

Deutsche Essays
Prosa aus zwei Jahrhunderten

Ausgewählt, eingeleitet und erläutert
von Ludwig Rohner

Band 1 : Essays avant la lettre

Deutscher
Taschenbuch
Verlag



Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten
in 6 Bänden

- Band 1 : Essays avant la lettre
- Band 2 : Klassiker des deutschen Essays I
- Band 3 : Klassiker des deutschen Essays II
- Band 4 : Neuere deutsche Essays I
- Band 5 : Neuere deutsche Essays II
- Band 6 : Neuere deutsche Essays III

GE 6911 R737-1



1992/1002A

Ungekürzte Ausgabe
Oktober 1972
Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,
München
Lizenzausgabe des Hermann Luchterhand Verlages,
GmbH, Neuwied und Berlin
Umschlaggestaltung: Celestino Piatti
Gesamtherstellung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei,
Nördlingen
Printed in Germany · ISBN 3-423-06013-1

Inhalt

Versuch über den Essay	7
PROLOG	
Essayisten über den Essay	
Voratz	23
Herman Grimm	
Zur Geschichte des Begriffs Essay (1890)	25
Georg von Lukács	
Über Wesen und Form des Essays (1910)	27
Max Bense	
Über den Essay und seine Prosa (1932)	48
Theodor W. Adorno	
Der Essay als Form (1938)	61
Essays avant la lettre	
Voratz	84
Johann Michael von Loen	
Die Schweiz im Jahr 1719 und 1724 (1749)	85
Justus Möser	
Harlequin, oder Verteidigung des Groteske- Kommischen (1761)	94
Immanuel Kant	
Versuch über die Krankheiten des Kopfes (1764)	125
Gothold Ephraim Lessing	
Die Schönheit als Gesetz der griechischen Künste (1766)	137
Johann Gottfried Herder	
Shakespeare (1773)	163
Helfried Peter Sturz	
Erinnerungen aus dem Leben des Grafen Johann Ernst von Bernstorff (1777)	183
Christoph Martin Wieland	
Über die ältesten Zeitkürzungsspiele (1781)	213
Adolph von Knigge	
Meine eigene Apologie (1784)	233
Georg Forster	
Über Leckerleien (1789)	244
Georg Christoph Lichtenberg	
Über einige wichtige Pflichten gegen die Augen (1791)	262

erklärt er sich deutlicher. »Abhandlungen von gehörigem Umfange«, heißt es hier, »beanspruchen sowohl von Seiten des Autors, der sie schreibt, als von der des Publicums, das sie liest, ein gutes Theil Zeit, und Zeit stellen weder die fürstlichen Verhältnisse Euror Hoheit, noch mein angestrebter Dienst mir selber zur Verfügung. So bin ich dahin geführt worden, nichts als eine Reihe kurzer Bemerkungen niederzuschreiben, die ich ESSAYS nannte: ein neues Wort für eine alte Sache, denn Seneca's Briefe an Lucilius sind auch nichts als Essays, d. h. zerstreute Bemerkungen, *dispersed meditations*, in Form von Briefen.« An einer andern Stelle der Vorrede nennt er seine *Essays delibations*, wieder wo anders: nur Salzkörner, die Appetit machen sollen ohne zu sättigen.

Man sieht, wie gewandt Bacon, indem er sich nur auf Seneca beruft, die Erfinderschaft des Essays für sich in Anspruch nimmt. Montaigne scheint er gar nicht zu kennen und citirt dessen Namen kaum irgendwo darin. Wie dem nun sei, den Charakter des Essays hat Bacon festgesetzt. Seine Essays sind nicht, wie die Montaigne's, Abhandlungen zur Illustrirung seiner literarischen Liebhabeereien, sondern kurze Auszüge gleichsam ungeschriebener umfangreicher Bücher und zugleich Äußerungen persönlichen Denkens. Diese knappe Art, von Behauptung zu Behauptung zu eilen, sagte dem englischen Publikum zu. Shakespeare's Stücke sind eine Betätigung der gleichen Production in dichterischer Form. Aber doch erst zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, als die Machperiode der Zeitschriften begann, trat die völlige Entwicklung und Ausbeutung des Essays ein. Keine Form war so geeignet, augenblickliche Wirkungen zu erzielen. Die Essayisten bilden eine Schule derer von nun an, die so ihre Gedanken ausschütten. Die brilliantesten Schöpfungen dieser Art bieten Voltaire's *Lettres anglaises* dar. Um englische Art zu denken seinen Landsleuten verständlich und geläufig zu machen, entnahm Voltaire der englischen Literatur selbst die literarische Form, deren er dafür bedurfte, und kehrte zum einfachen Briefe an das Publicum zurück, wie Seneca sie schrieb.

Was meine Aufmerksamkeit auf den Essay als literarische Form zuerst hinlenkte, waren weder Montaigne's, noch Bacon's, noch die Essays Addison's, Locke's, Hume's und der Andern, sondern die Emerson's. Ralph Waldo Emerson hat dem Essay eine wiederum andre Bedeutung gegeben. Die früheren Essayisten waren Schriftsteller, Emerson war Prediger. Seine Essays könnten man als kurze niedergeschriebene Predigten charakteri-

siren, die an Jedermann gerichtet sind. Zum wirklichen Essay ist heute erforderlich, daß er in fließenden, individuell gehaltenen Gedankenreihen etwas allgemeines Verständliches rasch behandle.

In diesem Sinne nahmen neben Emerson Carlyle und Matthew Arnold die literarische Form auf. In Allem, was sie über die Dinge sagen, steht die Sache selbst nicht höher oder niedriger als ihre eigene Person, in deren Geiste sie sich spiegelt. Es lag in ihrer Natur, so zu schreiben. Macaulay's Essays sind dieser Auffassung nach vielleicht keine ächten Essays, da er die Sache zu stark hervortreten läßt und zu viel exakte Kenntnisse zu vermitteln sucht. Auch Bacon wollte nur belehren, aber dadurch, daß er sich aussprach wie er selbst dachte. Ich für mein Theil habe diese Form oft gewählt, um Studien, die ich nach verschiedenen Richtungen gemacht hatte, mehr anzudeuten als ihrem gesammten Inhalt nach mitzuthellen. Ich suchte einstrweilen Proben dieser Studien zu geben, zusammenfassende Vorreden gleichsam zu ungeschriebenen Büchern, und fand, daß der Name Essay dieser literarischen Form der angemessenste sei, weil ich nur dann schrieb, wenn ich in meinem eigenen Fortschreiten dies oder jenes Capitel absolvirt hatte. [...]

[Herman Grimm: Aus den letzten fünf Jahren. Fünfzehn Essays. Vierte Folge. Gütersloh (Verlag C. Bertelsmann) 1890 S. V-VIII]

Georg von Lukács
Über Wesen und Form des Essays
Ein Brief an Leo Popper (1910)

Mein Freund!

Die Essays, die für dieses Buch bestimmt sind, liegen vor mir, und ich frage mich, darf man solche Arbeiten herausgeben, kann aus ihnen eine neue Einheit, ein Buch entstehen? Denn für uns kommt es jetzt nicht darauf an, was diese Essays als »literarhistorische« Studien bieten könnten, sondern nur, ob etwas in ob dieses Prinzip in jedem das gleiche ist. Was ist diese Einheit – wenn sie überhaupt da ist? Ich versuche es gar nicht, sie zu formulieren, denn nicht von mir und meinem Buch sei hier die Rede; eine wichtigere, allgemeinere Frage steht vor uns: die der Möglichkeit einer solchen Einheit. Inwiefern die wirklich großen

Schriften, welche dieser Kategorie angehören, geformt sind, und inwiefern diese ihre Form selbständig ist; inwiefern die Art der Anschauung und ihr Gestalten das Werk aus dem Bereich der Wissenschaften herausheben, es neben die Kunst stellen, ohne aber beider Grenzen zu verwischen; ihm die Kraft zu einem begrifflichen Neuordnen des Lebens geben und es dennoch von der eisis-endgültigen Vollkommenheit der Philosophie fernhalten. Das ist aber die einzig mögliche tiefe Apologie solcher Schriften, freilich auch ihre tiefste Kritik zugleich; denn mit dem Maße, das hier festgestellt wird, werden sie zu allererst gemessen und das Bestimmen eines solchen Zieles wird zu allererst zeigen, wie fern sie diesem geblieben sind.

Also: die Kritik, der Essay – oder nenne es vorläufig wie Du willst – als Kunstwerk, als Kunstgattung. Ich weiß: Dich langweilt diese Frage und Du fühlst, daß alle ihre Argumente und Gegenargumente schon längst verbraucht worden sind. Denn Wilde und Kerr machen eine Weisheit nur allen geläufig, die schon in der deutschen Romanik bekannt war, deren letzten Sinn die Griechen und die Römer ganz unbewußt als einen selbstverständlichen empfanden: daß Kritik eine Kunst und keine Wissenschaft sei. Dennoch glaube ich – und nur darum wage ich Dich mit diesen Bemerkungen zu behelligen – daß alle diese Streitigkeiten das Wesen der wirklichen Frage kaum berührt haben; der Frage, was der Essay sei, was sein beachtlicher Ausdruck und welche die Mittel und Wege dieses Ausdrucks seien. Ich glaube, daß man hier allzu einseitig das »Gutgeschriebensein« betont hat; daß der Essay einer Dichtung stilistisch gleichwertig sein könne und es darum ungerecht sei, hier von Wertunterscheidungen zu reden. Vielleicht. Doch was besagt das? Wenn wir auch die Kritik in einem solchen Sinn als Kunstwerk betrachten, haben wir noch gar nichts über ihr Wesen ausgesagt. »Was gut geschrieben ist, ist ein Kunstwerk«, – ist eine gut geschriebene Annonce oder Tagesneuigkeit auch eine Dichtung? Hier sehe ich, was Dich in einer solchen Auffassung der Kritik so stört: die Anarchie; das Leugnen der Form, damit ein sich souverän dünkender Intellekt mit Möglichkeiten jeder Art frei seine Spiele treiben könne. Wenn ich aber hier von dem Essay als einer Kunstform spreche, so tue ich es im Namen der Ordnung (also fast rein symbolisch und uneigentlich); nur aus der Empfindung heraus, daß er eine Form hat, die ihn mit endgültiger Gesetzesstrenge von allen anderen Kunstformen trennt. Ich versuche den Essay so scharf wie über-

haupt möglich zu isolieren eben dadurch, daß ich ihn jetzt als Kunstform bezeichne.

Darum sei hier nicht von seinen Ähnlichkeiten mit den Dichtungen die Rede, sondern von dem, was sie von einander scheidet. Jede Ähnlichkeit sei hier bloß der Hintergrund, von dem sich das Verschiedene um so schärfer abhebt; nur darum wollen wir auch sie erwähnen, damit uns jetzt nur die wahrhaftigen Essays gegenwärtig seien und nicht jene nützlichen, aber unberechtigterweise Essays genannten Schriften, die uns nie mehr geben können, als Belehrung und Data und »Zusammenhänge«. Warum lesen wir denn Essays? Viele der Belehrung wegen, es gibt aber solche, bei denen etwas ganz anderes anzieht. Es ist nicht schwer, sie zu trennen: nicht wahr, wir sehen und werten heute die »tragédie classique« ganz anders als Lessing in der Dramaturgie; eigentümlich und beinahe unverständlich scheinen uns die Griechen Winckelmanns, und bald werden wir vielleicht Burckhardts Renaissance gegenüber ähnlich empfinden. Und wir lesen sie dennoch – warum? Es gibt aber kritische Schriften, die wie eine Hypothese der Naturwissenschaft, wie eine neue Konstruktion eines Maschinenteils in dem Augenblick all ihren Wert verloren haben, da eine neue, bessere vorhanden ist. Wenn aber – was ich hoffe und erwarte – jemand die neue Dramaturgie schreiben würde, eine Dramaturgie für Corneille und gegen Shakespeare, was könnte sie der Lessingschen anhaben? Und was können Burckhardt und Parer, Rhode und Nietzsche an der Wirkung der Griechenräume Winckelmanns ändern?

»Ja, wenn Kritik eine Wissenschaft wäre«, schreibt Kerr. »Aber das Imponderabile ist zu stark. Sie ist im schönsten Fall eine Kunst.« Und wenn sie eine Wissenschaft wäre – es ist gar nicht so unwahrscheinlich, daß sie eine wird – was könnte dies an unserem Problem ändern? Hier ist nicht von einem Ersatz die Rede, sondern von etwas prinzipiell Neuem, von etwas, das durch ein ganzliches oder annäherndes Erreichen wissenschaftlicher Ziele nicht berührt wird. In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale. Hier scheiden sich die Wege; hier gibt es keinen Ersatz und keine Übergänge. Wenn auch in den primitiven, noch nicht differenzierteren 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 einstufige Wissenschaftlichkeit ganz vergessen und ohne Bedeutung.

Es gibt also eine Kunstwissenschaft; es gibt aber noch eine ganz andere Art der Äußerung menschlicher Temperamente, deren Ausdrucksmittel zumeist das Schreiben über die Kunst ist. Zumeist, sage ich nur; denn es gibt viele Schriften, die aus solchen Gefühlen entstanden sind, ohne in irgend welche Berührung mit Literatur oder Kunst zu kommen; wo die selben Lebensfragen aufgeworfen sind, wie in jenen Schriften, die sich Kritiken nennen, nur sind die Fragen unmittelbar an das Leben selbst gerichtet; sie brauchen keine Vermittelung von Literatur oder Kunst. Und gerade die Schriften der größten Essayisten sind solcher Art: Platons Dialoge und die Schriften der Mystiker, Montaignes Essays und Kierkegaards imaginäre Tagebuchblätter und Novellen.

Eine unendliche Reihe kaum faßbar feiner Übergänge führt von hier zur Dichtung. Denke an die letzte Szene im Herakles des Euripides: die Tragödie ist schon zu Ende, als Theseus erscheint und alles erfährt, was geschehen ist, die fürchbare Rache der Hera an Herakles. Da setzt das Zweigepräch vom Leben zwischen dem trauernden Herakles und seinem Freunde ein; Fragen erklingen, denen der sokratischen Gespräche verwandt, aber die Frager sind starrer und weniger menschlich und ihr Fragen begrifflicher, das unmittelbare Erlebnis überspringender als in den Dialogen Platons. Denke an den letzten Aufzug von »Michael Kramer«, an die »Bekenntnisse einer schönen Seele«, an Dante, an den »Everyman«, an Bunyan – muß ich Dir noch weitere Beispiele aufzählen?

Du wirst gewiß sagen: der Schluß des »Herakles« ist undramatisch und Bunyan ist . . . Gewiß, gewiß – doch weshalb? Der »Herakles« ist undramatisch, weil es eine natürliche Folge jedes dramatischen Stiles ist, daß alles, was im Innern geschieht, in Taten, Bewegungen und Gebärden vom Menschen projiziert und also sichtbar und sinnlich greifbar gemacht werde. Hier siehst Du, wie sich Heras Rache dem Herakles nähert; Du siehst Herakles in selbigem Siegestaumel, ehe sie ihn erreicht hat. Du siehst seine tobenden Gesten im Wahnsinn, womit sie ihn traf, und seine wilde Verzweiflung nach dem Sturm, da er sieht, was ihm geschehen ist. Von allem Späteren aber siehst Du gar nichts. Theseus kommt – und vergebens versucht Du anders als be-

grifflich zu bestimmen, was jetzt geschieht: was Du hörst und siehst, ist kein wahres Ausdrucksmittel mehr des wirklichen Geschehnisses, es ist bloß eine im innersten Wesen gleichgültige Gelegenheit, daß es überhaupt geschehe. Du siehst nur: Theseus und Herakles verlassen gemeinsam die Szene. Vorher erklangen Fragen: wie sind wohl in Wahrheit die Götter; an welche Götter dürfen wir glauben und an welche nicht; was ist das Leben und was ist die beste Art, seine Leiden manhaft zu ertragen? Das konkrete Erlebnis, das diese Fragen auferweckte, verschwindet in eine unendliche Ferne. Und wenn die Antworten wieder in die Welt der Tassachen zurückkehren, sind sie nicht mehr Antworten auf die Fragen, die das lebende Leben aufwarf; auf die Fragen, was nun diese Menschen jetzt in dieser bestimmten Lebenslage tun und was sie lassen müssen. Diese Antworten sehen jede Tatsache mit fremdem Blicke an, denn sie kommen von *dem* Leben und von *den* Göttern, und kennen kaum den Schmerz des Herakles und seine Ursache, die Rache der Hera. Ich weiß: das Drama stellt seine Fragen auch an *das* Leben und das Antwortbringende ist auch dort *das* Schicksal; und im letzten Sinne sind die Fragen und die Antworten auch hier an eine bestimmte Sache geknüpft. Doch der wahre Dramatiker (solange er wahrer Dichter ist, ein wirklicher Vertreter des dichterischen Prinzips) wird *ein* Leben so reich und so intensiv sehen, daß es beinahe unmerklich *das* Leben wird. Hier aber wird alles undramatisch, denn hier wird das andere Prinzip wirksam; denn jenes Leben, das hier die Fragen stellte, verliert alles Körperliche im Augenblick, wo der Frage erstes Wort erklang.

