

Zsuzsa Bognár (Piliscsaba)

Die Bestimmung des Essays in Bezug auf die Theorien der Moderne. Ein heuristischer Versuch

1. Einführung

Die meisten traditionellen literarischen Gattungen haben im Laufe ihrer Geschichte beachtliche Veränderungen vollzogen; diesbezüglich kann man gleich die normativen Festsetzungen der „Dichtkunst“, wie sie in der ältesten unbestrittenen Autorität, Aristoteles' Poetik enthalten sind, als Beispiel hervor nehmen. Manche Kunstformen dieses grundlegenden Werks der europäischen Ästhetik wurden spätestens – wie etwa des Epos in Ungarn – mit dem Einbruch der Moderne auf ewig verabschiedet und manche wurden – wie das aristotelische Drama etwa durch Brecht – gerade in ihrer ursprünglichen Bestimmung in Frage gestellt.

Im Gegensatz zu solchen klassischen Kategorien der Poetik konnten für den Essay nie feste Gattungsvorschriften geltend gemacht werden. Kein Zufall, hat er doch nicht die tausend Jahre alte Vergangenheit hinter sich wie die oben Erwähnten. Seine Geburtsstunde fällt – durch die ersten berühmten Essayautoren Michel de Montaigne und Francis Bacon – in die Epoche der philosophiegeschichtlich definierten Neuzeit; als literarische Textsorte verbreitet er sich jedoch erst in der mit dem Ende des 18. Jahrhunderts beginnenden Moderne.

Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, den Essay als eigenständiges Genre der Moderne par excellence auszuweisen. Um für seine Verortung in der Moderne eine ästhetische Grundlage zu schaffen, werden zunächst maßgebende Theoretiker der letzten dreißig Jahre – Niklas Luhmann, Jean-François Lyotard bzw. Wolfgang Iser – zu Rate gezogen und ihre Ansichten zur Bestimmung der Moderne miteinander konfrontiert. Im nächsten Schritt erfolgt die Anknüpfung an den aktuellen Essay-Diskurs: besprochen werden neuere Definitionsversuche des Essays, welche sich mit den erwähnten Moderne-Theorien in Verbindung setzen lassen. Der springende Punkt dabei ist das Problem der Auseinanderhaltung von Essay als Textsorte und Essayismus als denkerische Haltung; dies kommt nun exemplarisch, durch die Auseinandersetzung mit Christoph Ernsts Essay-Monographie zur Darstellung.

Zuletzt wird die eigene Position in der Debatte um den Essay erarbeitet. Die theoretische Basis bietet dabei das Moderne-Verständnis von Wolfgang Iser an, nach dem die Postmoderne nicht einfach Ablösung, sondern vielmehr Fortsetzung und in gewissen Momenten sogar Radikalisierung der Moderne inten-

diert. Meiner Ansicht nach kann der Essay in dieser ästhetisch-philosophischen Perspektive gerade als eine Vorwegnahme der Postmoderne durch die Moderne betrachtet werden, insofern er sich – der postmodernen Denkweise ähnlich – der Festlegung des Autorstandpunktes verweigert.

2. Moderne-Theorien

Auf den aristotelischen Begriff der Mimesis greift der Systemtheoretiker Niklas Luhmann zurück, wenn er die traditionelle Kunst, von der Moderne abgrenzend, mit Beharren auf Imitation kennzeichnet.¹ Dieses, mit seiner Terminologie als „Beobachtung erster Ordnung“ erfasste Konzept wird nach Luhmann im 18. Jahrhundert von der „Beobachtung zweiter Ordnung“ abgelöst, worunter er eine Konzentration auf das „Hergestelltsein“ des Kunstwerks versteht.² Während die auf Imitation beruhende Kunst die Natur unmittelbar und unreflektiert wiedergab, wird bei der Beobachtung zweiter Ordnung nicht nur die Natur beobachtet, sondern auch der Vorgang des Beobachtens selbst. Somit wird zwischen beiden Operationen eine Grenze gezogen und aus ihrer Unterscheidung erfolgt eine wichtige Akzentverlagerung. Wenn sich beim früheren Kunstschaffen das Interesse auf das Was der Darstellung richtete, rückt seit dem 18. Jahrhundert das Wie, die Art und Weise, die ästhetische Seite der Kunstproduktion ins Vorfeld.

