auf eine in ihrer mittelalterlichen Herkunft gründende „echte Verwandtschaft“ (209) zwischen „Mosaik und Traktat“ (208) verweist, akzentuiert er Autorität und Objektivitätsanspruch dieser philosophisch-literarischen Verfahrensweise und ordnet sie in eine u.a. auf die Scholastik zurückreichende theologieaffine philosophische Tradition ein, die sich durch unermüdliche „Übung“ (208) der Form und eine „asketische[n] Schule“ (237) auszeichnet.

Der „esoterische Essay“ (207), gleich auf der ersten Seite der „Vorrede“ erwähnt, ist vor diesem Panorama der Formbegriffe zu verstehen.⁶ Seine Esoterik lässt sich so differenzierter nicht etwa vorschnell als allein einem Zirkel Eingeweihter zugängliches irrationales Geheimwissen (gegenüber, im aristotelischen Sinne, populären Exoterika) interpretieren, sondern als eine Schreibweise, in der die scholastische Schule des unermüdlichen Kommentierens und die Einübung einer mystischen Schreibpraxis nachhallen, deren Ziel die Ausbildung eines sich verschriftlichenden Bewusstseins ist. Auch Benjamins provokatives Wort von der in ihrem sprachlichen Charakter wurzelnden unablegbaren Esoterik aller „philosophischen Entwürfe“ (ebd.) lässt sich in diesem Zusammenhang lesen. Denn in seiner These, allein diese seien imstande, „den Bereich der Wahrheit, den die Sprachen meinen“ (ebd.), zu vermitteln, scheint seine Auseinandersetzung mit scholastischer realistischer Sprachphilosophie nachzuwirken; von dieser zeugt in der „Vorrede“ auch seine Auffassung von einer Existenz literarischer Gattungsbegriffe.⁷ „Esoterisch“ sind solche philosophischen Essays, Entwürfe, insofern, als sich ihr Wahrheitsgehalt in und als Sprache herstellt – und nicht

³ Ebd.

⁴ Epistemologisch hier im Sinne von erkenntniskritisch.

⁵ Bekannterweise nehmen die Metapher des Mosaiks und auch das von Benjamin häufig bemühte Bild des Gewebes oder des Teppichs auch in den Intertextualitätstheorien Bachtins und Kristevas eine prominente Rolle ein. Dem kann an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden. Inwieweit der Essay als privilegierter Ort von Intertextualität und Benjamin selbst als Vordenker intertextueller Verfahren verstanden werden können, wäre an einer anderen Stelle ausführlicher zu untersuchen.

⁶ Benjamins permanente „Suche nach adäquaten Formbegriffen“, die stets seine „Formexperimente im Rahmen der Kleinen Prosa“ begleitet und die Dirk Oschmann für Benjamins Gesamtwerk konstatiert, ließe sich als ein Strukturprinzip der Vorrede bezeichnen, vgl. ders.: Kleine Prosa – Kleine Phänomenologie. Benjamins Erkundungen der Lebenswelt, in: Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne, hg. v. Thomas Althaus [u.a.], Tübingen 2007, S. 235–251, hier S. 237.

⁷ Vgl. allg. zum Problem der Seinsweise literarischer Gattungen die noch immer aktuelle Studie von Klaus Hempfer, Gattungstheorie. Information und Synthese, München 1973, v. a. S. 30–37.

„von draußen herzugeflogen“ (207) kommt. Der „esoterische Essay“, so ein erster Beschreibungsversuch, strebt in beharrlicher Arbeit an der sprachlichen Darstellung danach, diesen Wahrheitsgehalt zu verwirklichen, wobei er sich, des erkenntnistheoretischen Potentials von Sprache bewusst, alogisch-suggestiven Sprachgebrauchs „asketisch“ zu enthalten sucht (sonst wäre er Dichtung oder bestünde nur aus leeren Begriffshülsen).⁸

Nimmt man Benjamins These von einer Realität der Gattungen ernst – wie er selbst sie am Begriff des „Trauerspiels“ exemplarisch zu beweisen sucht –, dann läge der Versuch nahe, die in der „Vorrede“ fallenden einzelnen Gattungsbegriffe einer, bislang in der Forschung noch ausstehenden, eingehenderen Analyse auf ihre je spezifische Funktion, ihre Interferenzen und Differenzen hin zu unterziehen.⁹ Diese bietet sich schon insofern an, als Heinz Schlaffer bereits allgemein gezeigt hat, wie Benjamins „Vorrede“ plausibel als eine „Theorie der Kunstgattungen“¹⁰ gelesen werden kann.

Mit dem esoterischen Essay nun, in dem sich die pluralistischen Verschiebungen und Umschreibungen einer adäquaten Form bzw. eines adäquaten Formbegriffs spezifizieren, scheint Benjamins Konzept der philosophischen Betrachtung aus einer aufschlussreichen, gattungstheoretisch nicht-normativen Perspektive beleuchtet werden zu können.¹¹ Bemerkenswert ist der Begriff des esoterischen Essays nicht allein seiner exponierten Stellung gleich auf der ersten Seite der „Vorrede“ wegen, sondern schon allein deshalb, da er in deren Erstfassung noch fehlt. Dort nämlich heißt es:

⁸ Benjamin beabsichtigte zunächst – bis er in Heideggers Habilitation über Duns Scotus das Wesentliche schon behandelt fand – zum „großen Problemkreis Wort und Begriff (Sprache und Logos)“ zu habilitieren, zu dem er „nur im Bereich scholastischer Schriften“ fündig zu werden glaubte. „[U]nter der Zahl der Abgründe dieses Problems“ sei, so Benjamin, „der Grund der Logik zu suchen“ (GB II, 68). Dass es an diesem – will man ein esoterisches Schreiben im Sinne von irrational-magisch verhüten – als an dem Ermöglichungsgrund des „Bereich[s] der Wahrheit, den die Sprachen meinen“ (207), festzuhalten gilt, spricht sich indirekt aus einem Fragment zu Benjamins Surrealismus-Aufsatz aus: „der philosophische Realismus des Mittelalters [...] der Glaube also an eine wirkliche Sonderexistenz der Begriffe [...] hat immer sehr schnell den Übergang aus dem logischen Begriffsreich ins magische Wortreich gefunden“ (GS II/3, 1028).

⁹ Darin Benjamins Forderung in einem Brief an Florens Christian Rang (vom 9. Dezember 1923) folgend: „Nun käme es auf eine Lehre von den verschiedenen Arten von Texten an“ (GB II, 394).

¹⁰ Heinz Schlaffer, Walter Benjamins Idee der Gattung, in: Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation d. Germanistentages in Hamburg vom 1.-4. April 1979, hg. v. Vorstand d. Vereinigung d. Dt. Hochschulgermanisten, Berlin 1983, S. 281–290, hier S. 281. Allerdings erkennt Schlaffers kluge Darstellung den erkenntnistheoretischen Anspruch der Vorrede, wenn Schlaffer diesen, unter Heranziehung einer einzelnen (auch als Koketterie Benjamins auslegbaren) Briefstelle – die Vorrede sei, so Benjamin am 19.02.1925 an Scholem, eine „maßlose Chuzpe“ (GB II, 14) –, nur rein „humoristisch verstanden“ (S. 281) wissen will.

¹¹ Erstaunlicherweise scheint die Benjamin-Forschung diesen Begriff bislang weitgehend überlesen zu haben. Sporadisch berührt wird er nur in: Milena Massalongo, Kritisches Schreiben als ‚historisches Experiment‘. Walter Benjamins ‚esoterischer Essay‘, in: Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900–1920), hg. v. Marina M. Brambilla u. Maurizio Piro, S. 413–438. Jan Urbich geht in seinem ausführlichen Kommentar zur Vorrede (Darstellung bei Walter Benjamin. Die ‚Erkenntniskritische Vorrede‘ im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne, Berlin/Boston 2012) gar nicht auf ihn ein, einzig auf S. 71 fällt er als Synonym für Traktat: „das ‚Traktat‘ (bzw. der ‚esoterische Essay‘, 207)“; ähnlich Paolo Gabrielli, Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin, Bern 2004, S. 457.

„Die Alternative der philosophischen Form, welche durch die Begriffe der Lehre und der Esoterik bestimmt wird, ist es, welche der abendländische Systembegriff ignoriert.“¹²

Für die Druckfassung von 1928 überschreibt Benjamin den Begriff der „Esoterik“ mit dem „esoterischen Essay“. Insofern die „Lehre“ nach Benjamin „auf historischer Kodifikation“ (207) beruht, sich also nur unbeabsichtigt und mit der Zeit einzustellen vermag und damit als Darstellungsp r a x i s entfällt, scheint der esoterische Essay zunächst die einzige wirklich praktikable und angemessene nicht-doktrinäre „Alternative der philosophischen Form“ (ebd.) gegenüber Lehre und System zu sein.

Und tatsächlich nimmt der Begriff des Essays in der „Vorrede“ eine e x e m p l a r i s c h e Rolle ein, insofern er nämlich denjenigen Schreibvorgang bezeichnet, der eine transzendente Reflexion zu simulieren und zugleich zu verursachen beansprucht.¹³ Denn durch die unmittelbare Kontrastierung des Begriffs des esoterischen Essays mit denen der Lehre (als zeitlich gereifte „Abgeschlossenheit“, ebd.) und des Systems (als raumgreifender „Universalismus“, ebd.) wird bereits auf der ersten Seite eine Problemkonstellation geschaffen, in der das in der „Vorrede“ zwischen den Zeilen stets mitverhandelte erkenntnistheoretische Kardinalproblem schlechthin zur Darstellung kommt: die entscheidende Frage nämlich nach den Möglichkeitsbedingungen einer wirklichen (nämlich in der Sprache zu realisierenden) Vermittlung zwischen Einzelem und Allgemeinem. Dieses Problem wollen wir im Folgenden im ästhetischen reflexiven Urteil verorten, wo Mosaik und esoterischer Essay ihren theoretischen und schreibpraktischen Entfaltungsraum erwerben.¹⁴ Der Spur einer (möglichen) Herleitung des Begriffs des Essays aus der Traktatistik wird hier nicht nachgegangen, da sie nicht zur Erschließung des, oftmals missverstandenen oder nur mit dem begrifflichen Instrumentarium Benjamins gelesenen, erkenntnistheoretischen Kerns der „Vorrede“ beitragen kann.

Der esoterische Essay wird in der „Vorrede“ als partikulares Glied (der Lehre) bzw. als Opponent (des Systems) zweier Formen von Totalität dargestellt, die schließlich in zwei grundsätzlich verschiedenen Funktionen des Begriffs (als geschichtlich bewährte „Idee“ und als bloßer Allgemeinbegriff) sprachontologisch-geschichtsphilosophisch fundiert und an der inneren Problematizität literarischer Gattungsbegriffe illustriert werden. Der esoterische Essay – und versuchsweise wird hier auch die „Vorrede“ als solcher gelesen – kann hier als die Gattungsform verstanden werden, die a u t o r e f l e x i v (durch Vergegenwärtigung und fiktionale Verschaltung der verschiedenen Begriffsfunktionen) bewegliche Vermittlungsmodelle entwirft und durch fortlaufende U m k e h r u n g e n der eigenen Tendenz zur Verallgemeinerung seiner Gegenstände wie seiner selbst entgegenzuwirken sucht – statt

¹² GSI/3, 925.

¹³ Vgl. Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (= KdU; Werke, Bd. 10), hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, § 18; AA V, S. 237. Vgl. dazu den in III. herangezogenen Begriff des Paradigmas nach Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Turin 2008, S. 22–23.

¹⁴ Im Rahmen dieser Untersuchung wird das Mosaik-Bild nur in Bezug auf die juxtaponierende, aus seiner Mittelposition herstammende, Technik der Urteilskraft thematisiert, vgl. Kants Fußnote, in: KdU, Einleitung IX, S. 109; AA V, S. 197.

als ‚kleine Form‘ bloß statisch-privativ auf einen abwesenden größeren ‚Text‘ (wie Lukács' Essay auf eine „große Ästhetik“¹⁵) bezogen zu sein.

II. Zur Inszenierung der „*Verwandlung des Einzelnen zum Allgemeinen*.“¹⁶ Cohen, Baeumler und das Beispiel der Kritik

Um der theoretischen Struktur des esoterischen Essays als *inszenierter* (und damit nicht im hegelschen Sinne verstandener) Vermittlung beizukommen, sei im Folgenden kurz skizziert, vor dem Hintergrund welcher Vermittlungsmodelle zwischen induktiver und deduktiver Methode, die Benjamin als bloße „Projizierung“ (223), als Pseudo-Logik abqualifiziert, die „Vorrede“ gelesen werden kann.¹⁷ In Platons Ideenlehre, der hegelschen Dialektik und der leibnizschen Monadologie sieht Benjamin drei große systematische Lösungsversuche. Namentlich nicht erwähnt aber wird einer der für (den jüngeren) Benjamin bedeutendsten philosophischen Referenzautoren, der auch in der „Vorrede“ zwischen den Zeilen präsent ist, nämlich der Kant der dritten Kritik.¹⁸ Wenn sich Benjamins anfängliche Begeisterung für Kant zum Zeitpunkt der Abfassung des Trauerspielbuchs auch bereits abgekühlt hat, erweist sich Kant doch weiterhin als der Denker, an dem sich Benjamin immer wieder abarbeitet – auch durch die von Benjamin aufmerksam verfolgte zeitgenössische Kantexegese, v.a. durch die des Neukantianers Hermann Cohen. Dessen 1902 erschienene „Logik der reinen Erkenntnis“ führt Benjamin in der „Vorrede“ scheinbar nur punktuell zum kritischen „Problem des Ursprungs“ (226) an, das der Essay fiktional herauszuarbeiten sucht.

Bemerkenswert ist nun aber, dass (und wie) Cohen in seiner „Logik“ den „abenteuerlichen Umweg“ (LrE, 84) und „grandiosen Versuch“ (LrE, 526) unternimmt, ausgehend von Kant eine für Natur- wie Geisteswissenschaften gleichermaßen gültige Methode zu begründen, die einen „wahrhaften lebendigen Zusammenhang zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen“ (LrE, 525–526) gewährleisten soll. Scheint die naturwissenschaftliche Praxis

¹⁵ Georg Lukács, Über Form und Wesen des Essays (1911), in: ders.: Die Seele und die Formen, Bielefeld 2011, S. 42.

¹⁶ Zitiert wird aus der auch von Benjamin benutzten 2. Aufl. von Hermann Cohens Logik der reinen Erkenntnis (System der Philosophie, Bd. 1), 2. verb. Aufl., Berlin 1914, hier S. 532. Im Folgenden im Fließtext zitiert unter Angabe des Kurztitels LrE und der Seite.

¹⁷ Anspruch dieses Lektüre-Versuchs kann nicht der einer erschöpfenden Darstellung der Vorrede sein. Er konzentriert sich vielmehr auf einzelne Aspekte (das Verhältnis Einzelnes-Allgemeines und das Konzept einer alternativen essayistischen Darstellungsweise) und versucht diese in Auseinandersetzung mit einigen der *theoretischen Grundlagen* selbst, an denen sich Benjamins Vorrede (vermutlich) orientiert, zu entwickeln – statt die Spezifika von Benjamins Schreibformen durch die Brille späterer Theoriebildungen zu betrachten.

¹⁸ Schon Rolf Tiedemann (Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt a. M. 1973) stellte fest, dass die Vorrede noch kantischem Erbe verpflichtet ist – doch „ohne auch nur den Namen Kants zu nennen“ (S. 18). Urbich urteilt entschieden zu einseitig, „dass die ‚Vorrede‘ tatsächlich in beinahe jedem Punkt ein hegelianisches Andenken gegen kantianische und neukantianische Philosophie und Ästhetik darstellt“ (Darstellung, S. 42). Eine Lektüre der Vorrede auf der Folie Hegels vermag sicherlich zahlreiche Analogien zwischen beiden Denkern aufzuzeigen, bleibt geschichtsphilosophisch jedoch heikel.

des Versuchs, des Experiments, zunächst ihrer „Wiederholbarkeit“ (LrE, 510) wegen vorbildhafte allgemeine Fälle, „ideale Gebilde“ (ebd.), erzeugen zu können, ist diese Methode letztlich doch einseitig, da sie den „Anspruch der Empfindung“ (LrE, 436), den das Einzelne erhebt, im Allgemeinen auslöscht.¹⁹ Gegen eine traditionelle dualistische Vorgehensweise müsse (im Rahmen einer singulären, umkehrenden Formulierung des *sózein tà phainόμενα*) das Allgemeine für die Empfindung und das Einzelne für das Denken gerettet, d.h. aus der Kontingenz in die „Notwendigkeit“ (LrE, 507) hinüber gezogen werden. In der „Kritik“ als in einer fortgesetzten Verknüpfung von Urteilen – das wäre aber: in der Vergegenwärtigung aller möglichen Funktionen des Begriffs – sei dies möglich. Ein „ideales Gebilde“ generieren, die wissenschaftliche Aufgabe schlechthin, heißt in diesem Sinne, die exemplarische Geltung des Einzelnen erweisen, d.h. in seiner Einzelheit ein Mehr aufzeigen. Demonstriert und indirekt begründet (als in seinem eigentlichen Ursprung) wird dieses Verfahren wiederum exemplarisch in der Sprache, am Begriff. Gelingt es, diesen in seiner ganzen „Mehrdeutigkeit“ (LrE, 362), nämlich „als das Exemplar seiner Gattung“ (LrE, 506) und „Fall seines Gesetzes“ (ebd.) zu verstehen, „so tritt uns diese andere Bedeutung des Einzelnen sogleich entgegen“ (ebd.). Doch ist deren Status prekär. Eine fortlaufende Bewegung der Kritik hat die Lebendigkeit²⁰ der „Korrelativität des Einzelnen und des Allgemeinen“ (LrE, 525) und das Allgemeine als im Einzelnen „verkörpert“ (LrE, 507) und verwirklicht herzustellen. Das hieße aber, führt man Cohens Gedanken weiter, die logischen, analogischen und exemplarischen Funktionen des Begriffs in einem prinzipiell ungeschlossenen Reflexionsprozess simultan präsent zu halten.

Auch Alfred Baeumlers 1923, also ein Jahr vor der Niederschrift der „Vorrede“, erschienene und rasch breit rezipierte Studie über „Kants Kritik der Urteilskraft“ mag Benjamin während der Konzeptionsphase der „Vorrede“ zur Kenntnis genommen haben. Als Kenner der Werke Cohens sucht Baeumler das unentwerrbare ästhetische Problem des Verhältnisses zwischen Vernunft und Empfindung, für das es keinerlei direkten „Ausweg“²¹ gebe, als die „entscheidende[n] Fragestellung nach dem Verhältnis des Allgemeinen und Besonderen“²² zu rekonstruieren. Erst der Umweg einer logischen Entgegensetzung, an der eine „lebendige Beziehung“²³ der beiden Pole sichtbar werde, habe einen (wie schon Cohen schrieb) „neuen Weg zur Lösung auch des ästhetischen Problems“²⁴ eröffnet. Diesen Übergang ermöglicht für Baeumler der Analogieschluss, das dem Exemplum zugrunde liegende

¹⁹ Insofern ist Pierfrancesco Fiorato zu korrigieren, der die Leistung der Kritik für eine „Verwandlung des Einzelnen zum Allgemeinen“ (LrE, 532) unterschlägt, wenn er im naturwissenschaftlichen Versuch Cohens einzigen „Verewigungs-Versuch“ erkennt, vgl. ders.: Unendliche Aufgabe und System der Wahrheit. Die Auseinandersetzung des jungen Walter Benjamin mit der Philosophie Hermann Cohens, in: Philosophisches Denken – Politisches Wirken. Hermann Cohen-Kolloquium Marburg 1992, hg. v. Reinhard Brandt u. Franz Orlik, Hildesheim [u.a.] 1993, S. 163–178, hier S. 177.

²⁰ Zu verstehen nicht als vitalistisch-passiv, sondern im Sinne Kants als, gerade am Beispiel in Gang gesetzte, innere, geistig-dynamische „Belebung“ der Erkenntniskräfte, die an der Darstellung zum Ausdruck kommt, vgl. Kant, KdU, §49; AA V, S. 313–314.

²¹ Alfred Baeumler, Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik, Halle 1923, S. 232.

²² Ebd., S. 107.

²³ Ebd., S. 232.

²⁴ Ebd., meine Hervorhebung.

erkenntniskritische Verfahren,²⁵ als ein besonderes, bereits „ein ästhetisches Moment“²⁶ besitzendes Verhältnis von Teil zu Teil:

„In diesem *Nebeneinanderstehen* kommt etwas zum Ausdruck, was weder der deduktive noch der induktive Syllogismus kennt: ein freieres Verhältnis tritt hervor, [...] das Verhältnis der *Koordination*.“²⁷

Ein solchermaßen operierendes ästhetisch-kritisches Verfahren, besitzt es auch einen unbestimmten Grund, reiht sich selbst mit seinen Gegenständen, sind diese einmal in ihrer Zufälligkeit und Nicht-Reduzierbarkeit auf bestimmte Parameter erkannt, in einen sinnvollen, zur gleichen Zeit unendlich fortsetzbaren und unverwechselbaren Zusammenhang. Hier ist aber in Ansätzen ein autoreflexives Erkenntnisprinzip angedacht, das sich selbst wie seine Gegenstände zu begründen und deren Alogizität im Kritischen fortwährend aufzuheben sucht. Durch den fortgesetzten Versuch, zu erkennen, wo keine letztbegründete Erkenntnis möglich ist, wird der Erkenntnisgegenstand in seiner Zweckmäßigkeit einsehbar.

III. Die Paradigmatizität der Sprache ‚ins Werk setzen‘.

Die unendliche Aufgabe des Essays

Vergleichbar sucht auch Benjamin in der „Vorrede“ eine alternative Denkungsart zu etablieren, die auch den methodologischen und darstellungstechnischen Aporien der Literaturwissenschaft (etwa der literaturwissenschaftlichen Analyse des deutschen Trauerspiels) begegnete, die sowohl auf induktivem Wege vergeblich nach „irgendwelche[n] Gemeinsamkeiten“ (224) von literarischen Texten sucht, als auch der „Unmöglichkeit einer deduktiven Entwicklung der Kunstformen“ (225) erliegen muss.

Die Möglichkeit einer Aufhebung der logisch-ontologischen Trennung zwischen Allgemeinem und Einzelem scheint sich auch Benjamin in der besonderen Bedeutung des Begriffs des Begriffs aufzuzeigen,²⁸ dem er zunächst eine bloß der „Idee“ zuarbeitende analytische Funktion in seiner Begriffstrias von Phänomen-Begriff-Idee zuzuweisen scheint. Die „Idee“ gilt ihm anders als Kant oder Cohen dabei nicht als regulative Norm oder „Hypothese“ (214), sondern in ihrer sprachlichen, schriftlichen Form als wirklich und objektiv: Die Ideen seien keine „unerwünschte Abbrüder“ (222), sondern die „allgemeinsten Verweisungen

²⁵ Vgl. Kant, KdU, § 59; AA V, S. 351–354.

²⁶ Baumler, Kants Kritik der Urteilskraft, S. 245.

²⁷ Ebd., S. 244–245. Vgl. Theodor W. Adorno, Der Essay als Form (1958), in: ders.: Noten zur Literatur (Gesammelte Schriften, Bd. 11), Frankfurt a. M. 2003, S. 9–33, hier S. 31–32. Nicht „befindet sich“ der Essay „im einfachen Gegensatz zum diskursiven Verfahren. Er ist nicht unlogisch. [...] er koordiniert die Elemente, anstatt sie zu subordinieren“. Insofern ist er für Adorno ein „konstruiertes Nebeneinander“.

²⁸ Vgl. Benedetto Croce Studie Grundriß der Ästhetik. Vier Vorlesungen (übers. v. Theodor Poppe, Leipzig 1913), die in der Vorrede zum Gattungsbegriff angeführt wird, tatsächlich aber weitaus mehr Verbindungen zu Benjamins Text unterhält: „der *neue* von Kant eingeführte und dem ganzen Denken sozusagen immanente Begriff des Begriffs schließt die Kluft zwischen der sinnlichen und der intelligiblen Welt“ (S. 21–22) – womit für Croce zwar kein neuer Begriff der Kunst (auf den er selbst aus ist), aber einer der Wissenschaft formuliert ist.

der Sprache“ (215), die „Sprachform der wissenschaftlichen Darlegungen [...] außerhalb des Mathematischen“ (221), d.i. die sprachliche Darstellungsform einer Fixierung des problematischen Verhältnisses von Einzelnem und Allgemeinem.²⁹ Gegenüber geläufigen Klassifikationsbegriffen soll die Idee ein Mehr zum Ausdruck bringen können – nicht nach einem „äußeren Maßstab“ (225), sondern „immanent“ (ebd.; d.h. „esoterisch“) entwickelt. Denkbar ist dies als Verknüpfung von zweierlei Ordnungen, einer logisch-hierarchischen Ordnung und einer sich analog selbst konstituierenden Ordnung, in der vergleichbar dem Exemplarischen in der kantischen Urteilskraft eine eigentümliche Relation zwischen Allgemeinem und Einzelnem gestiftet wird. Die Idee erscheint nun als Schauplatz dieser Verflechtung, ja als „ein Sprachliches“ (216) kann sie verstanden werden als das Phänomen, beispielsweise das einzelne Kunstwerk, in seiner Erkennbarkeit im Medium der Sprache, als Vergegenwärtigung der (mit Cohen) „Mehrdeutigkeit“ einzelner Begriffe, die als (fiktionale) Paradigmen gedacht werden können.³⁰ Sache des esoterischen Essays scheint es zu sein, die *P a r a d i g m a t i z i t ä t* des Begriffs, der Sprache ins Werk zu setzen. Indem er nämlich

„nach *Exemplarischem* sich umsieht, und sollte [er] auch nur *einem versprengten Bruchstück diesen Charakter zubilligen können*“. (224; meine Hervorhebung)

In eben diesem aktiven „zubilligen können“, dem *Zuschreiben* eines paradigmatischen Charakters in einem fortlaufenden Urteilen über die mehrdeutige Beschaffenheit seiner Gegenstände, wird so immer wieder aufs Neue das ästhetisch-logische Problem der Vermittlung zwischen Sinnlich-Gegenständlichem und Idee, zwischen Besonderem und Allgemeinem angegangen. Diese genuin philosophische Verfahrensweise nimmt für Benjamin die „erhobene Mitte“ (212) zwischen Wissenschaft und Kunst ein und stellt sich als solche selbst auf analoge Weise wie dasjenige dar, was sie zu erweisen hat: In jedem Reflexionsschritt hat die Darstellung, die den Begriff im ganzen Umfang seiner „Vermittlerrolle“ (214) zu nutzen weiß, die Exemplarizität sowohl ihres Gegenstandes als auch ihrer selbst zum Ausdruck zu bringen – damit aber hebt sie auf den *sensus communis aestheticus*³¹ und auf eine Allgemeingültigkeit ihrer spezifischen Urteile ab. Diese Verfahrensweise kennzeichnet, trotz ihrer methodischen Unvollständigkeit und ihres differierenden Mangels, Kohärenz und Systematizität. Ihre Paradoxität besteht darin, dass mit der Dringlichkeit ihrer Verstehensversuche auch die Komplexität und problematische Natur ihrer Gegenstände zunimmt: Das Ziel „scheint“ mit jeder Annäherung, wie es in Benjamins Fragment über die „Zweideutigkeit des Begriffs der ‚unendlichen Aufgabe‘ in der Kantischen Schule“ heißt, „immer ferner zu rücken.“³²

Wenn Benjamin in „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“ (1915) schreibt: „Über lyrische Dichtung [sei] das Urteil, wenn nicht zu beweisen, so doch zu begründen“,³³ hält

²⁹ Benjamin knüpft hier, Kant korrigierend, an die zentrale Forderung von *Über das Programm der kommenden Philosophie* (1918) an: „die philosophische Erkenntnis [als] eine absolut gewisse und apriorische“ sei dann der Mathematik „ebenbürtig[en]“, wenn sie sich (nach Hamanns Vorbild) des ihr gemäßen „einzigen Ausdruck[s]“ reflektierend zu vergewissern wisse, nämlich der Sprache und nicht der „Formeln und Zahlen“ (GS II/1, 168).

³⁰ Zum Paradigma als alternativer epistemologischer Figur vgl. Agamben, *Signatura rerum*, S. 11–34.

³¹ Kant, *KdU*, §40; *AA V*, S. 293.

³² *GS VI*, 53.

³³ *GS II/1*, 108.

er damit das grundlegende Prinzip eines solchen stets von Neuem anhebenden ‚Versuchs über‘ – nicht nur über Dichtung – fest. Während in den meisten Essaytheorien Subjektivität, Willkürlichkeit, Kontingenz und Unwissenschaftlichkeit als Charakteristika des sich in Essayismus auflösenden Essays bestimmt werden,³⁴ zeichnet Benjamins Essay-Entwürfe gerade ihr Anspruch auf Objektivität und Notwendigkeit aus. Ihre Urteile treten als *n o t w e n d i g b e g r ü n d b a r* auf.

Erst die Geschichte aber erweist die bleibende Aktualität dieser Begründungsversuche – womit diese aber nicht in eine Rezeptionsästhetik *ante litteram* eingebettet werden sollen.³⁵ Die immanente Bildung der eigenen Kriterien, die mit dem Anspruch des ‚verstanden werden können müssen‘ auftreten, aber nicht mitteilbar, sondern jedem Begründungsversuch nur in immer neuem Nachvollzug zugänglich sind, macht dieses essayistische Verfahren zu einem „esoterischen“. So wie sich die Legitimität der Begriffe des esoterischen Essays erst in der Geschichte erweist, kann auch er sich erst nach „historischer Kodifikation“ (207) zu einer Lehre zusammenfügen, konfigurieren. Bis dahin stehen diese Entwürfe – darin analog den in ihnen dargestellten Ideen – als Essay-Monographien, statt z.B. einer vereinheitlichenden Literaturgeschichtsschreibung, mit je allgemeingültigem Geltungsanspruch nebeneinander, *k o o r d i n i e r t*. In diesem Sinne schreibt Benjamin Ende 1923 an Rang:

„Die spezifische Geschichtlichkeit von Kunstwerken ist [...] eine solche, welche sich nicht in ‚Kunstgeschichte‘ sondern nur in Interpretationen erschließt.“³⁶

Hinter dieser Überlegung mag Croces (durch die Ausarbeitung der transzendentalen Ästhetik und der dritten Kritik Kants postulierte³⁷) These stehen, nur der monographische Essay, dessen vornehmste Aufgabe das ästhetische Urteil sei, sei die adäquate geisteswissenschaftliche Form. Jede dieser Einzelinterpretationen ist *m o n o g r a p h i s c h* nicht insofern, als sie sich mit einem einzelnen Autor, sondern mit einem von dem jeweiligen interpretativen Zugang selbst bestimmten Objekt auseinandersetzt: Es ist, im Wortsinne, *e i n S c h r e i b e n d e s E i n z e l n e n*.

IV. Schluss

Der hier skizzierte Begriff des Essays bezeichnet einerseits Benjamins eigene literarisch-philosophische Darstellungspraxis, andererseits eine ihm vorschwebende, autoreflexive „esoterische“ Schreibform. Essayistisch ist diese insofern, als sie eine fortgesetzte, methodisch kohärente *Ü b u n g*, ein Versuch ist, ausgehend von einzelnen, bevorzugt winzigen

³⁴ Stellvertretend sei verwiesen auf Wolfgang Müller-Funk *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 9–18.

³⁵ Gemeint ist vielmehr eine kritische Rezeptionsgeschichte des jeweiligen kommentierten und kritisierten Werkes im Sinne einer Geschichte seiner *i n t e r s u b j e k t i v e n* Begründungsversuche, in welcher als in der allmählichen „Verbrennung des Werkes [...] seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt“ (211).

³⁶ GB II, 392–393.

³⁷ Zu den kantischen Wurzeln der Philosophie Croces vgl. die herausragende Studie von Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Mailand 1992, v. a. S. 62–73.

Gegenständen der Reflexion, die je augenblickshaft den Status des Exemplarischen einnehmen, über die Möglichkeitsbedingungen der eigenen Form zu reflektieren. Als eine solche unendliche Aufgabe der Aktualisierung der Paradigmatizität der Begriffe verstanden, eint Benjamins kritisches, essayistisches Verfahren sein auf den ersten Blick als *F o r m e n v i e l f a l t* erscheinendes Werk. Benjamins Essays als dem Ort, in dem Begriffe – z.B. literarische Gattungsbegriffe (also auch der des Essays selbst) – auf ihre Legitimation hin befragt werden und fern von formalen Kategorisierungen und Einzelerkenntnissen auf eine Darstellung echter Verwandtschaft auch scheinbar disparaterer Texte abgezielt wird, kommt dabei eine *A r t t r a n s z e n d e n t a l e* Funktion innerhalb von Benjamins Schreibformen zu, die durch Koordinationsverfahren ihre Möglichkeitsbedingungen zum Vorschein kommen lassen.

Die Schwierigkeit, d e n Essay (Benjamins) zu bestimmen, schien gerade darin zu liegen, dass der Essay selbst die Schwierigkeiten des Bestimmens, des Urteilens überhaupt vorführt, i n s z e n i e r t. Führt man Benjamins Überlegungen in der „Vorrede“ fort, ließe sich sagen, jeder Versuch, verschiedene Texte auf einen einheitlichen Begriff des Essays zu bringen, kommt gerade deshalb zwangsweise ins Straucheln, weil er in der Idee des Essays mit der eigenen unendlichen Aufgabe konfrontiert wird: nämlich die Dinge letztgültig beim Namen zu nennen.³⁸

³⁸ Im Sinne Croces, der die Aufgabe der Kritik als ein „dare il nome alle cose“ (die Dinge beim Namen nennen) bestimmt, vgl. ders.: *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Mailand 1994, S. 115.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Anne Schülke

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Brocken und Schnipsel. Elfriede Jelineks Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ (1970)

Snatches and snippets. Elfriede Jelineks essay „Die endlose Unschuldigkeit“ (1970). Jelinek implements the essay's epistemological mode of experimentation and, at the same time, puts it into perspective. She combines fragments of different texts, but she does not use the cut-up technique to uncover a hidden structure or to privilege certain texts and voices within a frame narrative. The essay shows mass media's tendency, as well as that of academic narratives, to freeze in myths. Everyday language and critical or theoretical writing alike accumulates and breeds preconscious conceptions and desires. Jelinek uses the aesthetic strategies *crack* and *disruption* to confuse binding patterns of perception and activate the reader.

Keywords: Elfriede Jelinek, cut-up technique, fragment

Jelinek realisiert und relativiert den essayistischen Erkenntnismodus des Experimentierens gleichermaßen. Sie montiert Auszüge aus verschiedenen Referenztexten, aber sie nutzt die Cut-up-Technik nicht, um eine verborgene Ordnung sichtbar zu machen oder innerhalb einer Rahmung verschiedene Stimmen und Textteile zu hierarchisieren. Der Essay führt vor, dass sowohl massenmediale als auch theoretische Schreibweisen die Tendenz zur mythischen Erstarrung haben. Sowohl in der Alltagssprache als auch in kritischen oder theoretischen Schreibweisen sammeln und vermehren sich vorbewusste Vorstellungen und Begehren. Jelinek verwendet die ästhetischen Strategien des Bruchs und der Unterbrechung, um verbindliche Wahrnehmungsmuster zu irritieren und die Leserin zu aktivieren.

Schlüsselwörter: Elfriede Jelinek, Cut-up-Technik, Fragment

Ein Brocken ist ein unregelmäßig geformtes, von etwas abgebrochenes Stück. Das Wort verweist auf romantische Wissenschaftskritik:¹ „Wahrheiten, Grundsätzen, Systemen bin ich nicht gewachsen. Brocken, Fragmente, Grillen, Einfälle.“² Der romantische Kritiker beruft sich auf die irrationalen und gefühlsmäßigen im Menschen und in der Welt wirksamen

¹ Den Hinweis auf den Text 'Brocken' von Johann Georg Hamann und die romantische Ästhetik des Fragments habe ich während der Tagung „Der deutschsprachige Essay und Essayismus von der Romantik bis zur (Post)Moderne“ von Sarah Scheibenberger aufgenommen.

² Johann Georg Hamann, Briefwechsel 1751–1759, hg. v. Walther Ziesemer, Wiesbaden 1955, Band 1, S. 431.

Kräfte. Er führt das eigene Recht und den unhintergehbaren Eigenwert des Individuellen ins Feld. Prozesse erklärt er nicht als mechanische und statische Vorgänge, sondern erkennt den dynamischen Charakter jeder lebendigen Entwicklung. So glaubt auch der Philosoph Johann Georg Hamann nicht an die diskursive, kausal beweisende Vernunft. „Wir leben hier von Brocken. Unsere Gedanken sind nichts als Fragmente. Ja, unser Wissen ist Stückwerk.“³ Hamann nimmt als metakritischer Aufklärer seinen Platz im Pantheon der Philosophiegeschichte ein. Manchmal setzt ihn ein Kritiker um, und er findet sich als irrationalistischer Rebell neben Jacobi wieder. Dem steckt er Zettel zu, auf denen er die Gegensätzlichkeit von Sinnlichkeit und Intellekt in Frage stellt. Denken und Sprechen sieht er in einen intimen Zusammenhang gestellt. Vernunft ist Sprache. Auch den Zufall vergisst er nicht: „Mein Gedrucktes besteht aus bloßem Texte, zu dessen Verstande die Noten fehlen, welche aus zufälligen *auditis, visis et lectis et oblitis* bestehen.“⁴ Vom Leser wird erwartet, dass er Fehlendes ergänzt, dass er sucht, nachschlägt und findet und dabei einen Erkenntnisprozess erlebt. Sind wir heute also die idealen Leserinnen? Wir können mit unseren Tablets voller digitaler Bibliotheken alles suchen und finden. Wir haben Zugang zu allen fehlenden Noten und Stimmen und können in einer transparenten Gesellschaft jede Lücke schließen. Mich beschäftigt auch, wieso wir so hartnäckig daran arbeiten, Unfertiges und nicht Zusammengehörendes doch noch zu einer sinnvollen Einheit zu bringen. Im folgenden werde ich ausgehend von Elfriede Jelineks Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ über diese Fragen nachdenken.

„ich tue nichts als brocken hinwerfen oder tritte austeilen. ich ordne nichts.“⁵ Elfriede Jelinek positioniert sich in ihrem Essay im Verhältnis zu Autoritäten wie Roland Barthes, den Massenmedien und der Werbung. Der Essay erscheint 1970 in der Anthologie „Trivialmythen“ im März Verlag. Der März Verlag mit seinem gelb-rot-schwarzen Erscheinungsbild ist schwer zu übersehen und schreibt bundesrepublikanische Verlagsgeschichte. Sein Erfinder Jörg Schröder erinnert sich daran, den plakativen Umschlag aus der Bastardschrift „Fette Block“ entwickelt zu haben. Eine Schrifttype, so weiß er, die auch bei Dada-Typographen beliebt war.⁶ Er schnippelt, vergrößert, klebt und setzt schließlich den März-Schriftzug in Knallrot auf das Cover in Knallgelb. Darüber in Schwarz den Titel: Trivialmythen. Herausgeberin Renate Matthaei, damals Lektorin bei Kiepenheuer & Witsch und gut mit Schröder bekannt, schreibt im Sommer 1969 Briefe an die Schriftstellerinnen und Schriftsteller Urs Widmer, Friedericke Mayröcker, Ror Wolf, Bazon Brock, Rolf Dieter Brinkmann und auch an Elfriede Jelinek:

³ Johann Georg Hamann, Brocken. Eine Auswahl aus seinen Schriften, hg. v. Martin Seils, Wuppertal 1987, S. 72.

⁴ Johann Georg Hamann, Briefwechsel 1786–1788, hg. v. Walther Ziesemer, Frankfurt am Main 1979, Band 7, S. 9.

⁵ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 49.

⁶ Vgl. Barbara Kalender/ Jörg Schröder, Der März Verlag. Geschichte und Geschichten, in: Jan F. Bandel (Hg.), Immer radikal, niemals konsequent. Der März Verlag, erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art, Hamburg 2011, S. 12–13.