Es gibt also zwei Typen seelischer Wirklichkeiten: *das* Leben ist der eine und das *Leben* der andere; beide sind gleich wirklich, sie können aber nie gleichzeitig wirklich sein. In jedem Erlebnis eines jeden Menschen sind beider Elemente enthalten, wenn auch in immer verschiedener Stärke und Tiefe; auch in der Erinnerung bald dieses, bald jenes, auf einmal können wir aber nur in einer Form empfinden. Seitdem es ein Leben gibt und die Menschen das Leben begreifen und ordnen wollen, gab es immer diese Zweifeln in ihren Erlebnissen. Nur wurde der Wertkampf der Priorität und der Überlegenheit zumeist in der Philosophie ausgefochten und anders klangen immer die Schlachtrufe; darum auch für die meisten Menschen unerkant und unerkennbar. Am klarsten war, scheint es, die Frage im Mittelalter gestellt, als die Denkenden sich in zwei Lager teilten, deren eines von den Universalien, den Begriffen (den Ideen Platons, wenn Du willst)

behauptete, sie wären die einzigen, wahren Wirklichkeiten, während das andere sie nur als Worte, als zusammenfassende Namen der einzig wahren, einzelnen Dinge anerkannte.

Dieselbe Zweifelt scheidet auch die Ausdrucksmittel; der Gegensatz ist hier der des Bildes und der der »Bedeutung«. Das eine Prinzip ist ein Bilder-Schaffendes, das andere ein Bedeutungen-Setzendes; für das eine gibt es nur Dinge, für das andere nur deren Zusammenhänge, nur Begriffe und Werte. Die Dichtung an sich kennt nichts, was jenseits der Dinge wäre; ihr ist jedes Ding ein Ernstes und Einziges und Unvergleichliches. Darum kennt sie auch die Fragen nicht: man richtet an reine Dinge keine Fragen, nur an ihre Zusammenhänge; denn – wie im Märchen – wird hier aus jeder Frage wieder ein Ding, dem ähnlich, das sie zum Leben erwecke. Der Held steht am Kreuzweg oder inmitten des Kampfes, aber der Kreuzweg und der Kampf sind nicht Schicksale, denen gegenüber es Fragen und Antworten gibt, sie sind einfach und wörtlich Kämpfe und Kreuzwege. Und der Held bläst in sein Wunder erweckendes Horn und das erwartete Wunder erscheint, ein Ding, das Dinge aufs neue ordnet. In der wirklich tiefen Kritik aber gibt es kein Leben der Dinge, keine Bilder, nur Transparenz, nur etwas, das kein Bild vollwertig auszudrücken fähig wäre. Eine »Bildlosigkeit aller Bilde« ist das Ziel aller Mystiker, und höhnisch-verächtlich spricht Sokrates zu Phaidros von den Dichtern, die das wahre Leben der Seele nie würdig besungen haben noch je besingen werden. »Denn das große Sein, wo der unsterbliche Teil der Seele einst wohnte, ist farblos und ohne Gestalt und ungreifbar und nur der Lenker der Seele, der Geist, vermag es zu schauen.«

Du wirst vielleicht erwidern: mein Dichter ist eine leere Abstraktion und so auch mein Kritiker. Du hast recht, beide sind Abstraktionen, aber vielleicht doch nicht ganz leere. Sie sind Abstraktionen, denn auch Sokrates muß in Bildern von seiner Welt ohne Gestalt und jenseits aller Gestalt reden und selbst das Wort »Bildlosigkeit« des deutschen Mystikers ist eine Metapher. Auch gibt es keine Dichtung ohne ein Ordnen der Dinge. Matthew Arnold nannte sie einmal »Criticism of Life«. Sie stellt die letzten Zusammenhänge zwischen Mensch und Schicksal und Welt dar und ist gewiß aus solcher tiefsten Stellungnahme entsprungen, wenn sie auch oft nicht um ihren Ursprung weiß. Wenn sie auch oft jede Fragestellung und Stellungnahme von sich weist – ist denn das Leugnen aller Fragen nicht eine Frage-

stellung und ihr bewußtes Ablehnen nicht eine Stellungnahme? Ich gehe weiter: die Trennung von Bild und Bedeutung ist auch eine Abstraktion, denn die Bedeutung ist immer in Bildern gehüllt und der Widerschein eines Glanzes vom jenseits der Bilder durchleuchtet ein jedes Bild. Jedes Bild ist aus unserer Welt und die Freude dieses Daseins leuchtet von seinem Antlitz; doch es erinnert sich und es erinnert uns an etwas, das irgendwann da war, an ein Irgendwo, an seine Heimat, an das Einzige, das im Grunde der Seele wichtig und bedeutungsvoll ist. Ja, in ihrer nackten Reinheit sind sie nur Abstraktionen, diese beiden Enden menschlicher Empfindung, doch bloß mit Hilfe solcher Abstraktion konnte ich die beiden Pole der schriftlichen Ausdrucks-möglichkeit bezeichnen. Und die, die sich am entschlossensten von den Bildern abwenden, die am heftigsten hinter die Bilder greifen, sind die Schriften der Kritiker, der Platoniker und Mystiker.

Damit aber hätte ich auch schon bezeichnet, warum diese Art des Empfindens eine Kunstform für sich fordert, warum uns jede ihrer Äußerungen in den anderen Formen, in der Dichtung immer stören muß. Du hast schon einmal die große Forderung allem Gestalten gegenüber formuliert, vielleicht die einzig ganz allgemeine, aber die ist unerbittlich und kennt keine Ausnahme: daß im Werk alles aus einem Stoff geformt sei, daß jeder seiner Teile von einem Punkt aus übersichtlich geordnet sei. Und weil jedes Schreiben sowohl die Einheit als die Vielheit erstrebt, ist dies das Stilproblem aller: das Gleichgewicht im Vielerlei der Dinge, das reich gegliederte in der einstoffigen Masse. Was in einer Kunstform lebensfähig ist, ist tot in der andern: hier ist ein praktischer, handgreiflicher Beweis für die innere Scheidung der Formen. Erinnerung Du Dich, wie Du mir die Lebendigkeit der Menschen auf gewissen stark stilisierten Wandgemälden erklärtest? Du sagtest: zwischen ihrer Menschen diese Fresken gemalt, und wenn die Gebärden ihrer Menschen auch marionettenhaft starr sind und jeder Gesichtsausdruck nur eine Maske ist, so ist dies alles doch lebendiger, als die Säulen, die die Bilder umrahmen, mit denen sie eine dekorative Einheit bilden. Ein wenig lebendiger nur, denn die Einheit muß erhalten bleiben; aber lebendiger dennoch, damit die Illusion eines Lebens entstehe. Hier aber ist das Problem des Gleichgewichts so gestellt: die Welt und das jenseits, das Bild und die Transparenz, die Idee und die Emanation liegen in je einer Schale der Waage, die im Gleichgewicht bleiben soll. Je tiefer die Frage dringt –

vergleiche bloß die Tragödie mit dem Märchen – desto linearer werden die Bilder; in desto weniger Flächen wird alles zusammengefrängt; desto blasser und stumpfer glänzend werden die Farben; desto einfacher der Reichtum und das Vielerei der Welt; desto maskenhafter der Gesichtsausdruck der Menschen. Es gibt aber noch Erlebnisse, für deren Ausdruck auch die einfachste und gemessenste Gebärde zu viel wäre – und zugleich zu wenig; es gibt Fragen, deren Stimme so leise tönt, daß für sie der Klang des tonlosesten Geschehnisses roher Lärm wäre und keine Begleitmusik; es gibt Schicksalsbeziehungen, die so ausschließlich Beziehungen der Schicksale an sich sind, daß alles Menschliche ihre abstrakte Reinheit und Höhe nur stören würde. Nicht von Feinheit und Tiefe ist hier die Rede; das sind Wertkategorien, nur innerhalb der Form haben sie also Geltung; wir sprechen von den Grundprinzipien, die die Formen von einander scheiden; von dem Stoff, aus dem alles gebaut ist, von dem Standpunkt, von der Weltanschauung, die allem die Einheit gibt. Ich will kurz sein: wenn man die verschiedenen Formen der Dichtung mit dem vom Prisma-gebrochenen Sonnenlicht vergleichen würde, so wären die Schriften der Essayisten die ultraviolethen Strahlen.

Es gibt also Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden könnten und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen. Du weißt schon aus allem Gesagten, welche ich meine und welcher Art sie sind. Die Intellektualität, die Begrifflichkeit, ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Daseinsprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens. Die unmittelbar gestellte Frage: was ist das Leben, der Mensch und das Schicksal? Doch als Frage nur; denn die Antwort bringt auch hier keine »Lösung«, wie eine der Wissenschaft oder wie – auf reineren Höhen – jene der Philosophie, sie ist vielmehr, wie in jeder Art Poesie, Symbol und Schicksal und Tragik. Wenn der Mensch solches erlebt, so erwartet alles Äußere an ihm in starrer Regungslosigkeit die Entscheidung, die der Kampf der unsichtbaren, den Sinnen unzugänglichen Mächte bringen wird. Jede Gebärde, womit der Mensch etwas davon ausdrücken wollte, würde sein Erlebnis verfälschen, wenn sie nicht ironisch ihre eigene Unzulänglichkeit betonen und so sich selbst sogleich aufheben würde. Einen Menschen, der solches erlebt, drückt nichts Äußeres aus – wie könnte ihn eine Dichtung gestalten?

Jedes Schreiben stellt die Welt im Symbol einer Schicksalsbeziehung dar; das Problem des Schicksals bestimmt überall das Problem der Form. Diese Einheit, diese Koexistenz ist so stark, daß das eine Element nie ohne das andere auftritt und eine Trennung ist auch hier nur in der Abstraktion möglich. Die Scheidung also, die ich hier zu vollziehen versuche, scheint praktisch nur ein Unterschied der Betonung zu sein: die Dichtung erhält vom Schicksal ihr Profil, ihre Form, die Form erscheint dort immer nur als Schicksal; in den Schriften der Essayisten wird die Form zum Schicksal, zum schicksalschaftlichen Parazip. Und dieser Unterschied bedeutet folgendes: das Schicksal hebt Dinge aus der Welt der Dinge hervor, betont die gewichtigen und scheidet die unwesentlichen aus; die Formen aber umgrenzen einen Stoff, der sich sonst luftartig im All auflösen würde. Das Schicksal kommt also von dort, woher alles andere kommt, als Ding unter die Dinge, während die Form – als etwas Fertiges angesehen, von außen also – dem Wesensfremden die Grenzen bestimmt. Weil das Schicksal, das die Dinge ordnet, Fleisch von ihrem Fleisch und Blut aus ihrem Blute ist, darum gibt es kein Schicksal in den Schriften der Essayisten. Denn das Schicksal, seiner Einmaligkeit und Zufälligkeit entblößt, ist gerade so luftig immateriell, wie jeder andere körperlöse Stoff dieser Schriften; kann ihnen also gerade so wenig eine Form geben, wie sie selbst jeder natürlichen Neigung und Möglichkeit einer Verdichtung zur Form entbehren.

Deshalb sprechen diese Schriften von den Formen. Der Kritiker ist der, der das Schicksalhafte in den Formen erblickt, dessen stärkstes Erlebnis jener Seelengehalt ist, den die Formen indirekt und unbewußt in sich bergen. Die Form ist sein großes Erlebnis, sie ist als unmittelbare Wirklichkeit das Bildhafte, das wirklich Lebendige in seinen Schriften. Diese Form, die aus einem symbolischen Betrachten der Lebenssymbole entstanden ist, bekommt ein Leben für sich von der Kraft dieses Erlebnisses. Sie wird eine Weltanschauung, ein Standpunkt, eine Stellungnahme dem Leben gegenüber, aus dem sie entstand; eine Möglichkeit, es selbst umzuformen und neu zu schaffen. Das Schicksalsmoment des Kritikers ist also jenes, wo die Dinge zu Formen werden; der Augenblick, wenn alle Gefühle und Erlebnisse, die diesseits und jenseits der Form waren, eine Form bekommen, sich zur Form verschmelzen und verdichten. Es ist der mystische Augenblick der Vereinigung des Außen und des Innen, der Seele und der Form. Er ist gerade so mystisch wie das Schicksals-

moment der Tragödie, wo Held und Schicksal, wie jenes der Novelle, wo Zufall und kosmische Notwendigkeit, wie jenes der Lyrik, wo Seele und Hintergrund sich treffen und zu einer neuen, weder in Vergangenheit noch in Zukunft trennbaren Einheit zusammenwachsen. Die Form ist die Wirklichkeit in den Schriften des Kritikers; sie ist die Stimme, mit der er seine Fragen an das Leben richtet: das ist der wirkliche, der tiefste Grund dessen, daß Literatur und Kunst die typischen, natürlichen Stoffe der Kritik sind. Denn hier kann aus dem Endziel der Poesie ein Ausgangspunkt und ein Anfang werden; denn hier scheint die Form, selbst in ihrer abstraktesten Begrifflichkeit, etwas sicher und handgreiflich Wirkliches. Aber dies ist nur der typische Stoff des Essays, nicht der einzige. Denn nur als Erlebnis braucht der Essayist die Form und nur ihr Leben braucht er, nur die in ihr enthaltene lebendige seelische Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit ist aber in jeder unmittelbaren, sinnlichen Äußerung des Lebens zu finden, aus ihr heraus und in sie hinein zu lesen; durch ein solches Schema der Erlebnisse kann man das Leben selbst erleben und gestalten. Und nur weil Literatur, Kunst und Philosophie offen und gerade den Formen zueilen, während sie im Leben selbst bloß die ideale Forderung einer gewissen Art von Menschen und Erlebnissen sind, darum ist eine kleinere Intensität der kritischen Erlebnisfähigkeiten vonnöten, einem Geformten als einem Gelebten gegenüber; darum scheint – für die erste und oberflächlichste Betrachtung – die Wirklichkeit der Formvision hier weniger problematisch zu sein als dort. Jedoch bloß für die erste und oberflächlichste Betrachtung scheint es so zu sein, denn die Form des Lebens ist nicht abstrakter, als die Form eines Gedichtes. Auch dort wird die Form nur durch Abstraktion sinnfällig und ihre Wahrheit ist auch hier nicht stärker, als die Kraft, womit sie erlebt wurde. Oberflächlich wäre es, Gedichte darnach zu unterscheiden, ob sie ihre Stoffe aus dem Leben oder von andersher haben; denn die formschaffende Kraft der Poesie zerbricht und zerstreut so wie so alles Alte, schon einmal Geformte, und alles wird zu einem ungeformten Rohstoff in ihren Händen. Gerade so oberflächlich scheint mir auch hier eine Scheidung. Denn beide Arten der Weltbetrachtung sind nur Stellungnahmen den Dingen gegenüber und jede ist überall verwendbar, wenn es auch wahr ist, daß es für beide Dinge gibt, die sich mit einer von der Natur gewollten Selbstverständlichkeit dem gegebenen Standpunkt unterordnen und solche, die nur von heftigsten

Kämpfen und tiefsten Erlebnissen dazu gezwungen werden können.

