christian schärf

UV

nach strich und faden

Im Schreiben wird der Text zusammengenäht – nämlich nach Strich und Faden, das heißt in einem Prozess, der einerseits linear verläuft, andererseits einer Arbeit unterliegt, die man mit dem Ethnologen Claude Lévi-Strauss Bricolage nennen könnte und die ein mehrschichtiges und multifokales Durcharbeiten meint.

Theorie und Praxis

Schriftenreihe
des Literaturinstitut Hildesheim

Band 6

Christian Schärf

Nach Strich und Faden

Schriften zur Literatur

UV

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Satz und Layout: Guido Graf
Umschlaggestaltung: Antje Schroeder, Walsrode

Herstellung: bookpress.eu
Printed in Poland

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2024

Alle Rechte vorbehalten

ISBN: 978-3-96424-118-4

ISSN (Print): 2750-4077

ISSN (Online): 2750-4085

Dieses Werk steht auch als elektronische Publikation im Internet kostenfrei zur Verfügung: https://doi.org/10.18442/tup-6

Dieses Werk ist mit der Creative-Commons-Nutzungslizenz »Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International« versehen. Weitere Informationen finden sich unter: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Inhalt

I Der literarische Satz 13

Theorie der Einschreibung 14
Die zähe Wurzel 53
Platons schreibgestütztes Sprachlabor 73
Überleben in der Denkfabrik 90

II Ich war einmal 127

Lob der Torheit 128
Goethes autobiographischer Komplex 140
Ich war einmal. 164
Roland Barthes 191
Die andere Möglichkeit. 216

Vorwort

Was nachfolgend zu lesen ist, sind Aufsätze und Essays zur Literatur, die zwischen 2017 und 2023 entstanden sind. Ich nenne sie Schriften, weil es verschiedenartig geschriebene Texte sind, die ihr Entstehen recht unterschiedlichen Anlässen verdanken, als Vortrag, als Radioessay oder im Rahmen eines offenen Forschungsprojekts, das unter dem Titel „Der literarische Satz" gelaufen ist und weiterläuft und das bis hierher erste Ergebnisse erbracht hat. Anstatt sie zu vereinheitlichen, habe ich die Texte in dem Format belassen, der ihren Anlass anzeigt. Insbesondere die Radio-Essays haben ihre ursprüngliche Textgestalt behalten.

Der erste Teil versammelt vier Texte, die sich mit dem Problem des literarischen Satzes beschäftigen, seiner Bestimmung, seiner Performanz und seiner Entstehung. Leitend ist dabei die Frage nach der literarischen Evidenz, also danach, woran wir als Lesende das Literarische eines Satzes und in der Reihung der Sätze dann auch eines Textes erkennen, ohne dazu gezielt auf theoretische Modelle, externe Erläuterungen oder pure Mutmaßungen zurückgreifen zu müssen.

Diese Frage erweist sich, wie sich gezeigt hat, als einigermaßen komplex. Sie führt in den Maschinenraum der angewandten Sprache und lenkt den Blick auf die künstlerischen Dispositive des Schreibens. Literarische Evidenz beruht auf einer Konvention, jedoch ist es eine Tiefenkonvention, deren Ursprünge und Logiken weitgehend aus dem Bewusstsein gerückt sind. Als Tiefenkonvention verweist literarische Evidenz auf das Prinzip der Reflexivität der Sprache beim Sprechen, ein Phänomen, das für die Literatur seit ihren Ursprüngen kennzeichnend ist. Wenn der Erzähler erzählt, realisiert sein Publikum den Rahmen der Erzählung als einen performativen Prozess, der sich selbst, sein Material und seine Form nicht nur exponiert, sondern zugleich auch ständig reflektiert, das heißt, kontrolliert, korrigiert, beurteilt und genießt.

Der zweite Teil „Ich war einmal" behandelt Selbstverhältnisse des Ichs im Rahmen literarischer Prozesse. Hier geht es am Beispiel Goethes um

die Entstehung einer autobiographischen Projektion, die die Ausmaße eines regelrechten Komplexes der Autohistoriographie angenommen hat. Mit steigendem Alter wird sich Goethe immer mehr selbst zum historischen Objekt seines Denkens und Schreibens. Buchstäblich mit allen Mitteln arbeitet er daran, dieses Objekt in einen Mythos des schöpferischen Individuums zu übersetzen.

Die übergreifende Fragestellung des zweiten Teils umschließt nicht zuletzt das die Literaturgeschichte durchziehende Verhältnis von Autobiographie und Autofiktion. Schließlich erscheint als unangefochtener Spiritus Rector in diesem Gebiet der französische Essayist Roland Barthes, der die Frage nach dem Subjekt zu einer wissenschaftlichen Aufgabe erhoben hat und auch noch vierzig Jahre nach seinem Tod den Schreibwilligen als eine Art Säulenheiliger der Écriture gilt.