„Ich möchte Sie dafür gewinnen, an einem Buch mitzuarbeiten, das ich für den März-Verlag plane: Generalthema ‚Trivialmythen‘ (um es einmal so zu nennen). Ich skizziere Ihnen schnell, woran ich dabei denke: es sollen Texte sein, die die Gattung Essay umfunktionieren. Folgende Themen oder besser Stoffkomplexe wären denkbar: Idole (Sport, Musik, Film, Fernsehen, Hochadel), Film (Kassenschlager, Aufklärungs- und Werbefilme, beliebte Fernsehserien), Literatur (pornographische Romane, Magazinhefte, Serien wie zum Beispiel Jerry Cotton, Aufklärungsliteratur), modische Tendenzen in Kleidung, Verhalten, Konsum. Sie können das beliebig erweitern.“⁷

Jelinek nimmt diesen Aufruf wörtlich und Matthaer ist mit dem Ergebnis wohl recht zufrieden, wenn sie im Vorwort schreibt:

„Ich stellte mir ein Buch vor, das den medialen Abfall, der sich am Rand unseres Bewusstseins, gewollt oder ungewollt, speichert, aufnimmt und einen neuen Umgang mit ihm probiert. Keine Analyse, keine Illustration, sondern Techniken, vom Gegenmythos der Subjektivität inspiriert, in denen sich Imagination, sonst in dem Material der Zwecke fixiert, freispielt wie auch die Kritik, die die Reize als Reize zeigt und umdirigiert. [...] Insgesamt ist das, was vorliegt, ein Konzentrat der Oberfläche, die, gerade weil sie sich als Oberfläche versteht, auch mehr ist: Poesie und Polemik.“⁸

An wen schreibe Matthaer heute? An Juli Zeh, Navid Kermani, Kathrin Röggla und Dietmar Dath? Und was für ein Buch stellte sie sich 2014 vor? Heute ist medialer Abfall von allen für alle jederzeit verfügbar und lässt sich durch die buchstäblich kinderleichte Bedienung selbstreinigungsfähiger Oberflächen kombinieren und umlenken. Mit Apps wie Snapchat werden – zumindest vordergründig – Texte und Bilder nach Sekunden zerstört. Der mediale Abfall frisst sich scheinbar selbst auf. Aus Langeweile oder Nährstoffmangel werden die eigenen Reste verzehrt.

1970 stapelt Jelinek in der Manier des Messies eine Menge Heftchen, Klassiker und Illustrierte vor dem Röhrenbildschirm. Sie zappt, bevor die Fernbedienung zum technischen Standard wird, zwischen kaum mehr als zwei Kanälen hin und her. Der Essay entsteht zu einer Zeit, in der mit Teppichmesser und Schere Collagen entstehen, in der Grenzüberschreitungen zwischen Stilen und Themen Zukunft versprechen oder zumindest provozieren. Die Montage von O-Ton und Dokument hat eine politische Kraft. Leslie Fiedler, so schreibt Georg Stanitzek, rät 1968 „zu komischen, vulgären, ja kindlichen Stilhaltungen sowie zu Themen aus dem Bereich des Subversiven und Trivialen – Sex, Drogen, Indianer.“⁹ Jelinek pariert. Ihr Material!¹⁰

- Roland Barthes Essaysammlung „Mythen des Alltags“ von 1964.
- Otto F. Gmelins Flugschrift „Rädelführer 1 oder Emanzipation und Orgasmus“ von 1968.
- Reimund Reiches Studie „Sexualität und Klassenkampf“ von 1968.

⁷ Renate Matthaer (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 151.

⁸ Ebd., S. 7–10.

⁹ Georg Stanitzek, Essay BRD, Berlin 2011, S. 183.

¹⁰ Vgl. Lea Müller-Dannhausen, Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in wir sind lockvögel baby, Berlin 2011, S. 87–112.

- Hans Barths Studie „Masse und Mythos“ von 1959.
- Marshall Mc. Luhans „Understanding Media“ von 1964.
- Jasmin. Die Zeitschrift für das Leben zu Zweit.
- Neue Post. Eine Zeitschrift für Frauen zwischen 40 und 59. Heißt heute Wunderweib.
- Die Bunte. Eine Illustrierte mit Leidenschaft für Menschen.
- Twen. Eine Jugendzeitschrift für Menschen im Alter von 20 und 29 Jahren.
- Bravo. Die größte Jugendzeitschrift im deutschsprachigen Raum.
- Jerry Cotton. Protagonist der gleichnamigen Kriminalromane. Der Hefroman wurde 2014 50 Jahre alt.
- Perry Rhodan. Protagonist der gleichnamigen Science Fiction Romane. Dieser Hefroman erscheint wöchentlich seit über 50 Jahren.
- Daktary. Eine Fernsehserie. Ihr Protagonist Dr. Marsh Tracy ist Arzt in Afrika.
- Flipper. Ein Delphin. Protagonist der gleichnamigen Fernsehserie.
- Lassie. Die heute berühmteste Hündin der Welt. Protagonistin der gleichnamigen Fernsehserie.
- Valerie und das Abenteuer. Eine Fernsehserie über die Sozialpsychologin Valerie Langer. Valerie löst in Afrika oder Südamerika für ein Unternehmen meist arbeitsrechtliche Probleme.
- Modesty Blaise. Eine Comic- und Romanfigur. Modesty ist eine geläuterte Diebin, löst für den britischen Geheimdienst Kriminalfälle und wird dabei immer wieder von ihrer Vergangenheit eingeholt.

Sie sind alle berühmt, beliebt, bekannt oder berüchtigt. Die Texte werden von Vielen gelesen und die Serien von Massen gesehen. Jelinek kombiniert in ihrem Essay Reflexionen und Kommentare mit Versatzstücken aus diesem Material:

„das gesicht des mannes sah aus wie das eines jenseitigen wesens eines vampirs eines vorboten der hölle. nancy brachte keinen laut über die lips. trivialmüten: deren hauptprinzipien die vaterinhalte in kultur & individuum sind bilden zentrale machtgelenke der gesellschaft monopolistisch institutionalisierte kontrollinstanzen aus denen sich die gemeinsamen interessen von machthabern treffen. die öffentlichkeit wird gemacht. in ihr wieder (in ihr die durch trivialmüten manipuliert ist) muss dauernd der ruf nach einem sozialen mütos als katlüsator für eine vielheit zur notwendigen einheit (also ein koordinierendes moment) entstehen. (siehe auch hans barth) halt modesty will sagen miß blaise! hier haben sie wieder weit über das ziel hinausgeschossen! sie werden uns in ihrem übereifer noch gefährlich werden!“¹¹

Die Montage unterschiedlicher Textteile provoziert die Frage „Wer spricht?“ Der erste Satz beginnt mit einem Es. „es kann nämlich alles mütos werden.“¹² Trotzdem versuche ich ein essayistisches Ich von einem Autorinnen-Ich zu trennen. Heikel wird dieses Vorgehen in Essays. Fakt und Fiktion sind im Essay nicht eindeutig von einander zu trennen.¹³ Was

¹¹ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 41.

¹² Ebd., S. 40.

¹³ Vgl. Birgit Nübel, Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin 2006, S. 77.

wird vorgefunden, was erfunden? Auch die Erzählerin eines Romans ist nicht mit der eines Essays gleichzusetzen. Die Erzählerin eines Essays ist die Autorin. Ihre Gedanken richten den Schreibprozess aus. Sie hat eine besondere Präsenz und ihre reale gesellschaftliche Stellung gewinnt an Relevanz. Die Faktizität des Textes ist dann in ambivalenter Form an ihre Person gebunden.¹⁴ Jelineks tagespolitisches Engagement, ihre Kampfschriften und offenen Briefe, verstanden als politische Interventionen und Ausdruck einer Protesthaltung, konturieren also den Raum zwischen Fakt und Fiktion. Ich komme später noch einmal darauf zurück.

„es kann nämlich alles mütos werden.“¹⁵ Der erste Satz ist gleich ein gekürztes unausgewiesenes Zitat aus Roland Barthes „Mythen des Alltags.“ Basierend auf einer Sammlung von Zeitungsartikeln aus den Jahren 1954 bis 1956 analysiert Barthes Phänomene der Alltagskultur: „Die Römer im Film“, „Striptease“ und „Der neue Citroën“. In einem zweiten Teil entwickelt er eine unsystematische Mythenkritik.

„Es wäre höchst irrig, eine substantielle Unterscheidung zwischen den mythischen Objekten treffen zu wollen; da der Mythos eine Aussage ist, kann alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden.“¹⁶

Auch die Zitate und Umschreibungen aus anderen Texten und TV-Serien sind nicht immer durch Namensnennung kenntlich gemacht. Der Name des Psychoanalytikers Reimund Reiche wird nicht einmal erwähnt.¹⁷ Anfangs stehen in Klammern Autoren- oder Zeitschriftennamen, später nutzt Jelinek sie zunehmend für Relativierungen und Kommentare. Augenscheinlich wird ihr Vorgehen, wenn sie in Klammern Wörter wiederholt. „diese dinge stellen botschaften dar. (botschaften).“¹⁸ Mein Ohr, nah am Text, nimmt keine Stimme wahr, aber meine Augen sehen Theoriebrocken:

„die funktion des mütos ist es zu deformieren nicht etwa ganz verschwinden zu lassen. das heißt die mütos des trivialbereichs der werbung der illustrierten der massenkommunikation etc. werden ihrer geschichte beraubt und in reine gester verwandelt deformiert. das nackte to san intimpflege mädchen z.b. hat seine erfüllte sinn seite (die frau und ihre sexualität) und seine leere form seite (intime sauberkeit: die zarte sicherheit. ohne alkohol aber mit pflegenden wirkstoffen). die nackte frau auf dem foto wird ihrer sexualität ihrer geschichte beraubt und in eine geste verwandelt.“¹⁹

Dieser Umgang mit sprachlichen Zeichen hat einen diskurskritischen Effekt: Wenn Zitate und Paraphrasen nicht eindeutig ausgewiesen sind, werden die Referenzen abgeschwächt

¹⁴ Vgl. Renate Hof, Einleitung: Engendering Authority: Das wieder erwachte Interesse am Essay, in: Hof, Renate/ Rohr, Susanne (Hg.): Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie und Essay, Tübingen 2008, S. 209–229, hier S. 225.

¹⁵ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 40.

¹⁶ Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1957, S. 85.

¹⁷ Vgl. Lea Müller-Dannhausen, Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in wir sind lockvögel baby, Berlin 2011, S. 87.

¹⁸ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 40.

¹⁹ Ebd., S. 41.

und fühlbar wird die unsichtbare Macht der Theorie: Der weiße westliche Mann schreibt über die Gesellschaft, über die Kultur, über die – meist junge – Frau. Sein Schreiben gewinnt an Bedeutung und Gewicht. So wiederholt er das Funktionieren der Mythen. Georg Stanitzek weist darauf hin, dass diese Lesart eine vereinfachte Fehllektüre sei.

„In der Regel nämlich gilt der Essay Die endlose Unschuldigkeit als Programmschrift für das folgende CŒuvre Jelineks. Das Programm wäre dasjenige einer marxistischen und feministischen Ideologiekritik im Stil Roland Barthes'. [...] Entscheidend ist nun aber, dass sich mit und unter diesen Textschnipseln – neben anderen theoretischen Texten – auch solche aus Barthes' Mythen des Alltags selber befinden. Tatsächlich gehören auch Partikel aus Barthes' Mythologies einfach zu den im Text gelieferten Brocken, sie sind in die Reihe der Einzelmythen gestellt.“²⁰

Eine Rahmung, in der ein eindeutig auf Jelinek zu beziehendes Ich sich zu erkennen gibt und das poetologische Verfahren skizziert, könnte als Argument dafür dienen, dass Jelinek mit ihrem Essay doch eine Programmschrift im Sinne Roland Barthes' formuliert hat. Es werden dann auch Thema, Begründung und Zusammenfassung angekündigt:

„es kann nämlich alles mütos werden. trivialmütos. hinuntergehen aber nur bis an die oberfläche der identität. jede stumme geschlossene existenz öffnen und besprechen zu einer aneignung durch die gesellschaft überführen die dinge beladen: zur materie tritt der gesellschaftliche gebrauch. ein so weit gestecktes thema.“²¹

Was nun folgt, ist eine Collage aus Zitaten und Reflexionen. Jelinek berichtet von der Manipulation durch Massenmedien und populäre Wissenschaften. Sie verzichtet dabei auf Groß- und Kleinschreibung und Zeichensetzung. Sie betont einzelne Wörter oder Satzteile durch Kursivierung und benutzt für zwei Wörter Abkürzungen: *m e n s c h l i c h* und *b ü r g e r l i c h*. Sie ersetzt alle Ypsilons durch Üs, schreibt auch Mythos und Psychoanalyse mit Ü, sodass während des Lesens diese „psüchoanalütiker“ immer unglaubwürdiger werden. Jelineks Eingriffe in die orthographischen Regeln unterstützen dabei nicht die inhaltliche Argumentation, sondern verweisen auf die Textoberfläche. Die Zusammenfassung am Ende des Textes schließlich fällt inhaltlich weit hinter das bisher Formulierte zurück:

„zusammenfassung: sogenannte wissenschaftliche aufklärung und lebenshilfe nageln also die unterschichtsjugendlichen in ihrer benachteiligung durch starre pseudofundierte normen in ihrer knecht und untertanenlage fest.“²²

Von einer ordnenden und Textteile hierarchisierenden Rahmung kann also nicht die Rede sein. Jelinek realisiert keine konventionelle argumentative Struktur oder Rahmung. Barthes Stimme ist auch nicht lauter als die der anderen.

Bei der Relektüre möchte auch ich eine Hierarchisierung der Textteile nicht wieder einführen, sondern mir die Konstruktion genauer anschauen: Zitate aus theoretischen Texten,

²⁰ Georg Stanitzek, *Essay BRD*, Berlin 2011, S. 209.

²¹ Elfriede Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit*, in: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*, Frankfurt am Main 1970, S. 41–66, hier S. 40.

²² Ebd., S. 65.

Reflexionen, Kommentare und Zitate aus Trivilliteratur und TV-Serien werden häufig so kombiniert, dass es Text und Subtext gibt. Der triviale Text erhält durch das Cut-up-Verfahren einen anderen Status. Die gewohnte Hierarchie wird aufgelöst. Die Leserin muss einen anderen Modus des Lesens zulassen. Einerseits kann sie nicht allein dem Argument folgen und muss sich der Assoziation öffnen. Andererseits muss sie wachsam bleiben und genau hinhören, wer spricht:

„nancy fühlte daß sie eiskalt wurde. es kam ihr plötzlich vor als bestünde sie aus 2 personen. eine war da die schmerzen litt & furcht hatte und doch gab es zugleich eine andre die über all dem stand und eiskalt und berechnend nach einem ausweg suchte.“²³

Besonders laut wird die Stimme Nancy Winters:²⁴

„nach einer weile entsetzlicher qualen nahm ihr gesicht ohne dass sie es wissen konnte den zug tödlicher entschlossenheit an. nancy würgte. seit sie in dieses unglückselige haus gekommen war ließ der ekel sie nicht mehr aus seinen würgenden klauen. draußen summten bienen aber sie hörte es nicht. [...] als sie die augen aufschlug blickte sie in die grinsende teufelsfratze von bruce stewitt. [...] er warf sich über sie und kalt wie ein eisblock ertrug sie was sie ertragen mußte. der anblick der zarten schönheit des schmetterlings ließ sie erneut in tränen ausbrechen. schützend hielt sie die kinderhand vor den körper der durch die zerrissenen kleider durchschimmerte. schließlich versuchte sie aus dem fenster zu klettern. [...] stewitt beugte sich vom bett herab über den geschändeten körper des mädchens hinweg. er tastete auf dem boden herum bis er ihn gefunden hatte: den schweren blauschwarz glänzenden revolver den er unter der matratze versteckt hatte. er schob die waffe wieder unter das kopfende. nancy setzte sich langsam auf. ihr gesicht war so bleich wie eine kalkwand. sie erstarre als das gesicht der bestie wie in großaufnahme vor sich sah das ihr life zerstört hatte. und dann spürte sie das kalte metall. ihre finger schlossen sich um den kolben der todbringenden waffe. [...] etwas ließ sie den finger krümmen. es krachte mörderisch. sie zog wieder durch es krachte erneut und sie krümmte schon wieder den finger. stewitt bäumte sich auf. sie drückte ab er zuckte zurück sie drückte wieder ab sein körper fiel kraftlos zurück [...] da endlich begriff nancy. ihre augen waren groß & leer. nun war er also tot! (tot)“²⁵

Nancy Winters ist eine Figur aus dem Jerry Cotton Hefroman „Der Tote mit zwei Köpfen“, erstmals erschienen 1968.²⁶ Jelinek tippt fleißig daraus ab und mischt die Schnipsel unter die Theoriebrocken. Die Brocken erzählen von ideologischer Gewalt: Manipulierende Medien und Wissenschaften versetzen Zuschauerin und Leser in eine passive Lage, verblenden und entmündigen. Diese ideologische Gewalt schlägt am Ende der Nancy-Winters-Erzählung um in manifeste Gewalt. Die anfangs gequälte Frau Nancy Winters wird zur tötenden Frau. Ihre Befreiungsgeschichte²⁷, die übrigens wie alle Jerry Cotton Hefromane von einem nahezu ausschließlich männlich besetzten anonymen Autorenkollektiv geschrieben wurde, ist

²³ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 41.

²⁴ Vgl. Georg Stanitzek, Essay BRD, Berlin 2011, S. 213. Ich zitiere hier Auszüge aus der Nancy-Winters-Erzählung.

²⁵ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 41–66.

²⁶ Jerry Cotton, Der Tote mit zwei Köpfen, Band 519, Köln 1984.

²⁷ Vgl. Uta Degner, Mythendekonstruktion, in: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, Stuttgart / Weimar, 2013, S. 41–46, hier S. 44.

chronologisch erzählt und könnte wie eine Binnenerzählung funktionieren. Allerdings, auf das Problem habe ich bereits hingewiesen, gibt es gar keine Rahmenerzählung, sondern nur einen Haufen von Brocken und Schnipseln rundherum.

„der zweck der müten des trivialbereichs ist daher die welt in ihrer unbeweglichkeit zu halten. sie müssen eine universale ökonomie suggerieren und mimen eine ökonomie die „ein für allemal die hierarchie des besitzes festgelegt hat“. klammer auf: barthes. klammer zu.
da endlich begriff nancy. ihre augen waren groß & leer. nun also war er tot! klammer auf: tot. klammer zu.
das läuft darauf hinaus daß der menschlichen tätigkeit dauernd enge grenzen vorgezeichnet und ins gedächtnis zurückgerufen werden innerhalb derer er sein „leiden“ durchexerzieren darf ohne zu einer revolutionären veränderung zu kommen.“²⁸

So endet der Essay: Nancy hat überlebt. Er, der Mann, ist tot. Er hat sein Leiden, stimuliert durch die Trivialmythen und bestätigt durch populäre ideologiekritische Theorie, wiederholt und jetzt ist er tot. Jelinek kritisiert hier die damals populäre Ideologiekritik. Sie zerstört die Mythendekonstruktion.²⁹ Sie zeigt, dass sowohl massenmediale als auch theoretische Schreibweisen, auch Roland Barthes Mythenkritik, die Neigung zur Unbewegtheit³⁰ haben: Genauso wie in der Alltagssprache sammeln und vermehren sich auch in kritischen oder theoretischen Schreibweisen vorbewusste Vorstellungen und Begehren. Da macht Jelinek keinen Unterschied zwischen den Autoritäten der Philosophiegeschichte und den Autorenkollektiven der Trivialliteratur. Sie spricht dabei nicht aus einer souveränen und unabhängigen Position über Theorie oder über Massenmedien. Der Text ist nicht um ein Zentrum, z.B. ein kritisches Subjekt, organisiert. Vielmehr sind Sprechweisen aus der Theorie oder dem Fernsehen so kombiniert, dass sie sich gegenseitig relativieren oder außer Kraft setzen.

Jelinek stellt in diesem Text die Gattungsgrenzen des Essays radikal in Frage und folgt damit Renate Matthaes Aufruf:

„Das Material soll nun nicht diskursiv analysiert werden. Interessant fände ich, wenn so viele Muster wie möglich ausprobiert würden, also nicht die einseitige Benutzung eines Schemas (wie zum Beispiel Entwicklung der Gedanken). Sondern verschiedenste Aufbaumöglichkeiten, die kollageartigen Charakter haben können (also Zusammenschneiden von Texten, Bildern, Anmerkungen, Kommentaren) oder sich auch am Arrangement wissenschaftlicher Arbeit orientieren können (also Einbeziehen von Fußnoten in den Text, von Anmerkungen und Literaturhinweisen, Gliederung in Paragraphen, Unterabteilungen und so weiter). Ich möchte nicht zu viel sagen, sondern nur ein paar Tips geben, die anregen sollen.“³¹

Diese Anregungen hat Jelinek umgesetzt und, so könnte man sagen, sie experimentiert mit der Form. Sichtet sie also, in der Tradition des Essayismus, in skeptisch-kritischer Haltung das Vorhandene? Ein Essayist ist sich der Komplexität seiner Erfahrungswirklichkeit bewusst und daher skeptisch gegenüber festen Ergebnissen. Er bevorzugt die Offenheit des

²⁸ Ebd., S. 66.

²⁹ Vgl. Bärbel Lücke, Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn, 2008, S. 24–32, hier S. 26 und Uta Degner, Mythendekonstruktion, in: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, Stuttgart/ Weimar 2013, S. 41–46, hier S. 45.

³⁰ Vgl. Ebd.: S. 43.

³¹ Renate Matthaes (Hg.), Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 151.

Fragens und Suchens. Sein Denken entfaltet sich während des Schreibens als Experiment. Diese Wahrheitssuche bleibt unabgeschlossen. Jede Antwort wird wieder in Frage gestellt. Der Essay ist Stilübung und Selbstprüfung.³² Jelinek stellt diese tradierte Definition des Essays in Frage: Sie fragt und antwortet nicht. Sie sucht nicht nach einer *W a h r h e i t*. Sie erforscht nicht in skeptizistischer Tradition ein *w e s e n h a f t e s* Subjekt. Sie experimentiert auch nicht mit Begriffen. Ihr essayistisches Schreiben ist nicht Gedankenexperiment oder Arbeit an der Form, sondern vor allem – und jetzt komme ich noch einmal auf die gesellschaftliche Stellung der Autorin zu sprechen – politische Intervention. Jelinek benutzt die Rhetorik des Essays, das vordergründige Fragen und Antworten, Argumentieren und Umkreisen, um sich im feministischen Diskurs zu positionieren: 1970 ist ihr Schreiben beispielsweise flankiert von Aktionen der Wiener Künstlerin VALIE EXPORT. VALIE EXPORT zeigt sich zu dieser Zeit in der Fotoserie „Identitätstransfer“ in der Pose des Gewaltopfers und in der Aktion „Tapp- und Tastkino“ stellt sie ihre Brüste im öffentlichen Raum für Berührungen zur Verfügung.³³

Als sensible Zeitgenossin macht Jelinek in ihrem Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ Versuche mit Cut-up und Collage und zerstört Ordnung. Besonders plastisch wird ihre Haltung in der Geschichte Nancy Winters. 1970 funktioniert sie, verschüttet von einer Lawine aus Medienschnipseln und Theoriebrocken, womöglich wie ein Kassiber, 2014 mindestens wie eine Flaschenpost auf dem Abfallmeer. Darin steht: So schreibt keine Frau über Frauen. So kann sie nicht über gesellschaftliche Zusammenhänge nachdenken. Und dennoch, das ist 2014 kaum noch zu entziffern, hat dieser Bericht einen Wirklichkeitseffekt: In Filmen, Büchern, Magazinen, Zeitungen und TV-Formaten, zu sehen und zu lesen im Internet oder außerhalb davon, gibt es auch heute ausreichend Platz für sadomasochistische Phantasien und das Bild der vergewaltigten Frau als Opfer einer männlich dominierten Gesellschaft wird beständig reproduziert.³⁴ Wer dieses Bild in Form des elaborierten selbstreferentiellen Essays und mit intellektueller, kritisch-analytischer Haltung³⁵ ablehnt, betont Grenzen und stellt Gegensätze wie *M a n n - F r a u* oder *H o c h k u l t u r - T r i v i a l k u l t u r* wieder her. Jelineks Schreiben hat immerhin das Potential, sich als Parasit in Diskurse einzunisten und dort zu überleben. Aber kann es mehr als infizieren und beschädigen?

Als mögliche Antwort stelle ich noch einmal eine andere weibliche Stimme lauter. Jelinek lässt hier Modesty Blaise zu Wort kommen. Sie ist ein schöner Bastard und hält sich als Comicfigur zwischen Text und Bild in einem hybriden Medienformat auf.³⁶

³² Vgl. Christian Schärf, Essay, in: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart 2009, S. 224–234, hier S. 224.

³³ <http://www.valieexport.at/en/werke> (letzter Zugriff am 18.8.2014).

³⁴ Jüngste Beispiele aus der europäischen Medienberichterstattung sind die Erzählungen über Dominique Strauss-Kahn, Natascha Kampusch und Jörg Kachelmann.

³⁵ Vgl. Monika Szczepaniak, Essayistische Texte, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch, Stuttgart/ Weimar 2013, S. 237–247, hier S. 246.

³⁶ Vgl. Weingart, Brigitte, In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der sechziger Jahre, in: Voßkamp, Wilhelm/ Weingart, Brigitte (Hg.): Sichtbares und Sagbares, Köln 2005, S. 216–252, hier 216.

„sie schenken diesen normierten formen zu wenig aufmerksamkeit miß blaise! sie bleiben unbehelligt von ihnen nur weil sie als zwischenstellung weder direkt politisch noch direkt ideologisch sind sich daher leicht angriffen entziehen und undifferenziert bleiben!“³⁷

Als Schriftstellerin hält sich Jelinek auch gern in hybriden Medienformaten auf und kann sich leicht Angriffen entziehen, aber als Autorin offener Briefe, zu lesen unter der Rubrik „Zu Politik & Gesellschaft“³⁸ auf ihrer Website, als öffentliche Figur und QuerulantIn artikuliert sie ein ausgeprägtes Rechtsempfinden und macht sich angreifbar.

Ich schlage das Buch „Trivialmythen“ noch einmal auf, blättere es durch und sehe Rolf Dieter Brinkmanns Sohn in Winterkleidung, ungespültes Geschirr auf einem Kühlschrank Marke Bosch, einen sehr aufgeräumten Schreibtisch. Brinkmann hat Renate Matthaei 36 Schwarzweißfotos geschickt. Unter dem Titel „Wie ich lebe und warum (1970)“ lässt er diese Fotos argumentieren. Ich blättere zurück und sehe Jelineks Brocken und Schnipsel. Ich sehe den bloßen Text. Ist es doch ein Spiel mit den Zeichen? Mit zufällig Gehörtem, Gelesenem und Vergessenem? Gibt es eine Verbindung zwischen Jelineks Schreiben und der Ästhetik der deutschen Romantik? Will Jelinek in ihrem Gesamtkunstwerk die zerbrochene Welt zu einer versöhnenden Einheit führen? Oder spielt sie mit Unterbrechungen und Brüchen, Spalten und Rissen und sieht darin Eigenarten des Politischen? Ich denke ja: Jelinek bedient sich der ästhetischen Strategie des Bruchs, irritiert verbindliche Wahrnehmungsmuster und aktiviert Leserinnen und Leser. Brocken und Schnipsel liegen dabei nebeneinander und bleiben einem gemeinsamen Sinn gegenüber vollkommen gleichgültig.

³⁷ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 44.

³⁸ <http://www.elfriedejelinek.com> (letzter Zugriff 18.8.2014).

Gdańsk 2015, Nr. 32

Joanna Firaza
Universität Łódź

Unbehagen am historischen Erbe: Ingeborg Bachmanns essayistische Schriften der 60er Jahre

Historical Heritage as a Source of Suffering: Essayistic Writing of Ingeborg Bachmann from the '60s. Independently from the way her choice of subject and ideological content develops, critical writing of Ingeborg Bachmann constitutes a poetic manifestation in the tradition of Robert Musil's essayism. Openness of the form is parallel with the openness of the idea, which develops and transcends the text. Maintaining the balance between cognition and feeling the author remains faithful, in the spirit of Musil and Adorno, to the fantasy/poetry and reality/ knowledge dichotomies. Changing the state of the reader's consciousness she does not give up on the utopian "sense of possibility".

Keywords: essayism, Robert Musil, national socialism, Witold Gombrowicz, poetics of suffering

Unabhängig von der zu beobachtenden Entwicklungslinie in der Stoffwahl und dem Ideengehalt bieten sich Ingeborg Bachmanns kritische Schriften als Manifestationen des Poetischen in der Tradition von Robert Musils Essayismus. Der Offenheit der Form entspricht die Offenheit der Idee, die sich progressiv über den Text hinaus erstreckt. Das Gleichgewicht von Erkenntnis und Gefühl bewahrend hält die Autorin im Sinne Musils und Adornos an der Dichotomie von Phantasie/Dichtung und Wirklichkeit/Wissen fest. Indem sie auf eine Veränderung des Bewusstseins beim Leser zielt, bleibt sie nach wie vor dem utopischen ‚Möglichkeitssinn‘ verpflichtet.

Schlüsselwörter: Essayismus, Robert Musil, Nationalsozialismus, Witold Gombrowicz, Poetik des Leidens

Kritische Arbeiten stellen einen genuinen, begleitenden Teil des Gesamtschaffens von Ingeborg Bachmann dar. In ihrer Formenvielfalt dürfen sie alle als Manifestationen des Poetischen jenseits von scharfen Genre Grenzen gelesen werden. Diese begriffliche Unbestimmtheit der Form verleitet dazu, sie im Rahmen des liberalen Essayismus-Begriffs zu betrachten.¹ Dieser wird im Folgenden [mit Christian Schärf] im Sinne Musils und Adornos nicht als Methode, sondern eine dem Zeitgeist der Moderne angemessene Grundhaltung verstanden.² Im Zusammenhang mit Musil, dem Bachmann zwei Texte widmet („Ins tausendjährige

¹ Vgl. Małgorzata Świdarska, Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin, Tübingen 1989.

² Christian Schärf, Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen 1999, S. 29.

Reich“ und den Radio-Essay „Der Mann ohne Eigenschaften“, beide von 1954) steht die Einsicht in den bereits vollzogenen Untergang des ganzheitlichen Denkens und die Notwendigkeit einer stets neu zu bestimmenden bzw. zu hinterfragenden Kondition des Subjekts im Vordergrund. Im Sinne Adornos sind die kritischen Schriften Bachmanns „Schauplatz geistiger Erfahrung.“³ Adorno äußert sich affirmativ über das Künstlerische dieser Form und verteidigt sie mit aller Vehemenz gegen den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit, der aus der deutschen Tradition der Trennung von Wissenschaft und Kunst resultiert. Die Essayform wurde ihm zur Heimat des Fragmentarischen, des Ephemeren. Der Offenheit der Form entspricht die Offenheit des Gedankens, der sich progressiv über den Text erstreckt. Bachmann hält an der Dichotomie von Phantasie und Wirklichkeit fest, indem sie über die Phantasie auf eine Veränderung des Bewusstseins beim Leser zielt.⁴ In diesem Sinne scheint den essayistischen Schriften Ingeborg Bachmanns die Bestrebung zugrunde zu liegen, eine ästhetisch raffinierte und möglichst adäquate Form für kaum greifbare Bewusstseinsgehalte zu finden. Diesem Paradoxon zwischen dem Nicht-zu-Ende-denken-Können und-Wollen und einer dennoch ausgefeilten, weil angemessenen Form, ist das utopisch-mythische Moment notwendig eingeschrieben.⁵

Um sich einen historischen Überblick über Bachmanns kritische Schriften zu verschaffen, gilt es festzuhalten, dass sie sich von einer werdenden Wissenschaftlerin immer weiter fortbewegt. Ihr anfängliches Interesse für Philosophie (kritische Dissertation zu Heidegger, 1949; Essays zu Wittgenstein: „Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte“, 1953; „Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins“, entstanden 1953, gesendet 1954) weicht zunächst dem für Religion („Das Unglück und die Gottesliebe – Der Weg Simone Weils“, gesendet 1955). Diese Entwicklung markiert eine Öffnung zum Ekstatischen, zur Leidenschaft in ihrem Denken über Literatur. Auch ihre kritischen Schriften zeichnet diese Intensität aus, die auf einen Unruhe-Zustand über oder eine (Zu)neigung gegenüber einem Gegenstand schließen lässt. Die fünf Frankfurter Poetik-Vorlesungen von 1959/60 stellen die ausführlichste Reflexion der Autorin über die eigenen Prämissen als Schreibende dar.

Mitte der 50er Jahre verlässt Bachmann den deutschen Sprachraum und übersiedelt nach Italien. Diese neue geographische Perspektive wirkt sich auf die nun stärkere Präsenz der Orte in ihren Texten aus. In diese Phase gehören in erster Linie journalistische Auftragsarbeiten (u.a. die sog. Römischen Reportagen und Rom-Essays). (Tages)Politik und Weltgeschehen sind allerdings nur rudimentär vertreten, die Mehrzahl stellen Schriften zur Ästhetik dar, darunter vor allem zahlreiche literaturkritische Essays sowie einige Essays zur Musik. Bei der theoretischen Verortung von Bachmanns Essayismus soll ihr individueller Stil im Mittelpunkt stehen. Ihr Interesse richtet sich, so scheint es, auf tiefer liegende Gesetzmäßigkeiten, die das Denken und Sprechen – das literarische wie das alltägliche – beherrschen.

³ Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*, in: Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1988, S. 9–33, hier S. 29. Der Text entstand zwischen 1954 und 1958 und wurde zuerst veröffentlicht als Eröffnungstext in *Noten zur Literatur*, 1958.

⁴ Vgl. insbesondere ihre *Kriegsblindenrede Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar*, 1958.

⁵ Vgl. vor allem V. *Frankfurter Vorlesung Literatur als Utopie*.

Im Folgenden werden drei kritische Schriften aus der ersten Hälfte der 60er Jahre fokussiert, ein personen- und zwei sachbezogene Texte essayistischen Charakters, die mit Bachmanns Berlin-Aufenthalt zusammenhängen und aus der Perspektive einer quasi Exilantin entstanden sind. Das inhaltlich Verbindende an diesen Texten ist eine Art Unbehagen am Erbe des Nationalsozialismus und eine bestimmte Form, die die Autorin für diesen Zustand findet.

Einen ersten Eindruck von Bachmanns Ästhetik verschafft ihre vielzitierte Selbstaussage aus dem Jahre 1971 über das „Aufkommen ihrer ersten Todesangst“ im Zusammenhang mit dem Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt.⁶ Ein Teil der Kritik neigt dazu, Bachmanns Klagenfurter „Schlüsselerlebnis“⁷ auf einen Eingriff von außen zurückzuführen, was der Autorin unterstellt, dass sie als Österreicherin die sog. Opfer-These stützt.⁸ Diese Sicht hat die Forschung mittlerweile als historisch nicht richtig relativiert.⁹ Was die Autorin als ihr Schlüsselerlebnis beschreibt, bezieht sich vielmehr auf ihre eigene Sicht auf ihr Schaffen, und zwar aus dem Rückblick – „als verdichtende Rückprojektion“ und Identifikation ihres Werks als eines „Schreibens nach Auschwitz.“¹⁰ Dabei finden wir erst in „Malina“ die ästhetisch und inhaltlich radikalste Aussage in Form der Auschwitz-Chiffre,¹¹ wenn auch anzunehmen ist, dass sie schon früher unter einem Deckmantel auftaucht, z.B. als Celan-Chiffre.¹² Zusammenfassend könnte man das Statement der Autorin als eine Spannung zwischen Teilhabe und Distanz beschreiben, ein Sachverhalt, der umso interessanter ist, als sie sich seit April 1963 dank einem einjährigen Stipendium der Ford Foundation in Berlin aufhält und in einigen essayistischen Schriften direkt darüber reflektiert. Als Paralipomenon zur Büchnerpreisrede von 1964, auf die ich später eingehe, gilt heute der unvollendet gebliebene Text „Reflexionen über Berlin“, der bereits ein gewisses Licht auf die Realität der BRD wirft und den persönlichen Stempel der Autorin als Essayistin vor Augen führt. Bachmann verwahrt sich zunächst gegen pauschale Meinungen über Nationen, aber zwangsläufig

⁶ Ingeborg Bachmann im Interview gegenüber der Zeitschrift Brigitte. Zit. nach: Uwe Johnson, Eine Reise nach Klagenfurt, Frankfurt a. M. 1974, S. 32–33.

⁷ Urszene, Urtrauma ihrer Sozialisation. Vgl. Monika Albrecht, Dirk Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar 2002, S. 237.

⁸ Vgl. hierzu: Gerhard Botz, Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen – Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich, in: Dirk Götsche, Hubert Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk, Würzburg 1993, S. 200–214; Hans-Ulrich Thamer, Nationalsozialismus und Nachkriegsgesellschaft. Geschichtliche Erfahrung bei Ingeborg Bachmann und der öffentliche Umgang mit der NS-Zeit in Deutschland, in: Götsche, Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann, S. 215–224.

⁹ Vgl. Botz, Brüche und Kontinuitäten, S. 201 und S. 211.

¹⁰ Vgl. Albrecht, Götsche (Hg.), Bachmann-Handbuch, S. 237. Bachmanns „unbefangener Umgang mit dem Anteil der Juden an der Restauration der früheren Machtverhältnisse“ in „Unter den Mördern und Irren“ sei ein Beleg hierfür. Monika Albrecht, in: ebd., S. 240–241.

¹¹ Die ästhetischen Bilder der früheren Zeit zeichnen sich durch „eine gewisse Unbestimmtheit“ aus. Thamer, Nationalsozialismus, S. 224, vgl. auch S. 220.

¹² Bereits in ihrer Dissertation, in der Ingeborg Bachmann den Philosophen habe „stürzen“ wollen, artikuliere sich, allerdings latent, ein Unbehagen gegenüber dem Faschismus, das dann in der Prosa immer wieder, aber auf eine unbestimmte Art (z.B. mit unscharfer Metaphorik) zum Ausdruck kommt. Holger Gehle, Ingeborg Bachmann und Martin Heidegger. Eine Skizze, in: Götsche, Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann, S. 241–252, insbes. S. 243 und S. 249–250.

betrachtet sie sie nun „mit einem großen kalten Aug“ – dies sei der quälendste Zustand, in den sie je geraten sei in einem Land. Die „Deutschen“, heißt es,

„fallen in [ihre] Augen hinein und bleiben da liegen, ich habe einen großen Augensack, in dem schon zehntausend Deutsche schmachten und darauf warten, erlöst zu werden oder im Traum unter den Lidern hervorzukriechen und davonzufiegen. Aber ich glaube nicht, dass die Deutschen fliegen können und sich zwischen einem Lid durchzwängen können.“¹³

Im biblischen Gleichnis, auf das Bachmann hier anspielt, lesen wir: „Es ist leichter, dass ein Kamel durch ein Nadelöhr geht, als dass ein Reicher ins Reich Gottes kommt.“ (Mt 19,24; Mk 10,25; Lk 18,25). Indem Bachmann den deutschen Bürgern die Möglichkeit einer Erlösung abspricht, formuliert sie eine eindeutige Schuldzuweisung und suggeriert die Last historischer Verantwortung, die aber zu tragen im beobachteten Hier und Jetzt niemand offenbar bereit ist. Dieses soziologische und psychologische Phänomen kleidet sie in eine Metapher der Betrunkenheit, die das Bier erzeuge: „mit dem immer offen stehenden Mund, aus dem Speichel oder ein paar Sätze laufen [...] die verschwommenen schwammigen Gesichter, die Augen, die kein Augenspiel haben, meistens stumpfer Blick, dessen Interesse nicht zu erwecken ist.“¹⁴ Neben dem negativen, kollektiven Protagonisten tauchen auch einzelne Menschen auf: zufällige Gesprächspartner, die fertige, unerschütterliche Meinungen verlauten lassen, auf die Bachmann mit dem das Gegenüber beunruhigenden Schweigen reagiert. Immer wieder fällt im Text die Entfremdung der Dichterin, ihr Unverständnis gegenüber der Infantilität der Urteile und der Mangel an Autoreflexion der deutschen Bürger auf. Man denke an die Meinung Ulrichs aus Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“:

„Der Wille seiner eigenen Natur, sich zu entwickeln, verbietet ihm, an das Vollendete zu glauben; aber alles, was ihm entgegentritt, tut so, als ob es vollendet wäre. Er ahnt: Diese Ordnung ist nicht so fest, wie sie sich gibt [...] und die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist.“¹⁵

Symptomatisch vor diesem Hintergrund ist der Text-Entwurf „Witold Gombrowicz“¹⁶, der die Begegnung mit dem polnischen Autor im Frühjahr 1963 in Berlin thematisiert, als beide Schriftsteller sich als Stipendiaten der Ford Foundation dort aufhielten. Die Grundkonstellation für die Reflexion stellen zwei entfremdete Ausländer dar. Da Bachmann Französisch spricht, ist sie anfangs Gombrowicz's einzige Verbindung zur Welt. Sie übersetzt seine Telegramme ins Deutsche, beide erweisen einander kleine Gefälligkeiten, „die zwei Fremden in einer fremden Stadt in den Sinn kommen“ (G, 481), sie gehen gemeinsam spazieren

¹³ Ingeborg Bachmann, Reflexionen über Berlin, in: Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, München 2005, S. 399–401, hier S. 399.