Wie in jedem wirklich wesentlichen Zusammenhang treffen sich auch hier natürliche Stoffwirkung und unmittelbare Nützlichkeit: die Erlebnisse, zu deren Ausdruck die Schriften der Essayisten entstanden sind, werden in den meisten Menschen nur beim Anblick der Bilder oder beim Lesen der Gedichte bewußt; eine Kraft, die das Leben selbst bewegen könnte, haben sie auch da kaum. Darum müssen die meisten Menschen glauben, die Schriften der Essayisten seien nur geschrieben, um Bücher und Bilder zu erklären, ihr Verständnis zu erleichtern. Und doch ist dieser Zusammenhang tief und notwendig, und gerade das Unzertrennbare und Organische in dieser Mischung von Zufällig- und Notwendig-Sein ist der Ursprung jenen Humors und jener Ironie, die wir in den Schriften jedes wahrhaft großen Essayisten finden werden. Jenes eigenartigen Humors, der so stark ist, daß es sich beinahe nicht mehr ziemt, über ihn zu sprechen; denn wer ihn nicht in jedem Augenblick spontan empfindet, für den wäre so wie so jeder deutliche Hinweis vergebens. Die Ironie meine ich hier, daß der Kritiker immer von den letzten Fragen des Lebens spricht, aber doch immer in dem Ton, als ob nur von Bildern und Büchern, nur von den wesenlosen und hübschen Ornamenten des großen Lebens die Rede wäre; und auch hier nicht vom Innersten des Innern, sondern bloß von einer schönen und nutzlosen Oberfläche. So scheint es, als ob jeder Essay in der größtmöglichen Entfernung von dem Leben wäre, und die Trennung scheint um so größer zu sein, je brennender und schmerzlicher die tatsächliche Nähe der wirklichen Wesen beider fühlbar ist. Vielleicht hat der große Sieur de Montaigne etwas Ähnliches empfunden, als er seinen Schriften die wunderbar schöne und treffende Bezeichnung »Essais« gab. Denn eine hochmütige Courtoisie ist die einfache Bescheidenheit dieses Wortes. Der Essayist winkt den eigenen, stolzen Hoffnungen, die manchmal dem Letzten nahe gekommen zu sein wähnen, ab – es sind ja nur Erklärungen der Gedichte anderer, die er bieten kann und bestenfalls die der eigener Begriffe. Aber ironisch fügt er sich in diese Kleinheit ein, in die ewige Kleinheit der tiefsten Gedankenarbeit dem Leben gegenüber und mit ironischer Bescheidenheit unterstreicht er sie noch. Beim Platon wird die Begrifflichkeit von der Ironie der kleinen Lebensrealitäten umrahmt. Eryximachos heilt den Aristophanes durch Nießen von seinem Schlucken, ehe jener seine tiefstnige

Hymne an Eros beginnen kann. Und Hippothales beobachtet mit bangter Aufmerksamkeit den Sokrates, als der den geliebten Lysis ausfragt. Und mit kindischer Schadenfreude fordert der kleine Lysis Sokrates auf, seinen Freund, Menexenos, mit seinen Fragen gerade so zu quälen, wie er ihn gequält habe. Rohe Erzähler zerreißen die Fäden dieses Zweigesprächs von sanft-schillernder Tiefe und schleppen die Knaben mit sich nach Hause. Sokrates aber ist am meisten belustigt: »Sokrates und die beiden Knaben wollen Freunde sein und sind nicht einmal imstrande gewesen zu sagen, was der Freund eigentlich sei.« Doch auch in dem riesengroßen wissenschaftlichen Apparat gewisser neuer Essayisten (denke nur an Weininger) sehe ich eine ähnliche Ironie und nur eine anders geartete Äußerung derselben in einer so fein zurückhaltenden Schreibweise, wie die Diltheys ist. In jedem Schreiben eines jeden Großen Essayisten könnten wir, freilich in immer verschiedener Form, immer diese selbe Ironie finden. Die Mystiker des Mittelalters sind die einzigen ohne innere Ironie – ich muß Dir doch nicht auseinandersetzen, warum?

Die Kritik also, der Essay spricht zumieist von Bildern, Büchern und von Gedanken. Was ist sein Verhältnis zum Dargestellten? Man sagt immer: der Kritiker müsse die Wahrheit über die Dinge aussprechen, der Dichter aber sei seinem Stoff gegenüber an keine Wahrheit gebunden. Wir wollen hier nicht die Frage des Platus aufwerfen, noch das untersuchen, ob der Dichter nicht auch zu einer inneren Wahrtatfähigkeit gezwungen ist, und ob die Wahrheit irgend welcher Kritik stärker und mehr als eine solche sein kann. Nein, denn ich sehe hier tatsächlich einen Unterschied, nur ist er auch hier bloß in seinen abstrakten Polen ganz rein, scharf und ohne Übergang. Als ich über Kassettschrieb, erwähnte ich ihn schon: der Essay spricht immer von etwas bereits Gefordertem, oder bestentfalls von etwas schon einmal Dagewesenem; es gehört also zu seinem Wesen, daß er nicht neue Dinge aus einem leeren Nichts herushabt, sondern bloß solche, die schon irgendwann lebendig waren, aufs neue ordnet. Und weil er sie nur aufs neue ordnet, nicht aus dem Formlosen etwas Neues formt, ist er auch an sie gebunden, muß er immer »die Wahrheit« über sie aussprechen, Ausdruck für ihr Wesen finden. Vielleicht ist der Unterschied am kürzesten so formulierbar: die Dichtung nimmt aus dem Leben (und der Kunst) ihre Motive; für den Essay dient die Kunst (und das Leben) als Modell. Vielleicht ist damit der Unterschied schon bezeichnet:

die Paradoxie des Essays ist beinahe die selbe wie die des Porträts: Du siehst doch den Grund? Nicht wahr, vor einer Landschaft fragt Du Dich nie: ist denn dieser Berg oder dieser Fluß tatsächlich so, wie er gemalt ist; vor jedem Porträt aber taucht unwillkürlich immer die Frage der Ähnlichkeit auf. Untersuche also ein wenig dieses Problem der Ähnlichkeit, an dessen rötlichem und oberflächlichem Aufwerten die wahren Künstler vertweifeln müssen. Du siehst vor einem Velasquez-Porträt und sagst: »Wie ähnlich« und Du fühlst, Du hast wirklich etwas über das Bild gesagt. Ähnlich? Wem? Keinem natürlich. Du hast ja keine Ahnung, wen es darstellt, kannst es vielleicht gar nicht erfahren; und wenn auch, so interessiert es Dich kaum. Doch fühlst Du: es ist ähnlich. Bei anderen Bildnissen wirken bloß Farben und Linien und Du hast kein solches Gefühl. Die wirklich bedeutenden Porträts geben uns also neben all ihren anderen künstlerischen Sensationen auch dies: das Leben eines Menschen, der einmal wahrhaft gelebt hat, und sie zwingen uns das Gefühl auf, sein Leben sei so gewesen, wie es uns die Linien und Farben des Bildes zeigen. Nur weil wir Maler vor Menschen um dieses Ausdrucksideal schwere Kämpfe ausfechten sehen, weil der Schein und das Schlagwort dieses Kampfes nichts anderes sein kann, als eines Kampfes um die Ähnlichkeit, nur darum nennen wir diese Suggestion eines Lebens so; obwohl es keinen in der Welt gibt, dem das Bildnis ähnlich sein könnte. Denn wenn wir auch den dargestellten Menschen kennen, dessen Bild »ähnlich« oder »unähnlich« heißen soll, – ist es nicht eine Abstraktion, von irgend welchem willkürlichen Moment oder Ausdruck zu behaupten: das ist sein Wesen? Und wenn wir deren Tausende kennen, was wissen wir von den unermäßig großen Teilen seines Lebens, wo wir ihn nicht sehen, was von den inneren Lichtern der Bekannten, was von den Reflexen, die sie andern geben? Siehst Du, so ungefähr stelle ich mir »die Wahrheit« der Essays vor. Auch hier ist ein Kampf um die Wahrheit, um die Verkörperung des Lebens, das jemand aus einem Menschen, einem Zeitalter, einer Form herausgelesen hat; doch es hängt nur von der Intensität der Arbeit und der Vision ab, ob wir aus dem Geschriebenen eine Suggestion dieses eines Lebens erhalten. Denn dies ist der große Unterschied: die Dichtung gibt uns die Lebensillusion dessen, den sie darstellt; nirgends ist jemand oder etwas denkbar, woran das Gestaltete gemessen werden könnte. Der Held des Essays lebte schon irgendwann, sein Leben muß also gestaltet werden; nur ist auch dieses Leben gerade so innerhalb des

Werkes, wie alles in der Poesie. Alle diese Voraussetzungen der Schlagkraft und Gültigkeit seines Geschauten erschafft der Essay aus sich. Es ist also nicht möglich, daß zwei Essays einander widersprechen: jeder erschafft ja eine andere Welt und auch, indem er, um eine höhere Allgemeinheit zu erlangen, darüber hinausgeht, bleibt er in Ton, Farbe, Betonung doch immer in der erschaffenen Welt; er verläßt sie also nur im uneigentlichen Sinne. Auch ist es nicht wahr, daß es hier ein objektives, äußeres Maß der Lebendigkeit und der Wahrheit gebe, daß wir an dem »wirklichen« Goethe die Wahrheit der Goethe von Grimm, Dilthey oder Schlegel messen könnten. Es ist nicht wahr, denn viele Goethes – verschieden untereinander und von dem unsren tief verschieden – erwecken in uns schon den sicheren Glauben des Lebens und enttäuschen erkannten wir unsere eigenen Gesichte bei anderen, deren schwächerer Atem ihnen keine selbstherrliche Lebenskraft einhauchen konnte. Es ist richtig, nach der Wahrheit strebt der Essay: doch wie Saul, der da ausging, die Eselinnen seines Vaters zu suchen und ein Königreich fand, so wird der Essayist, der die Wahrheit wirklich zu suchen imstande ist, am Ende seines Weges das nicht gesuchte Ziel erreichen, das Leben.

Die Illusion der Wahrheit! Vergiß nicht, wie schwer und langsam die Dichtung dieses Ideal aufgab – es ist gar nicht so lange her – und es ist sehr fraglich, ob sein Verschwinden wirklich bloß nützlich war. Es ist sehr fraglich, ob der Mensch das wollen darf, was er erreichen soll, ob er auf einfachen geraden Wegen seinem Ziele entgegen schreiten darf. Denke an die ritterliche Epik des Mittelalters, an griechische Tragödien, an Giotto, und Du wirst wissen, was ich hier meine. Nicht von der gewöhnlichen Wahrheit sei hier die Rede, von der Wahrheit des Naturalismus, die man lieber Allgültigkeit und Trivialität nennen sollte, sondern von der Wahrheit des Mythos, dessen Kraft uralte Märchen und Legenden Jahrtausende hindurch am Leben erhält. Die wahren Dichter der Mythen suchten bloß den wahren Sinn ihrer The-mata, an deren pragmatischer Wirklichkeit sie weder rütteln konnten noch wollten. Sie betrachteten diese Mythen als heilige und geheimnisvolle Hieroglyphen und empfanden es als ihre Sendung, sie abzulesen. Doch siehst Du nicht, daß jede Welt eine Mythologie für sich haben kann? Schon Friedrich Schlegel sagte, nicht Hermann und Wodan wären die Nationalgötter der Deutschen, sondern die Wissenschaft und die Kunst. Dies ist freilich nicht richtig für das ganze Leben der Deutschen, um so treffender

bezeichnet es aber einen Teil des Lebens von jedem Volk und jeder Zeit, eben jenen Teil, von dem wir jetzt fortwährend sprechen. Auch dieses Leben hat seine goldenen Zeitalter und seine verlorenen Paradiese; reiche Leben voller wundersamer Abenteuer finden wir da und auch rätselhaftige Ahnungen dunkler Sünden fehlen hier nicht; Sonnenhelden tauchen auf und streiten ihre harten Fehden mit den Mächten der Finsternis; auch hier führen die klugen Worte der weisen Zauberer, die lockenden Weisen der schönen Sirenen jeden Schwachen in Verderbnis; auch hier gibt es Erbsünde und Erlösung. Alle Kämpfe des Lebens sind hier vorhanden – nur aus einem andern Stoff ist alles, wie in dem anderen Leben.

Wir fordern, daß die Dichter und die Kritiker uns Lebenssymbole geben und den noch lebenden Mythen und Legenden die Form unserer Fragen aufprägen. Nicht wahr, es ist eine feine und ergreifende Ironie, daß, wenn ein großer Kritiker unsere Sehnsucht in früh-florentinische Bilder oder griechische Torsi hineinräumt, und so für uns daraus etwas schöpft, was wir sonst überall vergebens gesucht hätten, daß er dann von neuen Resultaten der wissenschaftlichen Forschung spricht, von neuen Methoden und neuen Tatsachen? Tatsachen sind immer da und immer ist alles in ihnen enthalten, doch jedes Zeitalter bedarf anderer Griechen, eines anderen Mittelalters und einer anderen Renaissance. Jede Zeit wird sich die ihr notwendige schaffen und nur die unmittelbar aufeinander Folgenden glauben, die Träume der Väter seien Lügen gewesen, die man mit den eigenen neuen »Wahrheiten« bekämpfen müsse. Aber die Wirkungsgeschichte der Dichtung verläuft auch in dieser Weise, und auch in der Kritik wird von den heute Lebenden das Weiterleben der Träume der Großväter kaum angetastet, noch das der früher Gestorbenen. So können die verschiedensten »Auffassungen« der Renaissance friedlich nebeneinander leben, gerade so wie eine neue Phädra, oder ein Siegfried oder ein Tristan eines neuen Dichters die seiner Vorgänger immer unberührt lassen wird.

Freilich, es gibt eine Kunswissenschaft und es muß auch eine geben. Und gerade die größten Vertreter des Essays können hier am wenigsten Verzicht leisten: was sie schaffen, muß auch Wissenschaft sein, wenn ihre Lebensvision einmal den Umkreis der Wissenschaft überschritten hat. Oft wird ihr freier Flug von den unberührbaren Tatsachen des trockenen Stoffes gebunden, oft verliert sie allen wissenschaftlichen Wert, weil sie doch eine Vision ist und früher da ist, als die Tatsachen, mit denen sie

darum frei und nach Willkür schalter. Die Form des Essays hat bis jetzt noch immer nicht den Weg des Selbständigwerdens zurückgelegt, den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat: den der Entwicklung aus einer primitiven, undifferenzierten Einheit mit Wissenschaft, Moral und Kunst. Doch war der Anfang dieses Weges gewaltig, so groß, daß die spätere Entwicklung ihn nie ganz erreichte, sich ihm höchstens ein paar Mal annähern konnte. Selbstverständlich meine ich Platon, den größten Essayisten, der je gelebt und geschrieben hat, der dem unmittelbar vor ihm sich abspielenden Leben alles abrang und so keines vermittelnden Mediums bedurfte; der seine Fragen, die tiefsten, die je gefragt wurden, an das lebendige Leben anknüpfen konnte. Der größte Meister dieser Form war auch der glücklichste aller Schaffenden: der Mensch lebte in seiner unmittelbaren Nähe, dessen Wesen und Schicksal das paradigmatische Wesen und Schicksal für seine Form war. Vielleicht wäre es auch in den trockensten Aufzeichnungen dieses Paradigmatische geworden, nicht nur durch seine wundervolle Gestaltung – so stark war hier die Übereinstimmung dieses Lebens und dieser Form. Doch Platon traf Sokrates und durfte seinen Mythos gestalten, sein Schicksal als Vehikel für seine Fragen an das Leben über das Schicksal benutzen. Das Leben des Sokrates ist aber das typische für die Form des Essays, so typisch, wie kaum ein anderes Leben für irgend eine Dichtungsart ist; mit der einzigen Ausnahme der Tragik des Odiplus. Sokrates lebte immer in den letzten Fragen, jede andere lebendige Wirklichkeit war so wenig lebhaft für ihn, wie seine Fragen für die gewöhnlichen Menschen. Die Begriffe, in die er das ganze Leben einfügte, durchlebte er mit der unmittelbarsten Lebensenergie, alles andere war nur ein Gleichnis dieser einzigen wahren Wirklichkeit, wertvoll bloß als Ausdrucksmittel dieser Erlebnisse. Die tiefste, die verborgenste Sehnsucht ertönt aus diesem Leben und es ist voll von heftigsten Kämpfen; doch die Sehnsucht ist *die* Sehnsucht bloß, und die Form, in der sie erscheint, der Versuch, das Wesen der Sehnsucht zu begreifen und es begrifflich festzuhalten, die Kämpfe aber nur Wortstreite, ausgefochten, um ein paar Begriffe bestimmter zu umgrenzen. Doch füllt die Sehnsucht das Leben ganz aus und die Kämpfe gehen immer ganz wörtlich auf Tod und Leben. Trotz allem aber ist es nicht die Sehnsucht, die das Leben auszufüllen scheint, das Wesentliche am Leben und diese Kämpfe auf Tod und Leben vermochte weder Tod noch Leben auszurücken. Wenn dies möglich wäre, so wäre der Tod

des Sokrates ein Martyrium oder eine Tragödie, wäre also episch oder dramatisch darstellbar, und Platon wußte genau, warum er jene Tragödie verbrannte, die er in seiner Jugend geschrieben hatte. Denn das tragische Leben wird nur durch den Schluß gekrönt, der Schluß erst gibt allem Bedeutung, Sinn und Form, und gerade der ist hier immer willkürlich und ironisch: in jedem Dialog – und im ganzen Leben des Sokrates. Eine Frage wird aufgeworfen und so vertieft, daß die Frage aller Fragen aus ihr wird, dann aber bleibt alles offen; von außen, aus der Realität, die in keinem Zusammenhange mit der Frage, noch mit dem, was als Möglichkeit einer Antwort ihr eine neue Frage entgegen bringt, kommt etwas, um alles zu unterbrechen. Diese Unterbrechung ist kein Schluß, sie kommt ja nicht aus dem Innern, ist aber dennoch der tiefste Schluß, denn von innen wäre ein Abschließen unmöglich gewesen. Für Sokrates war jedes Geschlossen nur eine Gelegenheit, Begriffe klarer zu sehen, seine Verteidigung vor den Richtern nur ein Ad-absurdum-führen schwacher Logiker – und sein Tod? Der Tod zählt hier nicht, er ist mit Begriffen nicht zu fassen und unterbricht den großen Dialog, die einzig wahre Wirklichkeit, gerade so brutal und nur von außen, wie jene rohen Erzieher das Gespräch mit Lysis unterbrachen. Eine solche Unterbrechung kann man aber nur humoristisch betrachten, sie hat ja gar zu wenig Zusammenhang mit dem, was sie unterbricht. Sie ist aber auch ein tiefes Lebenssymbol – und darum noch tiefer humoristisch – daß das Wesentliche immer von so etwas und so unterbrochen wird.