Mit Fug und Recht kann man Barthes als den eminenten intellektuellen Mythos bezeichnen, der aus dem 20. Jahrhunderts zu uns hinübergewandert ist und unser Verständnis von einer Literatur, die von ihrer Produktion her gedacht wird, in hohem Maße prägt. Abschließend wird das Problem der Kontingenz durchleuchtet, in dem sich die Selbstbefragungen des Ichs bündeln und als eine Art Subtext jeder Biographie und jeder biographischen Reflexion unterlegt sind.

‚Nach Strich und Faden' ist ein Ausdruck aus dem Schneiderhandwerk. Er attribuiert ein vollkommen gelungenes Stück Stoff, ein Gewebe von hoher Qualität. Als alltägliche Phrase wird der Ausdruck anders verwendet, und zwar in zwei sehr unterschiedlichen Wertungsweisen. Man kann jemanden nach Strich und Faden betrügen, und man kann ihn nach Strich und Faden verwöhnen. In beiden Fällen geht es um äußerste Gründlichkeit. Nun schlage ich hier noch eine dritte Lesart vor. Ob es sich bei den vorliegenden Texten um Gewebe von hoher Qualität handelt, kann ich nicht entscheiden und will es nicht behaupten. Aber um Gewebe im Sinne von Texten handelt es sich allemal. Im alten Griechenland waren die Rhapsoden wörtlich diejenigen, die das Lied zusammennähen. Sie mussten es jedes Mal aus dem Gedächtnis wiedererste-

hen lassen, die Textproduktion war ein öffentlicher Akt des Erschaffens und Wiederherstellens eines verklungenen Gesangs, eines Textes, der nirgends hinterlegt war. Die nachfolgenden Schriften lassen immer wieder diesen rhapsodischen Charakter durchblicken, wiewohl ihre Entstehung der Schrift und dem Schreiben zu verdanken ist. Aber auch im Schreiben wird der Text zusammengenäht – nämlich nach Strich und Faden, das heißt in einem Prozess, der einerseits linear verläuft, andererseits einer Arbeit unterliegt, die man mit dem Ethnologen Claude Lévi-Strauss Bricolage nennen könnte und die ein mehrschichtiges und multifokales Durcharbeiten meint.

I. Der literarische Satz

Theorie der Einschreibung

Mit der Datierung November 1965 findet sich in Susan Sontags Tagebüchern eine Eintragung, die das Verhältnis von Schreiben und Denken in den Blick nimmt:

> Dass ich denke, wirklich denke, kommt nur in zwei Situationen vor: an der Schreibmaschine oder wenn ich in meinen Notizheften schreibe (Monolog)
>
> wenn ich mich mit jemandem unterhalte (Dialog)
>
> Wenn ich allein bin und nicht die Möglichkeit habe zu schreiben bzw. nicht schreibe – oder nicht rede -, denke ich nicht wirklich, sondern habe Sinneseindrücke, allenfalls Gedankenfragmente im Kopf.
>
> Ich schreibe – und rede -, um herauszufinden, was ich denke.[1]

Die Sentenz „Ich schreibe, um herauszufinden, was ich denke" hat der Herausgeber von Sontags Tagebüchern, ihr Sohn David Rieff, als Titel für deren zweiten Band gewählt. Sie könnte auch als Motto über den hier vorgelegten Seiten stehen. Der Titel und das Zitat, dem er entnommen wurde, bringen zum Ausdruck, was unser Thema ist. Um das Verhältnis von Denken und Schreiben soll es gehen, jedoch nicht so, dass sich die grundsätzliche Frage stellte, was zuerst da war, das Denken oder das Schreiben. Das Verhältnis zwischen Denken und Schreiben erscheint hier nicht als ein strikt kausales. Eher ist es eine konsekutive Beziehung, die hier besteht, und zwar auf diskontinuierliche und wechselseitige Art und Weise.

Susan Sontag bezieht in dieser Sache eine eindeutige Position. Ohne das Schreiben könnte sie nicht sagen, was sie denkt, was ihr Denken ist, wie es entsteht und inwieweit es greifbar wird. Dass sie das Reden und den Dialog mit einbezieht, erscheint nur konsequent. Auch das Gespräch kann eine Art praktische Poetik sein, die sich in und mittels der Sprache vollzieht, eine Praxis, in der sich Denken ereignet. Im Gespräch wird Denken konkret, indem es sich ereignet. Das Gespräch

[1] Susan Sontag: Ich schreibe, um herauszufinden, was ich denke. Tagebücher 1964-1980. Aus dem Amerikanischen von Kathrin Razum. München 2013, S. 153.

wird in günstigen Fällen als Ereignis des Denkens erlebt. Auch hieran zeigt sich, dass Denken als Ereignis vor allem im Prozess stattfindet und als Prozess erfahren wird.