¹⁴ Ebd., S. 400.

¹⁵ Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Köln 2013, S. 240.

¹⁶ Ingeborg Bachmann, Witold Gombrowicz, in: Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, S. 481–485. Weiter im Text mit der Sigle G und der Seitenzahl in Klammern zitiert. Der Text entstand nach Gombrowicz' Tod (24.07.1969) im Auftrag der Zeitschrift Cahiers de l'herne, wurde aber nicht vollendet, was mit Bachmanns grundsätzlichem Unbehagen an dem Genre Nachruf zusammenhängt. Er erschien postum als Entwurf in der Ausgabe Werke. Vgl. ebd., Kommentar, S. 629.

oder essen. Gombrowicz hält sich in Berlin ab Mitte Mai auf, ist quasi heimatlos, nachdem er nach langjährigem Exil Argentinien verlassen hatte. Er konnte zu diesem Zeitpunkt, inzwischen 60jährig, einen literarischen Erfolg in Westeuropa verbuchen, doch im kommunistischen Polen wurde er in der Presse angefeindet, zum Teil im Zusammenhang mit dem in Paris 1960 herausgegebenen Roman „Pornographie“, zum Teil aufgrund eines gefälschten Interviews in der Zeitschrift „Życie Literackie“. Das Stipendium war für ihn, so Bachmann, ein „kleiner Geldregen“, dank dem er zum ersten Mal ein Leben „ohne die täglichen Sorgen und unter halbwegs erträglichen Umständen“ (G, 481) führen konnte. Und dennoch war eine solche Form der Wertschätzung seitens einer renommierten Institution für beide Autoren nicht unproblematisch, und sie waren beide, so Bachmann, gleichermaßen dankbar und undankbar:

„Gombrowicz kam aus Argentinien, ich auch auf hundert Umwegen aus vielen Ländern, und wenn wir etwas voneinander begriffen haben, ohne es einander je zu gestehen, dass wir verloren waren, dass dieser Ort nach Krankheit und Tod riecht, für ihn auf eine Weise, für mich auf eine andre.“ (G, 481)

Auf der Basis dieser nicht selbstverständlichen, aber frappierenden Solidarität mit Gombrowicz malt Bachmann mit einer Handvoll Informationen, vor allem aber mit Impressionen ein subjektives, recht ephemeres Porträt des polnischen Schriftstellers. Die Unschärfe des Bildes erklärt sie einerseits mit dem unverlässlichen Gedächtnis, das keine Lügen erlaube, andererseits resultiert sie direkt aus der Begegnung zweier diskreter Menschen, aus der sich viel Schweigen und „hie und da Konversation“ ergebe: „ich bin nicht fähig, seine manchmal glänzenden und hochfahrenden Bemerkungen wiederzugeben, ich erinnere mich an ihn, aber ich schreibe mir keine Sätze auf.“ (G, 482) Der tiefe Schatten des Ortes durchzieht die ganze Skizze und zwar zunächst durch „die vielen Schocks“, die sich in Berlin sehr oft wiederholt hätten: die „fürchterliche“ Bemerkung eines Obers, der die französisch sprechenden Gäste schlecht einordnen konnte (Ost, West oder etwas Drittes); das Hotel am Kurfürstendamm, „der Stumpfsinn in jedem Gegenstand“, was Gombrowicz zur Feststellung bewog:

„Sie und ich und die andren, wir werden hier einen kollektiven Selbstmord begehen, und den wird die arme Ford Foundation auch noch bezahlen müssen. [...] es war nichts zum Lachen dabei, denn im Grunde genommen wussten wir beide, dass wir es vielleicht tun würden. Wenn auch nicht mehr auf Kosten der Ford Foundation.“ (G, 482)

Zentral für das Bild des polnischen Schriftstellers im damaligen Berlin ist aber seine schmerzhafteste, isolierende ‚incompatibilité‘:

„Wer aber war dieser Mann wirklich. Ich glaube, er war einer der einsamsten Menschen, die ich getroffen habe, er war vollkommen und von allem verlassen, von Polen, von Argentinien, von Berlin, und seine Art zu sprechen und diskutieren hat alle Berliner abgeschreckt, Es war [...] eine incompatibilité, kein böser Wille von einer oder der andren Seite.“ (G, 483)

Dieser tief tragische Mangel an einer Verständigungsbasis, eine Art Dissonanzverhältnis, das Gombrowicz so tangierte, wirft ein Licht auf die damalige Bundesrepublik. Bei ihrem ganzen Einfühlungsvermögen für die schwierige existenzielle Situation Gombrowicz bezieht Bachmann eine vermittelnde Position und zwar die einer Österreicherin:

„Da ich aus einem Land komme, dem man Charakterlosigkeit und Schwierigkeit in dem Sinne der wirklich schwierigen, zuschreibt, war es mir möglich, beide zu verstehen. Ich konnte verstehen, dass meinen Berliner Freunden dieser Mann, der ein Gespräch suchte, das sie nicht führen konnten und wollten, völlig absurd ist. [...] G. hatte zweifellos einen Kopf, den man in Berlin nicht einmal von fern und nicht mit dem besten Willen verstehen konnte.“ (G, 483)

Der Essay „Witold Gombrowicz“ bietet ein subtiles und aufmerksames Porträt des Schriftstellers und Menschen, dessen „wirkliches Wesen“ mit einer großen Güte, einer Zartheit, „die sich maskiert hat als Hochmut“ sowie mit Bescheidenheit beschrieben wird: „Wenn ich denken muss und darf an jemand, dann würde mir zu G. immer einfallen, dass er ein Herz hatte. Er war darum wohl auch ein sehr großer Schriftsteller.“ (G, 485) Was allerdings etwas stutzig machen kann, ist – bei solch einem Genre – das Nicht-zu-Ende-Denken der Dinge, dieser Blick von außen, dieses vielleicht etwas zu großzügige Verständnis für die Berliner, die sich auf ein Gespräch mit einem polnischen Schriftsteller weder einlassen konnten noch wollten. Dabei geht es doch um Grundsätzliches, was bei Bachmann sich hinter einer Krankheits-Chiffre zu verbergen scheint: Berlin als Ort, der nach Krankheit und Tod riecht.

Gombrowicz bezahlte seine „Inkompatibilität“ mit einer Monate sich hinziehenden Erkältung und mit Herzschwäche. Im Falle Bachmanns handelte es sich zu diesem Zeitpunkt um ein psychisches Leiden. Hier wie dort steht die Krankheit aber auch metaphorisch für die damalige Atmosphäre Berlins. Dies bestätigt mit aller Deutlichkeit Bachmanns in Berlin gehaltene Bühnerpreisrede „Ein Ort für Zufälle“¹⁷ von 1964, in der sie das Motiv der Inkongruenz wieder aufnimmt. Wie andere Autoren vor ihr musste sie sich in der Dankesrede in ein Verhältnis zum Werk des Namensspenders setzen. Welcher Bühner ist es allerdings, der dem Bachmannschen Text Pate steht? Und: Wie beeinflusst der Klassiker das essayistische Moment der Rede? Vorweggenommen lässt sich sagen, dass der Text, gleichwohl er mit seinem Gebrauchswert und seinem appellativen Charakter die Bedingungen einer Rede erfüllt, zugleich dem Musilschen Konzept des Essayismus verpflichtet ist. Bachmann rekurriert über die Metapher der Krankheit auf Bühners „Lenz“ (1835), ihr Text wird zu einer Art Palimpsest. Während aber die Erzählung das individuelle Leiden der Titelfigur anvisiert – den aufsteigenden, das Gefühl der Einsamkeit und Entfremdung um ein Vielfaches potenzierenden Wahnsinn, beschäftigt Bachmann ein kollektives Phänomen, das aber genauso verwirrend und der Ratio unzugänglich ist. Lenz droht am Gefühl einer „schrecklichen Leere“ zu zerbrechen, denn die Welt „hatte einen ungeheuren Riss.“¹⁸ Eben auf diese, wohl dramatischste Stelle rekurriert Bachmann am Anfang ihrer Rede:

„Konsequenz, das Folgerichtige, im Verfolgen des Risses – eines Risses, der für Lenz durch die Welt ging [...], diese Konsequenz ergibt sich nicht nur durch die körperlichen und geistigen ‚Zufälle‘

¹⁷ Ingeborg Bachmann, Ein Ort für Zufälle. Rede zur Verleihung des Georg-Bühner-Preises, in: Ingeborg Bachmann, Werke in vier Bdn., Bd. 4, München, Zürich 1993 [1978], S. 278–293. Weiter im Text mit der Sigle O und der Seitenzahl in Klammern zitiert.

¹⁸ Georg Bühner, Lenz, in: Günther Fetzter (Hg.): Deutsche Erzähler des 19. Jahrhunderts, S. 398–419, hier S. 415.

eines Individuums. Zufälle: ein merkwürdiges Wort, mit dem Büchner die Lenzsche Krankheit behaftet.“ (O, 278)

Bei Büchner heißt die entsprechende Stelle: „Die Zufälle des Nachts steigerten sich aufs Schrecklichste. [...] Auch bei Tage bekam er diese Zufälle.“¹⁹ Bachmann stellt im Folgenden einen Zusammenhang zwischen Lenzens Wahnsinn und dem Hier und Jetzt unlängst geteilten Berlins.

„Denn ich vergesse nicht, dass ich in Ihrem Land bin mit seinen Zufällen, die sich der Diagnose nicht ganz, aber im Grunde entziehen, wie alle Zufälle; [...] Die Beschädigung von Berlin [...] erzwingt [...] eine Einstellung auf Krankheit, auf eine Konsequenz von variablen Krankheitsbildern, die Krankheit hervorruft.“ (O, 278–279)

Die Autorin nimmt die Position eines Kundschafters von Berlin, eines Ortsfremden ein, der wohl weiß, dass seine Darstellung ihm selbst ganz, der Sache aber nie ganz angemessen sein wird. Diese Nicht-Identität stellt hier den Ausgangspunkt dar: die eigentliche „Darstellung“ liegt jenseits der Darstellbarkeit und ist der Traumlogik verpflichtet.²⁰ Büchners Prinzip einer diskontinuierlichen Aneinanderreihung von Bildern als Spiegel des in der Welt herrschenden Chaos gilt Bachmann als Konstruktionsvorlage ihres Textes. Bereits im ersten Bild stellt sich der Eindruck der Desorientierung durch eine völlige Aufhebung der Kausalität und die Zufälligkeit des Geschehens ein. Über ein irreführendes Sich-Herantasten an ein gewisses „Etwas“, das „kann, muss nicht, soll, muss nicht“, das „blaues Licht“ habe, das „vorgekommen“, „aufgegeben“ sei, das es in Berlin sei (O, 279–280) – wird Ort und Zeit bestimmt: ein Maiensonntag am Wannsee, wo „alle Leute in Fettpapier gewickelt“ seien und irgendwann „auch die Kranken an Land gehen dürfen.“ (O, 280) Da es sich offenbar um Geisteskranke handelt, gewinnen die Bilder den Charakter von Halluzinationen, so dass Reales keinen Bezugspunkt mehr darstellt und der Leser sich ganz auf die Traumlogik einlassen muss: auf durchs Zimmer fliegende Flugzeuge und aus dem Boden steigende Kirchen. Da es offenbar kein erwünschter Ort ist, sehnen sich alle hinaus: „der Plan ist ein Tunnel, oder man müsste direkt hinaus in die Wüste, müsste das Kamel aus dem Zoo befreien, [...] damit reiten durch Brandenburg. Auf das Kamel wäre Verlass. Flihen auf dem Kamel.“ (O, 283) Die Diagnose, die längst feststeht aber nicht bekannt gegeben wird, lautet „Disharmonie.“ (O, 284) Doch die Patienten vermuten hinter der unbestimmten Wahrnehmung mehr, etwas Schlimmeres, das man ihnen aber vorenthält. Dezent weist Bachmann auf die Hintergründe des kranken Zustands hin: „Wegen der Politik heben sich die Straßen um fünfundvierzig Grad.“ (O, 285) Die nationalsozialistische Vergangenheit wird immer präsenter in Bildern, die sich zu Militär-Manövern zusammensetzen. Zuletzt salvieren sich die Kranken auf den Kamelen hinaus. Im letzten Bild kehren wir in die Anstalt zurück, in der der Schmerz niedergehalten werde, eine Ahnung sickert langsam durch, dass es sich um eine unheilbare Krankheit handelt, die von den Schwestern mit „Diplomatie“ zugedeckt wird. Bachmanns „Darstellung“ endet mit einem Fest nach Art eines Todesreignis:

¹⁹ Ebd., S. 416–417.

²⁰ Vgl. Christine Steinhoff, Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traums, Würzburg 2008.

„Es ist ein Fest, es sind alle eingeladen, es wird getrunken und wird getanzt, muß getrunken werden, damit etwas vergessen wird, etwas, es ist – falsch geraten! – ist heute, war gestern, wird morgen sein, es ist etwas in Berlin. [...] Es war eine Aufregung, war weiter nichts. Es wird nicht mehr vorkommen.“ (O, 292–293)

In der kranken Stadt Berlin herrscht eine Fiesta des Vergessens: ein im Grunde genommen unerträglicher Zustand, über den sich aber alle in einer falschen Solidarität hinweghelfen. Fragen werden nicht gestellt. Die mehrfach wiederholte kollektive Verwirrung, für die Berlin steht, bleibt unter den dick aufgetragenen Schichten aus Gewohnheit und Konformismus verborgen. Sie droht zwar stets zu eskalieren, wird aber – wie der Schmerz – durch Betäubung oder ambulant niedergehalten. So wird in Bachmanns Text aus historischer Folgerichtigkeit eine Kette von Zufällen, von kleinen Irritationen, nichts mehr als nur „Aufregung.“ Der Vorstoß in den Bereich der überzeichneten Groteske²¹ rückt sie in die Nähe Büchners und seine von Lenz ausgedrückte Haltung.²² Bachmanns Verbeugung vor Büchner ist eine vor dessen Achtung vor der menschlichen Natur, vor dessen Willen, in diese einzudringen. Über akustische und visuelle Reize fokussiert sie die tiefe Inkongruenz zwischen dem innerem Erleben, einem tiefen Unbehagen, das auszubrechen sucht, und dem konventionalisierten, statischen und letztlich falschen Gesellschaftsbild. Mit anderen Worten: es handelt sich um die Diskrepanz, verharmlosend als „Disharmonie“ bezeichnet, zwischen manifester Symptomatik des inneren Erlebens und der „Diplomatie.“ Offen bleibt die Frage nach der Funktion der Krankheitsmetapher, oder, anders formuliert: inwiefern die Diagnose des gesellschaftlichen Wahnsinns Einsichten in seine Hintergründe offen legt, inwiefern also die Krankheit eine Art an die Zeitgenossen gerichtete Mahnung ist zu, in diesem Fall, kollektiver Verantwortung.²³

Der Text „Ein Ort für Zufälle“ bewegt sich quasi am Rande der Wahrnehmung, er arbeitet mit suggestiven Bildern, ohne dass die Zusammenhänge dem Bewusstsein des damaligen Zuhörers als solche unbedingt präsent sein mussten. Mehr konnte oder wollte die Autorin den Zuhörern zum damaligen Zeitpunkt offenbar nicht zumuten. Der Übergang zur künstlerischen, fiktiven Prosa ist fließend.²⁴ Doch fiktiv heißt hier nicht gleich erfunden. Das mentale Fundament, auf dem Bachmann ihre Rede aufbaut, ist tief essayistisch. In „Mann ohne Eigenschaften“ heißt es über den Essayismus: „So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“²⁵ Auch Paul Celans Büchnerpreisrede von 1960 „Der Meridian“, die notwendig zum Horizont von Bachmanns Text gehört, bleibt dem

²¹ Kurt Bartsch, Ein Ort für Zufälle. Bachmanns Büchnerpreisrede als poetischer Text gelesen, in: *Modern Austrian Literature* 18 (1985), H. 3/4, S. 135–146, hier S. 135.

²² „Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es hässlich ist. Das Gefühl, dass, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.“ Büchner, Lenz, S. 405.

²³ Vgl. Horst S. und Ingrid G. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen, Basel 1995, S. 223–225, hier insbes. S. 224.

²⁴ Vgl. Bettina Banasch, in: Albrecht, Göttsche (Hg.): *Bachmann-Handbuch*, S. 176–179, hier S. 176.

²⁵ Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 20.

Essayistischen verpflichtet. Bis zur Veröffentlichung 1965 hieß Celans Text bezeichnenderweise „Deutsche Zufälle“. Celan begann die Rede mit der Erinnerung an den 20. Januar, das Datum der Wannseekonferenz von 1942, die einen erheblichen Beitrag zur besseren Organisation der Judenvernichtung leistete. Vor diesem Hintergrund gewinnt Bachmanns Rede an Suggestivkraft und Intentionalität, indem sie erstmals unmissverständlich die These von dem Fortleben des Nationalsozialismus aufstellt.

Beide Texte setzen im Sinne Musils auf Resonanz, auf „Umbildung“ – auf „intuitive Erkenntnis im mystischen Sinn“, sie suchen das rationale Moment und das geistige Erleben zu integrieren. Das in beiden Titeln betonte Moment des Zufälligen darf als eine Polemik mit einer reduktionistischen Lektüre gelten, nach der die Ordnung der Dichtung, wie Musil diese vermeintliche Antinomie zur Wissenschaft beschreibt, dem Leser „keinen anderen Weg weisen [kann] als den Zufallsweg der Handlung.“²⁶ In diesem Sinne lesen wir in „Der Mann ohne Eigenschaften“:

„Es hat nicht wenige solcher Essayisten und Meister des innerlich schwebenden Lebens gegeben [...]; ihr Reich liegt zwischen Religion und Wissen, zwischen Beispiel und Lehre, zwischen amor intellectualis und Gedicht, sie sind Heilige mit und ohne Religion [...].“²⁷

Bachmanns kritische Schriften haben weitgehend essayistischen Charakter, allerdings mit sehr unscharfen Überschneidungen zu literarischen oder journalistischen Genres, wie beispielsweise zur Kurzprosa („Ein Ort für Zufälle“) oder zum Feuilleton („Witold Gombrowicz“). Sie bieten sich an als subtile Beobachtungen aus der Position eines autonomen Subjekts: als Beobachtungen seiner Geisteshaltung vor dem Hintergrund der Epoche und in Reaktion auf diese. Ganz im Sinne des Essayismus nimmt sich die Autorin das Recht zu Freiräumen, gibt ihre Unsicherheit zu und geht vor endgültigen Urteilen auf Distanz. Insofern sind ihre kritischen Arbeiten ein Beispiel für ein nicht normatives Schreiben.²⁸ Sie stellen mental eine Art Plädoyer für den Essayismus dar: für Partiaillösungen, für den Musilschen ‚Möglichkeitssinn‘ jenseits konventionellen Denkens,²⁹ oder – für „den offenen Horizont [...], von dem aus das Leben dem Geist angepasst wird.“³⁰ Ganz zentral scheint dabei, dass die Autorin das Gleichgewicht von Erkenntnis und Gefühl aufrechterhält.³¹ Ihre Sprachutopie stellt sie in den Dienst eines Erkenntnisgewinns, damit „die Risse eines Tages

²⁶ Robert Musil, [Über den Essay] [Ohne Titel – etwa 1914?], in: Robert Musil, Gesammelte Werke in 9 Bdn., Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 8, S. 1334–1337, S. 1335.

²⁷ Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, S. 244.

²⁸ „Antisystematische“ oder „methodisch unmethodische“ Grundhaltung des Essays. Vgl. Adorno, Der Essay als Form, S. 27 und 29. Auch Musil ist als Antisystematiker und System-Skeptiker zu verstehen und knüpft als solcher an Montaigne an. Peter V. Zima, Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne, Würzburg 2012, vgl. S. 190 und S. 206.

²⁹ „Ja, jede Ordnung erscheint ihm absurd und wachsförmig, wenn man sie über ihre Zeit hinaus ernst nimmt und an ihr festhält.“ Ingeborg Bachmann, Der Mann ohne Eigenschaften. Radioessay, in Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, S. 101–122, hier S. 120.

³⁰ Ingeborg Bachmann, Ins tausendjährige Reich, in: Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, S. 96–99, hier S. 97.

³¹ Musil über seinen Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“: das Buch habe eine Leidenschaft nach Richtigkeit, Genauigkeit. „Wir haben nicht zu viel Verstand und zu wenig Seele, sondern wir haben zu wenig

wirklich aufspringen, dort wo sie aufspringen müssen [...].³² Andererseits geben Bachmanns kritische Schriften ein Zeugnis ab für das Moment der Ekstase: diese verstanden als Bedingung für ein Leben jenseits des Wahnsinns.³³ In diesem Sinne lässt sie sich ganz auf den Gegenstand ein und eröffnet so dem Leser den Weg, dasselbe zu leisten.

Verstand in den Fragen der Seele.“ Beide Musil-Zitate in: Bachmann, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hier S. 115 und 116.

³² Ingeborg Bachmann, *Tagebuch*. Editierte Reinschrift, in: Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, S. 381–395, hier S. 388. Vgl. hierzu: Albrecht, Göttsche (Hg.): *Bachmann-Handbuch*, S.185.

³³ Albrecht, Göttsche (Hg.): *Bachmann-Handbuch*, S. 181–182, hier S. 182.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Peter Clar
Universität Wien

Der Essay als gesetzte Gattung Essay(ismus) und Dekonstruktion

[E]ine Theorie des Essayismus will essayistisch vorgetragen sein, zwischen Erzählung und Abstraktion hin- und herpendelnd, ohne Anspruch auf Vollständigkeit – Umkreisung, Abwägung, Versuch, Mosaik, Fragment.¹

The Essay as Posited Genre – Essay(ism) and Deconstruction. Even the most elaborated analysis regarding the essay and/respectively essayism is not able to define the genre/the method in a well-defined manner. Using deconstructive theories, first of all Jacques Derridas “The Law of Genre” I will show that the essay/essayism is not only refusing to be characterized. Even more its indefinability is a structural necessity of its definition. To define the essay – as to define any genre – always includes to deconstruct the definition at the same moment. Thus I propose to characterize the essay in a contextual, processual and always only temporarily valid way.

Keywords: deconstruction, Jacques Derrida, the law of genre, essay, essayism

Selbst die avanciertesten Analysen des Essays/Essayismus sind weder in der Lage den Essay als Genre noch den Essayismus als Methode klar abgegrenzt zu definieren. Mit dekonstruktiven Theorien, allen voran Jacques Derridas „Das Gesetz der Gattung“, werde ich zeigen, dass es nicht nur unmöglich ist, den Essay/Essayismus zu definieren, sondern dass darüber hinaus diese Unmöglichkeit gerade konstitutiv für seine Definition ist. Den Essay, wie jede Gattung, zu definieren, bedeutet, immer schon zugleich diese Definition zu dekonstruieren. Darum schlage ich vor, bei einer Beschreibung des Essays diese immer ‚nur‘ als kontextuale, prozesshafte, momentan gültige zu verstehen.

Schlüsselwörter: Dekonstruktion, Jacques Derrida, Gesetz der Gattung, Essay, Essayismus

I. Essay und Essayismus² – Von der Unerreichbarkeit des stets Möglichen

Wie Wolfgang Müller-Funk in seinen Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus mit Yehuda Elkana feststellt – und dieser wiederum mit den Sophisten, auch in sogenannten

¹ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 15.

² Da ich von der Unmöglichkeit der Trennung der Begriffe von Essay und Essayismus überzeugt bin, was dieser Text u.a. zeigen soll, verwende ich die Begrifflichkeiten in meinem Text mehr oder weniger synonym – mehr oder weniger deshalb, weil es erstens ohnehin immer schon nur Essays und Essayisten, nicht den Essay oder den Essayismus gibt, weil ich Begriffe also nie zu hundert Prozent synonym verwende/ verwenden kann.

‚wissenschaftlichen‘ Texten („Literatur und Literaturwissenschaft – die Differenz zwischen ihnen ist Trug“³) sei immer alles bereits vorgeschrieben – beeinflusst nicht nur „die Weise, wie eine Frage formuliert wird, die Form der darauf gegebenen Antworten“⁴, sondern auch die Art und Weise, wie eine Frage verstanden wird. Und so wie ich die Fragestellung, die der Leitfaden der Danziger Essay-Konferenz war und die ich in Folge umkreisen, fragmentarisch behandeln möchte (mehr ist nie möglich), verstanden habe, geht es um eine ‚Neudefinition‘ des Essays, die zwar nicht gattungstypologisch, aber strukturell ausgerichtet ist. Dabei wird das strukturelle Moment ebenso textextern – also in seiner Wirkung als ästhetisch-subversive Grenzform – wie textintern als analytische Schreibweise verstanden.

Das vorhin Gesagte kündigt bereits an, dass meine Überlegungen eine andere Richtung einschlagen. Dies ergibt sich schon daraus, dass, so meine Überzeugung, niemand, auch nicht jene ausgewiesenen Essay(ismus)-Experten⁵ auf die ich mich im Wesentlichen beziehen werde, in der Lage waren/sind/sein werden, die Anforderungen des Calls zu erfüllen, schon darum nicht, weil eine ‚Trennung des ‚Textinnen‘ und ‚Textaußen‘ ebenso wenig möglich ist, wie jene von ‚gattungstypologischen‘ und ‚strukturellen‘ Einordnungen. Der Fragestellung selbst sind bereits jene Brüche eingeschrieben, die die Definition des Essays/des Essayismus (sei es als Gattung, als Textsorte, als Stil etc.) im Definieren immer schon zugleich unterlaufen. Mein Versuch geht daher dahin, diese binären Oppositionen und Aporien, die auch den bisherigen Essaystudien (wie etwa denen von Müller-Funk, Peter Zima oder Christian Schärf) eingeschrieben sind, aufzuzeigen. So bricht das sogenannte, immer nur unter Anführungszeichen zu stehen kommen könnende, ‚Textinterne‘ schon immer in das sogenannte, immer nur unter Anführungszeichen zu stehen kommen könnende, ‚Textexterne‘ ein, wenn die Kategorie des Ästhetischen (die ja, zumindest im herkömmlichen Verständnis, eine Kategorie des Textes selbst ist) ‚textäußere‘ Relevanz (nämlich eine kritische, subversive) bekommt, genauso wie das – und ich halte mich immer noch wörtlich an den Call for Papers – ‚Textäußere‘, namentlich „der Übergang von der Schriftkultur zur Informations- und Bildkultur“ dem ‚Textinneren‘, also der „essayistischen Schreibweise“ zugrunde liegt. Ebenso wenig wie ‚Textinneres‘ und ‚Textäußeres‘ („ein Textäußeres gibt es nicht“⁶, schreibt Derrida, damit gibt es aber ebenso wenig ein Textinneres und gibt es auch stets beides zugleich) trennbar sind, sind ‚Gattungstypologie‘ und Fragen nach der „strukturellen Definition“ trennbar. Strukturelle Definitionen (man müsste das Wort im Plural verwenden, nicht im Sinne abgetrennt voneinander existierender, verschiedener, sondern im Sinne miteinander untrennbar verbundener, einander zwar ausschließender immer aber auch bedingender struktureller Definitionen) sind einer Textgattung immer schon eingeschrieben bzw. schreiben sich ein, wie umgekehrt gattungstypologische Definitionen immer schon in strukturelle eingeschrieben sind. Diese unmöglichen (weil zugleich außen und innen, weil einander ausschließend) aber zugleich einzig möglichen Definitionen subvertieren die

³ Paul de Man, *Semiologie und Rhetorik*, in: ders., *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 31–51, hier S. 50.

⁴ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin: Akademie 1995, S. 270.

⁵ Es handelt sich dabei tatsächlich nur um männliche Autoren.

⁶ Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, in: ders., *Gestade*, Wien 1994, S. 245–284, hier S. 274.

Gattung, die sie definieren immer schon, ganz im Sinne von Derridas „Das Gesetz der Gattung“, in dem dies u.a. am Beispiel der Begriffe „Roman“ bzw. „romanhaft“ (man beachte die Ähnlichkeit zur Verwendung der Begriffe ‘Essay’ und ‘essayistisch’) ausgeführt wird:

„Indem der Text seine Gattung markiert entledigt er sich dieser Markierung zugleich. Wenn die Markierung der Zugehörigkeit zugehörig ist, ohne zugehörig zu sein, teilhat, ohne zuzugehören, dann bildet die Gattungsbezeichnung nicht einfach einen Teil des Korpus. [...] Diese Bezeichnung ist nicht romanhaft, sie geht nicht vollständig im Korpus auf, den sie bezeichnet. Noch ist sie dem Korpus einfach äußerlich. [...] Diese Inklusion und diese Exklusion bleiben einander nicht äußerlich, sie schließen einander nicht aus, aber zwischen ihnen besteht auch keine Beziehung der Immanenz oder der Identität. Sie sind weder eins noch zwei. Sie bilden, was ich die *Gattungsklausel* [...] nennen werde [...]. Die Gattungsklausel oder -schleuse de-klassiert, was sie zu klassifizieren erlaubt. [...] Ohne sie gibt es weder Gattung noch Literatur, aber sobald dieser Augenblick, diese Gattungsklausel oder -schleuse da ist, in dem Moment, da eine Gattung oder Literatur anbricht, wird die Degeneration begonnen haben: das Ende beginnt.“⁷

Vor einem ähnlichen, an sich nicht auflösbaren, ‚Problem‘ stehe ich – es ist nicht, wie Andreas Martin Widmann für den Essay konstatiert, nur „erlaubt, ‚ich‘ zu sagen“⁸, es ist, in allen Gattungen, auch den vermeintlich ‚wissenschaftlichen‘, unmöglich nicht ‚ich‘ zu sagen – wenn es darum geht, die politische Relevanz von ‚Essays‘ zeigen zu wollen, zeigen zu wollen, dass das, was in der Literaturgeschichte ‚essayistisch‘ genannt wird, durchaus einen wichtigen Platz, auch über das Feld der Literatur hinaus, einnimmt. Einer Textsorte, -gattung, oder wohin immer man den ‚Essay‘ einordnen will, bzw. einer spezifischen Schreibweise, einem ‚essayistischen Schreiben‘ eine Wirkmacht gerade auf Grund seiner/ihrer spezifischen Verfasstheit zuzugestehen, in der Annahme, dass diese spezifische Verfasstheit gerade die Versuchsanordnung, das Fragmentarische, die Mischform, eben das Offene, nicht Festzumachende ist, ist mehr als paradox. Dass das, was den Essay/den Essayismus auszumachen scheint (aber immer auch auf jede Form von Texten zutrifft), eben das ist, was seine Definition verunmöglicht, ihn als Kategorie auslöscht, ist – folgt man den strengen Regeln des Logozentrismus, von dem wir uns scheinbar, trotz der immer wieder, von verschiedensten Seiten geäußerten, zum Teil hoch reflektierten Kritik daran, nicht zu lösen vermögen – unauflösbar. Anders gesagt: Es ist höchst paradox, dass etwas (scheinbar) so Individuelles, etwas (scheinbar) so Subjektives wie das ‚Ich-Sagen‘ zu einer allgemein gültigen, quasi objektivierbaren Regel werden sollte. Und doch ist es gerade dieses Paradoxon, das den Essay ausmacht, das ihn aber zugleich immer schon unterläuft und subvertiert. Damit führt es zu jener definitonischen nicht Ungenauigkeit (denn das setzte voraus, dass eine genaue Definition erreichbar wäre), sondern Unmöglichkeit des Erreichens der als Möglichkeit zumindest, um einen zentralen Begriff Paul de Mans mir anzueignen, notwendigerweise existierenden definitonischen Genauigkeit. Zugleich aber (und dieses zugleich ist wörtlich zu nehmen) macht die Unmöglichkeit der genauen Definition gerade die „Relevanz des Essayistischen“, und hier weiche ich vermittels des Plurals vom Call ab, als kritisch und ästhetisch-subversive

⁷ Ebd., S. 260–261.

⁸ Andreas Martin Widmann, Die Form der Stunde, in: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-form-der-stunde>, datiert mit 26.1.2012, eingesehen am 24.9.2014.

Grenzformen aus, anders formuliert: Um den ‚Essay‘ als relevante Textform, -gattung, -sorte, bzw. um das ‚Essayistische‘ als (gesellschafts-)politisch wirkmächtige Schreibweise aufrechtzuerhalten, ist das ständige Abweichen, das ständige Unterlaufen, die stete Auflösung jener per definitionem gewaltsamen Festschreibungen, Einordnungen notwendig. Anstatt Essay und Essayismus, egal ob strukturell, ästhetisch, gattungstypologisch etc., zu definieren, sollte und kann Essay und Essayismus immer nur kontextual, prozesshaft gedacht werden, weniger als Gattung, Methode oder Schreibweise, sondern vielmehr als Denkbewegung, als Umkreisung, als Versuch momenthaft definiert werden. Dass dieser Gestus jenem der Dekonstruktion nicht nur ähnelt, sondern diese Geste nicht-identisch wiederholt, ist dabei genuin politisch. Denn die Überschreitung der Grenzen der ‚literarischen‘ Gattungen zeige, so Derrida, die Möglichkeit der Überschreitung ‚außerliterarischer‘ Gattungen auf, „die Frage der literarischen Gattung ist keine formale Frage: sie verschränkt sich mit dem Motiv des Gesetzten überhaupt, dem Motiv der Generationen [...], der sexuellen Differenz.“⁹ Damit ist auch ein Weg (und immer ist es der Weg als Bewegung, als ein nie zu einem endgültigen Ziel führender Weg) gefunden, um binäre Oppositionen, scheinbar naturgegebene Hierarchien und Machtverhältnisse zu verwischen, zu unterwandern, zu subvertieren. Die (gesellschafts-)politische Bedeutung des Essayismus (als/der Dekonstruktion) liegt somit, wenn auch auf alles andere als rein affirmative Weise, untrennbar mit dem Gesetz der Gattung verbunden, offen vor uns. Dabei ist die Bewegung nie abgeschlossen, gibt es keine endgültigen Lösungen, gibt es immer nur momenthaft gültige Ergebnisse – sicherlich mit ein Grund, warum die Dekonstruktion bis heute auf derartigen Widerstand von Seiten der Literaturwissenschaft stößt.

II. Die Angst der Essayismusexperten vor der Dekonstruktion...

Texte, so Paul de Man, tragen die Dekonstruktion immer schon in sich, dekonstruieren sich im Grunde genommen immer schon selbst, „die ‚Dekonstruktion‘ finde in erster Linie ihre Argumente im Text selbst.“¹⁰ Dabei lasse die dekonstruktive Textbewegung eine ‚Restbedeutung‘ übrig, die den/die LeserIn dazu zwingt, die Dekonstruktion des Textes weiter voranzutreiben. Jene Texte, die den Essay (den Versuch) zu definieren versuchen, unterlaufen also sich selbst und damit auch die Definition, ebenso wie der (jeder einzelne) Essay immer schon auch (dieses auch ist von elementarer Bedeutung) Argumente ‚gegen sich‘, Gegenargumente also, in sich führt, sowohl auf inhaltlicher/thematischer Ebene als auch in Bezug auf seine Konstruktion, auf sein ‚Essay-Sein‘. Ähnlich wie Paul de Man, und an dieser Stelle von noch größerer Bedeutung, argumentiert Derrida in Bezug auf die Gattungen. Gerade in dem Versuch, solche zu definieren, lösen sie sich auf, jede Grenzziehung trägt immer bereits die Überschreitung der Grenze in sich, jeder Versuch eine Identität (hier: die Identität einer Gattung, einer Textsorte, einer Schreibweise) zu definieren, erzeugt zugleich Brüche in derselben. Diese Brüche stehen der Identitätskonstruktion zwar einerseits entgegen, sind

⁹ Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, in: ders., *Gestade*, Wien 1994, S. 245–284, hier S. 273.

¹⁰ Paul de Man, *Genese und Genealogie (Nietzsche)*, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1988, S. 118–145, hier S. 140.

aber ebenso konstitutiv: jede Identitätskonstruktion ist immer auch von den ihr inhärenten Brüchen abhängig, nicht trotz, sondern gerade auch wegen derselben kann (sich) Identität konstituieren/konstituiert werden.¹¹

An welche Grenzen mögliche Definitionen des Essays/Essayismus stoßen, möchte ich schlaglichtartig an Hand dreier – völlig zu Recht dazu gewordener – Standardwerke zu dem Thema zeigen. Es wird nachgewiesen werden, dass alle drei Texte, obwohl sie sich der Unmöglichkeit ihres Unterfangens bewusst sind, obwohl sich alle drei wissenschaftlich wie rhetorisch (eine Grenzziehung, die ich aus Gründen der besseren Sichtbarmachung meiner Argumentation übernehme, nicht weil ich daran glaube) höchst reflektiert und elegant, immer wieder und wieder einer Definition annähern, nur um sie stets erneut zu verfehlen, immer noch an die Möglichkeit einer Definition glauben – wiewohl gerade sie selbst der Beweis dafür sind, dass eine Definition nicht erreichbar ist. Trotz unterschiedlicher Ansätze argumentieren dabei alle drei Texte im Grunde dekonstruktiv, vermeiden aber mit allen Mitteln diesen Begriff zu verwenden, ja grenzen sich sogar, wie Wolfgang Müller-Funks Text, der der dekonstruktiven Sprachbewegung sogar am nächsten kommt, kategorisch davon ab. Ironie, dass diese Abgrenzung unter anderem in Form von Fußnoten geschieht, deren Bedeutung für die Textanalyse Derrida immer wieder deutlich gemacht hat¹²: „[D]er hier skizzierte Essayismus [...] mißtraut auch der dekonstruktiven Grundsätzlichkeit (etwa seiner Logozentrismus-Kritik). Aus guten Gründen wie hier behauptet wird.“¹³ Dabei ist der Vorwurf der „Grundsätzlichkeit“ gegenüber der Dekonstruktion zunächst einmal einer, der nicht angebracht ist, betonen doch dekonstruktiv arbeitende WissenschaftlerInnen zum einen immer wieder die Notwendigkeit, auch die eigene Arbeit stets in Frage zu stellen, was in jener oftmals schwer verständlichen, aber durchaus präzisen Rhetorik, wie sie v.a. Derrida exzessiv durchexerziert, des ‚im-Behaupten-immer-schon-zu-Relativieren‘ nicht nur mündet, sondern durch diese Rhetorik immer auch schon ausgeführt wird. Zum anderen lehnen sie es ab, die Dekonstruktion als letztgültige, festzuschreibende, eben: grundsätzliche Methode zu verstehen. Die Dekonstruktion sei, so Derrida in einem Interview, „im Grund genommen [...] keine Methode und auch keine wissenschaftliche Kritik, weil eine Methode eine Technik des Befragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht auf die idiomatischen Züge in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll.“¹⁴

¹¹ Ähnlich argumentiert Derrida auch in bezug auf Kommunikation im Allgemeinen, auch für diese sei, wie es Niall Lucy zusammenfasst die Möglichkeit des Scheiterns konstitutiv für das Gelingen: „The structural necessity of non-arrival conditions every system of communication, from speech to writing [...] and beyond.“ Niall Lucy, postal metaphor, in: ders. (Hg.): *A Derrida Dictionary*, Oxford 2004, S. 96–100, hier S. 92.

¹² Vgl. dazu u.a. Jacques Derrida, *Ousia und gramme*. Notiz über eine Fußnote in ‚Sein und Zeit‘, in: ders., *Die différance: Ausgewählte Texte*, Stuttgart 2004, S. 249–261; Jacques Derrida, *This Is Not an Oral Footnote*, in: S.A. Barney (Hg.): *Annotation and Its Texts*, New York/Oxford 1991, S. 192–205; oder die ausführliche Analyse einer Fußnote Lacans in: Jacques Derrida, *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*. 2. Lieferung: *Spekulieren – Über/auf ‚Freud‘*, Berlin 1987, S. 232–265.

¹³ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 284, FN 742.

¹⁴ Florian Rötzer, *Französische Philosophen im Gespräch*, München 1987, S. 70.