Wolfgang Iser nimmt eine differenziertere Periodisierung vor, indem bei ihm die einzelnen Hauptströmungen jeweils einer Zweiteilung unterzogen werden. Die frühere Zeitstufe beharrt dabei noch auf dem Leitgedanken der vorherigen Strömung, während die spätere diesen Gedanken bereits als problematisch konfiguriert. So verhalte die frühe Moderne nach Iser bestimmten Einheitskonzeptionen der vorangehenden Neuzeit, wie Vernunft- und Fortschrittsgläubigkeit, zum Siege, während sich die Spätmoderne denen entgegenseetze, den Verlust der Ganzheit signalisiere und gleichzeitig auch betraure. Dies sollte jedoch nicht bedeuten, dass die einzelnen Phasen völlig homogen funktionieren könnten. Wie Iser sagt, ist z.B.

[...] die jüngere Moderne als jene ambivalente Phase zu erkennen, in der die Ansätze und Motive, die der Dialektik der Totalisierung zu entgehen glauben, zwar allesamt vorhanden, aber noch nicht Allgemeingut und nicht prinzipiell genug gefaßt waren, um Rückfälle auszuschließen oder ihnen erfolgreich entgegenwirken zu können.³

¹ Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 75.

² Ebd., S. 112

³ Iser, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 6. Aufl. Berlin: Akademie Verlag, 2002, S. 181.

In diesem Sinne grenzt sich erst die Spätmoderne entschlossen von den totalitaristischen Vorstellungen der Neuzeit ab, wenn sie das Vielheitsdenken bevorzugt. Die Tatsache, dass die Moderne die Unumgänglichkeit der Pluralität anerkennt, bedeutet jedoch bei Weitem nicht, dass sie die Loslösung von den früheren Leitprinzipien leichten Herzens ertragen könnte; erst die Postmoderne wird fähig sein, sich ohne Nostalgie nach dem Monopol der Ganzheit dem Pluralitätsdenken hinzugeben. Indem sie die Vielfalt positiv als Unbeschränktheit der Möglichkeiten annimmt, ist die Postmoderne aber schon optimistisch und zukunftsfreudig.

Mit diesem Entwicklungsgang, der in dem vorliegenden Beitrag nur skizzenhaft rekapituliert werden konnte, versucht Wolfgang Welsch – auf den Spuren des französischen Philosophen Jean-François Lyotard⁴ – die Kontinuität zwischen Moderne und Postmoderne aufzuweisen. Worauf dabei Welsch eigentlich ankommt, ist, dass die Postmoderne nichts anderes sei als die Vollentfaltung und Radikalisierung der Kontingenzen der Spätmoderne. In diesem Punkt trennen sich die Theorien von Lyotard und Welsch. Während der Erstere die Postmoderne letzten Endes als eine Überwindung der Moderne auffasst und daher an der Konzeption der Vielheit strikt festhält, versucht der Letztere auch für die Postmoderne die Idee der Ganzheit zu retten, womit er doch Einiges von der Position der Moderne bewahrt. Konsequenterweise grenzt sich daher Welsch am Ende seines Buches „Unsere postmoderne Moderne“, auf den Vernunftdiskurs der 80-er Jahre ausblickend, von der französischen Philosophie der Gegenwart ab:

Der Streit zwischen Modernisten und Postmodernisten ist ein Streit um die Vernunft. [...] Der Streit geht im Grunde ausschließlich darum, ob jenseits der Vielheit auch noch eine Einheitsform der Vernunfttypen zu fassen ist, und wenn ja, welche. [...] Der in den letzten Jahren viel beredete deutsch-französische Dissens dreht sich im Grunde um nichts anderes als um diese Frage und wäre durch ihre Lösung zu überwinden. Philosophisch ist klar, daß die These reiner Vielfalt nicht zu halten ist [...] Die Aufgabe ist eine Einheitsform zu finden, die nicht bloß formale Gemeinsamkeiten zwischen Vernunftformen verständlich, sondern eine materiale Kooperation ihrer möglich macht, ohne andererseits der konventionellen Dialektik der Einheit – der Sistierung des Vielen, um dessen Produktivität es dochinge – zu verfallen.⁵

Eine solche Einheitsform meint Welsch durch sein Konzept der transversalen Vernunft anzubieten. Ihre Idee taucht bereits in seinem *Moderne*-Buch auf; die vollständige, weitreichende Erarbeitung des Konzepts findet man in dem neun

⁴ Lyotard, Jean- François: *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. 4. Aufl. Wien: Passagen, 1999

⁵ Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 274-275.