Mit dieser individuellen Haltung zu einem philosophisch-kognitionstheoretischen Problem steht Susan Sontag nicht allein. Zweifellos erscheint darin ein durchaus verbreiteter Modus, in dem Schriftsteller das Denken angehen. Häufig nennen sie Denken, was sie schreibend betreiben und hervorbringen. Sie betreiben Denken, indem sie schreiben, sie schreiben, um zu denken, sagen sie. Aber nicht nur das. Schreiben wird nicht betrieben, um Denken zu erzeugen. Denken entsteht beim Schreiben, es tritt gleichsam spontan in Szene und wird so als etwas Eigenständiges, etwas Authentisches und als das Ins-Ereignis-Treten der eigenen Souveränität erlebt. Vor dem Schreiben war Denken nicht da, gab es kein Denken, das eine Form angenommen hätte.

Die Erfahrung dieser bestimmten Art des Denkens als genuiner Souveränität findet allein durch das Schreiben statt. Die Folgerung daraus liegt auf der Hand. Denken ist Schreiben und kann nicht anders in Gang gesetzt werden. Aus dieser Haltung heraus begründet Susan Sontag in ihrem Leben eine Praxis, die das Denken am Schreiben bemisst und im Schreiben betreibt.

Schreiben wird vor dem Hintergrund solchen Geschehens nicht in erster Linie als ein zielgerichteter Prozess und noch weniger als systematische Operation gesehen. Es steht nicht im Horizont eines klar umrissenen literarischen Projekts, das in eine vorschwebende Form zu gießen oder in bestehende Formen zu fassen wäre. Es ist kein Prozess, der mit einer Gattung identifiziert werden könnte, die schon vor dem Schreiben Maß und Form finden würde. Vielmehr dient es zur Erkundung oder Erforschung dessen, was das Schreiben aus sich heraus freigibt, was es allererst erzeugt, indem es stattfindet. Präziser gesagt, es führt zu einer Suchbewegung, zu einer forschenden Haltung, es versetzt das Ich in einen scheinbar endlosen Prozess des Erforschens. Was es aber erforscht, ist das Denken als ein Unerforschtes und Unerforschliches. Der

Prozess, in dem das geschieht, kann kein Ende finden. Schreiben operiert auf der Höhe und an der Grenze des eigenen Wissens und der eigenen Erfahrungen. Von dort aus wagt es sich über sich selbst hinaus.

Als genuine Souveränität ist Denken das Unerforschte, Unverfügbare und Nichtfixierbare. Das Denken zeigt sich als solches erst, wenn die Forschung einsetzt, die das Schreiben ist. Ein Denken ohne Schreiben oder vor dem Schreiben erscheint gar nicht vorstellbar, da noch die Vorstellbarkeit des Denkens ein Resultat des Schreibens wäre. Die Ergebnisse des Schreibens und das Denken als Erfahrung souveräner Prozesse sind schließlich nicht identisch. Das Geschriebene muss das Denken, das im Schreiben in Szene getreten ist, nicht abbilden. Allenfalls ist es die Spur eines Ereignisses, das als solches vorübergegangen ist. Als Spur hat es selbst wieder eine eigene Erfahrungsqualität aufzuweisen.

*

Susan Sontag will schreibend erforschen, was sie denkt. Das wäre ein grundlegendes Forschen, kognitive Grundlagenforschung im Subjekt und durch das Subjekt, ein Forschen, das nur schreibend vollzogen werden kann. Bedeutet das, dass Sontags Denken vor dem Schreiben noch keine konkrete Form hatte, dass es vielleicht noch gar nicht in einem greifbaren Sinne vorhanden war, oder gar, dass das Schreiben das Denken erst zum Vorschein brächte, dass es ohne das Schreiben gar nicht in Erscheinung treten könnte, dass es gar nicht existierte? Dass also kein Denken ist, wo nicht geschrieben wird?

Wie immer man es dreht oder wendet, das sagt sie damit aus. Doch scheint der so zugespitzte Gedanke derart eindeutig auch wieder nicht zu sein. Zweifellos würde man eine zu direkte Kausalität zwischen Schreiben und Denken herstellen, wollte man es so sehen, dass Denken produktiv und resultathaft aus dem Schreiben hervorgeht, sonst aber gar nicht stattfindet. Denn schreibendes Denken bringt kein Ergebnis im Sinne einer feststehenden Erkenntnis oder irgendeines überprüfba-

ren Resultats hervor. Es ist nicht auf Resultate ausgerichtet, nicht einmal auf konkrete Projekte bezogen. Es löst keine Probleme, weil es keine Probleme hat. Es hat allein sich selbst als Problem, sein Sich-Hervorbringen. Schreiben zeichnet sich als Denken dadurch aus, dass es im Fluss ist. Es ist Denken, weil es im Fluss ist. Das Denken, das sich im Schreiben als Denken erkennt, weiß sich als Denken im Fluss. Daraus folgt: Schreiben ist Denken im Fluss. Das Fließen des Flusses ist mit der Spur des Schreibens identisch. Damit erscheint es als abgegrenzt gegenüber anderen kognitiven Operationen. Sicherlich gibt es auch ein anderes Denken, ein systematisches, das logisch strukturiert vorgeht, ein Denken, das einer Gliederung folgt, ein Denken, das vorausgedacht konzipiert wird und nicht erst aus dem Impuls des Schreibens in einer spontanen Artikulation geboren werden muss.