Zudem unterläuft sich dieses Argument schon von Beginn an selbst, ist schon unterlaufen, bevor es formuliert wird: Denn der Vorwurf der „Grundsätzlichkeit“ der Dekonstruktion wird hier explizit als negativer Punkt dem Essayismus, der diese, so muss man folgern, ‚Grundsätzlichkeit‘ eben nicht für sich beanspruche, gegenübergestellt. Interessant bloß, dass bereits in der Einleitung gerade der Wahrheitsanspruch, also die ‚Grundsätzlichkeit‘, den der Essay/ der Essayismus für sich reklamieren als eines der Charakteristika desselben benannt wird: „Der Essayismus stellt nicht zuletzt für Wissenschaft und Philosophie eine Herausforderung dar, weil er deren Wahrheitsanspruch in Frage stellt und selbst einen solchen für sich reklamiert.“¹⁵

Doch zurück zu der von mir in den Texten über den Essay ausgemachten dekonstruktiven Argumentation: Wenn ich behaupte, die Texte argumentierten im Grunde dekonstruktiv, dann darum, weil sie zwar auf der einen Seite oftmals jene ‚typisch dekonstruktiven‘ rhetorischen Mittel (die doch immer die Mittel eines jeden Textes sind, in der Dekonstruktion höchstens „taktisch verstärkt“¹⁶ werden), z.B. der in-Frage-Stellung der eigenen Position etc. anwenden, als sie andererseits/zugleich („eine Theorie des Essayismus will essayistisch vorgetragen sein“) auch jene Merkmale, jene Begrifflichkeiten, die die Denkbewegung der Dekonstruktion kennzeichnen, auch als konstitutiv für den Essayismus erachten. Die Konsequenzen aber, die die Texte der Dekonstruktion aus ihren Beobachtungen ziehen, können und/oder wollen sie nicht mit-/nachvollziehen und das, obwohl die definitorischen Schwierigkeiten, die alle drei Studien haben und die schon bei den Ununterscheidbarkeiten von so grundlegenden Begriffen wie Essay und Essayismus beginnen¹⁷, eben mit Hilfe dekonstruktiver Denkansätze zwar nicht endgültig gelöst werden könnten, aber doch momenthaft verhandelbar würden. Dass eine endgültige Lösung zwar als Versprechen möglich, nie aber realisierbar ist, stellt dabei für die Dekonstruktion kein Unglück dar, im Gegenteil, „Epikur“, so heißt es bei Nietzsche, den auch Zima als Vorläufer der Dekonstruktion ansieht¹⁸, „Der Wanderer und sein Schatten“ „hatte jene wundervolle Einsicht, die heutzutage immer

¹⁵ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 17.

¹⁶ Diese Wendung entlehne ich von Johanna Bossinade die, im Bezug auf ‚literarische‘ Texte (aber gerade um zu zeigen, dass diese Einteilungen – literarisch vs. wissenschaftlich etc. nicht mehr funktionieren, wenn sie je funktioniert haben) der Avantgarde zeigt, dass „die Brüche, die einem Text konstitutiv eingezeichnet sind, [...] von den avantgardistischen Werken taktisch verstärkt und gegen die Idee von der Literatur als einer philosophisch kategorisierbaren Ordnung gewandt [werden]. Johanna Bossinade, *Poststrukturalistische Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 180.

¹⁷ Vgl. u.a. folgende Textstelle von Christian Schärf in *Der Essay und Essayismus als unabdingbar miteinander verknüpft definiert werden, so sehr verknüpft, dass Schärf vorschlägt, eine Geschichte des Essays über die Geschichte der Texte die essayistisch verfasst sind zu schreiben. Auch in weiterer Folge gelingt es ihm nicht (kann es ihm nicht gelingen) beide Begriffe deutlich voneinander zu trennen: „Dieser [Impuls] belegt ein weiteres Mal, wenn man Essay und Essayismus als grundsätzlich zusammengehörige Phänomene versteht, daß eine Geschichte des Essays die fundamentale Unterströmung zu berücksichtigen hat, die die Neuzeit aus ihrer eigenen Entwicklungsdynamik heraus aussendet, auch wenn dabei in der Hauptsache jene Schreibweisen zu betrachten sind, die sich der Unfertigkeit und dem Utopismus des Essayistischen bewußt ausliefern.“ Christian Schärf, *Geschichte der Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999, S. 29.*

¹⁸ Vgl. Peter V. Zima, *Essay/Essayismus: Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg 2012, S. 125.

noch so selten zu finden ist, daß zur Beruhigung des Gemüts die Lösung der letzten und äußersten theoretischen Fragen gar nicht nötig sei.“¹⁹

Ich möchte nun – gewaltsam, unvollkommen und sicherlich nicht objektiv – einige wenige Stellen zeigen, in denen die so lesenswerten und wichtigen Texte Zimas, Schärfs und Müller-Funks Brüche offenbaren, die mit Hilfe der Dekonstruktion zwar ebenso wenig auflösbar, zumindest aber verhandelbar würden. So beginnt Zima seinen Versuch, das theoretische Potential des Essays aufzuzeigen – was ihm auch hervorragend gelingt, solange man nicht z.B. die Klassifikation der ausgewählten, sehr unterschiedlichen Texte als Essays grundsätzlich in Frage stellt – mit einer Feststellung Schärfs, dass der „Wille zur Klassifikation, zur gattungspoetischen Ordnung“ verantwortlich gewesen wäre dafür, „daß der Essay [der Literaturwissenschaft] unweigerlich entgleiten mußte.“²⁰ Der Essay sei, so Zima, ein Text, der zwischen allen Gattungen vermittele, der also keine „Gattung im herkömmlichen Sinn“ sei – eine Definition, die ähnlich wie jene von Wolfgang Müller-Funk funktioniert, der den Essay als „Mischgattung“²¹ bestimmt. Hier aber fangen die ‚Schwierigkeiten‘ bereits an. Indem Zima den Essay als Vermittler zwischen den Gattungen, Müller-Funk selbigen als „Mischgattung“ und Schärf ihn als „unreine Gattung“²² bezeichnet, wird die generelle Möglichkeit von Gattungszuschreibungen bekräftigt, da es ja, so der Umkehrschluss, auch ‚reine Gattungen‘ geben muss. Doch in allen drei Texten werden die Gattungsgrenzen nicht lange eingehalten, lösen sich im Gegenteil schon bald auf: So kann man bei Zima schon auf Seite 10 plötzlich vom „essayistischen Roman“, auf Seite 13 vom essayistisch-Werden des Dramas lesen, vollends durcheinander geraten ihm die Gattungen bei der Analyse von Virginia Woolfs „The Death of the Moth“: „Dieser als Essay bezeichnete Text hat nicht nur etwas von einer Kurzgeschichte, sondern könnte auch als Prosagedicht im Sinne von Baudelaires „Le Spleen de Paris“ gelesen werden.“²³ Ich möchte keinesfalls die Richtigkeit dieser Analyse, also jener der intertextuellen Verbindung von Woolfs und Baudelaires Texten, in Abrede stellen. Die Fragen, die sich aber stellen, die Zimas Text von selbst stellt, sind vielfältige: Wer bezeichnet den Text als Essay? Jene Entität, die dem bei Königshausen & Neumann veröffentlichten Buch „Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne“ unter der Signatur ‚Peter V. Zima / Peter V. Zima*²⁴ etc. vorangeht? ‚Virginia Woolf‘ selbst – und wenn ja, welche,

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Der Wanderer und sein Schatten*. Zweiter und letzter Nachtrag zum Buch der freien Geister, Köln 2012, S. 11.

²⁰ Peter V. Zima, *Essay / Essayismus: Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg 2012, S. 4.

²¹ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 9.

²² Christian Schärf, *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999, S. 14.

²³ Vgl. Peter V. Zima, *Essay / Essayismus: Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg 2012, S. 14.

²⁴ Der Asterix verweist auf die mit dem AutorInnenamen immer schon verbundenen „Multipliziertheit“ (Lücke) der dem Text scheinbar vorausgehenden Entität und ist von mir, Peter Clar*, der Postkarte von Jacques Derrida* entlehnt, der seiner Unterschrift den Asterix hinzufügt weil er „ohne Zweifel mehrere“ ist und „nicht so allein, wie ich es bisweilen sage“. Bärbel Lücke, *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefel)

die ‚reale‘, die Erzählerinnenstimme? Oder doch Leonard Woolf, der den Text postum veröffentlichten ließ?

In einer Rezension zur deutschen Ausgabe der „Essays“ aus dem Nachlass Woolfs nennt Christoph Bartmann den titelgebenden Text, auf Deutsch „Der Tod des Falters“, eine „Prosaskizze“²⁵ – dass „Der Tod des Falters“ hier zudem zumindest zwei unterschiedliche Textsorten bezeichnet (jenen Sammelband zum einen, den Text im Inneren des Buches zum anderen), sei nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Wenn man aber der Bezeichnung ‚Essay‘, und den dazugehörigen Definitionen (Vermittler, Mischform etc.) Glauben schenkt, stellen sich weitere Fragen. Denn zum einen kann ein, im herkömmlichen Sinn verstandener Vermittler wohl nur schwer einer der zu vermittelnden Gattungen angehören, oder, etwas flapsig ausgedrückt, ein Mediator sollte wohl kaum nur einer der Konfliktparteien zugehörig sein, zum anderen stellt sich die Frage, warum der Text denn als Essay bezeichnet und von Zima als solcher analysiert wird, wenn er doch ebenso gut eine Kurzgeschichte oder ein Prosagedicht (und damit anscheinend ja auch ‚einfacher‘ kategorisierbar) sein könnte.

Wozu braucht man aber diese Kategorisierungen überhaupt²⁶, ließe sich fragen, wäre es nicht sinnvoller (und meine Frage ist natürlich bereits eine rhetorische, habe ich die Frage für mich, momenthaft zumindest, bereits mit ‚Ja‘ beantwortet), wenn man den Essay – und das gilt für jeden Text – nicht als Vermittler zwischen den Gattungen (und also entweder außerhalb oder, gleicher Effekt aber auch gleiches Paradoxon, innerhalb aller Gattungen existierend), sondern als potentieller Teilhaber an den verschiedenen Gattungen sieht, als Teilhaber, der die Gattungen an denen er teilhat immer schon mitkonstruiert und sie damit auch schon unterläuft. Dass dem so ist, dass also jene Texte, die dem Konstrukt des Essays zugeordnet werden, dieses Konstrukt immer schon auch konstruieren, zeigt sich bei einer genauen Lektüre der analysierten Werke ebenfalls. Bei keinem erfolgt zuerst eine Definition des ‚Essays‘, auf Grund welcher die Texte dann auf ihre ‚Essayhaftigkeit‘ hin untersucht werden, sondern die untersuchten Texte werden immer schon als Essays angenommen, um dann als Beispiele für Essayhaftigkeit zu fungieren. Dass die Literaturwissenschaft dazu neigt, historische Parameter als Ordnungsprinzip der Literatur (egal ob diese Ordnungen dann als ‚Epochen‘, ‚Gattungen‘ etc. bezeichnet werden) herzunehmen, und dabei übersieht, dass diese Gesetzmäßigkeiten nicht mehr „ideale[...] Modell[e] [...],

siefs ‚Area 7‘) zum ‚Königinnendrama‘ Ulrike Maria Stuart, in: Pia Janke & Team (Hg.), Elfriede Jelinek: ‚ICH WILL KEIN THEATER‘. Mediale Überschreitungen, Wien 2007, S. 61–83, hier S. 62. Jacques Derrida, Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung: Envois/Sendungen, Berlin 1987, S. 11.

²⁵ Christoph Bartmann, Strohalm des Klatsches. Aus dem Nachlaß Virginia Woolfs, in: FAZ, 29.11.1997.

²⁶ Ich nehme hier Nachschlagewerke, die anderen, pragmatischen Gesichtspunkten folgen, ausdrücklich aus. Ich selbst habe mit meinem Kollegen Christian Schenkermayr beispielsweise die Einteilung der ‚essayistischen Texte‘ in dem von uns und unseren KollegInnen vom Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum herausgegebenen „Werkverzeichnis Elfriede Jelinek“ auf Grund von Überlegungen gewählt, die eine leichte Auffindbarkeit garantieren sollten, indem wir all zu weitgehende Zersplitterung in Unterkategorien zu vermeiden suchten. Freilich zeigen gerade solche Arbeiten, wie unmöglich Gattungseinteilungen eigentlich sind, und freilich ließe sich auch fragen, ob sich, gäbe es diese traditionellen Gattungseinteilungen nicht schon seit langem, nicht bessere Auffindungskriterien als jene nach der Gattung einführen ließen. Vgl. Pia Janke, Werkverzeichnis Elfriede Jelinek, Wien 2004.

sondern „Übereinstimmung[en] vom Ende zum Ursprung“²⁷ sind, dass Ursache und Wirkung immer auch vertauscht sind, zeigt Paul de Man in gleich mehreren seiner Aufsätze sehr überzeugend. Umgelegt auf die Frage des Essays bedeutet das, dass Markierungen, die bestimmen, was ein solcher ist, erst nach dem angeblich ersten Essay (Essai) eingeführt wurden, um dann als quasi vorgängige Begriffsbestimmungen zu jenem Maßstab zu werden, an dem nicht nur dieser Essay, sondern auch alle anderen (die aber immer schon vom Original unterschieden sind, die Einordnung also immer schon unterlaufen) gemessen werden. Pointiert ausgedrückt bedeutet dies nichts anderes, als dass Montaignes „Essais“ die Gattung, der sie zugeordnet wurden/sind, zu allererst erschufen.

Exkurs

In seinem „Gesetz der Gattung“ analysiert Derrida u.a. Maurice Blanchots „Der Wahnsinn des Tages.“ Dieser Text war ursprünglich in einer Zeitschrift gleich mit drei unterschiedlichen Titeln veröffentlicht worden: „Auf dem Umschlag der Zeitung [...] stand zu lesen: Maurice Blanchot ‚Un récit?‘ [Eine Erzählung?],“ in der Inhaltsangabe, ohne Fragezeichen, „Maurice Blanchot ‚Un récit‘ und „über der ersten Textzeile: ‚Un récit‘ par Maurice Blanchot.“²⁸ Neben den unterschiedlichen Assoziationen, die die drei unterschiedlichen Titel, trotz/gerade wegen ihrer großen Ähnlichkeit auslösen, stellt Derrida die Frage, wozu der Titel, der ja zugleich die Bezeichnung einer literarischen Gattung ist, gehört. Ist er schon Teil des Textes?²⁹ Oder geht er dem Text voran? Und was bedeutet eine derartige Gattungsbezeichnung, besonders wenn sie als Titel eingesetzt wird:

„Verwirrung, Ironie, das übliche Überwecheln zu einer anderen Definition [...], die Suche nach einem Effekt können Anlass dafür sein, etwas *Roman* oder *Erzählung* zu betiteln, das in Wahrheit oder gemäß der gestrigen Wahrheit weder das eine noch das andere wäre. *A fortiori* dann, wenn die Wörter *Erzählung*, *Roman*, *Film-Roman*, *Sämtliche dramatische Werke* oder womöglich *Literatur* nicht mehr dort auftauchen, wo üblicherweise die Gattungsbezeichnungen steht sondern wenn sie [...] an der Stelle und mit der Funktion des Titels, des Eigennamens des Werks erscheinen.“³⁰

Was, ließe sich also fragen, bedeutet es, wenn am Beginn von Montaignes „Essais“ ein Titel steht, der zugleich Gattungsbezeichnung ist? Der Platz für diese Frage, die sich beispielsweise auch auf Robert Musils als ‚Roman‘ bezeichneten Text „Der Mann ohne Eigenschaften“

²⁷ Paul de Man, *Genese und Genealogie (Nietzsche)*, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, S. 118–145, hier S. 120.

²⁸ Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, in: ders., *Gestade*, Wien 1994, S. 245–284, hier S. 271–271.

²⁹ Schon ob es sich tatsächlich um eine Erzählung handelt ist eine Frage, die nicht nur durch das Fragezeichen in der ersten Titelvariante gestellt wird, sondern v.a. durch die Tatsache, dass, wie Derrida mit Genette argumentiert, diese Bezeichnung zu nichts verpflichtet: „Weder der Leser noch der Kritiker, noch der Autor müssen glauben, daß der Text, dem diese Bezeichnung vorsteht, der strengen, normalen, normierten oder normativen Definition der Gattung, dem Gesetz der Gattung oder des Modus entspricht.“ Ebd., S. 262.

³⁰ Ebd., S. 262–263.

ausdehnen ließe, der auf Grund eines Kapitels, welches den Begriff in sich trägt³¹, zu einem der zentralen Texte der Essayismusforschung geworden ist, ist hier nicht vorhanden. Ein paar Ideen seien aber kursorisch angeführt: Der Begriff, der die Einordnung eines Textes zu einer Gattung, ein Produkt einer wissenschaftlichen, einer (vermeintlich) außerliterarischen Konvention bezeichnet, wird (wird er?) Teil des Textes. Die Gattungsbezeichnung, die den Text nachträglich in einen Kontext stellt, wird also demselben vorangestellt, Innen und Außen, Vor- und Nachzeitigkeit werden verwischt, gehen ineinander über. Einander – ‚logisch‘ – ausschließend, bedingen sie einander doch, die Gattungsbezeichnung ‚Essay‘ wird von den in den „Essais“ versammelten Texten ebenso beeinflusst, wie die Gattungsbezeichnung die Lesart der Texte (und damit die Texte selbst) nachträglich überlagert, umschreibt. Bereits mit dem Anfang der Gattung ‚Essay‘ ist selbige schon undefinierbar, besser, ist sie nur definierbar um den Preis der gleichzeitigen Auflösung der Definition.

III. An Stelle einer Conclusio: Ausblick

An Hand des Umgangs dekonstruktiver TheoretikerInnen mit solch unbeantwortbaren Fragen³² könnte eine Sprechweise gefunden werden (und nur darum kann es im Grunde gehen), die all jene Ambivalenzen, Unstimmigkeiten, Brüche, die die TheoretikerInnen des Essays/des Essayismus benennen, in denen aber selbst die reflektiertesten von ihnen verharren, momenthaft, ohne dauerhaften Wahrheitsanspruch, ohne Festschreibung von Hierarchien und binären Oppositionen – und damit politisch höchst relevant – verhandelbar machen. Vor allem Derridas radikale stilistische, rhetorische, sprachliche Umsetzung dessen, was beispielsweise Wolfgang Müller-Funk für das Schreiben über den Essay fordert (die Theorie des Essayismus essayistisch vorzutragen) bzw. an Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“ lobt, der „als eine Anwendung der in ihm vorgetragenen Prämissen zu lesen ist“³³, könnte dafür eine Folie sein. Hamacher konstatiert im Hinblick auf Paul de Mans Konzept, dass, so es eine „Literaturwissenschaft in einem genuinen Sinn geben soll“, sich diese den Modus der Literatur aneignen müsse, notfalls auch „um den Preis ihrer geschmälernten Wissenschaftlichkeit“³⁴, aber „besser, bei der Vermittlung von etwas Schiffbruch zu erleiden, [...], als etwas zu lehren, was nicht wahr ist.“³⁵

³¹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes und zweites Buch, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1987, S. 247: „Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt den Essayismus.“

³² Unbeantwortbar sind diese Fragen nicht, weil es keine Lösungen gibt, sondern, weil die Antworten immer nur momenthaft gültig sind, sich selbst im Moment des gegeben-Werden nicht nur widersprechen, sondern erst auf Grund dieses Widerspruchs zur Existenz gelangen.

³³ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 13.

³⁴ Werner Hamacher, *Lectio: De Mans Imperativ*, in: ders., *Entferntes Verstehen*, Frankfurt am Main 1998, S. 151–194, hier S. 174.

³⁵ Paul de Man, *Der Widerstand gegen die Theorie*, in: Volker Bohn (Hg.): *Romantik. Literatur und Philosophie*, Frankfurt am Main 1987, S. 80–116, hier S. 82.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Rafał Pokrywka

Kazimierz-Wielki-Universität Bydgoszcz

Drei autobiografische Dimensionen der Essayistik von Czesław Miłosz

Three autobiographical dimensions in the essay writing by Czesław Miłosz. The inspiration for this article is the statement by Czermińska that the essay cannot be regarded as an autobiographical genre. On the writing by Czesław Miłosz an autobiographical potential of the essay is depicted in three main dimensions: autobiography, self-portrait and inner autobiography. This division is dialectical, where the inner autobiography constitutes the synthesis as the fullest combination of essayistic and autobiographical element.

Keywords: Miłosz, autobiography, autobiographical writing, essay

Der Ausgangspunkt des Beitrags ist die Behauptung von Czermińska, dass der Essay keine autobiografische Gattung sei. Am Beispiel des Schaffens von Czesław Miłosz wird das autobiografische Potential des Essays in drei Dimensionen dargestellt: es sind Autobiografie, Selbstporträt und geistige Autobiografie. Diese Einteilung ist dialektisch. Die geistige Autobiografie bildet die Synthese als vollkommene Verbindung des essayistischen und autobiografischen Elements.

Schlüsselwörter: Miłosz, Autobiografie, autobiografisches Schreiben, Essay

In ihrem Buch „Autobiograficzny trójkąt“ schließt Małgorzata Czermińska die Gattung Essay aus dem Rahmen des autobiografischen Schrifttums aus. „Seine Domäne ist der Gedanke, die überindividuelle Realität der Kultur, die Welt des Geistes“¹, lese: kein Bericht aus dem Leben des Autors. Allerdings fällt es schwer, diese apodiktische Entscheidung auf einige Fälle der Weltliteratur anzuwenden, in denen die beiden, anscheinend widersprüchlichen Sphären gemeinsame Wege finden. Einer von ihnen ist das Schaffen von Czesław Miłosz.

Seine Essayistik wird meistens im Schatten der Lyrik situiert, die, vom philosophisch-reflektierenden Element durchdrungen, ihren autobiografischen Hintergrund nicht gern enthüllt. Anders im Fall des Essays. Das aufdringliche Sich-Berufen auf die Biografie des Verfassers bildet seinen unzertrennlichen Bestandteil. Auf diese Weise können die Essays von Miłosz als geschlossene Einheit betrachtet werden, als Zyklus verschiedener, jedoch auf derselben Grundlage gebauter Texte, und schließlich – als Teil einer großen, intellektuellen

¹ „(...) jego domeną jest myśl, ponadindywidualna rzeczywistość kultury, świat ducha”: Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie, Kraków 2000, S. 17. Alle Übersetzungen aus Fremdsprachen stammen (wenn es nicht anders angegeben wird) von mir.

Autobiografie' des Schriftstellers.² Es lassen sich drei relevante Dimensionen differenzieren, in denen der autobiografische Impuls verwirklicht wird, unter dem Vorbehalt, dass ihre Grenzen fließend sind und sich mehrmals überschneiden. Hier wird ein Versuch unternommen, die für die genannten Dimensionen repräsentativen Texte darzustellen.

1. „Rodzinna Europa“³ und die Dimension der Lebensgeschichte

Die Stellung dieses Textes im Zentrum der Lebensgeschichte-Dimension erscheint eher strittig. Der Grund: nicht ausschließlich um die Lebensgeschichte handelt es sich im Europa-Buch von Miłosz. So heißt es im Vorwort: „Wenn ich zeigen will, wie es um einen Osteuropäer bestellt ist, auf welche andere Weise sollte ich das tun als von mir zu erzählen?“⁴

Dies kann Misstrauen erwecken. Einerseits gelten hier autobiografische Manifeste, was den Text der Intimistik zuordnen lässt, andererseits ist es eine Art soziologisch-historischer Studie, in der der Autor aus der Vergangenheit zum Gegenstand seiner eigenen Betrachtung wird. Im wackeligen Gleichgewichtszustand zwischen Einzelem und Allgemeinem balanciert „Rodzinna Europa“ gefährlich zwischen zwei allem Anschein nach unversöhnlichen Polen und ist demzufolge voll von Subtilitäten, Verschweigungen, schwierigen Gedanken. Miłosz meidet drastische Urteile, lässt viele Fragen offen. Jene gefährliche Balance ist auch das Kennzeichen seines ganzen Schaffens – auf der Suche nach dem Universellen wird darin nie über den schmalen Rahmen des ‚Ich‘ hinausgegangen, und das mit einem quasi-wissenschaftlichen Anliegen: „Nichts spricht dagegen, daß man, statt den Einzelnen in den Vordergrund zu stellen, das Augenmerk auf den Hintergrund richtet und sich selbst als soziologisches Objekt betrachtet.“⁵

Miłosz geht es somit um einen Kompromiss. In dieser Hinsicht ist dieses Werk eine Autobiografie, was nicht einhellig akzeptiert wird, da diese Gattung sich der ‚gegenständlichen‘ Behandlung des Protagonisten als Textsubjekt widersetzt. Andrzej Stanisław Kowalczyk bemerkt an dieser Stelle, dass „Rodzinna Europa“ weder Autobiografie noch Memoiren ist, und zwar weil es außerhalb jeglicher klassischen Definition liegt.⁶ Miłosz selbst spricht von

² Vgl. diesen Begriff bei: Tomasz Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”*, in: Aleksander Fiut (Hg.): *Poznanwanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, Kraków 2001, S. 7–28, hier S. 24. Vgl. auch Bogusław Grodzki, *Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach poematycznych” Czesława Miłosza*, Lublin 2002, S. 120.

³ In dieser Studie verwende ich die einzige deutsche Übersetzung des Buches von Miłosz, die unter dem Titel „West und Östliches Gelände“ von Maryla Reifenberg verfasst wurde. Da aber der Titel der Übersetzung äußerst unzutreffend ist („Rodzinna Europa“ bedeutet eher „Heimatliches Europa“ bzw. „Familieneuropa“) belasse ich es im Text bei der Nennung des Originaltitels. Eine Randbemerkung: Nicht nur Reifenberg hat ihr Werk mit solch einem ‚prägnanten‘ Titel versehen, vgl. frz. „Une autre Europe“ (Georges Sédire), eng. „Native Realm. A Search for Self-Definition“ (Catherine S. Leach). Vgl. zu diesem Thema: Jan Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, S. 182.

⁴ Czesław Miłosz, *West und Östliches Gelände*, übersetzt von Maryla Reifenberg, München 1986, S. 11.

⁵ Ebd., S. 12.

⁶ Vgl. Andrzej Stanisław Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*, Warszawa 1990, S. 128, 150; vgl. auch Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu*, S. 24.

„autobiographischen Brocken“, die „nur Vorwand sind“⁷ und stellt somit den autobiografischen Wert seines Werkes in Frage. Das Problem besteht darin, dass die von ihm gewählte Form auf die Autobiografie als nächstliegende Gattungskonvention verweist. Es ist doch nicht möglich, seinen Text als Memoiren zu bezeichnen, denn (trotz allem, was auf ihren entindividualisierten Charakter hinweisen könnte) er konzentriert sich auf die Gestaltung der Identität des Individuums und nicht auf die von ihm erlebten Geschichtsvorgänge, die nur ein Bestandteil des genannten Identitätsprozesses sind.⁸

Bestimmte Zweifel liegen nahe, dass (ähnlich wie im Fall des sog. autobiografischen Romans) die Anwendung des biografischen Stoffes bloß ein Mittel (und nicht der Zweck) ist. Der Charakter etlicher Kapitel scheint aber auf das Gegenteil hinzuweisen. „Die Reise nach dem Westen“, „Der junge Mensch und die Geheimnisse“ oder „Intermezzo“ sind doch in großem Maße Erinnerungen an eindeutig intime Erlebnisse, und ihre Brauchbarkeit für den entworfenen Zweck des Werkes ist eher gering. Hiermit wird der Terminus ‚Autobiografie in Essays‘ (oder ‚Essayautobiografie‘) vorgeschlagen, was auf die Stellung des Werks zwischen dem autobiografischen Element und dem Universum der unpersönlichen Reflexion hinweist.

Diese Auffassung lässt „Rodzinna Europa“ in einem neuen Licht erscheinen. Es ist doch ein Zyklus von Essays, von denen manche ganz autonom behandelt werden dürfen, wie z.B. das Kapitel „Russland“. Das Buch ist jedoch chronologisch ‚entlang‘ der privaten Geschichte des Protagonisten konzipiert, weswegen es als ein Ganzes betrachtet werden sollte. Weiterhin bildet es einen Teil des umfangreichen essayistischen Schaffens von Miłosz, und es lohnt sich, es auch in diesem Kontext zu behandeln. Seine zahlreichen ‚ungefähr autobiografischen‘ Texte stellen eine vorzügliche Ergänzung jener „autobiographischen Brocken“ dar, obwohl sie selbst um eine unbestimmte ‚Silvenartigkeit‘ (pol. ‚sylwiczność‘)⁹ oszillieren und der autobiografische Impuls bei ihnen nicht der einzige ist.¹⁰

Die Verbindungen von „Rodzinna Europa“ mit dem ganzen Oeuvre seines Verfassers sind eigentlich unerschöpflich. So könnten „Die Balten“, das letzte Kapitel des „Verführten Denkens“, eine ausgezeichnete Einführung zu „Rodzinna Europa“ bilden, aus dem das letzte Kapitel „Tygrys“ wiederum in umgekehrte Richtung führt – als Nachtrag oder auch wiederum Einführung in „Verführtes Denken.“¹¹ „Visionen an der Bucht von San Francisco“ könnten eine konsequente Fortsetzung von „Rodzinna Europa“ sein, wenn auch hier die Chronologie und die lineare Perspektive mit der für das Selbstporträt typischen, statischen Auffassung ersetzt wird. Man betrachtet „Das Land Ulro“ als einen anderen Pol der

⁷ Miłosz, West und Östliches Gelände, S. 336.

⁸ Vgl. zu diesem Thema: Ingrid Aichinger, Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk, in: Günter Niggel (Hg.), Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1998, S. 170–199, hier S. 177.

⁹ Der Terminus von Ryszard Nycz, Sylwy współczesne, Kraków 1996.

¹⁰ Hier „Zniewolony Umysł“ („Verführtes Denken“), „Abecadło Miłosza“ („ABC“), „Rok Myśliwego“ („Das Jahr des Jägers“).

¹¹ Vgl. Grodzki, Tradycja i transgresja, S. 134; Kowalczyk, Kryzys świadomości europejskiej, S. 125–126; Andrzej Mencwel, Rodzinna Europa po raz pierwszy, Kraków 2009, S. 24.

Autobiografie von Miłosz.¹² Das Erscheinen von „Rodzinna Europa“ war ein konsequenter Schritt im Verhältnis zu „Verführtem Denken“ und dem Roman „Tal der Issa“. Kowalczyk weist hier auf eine gewisse Tendenz hin, die „Tal der Issa“ in Gang brachte, und deren Fortsetzung „Rodzinna Europa“ darstellt: Der Autor erreicht schließlich sein Gleichgewicht, und hinsichtlich des besprochenen Gegenstands (sich selbst) eine Distanz, die ihm wenigstens im ‚aus dem Stegreif‘ geschriebenen „Verführten Denken“ fehlte.¹³ Diese Distanz und das mit ihr nahe verwandte Verfahren der Ironie erweisen sich als fundamental sowohl für das besprochene Werk, als auch für die ganze reife Essayistik von Miłosz.

2. „Visionen an der Bucht von San Francisco“ („Widzenia nad Zatoką San Francisco“) und die Dimension des Selbstporträts

Nicht ohne Recht bezeichnen Nathan und Quinn „Visionen an der Bucht von San Francisco“ von Miłosz als „das am meisten vernachlässigte seiner übersetzten Werke.“¹⁴ Die Ursachen für diesen Zustand sind für die Forscher klar: „Seine Vision unserer Lage lässt jeden selbstzufriedenen Leser das Gesicht verziehen.“¹⁵ Das Thema des Buches ist doch eine Erosion des ‚American way of life‘.¹⁶ Auch in Polen erfreute es sich eher geringer Beliebtheit und wurde meistens im Kontext des amerikanischen Abenteurers von Miłosz oder lediglich als Kommentar zu den Gedichten aus dieser Lebensperiode wahrgenommen.¹⁷ Nicht selten wird dagegen übersehen, dass der Essayband einen konsequenten Schritt im Hinblick auf „Rodzinna Europa“ und eine Vervollkommnung der sich bisher nur undeutlich abzeichnenden Tendenz in seinem Schaffen darstellt – der des Selbstporträts.

Die Elemente dieser literarischen Gattung können beinahe im gesamten Schreiben von Miłosz verfolgt werden. Von den ersten programmatischen und autothematichen Gedichten (schon im ersten Band „Drei Winter“, vgl. das Gedicht „Wolken“), über die manchmal apologetische Selbstpräsentation in „Verführtem Denken“, die wichtigsten Essays aus den 60ern und 70ern, die in der Tradition des Tagebuches vollbrachte Vergegenwärtigung der eigenen Geschichte („Rok myśliwego“, „Das Jahr des Jägers“), bis hin zu den letzten

¹² Vgl. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu*, S. 27; Mieczysław Dąbrowski, *Miłosz und Cennetti – eine (Auto)biographie als Kulturtext*, *Zeitschrift für Slawistik* 2 (1993), S. 217–235, hier S. 217–219; Edward Możejko, *Between the Universals of Moral Sensibility and Historical Consciousness: Notes on the Writings of Czesław Miłosz*, in: Edward Możejko (Hg.), *Between Anxiety and Hope. The Poetry and Writing of Czesław Miłosz*, Edmonton 1988, S. 1–29, hier S. 23.

¹³ Vgl. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, S. 133.

¹⁴ „the most neglected of his translated works”: Leonard Nathan, Arthur Quinn, *The Poet’s Work. An Introduction to Czesław Miłosz*, Cambridge 1991, S. 1.

¹⁵ „Miłosz’s vision of our predicament is enough to make any complacent reader wince”: Ebd.

¹⁶ Vgl. Czesław Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, S. 132.

¹⁷ Vgl. Ewa Bieńkowska, *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Warszawa 2004, S. 111–136; Marian Stępień, *Czesława Miłosza odkrywanie Ameryki*, *Pamiętnik Literacki* 4 (1981), S. 143–176; Beata Tarnowska, *Ameryka widziana oczami Europejczyka: ziemia obiecana czy obszar wygnania? Miłosza odkrywanie Ameryki*, in: Andrzej Staniszewski (Hg.): *Studia i szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Olsztyn 1995, S. 23–76.

Gedichten ist das Selbstporträt ständig präsent. Wesentlich ist, dass es sich in diesem Fall nicht um die jedem literarischen Text immanente, mehr oder weniger deutliche ‚Autorenspur‘ handelt, sondern um direkte, unverhüllte, die eigene Person betreffende Aussagen, aus denen sich ein (wenn auch lückenhaftes) Porträt des Autors ableiten lässt. „Visionen an der Bucht von San Francisco“ bilden somit die Krönung dieser Strategie, denn sie versuchen, wie keine andere Textsammlung von Miłosz in solchem Grade, folgende Fragen zu beantworten: ‚Wer bin ich? Wie ist meine Stellung zu der mich umgebenden Welt?‘

Lebensgeschichte und Selbstporträt wechseln sich hier ab und münden in eine Form der „intellektuellen Autobiografie“. In dieser Hinsicht bilden die „Visionen“ eine Ergänzung und zugleich eine neue Auffassung der in „Rodzinna Europa“ vorgeschlagenen Themen. Kowalczyk macht darauf aufmerksam, dass hier ein Übergang von der „autobiografischen Anekdote“ zur diskursiven Aussage stattfindet.¹⁸ Dieser Übergang vollziehe sich durch den Verzicht auf eine konsequente, chronologische Darstellung des Autorenschicksals in einem Mosaik von Impressionen. Dies sollte aber mit dem Modell der ungeordneten ‚Eindrucksessayistik‘ nicht verwechselt werden, da bei Miłosz die chronologische Konsequenz durch die thematische ersetzt wird.¹⁹ Nathan und Quinn betonen hier die Rolle des zentralen Gedichts „An Robinson Jeffers“, das die Natur betreffende Polemik der beiden Dichter resümiert und das Buch in zwei deutliche Teile zerlegt: den ersten allgemein philosophischen und den zweiten, der die außerhalb der chronologischen Ordnung skizzierten Eindrücke aus dem Leben in Kalifornien darstellt.²⁰

Diese Inkonsequenz der zeitlichen Folge betrifft auch das Selbstporträt. Der Leser rekonstruiert es eher aus lockeren Brocken. Diesmal greift der Autor ungenau auf seine Vergangenheit zurück, mehr interessieren ihn die Gegenwart und die Zukunft. Deshalb ist auch sein Bild statisch, was wiederum im Widerspruch mit der klassischen autobiografischen Strategie steht, die doch eine Reihe von wechselnden Autoporträts aus verschiedenen Perioden einbezieht. Ähnlich aber wie im Fall der Autobiografie werden die Porträts aus der ‚Hier-und-jetzt-Position‘ skizziert. Die Erzähldistanz ist auch größer, was für die Autor-Protagonist-Beziehung nicht ohne Konsequenzen bleibt.

Das Spezifische dieser Beziehung betont Dariusz Pawelec: Die autobiografische Stellung des Autors sei zwar spürbar, jedoch werde in „Visionen“ kein autobiografischer Pakt geschlossen.²¹ Den Eindruck der eigentümlichen Autordistanz zum beschriebenen Gegenstand verstarke die Zerspaltung auf viele sprechende Figuren. Miłosz gibt nach Pawelec häufig seine Eigenart des Sprechens auf und nimmt die Rolle von ‚everyman‘ an, versucht in die Mentalität der Amerikaner einzudringen und spricht Urteile von allgemeiner Geltung aus, denen er nicht unbedingt zustimmt. Dies erlaubt dem Forscher, im Buch einen rein „literarischen“ Helden, sozusagen ein „alter ego“ des Autors und demzufolge einen „geheimen Roman“ zu entdecken.²²

¹⁸ Vgl. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, S. 182.

¹⁹ Vgl. Andrzej Werner, *Świadomość kryzysu a kryzys świadomości (o esejach Czesława Miłosza)*, in: Jerzy Kwiatkowski (Hg.): *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, Kraków 1985, S. 525–547, hier S. 525. Hier wird diese Regelmäßigkeit auf die ganze reife Essayistik von Miłosz ausgedehnt.

²⁰ Vgl. Nathan/Quinn, *The Poet's Work*, S. 69.

²¹ Dariusz Pawelec, *Rodzinną Ameryka?*, *Twórczość* 4 (1990), S. 107–110, hier S. 108–109.

²² Vgl. Ebd.

Obwohl seine Vermutungen allzu radikal scheinen (vielmehr geht es hier um eine einfache Einfühlung in die Wirklichkeit der Amerikaner), wird hier ein wichtiger Aspekt betont – das rein Autobiografische ist wieder, wie im Fall von „Rodzina Europa“, einem anderen Ziel untergeordnet. Somit wird das Werk tiefer in die Sphäre der Essayistik verschoben und verliert langsam die Züge einer individuellen Lebensgeschichte. In dieser Hinsicht kündigt die Diskursivität der „Visionen“ einen anderen großen Essayband von Miłosz an, in dem die beiden Elemente einer merkwürdigen Verschmelzung unterliegen.

3. „Das Land Ulro“ („Ziemia Ulro“) und die Dimension der geistigen Autobiografie

„Das Land Ulro“ ist ein Versuch, den modernen Menschen durch Verheißung einer neuen, noch ungeahnten Einbildungskraft aus seiner Verzweiflung herauszureißen. So könnte in aller Kürze das Thema des Buches bezeichnet werden. Zwei Stellen aus dieser Definition bedürfen einer näheren Betrachtung.

Die Verzweiflung des Menschen ergibt sich aus der geistigen Enterbung, in die der Mensch durch die Entwicklung der Wissenschaften und die Suprematie der Aufklärungsphilosophie hineingetrieben wurde. Die neue Einbildungskraft sollte die beiden Linien des menschlichen Denkens wieder vereinigen. Sie ist vorläufig unvorstellbar, jedoch ist ihre künftige Erscheinung möglich, umso mehr, als sie mehrmals angekündigt wurde. Gnostiker, Kabalisten, Mystiker (Emanuel Swedenborg, William Blake, Adam Mickiewicz, Oskar Władysław Miłosz) sind die Propheten der neuen Wirklichkeit, in der Wissenschaft, Religion und Kunst in eine Einheit verbunden werden. Somit wird auch Ulro (dem Land der unerbittlichen Vorherrschaft des kalten Verstands) ein Ende gesetzt werden.