Jahre später erschienenen Werk „Vernunft“, das zugleich eine „zeitgenössische Vernunftkritik“ unternimmt.⁶

Wie das Moderne-Buch in vieler Hinsicht auf Lyotards Monographie „Das Postmoderne Wissen“ zurückging, so kann man die „Vernunft“ als eine grandiose Fortsetzung der Diskussion mit dem französischen Philosophen, insbesondere mit dessen Hauptwerk „Der Widerstreit“, lesen.⁷ Lyotard nennt darin „Widerstreit“ einen Streitfall, in dem die Diskussionspartner, welche in ihrem eigenen Interessenkreis befangen sind, einander gegenüber diverse Argumentationssysteme anwenden, wodurch ein Konsens von vornherein ausgeschlossen ist – ganz im Sinne seiner Überzeugung von dem Vorherrschen der Pluralität in der Postmoderne. Den Widerstreit erklärt Lyotard für alle Bereiche des menschlichen Lebens – von der tagtäglichen Debatte bis zur Politik und Historie – für gültig. Nicht einmal Verkettungen oder Übergänge zwischen den Argumentationsweisen können nach ihm hilfreich sein, Verkettungen seien gerade dazu da, „zu einer Art Sieg der einen über die anderen“ zu führen.⁸ Nach Welsch sei dieses Beharren Lyotards auf dem Prinzip der Heterogenität zwar folgerichtig, aber letzten Endes unhaltbar und lasse sich von den durch Lyotard als Autorität herbeizitierten Klassikern der Philosophie auch nicht rechtfertigen. Welsch behauptet, Lyotards Abwehr eines jeden Zentrums komme daher, dass der französische Philosoph „hinter der Fassade der Einheit stets neue Herrschaftsstrategien und Keime von Terror [vermutet].“⁹ Als Alternative stellt Welsch sein Konzept der transversalen Vernunft dar, das im Gegensatz zu dem Lyotards gerade „Übergänge zwischen Heterogenem vollzieht – so aber, dass diese Übergänge die Heterogenität nicht tilgen, sondern allererst in der rechten Weise zur Darstellung bringen.“¹⁰

Die Leistung der transversalen Vernunft sei nicht, die Gegenseitigkeiten zu eliminieren oder in einer Synthese aufzulösen, sondern in einem dialektischen Prozess auszutragen und zu klären. Statt einer Synthese bleibt die Idee des Ganzen aufrechterhalten – aber als reine Idee, „jenseits der Darstellbarkeit“.¹¹

Zwar wird das Welsch'sche Konzept der transversalen Vernunft von manchen für „erzieherisch“ und idealistisch, für einen Rückschritt im Vergleich zu Lyotards postmoderner Strenge gehalten, es ist aber offensichtlich, dass sich darin die Bestrebung der heutigen Philosophie nach Wiedergewinnung der Chance auf sinnvolle Kommunikation äußert.¹²

⁶ Welsch, Wolfgang: Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996

⁷ Lyotard, Jean- François: Der Widerstreit

⁸ Ebd., S. 227.

⁹ Welsch, Wolfgang: Vernunft, S. 304.

¹⁰ Ebd., S. 752.

¹¹ Ebd., S. 941.

Zusammenfassend kann man behaupten, dass nach den drei Theorien, die hier kurz besprochen wurden, für die Moderne eine kritische Haltung den dominanten weltanschaulichen und/oder ästhetischen Positionen der Neuzeit gegenüber charakteristisch ist. Das früher Selbstverständliche wird aber in der Moderne nicht einfach eliminiert oder abgelöst, sondern zunächst als problematisch hingestellt, seine Gültigkeit durch die Konfrontation mit Gegenkonzepten erprobt. Wird dieser Reflexionsprozess im Hinblick auf die neuen Alternativen ausgetragen, so kann aus der Konstellation der Essay hervorgehen.