Die Griechen empfanden jede ihrer vorhandenen Formen als eine Wirklichkeit, als ein Lebendiges, nicht als eine Abstraktion. Darum sah schon Alkibiades klar (was viele Jahrhunderte später Nietzsche wieder scharf betonte), daß Sokrates eine neue Art von Mensch war, in seinem schwer-faßbaren Wesen tief verschieden von allen Griechen, die vor ihm lebten. Sokrates hat aber auch – in diesem selben Gespräch – das ewige Ideal der Menschen seiner Art ausgesprochen, was weder die ungebrochen menschlich Empfindenden, noch die im tiefsten Wesen Dichtersischen je verstehen werden: daß derselbe Mensch die Tragödien und die Komödien schreiben sollte; daß das Tragische und das Komische ganz vom gewählten Standpunkt abhängen. Der Kritiker hat hier sein tiefstes Lebensgefühl ausgesprochen: die Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem Gefühl, er hat den tiefsten antigrischen Gedanken formuliert.

Du siehst: selbst Platon war ein »Kritiker«, wenn auch diese

Kritik bei ihm bloß – wie alles andere – nur eine Gelegenheit und ein ironisches Ausdrucksmittel ist. Für die Kritiker späterer Zeiten wurde dies der Inhalt ihrer Schriften, sie sprachen nur von Dichtung und Kunst und keinen Sokrates trafen sie, dessen Schicksal ihnen als Sprungbrett zum Letzten dienen konnte. Doch schon Sokrates hatte diese Kritiker verurteilt. »Denn mich dünkt«, sagte er zu Protagoras, »ein Gedicht zum Gegenstand des Gesprächs zu machen, habe alzu viel Ähnlichkeit mit den Gastmählern ungebildeter und gemeiner Menschen ... So bedürfen solche Unterhaltungen, wie die gegenwärtige, wenn Männer zugegen sind, wie die meisten unter uns sich zu sein rühmen, keiner fremden Stimmen und keiner Dichter...«

Zu unserem Glücke sei es gesagt: der moderne Essay spricht ja auch nicht von Büchern und Dichtern – aber diese Rettung macht ihn noch problematischer: Zu hoch steht er und zu vieles übersteht und verknüpft er, um die Darstellung oder Erklärung eines Werkes sein zu können; jeder Essay schreibt mit unsichtbaren Buchstaben neben seinen Titeln die Worte: bei Gelegenheit von ... Er ist also für ein hingebendes Dienen zu reich und zu selbständig geworden, zu geistig aber und zu vielgestaltig, um aus sich heraus eine Gestalt zu bekommen. Ist er nicht noch problematischer geworden und vom Lebenswert noch entfernt, als wenn er getreu über Bücher referieren würde?

Wenn etwas einmal problematisch geworden ist – und diese Denkungsart und ihre Darstellung wurde es nicht, sondern war es immer – so kann das Heil nur aus der äußersten Zuspitzung der Fragwürdigkeit, aus einem radikalen Bis-zu-Ende-gehen in jeder Problematik entspringen. Der moderne Essay hat den Lebenshintergrund verloren, der Platon und den Mystikern ihre Kraft gab und auch der naive Glaube an den Wert des Buches und was darüber zu sagen ist, ist ihm nicht mehr gegeben. Das Problematische der Lage hat sich fast zu einer notwendigen Frivolität im Denken und im Ausdruck zugespitzt – bei den meisten Kritikern ist sie auch zur Lebensstimmung geworden. Dadurch aber zeigt sich, daß eine Rettung notwendig und darum möglich und darum wirklich wurde. Jetzt muß der Essayist sich auf sich selbst besinnen, sich finden und aus Eigenem Eigenes bauen. Der Essayist spricht über ein Bild oder ein Buch, verläßt es aber sogleich – warum? Ich glaube, weil die Idee dieses Bildes und dieses Buches übermächtig in ihm geworden ist, weil er darüber alles nebensächlich Konkretes an ihm gänzlich vergaß, es nur als Anfang, als Sprungbrett benutzte. Die Dichtung ist

früher und größer, ist mehr und wichtiger, als alle Dichtungen: das ist die alte Lebensstimmung der Kritiker der Literatur, nur konnte sie bloß in unseren Zeiten zur Bewußten werden. Der Kritiker ist in die Welt gesandt worden, um diese Apriorität über Großes und Kleines redend klar ans Licht treten zu lassen und zu verkünden, um mit den hier geschauten und errungenen Maßstäben der Werte jede einzelne Erscheinung zu richten. Die Idee ist früher da, als alle ihre Äußerungen; sie ist ein seelischer Wert, ein Weltbeweger und Lebensgestalter für sich: darum wird eine solche Kritik immer vom lebendigsten Leben sprechen. Die Idee ist der Maßstab alles Setenden: darum wird der Kritiker, der »bei Gelegenheit« von etwas Geschaffenen dessen Idee offenbart, auch die einzige wahre und tiefe Kritik schreiben: nur das Große, das Wahrhaftige kann in der Nähe der Idee leben. Wenn dieses Zauberwort ausgesprochen ist, so zerfällt alles Morsche, Kleine und Unfertige, es verliert seine usurpierte Wesenheit, sein falsch angemessenes Sein. Es muß gar nicht »kritisiert« werden, die Atmosphäre der Idee genügt, um es zu richten.

Jedoch hier wird die Existenzmöglichkeit des Essayisten erst recht bis in die tiefsten Wurzeln hinein problematisch: nur durch die richtende Kraft der geschauten Idee rettet er sich aus dem Relativen und Wesenlosen – wer gibt ihm aber dieses Recht zum Gericht? Es wäre beinahe richtig zu sagen: er nimmt es sich; aus sich heraus erschafft er seine richtenden Werte. Aber nichts ist vom Richtigen durch tiefere Abgründe getrennt als sein Beinahe, diese schielende Kategorie eines genügsamen und selbstgefälligen Erkennens. Denn tatsächlich werden im Essayisten seine Maße des Richtens erschaffen, doch er ist es nicht, der sie zum Leben und zur Tat erweckt: es ist der große Wertebesimmer der Ästhetik, der immer Kommende, der noch nie Angelangte, der einzig zum Richten Berufene, der sie ihm ein-gibt. Der Essayist ist ein Schopenhauer, der die Parerga schreibt auf die Ankunft seiner (oder eines anderen) »Welt als Wille und Vorstellung« wartend; er ist ein Täufer, der auszieht, um in der Wüste zu predigen von einem, der da kommen soll, von einem, dessen Schuhremen zu lösen er nicht würdig sei. Und wenn jener nicht kommt – ist er dann nicht ohne Berechtigung? Und wenn jener erscheint – ist er dadurch nicht überflüssig geworden? Ist er nicht durch diesen Versuch seiner Rechtfertigung ganz problematisch geworden? Er ist der reine Typus des Vorläufers und es scheint sehr fraglich, ob ein solcher, nur auf sich gestellt, unabhängig also von dem Schicksal seiner Verkündigung, einen

Wert und ein Gelten beanspruchen darf. Den Leugnern seiner Erfüllung im großen, erlösenden System gegenüber ist sein Standhalten etwas ganz Leichtes: spielend überwindet stets jede wahre Sehnsucht jene, die trägt im roh Gegebenen der Tatsachen und der Erlebnisse stecken bleiben; das Da-Sein der Sehnsucht genügt um diesen Sieg zu entscheiden. Denn sie entlarvt alles scheinbar Positive und Unmittelbare, enthüllt sie als kleine Sehnsucht und wohlfeiles Abschließen, weist auf das Maß und die Ordnung hin, die auch jene unbewußt erstreben, deren Sein sie nur, weil es ihnen un erreichbar dünkt, feige und eitel verleugnen. Ruhig und stolz darf der Essay sein Fragmentarisches den kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit und impressionistischer Frische entgegen stellen, kraftlos aber wird seine reinste Erfüllung; sein stärkstes Erreichen, wenn die große Ästhetik gekommen ist. Dann ist jede seiner Gestaltungen nur eine Anwendung des endlich unabweisbar gewordenen Maßstabes; er selbst ist dann etwas bloß Vorläufiges und Gelegenliches, seine Resultate sind schon vor der Möglichkeit eines Systemes nicht mehr rein aus sich zu rechtfertigen. Hier scheint der Essay in Wahrheit und gänzlich nur Vorläufer zu sein, und kein selbständiger Wert wäre hier für ihn erfundbar. Aber diese Sehnsucht nach Wert und Form, nach Maß und Ordnung und Ziel hat nicht bloß ein Ende, das zu erreichendes ist, wodurch sie selbst dann aufgehoben und eine anmaßende Tautologie wird. Jedes wahre Ende ist ein wahrhaftiges Ende: das Ende eines Weges; und Weg und Ende sind zwar keine Einheit und stehen nicht als Gleiche nebeneinander geordnet, sie haben aber doch eine Koexistenz: das Ende ist undenkbar und unrealisierbar ohne das immer erneute Durchlaufen des Weges; es ist kein Stehen, sondern ein Ankommen, kein Ausruhen, sondern ein Erklimmen. So scheint der Essay als ein notwendiges Mittel zum letzten Ziel gerechtfertigt zu sein, als die vorletzte Stufe in dieser Hierarchie. Dies aber ist nur der Wert seiner Leistung, die Tatsache seiner Existenz hat noch einen anderen, selbständigeren Wert. Denn jene Sehnsucht wäre im gefundenen System der Werte erfüllt und also aufgehoben, sie aber ist nicht bloß etwas, das einer Erfüllung harret, sondern eine seelische Tatsache von eigenem Wert und Dasein: eine ursprüngliche und tiefe Stellungnahme zum Ganzen des Lebens, eine letzte, nicht mehr aufzuhebende Kategorie der Erlebnismöglichkeiten. Sie bedarf also nicht bloß einer Erfüllung, die sie ja aufheben würde, sondern auch einer Gestaltung, die sie – ihre eigenste und nunmehr unteilbare

Wesenheit – zum ewigen Werte erlöst und erreter. Diese Gestaltung bringt der Essay. Denk an jenes Beispiel der Parerga! Es ist kein bloß zeitlicher Unterschied, ob sie vor oder nach dem System stehen: diese zeitlich-historische Differenz ist nur ein Symbol der Trennung ihrer Arten. Die Parerga vor dem System schaffen aus Eigenem ihre Voraussetzungen, erschaffen aus der Sehnsucht nach dem System die ganze Welt, um – scheinbar – ein Beispiel, einen Hinweis zu gestalten, sie enthalten immanent und unaussprechbar das System und seine Verwachsenheit mit dem lebendigen Leben. Sie werden also immer vor dem System stehen; auch wenn jenes schon realisiert wäre, wäre keines von ihnen eine Anwendung, sondern immer eine Neuschaffung, ein Lebendigwerden im wirklichen Erleben. Diese »Anwendung« erschafft sowohl das Urteilende wie das Geurteilte, sie umkreist eine ganze Welt, um ein einmal Daseiendes in eben seiner Einmaligkeit ins Ewige hinaufzuheben. Der Essay ist ein Gericht, doch nicht das Urteil ist das Wesentliche und Wertentscheidende an ihm (wie im System), sondern der Prozeß des Richtens. Jetzt erst dürften wir die Anfangsworte niederschreiben: der Essay ist eine Kunst, eine eigene restlose Gestaltung eines eigenen, vollständigen Lebens. Jetzt erst klänge es nicht widerspruchsvoll, doppelsinnig und wie eine Verlegenheit, ihn ein Kunstwerk zu nennen und doch fortwährend das ihn von der Kunst Unterscheidende hervorzuheben: er steht dem Leber mit der gleichen Gebärde gegenüber wie das Kunstwerk, doch nur die Gebärde, die Souveränität dieser Stellungnahme kann die gleiche sein, sonst gibt es zwischen ihnen keine Berührung.

Nur von dieser Möglichkeit des Essays wollte ich hier zu Dir sprechen, vom Wesen und von der Form dieser »intellektuellen Gedichte«, wie der ältere Schlegel die von Hemsterhuys nannte. Ob die Selbstbesinnung des Essayisten, die seit langer Zeit im Gange ist, eine Vollendung gebracht hat oder bringen kann: nicht hier ist der Ort, dies darzustellen oder darüber zu richten. Nur von der Möglichkeit war hier die Rede, nur von der Frage, ob der Weg, den dieses Buch zu gehen versucht, wirklich ein Weg ist; nicht aber davon, wer ihn bereits gegangen ist und wie er es getan hat. Am allerwenigsten: wie weit dieses Buch ihn gegangen: seine Kritik ist in der Anschauung, aus der es entstanden ist, in ganzer Schärfe und restlos enthalten.