Dieses andere Denken, das logisch-strukturierte, ist das primär vorherrschende Denken der technologisch hochentwickelten Zivilisationen. Es ist in einem globalen Maßstab am Zug. Es dominiert und präfiguriert unser gesamtes Verhalten. Mithin ist das schreibende Denken ein Denken, das keine sofort erkennbare Funktion in einer Zivilisation aufweist, die dem logisch-strukturierten Denken unterliegt. Das schreibende Denken erscheint im Gegensatz zum logisch vorstrukturierten Denken daher auf den ersten Blick als selbstbezüglich. Was mit ihm zu erforschen wäre, ist die Selbstbezüglichkeit des Subjekts beim Schreiben. Aber das gilt offenbar nur für den ersten Blick. Beim zweiten Hinsehen wird deutlich, dass diese Selbstbezüglichkeit einen Dialog ausbildet. Da das Denken hier dem Schreiben folgt, entsteht eine dialogische Beziehung zwischen dem Schreiben und dem Denken, die sich als Dialog im Denken selbst zeigt. Anders ist es bei einem Schreiben, das dem logisch-strukturierten Denken folgt. Hier erleben wir ein Weisungsverhältnis, das sich so darstellt, dass das Schreiben, den Vorgaben der Strukturen folgt, die das Denken schon vorgebildet hat. Das Schreiben ist also nicht frei, sofern es einer logisch strukturierten Konzeption folgt oder zu folgen hat. Das denkende Schreiben aber wäre das Prozesspostulat

einer Freiheit, die im Schreiben sich ereignet und als Denken das Subjekt erfüllt. Ein Prozesspostulat ist sie deshalb zu nennen, weil der Prozess erst das Entstehen von Freiheit im Denken und als Denken postuliert und sie im nächsten Zug als Erfahrung verwirklicht. Der Schreibende hat schon ein Vorgefühl der Freiheit, die ihn erfüllen wird.

Hingegen bringt das vorstrukturierte Denken ein ganz anderes Schreiben hervor. Das, wo hinein wir uns dann einschreiben, sind Formulare, weshalb man dieses in fast allen Bereichen des Lebens vorherrschende Schreiben das formularische Schreiben nennen kann. Es reicht von der Geburtsurkunde über den Meisterbrief bis zur Promotion, prägt fast alle Arbeitsprozesse und erreicht seine Kulmination in der Digitalisierung des gesamten Lebens. Die Digitalisierung erscheint als Triumph des formularischen Schreibens. Die Digitalität, jene ortlose Sphäre virtueller Verschaltungen, besteht aus lauter Formularen. In ihr wird das Leben und das Denken in Prozesse der Formularisation transformiert. Die Digitalität kennt nur Muster und versucht jede Regung von Leben in Muster einzupassen. Die Bewohner der digitalen Welt werden ganz und gar zu formularischen Wesen, die in nichts mehr einen Ausdruck finden als in Formularen. Mit schriftlichen Generierungen mittels KI schließlich überlagert und ersetzt dieses formularische Schreiben schließlich die kognitiven Prozesse selber. Das formularische Schreiben wird den Menschen aus den Händen genommen und generiert sich aus sich selbst. Dadurch wird der Mensch in einen Zustand der prä-analphabetischen Erstarrung versetzt. Es ist ein Zustand, der dazu geschaffen wird, dem Menschen jede Möglichkeit, gegen das formularische Dasein aufzubegehren und sich dagegen zu behaupten, zu nehmen. Das formularische Schreiben droht das einzige Schreiben zu werden, das wir noch kennen und anerkennen. Indem wir es der Maschine übergeben, geben wir es aus der Hand und werden zu ihren Geschöpfen.

*

Das Schreiben, das dem Denken folgt, das zumeist als ein formularisches erscheint, ist vornehmlich ein Schreiben, das uns die Kultur und ihre Bildungssysteme beibringen. Wir werden auf ein Schreiben, das dem Denken, dem Strukturieren, Gliedern, Entwerfen folgt, durch die Kultur abgerichtet. Das daraus sich ergebende Schreiben ist ein aufgenommenes Schreiben. Meist ist es ein eingeübtes Schreiben, in den meisten Fällen, das nicht notwendig an ein Subjekt gebunden sein muss, sondern von Subjekt zu Subjekt weitergereicht werden kann. Es ist ein Schreiben, das von Subjekt zu Subjekt überspringen kann, weil es standardisiert ist, gerade weil es Mustern folgt, die vermittelt werden können und die nicht erst gefunden werden müssen. Es schafft und folgt Kartierungen, die gerade nicht im Schreiben gefunden werden müssen.