Die Zusammenfassung des Buches muss seinen Inhalt vereinfachen, insbesondere wenn man die Vielschichtigkeit des Textes berücksichtigt, in dem das Autobiografische wiederum einen Ausgangspunkt für philosophische Mutmaßungen vorbereitet. Auf den ersten Blick scheint es aber, dass in einem auf diese Weise angelegten Werk kein Platz für das Autobiografische übrig bleibt. Es gibt jedoch Stellen, die das Gegenteil vermuten lassen:

„Ich verstehe weder mein Leben (wer versteht es?) noch meine Bücher und werde nicht vortäuschen, dass ich sie verstehe. Man sieht sicher eine große Selbstkontrolle in ihnen – und es ist nun einmal so, dass wem sie fehlt, der vermisst sie, wer sie aber im Überfluss hat, der weiß, wie viel er wegen ihr verliert, und der möchte sich befreien, einer Anwendung, einer freien Bewegung der schreibenden Hand nachgehen.“²³

²³ „Nie rozumiem swojego życia (kto rozumie?). Ani swoich książek, i nie będę udawać, że rozumiem. Widać w nich na pewno dużą samokontrolę – i tak to jest, że komu jej brak, tęskni do niej, natomiast kto ma jej nadmiar, wie, ile przez nią traci, i chciałby się wyzwolić, iść za porywem, za swobodnym ruchem piszącej ręki”. Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, S. 22.

Dies führt Miłosz in abgelegenste Orte seiner persönlichen Entwicklung, die von verschiedenen Lektüren, Treffen, Erinnerungen und Überlegungen markiert wird. Gleichzeitig schafft er eine Verbindung zwischen seinen frühesten Jahren im Tal des Flusses Niewiaza und seiner Lehrtätigkeit an der Universität in Berkeley. Allerdings enthüllt das Buch nicht sofort seinen Kern. Miłosz geht zuerst von programmatischen Deklarationen aus, vertieft sich bald in Erinnerungen, überrascht den Leser mit kurzen Essays über Gombrowicz und Przyboś, die plötzlich in eine Vorlesung über Dostojewski münden. Erst später beginnen die Elemente des Spiels ihre richtigen Plätze einzunehmen: Gombrowicz als Ulro-Bewohner, Dostojewski als Ulros verzweifelter Bekämpfer, das Land der Kindheit als mythisches und verlorenes Paradies der metaphysischen Ordnung, dessen Widerspiegelung „Pan Tadeusz“ von Mickiewicz darstellt. Erwägungen über Litauen münden in Erinnerungen an Oskar Władysław Miłosz, einen Verwandten des Schriftstellers und einen ‚geheimen Protagonisten‘ des Buches. Er ist es, der dem jungen polnischen Dichter die Mystik beibringt, er erscheint auch wieder am Ende des „Landes Ulro“, um mit seinen metaphysischen Dichtungen die oben genannte kühne Vision der Zukunft zu vervollständigen.

Kein Wunder, dass angesichts dieses gelehrten Durcheinanders die autobiografische Aussage des Buches von den meisten Forschern unterschätzt wird. Der philosophische Inhalt überwältigt einfach seinen Autor. Barańczak spricht hier zwar vom geistigen Selbstporträt des Dichters²⁴ (wenn er auch später inkonsequenterweise den Terminus geistige Autobiografie gebraucht²⁵). Ähnlich geht Zaleski vor, der aber den autobiografischen Faden nicht weiter verfolgt.²⁶ Bieńkowska vergleicht das Werk mit den „Versuchen“ Montaignes²⁷, allerdings scheint es, dass sie mit der auf diese Weise angelegten ‚Autobiografie‘ nichts anzufangen weiß. Eine interessante Lösung schlägt Markowski vor: „Zwischen den Polen der Autobiografie („Rodzina Europa“) und des Selbstporträts („Visionen an der Bucht von San Francisco“) wurde ein gattungsspezifisch ungleichartiger Raum der Selbstpräsentation von Miłosz geschaffen [...]. Ins Zentrum dieses Raums wird, wie es scheint, „Das Land Ulro“ gestellt.“²⁸

Diese durchaus bequeme Abgrenzung erweckt gewisse Zweifel. Im genauen Schnittpunkt der beiden Strategien befindet sich vielmehr „Das Jahr des Jägers“ („Rok myśliwego“) als irgendein anderes Werk von Miłosz. Diese ‚Tagebuchautobiografie‘ konzentriert sich fast ausschließlich auf die persönliche Geschichte des Schriftstellers, und zwar eben auf das genannte Niveau der Selbstpräsentation.²⁹ Der Terminus passt ausgezeichnet auch

²⁴ Stanisław Barańczak, *Summa Czesława Miłosza*, in: Aleksander Fiut (Hg.), *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, Kraków 2001, S. 257–269, hier S. 258.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 264.

²⁶ Vgl. Marek Zaleski, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, S. 57.

²⁷ Vgl. Bieńkowska, *W ogrodzie ziemskim*, S. 138.

²⁸ „Pomiędzy biegunami autobiografii („Rodzina Europa“) i autoportretu („Widzenia nad Zatoką San Francisco“) wykreowana została przez Miłosza niejednorodna gatunkowo przestrzeń autoprezentacji [...]. W centrum tej przestrzeni umieszczona jest, jak się zdaje, „Ziemia Ulro“: Michał Paweł Markowski, *Miłosz: dyblematy autoprezentacji*, in: Aleksander Fiut (Hg.): *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, Kraków 2000, S. 327–337, hier S. 328.

²⁹ Teresa Wałas bezeichnet „Jahr des Jägers“ als „Buch über alles“ („książka o wszystkim“), in dem die „Gegenwart im Rhythmus der Vergangenheit pulsiert und aufs Neue ihr dämmerndes Bild erleuchtet“ („Terazniejszość bije pulsem przeszłości i rozświetla na nowo mroczniejszy jej obraz“). Ganz richtig, aber von welchem

zu „Rodzinna Europa“, zweifelhaft erscheint jedoch seine Verwendung im Blick auf „Das Land Ulro“. Schon Barańczak (im Jahre 1978) bemerkt, dass das Buch thematisch der Welt der Dichtung wie der Essayistik gleichermaßen angehört, eine Brücke innerhalb dieses Schreibens bildet und es in der besprochenen, ganz überraschend offenbarten Philosophie vereinigt.³⁰

Der Begriff ‚Selbstpräsentation‘ erscheint in diesem Kontext insofern unplausibel, als „Das Land Ulro“, ähnlich wie das meiste dichterische Schaffen von Miłosz, sich eher auf dem Meta-Plan der Lebensgeschichte befindet. Die altmodische Bezeichnung ‚geistige Autobiografie‘ setzt eine Vernachlässigung der Lebensgeschichte zugunsten der Geistesgeschichte voraus, die keine Widerspiegelung der wirklichen Ereignisse sein muss. So sind z.B. die Begegnungen mit Oskar Miłosz für die ganze Entwicklung von Czesław Miłosz von Bedeutung; der Einfluss von Oskars Werken auf den Schriftsteller findet aber in einer ganz anderen Dimension statt – sie mussten abwarten, durch andere Lektüren angeregt werden, um endlich, fast 40 Jahre nach dem Tod ihres Urhebers, im Werk seines Verwandten aufzutauchen. So ist eben die Rolle der geistigen Autobiografie – den Gedankenprozess und seine Knotenpunkte darzustellen, die sich nicht unbedingt mit dem ‚irdischen‘ Lebensmuster decken.

In dieser Hinsicht ‚präsentiert‘ Miłosz im „Land Ulro“ paradoxerweise mehr vom Universum seiner Lektüren und Überlegungen als von sich selbst. Das Porträt des Schriftstellers, das diesem Werk zu entnehmen wäre, stellt auch eher ein Mosaik seiner Gedankengänge dar – auch ein Grund, warum die in den Text eingeflochtenen autobiografischen Bekenntnisse solchen schockierenden Eindruck machen. Autobiografisch ist „Das Land Ulro“, wie die meisten Werke von Miłosz, nur in einem gewissen Grad. Die eigentlich nicht zahlreichen ‚autobiografischen Anekdoten‘ spielen dort die Rolle von Brücken oder Übergangsstellen, erscheinen oft plötzlich, unerwartet schlagen die Ausführungen eine ganz andere Bahn ein. Miłosz behauptet, er berufe sich „auf den verborgenen Strom [seiner] Geistesbiografie“, um „manche allzu steifen und einheitlichen Vorstellungen über sich selbst zu zerstören.“³¹

Dieses auf den „verborgenen Strom der Geistesbiografie“ gegründete Selbstbild ist also auch pragmatisch geprägt. Dabei ist der Bedarf an Selbstpräsentation immer noch akut, obwohl es auf eine indirekte Weise, die den autobiografischen Hintergrund nur teilweise berücksichtigt, zum Vorschein kommt.³² Jener verborgene Strom deckt sich gewissermaßen mit der verborgenen Strömung der europäischen Mystik. In diesem Sinne wird Miłosz in eine Reihe von geistesverwandten Denkern eingeführt, was auch auf eine (wenn auch nicht vorbehaltlose) Fortsetzung der Philosophie von Oskar Miłosz verweist.

Buch von Miłosz ließe sich das nicht sagen? Vgl. Teresa Walas, *Na tropie myśliwego*, in: Aleksander Fiut (Hg.): *Poznanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, Kraków 2001, S. 270–276, hier S. 276.

³⁰ Vgl. Barańczak, *Summa Czesława Miłosza*, S. 269.

³¹ „odwołując się do ukrytego nurtu w mojej duchowej biografii zburzyłem niektóre zanadto sztywne i jednolite wyobrażenia o sobie“: Miłosz, *Ziemia Ulro*, S. 268–269.

³² Trotz der eindeutigen, die entindividualisierte Menschendarstellung in der heutigen Literatur ablehnenden Aussage von Miłosz: „ich werde nur von einem Exemplar aus der Menschenfamilie sprechen, d.h. von mir“ („będę mówić tylko o jednym okazie rodziny ludzkiej, tj. o sobie“): Ebd., S. 246.

Der Begriff ‚Selbstpräsentation‘ erweckt im besprochenen Kontext auch andere Zweifel. Wie gesagt, zielt die von Miłosz gewählte Architektur des Textes nicht unbedingt auf eine Kommunikation mit dem Leser ab. Von vielen über „Das Land Ulro“ schreibenden polnischen Literaturwissenschaftlern hat nur Kowalczyk den Mut, dem Schriftsteller die Missachtung der künftigen Leser und die im negativen Sinne ‚atemberaubende‘ Struktur des Textes vorzuhalten.³³ Miłosz-Essayist erscheine nur am Anfang und am Ende des Buches, sonst verschwinde er unter einer dicken Schicht des Gelesenen: „Ohne die intime Beziehung zwischen dem Menschen und der Idee gibt es keinen Essay. [...] Der Essay ist kein Stammbuch der Lektüren und es ist angebracht, Maß zu halten.“³⁴ Seine Vorwürfe bestätigt (wahrscheinlich unbewusst) Ewa Bieńkowska, indem sie schreibt: „Es ist ein Buch über sich – für sich.“³⁵ Tatsächlich präsentiert sich Miłosz eher sich selbst, als dass hier Miłosz selbst präsentiert wird. Auf diese Weise wäre sein Buch im intimsten Sinne ‚autobiografisch‘, weil nur der Autor seine Rolle und Aussage vollkommen versteht.

„Das Land Ulro“ scheint im reichen Schaffen von Miłosz das wichtigste Werk zu sein. Hier wird seine Weltsicht veranschaulicht, die der Autor bisher nur in manchen Gedichten andeutete. Auf die Wesentlichkeit des Buches weist die Tatsache hin, dass die Stärke des esoterischen und ekstatischen Elements in späteren Texten langsam abnimmt.³⁶ In dieser Hinsicht bildet es ein Opus Magnum und ein Resümee einer Stufe, umso mehr, als der Autor eine Brücke zwischen dem Katastrophismus seiner frühen Dichtung („Drei Winter“) und dem reifen Schreiben schlägt und eine Varietät des „vertieften Katastrophismus“³⁷ bietet. Das Buch ist demnach für das Verständnis der nahe verwandten Lyrik von Miłosz sehr wertvoll. Die Aufgabe eines anderen Beitrags wäre aber, auch auf ihre Verortung in den autobiografischen Dimensionen hinzuweisen.

Der Zusammenhang der autobiografischen Dimensionen in der Essayistik von Miłosz ist, wie nachgewiesen, dialektisch. Das Dynamische der Autobiografie und das Statische des Selbstporträts finden eine Synthese in der ‚geistigen Autobiografie‘, deren diskursive Seite der auf Reflexion ausgerichtete Essay gestaltet. Dies scheint ein hilfreiches Muster für die Untersuchung der Essayistik anderer Autoren zu sein, bedenkt man, dass jede Essayistik von einer individuellen Erfahrung ausgeht und ihren biografischen Hintergrund nie verliert.

³³ Vgl. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej*, S. 187.

³⁴ „Bez intymnej relacji między człowiekiem a ideą nie ma eseju. [...] esej to nie pamiętnik lektur i wskazane jest zachowanie umiaru“: Ebd.

³⁵ „To książka o sobie – dla siebie“: Bieńkowska, *W ogrodzie ziemskim*, S. 147.

³⁶ Vgl. Ebd., S. 148.

³⁷ Vgl. Jan Pieszczachowicz, *Okolice Ulro*, in: *Literatura* 12 (1983), S. 12–14, hier S. 14.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Matthias Schmidt
Universität Wien

Das Ich als essayistische Figuration. Zum Problem der Methodologie in Siegfried Kracauers „History“

The „I“ as essayistic prefiguration. On the problem of methodology in Siegfried Kracauer’s „History“. In my paper I describe the parallels between Siegfried Kracauer’s late work „History. The last things before the last“ and Adorno’s understanding of an essayistic mode of writing. On the basis of Kracauer’s claim of developing a critical methodology which fulfils the specific requirements of his essayism I try to demonstrate how he systematically performs a weakening of the theorist’s voice within his text. By referring to Erich Auerbach’s concept of *figura*, this strategy can be understood as a quasi-methodical paradigm expounding an assumingly omniscient point of view.

Keywords: essayism, methodology, prefiguration, Kracauer

In meinem Beitrag rekonstruiere ich die Parallelen, die zwischen Siegfried Kracauers spätem Text „History. The last things before the last“ und Adornos Auffassung einer essayistischen Schreibweise bestehen. Ausgehend von Kracauers Anspruch, eine Methodologie zu entwickeln, die den besonderen Anforderungen des Essayismus genügt, versuche ich zu zeigen, dass er eine systematische Schwächung der auktorialen Sprechposition des Theoretikers vollzieht. Diese lässt sich weniger als eine problematische Verallgemeinerung, denn als verallgemeinerte Problematisierung verstehen, da sie – unter Rückgriff auf Erich Auerbachs Konzeption der *figura* – als rhetorische Figuration inszeniert wird. Die Sphäre der Rhetorik wird so zum Ausgangspunkt einer reflexiven Methodologie, die auf ihren prekären verallgemeinernden Status verweist.

Schlüsselwörter: Essayismus, Methodologie, Präfiguration, Kracauer

Das vielgestaltige Œuvre Siegfried Kracauers ermöglicht zahlreiche offensichtliche und auch weniger offensichtliche Verbindungen zum Essayismus. Wenn nachfolgend ein solcher Blick auf das Spätwerk, genauer gesagt seinen letzten, Fragment gebliebenen Text „History“¹ rekonstruiert werden soll, dann geschieht dies unter der Annahme, dass dort zentrale Problemkonstellationen essayistischen Schreibens nicht nur verhandelt, sondern auf einer vorsichtig generalisierenden Ebene als Paradigmen umgesetzt werden. Meine These

¹ Der Text wird zitiert nach der Werke-Ausgabe: Siegfried Kracauer, Geschichte – Vor den letzten Dingen, herausgegeben von Ingrid Belke, Frankfurt am Main 2009. Nachfolgend zitiert als „Geschichte“ – der englische Originaltext wird zitiert nach: Siegfried Kracauer, History. The last things before the last, New York 1969, unter der Abkürzung „History“.

wird dabei lauten, dass Kracauer im Rahmen einer implizit entwickelten Methodologie alternative Konzepte formuliert, um eine begriffsschwache Vorgehensweise geisteswissenschaftlichen Schreibens zu perspektivieren, die gleichermaßen Abstand von einer Methode und einer reinen Kasuistik zu halten versucht. Dieses umsichtig verstetigte Problembewusstsein erstreckt sich dabei auf alle Ebenen des Textes – als Problematisierung von Begriffssprache, argumentativer Konjunktion, von latenten Metanarrativen bis hin zum generellen Arrangement der textuellen Konstruktion –, weshalb hier nur die Frage nach der Instanz des zentralen Ankerpunkts für Abstraktionen, dem „Ich“, herausgegriffen wird, um nach den produktiven Anregungen Kracauers für die Theoretisierung des Essayistischen zu fragen.

Kracauers *écriture* bewegt sich vorrangig in den zwielichtigen Zonen zwischen den akademischen Disziplinen und Usancen, ohne diesen, etwa unter Zuhilfenahme des Ausdrucks „Interdisziplinarität“, zugerechnet werden zu können. Was einerseits eine gesteigerte Agilität und fruchtbare Perspektivik des Denkens verspricht, kann andererseits auch als eine problematische Distanz der zu legitimierenden Diskurspraktiken erscheinen, was sich auch in der nach wie vor verhaltenen Rezeption seiner Schriften abzeichnet.² Es verwundert insofern nicht, dass Kracauer sein letztes Werk „History“ vorrangig als eine Metareflexion dieser theoretischen Schwebeposition verstanden wissen wollte und es daher nachdrücklich als sein „wichtigstes Buch“³ apostrophierte. Die zahlreichen Idiosynkrasien, die diese Schreibweise ausmachen, haben allerdings nicht dazu geführt, dass sie als reflektierte Textstrategien rezipiert wurden. Vielmehr erschienen die unterschiedlichen Herangehensweisen der Arbeiten Kracauers als zu disparat, weshalb sie über die Hilfsgröße der „Autobiografie“ mit scheinbarer Kohärenz versehen und daraufhin gedeutet wurden.⁴ Dies ist gerade bei „History“ bemerkenswert, wo die Eigentümlichkeiten seiner Schreibweise in einem unverhohlenen Naheverhältnis zu seinem programmatischen Anspruch stehen, nicht nur eine Geschichte, sondern auch eine geisteswissenschaftliche Epistemologie „von unten“ zu entwerfen. Sein „letztes Ziel“ bestehe in

„einer Neudefinition und Rehabilitierung bestimmter Denkweisen, die Historikern eigentümlich sind. Aber nicht nur ihnen. Ihre Art zu argumentieren und zu reflektieren herrscht in dem ganzen Bereich

² Vgl. Stephanie Baumann, Im Vorraum der Geschichte. Siegfried Kracauers „History – The last things before the last“, Konstanz 2014, S. 19–22.

³ Siegfried Kracauer an Siegfried Unseld, Brief vom 13.12.1966, Kracauer-Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach [72.1857/7]. Vgl. Baumann, Im Vorraum der Geschichte, S. 9.

⁴ Diese Tendenz in der Kracauer-Forschung hält sich seit Adornos dahingehender Interpretation (vgl. Der wunderliche Realist, in: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1997, S. 388–408.) nicht nur wegen der scheinbar „personalen“ Erzählweise seiner Schriften so hartnäckig, sondern bezieht ihre Legitimation auch aus einer erst langsam revidierten Grundhaltung innerhalb der Exilforschung, die einer theoretischen Lesart tendenziell die biografische Partikularität der Autor_innen als Deutungsmuster vorzieht. Vgl. beispielsweise: Baumann, Im Vorraum der Geschichte, S. 13, wo „History“ als „intellektuelle Autobiographie“ gefasst wird. Eine der wenigen Ausnahmen bildet der Aufsatz „An den Rändern des Subjekts. Siegfried Kracauers Konzept der Zurücknahme als Überleben“ von Gaby Babic und Anke Zechner, in: Drehli Robnik, Amália Kerekes, Katalin Teller (Hg.): Film als Loch in der Wand. Kino und Geschichte bei Siegfried Kracauer. Wien 2013, S. 89–102.

vor, in den die Geschichte fällt – ein Bereich, der an die Welt des Alltags grenzt, die *Lebenswelt* – und der sich bis an die Grenzen der eigentlichen Philosophie erstreckt.“⁵

Mit der so umrissenen Einsatzebene seines Denkens wird greifbar, dass es sich vorrangig um eine Kritik des *modus operandi* innerhalb eines weitläufigen „Bereichs“ handelt, der sich von der Lebenswelt bis an die Ränder der „eigentlichen“ Philosophie, die hier für die höchste Stufe der theoretischen Abstraktion steht, erstrecken soll. Es verwundert also nicht, wenn die programmatischen Anforderungen, die hiervon ausgehend an eine entsprechende Schreibweise formuliert werden, zahlreiche Parallelen zu essayistischen Konzeptionen aufweisen, die eine ähnlich bewegliche Perspektive zwischen Erfahrung und Reflexion für sich reklamieren. Um dieses Verhältnis schematisch zu skizzieren, bietet sich ein Abgleich mit Adornos nicht minder apodiktisch vorgebrachten Bestimmungen der essayistischen Verfahrensweise an, da dessen zugrundeliegendes Verständnis von „Dialektik“ zugleich einen expliziten Abstoßungspunkt von Kracauers Geschichtsbuch markiert.

Den einzelnen Kapiteln von „History“ ist eine kurze Einführung vorangestellt, die über die Motivation und Aspirationen des Werks Auskunft geben soll. Darin finden sich teils bildlastige, teils narrative Entwürfe einer alternativen „Weise des Denkens und Lebens“⁶, die das insgeheimere Gravitationszentrum des ganzen Buchs bildet. Ausgehend von der Historiographie entsteht so das Bild eines schreibenden Denkens, das sich vor allem durch eine Distanz zu anämischen Abstraktionen, zu erstarrten Denkgebäuden und, ins Ethische zielend, zu einer unmenschlichen Prozessierung und Subsumption von Fakten auszeichnet. Im Sinne eines kursorischen Vergleichs ergeben sich so, was die Absicht des Unternehmens anbelangt, etliche Parallelen zu Adornos emphatischem Essay-Verständnis: Zuerst finden sich diese in der negativen Abgrenzung von szientistischen Positionen auf der einen, von Kunst auf der anderen Seite, wobei beide Richtungen in der Frage nach der Methode bzw. Methodenfreiheit konvergieren – oder wie es Adorno auf einen aporetischen Nenner bringt:

„Der Essay aber wählt sie [die Erfahrung, MS] als Vorbild, ohne sie, als reflektierte Form, einfach nachzuahmen; er vermittelt sie durch seine eigene begriffliche Organisation; er verfährt, wenn man will, methodisch unmethodisch.“⁷

Diese geteilte kritische Distanz zu einer stets präformierten Erkenntnishaltung richtet sich dabei bei beiden Autoren auf ähnliche Zielvorstellungen: die Vermeidung dogmatischer Positionen,⁸ die Erhaltung einer gewissen gedanklichen Bewegungsfreiheit,⁹ die perspektivisch situierte

⁵ Geschichte, S. 232.

⁶ Ebd., S. 16.

⁷ Theodor W. Adorno, Der Essay als Form, in: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1997, S. 9–33, hier S. 16.

⁸ Adorno, Essay als Form, S. 17; Geschichte, S. 18 bzw. 23.

⁹ Adorno thematisiert diese vor allem anhand des Begriffs des „Spiels“, vgl.: Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, Frankfurt am Main 1997, S. 25–26; Kracauer bleibt vage, indem er sich auf die Erkundung des besagten Zwischenbereichs bezieht: Geschichte, S. 23.

Ideologiekritik¹⁰ und auch die prozessuale Agilität essayistischen Denkens.¹¹ Hinsichtlich einer vagen Bestimmung der essayistischen Tugenden, wie sie beispielsweise Peter V. Zima referiert, scheinen sich beide Denker in die brüchige Tradition der Essayistik einzuordnen – Zima zufolge bilden die Begriffe der „Nichtidentität von Subjekt und Objekt, Erfahrung, Offenheit und Dialog, Ambivalenz, Kontingenz und Konstruktivismus“ zentrale thematische Schnittmengen essayistischer Schreibweisen.¹²

Sobald man diese Fluchtpunkte allerdings auf die epistemischen Voraussetzungen befragt, die ihnen eingeschrieben bleiben, zeichnen sich deutliche Divergenzen ab: Während Adorno einen Erfahrungsbegriff bemüht, der sich vor allem auf die sprachlichen und gesellschaftlichen Deformierungen und das daraus resultierende „Leiden“ gründet,¹³ entwirft Kracauer vielmehr die positive Perspektive eines gelingenden Weltverhältnisses bzw. der Möglichkeit, „daß wir uns erschöpfend durch die Standpunkte hindurcharbeiten, um uns ihrer zu entledigen“, da es auf die „letzten Fragen“ kein „letztes Wort“ zu finden gebe.¹⁴ Bei beiden Denkern bildet insofern nicht der vermeintlich rein zu erhaltende „Ursprung“ der Erfahrung den Ansatzpunkt für eine Kritik der szientifischen Logik, sondern eine defensive bzw. konstruktive Pragmatik inmitten der diskursiven Verweisungszusammenhänge, denen wir je schon angehören. Dementsprechend weichen auch die jeweiligen Sprachauffassungen voneinander ab: Adorno situiert den Essay kategorisch im Medium der Begriffssprache, das er mit der Philosophie teilt –wenngleich der Essay sich seine Freiheit bewahre, indem er „die Definition seiner Begriffe [verweigert].“¹⁵ Die essayistische Sprache arbeite sich, so Adorno, an ihrem irreduziblen Defizit ab, den ‚Sachen‘ nicht oder immer nur ungenügend zu entsprechen. Dieser unabschließbare Modus der möglichst dichten, kreisförmigen Annäherung entspricht dem Ideal seiner „Dialektik“. ¹⁶ Kracauer hingegen wirkt unbeschwerter, da es ihm

¹⁰ Während Adorno diese als elementare Ausrichtung seiner Anti-Systematik begreift (Negative Dialektik, S. 29), bzw. im Essay als „Akzentuieren des Partiellen gegenüber der Totale, im Stückhaften“ fasst (Essay als Form, S. 17), sieht Kracauer die Ideologie scheinbar als unvermeidliche „Verfestigung“ von Ideen an, deren Bewegungsenergie abgenommen hat. Sein Interesse richtet sich daher ausdrücklich auf den „statu nascendi großer ideologischer Bewegungen“, deren Ideologiehafteigkeit nicht gewertet wird. Sein Fokus bezieht sich dagegen auf den spezifischen Aggregatzustand, der „die größte Transparenz gegenüber den Wahrheiten hat“ (Geschichte, S. 14–15.)

¹¹ Vgl. Adorno, Essay als Form, S. 29: „Bewegt sich die Wahrheit des Essays durch seine Unwahrheit, so ist sie nicht im bloßen Gegensatz zu seinem Unehrliehen und Verfemten aufzusuchen, sondern in diesem selber, seiner Mobilität, seinem Mangel an jenem Soliden, dessen Forderung die Wissenschaft von Eigentumsverhältnissen auf den Geist transferierte.“ Kracauer spricht hingegen vom Risiko, die „Doppeldeutigkeit“ zu verwirken, „die sie als Wahrheit kennzeichnet.“ (Geschichte, S. 18.)

¹² Peter V. Zima, Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne. Würzburg 2012, S. 23.

¹³ Adorno, Negative Dialektik, S. 29: „Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit. Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt.“

¹⁴ Geschichte, S. 16.

¹⁵ Adorno, Essay als Form, S. 19.

¹⁶ „Dialektik, dem Wortsinn nach Sprache als Organon des Denkens, wäre der Versuch, das rhetorische Moment kritisch zu erretten: Sache und Ausdruck bis zur Indifferenz einander zu nähern.“ (Adorno, Negative Dialektik, S. 66.)

auch mit nichtbegrifflichen Mitteln darum zu tun ist, „Ziele und Verhaltensweisen zu rehabilitieren, die noch eines Namens ermangeln und folglich übersehen oder falsch beurteilt werden.“¹⁷ Erneut wird deutlich, dass es für Kracauer keine strukturelle, also epistemologische Vorentscheidung der Frage gibt, ob diese Namen überhaupt gefunden werden können. Stattdessen geht es ihm um den Nachweis, dass es Wege gibt, diese „Verhaltensweisen“ als legitime Darstellungspraxis nicht nur zu problematisieren, sondern sie aktiv einzufordern. Indem er konkret von „typische[n] Vorraum-Denkweisen“ spricht, behauptet er auch deren erfolgreiche modellhafte Umsetzung,¹⁸ – und postuliert eine positive Erweiterung des möglichen Denkraums, entgegen Adornos prästablierter, sprachlicher Insuffizienz.

Auch wenn sich diese Liste der tiefgehenden Divergenzen zwischen Kracauer und Adorno im Medium des Essays noch länger fortsetzen ließe, geht es mir vor allem darum, diese Auffassungsunterschiede auf ein Kernproblem hin zuzuspitzen, nämlich die Frage, ob sich all jene Anforderungen und Zielsetzungen zu einem tradierbaren Modell bündeln lassen. Dies ist gleichzeitig die Frage nach dem prekären Suffix des -ismus, dem sich jeder essayistische Ansatz zu entziehen versucht, um alle an eine Methode erinnernden Züge präventiv zu dementieren.¹⁹ Gleichzeitig verweist diese Spannung darauf, dass die Perspektivität und Partikularität des Essays an eine fundierende Subjektposition rückgebunden bleibt, die das ganze Spektrum seiner kritischen Initiativen allererst ermöglicht. In anderen Worten lässt sich an beide Ansätze daraufhin die Frage richten: Wie lassen sich die beiden Pole der subjektiven Erfahrung und der intersubjektiven Wahrheit im Rahmen einer Vorgehensweise zusammenführen, die den Gehalt der Aussage nicht durch ein standardisiertes Verfahren oder eine methodische Formatierung verflüchtigt?

Adornos Ausweg, der über die Formulierung einer „methodisch unmethodischen“ Strategie hinausreicht, liegt in der Annahme, dass die Legitimation eines solchen Denkens – und damit seine gelingende Durchführung – nur im Prozess erwiesen werden kann.²⁰ Dementsprechend vermeidet er es, seine Vorstellung des essayistischen Modus zu abstrahieren oder zu formalisieren, da der Essay „radikal im Nichtradikalismus, in der Enthaltung von aller Reduktion auf ein Prinzip“ sei.²¹ Problematisch an dieser engen Verknüpfung mit seiner philosophischen Grundposition bleibt dabei, dass man dem Essay keine modellhaften Strukturbestimmungen abgewinnen kann, die von seiner eben nicht generell fixierbaren Dialektikauffassung abweichen.²² Diesen Rückzug auf eine Denkbewegung, die sich nur als Komplexität ihres nicht weiter reglementierten, negativ definierten Vollzugs bestimmt wissen will, nahm Kracauer umgekehrt zum Anlass für eine deutliche Abgrenzung von Adorno.

¹⁷ Geschichte, S. 12.

¹⁸ Ebd., S. 232.

¹⁹ Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 269–291.

²⁰ Vgl. Fn 11; Peter V. Zima weist darauf hin, dass Adornos Verfahrensweisen durchaus formalisiert werden können, um auch im positiven Sinne als Leitbegriffe zu fungieren. Vgl. Zima, *Essay/Essayismus*, S. 154–161.

²¹ Adorno, *Essay als Form*, S. 17.

²² Im Rahmen der Negativen Dialektik formuliert Adorno die Notwendigkeit, diese gewissermaßen anhand von „Modellanalysen“ zu erweisen: Adorno, *Negative Dialektik*, S. 39: „Das Modell trifft das Spezifische und mehr als das Spezifische, ohne es in seinen allgemeineren Oberbegriff zu verflüchtigen.“

Ausdrücklich distanziert er sich von „Adornos entfesselte[r] Dialektik, die die Ontologie gänzlich eliminiert“:

„Seine Ablehnung jeder ontologischen Bestimmung zugunsten einer unbegrenzten Dialektik, die alle konkreten Dinge und Wesenheiten durchdringt, scheint nicht von einer gewissen Willkür getrennt werden zu können, einem Fehlen von Inhalt und Richtung in diesen Reihen materialer Bewertungen. Der Begriff der Utopie wird daher von ihm notwendig auf rein formale Weise als ein Grenzbegriff benutzt, der am Ende unweigerlich wie ein *deus ex machina* auftaucht.“²³

Wenn Utopie aber, nach Kracauer, kein formaler, unaufgelöster Rest sein darf, sondern eine inhaltliche Richtungsnahe voraussetzt, muss sein Entwurf einer Methodologie tatsächlich eine Schwebeposition konturieren, die gleichermaßen von subjektiver Willkür absieht und eine kritische Distanz zu verallgemeinernden Begriffen hält. Für diesen von ihm als „Zwischenbereich“, bzw. als „Vorraum der Philosophie“²⁴ bezeichneten Raum bedarf es anstelle von Begriffen also einer Reihe von Denkfiguren, die auf reflektierte Art beschränkte Allgemeinheiten zu formulieren imstande sind. Indem diese ihre Validität nicht mehr aus einem systematischen Zusammenhalt schöpfen können, der zur Behauptung philosophischer Kohärenz notwendig wäre, benötigt Kracauer gleichzeitig eine arrangierende Perspektive, die keine bloß subjektive sein darf. Oder anders formuliert, um nicht im Kern einer aufwendigen Theorie dennoch ein schier willkürliches Fundament zu erhalten, wie Kracauer dies an Adorno kritisiert, ist es notwendig, eine tendenziell entsubjektivierte Autorinstanz anzusetzen, die gleichermaßen die Vorgehensweise der Historiker_innen wie auch seine eigenen Ausführungen als verallgemeinerbare ‚Methodologie‘ beglaubigt. Hier wiederholt sich die Schwierigkeit, wie eine differenzsensible, auf das Partikulare gerichtete Verfahrensweise in allgemeiner Form überhaupt bestimmt werden kann. Kracauer, der an die „Kontrollmacht“²⁵ vermeintlich absoluter Wahrheiten erinnert, fordert daher angesichts der „Ambiguität“, die „in diesem Zwischenbereich wesentlich“ sei: „Eine beständige Anstrengung seitens seiner Einwohner ist erforderlich, um den widerstreitenden Erfordernissen zu entsprechen, denen sie sich an jeder Wegbiegung zu stellen haben.“²⁶ Die somit angedeutete Agilität, mit der einer wesenhaften „Ambiguität“ im Sinne der flüssig zu erhaltenden „Wahrheit“ begegnet werden muss, richtet sich gegen die Instanz eines auktorialen Ichs, das den drapierten Fakten und Argumenten ihre vermeintlich plausibilisierende Kohärenz garantiert. Und diese Einschränkung der versichernden Sprechinstanz gilt umso mehr für Kracauers eigene Darstellung, die in vorsichtig generalisierender Weise eine allgemeinere Bestimmung dieser Diskurshaltung versucht. Wie nun lässt sich dieses Ich gleichermaßen in seiner souveränen Stabilität bezweifeln und zugleich als eine positive Bestimmung (in dieser Ontologie des Zwischenraums) formulieren, die reflexiv auf die problematischen Gehalte dieser Voraussetzung aufmerksam macht?

²³ Geschichte, S. 220.

²⁴ Geschichte, S. 232.

²⁵ Ebd., S. 236.

²⁶ Ebd., S. 236–237.

Bezogen auf die Vorgehensweise der Historiker_innen finden sich zahlreiche Stellen, an denen der Topos einer Unterordnung ihrer Subjektivität unter das Material bemüht wird.²⁷ Diese „Schwächung“ wird positiv auch als eine Unabhängigkeit gegenüber den eigenen kulturellen Prägungen formuliert, wie sie in der Figur des „Exilierten“ und des „Fremden“ greifbar werden.²⁸ Und auch im größeren Maßstab, also hinsichtlich des Kracauer'schen Ichs, das noch die prekäre Methodologie vorträgt, lassen sich solche Tendenzen ausmachen. Bei genauerer Betrachtung erweist sich die Perspektive dieses auktorialen Ichs vom ersten Satz an als problematisch:

„Die antiken Historiker pflegten ihre Geschichtswerke mit einer kurzen autobiografischen Vorrede einzuleiten – so, *als ob* sie den Leser unverzüglich über ihren Standort in Zeit und Gesellschaft in Kenntnis setzen wollten, über jenen *archimedischen Punkt*, von dem sie dann aufbrachen, um die Vergangenheit zu durchwandern. Ihrem Beispiel folgend ...“²⁹

Kracauer versieht die Möglichkeit einer solchen Verortung mit einem doppelten Fragezeichen: einerseits durch die Konditionalform des „als ob“, das bezweifeln lässt, inwiefern eine solche Lokalisierung überhaupt möglich ist, andererseits aber durch den Verweis auf den „archimedischen Punkt“, der anders als ein mythisches Desiderat gar nicht gedacht werden kann. Wenn daraufhin auch einige scheinbar autobiografische Hinweise Kracauers folgen, so wird doch deutlich, dass die vermeintlich personale Erzählstimme Kracauers weder einem neutralen Theoriesubjekt entspringt, noch eine biografistische Verankerung am empirischen Autor ermöglichen kann.

Das Unternehmen einer beständigen Fiktionalisierung dieses Ichs zieht sich durch den gesamten Text und wird immer wieder mit den expliziten Ich-Schwächungen der Historiker_innen verwoben.³⁰ Im Rahmen der Einführung allerdings wird die relativierte Sprechposition nicht nur allgemein genannt, sondern auch als eine reflektierte Zwischengröße *entwicket*. Dies wird deutlich, wenn die Zielsetzungen Kracauers, wie sie auch oben als Parallele zu essayistischen Schreibformen rekonstruiert wurden, zuerst persönlich, dann abstrakt und letztlich anhand einer ungewöhnlichen Zwischenfigur beschrieben werden: Seine methodologischen Konditionen eines herrschaftsfreien, undogmatischen, reflexiven und doch nicht rein perspektivischen Schreibens werden überraschend anhand der historischen Figur des Erasmus von Rotterdam geschildert, die, als eine schillernde Summe der Überlieferung, auf textueller Ebene all jene Ideale buchstäblich verkörpert.³¹ Die allgemeine Direktive seines Textes wird dadurch nicht einfach nur bebildert, sondern auf durchdachte Weise rhetorisiert: Indem die fragwürdig gewordene Perspektive selbst als eine textuelle Größe thematisiert wird, die sich in einen Überlieferungszusammenhang einschreibt, erscheint sie hier in einer Artikulationsform, die nicht nur verdeutlicht, was ihm vorschwebt, sondern als

²⁷ Beispielsweise auf S. 233: „Was in dieser Hinsicht wirklich zählt, ist der Grad, in dem ein Historiker imstande ist, sein Ich im Umgang mit den gegebenen Daten auszulöschen“, darüber hinaus vor allem auf den Seiten 93–98.

²⁸ Vgl. Geschichte, S. 95–96.

²⁹ Ebd., S. 11, meine Hervorhebung.

³⁰ Vgl. ebd., S. 99.

³¹ Geschichte, S. 16, History, S. 9.

Darstellungsmodus selbst den Anforderungen genügt, die sie formuliert. In anderen Worten: Kracauer findet nicht nur eine treffende Darstellungsmöglichkeit seiner methodischen Ausrichtung, sondern setzt diese sogleich um, indem er eine aus der Mode gekommene rhetorische Konstellation rehabilitiert. Die Sphäre der Rhetorik, seit Nietzsche ein verunsicherndes wie präformierendes Fundament artikulierter Erkenntnis, wird hier zur geeigneten Zwischenschicht einer Darstellung, die Kracauer als Ambiguität zwischen Subjektivität und Abstraktion anzusiedeln versucht.