Florenz, Oktober 1910

[Georg von Lukács: Die Seele und die Formen. Essays (Egon Fleischel & Co.) Berlin 1911 S. 3–39]

sprach, im Zwiegespräch, das, was er sagen wollte, hervorbringend, also experimentierend sagte, gleichsam in einer Urform des dramatischen Aktes, bevorzugt der Geistige, der etwas vertritt, heute den Essay, den Versuch, weil die Herausarbeitung des Existierenden selbst vom Charakter des Experiments ist. Der Essay ersetzt gleichsam das dramatische Zwiegespräch. Er ist eine Art reflektierender Monolog und damit selbst eine dramatische Form. Die Dialektik liegt im Experimentellen. Das formale und inhaltliche Wesen des Essays besteht in nichts anderem, als eine Absicht sokratisch, also experimentierend durchzusetzen oder einen Gegenstand experimentierend hervorzu- bringen. Was gesagt werden soll, wird nicht sogleich als fertiger Spruch, als Gesetz gesagt, es wird vielmehr vor dem geistigen Auge des Lesers beständig hervorgebracht im Akt unermüdlicher Variation des Ausgangsproduktes, und zwar auf eine Weise, die einerseits der experimentellen Demonstration eines naturgesetzlichen Effekts und andererseits der Herstellung einer wohlbestimmten Konfiguration im Kaleidoskop entspricht. Ich habe gesagt, daß der Essay, wie also sein Name sagt, experimentiert. Ich setze jetzt hinzu, daß es sich dabei nicht bloß um das Experiment mit den Gedanken, Fällen, Ideen, Gesichtspunkten usw. handelt. Lichtenberg, der ein Meister unserer Gattung war, betonte einmal, daß man sich gleichsam selbst in den Versuch einbeziehen müsse. Im echten Essay wird also weit über den ästhetischen und ethischen Akt hinausgegangen; der intellektuelle Vorgang wird im existentiellen Pathos des Autors fortgesetzt. Die Theorie wird quittiert. Man betrachtet und betritt die Sphäre der konkreten Fälle, die in Raum und Zeit und aus Fleisch und Blut besteht. Doch gehört es zu den Aporien – zu den Aporien, an denen man zum Meister wird –, durch die Technik des Essays einem Gegenstand, einem Thema, dessen abstrakter, theoretischer Zustand feststeht oder leicht überschaubar werden kann, den konkreten Umkörper, den Lebensraum der Ideen und Begriffe, Bilder und Worte zu verschaffen. (Das ist der Grund, weshalb der große Essay ein Klima erzeugt, in dem seinen Lesern und Ausbeutern etwas einfällt.) Es gibt natürlich eine Soziologie des menschlichen Geistes, seiner Gedanken, Ideen, Meinungen, Theorien, Ansichten usw. Diese Soziologie, deren Kenntnis Voraussetzung ist, um über intellektuelle Substrata und ihre Wirksamkeit in der Zeit, in der Geschichte urteilen zu können, gehört zu den allgemeineren Absichten des Essays. Wir stehen am Schluß unseres Versuchs der Kommentierung

einer Geistesverfassung, die von den einen verachtet, von den anderen ausschließlich gehandhabt wird. Nicht die Kurzatmigkeit einer schnellen, flüchtigen Zeit, einer im ganzen destruktiven, aber schätzenswerten Epoche hat diese Form hervorgebracht. Der Versuch ist eine aktive Kategorie des menschlichen Geistes überhaupt. Methode und Resultat kommen in ihm zur Deckung. Das bedeutet viel. Wer ihn als Ausdruck der Krisis versteht, hat ihn noch nicht mißverstanden, auch wenn er ihn dadurch nicht vollständig definiert hat. Krisis gegen die lächerlichen Eschatologien der Perfektion. Man lügt durch Vollkommenheit; man spricht die Wahrheit, wo man sammelt, aufrafft, limitiert. Insofern tritt der Essay niemals aus der Tendenz der Kritik heraus. Aber es ist leicht einzusehen, daß der experimentelle Stil dem essentiell utopischen Sein des Menschen entspricht. Die großen Utopien beschönigen auf eine zugleich zynische wie auch parodistische Weise die unantastbare reale Unvollkommenheit.

[Max Bense: Plakatwelt. Vier Essays (Deutsche Verlags-Anstalt) Stuttgart 1952 S. 23-37]

Der Essay über den »Essay« erschien 1947 im »Merkur«; die Frühform wurde für die spätere Ausgabe erweitert und überarbeitet.

Theodor W. Adorno
Der Essay als Form (1958)
(geschrieben 1954-58)

Bestimmt, Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht.
Goethe, Pandora

Daß der Essay in Deutschland als Mischprodukt verrufen ist; daß es an überzeugender Tradition der Form gebricht; daß man ihrem nachdrücklichen Anspruch nur intermittierend genügt, wurde oft genug festgestellt und gerügt. »Die Form des Essays hat bis jetzt noch immer nicht den Weg des Selbständigwerdens zurückgelegt, den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat: den der Entwicklung aus einer primitiven, undifferenzierten Einheit mit Wissenschaft, Moral und Kunst.«¹ Aber weder das Unbehagen an diesem Zustand noch das an der Gesinnung, die darauf reagiert, indem sie Kunst als Reservat von

Irrationalität einhegt, Erkenntnis der organisierten Wissenschaft gleichsetzt und was jener Antithese nicht sich fügt als unrein ausscheiden möchte, hat am landesüblichen Vorurteil etwas geändert. Noch heute reicht das Lob des écrivain hin, dem man es spendet, akademisch draußen zu halten. Trotz aller belasteten Einsicht, die Simmel und der junge Lukács, Kassner und Benjamin dem Essay, der Spekulation über spezifische, kulturell bereits vorgeformte Gegenstände² anvertraut haben, duldet die Zunft als Philosophie nur, was sich mit der Würde des Allgemeinen, Bleibenden, heutzutage womöglich Ursprünglichen bekleidet und mit dem besonderen geistigen Gebilde nur insoweit sich einläßt, wie daran die allgemeinen Kategorien zu exemplifizieren sind; wie wenigstens das Besondere auf jene durchsichtig wird. Die Hartnäckigkeit, mit der dies Schema überlebt, wäre so rätselhaft wie seine affektive Besetztheit, speisten es nicht Motive, die stärker sind als die peinliche Erinnerung daran, was einer Kultur an Kultiviertheit mangelt, die historisch den homme de lettres kaum kennt. In Deutschland reizt der Essay zur Abwehr, weil er an die Freiheit des Geistes mahnt, die, seit dem Mißlingen einer seit Leibnizischen Tagen nur lauen Aufklärung, bis heute, auch unter den Bedingungen formaler Freiheit, nicht recht sich entfaltet, sondern stets bereit war, die Unterordnung unter irgendwelche Instanzen als ihr eigentliches Anliegen zu verkünden. Der Essay aber läßt sich sein Ressort nicht vorschreiben. Anstatt wissenschaftlich etwas zu leisten oder künstlerisch etwas zu schaffen, spiegelt noch seine Anstrengung die Muße des Kindlichen wider, der ohne Skrupel sich entflammt an dem, was andere schon getan haben. Er reflektiert das Gellebte und Gehafte, anstatt den Geist nach dem Modell unbegrenzter Arbeitsmoral als Schöpfung aus dem Nichts vorzustellen. Glück und Spiel sind ihm wesentlich. Er fängt nicht mit Adam und Eva an, sondern mit dem, worüber er reden will; er sagt, was ihm daran aufgeht, bricht ab, wo er selber am Ende sich fühlt und nicht dort, wo kein Rest mehr bleibt: so rangiert er unter den Allotria. Weder sind seine Begriffe von einem Ersten her konstruiert noch runden sie sich zu einem Letzten. Seine Interpretationen sind nicht philologisch erhärtet und besonnen, sondern prinzipiell Überinterpretationen, nach dem automatisierten Verdikt jenes wachsamem Verstandes, der sich als Büttel an die Dummheit gegen den Geist verdingt. Die Anstrengung des Subjekts, zu durchdringen, was als Objektivität hinter der Fassade sich versteckt, wird als müßig

gebrandmarkt: aus Angst vor Negativität überhaupt. Alles sei viel einfacher. Dem, der deutet, anstatt hinzunehmen und einzuordnen, wird der gelbe Fleck dessen angeheftet, der kraftlos, mit fehlgeleiteter Intelligenz spinstiere und hineinlege, wo es nichts auszuliegen gibt. Tatsachemensch oder Luftmensch, das ist die Alternative. Hat man aber einmal sich terrorisieren lassen vom Verbot, mehr zu meinen als an Ort und Stelle gemeint war, so willfahrt man bereits der falschen Intention, wie sie Menschen und Dinge von sich selber hegen. Verstehen ist dann nichts als das Heraus Schälen dessen, was der Autor jeweils habe sagen wollen, oder allenfalls der einzel menschlichen psychologischen Regungen, die das Phänomen indiziert. Aber wie kaum sich ausmachen läßt, was einer sich da und dort gedacht, was er gefühlt hat, so wäre durch derlei Einsichten nichts Wesentliches zu gewinnen. Die Regungen der Autoren erlöschen in dem objektiven Gehalt, den sie ergreifen. Die objektive Fülle von Bedeutungen jedoch, die in jedem geistigen Phänomen verkapstelt sind, verlangt vom Empfangenden, um sich zu enthüllen, eben jene Spontanität subjektiver Phantasie, die im Namen objektiver Disziplin gehandelt wird. Nichts läßt sich herausinterpretieren, was nicht zugleich hineininterpretiert wäre. Kriterien dafür sind die Vereinbarkeit der Interpretation mit dem Text und mit sich selber, und ihre Kraft, die Elemente des Gegenstandes mitsammen zum Sprechen zu bringen. Durch diese ähnelt der Essay einer ästhetischen Selbstständigkeit, die leicht als der Kunst bloß entlehnt angeklagt wird, von der er gleichwohl durch sein Medium, die Begriffe, sich unterscheidet und durch seinen Anspruch auf Wahrheit bar des ästhetischen Scheins. Das hat Lukács verkannt, als er in dem Brief an Leo Popper, der die *Seele und die Formen* einleitet, den Essay eine Kunstform nannte.³ Nicht überlegen aber ist dem die positivistische Maxime, was über Kunst geschrieben würde, dürfe selbst in nichts künstlerische Darstellung, also Autonomie der Form beanspruchen. Die positivistische Gesamtrendenz, die jeden möglichen Gegenstand als einen von Forschung starr dem Subjekt entgegengesetzt, bleibt wie in allen anderen Momenten so auch in diesem bei der bloßen Trennung von Form und Inhalt stehen: wie denn überhaupt von Ästhetischem unästhetisch, bar aller Ähnlichkeit mit der Sache kaum sich reden ließe, ohne daß man der Banalität verfele und a priori von jener Sache abglitte. Der Inhalt, einmal nach dem Urbild des Protokollsatzes fixiert, soll nach positivistischem Brauch gegen seine Darstellung indifferent, diese kon-

ventionell, nicht von der Sache gefordert sein, und jede Regung des Ausdrucks in der Darstellung gefährdet für den Instinkt des wissenschaftlichen Purismus eine Objektivität, die nach Abzug des Subjekts herauspränge, und damit die Gediegenheit der Sache, die um so besser sich bewähre, je weniger sie sich auf die Unterstützung durch die Form verläßt, obwohl doch diese ihre Norm selber genau daran hat, die Sache rein und ohne Zutat zu geben. In der Allergie gegen die Formen als bloße Akzidenzien nähert sich der wissenschaftliche Geist dem stur dogmatischen. Das unverantwortlich geschuldete Wort währt, die Verantwortlichkeit in der Sache zu belegen, und die Reflexion über Geistiges wird zum Privileg des Geistlosen.

All diese Ausgeburten der Rancune sind nicht nur die Unwahrheit. Verschnahrt es der Essay, kulturelle Gebilde zu vor abzuleiten aus einem ihnen Zugrundeliegenden, so embrouilliert er sich allzu beflissen mit dem Kulturbetrieb von Prominenz, Erfolg und Prestige markmäßiger Erzeugnisse. Die Romanbiographien und was an verwandter Prämissen-Schriftstellerei an diese sich anhängt, sind keine bloße Ausartung sondern die permanente Versuchung einer Form, deren Verdacht gegen die falsche Tiefe durch nichts geteilt ist vor dem Umschlag in verärrerte Oberflächlichkeit. Schon in Sainte-Beuve, von dem die Gattung des jüngeren Essays wohl sich herleitet, zeichnet das sich ab und hat mit Produkten wie den Schatrantissen von Herbert Eulenberg, dem deutschen Urbild einer Flur kultureller Schundliteratur, bis zu den Filmen über Rembrandt, Toulouse-Lautrec und die Heilige Schrift die Neutralisierung geistiger Gebilde zu Gütern weiterbefördert, die ohnehin das, was im Ostbereich schmählich das Erbe heißt, in der jüngeren Geistesgeschichte unwiderstehlich ergreift. Am sinnfälligsten vielleicht ist der Prozeß bei Stefan Zweig, dem in seiner Jugend einige differenzierte Essays gelangen und der schließlich in seinem Balzbuch herunterkam auf die Psychologie des schöpferischen Menschen. Solches Schrifttum kritisiert nicht die abstrakten Grundbegriffe, begriffslosen Daten, eingeschliffenen Klischees, sondern setzt allesamt implizit, aber desto einverständener voraus. Der Abhub verstehender Psychologie wird fusioniert mit gängigen Kategorien aus der Weltanschauung des Bildungsphilisters, wie der Persönlichkeit und dem Irrationalen. Der gleichen Essays verwechseln sich selber mit jenem Feuilleton, mit dem die Feinde der Form diese verwechseln. Losgerissen von der Disziplin akademischer Unfreiheit, wird geistige Frei-

heit selber unfrei, willfahrt dem gesellschaftlich präformierten Bedürfnis der Kundenschaft. Das Unverantwortliche, an sich Moment jeglicher Wahrheit, die sich nicht in der Verantwortung gegenüber dem Bestehenden verbräutet, verantwortet sich dann vor den Bedürfnissen des etablierten Bewußtseins; die schlechten Essays sind nicht weniger konformistisch als die schlechten Dissertationen. Verantwortung aber respektiert nicht nur Autoritäten und Gremien sondern auch die Sache.

Daran jedoch, daß der schlechte Essay von Personen erzählt, anstatt die Sache aufzuschließen, ist die Form nicht unschuldig. Die Trennung von Wissenschaft und Kunst ist irreversibel. Bloß die Naivität des Literaturfabrikanten nimmt von ihr keine Notiz, der sich wenigstens für ein Organisationsgenie hält und gute Kunstwerke zu schlechten verschrotet. Mit der Vergegenständlichung der Welt im Verlauf fortschreitender Entmythologisierung haben Wissenschaft und Kunst sich geschieden; ein Bewußtsein, dem Anschauung und Begriff, Bild und Zeichen eins wären, ist, wenn anders es je existierte, mit keinem Zauberschlag wiederherstellbar, und seine Restitution fele zurück ins Chaotische. Nur als Vollendung des vernünftigen Prozesses wäre solches Bewußtsein zu denken, als Utopie, wie sie die idealistischen Philosophen seit Kant mit dem Namen der intellektuellen Anschauung bedachten, die versagte, wann immer aktuelle Erkenntnis auf sie sich berief. Wo Philosophie durch Anleihe bei der Dichtung das vergegenständlichende Denken und seine Geschichte, nach gewohnter Terminologie die Antithese von Subjekt und Objekt, meint abschaffen zu können und gar hofft, es spreche in einer aus Parmenides und Jungnickel montierten Poesie Sein selber, nähert sie eben damit sich dem ausgelagerten Kulturgeschwätz. Sie weigert sich mit als Urtümlichkeit zurechtgestutzter Bauernschläue, die Verpflichtung des begrifflichen Denkens zu honorieren, die sie doch unterscheidend hat, sobald sie Begriffe in Satz und Urteil verwandelt, während ihr ästhetisches Element eines aus zweiter Hand, verdünnter Bildungsreminiszenz an Hölderlin oder den Expressionismus bleibt oder womöglich an den Jugendstil, weil kein Denken so schrankenlos und blind der Sprache sich anvertrauen kann, wie die Idee urtümlichen Sagens es vorgaukelt. Der Gewalttat, die dabei Bild und Begriff wechselseitig aneinander verüben, entspringt der Jargon der Eigenlichkeit, in dem Worte vor Ergriffenheit tremolieren, während sie verschweigen, worüber sie ergriffen sind. Die ambitöse Transzendenz der Sprache über