3. Tendenzen im gegenwärtigen Essay-Diskurs

Die neueste Forschung tendiert immer mehr dazu, den Essay als Textsorte und den Essayismus als Erfahrungsweise voneinander zu unterscheiden und die Beschäftigung mit dem Themenkomplex zugunsten des Essayismus auszuführen. Der Grund dafür ist, dass dieser als übergreifendes Phänomen geeignet zu sein scheint, auch gegenwärtige, ganz aktuelle Paradigmen anzusprechen.¹³ In all diesen – theoretisch meistens sehr anspruchsvollen – Arbeiten kann man bemerken, dass bei der Unterscheidung von Essay und Essayismus offensichtlich der Essay die Ausgangsposition bildet. Indem sich die Literaturwissenschaft um die Erfassung des Essays bemüht, stößt sie immer wieder auf eine bestimmte Denkhaltung, die essayistisch genannt wird; gleichzeitig verstärkt sich die Tendenz, das Phänomen des Essayismus lieber anderen Textsorten der Moderne zuzuerkennen, bzw. ohne Gattungsbezogenheit zu gebrauchen. Unter den Versuchen für die Auseinanderhaltung von Essay und Essayismus stellt die Monographie von Christoph Ernst ein vielversprechendes Beispiel dar. Bei der Vorstellung der für den Essayismus plädierenden Zugangsweise stütze ich mich vorrangig auf seine Theorie, weil diese den neuesten Stand am innovativsten vertritt. Ernsts Versuch besteht darin, bei der Bestimmung des Essayismus zunächst den sogenannten literaturästhetischen Diskurs über den Essay von Bacon bis Adorno zu rekonstruieren, um danach anhand von Erörterungen von Luhmann bis Lyotard eine Theorie des Essayismus zu erarbeiten. Den Anfang

¹² Siehe: EWE – Interdisziplinäre Diskussionszeitschrift der Universität Paderborn 2000. Zweite Diskussionseinheit Heft I.

¹³ Siehe u. a. Wolfgang Müller-Funks Darstellung „Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus“ (Berlin, Akademie Verlag, 1995); Christoph Ernsts medienästhetisch ausgerichtetes Werk „Essayistische Medienreflexion. Die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien“ (Bielefeld, transcript Verlag, 2005) und Birgit Nübels Monographie „Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne“ (Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2006)

markiert in seiner Darstellung Bacon mit seinem Essay als Experiment, mit Montaigne kommt dann dem literaturästhetischen Diskurs durch die „literarische Skepsis“ ein neuer Zug hinzu, der sich dann als der Leitgedanke der späteren Ausführungen erweist. In der essaygeschichtlichen Analyse wird von Ernst als Schlegels Beitrag das Konzept der Ironie und Transzendentalpoesie herausgestellt; schließlich wird die Erarbeitung der historischen Grundlagen des Essayismus im Zeichen des Perspektivismus von Nietzsche abgeschlossen.

Der literaturästhetische Diskurs über den Essay bringt, so Ernst, nach 1900 nicht viel Neues. Lukács lehnt sich bei seiner Bestimmung des Essays im Wesentlichen an Schlegel an, bzw. wird von ihm die Metapher vom Essay als „Versuch“ verwendet, die Ernst allerdings mit der ihm als viel nützlicher erscheinenden Metapher vom Essay als Experiment in Beziehung bringt; genauso stellt Ernst auch bei Adorno heraus, dass dieser sein Essayverständnis „vor dem Hintergrund der Metapher vom Essay als Experiment entfaltet“.¹⁴

Zum Baconschen Experimentbegriff wird jedoch ein Unterschied festgestellt, insofern für Ernst im Sinne Luhmanns sich das Experiment in dem modernen Essay verdoppelt. Er begreift diese Metapher vom Essay als Experiment im Experimentellen, wodurch letzten Endes die Darstellungsproblematik, das Unumgängliche des rhetorischen Effekts am stärksten akzentuiert wird. Die theoretische Darlegung mündet in die Explikation der dem Essayismus zugrunde liegenden Darstellungsweise. Essayistisches Schreiben hat nach Ernst eine Abweichung, eine Differenz von dem herrschenden Diskurs des Textes zur Folge. Alltäglich ausgedrückt: Was essayistische Texte aussagen, steht im Widerspruch dazu, wie sie es tun. Mit der Luhmannschen Terminologie formuliert: „Essayistisches ist etwas, das sich relativ zu einem bestehenden Diskurs und seinen Verfahrensweisen formuliert.“¹⁵

Was bei Montaigne literarische Skepsis hieß, heißt hier Differenz, und wenn wir schließlich und endlich die mit hohem theoretischem Aufwand erstellte essayistische Konfiguration kurz und bündig zusammenfassen wollen, können wir mit Ernsts Worten behaupten: Wesen des Essayistischen ist Differenz „in Darstellung an Darstellung“.¹⁶