Es ist dabei kein Zufall, dass Kracauer gerade die *Figuration* (oder *Typologie*) für seine Zwecke heranzieht. Typologische Interpretation kann als ein Verfahren beschrieben werden, das, ähnlich wie metaphorische oder allegorische Schriftauslegungen, von der Überdeterminiertheit des zu Deutenden ausgeht und dieses im Verhältnis der Ähnlichkeit erschließt. Im Rahmen der christlichen Bibelexegese wurden so Verbindungslinien zwischen Gestalten des Alten und des Neuen Testaments gezogen, wobei realgeschichtliche Charaktere als proleptische Versionen, eben als Typus, eines späteren Geschehnisses (*Antitypus*) interpretiert wurden. Der Überschuss an Bedeutung zeichnet sich insofern ab, als ein Ungleichgewicht zwischen der als Typus fungierenden Person und ihrer historischen bzw. heilsgeschichtlichen Auslegung bestehen bleibt – die Komplexität der Figuration geht wesentlich in die rhetorische Figur ein.³² In diesem Sinn findet Erasmus seinen Weg in Kracaers Methodologie:

„The figure of Erasmus, who lived among the antagonists of such an era without belonging to them, illustrates most of what has been said just now in so striking a manner that I cannot resist the temptation to insert a few remarks about him.“³³

Erasmus wird zum Paradigma einer abwägenden Position inmitten eines antagonistischen Zeit- und Faktengefüges, dessen kaum fixierbare Reflektiertheit hier zu einem instruktiven Vorbild konstellierte wird, anstatt einen Kriterienkatalog zu konstruieren. Der Ausdruck „figure“, den Kracauer verwendet, verweist dabei auf die lateinische Bezeichnung, die Erich Auerbach zuvor prominent thematisiert hatte.³⁴ Auerbach wies auf die besondere Dynamik hin, die sich in der figuralen Bezugnahme ausdrückt: „[...] jedenfalls drückt sich in dieser besonderen Bildung des Wortes etwas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes aus.“³⁵ Dieser Unterschied ist nicht nur eine etymologisch relevante Abweichung, sondern verweist auf die „volle Innergeschichtlichkeit eines bestimmten Vorgangs“,³⁶ dessen erfüllte

³² „Auch die Typen sind eine prophetische Vorverkündigung des Kommenden, jedoch *in factis*, nicht *in dictis*. Der Typus und der Antitypus sind etwas Geschichtliches, Typologie ist Deutung von Geschichtlichem, und ist damit auch Gegenstand des Historikers.“ (Friedrich Ohly, Typologie als Denkform der Geschichtsbeachtung, in: Volker Bohn (Hg.): Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt am Main 1988, S. 22–63, hier 28–29.)

³³ Geschichte, S. 16; History, S. 9. In der deutschen Übersetzung fiel der Ausdruck „figure“ der „Gestalt“ zum Opfer, die die Spur zu Auerbach verwischt.

³⁴ Erich Auerbach, *Figura* [zuerst erschienen 1938], in: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern/München 1967, S. 55–92.

³⁵ Ebd., S. 55.

³⁶ Ebd., S. 78.

Realität als schillernde Figuration nur noch indirekt in den Überlieferungszusammenhang eingeht. Dadurch verdeutlicht auch die rhetorische Konstellation nochmals, was Kracauer als eigene Zielvorstellung formuliert hatte, insofern sich in der Figuration abzeichnet, dass zwischen den möglichen Überlieferungen, der vermeintlichen Abstraktion von geschichtlichen Ereignissen und ihrer „Bedeutsamkeit“ für die Gegenwart ein unerschöpfliches Verhältnis bestehen bleibt.³⁷ Die von Kracauer anvisierte Ambiguität der Wahrheit wird somit hinsichtlich ihrer Bewahrbarkeit thematisch, da die Typologie auf den unabschließbaren Prozess ihrer interpretatorischen Offenhaltung als rhetorische Sinnkonstruktion hinweist.³⁸

Diese mehrbödige Interpretationsfigur wirkt ebenso auf Kracauers eigenen Text zurück, da Erasmus auch dort zur Chiffre dafür wird, dass die vermeintlich auktoriale Sprechposition in einem ähnlich strukturierten Verhältnis zu denken ist. Auch das biografische Ich Kracauers, das scheinbar in den Text einführt, bleibt von der Dynamik und Wandlungsfähigkeit der Figur nicht unbeeinflusst, da es nun nicht mehr als unverbrüchliches Fundament einer neutralen Schreibposition gelten kann.³⁹ Stattdessen erscheint es – im Widerspiel mit der rhetorischen Konstellation – selbst als Bestandteil des Textes, mithin als ein artikulierter, sprachlich organisierter, aber auch als ein organisierender Fokus, der wiederum Teil einer Überlieferungsgeschichte wird. Was für den Raum der Geschichte und die Vorgehensweise der Historiker_innen gilt, wendet sich so auch auf Kracauers Metaperspektive zurück, die nur von einer solcherart geschwächten, also durch den geschichtlichen Prozess der Konstitution von Bedeutsamkeit eingeholten Position formuliert wird. Diese Subjektivität teilt mit ihrem rhetorischem Widerpart vor allem die Dynamik einer konstellierenden Assoziation, die beständig darauf zurückverweist, dass ihr ein bestimmtes Maß an Komplexität entgeht. Subjektivität wird damit nicht mehr zur erfahrungsgesättigten Grundlage der Bedeutung, sondern zu einer Mittlerposition innerhalb des Textes, die nur als solche verallgemeinert werden kann – als unaufgelöste Schwebelage einer arrangierenden ‚Figur‘. So wie der archimedische Punkt eine Fiktion bleibt, stellt auch das Ich nur einen problematischen Knotenpunkt der Bedeutungsgenese dar.

Bemerkenswert ist dabei nicht nur, dass Kracauer die Sphäre der Rhetorik dazu verwendet, eine „offene“ Methodologie im Zwischenbereich von reiner Perspektivität und Abstraktion zu formulieren. Darüber hinaus kann seine Verwendung der Figuration als eine Initiative gelesen werden, die bewusst dekontextualisiert wurde. Da diese Form der Deutung in der christlichen Tradition auf ein teleologisches Geschichtsbild angewiesen ist, das

³⁷ Vgl. Volker Bohn, Einleitung, in: Ders (Hg.): Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt am Main 1988, S. 7–21, hier S. 16: „Die typologische Interpretation von Geschichte vollzieht sich und weiß sich selbst als Form des ‚In-der-Geschichte-seins‘. Das markiert einerseits ihren Abstand zu jedem Vergangenheitsbezug, der auf ‚theoretische‘ Kenntnisaufnahme beschränkt ist, und andererseits ihre Nähe zu dem, was der Begriff ‚Geschichtlichkeit‘ zu fassen sucht: daß Geschichte kein bloßer Objektbereich ist, sondern einen Existenzsinn hat, den es auch auf wissenschaftlichem Niveau methodisch zu wahren gilt.“

³⁸ Vgl. ebd., S. 10.

³⁹ Volker Bohn weist sinngemäß darauf hin, „daß sich die Herausforderungen des typologischen Denkens zumeist im Zusammenhang eines historischen Bewußtseins stellen, in dessen Zentrum sich ein extrem zwiespältiges Subjektbewußtsein artikuliert, wobei Selbstzurücknahme und Selbstbehauptung eine stringente Verbindung eingehen.“ (Ebd.)

es ermöglicht, Einzelereignisse als Signa einer latenten, doch zielgerichteten Entwicklung zu deuten, kann Kracausers säkularisierte Version auch als Hinweis darauf verstanden werden, auf welche Metanarrative verzichtet werden muss. Was im Rahmen seiner Geschichtstheorie ausdrücklich verneint wird, lässt sich so auch seiner ‚rehabilitierten‘ Figuration ablesen, die nicht mehr auf eine homogene Geschichtsvorstellung – und noch weniger auf ein Eschaton – angewiesen ist. Zudem werden mit der Problematisierung von Darstellungspraktiken auch Zweifel an kausalen Sinnbeziehungen im historischen Verlauf wie auch hinsichtlich der ‚Erfahrung‘ laut, die ja auch ein unverzichtbarer Grund der essayistischen Perspektivik sein sollte. Als enttäuschte Bezugnahmen bleiben sie im figurierten, methodologischen „Ich“ erhalten, das vor allem eine erweiterte Problemkonstellation abbildet. Als solche, als Konzept einer Sprechposition, die entscheidende Grundzüge ihrer eigenen Zweifelhaftigkeit einmahnt, kann Kracausers Figur auch als produktiver Impuls für die Frage einer „essayistischen Methodik“ gewertet werden: als Bündel jener dubiosen Facetten des Ich, das zwar unhintergebar im Text wirkt, sich aber selbst vor allem ein abgründiger Ausgangspunkt bleibt.

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

1990¹ 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*“² 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 Ordnung³ 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.“⁴ 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

¹ Gottfried Gabriel, Christiane Schildknecht, *Literarische Formen der Philosophie*, Stuttgart 1990.

² Richard Faber, Barbara Laumann, *Literarische Philosophie, philosophische Literatur*, Würzburg 1999.

³ http://oops.uni-oldenburg.de/516/1/schulphi_05.pdf. Reinhard Schulz (Hg.): *Philosophische und literarische Gestalten*.

⁴ 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“⁵ – 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.“⁶ 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.“⁷

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.“⁸ 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

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

⁶ Ebd., S.4.

⁷ Ebd.

⁸ 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.“⁹ 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

⁹ 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 Kampfpaparen, 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]:¹⁰ 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,

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

allerorten die ‚neueste Zeitung‘ verbreitet.“¹¹ 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.“¹²

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?

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

¹² Ebd., S. 367.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Robert Kowalski

Universität Gdańsk

Die Essayistik von Albert Drach Bemerkungen zum Antagonismus von Ursprünglichkeit und Künstlichkeit in seinen Essays und fiktionalen Werken

„Warum etwas ist, sollte man nie erfahren, nach Erfahrungen nicht graben, denn entweder entdeckt man Fälschungen oder man bringt ans Licht, was nur gültig ist, solange es geborgen bleibt. Das ist das Geheimnis aller Geheimnisse.“¹

Albert Drach

Essayism of Albert Drach and its influence upon the works of fiction of the author as an antagonism between naturalness and negation of that what is alive. Albert Drach's work concerns a life - death opposition. In particular, this topic is revealed within a contrast between nature and civilization, and the latter is to be understood mostly as regulations, power, language and artificiality. The absolute opposite of God is therefore an office. The writing lawyer Drach is interested in the problem of evil and the appropriate understanding of God.

Keywords: civilization, language, God, evil, bureaucracy

Albert Drach macht in seinem Schaffen auf den Gegensatz Leben versus Tod aufmerksam. Diese Problematik manifestiert sich konkret durch die Gegenüberstellung Natur- Zivilisation, wobei unter der letzteren in erster Linie Ordnungen, Behörden, Sprache und Künstlichkeit zu verstehen sind. Der absolute Gegenpol zu Gott sei demnach das Amt. Der dichtende Jurist Drach beschäftigt sich mit dem Bösen und der richtigen Auffassung Gottes.

Schlüsselwörter: Zivilisation, Sprache, Gott, das Böse, Bürokratie

Die vorliegende Auseinandersetzung mit der Essayistik von Albert Drach versucht eine weiterhin bestehende Lücke innerhalb der Drach-Forschung zu beheben, und zwar angesichts der Tatsache, dass die Essays von diesem österreichischen Autor wie auch deren Verbindung

¹ Albert Drach, Grundstoffe 3, S. 7. Im folgenden werden einige Texte von Drach in der Form vor ihrer Veröffentlichung benützt. Es handelt sich also um die „Grundstoffe“, den „Wurmfortsatz zum Protokoll 'Wie man Zwetschenbaum steinigt'“ und die „Essays“. Im Frühjahr 1997 befanden sich diese Texte noch im Österreichischen Literaturarchiv in Wien, wo Drachs Nachlass gerade aufgearbeitet wurde.

mit seinen anderen literarischen Texten bis heute nahezu unbeachtet waren. Die erste Ausgabe der unveröffentlichten essayistischen Arbeiten von Drach, die beim Zsolnay-Verlag bereits angesagt wurde, bleibt noch aus. Im folgenden musste diese Situation berücksichtigt werden. Die werkimmanente Vorgehensweise bei der Präsentation der Problematik trägt der Absenz einschlägiger Sekundärliteratur Rechnung.

Das vorangestellte Zitat bezeugt Albert Drachs Kritik am menschlichen Bemühen, sich die Welt mit einem Instrument wie z.B. dem Bewusstsein oder der Sprache zu unterwerfen. Der dichtende Jurist Drach weist darauf hin, dass sich dieses Bemühen immer als eine Fehlleistung erweisen werde.

Drachs Gedanken über die Welt, die er in seiner Essayistik dargelegt hat, ranken sich um das System, das im Laufe der Entwicklung der Menschheit aufgebaut wurde. Um seine Schattenseiten sichtbar zu machen, erinnert der Schriftsteller an den natürlichen Gegensatz – Leben versus Tod. Die Essays zeigen, dass Drach unter dem ersten das lebensvolle und lebensfreudige Wesen, die Natur versteht, unter dem zweiten dagegen die Zivilisation mit ihren Ordnungen, Behörden, unbedachten Selbstverständlichkeiten, mit ihren Sprachen und ihrer immanenten Künstlichkeit.

Mit einem Rückblick bis in die Urgeschichte der Menschheit, mit gnostischen beziehungsweise theologischen Spekulationen und einer nüchternen Beobachtung der Gesellschaft versuchte Drach in seinen Essays der Missentwicklung der Menschheit auf die Spur zu kommen. „Wenn Sade sagt, dass Gott böse ist, so hat er recht. Würde er es gut mit dem Menschen meinen, hätte er ihn nicht erschaffen.“² Dieser kurze Ausschnitt aus „Grundstoffe 2“, in dem auch der Name von de Sade, dem von Drach hochgeschätzten Marquis fällt, lässt besonders die Bitterkeit spüren, die den Autor gewiss begleitet hat, sooft er etwas über den Zustand der menschlichen Wirklichkeit ausdrücken wollte.

Im Sinne der Gegenüberstellung von Leben und Tod bietet Drach eine weitere Opposition, und zwar die von Ursprünglichkeit und Künstlichkeit. Im „Essay I“ schreibt er allen urtümlichen Erscheinungen oder Taten göttlichen Charakter zu. Dem gegenüber erwächst nach Drach eine Lebensfeindlichkeit aus den vom Menschen errichteten Ordnungen. Wenn Gott eine Urgewalt bedeuten und Urintelligenz sowie Urschöpferkraft haben soll, dann könne er weder für gut noch für böse gehalten werden. Neben der Gestaltung müsse ihn auch Zerstörung kennzeichnen, schreibt Drach im „Essay I“. „Dann allerdings ist er allenthalben, wo etwas urtümlich geschieht oder besteht und nur dort nicht, wo Natur denaturiert, das Künstliche die Kunst ersetzt, das Volk an sich einer Ordnung unterworfen werden soll, die im Weltall nicht enthalten ist.“³ Für Drach ergibt sich daraus die Tatsache, dass das Gegenteil von Gott nicht in Satan gefunden werden könne. Er pflichtet de Sade bei, nach dem Gott auch im Dolch des Mörders sei. Drach nennt Bezirke, denen Gott fern bleibt: es sind die Unnatur, die Platitude, die Ordnung ohne Kern, die Personifikation an Stelle der Person, das Amt an sich.⁴

² Albert Drach, Grundstoffe 2, S. 3.

³ Albert Drach, Essay I. Die Abschaffung Gottes und dessen Ersatz durch die Behörde. 1969–1981, S. 2.

⁴ Vgl. ebd.

„Der absolute Gegensatz zu Gott ist sohin nicht der Teufel, sondern die Behörde.“⁵ Der Autor stellt Gott die Künstlichkeit, den Tod gegenüber. Diese beiden negativen Erscheinungen materialisieren sich bei Drach in Form von Behörden oder Ämtern. Nach seiner Auffassung trage Satan längst Beamtenlivree und die Schlange habe Amtscharakter.⁶ Diese Ansicht verdankte Drach bestimmt seiner täglichen Konfrontation mit der Welt der Gesetze, Vorschriften und der Gesetzshüter. Den nahen Kontakt mit dieser Welt sicherte ihm sein Beruf, die Arbeit in seiner Mödlinger Anwaltskanzlei.

Was macht denn die Behörde so gespenstisch für Drach? Es ist z.B. die Tatsache, dass der Autor das amtliche Töten für möglich hält. Dieses Töten kann ohne Schuldbewusstsein der Verbrecher geschehen, weil es im Namen einer Instanz anonym verrichtet wird. Drach sagt: „Das Schlimmste ist, wenn man amtlich tötet, denn dann wirft man sich in die Brust und behauptet, man hätte das Richtige getan.“⁷ Und an anderer Stelle fügt er hinzu: „Verbrecher vom Amt seien nicht befähigt, an ihre Schuld zu glauben.“⁸ Diese Einsicht ist bei Drach sehr wichtig. Er klagt ein System an, in dem jede ursprüngliche, natürliche Ordnung vernichtet und durch Verlogenheit ersetzt wird. In einem solchen System hört der Mensch-Verbrecher auf, Mensch zu sein, indem er sich von seinem Schuldbewusstsein losspricht. Er wird zu einem Automaten, dessen Handeln auf dem Weg der Verlogenheit gerechtfertigt und der Verzicht auf die eigene Menschlichkeit auch belohnt wird. Das Amt, die Behörde stellen Regeln auf, wie und an wem das Töten erlaubt ist. Die Tötungsbefugnis werde chiffriert oder mündlich weitergegeben und der Kreis der Befugten eng gezogen, bemerkt der Autor im Essay.⁹

Albert Drach ist in seinen Essays auf das Problem des Wortes und ferner der Sprache eingegangen. Seiner Meinung nach verursacht das Wort Missverständnisse und sorgt für Verfälschung. Es lässt nur knappe Verständigung zu. Das Wort sei zu einem Instrument geworden, das den behördlichen Instanzen diene. Nachdem der Mensch das Wort (und weiter die Sprache) zum Eckstein der Zivilisation hatte werden lassen, musste er in Drachs Auffassung im nachhinein feststellen, dass dieser Schritt negative Folgen hat.

Entgegen dem biblischen Dogma behauptet Drach, dass es im Anfang nicht das Wort, sondern das Schweigen gegeben habe. Als das Wort hervortrat, habe man nicht mehr gewusst, wo die Wahrheit und wo die Lüge war.¹⁰ Den ersten Rang haben bei Drach Schweigen und Ursprünglichkeit, die beide für Wahrheit stehen. Im Gegenteil zum Schweigen wird das Wort mit dem Lügen assoziiert und erscheint als ein sekundäres Phänomen. Über das Verhältnis des Wortes zur Wahrheit hat Drach im „Essay XI, Sprache als Verständigungsmittel sowie zur Erzeugung von Missverständnissen“ geschrieben. In der Urgeschichte seien durch Verfeinerung aus dem Lall das Wort und aus diesem Sätze entstanden, welche das Missverständnis erst ermöglichen konnten. Da halbe Zusagen meistens ganze Lügen sein können, sei das Wort zum Mittel der Verständigung oder zum Werkzeug der Diplomatie geworden. Es sei ein Werkzeug, mit dem man keine Schlachten austragen könne, das aber

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Albert Drach, Grundstoffe 3, S. 2.

⁷ Albert Drach: Essay I, S. 8.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. ebd. S. 9

¹⁰ Vgl. ebd. S. 4.

als Waffe gebraucht werde und Siege aus dem Hinterhalt gewinne. Drach schreibt: „Zwischenmenschliche Beziehungen, die auf das Wort angewiesen sind, lassen eine knappe Verständigung zu.“¹¹ In diesem Satz formuliert der Autor deutlich seine Sprachkritik. In Anlehnung an diese kritischen Überlegungen enthalte oder spiegele das Wort verkümmerte oder angedeutete Taten wider und deswegen komme ihm nicht nur symbolische Bedeutung zu.¹² Im „Essay XI“ lässt sich erneut die Opposition von Schweigen-Leben-Gott gegenüber Wort-Tod-Unnatur entdecken, und zwar in dem abschließenden Urteil, dass die Sterblichkeit des Schöpfers (Gottes) in der Kultur auf seine Verbindung mit dem Wort, auf seine Zusammenfassung und Reduzierung im Wort zurückführbar sei.¹³

Dass das Wort für Missverständnisse sorgt, macht der Autor zum Schlüsselpunkt der Diskussion. Nun über das Ausmaß des Problems: Nach Drach basiere das Weltgeschehen – einschließlich der gesamten Rechtspflege aller Völker, der Revolutionen, Evolutionen und Kriege – oft auf protokollierten Missverständnissen.¹⁴ Er malt damit ein katastrophales Szenario als Folge mangelnder Verständigung aus.

Außerhalb des Lebens hat sich eine große Welt etabliert, und zwar die Welt des Wortes. Drach nennt sie in „Grundstoffe 7“ das Archiv. Von dieser Welt lassen sich fertige Gedanken-Phrasen mieten, die einmal andere formuliert haben. Es sind verbrauchte, tote Strukturen, die das Leben gar nicht widerspiegeln können. Der Autor knüpft hier an die Tradition der sprachskeptischen These, dass nicht wir sprechen, sondern dass wir gesprochen werden. Die Welt des Wortes hat sich auf Kosten des Lebens entwickelt, hat sich verselbständigt und dadurch Kontinuität in der Kultur gesichert. „Wo der Einfall fehlt, hilft das Archiv nach. Dort sind alle Gedanken gelagert, die andere gedacht haben, auch die Missverständnisse sind vollzählig gespeichert. [...] In dieser Welt geht nichts verloren außer dem Leben.“¹⁵ Es handelt sich wieder um eine Opposition: das Archiv (alt, trocken, tot) und das Leben.

Der Autor steigert seine Skepsis gegenüber dem Wort bis zu der Formulierung, dass in jedem Wort der Tod sitze, und auch wenn man ihn bloßlege, gewöhne man sich an es, gewinne man es aber nicht lieber.¹⁶ Drach betont das Fremde und Lebensfeindliche im Wort. Die Formulierung „Der Tod im Wort“ legt noch einen Aspekt nahe, nämlich, dass dieser Tod „ansteckend“ wirkt. Das Wort präsentiert nicht nur das Alte, Tote an sich, sondern es tötet selbst, und zwar das wahre Bild von der Welt.

Alle Verdikte über das Gute und Böse, die von den Glaubenslehren in lapidaren Sätzen ausgesprochen werden, müssen in Drachs Auffassung mit der Schwierigkeit der Auslegung rechnen. Die Auslegungen gehen hier auseinander. Im „Essay XVI“ macht der Autor darauf aufmerksam, dass allein der Satz „du sollst nicht töten“, auf Tiere und Pflanzen erweitert,

¹¹ Albert Drach, Essay XI. Sprache als Verständigungsmittel sowie zur Erzeugung von Missverständnissen, S. 1.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. Albert Drach, Wurmfortsatz zum Protokoll... Wie man Zwetschkenbaum steinigt, S. 324.

¹⁵ Albert Drach, Grundstoffe 7, S. 5. Bei der Problematik der Sprachphilosophie würde es sich in erster Linie um die Bezüge auf Fritz Mauthner und Ludwig Wittgenstein handeln, deren Gedankengut mit Drachs Sprachskeptis weitgehend korrelieren könnte.

¹⁶ Vgl. Albert Drach, Essay XI, S. 2

ein Todesurteil bedeute.¹⁷ Die wörtliche Befolgung solcher Sätze, so Drach, ist unmöglich. Er macht noch einen Aspekt sichtbar, nämlich die Schwierigkeit, Gut oder Böse mit Sätzen zu erfassen und zu präzisieren. Jegliche Formulierung dieser Sätze wird den Menschen vom wahren Problem ablenken und man kann in diesem Kontext folgendes konstatieren: Alle in den Worten oder Sätzen festgehaltenen Gesetze sind von Natur aus unvollkommen. Erstens wird ihre Auslegung immer kompliziert ausfallen, zweitens erschöpfen die Gesetze nicht alle Aspekte des Problems. Die Welt des Wortes wird von Drach noch weiter durchschaut. Er betont die Grenze, die sich zwischen Aussage und Aufnahme im Moment eines jeden Dialogs auftut. Bekräftigt wird diese Ansicht durch das Beispiel, indem dem ursprünglich Gesagten neue Inhalte hinzugefügt werden.¹⁸ Dabei zeigt sich die Natur des Wortes; es eignet sich zu spielen, es hat unbegrenzte Chancen in Bezug auf die Zerstörung der Verständigung.

Durch die Formulierung „Das ist das Geheimnis aller Geheimnisse“, die im Motto angeführt wird, wird meistens eine Preisgabe der eigenen Weltanschauung signalisiert. In der Tat teilt Drach ein Kernstück seiner Weltauffassung mit. Das Motto von Drach wird besonders nach der Darstellung seines Verhältnisses zum Phänomen „Wort“ verständlich. Im Sinne Drachs muss nämlich damit gerechnet werden, dass jede Beschreibung der Wirklichkeit sofort Verfälschung bedeutet oder dass sie das wahre Bild von der Welt tötet. Der Sinn der Wirklichkeit, aller Dinge, soll nach Drach eher jenseits der Beschreibung liegen, damit er lebendig und unverfälscht bleibe. „Auch war im Anfang gar nicht das Wort, sondern das Schweigen“¹⁹, erklärt er an einer anderen Stelle. Das zitierte Motto wirkt wie ein Ratschlag. Es gibt dennoch die Welt des Wortes mit ihren Gesetzen. Der Wortkosmos, obwohl er nach der Auffassung des Autors unbegrenzt erscheint (der Reichtum des Archivs), ist für Drach nicht das Ursprüngliche und das Wahre.

Die Auseinandersetzung mit der Dichotomie Leben-Tod oder Ursprünglichkeit-Künstlichkeit äußert sich besonders deutlich im Rahmen der Essayistik von Drach, d.i. in der Beschäftigung mit dem Amts- bzw. Behörden-Syndrom, soweit man das Problem auf diese Weise benennen kann. Darüber hinaus kommt dies in der Wort- und Sprachkritik, in dem religiösen Diskurs sowie in der Fürsprache der reinen Natur zum Ausdruck. Diese Aspekte der erfahrenen Wirklichkeit werden in den literarischen Werken des Autors ebenfalls aufgegriffen und dort nach und nach veranschaulicht.

Die deutlichste Gegenüberstellung von Ursprünglichkeit und Künstlichkeit manifestiert sich im Drama „Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot.“ Den menschlichen Figuren wird eine Marionette gegenübergestellt, und zwar der Kasperl, an anderen Stellen Wurstel und Hans Wurst genannt. Er zeigt durchgehend seine Überlegenheit; „Er ist ein genialer Wurstel“²⁰, obwohl er nur eine Puppe ist. „Aber leider [...] hat er kein Fleisch und kein

¹⁷ Vgl. Albert Drach, Essay XVI. Die Entwertung aller Werte oder Die Wandlung des Etwas in Nichts, S. 1.

¹⁸ Vgl. Albert Drach, Werkausgabe, Bd. 13, Literaturgeschichte ohne Namen sowie die Bruchstücke und Zusätze, S. 5, 6.

¹⁹ Albert Drach, Essay I, S. 4.

²⁰ Albert Drach, Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot, in: ders.: Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen, München/Wien 1965, S. 11.

Blut.²¹ Zudem werden die Machtausübung, der Aufbau einer regierenden Struktur mit Kasperl im Mittelpunkt und die gekonnte Versklavung aller Umgebung gezeigt. „Man soll an mich glauben. Ich mach die Gesetze [...]“²² – weist die Marionette stolz auf ihre Despotie hin. Parallel breitet sich die Wortkritik aus. Wort und Sprache werden im Drama missbraucht, d.i. unter anderem für bewusst kalkulierte Strategien benützt. Die Hauptfigur gewinnt ihre Stärke aus dem „Archiv“ und der Begriff kommt im Essay „Grundstoffe 7“ vor. Aus den gemerkten Phrasen, Worten oder Gemeinplätzen baut sie eigene Aussagen, die Aufmerksamkeit erwecken; „Was die Leute ausspucken, klaub ich auf und geb es ihnen wieder zum Schlucken.“²³

Die vorhin genannte Dichotomie von Künstlichkeit und Ursprünglichkeit wird auch in „Das Skurrilspiel Sowas“ thematisiert. Das Drama handelt vom mysteriösen und absurden Morden und es wird hier die Weltauffassung eines spontanen, lebensfreudigen und „rabulistischen“ Mädchens der Weltauffassung von den geistig uniformierten Ordnungshütern gegenübergestellt. Die Handlung wird ununterbrochen durch die Kritik am Behördlichen, am Beamtentum, am Gesetz begleitet, wie z.B. im Satz „Wir haben das Gesetz“ oder in dem „Das kann man auch verschieden auslegen.“²⁴

Neben dem Blick auf die Lust am Makabren bietet „Das Satansspiel vom göttlichen Marquis“ eine Kritik am Gesetzssystem an. „Hierzulande gilt eine Ordnung, anderswo eine andere. Die sie gemacht haben, bleiben immer außerhalb. Wenn sie selbst darin stünden und überträten die Ordnung, wäre sie damit geändert für sie. Darum, wer bestimmt, was Gut und Böse ist, bleibt immer gut.“²⁵ Auf diese Weise erklärt de Sade seinen Gesprächspartnern die Relativität der Gesetze. Der Marquis betont, dass die Gesetze gegen diejenigen seien, die nicht dabei waren, als sie verabschiedet wurden.²⁶ Das Stück präsentiert die Diskussion über das Böse. Die Titelfigur wird von der Vernichtung begeistert, vom Mord, doch nicht ohne Leidenschaft.²⁷ Dieser innere Furor, die Leidenschaft, steht für Ursprünglichkeit, für das Gegenteil der Künstlichkeit. Das Böse von de Sade untergräbt die Sittlichkeit und das Gesetz. An einer anderen Stelle wird behauptet, dass Gott auch Teufels Werk segne.²⁸ Der Marquis hat eine andere Auffassung von dem Bösen als die in der Gesellschaft etablierte.²⁹ Marquis de Sade schreibt dem Bösen und dem Guten immer einen Wert zu, und zwar besonders angesichts der wertlosen Leere; „Die Massen sind niedrig, nicht böse [...]. In deren Herzen wohnt nicht der Teufel, sondern niemand. Es [die Masse] ist leer und schlecht [...]. Sie wissen nicht, was sie tun und wollen es auch gar nicht wissen. Gut und Böse sind für sie unerschwingliche Delikatessen.“³⁰

²¹ Ebd. S. 23.

²² Ebd. S. 62.

²³ Ebd. S. 21.

²⁴ Albert Drach, Das Skurrilspiel Sowas, in: ders.: Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen, S. 73.

²⁵ Albert Drach, Das Satansspiel vom göttlichen Marquis, in: ders.: Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen, S. 162.

²⁶ Vgl. ebd. S. 147.

²⁷ Vgl. ebd. S. 183.

²⁸ Vgl. ebd. S. 160.

²⁹ Vgl. ebd. S. 148.

³⁰ Ebd. S. 141.

Dem Stück „Das I“ hat der Autor fünf Motti vorangestellt. Das vierte Motto von Frank Wedekind („Wie heißen die Herren, die uns das taten? Diplomaten“) wendet sich radikal gegen ein von den Menschen erdachtes System – gegen die Diplomatie. Das Drama handelt vom Aufbau einer repressiven Struktur, von der marionettenhaften Bejahung einer unheilstiftenden Obrigkeit mit Gangstl an der Spitze („Denn ich bin Alois Gangstl, der Gott [...]“³¹).

Drach'sche Ideenwelt aus der Essayistik findet ebenfalls in den Prosatexten ihren Widerhall. Beispiele dafür sind die „Protokolle“. „Die Amtshandlung gegen einen Unsterblichen“ hat einen kriminellen Zwischenfall zum Thema, den der Dichter Arthur Rimbaud bei seinem Wien-Besuch erfahren musste. Der junge Poet verdächtigt einen Droschkenkutscher, einen Fiaker, des Diebstahls. Der Text präsentiert eine Gegenüberstellung von zwei Welten, von der spontanen und der unbefangenen eines jungen Dichters sowie von der der polizeilichen Behörden. Das unkonventionelle Verhalten des Zugereisten droht die einheimische Welt zu disharmonisieren: „Und vor Ämtern ist es auch nicht schicklich, ein Dichter zu sein.“³² Die Marionettenhaftigkeit und geistige Subalternität der Beamten werden mit den kritischen und eigenständigen Urteilen Rimbauds konfrontiert. Der junge Franzose hat unter anderem eingesehen, dass im besuchten Land die Anzeige an die Obrigkeit eine Ehrensache sei, und zwar die Anzeige um der Sache selbst willen.³³ Der Besucher erfährt auch die eingeübte künstliche Haltung der Beamten gegenüber der Welt: „Da lachte der Kutscher mit. Nur der Sbirre lachte nicht, denn er war von der Obrigkeit.“³⁴

Eine Auseinandersetzung mit der Sphäre der Gerichtsbarkeit, mit ihrer Arbeitstaktik hat das Protokoll „Ironie vom Glück“³⁵ zum Thema. Die Problematik wird hier am Beispiel der Aufdeckung eines mysteriösen Mordes gezeigt. Die Urteilsfindung erfolgt nicht, aber der Autor macht den mühsamen Weg zu ihr, zum Schwerpunkt ihres Inhalts. Alle Widersprüche, die die amtlichen Instanzen kennzeichnen, sind da. „Dabei hatte er fast den Eindruck, als sei alles bisher ohne sein Zutun gekommen, ausgenommen, dass er seine Augen und Ohren offen gehalten hatte und etwas wollte, von dem sich erst später herausstellte, was es gewesen sein konnte.“³⁶ Das ist die Bilanz, die die Hauptfigur Sebastian Nissenklauber aus dem „wohlwollenden Protokoll Ein Herr mit Hut und ohne“ bezüglich seines Lebens, seines raschen Karriereaufstiegs, zieht. Der Held erfuhr einen schnellen Aufstieg zum Nationalrat in der Hauptstadt, nachdem er zwei Parolen „Aufbau“ und „Sanierung“ in seinem Provinzort „hatte vibrieren lassen.“ Die Idee ist bald in das hauptstädtische Parlament gedrungen und hat ihm neue Tore geöffnet. Zufälligen Verkettungen von Umständen konnte er alles verdanken. Die haben ihn zu ihrer Marionette gemacht. Er war auf Effekt bedacht, bediente sich spektakulär der Sprache, bis sich eine Umkehr vollzogen hat: Seine Neigung zu einer Frau hat alles andere bald relativieren lassen. „Doch von dem Aufbau und von Sanierung

³¹ Albert Drach, Das I, in: ders.: Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen, S. 233.

³² Albert Drach, Amtshandlung gegen einen Unsterblichen, in: ders.: Die kleinen Protokolle und das Goggelbuch, München/Wien 1965, S. 27.

³³ Vgl. ebd. S. 41.

³⁴ Ebd. S. 50.

³⁵ Vgl. Albert Drach, Ironie vom Glück, in: ders.: Die kleinen Protokolle und das Goggelbuch.

³⁶ Albert Drach, Ein Herr mit Hut und ohne, in: ders.: Die kleinen Protokolle und das Goggelbuch, S. 208.

redete er nichts und dachte weder an Köchinnen noch an Supplentenschwestern [...].³⁷ Und weiter sagt er: „[...] so habe ich ihn nie gekannt und nie sich vorgestellt, das sei ganz ein anderer Mensch.“³⁸ Das sind Aussagen, die diese Umkehr zeigen. Kurz darauf wurde er des Amtes enthoben, weil er bei einem Kuss in aller Öffentlichkeit aufgefallen sei. Im Text wird ein Übergang skizziert, und zwar von der Unselbständigkeit, der Künstlichkeit, dem Glauben an das (Werbe)wort zur Selbständigkeit, Natürlichkeit und zum Verzicht auf die beiden auf Erfolg gemünzten Parolen. Es ist ein Übergang von der Marionette zum Menschen.

Im Drama „Das Aneinandervorbeispiel vom Leben für eine Verstorbene“ wird die Handlung nach Spanien des ausgehenden 16. Jahrhunderts verlegt. Es handelt unter anderem von der Liebe eines maurischen Jünglings zu Maleha im katholischen Spanien. Die Schlüsselbegriffe der Problematik des Stückes sind (neben der Liebe) das Beherrschen und das Bekämpfen im Namen einer Religion, die Verbreitung eines fremden, feindlichen Systems. „Auch waren die Mayas, Azteken, Inkas des westlichen Indiens stolze Brandopfer auf den Altären unseres dreieinigen Gottes. Wir gaben der Welt ein Schauspiel des Grauens.“³⁹ So wird im Drama von der blutigen Ausrottung einheimischer Kulturen berichtet. Die Rede ist auch vom Beherrschen der Erde, besonders im Zeichen des Kreuzes⁴⁰, das bei Drach eine negative Konnotation hat. Der Begriff „Beherrschen“ steht bei Drach für das Unterwerfen, Zwingen und somit für die Unnatürlichkeit, das Nicht-Leben. In der Tat wird im Drama dem historischen Geschehen eine lebensvolle Geste, die Liebe gegenübergestellt. Der Autor hat hier auch eine religiöse Diskussion eingeleitet; neben der Kritik der religiösen Expansion werden die Schwächen der Religion gebrandmarkt. Wichtig erscheint gerade der Zusammenhang: die Expansion spiegelt die geistige Schwäche der Religion wider. Sie versucht überdies, diese Schwäche nachzuholen: Ein Maurer sagt über seine Feinde: „Doch zertraten [die Spanier] den Garten unserer heiligen Lehre und zwangen uns, dem Christ uns zu beugen, an den sie selbst in ihren finsternen Herzen nicht glaubten.“⁴¹ Auf die Krise der Kirche und auf das Tote in ihr deutet auch diese Formulierung hin: „Die Kirche [...] erstreckt sich kalt und lang wie ein Sarg [...].“⁴² In einem gewissen Sinne stellt das Drama die Problematik um das Amt und die Behörde dar. Generell lässt sich auch behaupten, dass der Autor die Schwächen, die Unvollkommenheit eines Systems beschreibt, das als Quelle des geschichtlichen und privaten Unglücks erscheint.

³⁷ Ebd. S. 209.

³⁸ Ebd. S. 210.

³⁹ Albert Drach, *Das Aneinandervorbeispiel vom Leben für eine Verstorbene*, in: ders.: „Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen“, München/Wien 1966, S. 10. Für die Formulierung „unser dreieinige Gott“ findet man bei Drach noch einen Kommentar, der das Interesse des Dichters für die theologische (und auch kirchliche) Problematik bezeugt. Im Roman „Unsentimentale Reise“ erklärt die Hauptfigur Peter Kucku der jungen Dame Héloïse Batignol: „Desgleichen zeige ich ihr, dass er [Jesus] das erste Gebot von dem einigen Gott als das wichtigste bezeichnet hat, das dann die Kirche strich, um durch Unterteilung des zehnten Gebotes wieder die ursprüngliche Zahl von ziffernmäßig feststehenden Befehlen zu erhalten.“ Albert Drach, *Unsentimentale Reise. Ein Bericht*, München 1990, S. 135.

⁴⁰ Albert Drach, *Das Aneinandervorbeispiel vom Leben für eine Verstorbene*, in: ders.: *Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen*, S. 14.

⁴¹ Ebd. S. 17.

⁴² Ebd. S. 28.

Das Stück „Das Abstraktspiel Andere Sorgen“ zeigt zum einen ein Unterdrückungssystem (der Stabherr), die Degradierung des Menschen (der Untergebene) zum Instrument und die Missachtung seiner Würde. Zum anderen wird aber auch die Einwilligung der Untergebenen zur eigenen Rolle sichtbar, sogar ihre Bejahung, die das Problem des Marionettenhaften evoziert. Ein Aspekt muss noch betont werden, und zwar, dass die „Stabherren“ im Laufe der menschlichen Entwicklung immer feiner konzipiert werden. Ihre Pflicht ist immer dieselbe; zu regieren, zu verordnen, zu denken, wenn die Untergebenen ihnen das Denken überantworten.⁴³ Ihre Macht gewinnen sie aus der Tatsache, dass die Untertanen Selbständigkeit und Alleingang scheuen. „Hilfe! Ich bin frei“⁴⁴ – ruft erschrocken der befreite Untergebene aus. Gegen das Ende des Abstraktspiels fällt die Formulierung: „Wir sind alle unnötig“⁴⁵ und geht darauf in den erwünschten Bombenknall über. Der Autor schlägt nur eine Lösung vor, und zwar den Weltuntergang, der die uralte Diskussion über die Rollenverteilung Herr-Untertan beendet. Es handelt sich hier auch um das Ende des Bewusstseins als der Brutstätte des Leidens. „Andere Sorgen hätten sie haben sollen“⁴⁶, so reflektiert das Waschweib am Ende.

Im Vordergrund des Dramas „Das Satyrspiel vom Zwerge Christian“ steht die historische Figur des Dichters Christian Dietrich Grabbe, eines von Drach – neben u.a. Georg Büchner und Marquis de Sade – geschätzten Scharfsinnigen.⁴⁷ Im Stück werden viele Fragen behandelt, unter denen sich auch Drachs Ansichten verbergen. „Hauptsache bleibt, dass der nicht recht bekommt, der recht hat.“⁴⁸ Dieses Urteil kommentiert das Problem der Gerechtigkeit und hat beinahe einen transzendenten Beigeschmack. Es greift tiefer, als nur zu der Problematik um das Amt und die Behörden, um die Gerechtigkeit im institutionellen Sinne. Dieser Satz könnte auch als Kommentar für viele Passagen aus den Werken von Drach dienen, z.B. aus den Romanen „Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum“ oder „Untersuchung an Mädeln.“

Der Autor kritisiert die von den Menschen erfundene künstliche Wirklichkeit mit ihren Strukturen und Ideologien, mit ihrem Alltag, der tödend wirkt: „Spießbürger registrieren die nichtigen Vorgänge und übersehen das, worauf es ankommt. Sie tunken das Ganze in eine Sauce von Religion, Mitgefühl oder Hass und Chauvinismus, und dieser Tod ist dann ihr Leben.“⁴⁹

⁴³ Vgl. Albert Drach, *Das Abstraktspiel Andere Sorgen*, in: ders.: *Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen*, S. 59.