den Sinn hinaus mündet in eine Simlerei, welche vom Positivismus spielend dingfest gemacht werden kann, dem man sich überlegen meint und dem man doch eben durch jene Simlerei in die Hände arbeitet, die er kritisiert und die man mit seinen Spielmarken teilt. Unterm Bann solcher Entwicklungen nähert Sprache, wo sie in Wissenschaften überhaupt noch sich zu regen wagt, dem Kunstgewerbe sich an, und der Forscher bewährt, negativ, am ehesten ästhetische Treue, der gegen Sprache überhaupt sich sträubt und, ansatz das Wort zur bloßen Umschreibung seiner Zahlen zu erniedrigen, die Tabelle vorzieht, welche die Verdinglichung des Bewußtseins ohne Rückhalt einbekannt und damit für sie etwas wie Form findet ohne apologetische Anleihe bei der Kunst. Wohl war diese in die vorherrschende Tendenz der Aufklärung von je so verflochten, daß sie seit der Antike in ihrer Technik wissenschaftliche Funde verwertete. Aber die Quantität schlägt um in die Qualität. Wird Technik im Kunstwerk verabsolutiert; wird Konstruktion total und tilgt sie ihr Motivierendes und Entgegengesetztes, den Ausdruck; prätendiert also Kunst, unmittelbar Wissenschaft, richtig nach deren Maß zu sein, so sanktioniert sie die vorkünstlerische Stoffuberei, sinnfremd wie nur das Seyn aus philosophischen Seminaren, und verbrüdet sich mit der Verdinglichung; gegen die wie immer auch stumm und selber dinghaft Einspruch zu erheben bis zum heutigen Tag die Funktion des Funktionslosen, der Kunst, war. Aber wie Kunst und Wissenschaft in Geschichte sich schieden, so ist ihr Gegensatz auch nicht zu hypostasieren. Der Abscheu vor der anachronistischen Vermischung heiligt nicht eine nach Sparten organisierte Kultur. In all ihrer Notwendigkeit beglaubigen jene Sparten institutionell doch auch den Verzicht auf die ganze Wahrheit. Die Ideale des Reinlichen und Säuberlichen, die dem Betrieb einer veritabeln, auf Ewigkeitswerte geeichten Philosophie, einer hieb- und stichfesten, lückenlos durchorganisierten Wissenschaft und einer begriffslos anschaulichen Kunst gemein sind, tragen die Spur repräsentiver Ordnung. Dem Geist wird eine Zuständigkeitsbescheinigung aberlangt, damit er nicht mit den kulturell bestätigten Grenzlinien die offizielle Kultur selber überschreite. Vorausgesetzt wird dabei, daß alle Erkenntnis potentiell in Wissenschaft sich umsetzen lasse. Die Erkenntnistheorien, welche das vorwissenschaftliche vom wissenschaftlichen Bewußtsein unterscheiden, haben denn auch durchweg den Unterschied lediglich graduell aufgefaßt. Daß es aber bei der bloßen Versicherung jener Umsetzbarkeit blieb,

ohne daß je im Ernst lebendiges Bewußtsein in wissenschaftliches verwandelt worden wäre, verweist auf das Prekäre des Übergangs selber, eine qualitative Differenz. Die einfachste Bestimmung aufs Bewußtseinsleben könnte darüber belehren, wie wenig Erkenntnisse, die keineswegs unverbindliche Ahnungen sind, allesamt vom wissenschaftlichen Netz sich einfangen lassen. Das Werk Marcel Prousts, dem es so wenig wie Bergson am wissenschaftlich-positivistischen Element mangelt, ist ein einziger Versuch, notwendige und zwingende Erkenntnisse über Menschen und soziale Zusammenhänge auszusprechen, die nicht ohne weiteres von der Wissenschaft eingeholt werden können, während doch ihr Anspruch auf Objektivität weder gemindert noch der vagen Plausibilität ausgeliefert würde. Das Maß solcher Objektivität ist nicht die Verifizierung behaupteter Thesen durch ihre wiederholende Prüfung, sondern die in Hoffnung und Desillusion zusammengehaltene einzelwissenschaftliche Erfahrung. Sie verleiht ihren Beobachtungen erinnernd durch Bestätigung oder Widerlegung Relief. Aber ihre individuell zusammengeschlossene Einheit, in der doch das Ganze erscheint, wäre nicht aufzutrennen und wieder zu ordnen unter die getrennten Personen und Apparaturen etwa von Psychologie und Soziologie. Proust hat, unter dem Druck des wissenschaftlichen Geistes und seiner auch dem Künstler latent allgegenwärtigen Desiderate, betrachtet, in einer selbst den Wissenschaften nachgebildeten Technik, einer Art von Versuchsanordnung, sei's zu retten, sei's wiederherzustellen, was in den Tagen des bürgerlichen Individualismus, da das individuelle Bewußtsein noch sich selbst vertraute und nicht vorweg unter organisatorischer Zensur sich ängstigte, als Erkenntnisse eines erfahrenen Mannes vom Typ jenes ausgestorbenen homme de lettres galt, den Proust als höchster Fall des Dilettanten nochmals beschwört. Keinem jedoch wäre es beigekommen, die Mittelungen eines Erfahrenen, weil sie nur die seinen sind und nicht ohne weiteres wissenschaftlich sich generalisieren lassen, als unbeträchtlich, zufällig und irrational abzutun. Was aber von seinen Funden durch die wissenschaftlichen Maschinen schlüpf, entgeht ganz gewiß der Wissenschaft selber. Als Geisteswissenschaft versagt sie, was sie dem Geist verspricht: dessen Gebilde von innen aufzuschließen. Der junge Schriftsteller, der auf Hochschulen lernen will, was ein Kunstwerk, was Sprachgestalt, was ästhetische Qualität, ja auch ästhetische Technik sei, wird meist bloß desultorisch etwas davon vernehmen, allenfalls Auskünfte erhalten, die von der jeweils

zirkulierenden Philosophie fertig bezogen und dem Gehalt der in Rede stehenden Gebilde mehr oder minder willkürlich aufgeklastert sind. Wendet er sich aber an die philosophische Ästhetik, so werden ihm Sätze eines Abstraktionsniveaus aufgedrängt, die weder mit den Gebilden, die er verstehen will, vermittelbar sind, noch in Wahrheit eins mit dem Gehalt, nach dem er tastet. Für all das aber ist nicht die Artpreistellung des *kosmos noetikos* nach Kunst und Wissenschaft allein verantwortlich; nicht sind deren Demarkationslinien durch guten Willen und übergreifende Planung zu beseitigen. Sondern der unwiderruflich nach dem Muster von Naturbeherrschung und materieller Produktion gemodelte Geist begibt sich der Erinnerung an jenes überwindene Stadium, die ein zukünftiges verspricht, der Transzendenz gegenüber den verhärteten Produktionsverhältnissen, und das lähmt sein spezialistisches Verfahren gerade seinen spezifischen Gegenständen gegenüber.

Im Verhältnis zur wissenschaftlichen Prozedur und ihrer philosophischen Grundlegung als Methode zieht der Essay, der Idee nach, die volle Konsequenz aus der Kritik am System. Selbst die empiristischen Lehren, welche der unabschließbaren, nicht antizipierbaren Erfahrung den Vorrang vor der festen begrifflichen Ordnung zumessen, bleiben insofern systematisch, als sie mehr oder minder konstant vorgestellte Bedingungen von Erkenntnis erörtern und diese in möglichst bruchlosem Zusammenhang entwickeln. Empirismus nicht weniger als Rationalismus war seit Bacon – selbst einem Essayisten – »Methode«. Der Zweifel an deren unbedingtem Recht ward in der Verfahrensweise des Denkens selber fast nur vom Essay realisiert. Er trägt dem Bewußtsein der Nichtidentität Rechnung, ohne es auch nur auszusprechen; radikal im Nichtradikalismus, in der Enthaltung von aller Reduktion auf ein Prinzip, im Akzentuieren des Partiiellen gegenüber der Totalen, im Stückhaften. »Vielleicht hat der große Sieur de Montaigne etwas Ähnliches empfunden, als er seinen Schriften die wunderbar schöne und treffende Bezeichnung ›Essais‹ gab. Denn eine hochmütige Courtoise ist die einfache Bescheidenheit dieses Wortes. Der Essayist winkt den eigenen, stolzen Hoffnungen, die manchmal dem Letzten nahe gekommen zu sein wähnen, ab – es sind ja nur Erklärungen der Gedichte anderer, die er bieten kann und bestenfalls die der eigenen Begriffe. Aber ironisch fügt er sich in diese Kleinheit ein, in die ewige Kleinheit der tiefsten Gedankenarbeit dem Leben gegenüber und mit ironischer Bescheidenheit unter-

streicht er sie noch.«⁴ Der Essay pariert nicht der Spielregel organisierter Wissenschaft und Theorie, es sei, nach dem Satz des Spinoza, die Ordnung der Dinge die gleiche wie die der Ideen. Weil die lückelose Ordnung der Begriffe nicht eins ist mit dem Sendenden, zielt er nicht auf geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau. Er revoltiert zumal gegen die seit Platon eingewurzelte Doktrin, das Wechselnde, Ephemere sei der Philosophie unwürdig; gegen jenes alte Unrecht am Vergänglichem, wodurch es im Begriff nochmals verdammt wird. Er schreckt zurück vor dem Gewaltsamen des Dogmas: dem Resultat der Abstraktion, dem gegenüber dem darunter befähigten Individuellen zeitlich invarianten Begriff, gebühre ontologische Dignität. Der Trug, der *ordo idearum* wäre der *ordo rerum*, gründer in der Unterstellung eines Vermittelten als unmittelbar. So wenig ein bloß Faktisches ohne den Begriff gedacht werden kann, weil es denken immer schon es begreifen heißt, so wenig ist noch der reinste Begriff zu denken ohne allen Bezug auf Faktizität. Selbst die vermeintlich von Raum und Zeit befreiten Gebilde der Phantasie verweisen, wie immer auch abgeleitet, auf individuelles Dasein. Darum läßt sich der Essay von dem deprimierten Tiefsein nicht einschüchtern, Wahrheit und Geschichte stünden unvereinbar einander gegenüber. Hat Wahrheit in der Tat einen Zeitkern, so wird der volle geschichtliche Gehalt zu ihrem integralen Moment; das Aposteriori wird konkret zum Apriori, wie Fichte und seine Nachfolger nur generell es forderten. Die Beziehung auf Erfahrung – und ihr verleiht der Essay soviel Substanz wie die herkömmliche Theorie den bloßen Kategorien – ist die auf die ganze Geschichte; die bloß individuelle Erfahrung, mit welcher das Bewußtsein als mit dem ihr nächsten anhebt, ist selber vermittelt durch die übergreifende der historischen Menschheit; daß startdessen diese mittelbar und das je Eligene das Unmittelbare sei, bloße Selbststräuschung der individualistischen Gesellschaft und Ideologie. Die Gering-schätzung des geschichtlich Produzierten als eines Gegenstandes der Theorie wird daher vom Essay revidiert. Die Unterscheidung einer ersten von einer bloßen Kulturphilosophie, welche jene voraussetzt und auf ihr weiterbaue, mit der das Tabu über den Essay theoretisch sich rationalisiert, ist nicht zu retten. Eine Verfahrungsweise des Geistes verliert ihre Autorität, welche die Scheidung von Zeitlichem und Zeitlosem als Kanon ehrt. Höhere Abstraktionsniveaus investieren den Gedanken weder mit höherer Weite noch mit metaphysischem Gehalt; eher verfläch-

tigt sich dieser mit dem Fortgang der Abstraktion, und etwas davon möchte der Essay wiedergumachen. Der geläufige Einwand gegen ihn, er sei stückhaft und zufällig, postuliert selber die Gegebenheit von Totalität, damit aber Identität von Subjekt und Objekt, und gebärdet sich, als wäre man des Ganzen mächtig. Der Essay aber will nicht das Ewige im Vergänglichen aufsuchen und abdestillieren, sondern eher das Vergängliche verewigen. Seine Schwäche zeugt von der Nichtidentität selber, die er auszudrücken hat; vom Überschuß der Intention über die Sache und damit jener Utopie, welche in der Gliederung der Welt nach Ewigem und Vergänglichem abgewehrt ist. Im emphatischen Essay entledigt sich der Gedanke der traditionellen Idee von der Wahrheit.

Damit suspendiert er zugleich den traditionellen Begriff von Methode. Der Gedanke hat seine Tiefe danach, wie tief er in die Sache dringt, nicht danach, wie tief er sie auf ein anderes zurückführt. Das wendet der Essay polemisch, indem er behandelt, was nach den Spielregeln für abgeleitet gilt, ohne dessen endgültige Ableitung selber zu verfolgen. In Freiheit denkt er zusammen, was sich zusammenfindet in dem frei gewählten Gegenstand. Nicht kapriziert er sich auf ein Jenseits der Vermittlungen – und das sind die geschichtlichen, in denen die ganze Gesellschaft sedimentiert ist – sondern sucht die Wahrheitssphäre als selber geschichtliche. Er fragt nach keiner Urgegebenheit, zum Tort der vergesellschafteteren Gesellschaft, die, eben weil sie nichts duldet, was von ihr nicht geprägt ward, am letzten dulden kann, was an ihre eigene Allgegenwart erinnert, und notwendig als ideologisches Komplement jene Natur herbeizitiert, von der ihre Praxis nichts übrig läßt. Der Essay kündigt wortlos die Illusion, der Gedanke vermöchte aus dem, was thesei, Kultur ist, ausbrechen in das, was physisch, von Natur sei. Gebannt vom Fixierten, eingeständenermaßen Abgeleiteten, von Gebilden, ehrt er die Natur, indem er bestätigt, daß sie den Menschen nicht mehr ist. Sein Alexandrinismus antwortet darauf, daß noch Flieder und Nachtigall, wo das universale Netz ihnen zu überleben etwa gestartet, durch ihre bloße Existenz glauben machen, das Leben lebe noch. Er verläßt die Heerstraße zu den Ursprüngen, die bloß zu dem Abgeleiteten, dem Sein führt, der verdoppelnden Ideologie dessen, was ohnehin ist, ohne daß doch die Idee von Unmittelbarkeit ganz verschwände, die der Sinn von Vermittlung selbst postuliert. Alle Stufen des Vermittelten sind dem Essay unmittelbar, ehe er zu reflektieren sich anschickt.

Wie er Urgegebenheiten verweigert, so verweigert er die Definition seiner Begriffe. Deren volle Kritik ist von der Philosophie unter den divergentesten Aspekten erreicht worden; bei Kant, bei Hegel, bei Nietzsche. Aber die Wissenschaft hat solche Kritik niemals sich zugeeignet. Während die mit Kant anhebende Bewegung, als eine gegen die scholastischen Residuen im modernen Denken, anstelle der Verbaldefinitionen das Begreifen der Begriffe aus dem Prozeß rückt, in dem sie gezeitigt werden, verharren die Einzelwissenschaften, um der ungestörten Sicherheit ihres Operierens willen, bei der vorkritischen Verpflichtung zu definieren; darin stimmen die Neopositivisten, denen die wissenschaftliche Methode Philosophie helfe, mit der Scholastik überein. Der Essay dafür nimmt den antsystematischen Impuls ins eigene Verfahren auf und führt Begriffe umstandslos, »unmittelbar« so ein, wie er sie empfängt. Präzisiert werden sie erst durch ihr Verhältnis zueinander. Dabei jedoch hat er eine Stütze an den Begriffen selber. Denn es ist bloßer Aberglaube der aufbereitenden Wissenschaft, die Begriffe wären an sich unbestimmt, würden bestimmt erst durch ihre Definition. Der Vorstellung des Begriffs als einer tabula rasa bedarf die Wissenschaft, um ihren Herrschaftsanspruch zu festigen; als den der Macht, welche einzig den Tisch besetzt. In Wahrheit sind alle Begriffe implizit schon konkretisiert durch die Sprache, in der sie stehen. Mit solchen Bedeutungen hebt der Essay an und treibt sie, selbst wesentlich Sprache, weiter; er möchte dieser in ihrem Verhältnis zu den Begriffen helfen, sie reflektierend so nehmen, wie sie bewußtlos in der Sprache schon genannt sind. Das ahnt das Verfahren der Bedeutungsanalyse in der Phänomenologie, nur daß es die Beziehung der Begriffe auf die Sprache zum Feinsch macht. Dazu steht der Essay ebenso skeptisch wie zu ihrer Definition. Er zieht ohne Apologie den Einwand auf sich, man wisse nicht über allem Zweifel, was man unter den Begriffen sich vorzustellen habe. Denn er durchschau, daß das Verlangen nach strikten Definitionen längst dazu herhält, durch festsetzende Manipulationen der Begriffsbedeutungen das Irritierende und Gefährliche der Sachen wegzuschaffen, die in den Begriffen leben. Dabei jedoch kommt er weder ohne allgemeine Begriffe aus – auch die Sprache, die den Begriff nicht fetischisiert, kann seiner nicht entraten – noch geht er mit ihnen nach Belieben um. Die Darstellung nimmt er darum schwerer als die Methode und Sache sondernden, der Darstellung ihres vergegenständlichen Inhalts gegenüber gleichgültigen Verfahrensweisen. Das Wie

des Ausdrucks soll an Präzision erretten, was der Verzicht aufs Umreißen opfert, ohne doch die gemeinte Sache an die Willkür einmal dekreterer Begriffsbedeutungen zu verraten. Darin war Benjamin der unerreichte Meister. Solche Präzision kann jedoch nicht atomistisch bleiben. Weniger nicht, sondern mehr als das definitorische Verfahren urteilt der Essay die Wechselwirkung seiner Begriffe im Prozeß geistiger Erfahrung. In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreibt nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit von Gedanken ab. Eigentlich denkt der Denkende gar nicht, sondern macht sich zum Schauplatz geistiger Erfahrung, ohne sie aufzudröseln. Während aus ihr auch dem traditionellen Denken seine Impulse zuwachsen, eliminiert es seiner Form nach die Erinnerung daran. Der Essay aber wählt sie als Vorbild, ohne sie, als reflektierte Form, einfach nachzuahmen; er vermittelt sie durch seine eigene begriffliche Organisation; er verfährt, wenn man will, methodisch unmethodisch.