Das Schreiben, das dem Denken folgt, ist ferner ein Schreiben, das in der Kultur schon als Praxis verankert ist, das weitergegeben wird und dessen Verfahren erlernt werden können. Die Praxis der Kultur ist kristallisiertes Denken. Das Schreiben, das dem Denken folgt, ist ein Fortschreiben dessen, was das Denken schon darstellt und vorstellt. Es ist immer ein Fortschreiben auch des Denkens selbst, ja es verfolgt den Zweck und vielleicht keinen anderen Zweck, als das Denken fortzuschreiben, das es bereits gibt und das sich schon eine Form gegeben hat.

Das Fortschreiben des Denkens ist seine Bestätigung als Konvention. Es kann überall auftreten, wo geschrieben wird, auch im literarischen Feld. Auch Wissenschaft ist zunächst nur formularisches Schreiben. Eine Promotion schreibt in erster Linie fort, was andere geschrieben haben, indem sie im Wesentlichen das neu schreibt, was diese geschrieben haben. Das Gleiche gilt für die Literatur. Nicht jedes literarische Schreiben ist ein souveränes Einschreiben. Weit häufiger ist das literarische Schreiben ein Fortschreiben. Ja, man könnte so weit gehen, dass die Rahmung Literatur, die sich beim Schreiben, sofern es ein literarisches sein will, einstellt, dieses Schreiben zu einem Fortschreiben werden lässt.

Die Praxis des Schreibens in der Kultur ist seine Rahmung als Literatur. Die Rahmung Literatur erfolgt aus dem Fundus des Literarischen, dessen also, was schon Literatur ist und sich als Literatur gewissen Konventionen angepasst hat. Wenn ich sage, ich schreibe einen Roman, so schreibe ich nicht einfach frei irgendetwas, sondern schreibe den Roman – die Gattung, die Idee, das Konzept - fort. Wenn ich sage, ich schreibe ein Gedicht, so reihe ich nicht voraussetzungslos Worte aneinander, sondern assimiliere mich der Konvention des Lyrischen, seiner hergebrachten Formenlehre, und sei es in der Abweichung von ihren Regeln und Mustern. Fortschreibungen erfolgen in den Rahmen, die die Kultur hervorgebracht hat und die sie ihren Mitgliedern vorgibt.

Mithin ließe sich vermuten, jedes literarische Schreiben sei ein Fortschreiben, und es gäbe gar kein Einschreiben des Denkens ins literarische Feld. Wenn dem aber so wäre, so würden wir nur immer dieselben Konventionen des Fortschreibens erneuern oder noch einmal vollziehen. Doch die Rahmung Literatur ergibt sich nicht bloß aus dem bereits bekannten Literarischen, aus Mustern und Konzepten, die es bereits gegeben hat und die als literarische anerkannt sind. Die Rahmung Literatur ergibt sich komplementär dazu auch aus dem, was noch Literatur werden soll und werden könnte. Literatur ist stets ein Vorausentwurf ihrer Rahmungen. Literatur ist in diesem Sinne immer auch Latenz; sie baut auf etwas, das erst noch kommen soll, erst noch geschaffen werden muss. Der Rahmen Literatur besteht demnach aus einem konventionellen Teil und einem latenten Teil; er spannt sich erst auf, wenn beide Teile komplementär in ein Verhältnis zueinander treten. Da Latenz nach etwas sucht, von dem sie selbst noch nicht sagen kann, was es ist, kann man von einem Zug des Literarischen zur Innovation seiner Formen sprechen.[2]

[2] Man würde in diesem Sinne Innovation abgelöst sehen, von den Bemühungen der klassischen Avantgarden ‚absolut modern zu sein', also Innovation zur Ideologie zu erheben. Die hier angesprochene Art der Innovation gehört dem literarischen Feld an, insofern alle literarische Aktivität von der Latenz bestimmt ist, die Rahmung Literatur neu zu setzen und gegebene Rahmungen auszuweiten.

Damit es Innovation in einem völlig basalen Sinne, im Schreiben und aus dem Schreiben nämlich, geben kann, muss es ein Denken geben, das dem Schreiben folgt und nicht nur ein Schreiben, das dem Denken folgt. Gäbe es allein ein Schreiben, das dem Denken folgt, so gäbe es keine Entwicklungen im literarischen Feld, ja noch nicht einmal das Phänomen Literatur.