⁴⁴ Ebd. S. 51.

⁴⁵ Ebd. S. 64.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Zu den Dichtern, von denen Drach bei seinen Anfängen gelernt hat, gehören auch Herwegh und Jean Paul. Vgl. Albert Drach, in: *Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Eine Dokumentation. Über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit. Vorlesungszyklus von Otto F. Walter an der Universität Basel. Umfrage unter Autoren und Verlegern aus dem ganzen deutschen Sprachgebiet*, hrsg. v. Peter André Bloch, Bern/ München 1975, S. 311. Darüber hinaus hielt Drach Robert Musil für den bedeutendsten österreichischen Dichter im 20. Jahrhundert. Vgl. Günter Kaindlstorfer, *thomas bernhard war nur viertrangig*, in: *Neue AZ*, 18.08.1990. S. 32, 33.

⁴⁸ Albert Drach, *Das Satyrspiel vom Zwerge Christian*, in: ders.: *Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen*, S. 114.

⁴⁹ Ebd. S. 163.

Von der Problematik der Sprache und ihrer Kritik zeugt im Drama ein Passus, der besagt, dass nicht alle Phänomene – hier Gott und die Schönheit – (mit)teilbar seien.⁵⁰ „Das, woran man glaubt, muss man sicher verstecken, damit man es behalten kann. Man soll seinen Gott mit niemandem teilen, sonst zerbricht er in Stücke und ist dann nicht mehr Gott.“⁵¹ Die Skepsis betrifft hier in erster Linie die Lust des Beschreibens, des Mitteilens, der Vergegenständlichung durch die Beschreibung. Die Künstlichkeit, die das Leben ersetzt, wird negativ bewertet: „[...] das ist der Schein, er aber überwuchert das Sein.“⁵² Die Persönlichkeit ersetzt auch die Person: „Denn niemand sieht, was ist, aber jeder die Position.“⁵³ An einer anderen Stelle wird zudem dem Amt die Rolle des Teufels zugeschrieben, besonders den Akten und auch Christians Verpflichtung als Staatsanwalt.

Das Stück weist ebenfalls Elemente der religiösen Diskussion aus der Essayistik auf. Der Teufel sei also die Rückansicht Gottes und nicht der Gegensatz zu Gott, er wolle „das üppige Fleisch“ und „den feuerspeienden Geist.“⁵⁴ Das heißt, der Teufel bedeute wie Gott das Leben und nicht den Tod, die Platitude sowie Künstlichkeit, die alle für die Behörde reserviert sind. Darüber hinaus sei Gott nach Drach im Menschen, im Lebendigen zu suchen und nicht in den Kirchen.⁵⁵ Diese Einsicht entspricht der Gegenüberstellung von Mensch und Institution. Die Hauptfigur – der Zwerg Christian erscheint als ein naturnahes Wesen und missbilligt deswegen den technischen Fortschritt.⁵⁶ Diese Tatsache erinnert dagegen an die in der Essayistik von Drach beschworene Fürsprache der Natur.

„Das Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit“ rückt wieder die Amts- und Behördenthematik ins Rampenlicht. Mit dem Satz: „Alle Erde [...] untersteht dem Amt“⁵⁷ macht der Autor auf das Ausmaß der Problematik aufmerksam. Das Amt sei zum Bestandteil der Wirklichkeit geworden und umfasst dabei die ganze Welt mit eigenen Instrumenten. Sie werde von ihm regiert, gezähmt und bewältigt. Daraus folgt auch, dass die Natürlichkeit der Künstlichkeit unterstehen muss, dass der Tod über das Leben triumphieren kann. Das Amt wird schließlich mit dem Morden unter einen Hut gebracht: „Der amtliche Mord ist dem Amt natürlich.“⁵⁸ Dem Amt, das für ein Synonym des Todes gehalten wird, steht konsequent das Morden zu. Dieses amtliche Morden ist nach Drach zum immanenten Bestandteil der Natur des Amtes geworden.

Im Stück findet man Korrespondenzen mit der Essayistik von Drach. Sie zeigen sich unter anderem in dem Wunsch, dass der Ursprünglichkeit die erste Rolle zukommt: „Wor- auf es mir nämlich ankommt, dass der Mensch nicht Person wird, der Sinn kein Gesäusel,

⁵⁰ Vgl. ebd. S. 121, 122.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd. S. 127

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd. S. 87.

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 126.

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 164.

⁵⁷ Albert Drach, *Das Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit*, in: ders.: *Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen*, S. 188. Es ist durchaus möglich, dass der angeführte Satz an den habsburgischen Wahlspruch Kaiser Friedrichs III. (1415–1493) erinnern soll, und zwar an A.E.I.O.U. Eine unter vielen Deutungen lautet: Alles Erdreich ist Österreich untertan.

⁵⁸ Ebd. S. 236.

das Weinen kein Gewinsel, unser Gesetz kein Stock, unser Weinen kein Geschrei, darum Gott auch kein Götze.“⁵⁹ Das automatische Handeln der Menschen, der Verzicht auf den Eigenwillen werden manchmal gewünscht und belohnt. Diese Tatsache wird im Drama ebenfalls betont.⁶⁰

Die Überlegungen zum Thema Sprache oder Wort verbinden sich im „Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit“ auch mit dem religiösen Diskurs. „Das, was wir niemand sagen können, das, was in uns bleibt, das ist vielleicht der liebe Gott.“⁶¹ In dem zitierten Ausschnitt wird auf einen wichtigen Aspekt hingedeutet: Das Phänomen des Unsagbaren wird auf eine Ebene mit Gott gestellt. So wird auch das Undefinierbare und Geheimnisvolle („was in uns bleibt“) mit dem Lebendigen („der liebe Gott“), wenn man die Bezeichnungen „lieb“ und „lebendig“ verwandt findet, in Zusammenhang gebracht. Den Gedankengang bekräftigt auch eine weitere Äußerung, die in ähnlicher Form in der Essayistik erscheint: „Am Anfang war Schweigen. Gott darf man nicht fragen.“⁶² Das Primäre – Gott wird mit dem Schweigen in Zusammenhang gebracht und bildet eine Opposition zum Sprechen (hier: „fragen“). In diesem Drama verbinden sich besonders die sprachkritischen und religiösen Aspekte. Der reflexionslose alltägliche Gebrauch des Wortes schließt im voraus die Tatsache aus, dass das Wort mit sich den transzendenten Gehalt, das Göttliche, mitteilen könnte. „Es war, wie es heißt, am Anfang das Wort,/ Doch scheint es auf deiner [der Götze] Zunge verdorrt./ Weil Wort ohne Blut den Sinn entkernt,/ Bist du mir nah und ist Gott entfernt.“⁶³ Das bemerkt Adam Wunsch im Gespräch mit dem Götzen. Das Wort wird zu verschiedenen Zwecken benützt, dient allerlei „Götzen“ und verliert nach und nach seinen ursprünglichen Sinn. Aus dem Wort ist ein totes Vehikel, eine Marionette geworden (das „Wort ohne Blut“), die Künstlichkeit und nicht den Sinn zeigt. Der Sinn der Dinge und weiter das Transzendente in ihnen werden im Reden entfernt: „Das Feine zerreißt wie Jungfernhäute./ Das Gemeine zersprengt uns mit seinem Geläute./ Sie schwätzen den Sinn von allen Dingen weg./ Sie fressen Gott, der Rest ist Dreck.“⁶⁴

Im kurzen „Paradies außer Sicht“⁶⁵ (einem „Kommentar als Hörspielfolge in drei Stücken“) verkörpern zwei Figuren Adam und Eva zwei andere Weltanschauungen. Adam steht für die Zivilisation, den Fortschritt, Pflicht, Eva dagegen für die Natur, Natürlichkeit, Spontaneität. Das Stück zeigt auch eine Konfrontation von Definieren und Undefinierbarkeit der Welt, von Phänomenen wie Liebe und Gott.

Die Auseinandersetzung mit der Zweiteilung von Leben und Tod drückt Albert Drach auch durch die Beschäftigung mit dem Thema „Natur“ aus. In seinem Schaffen findet man Texte, die die Fürsprache der reinen Natur bedeuten. Es ist ein Themenkomplex an sich, so verschieden von der Darstellung der ohnehin kritisierten Zivilisation und ihrer Laster.

⁵⁹ Ebd. S. 196.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 220.

⁶¹ Ebd. S. 247.

⁶² Ebd. S. 250.

⁶³ Ebd. S. 249.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Albert Drach, Das Paradies außer Sicht, in: ders.: Das Aneinadervorbeispiel und die inneren Verkleidungen.

Zu diesen Texten gehören: „Vom Stift zum Gimpel, aber nicht wieder zurück“ („ein wohlwollendes Protokoll“), eine Geschichte vom aufgefundenen Vogel, weiter „Lullo und Lulla. Eine kernbeißerische Idylle“ und „Wegfall winziger Liebe. Eine kernbeißerische Elegie“ – zwei Erzählungen, die die Lust an der Beobachtung der Vogelwelt und Faszination für die Natur zeigen.

Gdańsk 2015, Nr. 32

Tomasz Ososiński

Hochschule für angewandte Linguistik/Nationalbibliothek Warschau

Zwischen Tagebuch und Essay – Anmerkungen zu R.M. Rilkes Aufsatz über Puppen

Between a diary and an essay – notes to Rilke’s „Puppen-Aufsatz“. 1914 Rilke wrote his Puppen-Aufsatz that was inspired by Lotte Pritzel’s wax dolls. In the article there are presented the works of Lotte Pritzel and Rilke’s encounter with them. At the end, the structure of the text is analysed and his essayistic features are commented.

Keywords: Rilke, dolls, essay

Im Jahre 1914 schrieb Rilke unter dem Einfluss der von Lotte Pritzel gemachten Wachspuppen seinen Puppenessay. In dem Artikel wird kurz das Werk von Lotte Pritzel und Rilkes Begegnung mit Pritzels Puppen geschildert. Abschließend wird die Struktur des Textes analysiert und seine essayistischen Merkmale hervorgehoben.

Schlüsselwörter: Rilke, Puppen, Essay

Am 15. September 1913 besuchte Rilke in München eine Ausstellung, in der er zum ersten Mal die Wachspuppen von Lotte Pritzel sah. Die Arbeiten der damals noch ganz jungen Künstlerin fesselten ihn. In den folgenden Tagen lernte er sie auch persönlich kennen und nachdem er München verlassen hatte und nach Paris gegangen war, hatte er die Fotos von ihren Arbeiten mit, die er mit Interesse studierte.

Der Eindruck, den die Wachspuppen auf Rilke machten, war insgesamt so stark, dass er Anfang des nächsten Jahres einen Aufsatz darüber schrieb (oder wie es auch manchmal heißt: einen Essay) unter dem Titel: „Puppen. Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel.“

II

Lotte Pritzel war damals 26 Jahre alt und befand sich am Anfang ihres Künstlerweges. Sie wurde 1887 in Breslau geboren, kam aber schnell (spätestens 1905) nach München, wo sie die Kunstgewerbeschule besuchte. Sie gehörte zu dem Kreis der Münchner Boheme, war u.a. mit Erich Mühsam, Klabund, Lion Feuchtwanger, Johannes Becher befreundet.

Mit den Puppenarbeiten fing sie um 1908 an, ab 1910 wurden die Fotos davon in Zeitschriften publiziert, vor allem in „Deutsche Kunst und Dekoration.“ In den folgenden Jahren wurden ihre Puppen sehr bekannt, auch international. In der Periode 1910–1920 konzentrierte sie sich vor allem auf die Puppenarbeiten. 1921 heiratete sie den Mediziner Gerhard Pagel (1886–1954) und ein Jahr später nach der Geburt der Tochter zog die ganze Familie nach Berlin. Danach widmete sie sich den Puppen nicht mehr so intensiv. Auch das Interesse des Publikums scheint nachgelassen zu haben. Sie betätigte sich dann als Bühnenbildnerin: arbeitete u.a. für Max Reinhardt und Erwin Piscator. So stattete sie 1925 etwa die Schauspieler in Klabunds „Kreidekreis“ und in Heinrich von Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“ aus. Sie starb am 17. Februar 1952 in Berlin, kurz nach ihrem 65. Geburtstag.

III

Die Arbeiten von Lotte Pritzel sind heute nicht einfach einzuschätzen, weil nicht viele davon erhalten blieben. Der Grund dafür war ihre Anfälligkeit, auch waren die Museen an dem Ankauf solcher Puppen nicht interessiert. Die meisten Arbeiten kennen wir heute somit nur von den Fotos und Zeichnungen.¹

Ein anderer Grund für die Unzugänglichkeit der Arbeiten besteht darin, dass nach dem Erfolg der Puppen zwischen 1911 und 1924 die Künstlerin dann in relative Vergessenheit geriet.² Noch 1923 drehte die UFA einen Dokumentarfilm mit dem Titel „Die Pritzelpuppe.“ In den späten 20er Jahren ist sie aber schon wenig in dem öffentlichen Raum präsent.

Erst die Ausstellung 1987 in München anlässlich ihres 100. Geburtstages und der damals publizierte Katalog brachten ihre Puppen wieder in Erinnerung.³ 15 Jahre später fand eine Ausstellung in Berlin statt: „Die Puppenkünstlerin und Kostümbildnerin Lotte Pritzel“ (2002/2003). Ende des 20. Jh. entstanden auch ein Paar Dissertationen und Artikel über Lotte Pritzel, geschrieben u.a. von Barbara Borek, Waltraud Rusch und Wolfgang Glüber.

Die Arbeiten von Pritzel gingen (obwohl in vieler Hinsicht originell) auch aus dem breiteren Puppeninteresse der Münchner Boheme nach 1900 hervor. Barbara Borek bemerkt: „Der Beginn der Arbeit Lotte Pritzels steht im Zusammenhang mit der sogenannten Puppenreform und den Künstlerpuppen-Ausstellungen, die in den Kaufhäusern der Firma Hermann Tietz in München, Berlin und Hamburg ab 1908 stattfinden.“⁴ Die Gestalt der Puppen hing auch mit dem Stil des Kreises zusammen. Interessant ist dieser Zusammenhang, auf den schon Erich Mühsam aufmerksam machte: „Da war die Freundesgruppe um Lotte Pritzel, ausgezeichnet durch einen Stil des Gehabens, der in leichter Überspitzung von Gesten

¹ Die Arbeiten von Lotte Pritzel wurden mehrmals in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ vorgestellt, wo sich auch viele Fotos von ihnen befinden (die Nummer aus den Jahren 1911, 1912, 1914, 1916–1918, 1920, 1922–24).

² Wolfgang Glüber, Puppen für die Vitrine. Zu den Arbeiten der Puppenkünstlerin Lotte Pritzel, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein. Darmstadt 1998, S. 139.

³ Editha Mork, Wolfgang Till (Hg.): Lotte Pritzel, 1887–1952. Puppen des Lasters, des Grauens und der Ekstase. Ausstellungskatalog, Puppentheatermuseum im Stadtmuseum München, München 1987.

⁴ Barbara Borek, Lotte Pritzel, in: www.lotte-pritzel.de/puppen2.html (Zugriff am 8. Okt. 2014).

und Ausdrucksweisen sich selbst geistreich ironisierte. Die bekannten Wachspuppen der Lotte Pritzel sind Sinnbilder dieses Stils, und ein Fest bei ihr oder von ihr inspiriert, war stets in dem zu solchen Lebensformen abgestimmten Ton gehalten, der zwischen Ästhetentum, Kunstgewerberei und einem Filigran von Wortwitzen und erotischen Delikatessen schwang.⁵

Die Puppen von Lotte Pritzel waren auch in verschiedenen Perioden unterschiedlich.⁶ Die ersten Arbeiten, die um 1910 entstanden, sind noch beweglich, obwohl keineswegs Spielzeuge. (Bei den Puppen handelt es sich von Anfang an um „Puppenplastiken“, wie Wilhelm Michel sie bezeichnete.⁷ Schon 1911 hießen sie auch: „Puppen für die Vitrine“.) Von den Arbeiten aus dieser Phase, die ungefähr 1910–1914 dauerte, schreibt der Kunsthistoriker Wolfgang Glüber: „Schlanke, grazile Geschöpfe sind dort zu sehen. Gekleidet in Spitze und Seide, das Antlitz meist blass, Augen und Münder geschminkt, die Köpfe bedeckt mit aufwändigen Frisuren aus Watte, scheinen die Figuren direkt einer Rokokophantasie zu entspringen. Oft vermag man nicht zu entscheiden, ob es sich um männliche oder weibliche Gestalten handeln soll. Die Androgynität ist hier ein gewolltes Mittel, in keinsten Weise vergleichbar mit der Ungeschlechtigkeit, die sonst oft bei Puppen zu finden ist. Die Puppen haben Gesichter, Hände, Füße und Beine aus Wachs geformt, der Korpus besteht aus einem Drahtgestell und Watte...“⁸ Und Barbara Borek charakterisiert sie auf folgende Weise: „Thema der kleinen Inszenierungen ist die Beziehung zwischen den Geschlechtern, das Spiel mit Liebe und Erotik, eine Sinnlichkeit, die bei Lotte Pritzel androgyne Züge aufweist. Es scheint, als würden die Puppen auf den Fotografien Geschichten erleben, an denen sie die Betrachtenden nur in einzelnen Momenten teilhaben lassen. Sie halten inne, den Mund leicht geöffnet, den Kopf geneigt oder zurückgelehnt. Sie sind einander zugewandt, im Tanz, im Gespräch, zum Kuss.“⁹

Um 1914 (eben zur Zeit der Begegnung mit Rilke) gibt es eine deutliche Veränderung des Stils: die Körperlichkeit der Puppen wird deutlicher, sie sind nicht immer mit Kleidung bedeckt, sind teilweise entblößt, der Körper ist aus Wachs ausgeformt. Die Gesichter und Haltung werden individualisiert. Sie treten auch meistens einzeln auf (die Puppen der ersten Phase waren oft zu Paaren aufgestellt), sind so individuell, dass sie keine Gruppen mehr brauchen. Was die Kleidung angeht, sind sie zeitgenössischer geworden. Sichtbar ist auch eine Tendenz zum Festhalten von Bewegungen und Gesten. Oft haben wir es mit den Figuren der Tänzer zu tun, asiatischen Gestalten (Buddhas) oder mit religiösen Gestalten: Madonnen, Heiligen, Engeln (wobei die Auffassung nicht unbedingt religiös ist, oft gibt es erotische Momente). Die Puppen aus dieser Periode sind nicht mehr beweglich und kommen meistens auf die Sockel. Ab 1914 erhalten die Figuren auch individuelle Namen wie Engel, Pierrot, Harlekin.

In den späteren Jahren werden die Puppen nach ähnlichen Prinzipien gefertigt. Das Gesamtkonzept wird sich nicht mehr ändern – selbst wenn es kleine Unterschiede geben

⁵ Erich Mühsam, *Namen und Menschen, Unpolitische Erinnerungen*, Berlin 1977, S. 20.

⁶ Die Phasen im Schaffen von Lotte Pritzel besprach u.A. Wolfgang Glüber.

⁷ Ebd., S. 148.

⁸ Ebd., S. 140.

⁹ Barbara Borek, Lotte Pritzel, in: <http://www.lotte-pritzel.de/puppen4.html> (Zugriff am 15. Okt. 2014).

wird (z.B. in den 20er Jahren werden die Körper massiver). Die von Lotte Pritzel geschaffenen Puppen zeichnen sich auf dem Hintergrund der damaligen Puppenproduktion durch eine gewisse Originalität aus. Ihre Gattung ist schwer einzuordnen, sie stehen – wie oft bemerkt wurde – zwischen Kunst und Kunstgewerbe.¹⁰

IV

Im September 1913 sah Rainer Maria Rilke eine Ausstellung der Puppen von Lotte Pritzel in ihrem Atelier in der Kaulbachstraße 69. Dass er sich dann weiter mit dem Thema beschäftigte, kann man seinen literarischen Tätigkeiten und seinem Briefwechsel entnehmen. Um den 2. Okt. 1913 trug er in den Inselalmanach für das Jahr 1914 für Lotte Pritzel die Verse ein „Hinschwindende ganz leicht...“ auf ihre Puppen Bezug nehmend. „...ich habe sie im Blumenladen eilig aufgeschrieben, ein bischen à peu près...“:

Hinschwindende ganz leicht, eh sie vergehen,
zurückhalten mit ein wenig Wink,
aus Abschiednehmen und Nicht-wiedersehen
ein Ding zu machen, so, dass sich auf den Zehen
hinüberhebt um dem, was schon verging,
leis beizuwohnen (: Rosen und Ideen –)

Am 9. Dezember 1913 schrieb Rilke von Paris an Sidonie Nádherny von Borutin:

„...wissen Sie, dass ich in dem Münchener Kunst-Salon, wo die Puppen von Lotte Pritzel diesen Herbst ausgestellt waren, immer wieder mit dem unaufklärbarsten Entzücken zu *dieser hier* zurückkehrte, dem ‚Engel‘¹¹, der Ihnen nur gehört? Ja, wenn es nicht meine Überzeugung wäre, nichts (höchstens ein paar Bücher vorübergehend) besitzen zu wollen, ich würde die Figur wohl gekauft haben, im Gedanken, sie, nach einer Weile leisen Umgangs, weiterzuschicken; wenn es so gekommen wäre, so scheint es mir jetzt sicher, dass ich sie Ihnen würde eines Tages gebracht haben.

Ja, sie ist von einer wunderbaren Existenz diese Engelspuppe, auf ihrem so unbeschreiblich fein gewählten Postament, es waren außerdem noch zwei da, zu denen ich oft wiederkam, alle ergriffen sie mich durch ihr Hinschwinden, als ob an einer äußersten ganz leisen Grenze des Nichtsichtbaren noch einmal Gegenstände entstünden – kleine Säufzer von Gegenständen, ich denke mir neben jeder ein feingegliedertes goldenes réchaud, auf dem sie eines Tages hinschmelze, und dann bliebe hinter ihr nur ein wenig Wachsgeruch zurück, der Geruch eines ausgegangenen Lichtes, das seinen Leuchter aufgezehrt hat. Wenn Sie Lotte Pritzel nochmal sehen in Wien, sagen Sie ihr *viel Liebes* von mir; ich

¹⁰ Auf die Uneindeutigkeit der Puppen wurde z.B. in einem Artikel in „Deutsche Kunst und Dekoration“ aus dem Jahre 1920 hingewiesen: „Ihre Schöpfungen bilden in dem Künstlerischen Hin und Her unserer Tage eine der wenigen Inseln, auf der mit seltener Einmütigkeit die verhadersten Elemente sich friedlich treffen; es ist an ihnen das Wesentliche, dass sie nicht zu Lob und Tadel, sondern nur zu Freude anregen. ... Das kommt daher, dass diese Gebilde durch die Besonderheit ihrer Mittel sowohl dem modischen Kunstgezänk entrückt, andererseits kein Kunstgewerbe sind. Viel Pracht, viel Lebensfreude, viel Unbekümmertheit, Liebe und Zärtlichkeit steckt darin (...).“ „Wie schon gesagt wurde, diese Kunst lässt sich nicht einordnen und wollte man es dennoch tun, so findet man Verbundenheiten ehestens mit frühen Italienern, auch mit den Präraffaeliten Englands.“

¹¹ In der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ wurden mehrere Engelspuppen reproduziert. Es ist schwer festzustellen, auf welche von ihnen sich Rilke in seinem Brief bezieht.

habe noch einen ganzen Stoß Photographien ihrer Figurinen hier, kann mich nicht entschließen, sie zurückzuschicken, theils, weil ich mich immer wieder gern damit einlasse, dann auch, weil noch zwei drei Leute da sind, denen ich sie gerne bei Gelegenheit zeigen würde.“¹²

Aus dem Gedicht und dem zitierten Brief kann man schon ersehen, was Rilke in den Puppen damals am meisten ansprach: ihre Hinfälligkeit, ihre Zwischenstellung zwischen den festen Gegenständen und flüchtigen Wachsgebilden. Hinzuweisen ist auch auf die thematische Verwandtschaft der Arbeiten von Rilke mit den Puppen von Pritzel: auch Rilke interessiert sich für Buddhafiguren, Tänzerinnen, Heiligenbilder. Die Welt der Puppen, in der nur Phantasiegestalten vorkommen und keine großen Ereignisse – Hunger, Krieg, Inflation usw. – thematisiert werden, ist seiner Welt sehr verwandt.

Um den 1. Februar 1914 schreibt Rilke den Puppen-Essay, der dann im Märzheft der „Weißen Blätter“ (Jg. 1, Nr 7) herauskommt. Im Jahre 1921 erscheint derselbe Text in dem Buch mit den Zeichnungen von Lotte Pritzel, vom Hyperion-Verlag in München publiziert.

V

Rilke betitelt seinen Aufsatz „Puppen von Lotte Pritzel“ – im Text werden sie aber wenig behandelt. Sie bilden nur den Ausgangspunkt: am Anfang lesen wir, dass sie quasi die Erwachsenen von den Puppen aus der Kindheit sind, „die Scheinfrüchte“. In den folgenden Absätzen geht Rilke aber auf eine essayistische Weise von ihnen ab und spricht von den Kinderpuppen, um nur ganz am Ende in dem letzten Absatz wiederum kurz auf die Puppen von Lotte Pritzel zurückzukommen. Die Puppen von Pritzel sind somit nur ein Vorwand dafür, Überlegungen zur Natur der Puppen anzustellen.

Schon in dem zweiten Absatz kommt Rilke auf seine Kindheitszeit zu sprechen und berichtet von den Puppen aus der Kinderwelt (also von dem Gegensatz zu Pritzels Puppen, die für ihn die Puppen aus der Erwachsenenwelt darstellen). Unterstrichen wird die Passivität der Kinderpuppen: sie wären völlig auf die Emotionen der Kinder angewiesen, nur von ihnen erfüllt, könnten nur dank ihnen am Leben teilnehmen: „träge: hingeschleift durch die wechselnden Emotionen des Tages, in jeder liegen bleibend; wie ein Hund zum Mitwisser gemacht, zum Mitschuldigen, aber nicht wie er empfänglich und vergeßlich, sondern eine Last in beidem.“

In den weiteren Absätzen (schon in dem zweiten Abschnitt) wird ein Vergleich zwischen Kinderpuppen und Gegenständen hergestellt, der eine sehr wichtige Rolle in den Ausführungen spielen wird. Die von den Menschen benutzten Gegenstände seien im Vergleich zu Puppen viel dankbarer: sie würden die menschlichen Spuren aufbewahren: Dolche, Helme, Perlenketten und auch die Alltagsgegenstände: Tassen, Bücher, Brillen – würden Zeichen der Abnutzung tragen, was ihnen eine gewisse Menschlichkeit verleihe: „...ja wie ihnen (wenn man sie nur liebt) selbst die härteste Abnutzung noch als eine zehrende Liebkosung anschlägt,

¹² Rainer Maria Rilke, Freiin Sidonie Nádherny von Borutin, Briefwechsel 1906–1926, S. 192–3.

unter der sie zwar schwinden, aber gleichsam ein Herz annehmen, das sie um so stärker durchdringt, je mehr ihr Körper nachgibt (: fast werden sie dadurch in einem höheren Sinne sterblich und können jene Wehmut mit uns teilen, die unsere größte ist –).“

Die Gegenstände würden sich dem Menschlichen anpassen, während die Puppen fremd und passiv seien: sie würden sich von den Emotionen der Kinder tragen lassen, aber in keiner Weise darauf reagieren. Sie würden alles geschehen lassen – und das wäre auch, was die Kinder brauchten. Sie bräuchten etwas, das gar nicht reagieren würde, um daran die Liebe zu üben. Das Verhältnis zwischen zwei Subjekten sei für die Kinder noch zu schwer, mit etwas Lebendigem sei es ihnen unmöglich umzugehen gewesen. An einer Person könnten die Kinder nur verlorengehen: „Der einfachste Verkehr der Liebe ging schon über unsere Begriffe hinaus, mit einer Person, die etwas *war*, konnten wir unmöglich leben und handeln, wir konnten uns höchstens in sie hineindrücken und in ihr verlorengehen.“ Die Puppe sei indessen ein gutes Übungsobjekt gewesen: man könnte an ihr nicht verlorengehen, deswegen müsste man sich behaupten. Man habe selber die Gefühle und Emotionen in sie hineingelegt, in ihr mit Gefühlen wie in einem Probeglas experimentiert.

Von Zeit zu Zeit aber sei man als Kind versucht gewesen, von der Puppe doch eine Antwort zu verlangen: dass sie Rechenschaft gebe von all dem Schatz an Gefühlen, den man ihr anvertraue. In solchen Situationen habe sie aber natürlich geschwiegen – und das sei der zweite Nutzen gewesen, den man von dem Umgang mit ihr hätte: dass sie das Kind mit dem Schweigen bekannt gemacht habe, mit der Leere, durch die man zuerst erfahren habe „jenes Hohle im Gefühl, jene Herzpause, in der einer vergehe, wenn ihn dann nicht die ganze, sanft weitergehende Natur, wie ein Lebloses, über Abgründe hinüberhübe.“

Zu dem Vergleich der Puppe mit dem Gegenstand kommt dann endlich ein drittes Element hinzu, die Marionette: „Die Puppe hat keine [Phantasie] und ist genau um so viel weniger als ein Ding, als die Marionette mehr ist. Aber dieses Weniger-sein-als-ein-Ding, in seiner ganzen Unheilbarkeit, enthält das Geheimnis ihres Übergewichts. An die Dinge muß sich das Kind gewöhnen, es muß sie hinnehmen, jedes Ding hat seinen Stolz.“ Das heißt: das Ding hat eine konkrete Verwertung, die man berücksichtigen muss, die Puppe hat sie nicht, sie dient nur den Emotionen des Kindes. Sie ist somit für das Kind das erste, einfachste Übungsobjekt. Nur so einen Halbgegenstand konnte das Kind beherrschen.

In dem letzten Absatz des zweiten Abschnittes kommt der Begriff der Puppenseele vor, der in den weiteren Abschnitten noch eine Rolle spielen wird. Das Kind habe nämlich nicht die Puppe gemeint, sondern ihre Seele und deswegen habe es die Puppe – wie es ziemlich enigmatisch heißt – nicht zu einem Götzen gemacht und nicht gefürchtet.

In dem dritten Abschnitt wendet sich der Erzähler direkt an die Puppenseele, die er mit den Seelen der Gegenstände vergleicht: die deutlich anders seien, greifbarer. Die Puppenseele befinde sich an einem unbestimmten Ort: man wisse nicht, ob in der Puppe oder in dem Kind. „Sie begreift sich im reinen Bezug zwischen Puppe und Ich.“¹³ Man wisse nicht, wann sie eigentlich anwesend wäre.

In dem letzten Abschnitt kommt Rilke auf die Puppen von Lotte Pritzel (die Erwachsenen im Verhältnis zu den Kinderpuppen) zurück. Die Apostrophe an die Puppenseele wird

¹³ Waltraud Rusch, *O Puppenseele: Rainer Maria Rilke und die Puppen*. München 1995, S. 25.

fortgesetzt: sie wird bezeichnet als nicht von Gott geschaffen, sondern „von einem Götzen mit Überanstrengung ausgeatmet“. Aus ihr könne man sich nie zurücknehmen. Sie würde (wie es weiter in einem Vergleich mit den alten Kleidern heißt) nie getragen, immer nur aufbewahrt werden – so dass endlich die Motten in sie gekommen seien. Die würden nun wegfliegen und verschwinden.

Man wollte die Puppenseele in den Kinderpuppen aufbewahren, die Puppen aber hätten sie aufgefrassen (wie Larven), um sich selbst zu verwandeln. Sie haben sich in die Motten/Schmetterlinge verwandelt, in eine neue Form, die wir eben jetzt wegfliegen sehen. Damit wird zu den Pritzel-Puppen zurückgekehrt und der Kreis geschlossen. Ihre Puppen sind eben diese verwandelten Kinderpuppen (dank der Puppenseele, die sie aufaßen, deswegen wollten sie auch sonst nichts zu sich nehmen). Weil wir die Puppenseele nicht benutzt haben, haben sich die Kinderpuppen in die Wachspuppen verwandelt.

Sie fliegen weg und verschwinden, das ist eben ihre eigentliche Beschäftigung: das Verschwinden. Sie schweben und wecken unbestimmte Ahnungen.

VI

Rilke war kein Essay-Autor. Nur beiläufig schrieb er Texte, die man als Essays bezeichnen kann: außer dem Puppenessay schrieb er 1919 den Text „Urgeräusch“, in dem er eine Phonograph-Erfahrung aus der Kindheit verarbeitet und sie mit einer Begebenheit aus dem erwachsenen Leben zusammenstellt (Betrachtung der Kronen-Naht des Schädels). Auch solche Texte wie „Über den Dichter“, „Über Kunst“ oder „Erlebnis“ könnte man als Essays bezeichnen.

Den Texten liegt in der Regel eine persönliche Erfahrung zu Grunde, die dann auf eine bestimmte Weise verarbeitet, verdichtet wird. Oft entwickeln sich die essayistischen Texte aus Rilkes Tagebucheinträgen (so war es z.B. mit dem Text „Erlebnis“). Dieser Technik bediente sich Rilke schon sehr früh: schon in den ersten Tagebüchern, noch am Ende des 19 Jh. entstanden, skizzierte er Gedichte, Erzählungen, Rezensionen, die er dann aus dem persönlichen Kontext herauslöste und als getrennte Texte publizierte. Die Tagebucheinträge wurden von Rilke vertieft und in die Richtung des Literarischen verschoben. Die Grenze zwischen dem Tagebuch und der Literatur wurde in manchen Fällen überquert – wahrscheinlich dann, wenn Rilke ein zusätzliches Potential in seinen Erlebnissen fühlte – und aus einer persönlichen Notiz wurde ein literarischer Text. In manchen Fällen erfolgte eine gewisse Verschiebung von Innen nach Außen: aus der persönlichen Welt des Tagebuchs gelangte ein Text zu der äußeren Welt der Literatur. Auch die Stärke der Erlebnisse, der auf Rilke von Außen wirkenden Ereignisse mag mit dieser Verschiebung etwas zu tun haben. (Ähnlich wie mit den Tagebüchern verfuhr Rilke übrigens mit einer anderen Art der persönlichen Notizen: mit dem Briefwechsel, dem er auch oft Abschnitte entnommen hat, die er dann literarisch verarbeitete.)

Ob es dem Puppenessay ähnlich ging und auch er im Tagebuch irgendwie skizziert wurde, ist schwer festzustellen, weil die Tagebücher aus dieser Zeit immer noch unveröffentlicht sind (wie alle späten Tagebücher überhaupt). Auf jeden Fall liegt dem Text eine konkrete biographische Erfahrung zu Grunde: die Begegnung mit den Puppen von Lotte

Pritzel, die Rilke in München 1913, genau am 15. Sept. zum ersten Mal sah. Die Erfahrung wurde so prägend, dass sie zu der Entstehung des Textes führte: sie aktivierte auch andere mit den Puppen verbundene Reflexionen und Erinnerungen aus der Kindheit. Damit ist Rilkes Essay (wie übrigens viele seine anderen Texte auch, nicht nur Essays – am Essay scheint das vielleicht am spürbarsten zu sein) an der Grenze zwischen der persönlichen Biographie und der literarischen Tätigkeit entstanden. Das mag zuerst banal klingen, weil doch alle literarische Texte irgendwie aus dem Biographischen hervorgehen und doch Literatur sind. Im Fall von Rilke haben wir es aber mit einer bewussten Verschiebung zu tun: eine persönliche Erfahrung, die vor dem Ein-Mann-Publikum, d.h. vor Rilke selbst, geschah und von ihm festgehalten wurde, wurde dann kraft eines bewusst gefassten Entschlusses zu einem auch für die anderen bestimmten Text. Das Leben wurde ganz bewusst in einen Text verwandelt. Wenn es etwas Spezielles gibt in der Weise, in der Rilke seinen Essay schrieb, so ist es eben diese Art des bewussten Experimentierens mit der Grenze zwischen dem Persönlichen und Öffentlichen. Das Experiment soll einer näheren Bestimmung dieser Grenze dienen (insofern kann man Rilkes Essay auch als ein Forschungswerkzeug bezeichnen), der Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen dem ahnungslos Empfangenen und dem bewusst Geschaffenen, zwischen dem unbewusst Lebendigen und dem bewusst Erstarten.

Universität Gdańsk. Internationale Konferenz. Der deutsche
Essay und Essayismus von der Romantik bis zur Postmoderne.
Gdańsk, 27. bis 29. Juni 2014

Abschlussrunde, Sonntag, 29. Juni 2014

Kamilla Najdek (Warschau), Matthias Schmidt (Wien), Peter Clar (Wien), Magdalena Maria Bachmann (Innsbruck – nicht anwesend), Joanna Firaza (Łódź), Marion Brandt (Gdańsk), Petra Buchta (Katowice), Anne Schülke (Düsseldorf), Tomasz Ososiński (Warschau), Sławomir Leśniak (Gdańsk), Sarah Scheibenberger (Leipzig), Balasundaram Subramanian (Mandi)

Moderation: Karol Sauerland

Kamilla Najdek

Angesichts der Vielfalt der Beiträge ist es nicht einfach, ein zusammenfassendes Schlusswort zu formulieren. Mir scheint, wir haben sowohl im Geiste des Essays als auch des Essayistischen (so wie es heutzutage verstanden wird) gesprochen, ohne dem einen oder anderen den Vorzug zu geben. Mehrmals und in unterschiedlichen Kontexten wurde auf das erkenntnistheoretische Potenzial des Essays verwiesen und auf Prämissen, die dem essayistischen Denken zugrunde liegen. Im Bestreben, einen Konsens zu erreichen und im Geist des Einverständnisses zu sprechen, vermieden wir aber prinzipielle Probleme, die unsere Positionen unvereinbar machen könnten. Ein solches Problem formulierte in der Einleitung zur Diskussionsrunde Prof. Leśniak: er fragte nach dem Sinn der Gattungsforschung in einer Welt, die bestrebt ist, Grenzen zu verwischen. Meine vorläufige Antwort, die in unserer Runde leider nicht mehr zur Debatte stehen kann, lautet: ja, aber mit Einschränkungen. Walter Benjamin hat am Beispiel des Dramas gezeigt, dass Gattungen jeweils in ihrer Zeit verankert sind. Eine philologisch genaue Arbeit muss also die Kenntnis von Autoren, die das ganze Spektrum der Gattung decken (also auch die miserablen Schriftsteller), und ihrer Kulturwelt voraussetzen. Die Gattungsforschung stellt dementsprechend ein Modell für Weltanschauung, Ästhetik und Rhetorik der historischen Zeit her. Das bedeutet zugleich, dass man mit äußerster Vorsicht Phänomene der Gegenwart behandeln soll. Versuche, Tagesdiagnosen zu erstellen, entsprechen meiner Ansicht nach eher dem Journalismus als der Wissenschaft.

Matthias Schmidt

Ich finde das auch keine einfache Aufgabe, die wir uns jetzt am Schluss gestellt haben, da wir es die ganze Zeit über eigentlich relativ stark vermieden haben, diese Grundbegriffe wirklich anzugehen. Für mich hat der Essayismus eine stärkere Funktion, für mein Arbeiten und mein Denken, da ich ihn als eine spezifische Problemkonstellation, die natürlich ein heuristisches Konstrukt ist, begreife. Ich sehe das auch so, dass man weniger auf den pragmatischen Aspekt der Gattungen eingeht, auch im Umgang mit literarischen Texten, sondern bestimmte Fragen der Form, der funktionalen Ausrichtung von Texten, auch des Übergangsbereichs zwischen eher literarischen und anders orientierten Texten werden damit adressierbar, weil eben dieser Fokus formulierbar wird und in unterschiedlichen Formen auch formulierbar gehalten wird. So problematisch das ist. Wie das wiederum auf einer anderen Ebene mitreflektiert und mitreflektierbar bleibt, das ist eine andere Frage. Aber das ist eben das Schöne daran, wenn es diese Klammer gibt, die aus einer Problematik besteht. Ich glaube, die lebendig zu halten, ist, was wir alle aus unterschiedlichen Richtungen versuchen. Ich weiß nicht, ob ich damit jetzt zu weit gehe, aber das ist schon etwas, das mir unter dem sehr willkürlichen Namen des Essayismus – wobei das -ismus natürlich immer störend bleibt – schon auch zusagt. Meine Frage wäre: Inwiefern man ausgehend von dieser heuristischen Konstruktion immer wieder davon wekommt, immer ein Stückchen weiter, wie kann man das immer wieder mal als Abstoßungspunkt verstehen. Das wäre nach wie vor mein Interesse an diesem Begriff oder an diesem Moment.