Wie der Essay die Begriffe sich zueignet, wäre am ehesten vergleichbar dem Verhalten von einem, der in fremdem Land gezwungen ist, dessen Sprache zu sprechen, anstatt schuldigrecht aus Elementen sie zusammenzustümpfen. Er wird ohne Diktionär lesen. Hat er das gleiche Wort, in sters wechselndem Zusammenhang, dreißigmal erblickt, so hat er seines Sinnes besser sich versichert, als wenn er die aufgezählten Bedeutungen nachgeschlagen hätte, die meist zu eng sind gegenüber dem Wechsel je nach dem Kontext, und zu vag gegenüber den unverwechselbaren Nuancen, die der Kontext in jedem einzelnen Fall stiftet. Wie freilich solches Lernen dem Irrtum exponiert bleibt, so auch der Essay als Form; für seine Affinität zur offenen geistigen Erfahrung hat er mit dem Mangel an jener Sicherheit zu zahlen, welchen die Norm des etablierten Denkens wie den Tod fürchtet. Nicht sowohl vernachlässigt der Essay die zweifelsfreie Gewißheit, als daß er ihr Ideal kündigt. Wahr wird er in seinem Fortgang, der ihn über sich hinausreibt, nicht in schatzgräberischer Obsession mit Fundamenten. Seine Begriffe empfangen ihr Licht von einem ihm selbst verborgenen terminus ad quem, nicht von einem offenen terminus a quo, und darin drückt seine Methode selber die utopische Intention aus. Alle seine Begriffe sind so darzustellen, daß sie einander tragen, daß ein jeglicher sich artikuliert je nach den Konfigurationen mit anderen. In ihm treten diskret gegeneinander abgesetzte Elemente zu einem

Lesbaren zusammen; er erstellt kein Gerüst und keinen Bau. Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung. Jene ist ein Kraftfeld, so wie unterm Blick des Essays jedes geistige Gebilde in ein Kraftfeld sich verwandeln muß.

Der Essay fordert das Ideal der clara et distincta perceptio und der zweifelsfreien Gewißheit samt heraus. Insgesamt wäre er zu interpretieren als Einspruch gegen die vier Regeln, die Descartes' Discours de la méthode am Anfang der neueren abendländischen Wissenschaft und ihrer Theorie auftricht. Die zweite jener Regeln, die Zerlegung des Objekts in »so viele Teile ... als nur möglich und als erforderlich sein würde, um sie in der besten Weise aufzulösen«, entwirft jene Elementaranalyse, in deren Zeichen die traditionelle Theorie die begrifflichen Ordnungsschemata und die Struktur des Seins einander gleichsetzt. Der Gegenstand des Essays aber, die Artefakte, versagen sich der Elementaranalyse und sind einzig aus ihrer spezifischen Idee zu konstruieren; nicht umsonst hat darin Kant Kunstwerke und Organismen analog behandelt, obwohl er sie zugleich so unbestechlich wider allen romantischen Obskurantismus unterschied. Ebenso wenig ist die Ganzheit als Erstes zu hypostatisieren wie das Produkt der Analyse, die Elemente. Beidem gegenüber orientiert sich der Essay an der Idee jener Wechselwirkung, welche streng die Frage nach Elementen so wenig duldet wie die nach dem Elementaren. Weder sind die Momente rein aus dem Ganzen zu entwickeln noch umgekehrt. Es ist Monade, und doch keine; seine Momente, als solche begrifflicher Art, weisen über den spezifischen Gegenstand hinaus, in dem sie sich versammeln. Aber der Essay verfolgt sie nicht dorthin, wo sie sich jenseits des spezifischen Gegenstandes legitimierten: sonst getriete er in schlechte Unendlichkeit. Sondern er rückt dem hic et nunc des Gegenstandes so nah, bis er in die Momente sich dissoziiert, in denen er sein Leben hat, anstatt bloß Gegenstand zu sein.

Die dritte Cartesianische Regel, »der Ordnung nach meine Gedanken zu leiten, also bei den einfachsten und am leichtesten zu erkennenden Gegenständen zu beginnen, und nach und nach sozusagen gradweise bis zur Erkenntnis der zusammengesetztesten aufzusteigen«, widerspricht schroff der Essayform insofern, als diese vom Komplexesten ausgeht, nicht vom Einfachsten, allemal vorweg Gewohnheiten. Sie läßt sich nicht beirren im Verhalten dessen, der Philosophie zu studieren beginnt und dem dabei ihre Idee irgend schon vor Augen steht. Er wird kaum zuerst die simpelsten Schriftsteller lesen, deren common sense

meist dahinplätschert, wo zu verweilen wäre, sondern eher nach den angeblich schwierigen greifen, die dann ihr Licht rückwärts aufs Einfache werfen und es erhellten als eine »Stellung des Gedankens zur Objektivität«. Die Naivetät des Studenten, dem das Schwierige und Formidable gerade gut genug dünkt, ist weiser als die erwachsene Pedanterie, die mit drohendem Finger den Gedanken emahnt, er solle das Einfache kapieren, ehe er an jenes Komplexe sich wage, das doch allein ihn reizt. Solche Veragung der Erkenntnis verhindert sie bloß. Dem convenu der Verständlichkeit, der Vorstellung von der Wahrheit als einem Wirkungszusammenhang gegenüber, nötigt der Essay dazu, die Sache mit dem ersten Schritt so vielschichtig zu denken, wie sie ist, Korrektiv jener verstockten Primitivität, die der gängigen ratio allemal sich gesellt. Wenn die Wissenschaft das Schwierige und Komplexe einer antagonistischen und monadologisch aufgespaltenen Realität nach ihrer Sittetäuschend auf vereinfachende Modelle bringt und diese dann nachträglich, durch vorgebliches Material, differenziert, so schüttelt der Essay die Illusion einer einfachen, im Grunde selber logischen Welt ab, die zur Verteidigung des bloß Selbsten so gut sich schickt. Seine Differenziertheit ist kein Zusatz sondern sein Medium. Gern rechnet das etablierte Denken sie der bloßen Psychologie der Erkennenden zu und meint dadurch ihr Verpflichtendes abzufertigen. Die wissenschaftlichen Brusttöne gegen Übergescheitheit gelten in Wahrheit nicht der vorwitzig unzuverlässigen Methode, sondern dem Befremdenden an der Sache, das sie erscheinen läßt.

Unverändert kehrt die vierte Cartesianische Regel, man »solle überall so vollzählige Aufzählungen und so allgemeine Über-sichten anstellen«, daß man »sicher wäre, nichts auszulassen«, das eigentlich systematische Prinzip, wieder noch in Kants Polemik gegen das »rhapsodistische« Denken des Aristoteles. Sie entspricht dem Vorwurf gegen den Essay, er sei, nach der Rede der Schulmeister, nicht erschöpfend, während jeder Gegenstand, und gewiß der geistige, unendlich viele Aspekte in sich schließt, über deren Auswahl nichts anderes entscheidet als die Intention des Erkennenden. Nur dann wäre die »allgemeine Übersicht« möglich, wenn vorweg feststünde, daß der zu behandelnde Gegenstand in den Begriffen seiner Behandlung aufzueht; daß nichts übrig bleibt, was von diesen her nicht zu antizipieren wäre. Die Regel von der Vollständigkeit der einzelnen Glieder aber präventiert, im Gefolge jener ersten Annahme, daß der Gegenstand in lückenlosem Deduktionszusammenhang sich

darstellen lasse: eine Identitätsphilosophische Supposition. Wie in der Forderung von Definition hat die Cartesianische Regel, als denkpraktische Anweisung, das rationalistische Theorem überlebt, auf dem sie beruht; umfassende Übersicht und Kontinuität der Darstellung wird auch der empirisch offenen Wissenschaft zugemutet. Dadurch verwandelt sich, was bei Descartes als intellektuelles Gewissen über die Notwendigkeit der Erkenntnis wachsen will, in Willkür, die eines »frame of reference«, einer Axiomatik, die zur Befriedigung des methodischen Bedürfnisses und um der Plausibilität des Ganzen an den Anfang gestellt werden soll, ohne daß sie selbst ihre Gültigkeit oder Evidenz mehr darrun könnte, oder, in der deutschen Version, eines »Entwurfs«, der mit dem Pathos, aufs Sein selber zu gehen, seine subjektiven Bedingungen bloß unterschlägt. Die Forderung der Kontinuität der Gedankenführung präjudiziert tendenziell schon die Stimmigkeit im Gegenstand, dessen eigene Harmonie, Kontinuität Darstellung widerspricht zugleich als Diskontinuität bestimmte. Unbewußt und theoretisch überholten Ansprüche der Vollständigkeit und Kontinuität auch in der konkreten Verfahrensweise des Geistes zu annullieren. Sträubt er sich ästhetisch gegen die engherzige Methode, die nur ja nichts auslassen will, so gehorcht er einem erkenntnistheoretischen Motiv. Die romantische Konzeption des Fragments als eines nicht vollständigen sondern durch Selbstreflexion ins Unendliche weiterstreichenden Gebildes verfiert dies antiidealistische Motiv inmitten des Idealismus. Auch in der Art des Vortrags darf der Essay nicht so tun, als hätte er den Gegenstand abgeleitet, und von diesem bliebe nichts mehr zu sagen. Seiner Form ist deren eigene Relativierung immanent: er muß so sich fügen, als ob er immer und stets abbrechen könnte. Er denkt in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet. Einstimmigkeit der logischen Ordnung täuscht über das antagonistische Wesen dessen, dem sie aufgestülpt ward. Diskontinuität ist dem Essay wesentlich, seine Sache stets ein stillgestellter Konflikt. Während er die Begriffe aufeinander abstimmt vermöge ihrer Funktion im Kräfteparallelogramm der Sachen, scheut er zurück vor dem Oberbegriff, dem sie gemeinsam unterzuordnen wären; was dieser zu leisten bloß vortäuscht, weiß seine Methode als unlösbar und sucht es gleichwohl zu leisten. Das Wort Versuch, in dem

die Utopie des Gedankens, ins Schwarze zu treffen, mit dem Bewußtsein der eigenen Fehlbarkeit und Vorläufigkeit sich vermählt, erteilt, wie meist geschichtlich überdauernde Terminologien, einen Bescheid über die Form, der um so schwerer wiegt, als er nicht programmatisch sondern als Charakteristik der tastenden Intention erfolgt. Der Essay muß an einem ausgewählten oder getroffenen partiiellen Zug die Totalität aufleuchten lassen, ohne daß diese als gegenwärtig behauptet würde. Er korrigiert das Zufällige und Vereinzelte seiner Einsichten, indem sie, sei es in seinem eigenen Fortgang, sei es im mosaikhaften Verhältnis zu anderen Essays, sich vervielfachen, beständigen einschränken; nicht durch Abstraktion auf die aus ihnen abgezogenen Merkmaleinheiten. »So unterscheidet sich also ein Essay von einer Abhandlung. Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt, wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn losgeht und in seinem Geistesblick sammelt, was er sieht, und verwertet, was der Gegenstand unter den im Schreiben geschaffenen Bedingungen sehen läßt.«⁶ Das Unbehagen an dieser Prozedur; das Gefühl, es könne nach Belieben so weiter gehen, hat seine Wahrheit und seine Unwahrheit. Seine Wahrheit, weil der Essay in der Tat nicht schließt und das Unvermögen dazu als Parodie seines eigenen Apriori hervorkehrt; als Schuld wird ihm dann das aufgebürdet, was eigentlich jene Formen verschulden, welche die Spur der Beliebigkeit verwischen. Unwahr aber ist jenes Unbehagen, weil die Konstellation des Essays doch nicht derart beliebig ist, wie es einem philosophischen Subjektivismus dünkt, der den Zwang der Sache in den der begrifflichen Ordnung verlegt. Ihn determiniert die Einheit seines Gegenstandes samt der von Theorie und Erfahrung, die in den Gegenstand eingewandert sind. Seine Offenheit ist keine vage von Gefühl und Stimmung, sondern wird konturiert durch seinen Gehalt. Er sträubt sich gegen die Idee des Hauptwerks, welche selber die von Schöpfung und Totalität widerspiegelt. Seine Form kommt dem kritischen Gedanken nach, daß der Mensch kein Schöpfer, daß nichts Menschliches Schöpfung sei. Weder tritt der Essay selbst, stets bezogen auf schon Geschaffenes, als solche auf, noch begehrt er ein Allumfassendes, dessen Totalität der der Schöpfung gliche. Seine Totalität, die Einheit einer in sich auskonstruierten Form, ist die des nicht Totalen, eine, die auch als Form nicht die These der Identität von Gedanken und Sache behauptet, die sie inhaltlich

verwirft. Die Befreiung vom Identitätszwang schenkt dem Essay zuweilen, was dem offiziellen Denken entgleitet, das Moment des Unauslöschlichen, der unilgbaren Farbe. Gewisse Fremdwörter bei Simmel – Cacher, Attitude – verraten diese Intention, ohne daß sie selber theoretisch behandelt würde.

Er ist offener und geschlossener zugleich, als dem traditionellen Denken gefällig. Offener insofern, als er Systematik durch seine Anlage negiert und sich selbst um so besser genügt, je strenger er es damit hält; systematische Residuen in Essays, etwa die Infiltration literarischer Studien mit fertig bezogenen, verbreiteten Philosophemen, durch die sie sich respektabel machen wollen, taugen nicht mehr als psychologische Trivialitäten. Geschlossener aber ist der Essay, weil er an der Form der Darstellung emphatisch arbeitet. Das Bewußtsein der Nichtidentität von Darstellung und Sache nötigt jene zur unbeschränkten Anstrengung. Das allein ist das Kunstähnliche des Essays; sonst ist er vermöge der in ihm vorkommenden Begriffe, die ja selber von draußen nicht nur ihre Bedeutung sondern auch ihren theoretischen Bezug mitbringen, notwendig der Theorie verwandt. Freilich verhält er zu ihr sich so vorsichtig wie zum Begriff. Weder leitet er sich bündig aus ihr ab – der Kardinalfehler aller späteren essayistischen Arbeiten von Lukács – noch ist er Abschlagszahlung auf kommende Synthesen. Unheil droht der gestügten Erfahrung, je angestrengter sie zu Theorie sich verfestigt und gebärdet, als habe sie den Stein der Weisen in Händen. Gleichwohl strebt geistige Erfahrung selbst dem eigenen Sinn nach solcher Objektivierung zu. Diese Antinomie wird vom Essay gespiegelt. Wie er Begriffe und Erfahrungen von draußen absorbiert, so auch Theorien. Nur ist sein Verhältnis zu ihnen nicht das des Standpunkts. Ist die Standpunktlosigkeit des Essays nicht länger naiv und der Prominenz ihrer Gegenstände hörig; nutzt er vielmehr die Beziehung auf seine Gegenstände als Mittel wider den Bann des Anfangs, so verwirklicht er parodisch gleichsam die sonst nur ohnmächtige Polemik des Denkens gegen bloße Standpunktphilosophie. Er zehrt die Theorien auf, die ihm nah sind; seine Tendenz ist stets die zur Liquidation der Meinung, auch der, mit der er selbst anhebt. Er ist, was er von Beginn war, die kritische Form par excellence; und zwar, als immanente Kritik geistiger Gebilde, als Konfrontation dessen, was sie sind, mit ihrem Begriff, Ideologiekritik. »Der Essay ist die Form der kritischen Kategorie unseres Geistes. Denn wer kritisiert, der muß mit Notwendigkeit experimentieren, er muß

Bedingungen schaffen, unter denen ein Gegenstand erneut sichtbar wird, noch anders als bei einem Autor, und vor allem muß jetzt die Hintälligkeit des Gegenstandes erprobt, versucht werden, und eben dies ist ja der Sinn der geringen Variation, die ein Gegenstand durch seinen Kritiker erfährt.«⁷ Wird dem Essay, weil er keinen außerhalb seiner selbst liegenden Standpunkt einbekannt, Standpunktlosigkeit und Relativismus vorgeworfen, so ist dabei eben jene Vorstellung von der Wahrheit als einem »Fertigen«, einer Hierarchie von Begriffen im Spiel, die Hegel zerstörte, der Standpunkte nicht mochte: darin berührt sich der Essay mit seinem Extrem, der Philosophie des absoluten Wissens. Er möchte den Gedanken von seiner Willkür heilen, indem er sie reflektierend ins eigene Verfahren hineinnimmt, anstatt sie als Unmittelbarkeit zu maskieren.