Demgegenüber steht ein Denken, das aus dem Schreiben allererst Konturen gewinnt und die Merkmale der Latenz des Schreibens zeigt. Die hier vertretene These lautet dahingehend, dass der Nullpunkt der literarischen Innovationen dort liegt, wo das Denken aus dem Schreiben entspringt. Wo wären diese Punkte zu verorten? Das ist eine der Fragen, auf die Antworten gesucht werden.

*

Um das fortschreibende Schreiben geht es Susan Sontag an der zitierten Stelle offenkundig nicht. Was sie ihr Denken nennt, ist ein Denken, das aus dem Schreiben kommt und nur im Schreiben entsteht. Es ist erkennbar ein Einschreiben und kein Fortschreiben. Da es ein Einschreiben und kein Fortschreiben ist, erscheint es der Autorin auch so bemerkenswert. Ihre Tagebücher sind Belege dafür, dass das Fortschreiben der Literatur, das sie ursprünglich anstrebt, ohne das Einschreiben als Akt der Souveränität und der Latenz nicht möglich und auch nicht sinnvoll erscheint.

Das Einschreiben folgt den Impulsen des Latenten, welches das Schreiben freisetzt. Es folgt einem Schreiben, das spontan entsteht, wenn auch nicht ohne Kontrolle. Das Moment der Kontrolle, ohne das Schreiben nicht stattfinden könnte, entspringt aus der Sprache selbst, und folgt ihrer Grammatik, ihrer Syntax, ihrer Semantik, dem Tonus der Einschreibung und den Lagerungen der Diktion. Die Sprache ist das Übergeordnete, das alle Mitglieder einer Sprachgemeinschaft miteinander verbindet. Das Übergeordnete in Aktion gestaltet sich individuell,

nimmt eine besondere Tonlage an, umreißt einen eigenen Stil und variiert seine Möglichkeiten frei. Zugleich ist die Sprache das Instrument der literarischen Latenz, das Mittel, diese Latenz zu wecken und wirksam werden zu lassen. Im schreibenden Individuum zeigt sich die Sprache als ein diesem Einen gestellte Aufgabe. Das, was alle miteinander verbindet und die gesamte Sozietät durchdringt, wird hier Aufgabe des Einzelnen. Der Teppich aus Zitaten auf dem wir stehen und bei dem wir uns bedienen, um Texte zu erzeugen, regt uns dazu an und fordert uns dazu auf, eigene Sätze zu kreieren.

Der Impuls zum Aufbruch und die gestaltende Kontrolle liegt bei den Schreibenden. Sie liegt in der Frage, wie sie ihr Schreiben umsetzen. Diese Frage zu beantworten, bedeutet eine Entscheidung zu treffen, die bis hin zu einem immer wieder erkennbaren Sprachduktus reicht, der als ein bestimmter Stil erkennbar und wiedererkennbar werden kann. Es ist gleichwohl nicht die Kontrolle der Diskurse, die sich im Fortschreiben behaupten, die im Fortgeschriebenwerden mutieren und ihre Kontrollmechanismen von außen den Schreibenden überstülpen. Es ist nicht die Kultur, die das Schreiben zu einem Einschreiben anregt, sondern die Aussicht, ihre Rahmen zu durchbrechen und der Literatur eine neue Rahmung zu geben. Daher ist es nicht der Textteppich, auf den die Einschreibungen aus dem schreibenden Denken erfolgen, sondern ein neu sich öffnendes Feld, das sich beim Schreiben erst zeigt und in das sich primäre Sätze einprägen.

Im Zusammenspiel dieser Faktoren und noch einiger anderer, die die Praxis des Schreibens prägen, entsteht ein Denken, das als dialogisches Denken zu erkennen ist, weil es eine Kristallisation annimmt, weil es sich niederschlägt in einer Struktur, weil es aus der imaginären Ventilation heraustritt und real wird. Es ist ein Denken, das als Denken im Fluss ist und erst in der Schrift als Denken im Fluss real werden und erkannt werden kann. Außerhalb der Einschreibung ist und bleibt dieses Denken imaginär, ein fragmentarisches Driften von Vorstellungen und Durchlaufen von Logiken, die nirgends andocken können und in

schneller Folge von anderen Vorstellungsfragmenten abgelöst werden. Das einschreibende Schreiben verankert das flüchtige Denken in einem neu eröffneten Feld und damit in der Welt.