Auch wenn in dieser Theorie des Essayismus „Differenz“ als Schlüsselwort verwendet wird, kann man nicht sagen, dass der Verfasser die Grundidee des „Widerstreits“ konsequent fortsetzen würde. Hält nämlich Lyotard an der unheilvollen Heterogenität der Diskursarten fest, behauptet Ernst, dass die Abweichung nur eine „relative“ ist. Sie wirke allein auf der Ebene der Darstellung und sei daher nicht geeignet, die Ordnung des zugrunde liegenden Diskurses zu durch-

¹⁴ Ernst, Christoph: Essayistische Medienreflexion, S. 158.

¹⁵ Ebd., S. 162.

¹⁶ Ebd., S. 160.

brechen. Wie es Ernst in Übereinstimmung mit der Essayphilologie, die er übrigens für die eigene Essayismus-Theorie als unbefugt erklärt, aussagt: „[...] Essayistisches habe eine konservative Seite“.¹⁷

Nach Ernst trennen sich die Wege zwischen Essay und Essayismus an dem Punkt, wo Ersterer Differenzen zwischen Diskursen innerhalb eines Textes höchstens thematisch erfasst, zum Beispiel, wenn ein Essay den Gegensatz zwischen philosophischer und literarischer Fragestellung im Bezug auf denselben Gegenstand als problematisch beschreibt und auf diesen Widerspruch innerhalb eines Diskurses fokussiert bzw. diesen beibehält. Essayismus mache dagegen den Widerspruch zwischen verschiedenen Diskursarten, so zwischen Philosophie und Literatur auf der Darstellungsebene des Textes transparent, so dass eventuell Textstrategien der Philosophie in Essays über die Literatur eingeschrieben werden, ohne dass dabei durch den Einbruch des fremden Diskurses das primär Literarische angetastet worden wäre. Ernst meint in dieser Auffassung des Essayismus Lyotard zu folgen, während er seine Erörterungen auf die Beglaubigungsstrategien des essayistischen Textes dessen eigenen Diskurs betreffend hinauslaufen lässt:

Einzig auf den *Widerstreit* kommt es an, der auf der Darstellungsebene objektiviert wird. Die methodische Dimension des Essayismus ist deshalb die, dass die Reflexion im Essayistischen eine Reflexion auf die Möglichkeit von Darstellung ist, indem die Entscheidung über die (notwendige) Darstellung (und alle folgenden Differenzierungen) befragt wird.¹⁸

„Der *Widerstreit*“ scheint daher für Ernst geeignet zu sein, zur „Grundlage einer solchen Theorie des Essayismus“ zu dienen.¹⁹ Und obwohl der Essayismus nach ihm keine Bedingung für den Essay abgebe, kann es ihn paradoxerweise gar nicht in Verlegung bringen, dass „Der *Widerstreit*“ nach dem Verfasser, Lyotard selbst, „einer gebrochenen Form von Essay“ entspreche.²⁰

Allein diese terminologische Unebenheit weist darauf hin, dass es fragwürdig erscheint, Essay und Essayismus rigoros voneinander zu trennen, bzw. den Letzteren ausschließlich als eine Frage des Wie zu bestimmen. Als Beispiel dafür kann man gleich Musils Werk „Der Mann ohne Eigenschaften“ herbeirufen, der in der Fachliteratur generell als *der* essayistische Roman bezeichnet wird. Bei diesem Werk ist es eindeutig, dass sich der vorhin als Kriterium des Essayismus ausgewiesene „*Widerstreit*“ nicht allein auf der Darstellungsebene meldet; „Differenzen“ auf der Handlungsebene als ständige Relativierungen dessen, was

¹⁷ Ernst, Christoph: Essayistische Medienreflexion, S. 163.

¹⁸ Ebd., S. 177.

¹⁹ Ebd., S. 179.