Sławomir Leśniak

Abstoßen wohin?

Matthias Schmidt

Abstoßen in dem Sinn, dass man sich immer bewusst hält, dass das kein wirklich stabiler Punkt ist, von dem man im Schreiben ausgeht. Der Essayismus ist nichts, was sich irgendwo finit finden lässt – nicht bei den Autoren, die wir immer wieder genannt haben, wie Müller-Funk, Schärf, Zima –, sondern er ist viel eher eine immer wieder neu zu formulierende Konstellation von Problemkomplexen, die anders arrangiert und konstelliert werden. Insofern kann man in verschiedene Richtungen den Folgerungen nachgehen, die sich daraus ergeben: Man kann zum Beispiel eher Fragen der Form verfolgen oder eher Unterschiede zu anderen Texten eines Autors in den Blick nehmen.

Sławomir Leśniak

Also gattungstheoretische Fragen?

Matthias Schmidt

Nicht unbedingt gattungstheoretisch. Ich hätte das Ganze in eine epistemologische Richtung weitergedacht.

Sławomir Leśniak

Philosophisch?

Matthias Schmidt

Ja, aber ich weiß nicht, ob uns diese Begriffe da so weiterhelfen. Der Essayismus ist in dem Fall tatsächlich spannend, da er eine Konkretisierung bedeutet, die auf einer anderen Ebene stattfindet als diese Begriffe, die auf einer sehr allgemeinen Ebene funktionieren. Diese Abstufung ist etwas, das man als Folge dieses Begriffs in den Blick zu nehmen versuchen kann. Das wäre mein Ansatzpunkt, den ich daran sehr spannend finde. In der Funktion und in dem Sinn kann ich mir das spannend vorstellen, das Konzept als Problematisches auch weiterzudenken.

Peter Clar

Im Grunde hat Matthias viel von dem angesprochen, was auch mein Interesse daran ist. Ich bin absolut nicht der Meinung, dass man den Essay von der Lyrik unterscheiden muss. Ich sehe keinerlei Vorteile von Gattungsbezeichnungen. Man kann den Text immer rhetorisch, formal oder soziologisch – die Kollegin (Magdalena Maria Bachmann) die leider nicht mehr hier ist, hat das ja u.a. gemacht – untersuchen. Gattungsunterscheidungen finde ich eigentlich eher verkomplizierend und unnötig, weil sie keinen Erkenntnisgewinn bringen, sondern nur zusätzliche definitorische Schwierigkeiten bedeuten. Ich finde die Idee des Essayismus als Klammer sehr schön. Wir haben gestern, im Anschluss an die offizielle Veranstaltung, darüber gesprochen, dass diese Klammer keine fixe Klammer ist, sondern immer eine schon in Auflösung befindliche, sich verschiebende Klammer. Ich denke, dass dieses Denken im ersten Moment vielleicht schwierig oder nicht zu einem Ziel führend erscheint, ich glaube aber, dass das ein unglaublich lustvolles Denken sein kann und ich glaube, dass man dieses lustvolle Denken auch in den Texten nachvollziehen können sollte. Das ist mein persönlicher Zugang, wenn ich die Fragestellung auf eine persönliche Ebene beziehen darf.

Sławomir Leśniak

Gattungsunabhängig, ja?

Peter Clar

Gattungsunabhängig, ja. Und dann wollte ich noch auf einen Begriff, der gestern auch öfter gefallen ist, kurz eingehen, nämlich auf den des vorurteilsfreien Denkens, den Sie (Karol Sauerland) genannt haben. Ich glaube, dass das eine sehr schöne Utopie ist, ich glaube nicht, dass das auch nur ansatzweise möglich ist, aber ich denke, dass man versuchen sollte, die eigenen Vorurteile stets zu hinterfragen. Das ist es vielleicht, was typisch essayistisch ist, wenn ich jetzt doch eine Definition einziehen müsste, und dann ist das doch eine schöne Bezeichnung.

Joanna Firaza

Was für mich zentral ist und was ich als Gewinn dieser Tagung für mich verbuche, gleichwohl oder weil ich keine Literaturtheoretikerin bin und mich auch nicht so verstehe, ist zum einen dieses Moment der Grenzauflösung der Genres: Das ist doch ein altes Phänomen, das sich dann ganz schön im Essay niederschlägt. Denken wir an die Gattungsgeschichte der Komödie oder Tragödie und an die Überschneidung der Gattungen im ganzen 19. und 20. Jahrhundert. Insofern sind diese Probleme ein modernes oder postmodernes Phänomen. Wichtig ist dahinter die Tatsache, dass wir uns überhaupt diese Fragen stellen. Dass wir von einem bestimmten Instrumentarium ausgehen, weil wir das auch müssen, um bestimmte Phänomene zu greifen auf einer bestimmten Ebene. Dass das eigentlich schon eine Bedingung ist für die Bewusstwerdung, soweit das gehen kann oder auch nicht. Das ist gewiss ein Gewinn. Der Essayismus ist ein sehr weiter Begriff und das gefällt mir auch. Diese Abstufung, dass wir auch die Möglichkeit haben, über den Essay hinaus und über die Konfrontation mit dieser Gattung hinaus gehen zu können und zu dürfen und uns vorzustellen, dass da eine bestimmte Grundhaltung dahinter steht mit einem großen Raum von Freiheit und der Möglichkeit, Unsicherheit und Zweifel zuzugeben, sich als Autor, Autorin zuzugestehen und für sie eine entsprechende Form zu suchen, nicht zu finden, sondern eben zu suchen. Dieses Prozessuale gefällt mir sehr gut an diesem Begriff und insofern denke ich, dass er ein Schlüssel ist zu vielen Phänomenen.

Marion Brandt

Ich bin die einzige, die keinen Vortrag gehalten hat und keine Essayistikspezialistin ist. Ich bin also einerseits auf Einladung meines Kollegen (Sławomir Leśniak) hierhergekommen, aber auch deswegen, weil ich sehr gerne Essays lese und ich überlege jetzt, warum ich sie gerne lese. Das haben Sie (Joanna Firaza) auch schon angedeutet: Weil es eine sehr freie Form ist. Frei in dem Sinne, dass geistige Freiheit mir daraus entgegen kommt und – jetzt auch schon anknüpfend an die Diskussion – auch formale Freiheit. Dieses Spiel zwischen Reflexion und bildhaftem Denken, das macht mir Spaß. Natürlich haben wir auch in anderen Gattungen Freiheit, aber hier kommt dann noch hinzu, dass versucht wird, eine Antwort zu finden auf eine Frage, die aufgeworfen wird. Diese Frage wird deutlicher formuliert als im literarischen Text, denn natürlich ist jeder Text Antwort auf eine Frage, aber in einem literarischen Text bekomme ich sie nicht so gestellt. Das ist für mich das Interessante am Essay, dass er eine Denkmöglichkeit oder Denkform ist im Schriftlichen und in dem, was das Schriftliche an Möglichkeiten bietet. Mit ‚Essayismus‘ habe ich auch ein Problem. Ich war aber nicht von Anfang an dabei und habe auch die Einführung nicht mitgehört. Für mich wäre das Produktivere, um das Allgemeinerere zu fassen, der Begriff des Essayistischen. Darüber haben Sie ja vorhin auch gesprochen. Das Essayistische wäre das, was ich in verschiedenen Texten aufspüren kann als diese Denkform.

Petra Buchta

Für mich ist das Essayistische, bzw. das essayistische Schreiben, von besonderer Bedeutung. Den Forschungsschwerpunkt meiner Analyse bilden seit einiger Zeit die Frauenliteratur und der Diskurs um Gedächtnis und Erinnerung. Ein Teil der essayistischen Versuche der schreibenden Frauen – und hier denke ich nicht an Hannah Arendt, Hedwig Dohm oder Ricarda Huch – scheint eher eine Mischform zu sein, die zwar den Essay anstrebt, aber mit dem Gattungsmuster nicht ganz übereinstimmt. Nach Gründen dieser Tatsache muss man nicht lange suchen. Die Ausdrucksweise der weiblichen Texte basiert auf der Gattungsfreiheit, die dem Essay zugrunde liegt. Für mich ist deshalb gerade das Essayistische, worüber man sprechen sollte, wenn man viele u.a. die weiblichen Texte nur auf Grund ihrer Andersartigkeit nicht außer Acht lassen will. Das Wichtigste an den Texten, deren essayistische Züge ich als solche gelten lassen möchte, ist die Freiheit des Ausdrucks, neue Sichtweisen, welche die Schriftstellerinnen einbeziehen und die Möglichkeit, den Männern in ihrem Diskurs nicht nacheifern zu müssen und schließlich diese Gattung aufs Neue zu bestimmen, wenn ihre Rezeption der Welt und Ausdrucksweise auch anders sein kann, als die der Männer. Vielleicht bin ich hier im Irrtum, aber ich würde gerne auf Essay und Essayismus als Begriffe verzichten und alles durch den Terminus ‚essayistisches Schreiben‘ ersetzen. Das würde zumindest meine rein theoretischen Probleme lösen.

Anne Schülke

Ich habe einen Vortrag über Jelinek gehalten und das nicht ohne Grund: Ich habe mir eine Frau ausgesucht, die sich im feministischen Diskurs stark positioniert, denn mich interessiert am meisten an der Gattung die Verbindung zum Geschlecht. Gattung und Geschlecht konturieren ein Feld, in dem ich gerne weiter diskutieren würde. Die Gattungen auflösen, das klingt gut, aber sie dann durch einen starken Textbegriff ersetzen, das finde ich ähnlich schwierig. Wenn man sagt: Wir sprechen nicht über die Schwierigkeiten zwischen den einzelnen Gattungen, aber wir etablieren einen so starken Textbegriff, dass andere mediale Ausdrucksformen in irgendeiner Form doch hierarchisiert werden. Das ist etwas, das ich heraushöre, wenn wir sagen: Lasst uns nicht so stark die Gattungsgrenzen ziehen, denn es sind alles Texte. Da wünsche ich mir hybridere Formen, und dass die Grenzen zwischen Text und Film, zwischen Text und Theater, zwischen Text und Bildender Kunst auch noch einmal betrachtet werden.

Das Stichwort Mischform gefällt mir bezüglich eines Denkens, das versucht, sich von subjekt- und logoszentriertem Denken zu lösen. Wie ich es gestern aus Ihrem Vortrag (Karol Sauerland) aufnehmen durfte, ist das ein eher ökologisches Denken. Es würde mich interessieren da weiterzudenken. Die Möglichkeit, die ich im essayistischen Schreiben sehe – so löse ich mir das Gattungsproblem: Ich würde es, da es den Prozess betont, essayistisches Schreiben nennen – ist, dass durch die Offenheit oder Freiheit dieses Schreibvorgangs ein Denken möglich wird, das das Nicht-Menschliche miteinbezieht: Ein Fahrrad, einen Fernsehapparat, einen

Roboter. Das finde ich auch perspektivisch sehr interessant, um – und da kommt vielleicht doch noch einmal die Geschichte ins Spiel – ein humanistisches Denken durch eine Hintertür wieder einführen zu können. In dem Zusammenhang fand ich Ihren (Karol Sauerland) Hinweis auf Bruno Latour interessant.

Karol Sauerland

Ich möchte als erstes meinen Beitrag „Kein Essay“ noch einmal stark machen, denn es erscheint mir als eine Möglichkeit die Denkunterschiede besser zu unterscheiden. Kamilla Najdek spricht von Denkformen, das kommt mir sehr zupaß. Eine streng wissenschaftliche Denkform ist bis zu einem gewissen Punkt gefordert, solange keine Zweifel aufkommen, dann muss man, wie ich das ausgeführt habe, sein eigenes Wissenschaftsgebiet einfach überschreiten. Das wäre nur die Wiederholung von dem, was ich ausgeführt habe. Aber ich möchte jetzt auf etwas anderes verweisen. Der Essay kommt mit der Schriftkultur auf. Er ist rhetorisch anders aufgebaut als Formen, deren man sich vorher bediente: der Rede, der Predigt, der Erzählung. Die Essayisten sind ja schreibwütige Menschen. Sie müssen dauernd irgendwas aufschreiben, weil sie keine Möglichkeit zum Reden haben. Wenn sie öffentlich reden könnten, würden sie wahrscheinlich rede-wütige Menschen sein. Man sollte sich also überlegen, wie der Essay von der Schriftkultur abhängig, wie der Unterschied zu den rhetorischen Formen, die man vorher anwandte, aussieht. Es gab zwar, Frau Najdek hatte, wie ich mich erinnere, gestern darauf hingewiesen, daher den Traktat, doch er unterscheidet sich vom Essay, wenn man sich das vom Standpunkt jener Autoren ansieht, die dann später Essays schrieben. Hinzuzufügen wäre, daß im 18. Jahrhundert der Dilettantismus stark gemacht wird, Essayismus und Dilettantismus gehören jedoch zusammen, wobei ich Dilettantismus im Sinne der Romantik, aber auch Goethes als etwas Positives ansehe.

Tomasz Ososiński

Ich kann nur schwer Stellung nehmen, da ich mich an der ganzen Diskussion nicht beteiligt habe. Ich kann nur ganz kurz aus meiner Sicht sagen und mich dabei auf die Texte von Rilke beziehen, mit denen ich mich befasst habe: Es war nämlich so, dass ich mich mit Rilke schon seit längerem befasst habe, und dann hat mir Professor Leśniak eines Tages vorgeschlagen, dass ich über seine Essays hier vortragen könnte, und dann habe ich versucht, diese Gattungskategorien auf den Puppenaufsatz, auf den Puppenessay anzuwenden und das, das sage ich jetzt ganz persönlich und aus meiner Sicht, das hat mir ganz wenig geholfen. Ich habe versucht, etwas Neues herauszufinden, mit diesen Fragestellungen, über die wir hier jetzt sprechen, aber das hat mir nicht viel geholfen. Vielleicht habe ich das auch nicht intensiv versucht, aber für mich persönlich waren diese Gattungsbegriffe nicht so einleuchtend. Als ich mich mit Rilkes Texten beschäftigt habe, habe ich mich auf ganz andere Dinge konzentriert und nicht daran gedacht, ob es ein Essay ist oder nicht.

Sławomir Leśniak

Ich fange vielleicht mit einer biografischen Bemerkung an. Anfang 2000 war ich in Tübingen und habe da mein Buch zur Typologie des Essays geschrieben. Da hat mich einmal in einem Gespräch ein Deutscher gefragt, ganz unvermittelt, worüber ich denn so schreiben würde, woraufhin ich antwortete: über Essay und Typologie. Es sei ein Wahnsinn, sagte er, was ich da machen würde! Typologie und Essay! Das gehe nicht zusammen. Da ist mir schlagartig bewusst geworden – und ich möchte dieses Moment hier sehr stark betonen –, dass ich gerade beim Schreiben über den Essay als einer explizit nicht typologisierbaren Textsorte den Widerspruch aushalten muss. Wenn ich diesen Widerspruch nicht ausgehalten hätte, ihn nicht hätte auszuhalten versucht, den Widerspruch, eine Möglichkeit einer Typologie innerhalb des Essays zu erproben – der sich eben, noch einmal, jeder klassifizierenden und diskursiven Festlegung per definitionem entzieht –, hätte ich gar nicht schreiben können. Es geht mir dabei um einen Schreib- und Denkprozess, der voraussetzen würde, dass dessen Gelingen und Resultate von vornherein unsicher wären, ja, dass man da auch scheitern könnte.

Ein zweiter Punkt, der vielleicht befremden mag, ist die (literarische) „Unschuld“ bei Essayisten und im Essay. Die Essayistik z.B., die Thomas Mann exzessiv betrieben hat, wurde von manchen als nicht essayistisch angesehen. Es hieß, Thomas Mann habe eben essayistisch schreiben *wollen*. Der Essayist nämlich wisse nichts davon, dass das, was er schreibt, ein Essay sei. Schon bei Lessing, sagt einmal E.R. Curtius, gibt es Stellen, an denen Lessing über die Liebe so schreibe, dass er sie nicht postuliere oder definiere, sondern die Liebe in seiner Sprache sozusagen zum Vorschein kommen lasse. Dies ist eben die literarische „Unschuld“, die ich hier meine, das Unbewusste, das zugleich aber ein Bewusstsein voraussetzt. Ich würde dieses Moment im Essay sehr stark herausstellen, im Essay oder im Essayistischen, vielleicht in beidem, denn wenn es dieses Moment der „Unschuld“ (ich wiederhole: im literarischen Sinne) nicht gäbe, so scheinen sich die Konturen des essayistischen Schreibens im emphatischen Sinne zu verflüchtigen. Wir haben von Frau Bachmann gehört, welche soziologischen Feinheiten und Mechanismen usw. hier thematisiert werden können und dass Chargaff eben essayistisch schreiben *wollte*.

Zur Schrift: Essay als Schriftkultur. Ich habe einmal einen Text über Vilém Flusser geschrieben, der bekanntermaßen eben den Übergang – wenn wir das gelten lassen, dass es einen solchen Übergang überhaupt gibt – von der Schriftkultur zur Bild- und Informationskultur als ein fortschreitendes Aussterben der Schrift inszeniert. Und hier ist, meine ich, die Bemerkung von R. Barthes festzuhalten, dass zur Information auch die Schrift gehöre. Flusser schreibt jedoch, wie er sagt, Essays, indem er gleichzeitig die Schrift scheinbar verlässt. Die Bewegung von der Schrift zum Bild, zur Metapher, zur Suspendierung der Schrift setzt bei ihm paradoxerweise eine Essayform voraus, eine Art Freiheit, dass zum Beispiel Assoziationen und all das, was den Essay vielleicht auch ausmacht, literarische Gültigkeit haben.

Karol Sauerland

Aber bei Flusser ist es doch so: Flusser will wieder zur Rede zurück.

Sławomir Leśniak

Er kann es nicht anders. Er will durch das (technoimaginäre!) Bild hindurch ins Wortlose, bleibt aber immer noch in der Schrift. Es ist eine Zirkulation von der Schrift zur Rede und umgekehrt.

Karol Sauerland

Er will aber gehört werden.

Sławomir Leśniak

In seinem Duktus aber (hört man z.B. seine Reden im Internet) scheint er so zu sprechen, wie er schreibt.

Karol Sauerland

Nach meiner Meinung ist Flusser ein neues Phänomen des Zurückgehens, dadurch, dass wir die Internetkultur haben, des Zurückgehens auf die Rede.

Peter Clar

Ich glaube, dass tatsächlich das Internet für Dekonstruktion und Essayismus ganz neue Möglichkeiten eröffnet, die aber in ihnen angelegt sind. Ich glaube zudem nicht, dass es ein Zurückgehen ist, wenn man im Internet veröffentlicht, sondern etwas anderes.

Kamilla Najdek

Er wurde da aufgenommen.

Peter Clar

Aufgenommen wurde man auf CDs oder Platten schon lang vorher, oder vom Phonographen.

Karol Sauerland

Aber es ist doch die allgemeine Zugänglichkeit. So eine CD muss man ja kaufen. Während man Flusser durch Klicken im Internet findet. Der Nachteil ist, dass er so lange redet und so viele Pausen macht. Man braucht viel Zeit.

Sławomir Leśniak

Bei Flusser gibt es noch so etwas wie den ironischen Vorgang, dass er schreibt und zugleich vorgibt, es taue nichts, was er da schreibt. Oder er gibt ein Zitat an, in dem vieles nicht stimmt. Die Ironie und der Dilettantismus gehören für mich eben zu der „Unschuld“ die ich vorhin angesprochen habe.

Besonders angeregt hat mich der Ansatz von Herrn Subramanian, der das Postkathartische bei R. Kassner hervorhebt. Wie sieht der Essay aus, wenn der

Schreibende schon der Verwandelte ist? Wenn er seinen Text nur zelebriert? Das sieht man sehr stark bei Kassner. Oder das Problem der (De-)Konstruktion, das Postmoderne, das bei Zima oder Müller-Funk, wie Matthias Schmidt sagte, nur ansatzweise thematisiert wurde. Dieser Ansatz könnte noch, wie mir scheint, mit Gewinn entfaltet werden. Den Essayismus einerseits und den Dekonstruktivismus von Derrida u.a. andererseits zu sehen, ohne dabei in die dekonstruktivistische Falle geraten zu müssen, wäre sicher einer weiteren Reflexion wert.

Sarah Scheibenberger

Ich wollte zwei für mich zentrale Punkte oder Fragestellungen noch einmal aufgreifen. Zum einen die Unterscheidung zwischen dem Essayistischen und dem Essay: Ich frage mich, ob diese haltbar und nicht eher eine platonisierende Fragestellung nach dem Wesenhaften des Wesens ist, was letztlich zu gar nichts führt und auch implizieren würde, dass es einen nicht-essayistischen Essay gibt. Den kann es gar nicht geben. Vielleicht gehen wir Goethe hier auf den Leim und stellen den Essay als Naturform neben Epos, Lyrik und Drama. Der Essay ist eine sehr moderne, oder vielleicht sollte man den Begriff des Modernen nicht verwenden, aber doch eine vergleichsweise sehr neue, eine neuzeitliche Form, die eben nicht als gegebene Naturform, Dichtungsart, oder wie auch immer, im Sinne von Goethe begriffen werden sollte.

Der zweite Punkt war der Essay als kritische Denkform überhaupt: Kamilla, du hattest das nochmal angesprochen in Bezug auf den Vortrag von Herrn Sauerland. Ich denke auch, dass man das kritische Potential des Essays sehr ernst nehmen sollte und mein Anliegen war ja auch – nicht nur in Bezug auf Benjamin, denn ich hatte versucht, Benjamin als Fallbeispiel sozusagen herauszugreifen –, den Essay als Theorie des Urteilens zu begreifen, oder auch als Inszenierung des Urteilens. Und es ist auch kein Zufall, dass Lukács zum Beispiel immer wieder die Formel verwendet „bei Gelegenheit von“. Lukács geht immer von einem bestimmten Gegenstand aus, und ich denke das gilt für die meisten Essays, er nimmt immer den vorliegenden Gegenstand zum Anlass, darüber hinausgehend allgemeine Fragestellungen zu behandeln. Seien es, mit Blick auf die Vortragsthemen dieser Tage, Rilkes Puppen, die Wachspuppen, die bei zu starker Körpernähe schmelzen und dadurch an die verlorene Kindheit und auch an die proteushafte Natur des Essays selbst erinnern, oder sei es Erasmus von Rotterdam, der nur Anlass ist, methodologische Fragestellungen oder Fragen nach der richtigen Haltung des Historikers aufzuwerfen. Also irgendwie wird hier immer die Frage nach dem richtigen Urteilen verhandelt. Das würde auch im Rückschluss Aufschluss geben über die Schwierigkeit, der wir uns als Urteilende in dieser Runde gegenüber sehen. Denn auch wir müssen in einer Gemeinschaft von Beurteilenden sozusagen die einzelnen Texte, die vielleicht Aufsätze, Prosaskizzen, Traktate was auch immer sind, auf den Begriff des Essays bringen und so vollführen wir genau das, was der Essay als Prozess des Urteilens vorführt oder inszeniert.

Anne Schülke

Also, du würdest vorschlagen, die Unterscheidung zwischen Essay, Essayismus und essayistischem Schreiben nicht zu treffen?

Sarah Scheibenberger

Sie zumindest in Frage zu stellen, ja! Ich habe den Eindruck, dass in der neueren Essay-, Essayismusforschung diese Trennung als gegeben angesehen wird, vielleicht ist das so aber überhaupt nicht haltbar.

Anne Schülke

Ein wissenschaftskritischer Blick auf die Situation also.

Sarah Scheibenberger

Eine Anregung, ja.

Karol Sauerland

Das würde meinen Standpunkt stark machen, nämlich in dem Augenblick, wo es einen Anlass gibt, Grenzen zu überschreiten. Dann kommt es zum essayistischen Schreiben, ob es nun eine geschlossene Form wird, weiß man ja nicht, aber das von mir angeführte Darwin-Zitat zeigt ein sehr essayistisches Herangehen an dieses Problem.

Anne Schülke

Dann wäre es vielleicht auch möglich, dass sich mit den Problemen der Moderne der Essay – ich formuliere es einmal salopp – erledigt hat?

Sarah Scheibenberger

Ja, genau. Womöglich darf man den Essay eben nicht als naturgegebene Form hinnehmen.

Peter Clar

Welche Formen sind naturgegeben?

Sarah Scheibenberger

Für uns als Germanisten offensichtlich immer noch die Goethe'schen Naturformen. Die nehmen wir doch tatsächlich als naturgegeben hin. Ich weiß nicht, ob der Essay ohne weiteres diesen drei Naturformen angegliedert werden darf oder ob der Essay nicht tatsächlich eine sehr neuzeitliche Erscheinung ist.

Peter Clar

Aber ich glaube, dass diese Naturformen schon von sehr vielen hinterfragt wurden, nicht nur von der Dekonstruktion.

Sarah Scheibenberger

In der Gattungspoetik, ich beschäftige mich im Rahmen meiner Dissertation auch mit diesen Fragen, werden diese Formen zwar hinterfragt, aber man landet doch immer wieder bei diesen drei Naturformen oder Textsorten, welchen Begriff man auch immer wählt. Aber man landet immer bei dieser Dreiheit.

Matthias Schmidt

Ich hätte jetzt auch gerne nochmal das Paradoxe stark machen wollen, um das auch als direkten Einwand gegen diese „Unschuld“ in Stellung zu bringen. Ich finde es sinnvoll, wenn man die Intention zurücknimmt oder vielleicht sogar herausnimmt, sie somit nicht zu einem Kriterium werden lässt, vielleicht auch nicht zu einem Ausschlusskriterium, dass es keine Essays werden können, wenn die Intention zum Essayistischen da war, oder wie auch immer man das in Stellung bringt. Ich glaube, das Paradoxe hat in allen Wortmeldungen eine große Rolle gespielt und ist auch für die Form und Funktion all dieser Terme relevant. Meinst du (Sarah Scheibenberger) das mit dem „Kritischen“ bei Benjamin nicht auch in einem ähnlichen Sinn?

Sarah Scheibenberger

Oder im Sinne von Adornos Wort vom Essay als „kritischer Form par excellence“. Es ist ja kein Zufall, dass das Wort des Kritischen in Bezug auf den Essay häufiger fällt, das gilt ja nicht nur für Benjamin.

Sławomir Leśniak

Das ist ein Problem, das Sie (Matthias Schmidt) jetzt gerade angesprochen haben, von Wissenschaft und Essayistik und Intention. Ein Wissenschaftler stellt sich ein Ziel und ist auf dieses Ziel methodisch ausgerichtet in seinem Denken. Der Essayist verfährt ja subversiv, er will ja über das Gegebene hinaus gelangen ins Mehrperspektivische. Es ist der Konflikt zwischen Wissenschaftler-Typus und Essayisten-Typus, den ich übrigens auch in meiner Einführung angedeutet habe. Dass manche prominenten Essayisten (etwa Benjamin, Hofmannsthal oder Kassner) Schwierigkeiten mit ihren Habilitationen oder geradezu eine Aversion gegen den akademischen Lehrbetrieb empfanden, ist dafür nur ein Symptom.

Matthias Schmidt

Ich finde den Ausdruck des Konflikts wesentlich stärker als den der Unschuld. Wobei der Begriff der Unschuld sich natürlich auch in diesem Feld zu bewegen hat. In dieser Hinsicht ist er sicherlich sehr fruchtbar, aber ich wollte ihn nur nicht als Bedingung angeführt wissen.

Balasundaram Subramanian

Herr Leśniak hat ja schon auf mein Referat hingewiesen. Vor allem auf die Thematik des postkathartischen Ansatzes. Vielleicht könnte ich dazu noch auf ein

Gleichnis von den Schriften Alexander von Humboldts hinweisen. Humboldt vergleicht die Erkenntnissuche mit einer Bergbesteigung, und ich würde gerne auch den Essayismus damit in Zusammenhang bringen. Man erhofft sich bei der Besteigung klare Sicht vom Gipfel her. Wenn man den Gipfel erreicht, ist leider ein Großteil der Landschaft unten im Tal noch vernebelt. Dennoch preist man den Augenblick, diese schöne Aussicht, um andere zur Bergbesteigung zu ermuntern. Ich möchte den Versuch, alles essayistisch anzuverwandeln, als eine Bergbesteigung bezeichnen, wo letztendlich diese anamnetisch ausgelöste Suche doch umschlägt, und der Pfad oder der Weg Alles bedeutet. Wichtig ist nicht mehr das Erreichen eines Zieles, sondern einfach der Pfad oder der Weg. Auf englisch formuliert: The quest is also the conquest. Darin besteht das Geheimnis des Essays und ich möchte vielleicht zu guter Letzt noch auf einen Essayisten verweisen, auf einen großartigen Essayisten, den wir nicht ein einziges Mal erwähnen konnten, und zwar weil wir uns auf den deutschen Essayismus fokussiert haben, nämlich auf E.M. Forster, den großen englischen Essayisten, vor allem auf seinen Aufsatz „On Anonymity“. Welche Rolle spielt die Anonymität bei der Gestaltung eines Essays?

Karol Sauerland

Ich glaube, dass wir eigentlich damit einen Schlussstrich machen können, der aber voller Strichelchen bleibt, bei denen wir es mit lauter Lücken zu tun haben, es bleiben uns damit genügend Leerstellen, die zum Nachdenken – um es postmodern oder Lacan'sch auszudrücken – auffordern. Wir wollen uns nun bei Herrn Leśniak bedanken, dass er auf die Idee gekommen ist, diese Tagung auszuschreiben. Denn viele sind ja aus der Ausschreibung heraus Teilnehmer unserer Konferenz.

Śławomir Leśniak

Manche haben abgesagt.

Karol Sauerland

Das gehört zum Beruf. Es ist vielleicht die erste germanistische Tagung in Polen, die ich als Ausschreibungstagung bezeichnen würde. In Polen ist die Ausschreibung nicht das übliche, so wie auch Professuren und andere wissenschaftliche Stellen nicht richtig ausgeschrieben werden, und ich glaube, ich werde auch einmal eine Tagung in Warschau ausschreiben. Zu betonen wäre, dass das Thema und die Beiträge, die ich hören durfte oder konnte, interessant und anregend waren. Damit wollen wir mit einem freudigen und fröhlichen Gemüt diese Tagung verlassen. Es gibt ja noch Mittagessen.

Transkription

Dr. Anne Schülke, Düsseldorf, Sa, 5. Juli 2014.

Über die Autorinnen und Autoren

MAGDALENA BACHMANN (MMag. Dr.), Studium der Chemie (2003–2008), Doktoratsstudium der Naturwissenschaften und Studium der Deutschen Philologie an der Univ. Innsbruck (2008–2012). Seit 2012 Doktoratsstudium Literatur- und Kulturwissenschaft mit einer Arbeit über Erwin Chargaff an der Univ. Innsbruck. Derzeit (10/2014–06/2015) Junior Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Wien. Forschungsinteressen: nicht-fiktionale Prosa, Literatur und Wissen, Thomas Mann.

PETRA BUCHTA (M.A.) studierte an der Schlesischen Universität in Katowice. Ihr Forschungsschwerpunkt ist das Schaffen von Erika Mann, mit besonderer Berücksichtigung ihres journalistischen Werkes. Zu den sonstigen wissenschaftlichen Interessen der Doktorandin zählen Diskurs um Erinnerung und Gedächtnis (Magisterarbeit: „W.G. Sebald und Jan Peter Tripp ‚Unerzählt‘. Blick und Wort in gegenseitiger Korrespondenz“) und die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum (u.a. publizistische Aktivität von Otto Forst de Battaglia).

PETER CLAR (M.A.), geb. 1980. Literaturwissenschaftler und Schriftsteller. Studium der Komparatistik, Spanisch und der Germanistik an den Universitäten Wien und der Universidad Autónoma de Madrid. 2004–2012 Mitarbeiter des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, mehrere Publikationen über die Autorin, u.a. 2009 gemeinsam mit Christian Schenkermayr „Theatrale Grenzgänge“. Jelineks Theaterertexte in Europa. 2008–2012 Univ.-Ass. i.A. am Institut für Germanistik der Universität Wien, 2012 Visiting Scholar an der UC Berkeley. Zahlreiche literarische Veröffentlichungen, u.a. 2009 „Nehmen Sie mich beim Wort“ und 2011 „Alles was der Fall ist“.

JOANNA FIRAZA (Dr. habil.), studierte Germanistik an der Universität Łódź (Polen) sowie an den Universitäten Augsburg und Gießen. 2000 promovierte sie mit einer Arbeit zur Dramenästhetik von Rainer Werner Fassbinder. Seit 2000 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Literatur und Kultur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz der Universität Łódź. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Geschichte und Ästhetik der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Drama und Theater der Moderne, komparatistische Fragestellungen. Habilitationsschrift zum Thema Humor-Konzept im Dramenwerk Frank Wedekinds (Peter Lang, 2013).

ROBERT KOWALSKI (Dr.), geb. 1971. Studien der Germanistik in Gdańsk, Wien und Heidelberg. Promovierte 2013 über das Schaffen von Albert Drach. Lebt als Universitätslehrer

und Deutsch-Lektor in Gdynia. Wissenschaftlich interessiert an der neueren österreichischen Literatur und ihren Berührungspunkten bezüglich der Philosophie und Ästhetik.

WOLFGANG MÜLLER-FUNK, Prof., studierte Germanistik, Philosophie, Geschichte und Spanisch an der Univ. München, 1980 Promotion, 1993 Habilitation an der Univ. Klagenfurt (Philosophie/Germanistik). Er war seit 1993 Privatdozent an der Univ. Wien (und an der Univ. Klagenfurt), Prof. für German Cultural Studies an der Univ. Birmingham (UK) von 1998- 2002. Danach zahlreiche Professuren im In- und Ausland. Seit 2009 lehrt er Kulturwissenschaften am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Wien. Forschungs koordinator der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät. Leitung und Koordination diverser Forschungsprojekte und -initiativen. Zahlreiche Gastprofessuren und Scholarships im In- und Ausland. Schwerpunkte seiner Forschung und Kulturtheorie: Essayismus, Narratologie, Romantik und Avantgarde sowie Literatur und Kultur der klassischen Moderne in Österreich und im europäischen Kontext (*Kakanien revisited*, zentraleuropäische Studien). Wichtige Einzelpublikationen: „Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus“ (1995), „Die Dichter der Philosophen“ (2013), „Die Farbe Blau“ (2000), „Die Kultur und ihre Narrative“ (2002/2007), „Kulturtheorie“ (2006/2010), „The Architecture of Modern Culture“ (2012). 2013 Ehrenzeichen der Republik Österreich für Wissenschaft und Kunst. www.wolfgang.mueller-funk.com.

KAMILA NAJDEK (Dr. habil.), wiss. Mitarbeiterin an der Universität Warschau. Studierte Germanistik und Philosophie, beide Studien abgeschlossen mit Arbeiten über Fr. Nietzsche. Dissertation zum Thema literarische Biographik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Habilitationsschrift über philosophische Rhetorik Hamanns und Benjamins. Mitherausgeberin der literaturtheoretischen Reihe „Literatura żywa“. Wissenschaftliche Interessen: Literaturtheorie und Ästhetik, insbesondere des 18., 19. und 20. Jahrhunderts, Dialogforschung.

TOMASZ OSOSIŃSKI (Dr.), geb. 1975, akademischer Lehrer, Autor und Übersetzer; Adiunkt in der Nationalbibliothek und in der Linguistischen Hochschule in Warschau. Autor der wissenschaftlichen und literarischen Beiträge (letztens ist im Verlag von Zeszyty Poetyckie sein Band „Fünf Fabel“ und in Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego eine Monographie zur Ironiekonzeption von Friedrich Schlegel unter dem Titel „Ironia i jednostka“ erschienen). Begründer und erster Vorsitzender des Polnischen Literaturübersetzerverbandes.

RAFAŁ POKRYWKA (Dr.), Studium der Germanistik und Polonistik an der Universität Rzeszów. Dissertation über autobiografische Schriften deutscher und polnischer Autoren im werkübergreifenden Kontext. Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Bydgoszcz. Aktuelle Forschungsgebiete: Konventionen des Lesens, Rezeptionsforschung, der neueste Roman.

KAROL SAUERLAND, Prof. an der Universität Warschau und Thorn. Promovierte über Diltheys Erlebnisbegriff. Er befasste sich mehrfach mit der Ästhetik Adornos (Habilitation:

„Adornos Ästhetik des Nichtidentischen“) und mit dem Verhältnis von Polen und Juden, von Literatur und Theologie. 2010 verfasste er eine Arbeit über die späte Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa. In den Jahren 1991–2000 war er Vorsitzender der philosophischen Gesellschaft in Warschau. War Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin und u.a. Preisträger der Humboldtstiftung und Gastprofessor im Ausland (Kassel, Frankfurt am Main, Mainz). Derzeit ist er an der Pommerschen Akademie in Słupsk (Polen) tätig.

SARAH SCHEIBENBERGER (M.A.), Studium der Germanistik, Philosophie und Lateinischen Philologie in Freiburg, Rom und Bologna. Mitarbeit in der Forschungsstelle „Nietzsche-Kommentar“ der Universität Freiburg (Kommentar zu Nietzsches „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ im Druck). Derzeit von der Studienstiftung des deutschen Volkes geförderte Promotion zu „Formen des Essayistischen im Werk von Walter Benjamin“ an der Universität Leipzig. Für das WS 2014 Visiting Research Fellow an der Brown University, USA.

MATTHIAS SCHMIDT (Mag. Mag.), studierte Philosophie und Germanistik in Wien, wo er als DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften promoviert, unter dem Arbeitstitel: „Versehrtes Erkennen. Differenzsensible Schreibstrategien im Exil bei Walter Benjamin und Siegfried Kracauer“. 2012 war er Visiting Scholar an der UC Berkeley (Rhetoric). Forschungsschwerpunkte sind u.a.: Literaturtheorie, Differenztheorien, Rhetorik, Gestus, Exil, Avantgarde, Theoretisierungen von Pornografie. Jüngste Publikation: Narrative im (post-)imperialen Kontext. (Hg.): Tübingen: Francke 2015 (im Erscheinen).

ANNE SCHÜLKE (Dr.), Autorin und Literaturwissenschaftlerin. Studium der Germanistik und Philosophie an der Universität Düsseldorf. Kunst- und Literaturvermittlung. Promotion mit „Autofiktion im Werk Paul Nizons“. Lehraufträge am Institut für Germanistik und am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Universität Düsseldorf. Vorträge auf internationalen Tagungen. Literarische und wissenschaftliche Publikationen zu Theorie und Praxis auto-/biographischen und essayistischen Erzählens.

BALASUNDARAM SUBRAMANIAN, Prof. an der School of Humanities & Social Sciences am Indian Institute of Technology. Er promovierte bei Prof. Jacob Steiner in Karlsruhe mit einem Zeilenkommentar zu den Duineser Elegien („Engel und Mensch. Studien zu Rilkes Duineser Elegien“ 1986). War bis 2011 Vize-Präsident und Herausgeber der Goethe-Gesellschaft in Indien. Verfasste mehrere Artikel zu Kassner, Rilke, Goethe, Wieland und Alexander von Humboldt: z.B. „Die Visionen der Stadt bei Rilke“, „Zur Konstellation Rilke-Kassner-Tagore“, „Goethe and the Vision of Wisdom“. Er war Visiting Professor in Dresden, Jena und Bielefeld.

EWA WOJNO-OWCZARSKA (Dr.), schloss 1999 das Hochschulstudium mit Auszeichnung ab und arbeitete als Doktorandin an der Universität Warschau. 2001 erhielt sie ein Stipendium des Bayerischen Staatsministeriums für Forschung, Wissenschaft und Kunst an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2003 promovierte sie an der Universität Warschau.

Seit der Promotion ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Universität Warschau. Zur Zeit ist sie Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Humboldt-Universität Berlin (Institut für deutsche Literatur). Ihre Schwerpunkte sind die Literatur des 20. Jahrhunderts, insbesondere das Schaffen von Kathrin Röggla, Frauenbilder in den Werken deutschsprachiger und polnischer Autorinnen und Autoren, deutsche, österreichische und polnische Geschichte und Kulturgeschichte sowie Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Musik unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Literaturoper.