Doch dieser Effekt ist nicht allein das Resultat von Steuerung und Kontrolle. Er trägt zugleich die Zeichen einer Spontaneität, die dem Vorgang des Eintragens, der Entscheidung für diese und jene Formulierung, für den gesamten Akt der Inskription, eigen ist. Die Spontaneität, die dem Schreiben zukommt, haftet auch dem Denken an, das sich dem Schreiben verdankt. Daher fügt Sontag ihrer Selbstbeobachtung eine wesentliche Präzisierung hinzu: „Aber das heißt nicht, dass ‚ich' das ‚wirklich' ‚denke'. Es heißt nur, es ist mein Denken-im-Schreiben (oder beim-Reden). Hätte ich an einem anderen Tag geschrieben, oder während einer anderen Unterhaltung, hätte ‚ich' womöglich anders ‚gedacht'."[3]

Es ist wichtig, diese beiden einander ergänzenden Aussagen in ihrer Korrelation zueinander zu sehen. Zum einen wird durch das Schreiben (und den Dialog) das Denken in Gang gesetzt. Es wird gleichsam aufgeweckt und auf den Weg gebracht. Zum anderen produziert dieses Denken dann aber keine feststehenden Erkenntnisse, sondern gibt sich als der fluide Stoff eines Denkens-im-Schreiben zu erkennen.

Für dieses Denken-im-Schreiben gilt: Es geschieht gerade jetzt. Es geschieht jetzt in diesem Akt und in diesem Zusammenhang mit allem, was es umgibt und was auf es einströmt, und es geschieht immer anders. Sein Kennzeichen ist die Unvorhersehbarkeit, und doch legt es eine nachvollziehbare Spur aus. Andernfalls wäre es kein Denken, sondern ein Assoziieren oder ein unverbindliches Fantasieren, aber gerade darum geht es nicht, gerade das soll vermieden werden.

Das schreibende Denken ist ein Denken, das in einem anderen Zusammenhang, in einem anderen Augenblick, aus einem anderen Schreibakt kommend, anders hätte ausfallen können, ja anders hätte ausfallen müssen. Es handelt sich um einen sich fortführenden Prozess, der an eine

[3] Sontag: Ich schreibe…, S. 153f.

spezifische mediale Aktion gekoppelt ist, eben an das Schreiben als Einschreiben, den Akt des Schreibens, der aus einem Entschluss kommt, ein Akt, der immer auch eine mediale Funktion ausführt und der immer auch mit einem Gestus der Mitteilung verbunden ist, auch wenn er scheinbar nur für sich selbst, nur für das Archiv seines Urhebers, auch wenn er scheinbar nur monologisch gesetzt sein sollte.

Im Lichte dieser Medialität wird das schreibende Denken instantan und kapriziös erscheinen. Instantanität und Kapriziosität sind die beiden Hauptmerkmale eines sich dem Schreiben verdankenden Denkens. In der Inskription fordert das Momentane den unvorhergesehenen Sprung, das Sprunghafte, immer wieder heraus. Das Sprunghafte des Sprungs verdankt sich dem Einsetzen und Einfallen genuiner Impulse aus dem Schreiben. Das Sprunghafte des Sprungs ist daher gerade nicht das Unverbindliche. Denn im Sprunghaften wird der auslösende Impuls als notwendig und unabweisbar empfunden. Beide Aspekte, Instantanität und Kapriziosität, sind und bleiben im schreibenden Denken aufeinander bezogen, solange Denken als Schreiben vor sich geht.

Schreiben ist auch dann eine mediale Handlung, wenn es sich als Monolog wie etwa im Tagebuch abspielt und sein Subjekt scheinbar bloß selbstbezüglich kommuniziert. Das Medium, das hier in Aktion gesetzt wird, ist nicht in erster Linie dazu da, zwischen Sender und Empfänger zu vermitteln. Es wird vielmehr eine kognitive Kristallisation heraufördern, eine Entwicklung, die ohne dieses Medium nicht zustande kommen könnte.

*

Der mediale Modus dieses Schreibens ist das Einschreiben. Warum Einschreiben? Wo hinein schreibt sich das Schreiben als schreibendes Denken? Die Antwort kann wie ein Leitmotiv für das Folgende gelesen werden: Das Schreiben als Denken schreibt sich in ein Feld ein. In eine Fläche und in ein Gelände. In eine Fläche, die ein Gelände beinhaltet und

eine Kartierung ausbildet. Zwischen Fläche, Gelände und Kartierung bestehen wechselseitige Beziehungen, die wiederum aufs Schreiben zurückwirken. Alle drei Komponenten sind in ständiger Bewegung. Die Fläche ist ein bewegliches Feld, deren Triebfedern aus dem Schreiben immer neu innerviert werden.

Schreiben ist im Rahmen der Einschreibung für das Denken ein Katalysator, der zunächst nur instantane Ergebnisse zeitigt. Die Momentanität des Denkens-im-Schreiben verlangt, dass der Schreibprozess fortgesetzt wird, gerade auch, weil er an kein Ende und zu keinem abschließenden Ergebnis kommt. Dieses Denken ist kein ergebnisorientiertes Denken, sondern ein Denken, das aus dem Schreiben, dem Schreibakt und dem Schreibfluss, entspringt, und daher sowohl in seiner Intention als auch in seiner Zielsetzung ganz und gar vom Schreiben abhängig ist und wieder auf das Schreiben zurückstrahlt. Es zeigt die Spuren, die der Schreibprozess an ihm hinterlässt, es zeigt diese Spuren geradezu vor. Ohne die Einschreibung gäbe es dieses Denken gar nicht.