²⁰ Lyotard, Jean- François: Der *Widerstreit*, S. 13.

einmal schon gesagt und getan wurde, sind genauso maßgebend für den Essayismus des Musilschen Romans wie das Aufeinandertreffen von verschiedenen Diskursarten.²¹

Andererseits können viele Essays der Moderne der von Ernst gegebenen Definition des Essayismus vollständig entsprechen, um nur einige, wirklich klassisch gewordene zu erwähnen, „Die Geburt der Tragödie“ von Nietzsche, den Chandos-Brief von Hofmannsthal, den Essayband „Die Seele und die Formen“ von Georg Lukács usw., insofern auch in diesen Texten Narratives und Theoretisches, also verschiedene Diskursarten auf vielerlei Art und Weise ineinander spielen. Etwas ganz Ähnliches passiert ebenfalls in der Literaturkritik, die ja, wie es die Dekonstruktion bewiesen hat, sich aus der Spannung zwischen dem fremden Werk und den eigenen kritischen Maßstäben ihres Verfassers nährt und wie unbewusst den Diskurs des zu kritisierenden Werkes wiedereinschreibt.²² In der Hinsicht kann man Christoph Ernst rechtgeben, dass mit formalästhetischen Kriterien dem Essayismus nicht beizukommen ist, daher bereitet bis heute tatsächlich eine unlösbare Schwierigkeit, einen Merkmalkatalog des Essays aufzustellen.²³

4. Der Essay und die Moderne

Ernsts Essay-Theorie liegen verschiedene Praktiken des Skeptizismus von der philosophischen Skepsis der Pyrrhoner bis zu deren Rezeption und literarische Umgestaltung bei Montaigne zugrunde.²⁴ Nach seinem Gedankengang ist die let-

²¹ Müller-Funk versteht unter Essayismus in Bezug auf den Roman „einen kompromißlosen Experimentalismus“ seitens des Protagonisten. Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment, S. 13.

²² „Ein literarischer Text ist kein phänomenales Ereignis, das irgendeine Form von positiver Existenz besäße, weder als natürliches Faktum noch als Tätigkeit des Geistes. Er führt zu keiner ihn transzendierenden Wahrnehmung, Anschauung oder Erkenntnis, sondern bietet sich einem Verstehen an, das immanent bleiben muß, da der Text das Problem seiner Verständlichkeit allein im Rahmen der vom Text selbst gesteckten Bedingungen aufwirft. In dieser Hinsicht bleibt jeder Diskurs über Literatur notwendigerweise der Immanenz verhaftet.“ De Man, Paul: Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 190.

²³ Vgl. Pfammatter, René: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform. Hamburg: Kovač. 2002. Der Verfasser gibt in seiner Monographie zehn verbindliche Hauptbedingungen und zahlreiche weitere untergeordnete Nebenbedingungen für die Gattung Essay an, wodurch sein System zu kompliziert wird und als unanwendbar erscheint.

²⁴ Ernst, Christoph: Essayistische Medienreflexion, S. 30-34.

zte Konsequenz, der „Sinn“ des Essayismus die Konturierung von Diskursen, somit die Verfestigung der Grenze zwischen diversen Diskursarten. Demgegenüber möchte ich den Essayismus als positive Einstellung, als „suchendes Denken“ apostrophieren, wenn er im Folgenden mit der spezifischen modernen Erfahrungsweise in Zusammenhang gebracht wird. Dabei werde ich mich an die Welsch'sche Einstufung der Spätmoderne und deren Auslegung, wie es am Anfang dieses Beitrags ausgeführt wurde, beziehen. In der Spätmoderne beginnt nach Welsch die Verabschiedung des früheren Einheitsdenkens und die Hinwendung zu Vielheitskonzeptionen, was sich vollständig erst später, in der Postmoderne entfaltet. Meiner Meinung nach sind der Essay und der ihm zugrunde liegende Essayismus solche Denkkeime der Postmoderne in der Moderne, die aus diesen Bestrebungen geboren wurden. Entstanden sind beide in der frühromantischen Kunsttheorie, in einem solchen geistesgeschichtlichen Augenblick, in dem die Philosophie als reines Systemdenken die Zweifel des Individuums nicht mehr ergebnisbringend beseitigen konnte, bzw. die normative Poetik der Aufklärung der Kreativität des Künstlers nicht genug Freiraum sicherte. Wie es Walter Benjamin sagte:

Die Form galt ihnen [den Frühromantikern] weder selbst als Regel noch auch als abhängig von Regeln [...] Jede Form als solche gilt als eine eigentümliche Modifikation der Selbstbegrenzung, der Reflexion, einer andern Rechtfertigung bedarf sie nicht, weil sie nicht Mittel zur Darstellung eines Inhalts ist.²⁵