Jene Philosophie freilich blieb behaftet mit der Inkonsequenz, daß sie zugleich den abstrakten Oberbegriff, das bloße »Resultat«, im Namen des in sich diskontinuierlichen Prozesses kritisierte und doch, nach idealistischer Sitte, von dialektischer Methode redete. Darum ist der Essay dialektischer als die Dialektik dort, wo sie selbst sich vorträgt. Er nimmt die Hegelsche Logik beim Wort: weder darf unmittelbar die Wahrheit der Totalität gegen die Einzelurteile ausgespielt noch die Wahrheit zum Einzelurteil verendlicht werden, sondern der Anspruch der Singularität auf Wahrheit wird buchstäblich genommen bis zur Evidenz ihrer Unwahrheit. Das Gewagte, Vorgehende, nicht ganz Eingelöste jedes essayistischen Details zieht als Negation andere herbei; die Unwahrheit, in die wissend der Essay sich verstrickt, ist das Element seiner Wahrheit. Unwahres liegt gewiß auch in seiner bloßen Form, der Beziehung auf kulturell vorgeformtes, Abgeleitetes, als wäre es an sich. Je energischer er aber den Begriff eines Ersten suspendiert und sich weigert, Kultur aus Natur herauszuspinnen, um so gründlicher erkennt er das naturwüchsige Wesen von Kultur selber. Bis zum heutigen Tag perpetuiert sich in ihr der blinde Naturzusammenhang, der Mythos, und darauf gerade reflektiert der Essay: das Verhältnis von Natur und Kultur ist sein eigentliches Thema. Nicht umsonst versenkt er, anstatt sie zu »reduzieren«, sich in Kulturphänomene als in zweite Natur, zweite Unmittelbarkeit, um durch Beharrlichkeit deren Illusion aufzuheben. Er täuscht sich so wenig wie die Ursprungsphilosophie über die Differenz zwischen Kultur und darunter Liegendem. Aber ihm ist Kultur kein zu destruierendes Epiphänomen über dem Sein, sondern

das darunter Liegende selbst ist thesei, die falsche Gesellschaft. Darum gilt ihm der Ursprung nicht für mehr als der Überbau. Seine Freiheit in der Wahl der Gegenstände, seine Souveränität gegenüber allen priorities von Faktum oder Theorie verdankt er dem, daß ihm gewissermaßen alle Objekte gleich nah zum Zentrum sind: zu dem Prinzip, das alle verhext. Er glorifiziert nicht die Betassung mit Ursprünghchem als ursprünglicher denn die mit Vermitteltem, weil ihm die Ursprünglichkeit selber Gegenstand der Reflexion, ein Negatives ist. Das entspricht einer Situation, in der Ursprünglichkeit, als Standpunkt des Geistes inmitten der vergesellschafteteren Welt, zur Lüge ward. Sie erstreckt sich von der Erhebung historischer Begriffe aus historischen Sprachen zu Urworten bis zum akademischen Unterricht in »creative writing« und zu der gewerbsmäßig betriebenen Primitivität, zu Blockflöten und finger painting, in denen die pädagogische Not sich als metaphysische Legend-geriet. Der Gedanke ist nicht verschont von Baudelaires Rebellion der Dichtung gegen Natur als gesellschaftliches Reservat. Auch die Paradiese des Gedankens sind einzig noch die künstlichen, und in ihnen ergötzt sich der Essay. Weil, nach Hegels Diktum, nichts zwischen Himmel und Erde ist, was nicht vermittelt wäre, hält der Gedanke der Idee von Unmittelbarkeit Treue nur durchs Vermittelte hindurch, während er dessen Beute wird, sobald er unvermittelt das Unvermittelte ergreift. Listig macht der Essay sich fest in die Texte, als wären sie schlechterdings da und hätten Autorität. So bekommt er, ohne den Trug des Ersten, einen wie immer auch dubiosen Boden unter die Füße, vergleichbar der einstuigen theologischen Exegese von Schriften. Die Tendenz jedoch ist die entgegengesetzte, die kritische: durch Konfrontation der Texte mit ihrem eigenen emphatischen Begriff, mit der Wahrheit, die ein jeder meint, auch wenn er sie nicht meinen will, den Anspruch von Kultur zu erschüttern und sie zum Eingedenken ihrer Unwahrheit zu bewegen, eben jenes ideologischen Scheins, in dem Kultur als naturverfallen sich offenbart. Unterm Blick des Essays wird die zweite Natur ihrer selbst inne als erste.

Bewegt sich die Wahrheit des Essays durch seine Unwahrheit, so ist sie nicht im bloßen Gegensatz zu seinem Unehrlichen und Verfeimten aufzusuchen sondern in diesem selber, seiner Mobilität, seinem Mangel an jenem Soliden, dessen Forderung die Wissenschaft von Eigentumsverhältnissen auf den Geist transferierte. Die den Geist glauben gegen Unsolidität verteidigen zu

müssen, sind seine Feinde; Geist selber, einmal emanzipiert, ist mobil. Sobald er mehr will als bloß die administrative Wiederholung und Aufbereitung des je schon Selenden, hat er etwas Ungedecktes; die vom Spiel verlassene Wahrheit wäre nur noch Tautologie. Historisch ist denn auch der Essay der Rhetorik verwandt, welcher die wissenschaftliche Gesinnung seit Descartes und Bacon den Garaus machen wollte, bis sie folgerecht im wissenschaftlichen Zeitalter zur Wissenschaft sui generis, der von den Kommunikationen, herabsank. Wohl war Rhetorik stets schon der Gedanke in seiner Anpassung an die kommunikative Sprache. Er zielte auf die unmittelbare: die Ersatzbefriedigung der Hörer. Der Essay nun bewahrt gerade in der Autonomie der Darstellung, durch die er von wissenschaftlicher Mitteilung sich unterscheidet, Spuren des Kommunikativen, deren jene entriät. Die Befriedigungen, welche Rhetorik dem Hörer bereiten will, werden im Essay sublimiert zur Idee des Glücks einer Freiheit dem Gegenstand gegenüber, welche diesem mehr von dem seinen gibt, als wenn er unbarmerzig der Ordnung der Ideen eingegliedert würde. Das wissenschaftliche Bewußtsein, gerichtet gegen jegliche anthropomorphistische Vorstellung, war von je mit dem Realitätsprinzip verbunden und glückfeindlich gleich diesem. Während Glück der Zweck aller Naturbeherrschung sein soll, stellt es dieser zugleich immer als Regression in bloße Natur sich dar. Das zeigt sich bis in die höchsten Philosophien, bis in Kant und Hegel hinein. Die Vernunft, an deren absoluter Idee sie ihr Pathos haben, wird zugleich von ihnen als naseweis und respektlos angeschwärzt, sobald sie Geltendes relativiert. Gegen diesen Hang erreter der Essay ein Moment der Sophistik. Spürbar ist die Glückfeindschaft des offiziell kritischen Gedankens zumal in Kants transzendentaler Dialektik, welche die Grenze zwischen Verstand und Spekulation verwirren möchte und, nach der charakteristischen Metapher, das »Ausgeschweiften in intelligible Welten« verhindern. Während die Vernunft, die sich selbst kritisiert, bei Kant mit beiden Füßen fest auf dem Boden stehen, sich selbst begründen soll, dichtet sie sich dem innersten Prinzip nach ab gegen jegliches Neue und gegen die auch von der Existential-ontologie beschimpfte Neugier, das Lustprinzip des Gedankens. Was Kant inhaltlich als den Zweck der Vernunft ansieht, die Herstellung der Menschheit, die Utopie, wird von der Form, der Erkenntnistheorie her verwehrt, welche der Vernunft es nicht gestattet, über den Bereich der Erfahrung hinauszugehen, der

im Mechanismus von bloßem Material und unveränderlicher Kategorie zu dem Zusammenschrumpt, was von je schon war. Gegenstand des Essays jedoch ist das Neue als Neues, nicht ins Alte der bestehenden Formen Zurückübersetzbares. Indem er den Gegenstand gleichsam gewaltlos reflektiert, klagt er stumm darüber, daß die Wahrheit das Glück verriet und mit ihm auch sich selbst; und diese Klage reizt zur Wut auf den Essay. Das Überredende der Kommunikation wird an ihm, analog dem Funktionswechsel mancher Züge in der autonomen Musik, seinem ursprünglichen Zweck entfremdet und zur reinen Bestimmung der Darstellung an sich, dem Bezwingenden ihrer Konstruktion, die nicht die Sache abbilden sondern aus ihren begrifflichen membra dissecta wiederherstellen möchte. Die anstößigen Übergänge der Rhetorik aber, in denen Assoziation, Mehrdeutigkeit der Worte, Nachlassen der logischen Synthesis des Hörer leicht machten und den Geschwächten dem Willen des Redners unterjochten, werden im Essay mit dem Wahrheitsgehalt verschmolzen. Seine Übergänge desavouieren die bündige Ableitung zugunsten von Querverbindungen der Elemente, für welche die diskursive Logik keinen Raum hat. Er benutzt Äquivalenzen nicht aus Schlamperei, nicht in Unkenntnis ihres wissenschaftlichen Verbots, sondern um heimzubringen, wozu die Äquivalenzkritik, die bloße Trennung der Bedeutungen selten gelangt: daß überall, wo ein Wort Verschiedenes deckt, das Verschiedene nicht ganz verschieden sei, sondern daß die Einheit des Wortes an eine wie sehr auch verborgene in der Sache mahnt, ohne daß freilich diese, nach dem Brauch gegenwärtiger restaurativer Philosophien, mit Sprachverwandtschaften verwechselt werden dürfte. Auch darin streift der Essay die musikalische Logik, die stringente und doch begriffslose Kunst des Übergangs, um der redenden Sprache etwas zuzueignen, was sie unter der Herrschaft der diskursiven Logik einbüßte, die sich doch nicht überspringen, bloß in ihren eigenen Formen überlisten läßt kraft des eindringenden subjektiven Ausdrucks. Denn der Essay befindet sich nicht im einfachen Gegensatz zum diskursiven Verfahren. Er ist nicht unlogisch; gehorcht selber logischen Kriterien insofern, als die Gesamtheit seiner Sätze sich stimmig zusammenfügen muß. Keine bloßen Widersprüche dürfen stehenbleiben, es sei denn, sie würden als solche der Sache begründet. Nur entwickelt er die Gedanken anders als nach der diskursiven Logik. Weder leitet er aus einem Prinzip ab noch folgert er aus kohärenten Einzelbeobachtungen. Er

koordiniert die Elemente, anstatt sie zu subordinieren; und erst der Inbegriff seines Gehalts, nicht die Art von dessen Darstellung ist den logischen Kriterien kommensurabel. Ist der Essay, im Vergleich zu den Formen, in denen ein fertiger Inhalt indifferently mitgeteilt wird, vermöge der Spannung zwischen Darstellung und Dargestelltem, dynamischer als das traditionelle Denken, so ist er zugleich, als konstruiertes Nebeneinander, statischer. Darin allein beruht seine Affinität zum Bild, nur daß jene Statik selber eine von gewissermaßen stillgestellten Spannungsverhältnissen ist. Die leise Nachgiebigkeit der Gedankenführung des Essayisten zwingt ihn zu größerer Intensität als der des diskursiven Gedankens, weil der Essay nicht gleich diesem blind, automatisiert verfährt, sondern in jedem Augenblick auf sich selber reflektieren muß. Diese Reflexion freilich erstreckt sich nicht nur auf sein Verhältnis zum etablierten Denken sondern ebenso auch auf das zu Rhetorik und Kommunikation. Sonst wird, was überwissenschaftlich sich dünkt, eitel vorwissenschaftlich.

Die Aktualität des Essays ist die des Anachronistischen. Die Stunde ist ihm ungünstiger als je. Er wird zertrieben zwischen einer organisierten Wissenschaft, in der alle sich anmaßen, alle und alles zu kontrollieren, und die, was nicht auf den Consens zugeschnitten ist, mit dem scheinheiligen Lob des Intuitiven oder Anregenden aussperrt; und einer Philosophie, die mit dem leeren und abstrakten Rest dessen vorlieb nimmt, was der Wissenschaftsbetrieb noch nicht besetzte und was ihr eben dadurch Objekt von Betriebsamkeit zweiten Grades wird. Der Essay jedoch hat es mit dem Blinden an seinen Gegenständen zu tun. Er möchte mit Begriffen aufsprengen, was in Begriffen nicht ein-geht oder was durch die Widersprüche, in welche diese sich verwickeln, verrät, das Netz ihrer Objektivität sei bloß subjektive Veranstaltung. Er möchte das Opake polarisieren, die darin latenten Kräfte entbinden. Er bemüht sich um die Konkretion des in Raum und Zeit bestimmten Gehalts; konstruiert das Zusammengewachsensein der Begriffe derart, wie sie als im Gegenstand selbst zusammengewachsen vorgestellt werden. Er entschlüpft dem Diktat der Attributiv, welche seit der Definition des Symposions den Ideen zugeschrieben werden, »ewig seiend und weder werdend noch vergehend, weder wechselnd noch abnehmend«; »ein um sich selbst für sich selbst ewig eingestaltetes Sein«; und bleibt doch Idee, indem er vor der Last des Selendens nicht kapituliert, nicht dem sich beugt, was bloß ist.

Aber er mißt es nicht an einem Ewigen, sondern eher an einem enthusiastischen Fragment aus Nietzsches Spätzeit: »Gesetzt, wir sagen Ja zu einem einzigen Augenblick, so haben wir damit nicht nur zu uns selbst, sondern zu allem Dasein Ja gesagt. Denn es steht Nichts für sich, weder in uns selbst noch in den Dingen: und wenn nur ein einziges Mal unsere Seele wie eine Saite vor Glück gezittert und getönt hat, so waren alle Ewigkeiten nötig, um dies eine Geschehen zu bedingen – und alle Ewigkeit war in diesem einzigen Augenblick unseres Jasagens gutgeheißen, erlöst, gerechtfertigt und bejaht.«¹ Nur daß der Essay noch solcher Rechtfertigung und Bejahung mißtraut. Für das Glück, das Nietzsche heilig war, weiß er keinen anderen Namen als den negativen. Selbst die höchsten Manifestationen des Geistes, die es ausdrücken, sind immer auch verstrickt in die Schuld, es zu hinterreiben, solange sie bloßer Geist bleiben. Darum ist das innerste Formgesetz des Essays die Ketzerei. An der Sache wird durch Verstoß gegen die Orthodoxie des Gedankens sichtbar, was unsichtbar zu halten insgeheim deren objektiven Zweck ausmacht.

¹ Georg von Lukács, *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, S. 29

² cf. Lukács, l. c. S. 23: »Der Essay spricht immer von etwas bereits Geformtem, oder bestenfalls von etwas schon einmal Dagewesenen, es gehört also zu seinem Wesen, daß er nicht neue Dinge aus einem leeren Nichts heraushebt, sondern bloß solche, die schon irgendwann lebendig waren, aufs neue ordnet. Und weil er sie nur aufs neue ordnet, nicht aus dem Formlosen etwas Neues formt, ist er auch an sie gebunden, muß er immer die Wahrheit über sie aussprechen, Ausdruck für ihr Wesen finden.«

³ Lukács, l. c., S. 5 und passim

⁴ Lukács, l. c., S. 21

⁵ Descartes, *Philosophische Werke*, ed. Buchenau, Leipzig 1922, I, S. 15

⁶ Max Bense, *Über den Essay und seine Prosa*, in: Merkur, 1. Jahrgang 1947, Drittes Heft, S. 418

⁷ Bense, l. c., S. 420

⁸ Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht* (II), Werke Bd. x, Leipzig 1906, S. 206, § 1032

[Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur 1 (Suhrkamp Verlag) Frankfurt a. M. 1958 S. 9–49]