Die Form erscheint in der Frühromantik – durch die Interpretation Benjamins – nicht als Vehikel eines Inhalts, sondern sie wird mit der Reflexion in Zusammenhang gebracht. Unter Berufung auf Friedrich Schlegel erfasst der Kunstphilosoph die Form als Reflexion auf „die Idee der Kunst“, die er als die Gesamtheit aller möglichen Gattungen, als „das Kontinuum der Kunstformen“ definiert.²⁶ Die moderne Poesie wird nach ihm von den Frühromantikern mit der Idee der Kunst gleichgesetzt. Wie es bei Friedrich Schlegel heißt:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und der Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...] Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom größten mehr

²⁵ Benjamin, Walter: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I. 3.* Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991., S.76.

²⁶ Ebd., S. 87f.

Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang.²⁷

Das bekannte 116. Athenäums-Fragment bietet mehrere Anhaltspunkte, welche ermöglichen, den Gedankengang von der frühromantischen Kunsttheorie zum Essay der Moderne zu überführen. Zunächst durch die Forderung Schlegels, das Territorium der Poesie grenzenlos zu erweitern sowie „Genialität“ und „Kritik“ als komplementäre Begriffe zu behandeln, wodurch die letztere in der Frühromantik – wie es Benjamin darstellte – als eine Verlängerung des Kunstwerks beachtet wird. Die Kunstkritik sei nach ihm eine Steigerung der im Werk schlummernden Möglichkeiten, „die Potenzierung der Reflexion im Werk“ auf seine Vollendung hin, die nur an die Idee der Kunst gemessen werden kann.²⁸ Diese Aussage impliziert freilich, dass die Kunstkritik genauso wenig wie das einzelne Kunstwerk diese absolute Idee verwirklichen kann, beide seien „Reflexionsstufen“ auf „ein ewig nur werdendes, nie vollendetes“ Ziel hin.²⁹ Das Novum der frühromantischen Kunsttheorie im Bezug auf die Kunstkritik ist, dass diese hier zum ersten Mal in ihrer Geschichte als literarische Gattung ausgewiesen wird.

Ihrem Wesen nach ist die Kunstkritik der modernen Poesie gleich künstlerische Reflexion. Der andauernde Rückbezug auf die eigene Darstellung, die Reflexion ist diejenige Geste, die nach Schlegel die moderne Poesie vor allem auszeichnet, und tatsächlich wird diese Kategorie in den meisten Moderne-Interpretationen bis heute in den Mittelpunkt gestellt; man sollte in dieser Hinsicht gerade Luhmanns Konzept von dem Vorherrschen der Beobachtung zweiter Ordnung in der Kunst seit dem 18. Jahrhundert vergegenwärtigen.

In Schlegels Definition der Transzendentalpoesie erfährt die Reflexion sogar eine Verdopplung:

Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte [...] So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte, so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen

²⁷ Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe der Werke [=KFSA] Bd. 2. Hg. v. Behler, Ernst unter Mitarbeit v. J.-J. Anstett u. H. Eichner. München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas Verlag, 1967, S. 182.

²⁸ Benjamin, Walter: Abhandlungen., S. 68.

²⁹ Ebd.

zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen und in all jeder ihrer Darstellung sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein³⁰

Bei Friedrich Schlegel erscheint die Reflexion in enger Verbindung mit der Ironie, die vermag, der Reflexion eine eigenartige temporale Dynamik zu verleihen. Die Ironie ist ein Prozess des unaufhörlichen Entgegensetzens, somit Steigerung und Vertiefung der Gegensätzlichkeit im Hinblick auf eine – letzten Endes nicht einlösbare, utopische – Versöhnung. Wie es in der Fortsetzung des vorhin zitierten 116. Athenäums-Fragments heißt, kann die romantische Poesie „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellendem, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“; zugleich ist „ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann“.³¹

In der Literaturkritik ist dem reflektierenden Denkprozess ebenfalls eine ironische Textgestaltung inhärent. Die Ironie entsteht hier durch die antithetische Beweisführung, indem die Argumentationsstruktur des kritischen Textes die Pendelbewegung zwischen dem exemplarischen Werk und seinem künstlerischen Potenzial widerspiegelt. Wenn man nun Literaturkritik im Sinne der Frühromantik als ironische Reflexion über das Kunstwerk auffasst, kann sie in den neueren Essay-Diskurs eingebunden werden.

Die moderne Kunst entsteht in der Frühromantik durch die Selbstreflexion des Dichters: Es ist der schöpferische Geist, der im Bezug auf das Werk zwischen „Selbstvernichtung“ und „Selbstschöpfung“ wechselt, insofern an der schöpferischen Produktion „Instinkt“ und „Absicht“ gleichzeitig Anteil haben müssen.³² Der bekannte Romantik-Forscher Ernst Behler macht allerdings darauf aufmerksam, dass trotz der Unabschließbarkeit der Negationen die ironische Reflexion keine generelle Aufhebung der Vollständigkeit anstrebt:

Denn das eigentliche Motiv der Dialektik von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung besteht nicht in der bloßen Illusionszerstörung, sondern [...] in einem Transzendieren das Ich und seiner Möglichkeiten. Dieses erhebt sich im Gefühl der „Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“ über „alles Bedingte“ und weist [...] auf etwas Höheres, die „Ahndung des Ganzen“.³³

³⁰ KFSa, 238. Athenäums-Fragment, S. 204.

³¹ KFSa, S. 182-183.

³² KFSa, 51. Athenäums-Fragment, S. 172-173.

³³ Behler, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn-München-Wien-Zürich: Ferdinand Schöningh, 1997, S. 101.

An diesem Punkt kann man die Erörterung über die romantische Kunsttheorie an das Welsch'sche Modell der transversalen Vernunft zurückbinden. Ich meine, hinsichtlich ihrer Vollzugsweise besteht zwischen der romantischen Ironie und der transversalen Vernunft eine wesentliche Ähnlichkeit. Auch Vernunft wird von Welsch als „unbeschränktes Vermögen der Reflexion“ herausgestellt, deren Leistung in erster Linie im Austragen von Dissensen bestehe.³⁴ Die Operationen, die inzwischen verwendet werden, bewegen sich von der Gleichsetzung bis zur Unterscheidung auf einer breiten Skala, sie führen aber letzten Endes genauso, wie die Tätigkeit der romantischen Ironie, die Konfrontation von Gegenkonzepten durch. In dieser Hinsicht spricht Welsch von der besonderen Fähigkeit der transversalen Vernunft, zwischen heterogenen Komplexen Übergänge zu schaffen, „ohne daß die Heterogenität dabei verwischt, vermengt, verzeichnet oder auch nur zusammengezwungen würde.“³⁵ Es sei ein dialektischer Prozess von Verflechten und Auseinanderstreben, währenddessen auch innerhalb des Verflochtenen Differenzen zum Vorschein kommen, bzw. zwischen Divergenzen Gemeinsamkeiten entdeckt werden können. Welsch hebt hervor, dass die Entstehung dieser Strukturen den Gesetzmäßigkeiten der Rationalität und Logik weitgehend entspreche. Transversale Vernunft sei jedoch dem Prinzip der Rationalität nicht unterstellt, sie sei letztlich „prinzipienlos“, d. h. trage allein dem Grundsatz der Pluralität Rechnung.³⁶ Darüber hinaus verbindet romantische Ironie und transversale Vernunft auch das gemeinsame Interesse an einem unerreichbaren utopischen Moment: bei dem Einen ist es die „Idee der Kunst“, bei dem Anderen das Ideal der Verständigung.

Wenn zum Schluss behauptet wird, dass der Essay als ein Vollzugsort für die romantische Ironie bzw. transversale Vernunft erscheint, dann soll damit betont werden, dass er erstens – in Abgrenzung von Christoph Ernst – nicht die Beibehaltung, sondern die Auflösung von Differenzen intendiert, auch wenn dies sich als unmöglich erweist.

Zweitens macht die Annahme, dass romantische Ironie und Essay genetisch verwandt seien, möglich, Letzteren als eine autochthone literarische Gattung der Moderne auszuweisen. Dies würde dann die Gegenposition zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Essay vertreten, insofern sich der essayphilologische Diskurs seit Jahrzehnten in Nachfolge von Lukács, Max Bense und Adorno zum Ziel setzt, den Essay von anderen literarischen Gattungen zu unterscheiden.

³⁴ Welsch, Wolfgang: *Vernunft*, S. 758.

³⁵ Welsch, Wolfgang: *Vernunft*, S. 752.

³⁶ Ebd., S. 762.