Einschreibungen werden daher in einem offenen Feld vollzogen, an verschiedenen Stellen auf einer freien Fläche, keineswegs einer zielführenden Linie folgend. Darin liegt wiederum der Unterschied zu den meisten anderen Schreibvorgängen, die wir im Alltag, im Berufsleben, in der Wissenschaft oder auch in der Literatur vollziehen. Dort verfolgen wir oftmals linear angelegte Schreibprozesse, die auf Zielpunkte ausgerichtet sind. Diese haben Texte zum Anlass und zum Ziel, welche eine zweckhafte Struktur und eine dieser Struktur folgende Kohärenz aufweisen. Wir schreiben dann auf das Ziel der Aussage hin. Die Aussage ist das, was uns schon vorschwebt und was bereits am Zielpunkt undeutlich zu sehen ist. Dort müssen wir schreibend hinkommen, diesen Punkt wollen wir erreichen. Aus der Undeutlichkeit soll Deutlichkeit werden. Was gesagt werden soll, muss in die Anschaulichkeit überführt werden. Die Aussage ist Form und Gehalt der Mitteilung. Die Mitteilung ist das, worauf gewartet wird, worauf andere warten, wenn wir schreiben, wenn wir für sie schreiben. Wir denken an die Wartenden,

wenn wir auf den Zielpunkt des Schreibens abheben. Auch wenn wir die Wartenden nicht kennen oder nicht wissen, ob es sie schon gibt, denken wir schreibend an die Wartenden. Die Mitteilung ist das zielsetzende Apriori der Zielführung. Sie führt zur Linearität des Schreibens und zum formularischen Schreiben.

Die Akte formularischen Schreibens verfolgen den Zweck, eine Mitteilung zu leisten, oder, wenn sie im literarischen Feld auftreten, um ein anvisiertes ästhetisches Formprodukt herzustellen. Zwischen dem Text als Anlass und dem Text als Ziel erstreckt sich die Linie des linearen Schreibens. Der Text als Anlass des Schreibens, das einen neuen Text, einen Zieltext verfolgen soll, ist in diesem Zieltext aufgehoben, überschrieben oder dekonstruiert.

Die Linie, die sich zwischen Anlasstext und Zieltext ausspannt, nenne ich diskursive Linie. Beide Texte, Anlass und Ziel, sind einem Diskurs verhaftet, machen den Diskurs aus, gehen aus ihm hervor und halten ihn aufrecht. Das Schreiben vom Anlass zum Ziel erfolgt, um den Diskurs aufrecht zu erhalten, ihn weiterzuführen, ihn am Leben zu halten. Ohne das lineare Schreiben wäre ein Diskurs unvorstellbar. In jedem Diskurs wird lineares Schreiben vollzogen und perpetuiert.

Der Diskurs folgt der Bewegung der Fortschreibung. Dem Diskurs verhaftete Texte zeigen per se diese lineare Zielrichtung, die im Kern darin besteht, dass sich ein Inhalt mitteilen will, dass dieser Inhalt zur Diskussion steht und dass unterschiedliche Diskutanten sich an der Diskussion beteiligen können. Der sich mitteilende Inhalt wird vom Diskurs gedeckt, überwölbt oder legitimiert. Er wird auf Linie, auf eine Selbstbehauptungslinie oder eine Widerspruchslinie, um nur zwei vorherrschende Beispiele zu nennen, gebracht. Diese Linien sind die Parameter des linearen Schreibens, eines Schreibens, das einem bereits ausgeführten Denken folgt.

Dezidiert literarische Texte weisen eine derartige diskursive Veranlagung meist nicht auf. In ihnen muss sich die Mitteilung nicht von vornherein einer Evidenz- und Plausibilitätsprüfung stellen. Sie geben aber

häufig zu erkennen, dass sie auf bestimmte Projektkomplexe hingearbeitet sind, wenn etwa ein Roman geschrieben werden soll.

Der Roman als formoffene Gattung ist noch am ehesten einer grundlegenden Freiheit zugeneigt, zu der auch die Einschreibung zählen kann.[4] Wo der Roman nur den Diskurs fortschreiben will (also noch nicht einmal den Roman als Roman, sondern eben den Diskurs, dem er sich aufpfropft, einem Inhalt, Content oder einem allgemein bekannten Problemkontext), hat man es mit Randphänomenen zu tun, die wie Auftragsarbeiten einer Diskurskultur in Erscheinung treten, ohne doch immer explizite Auftragsarbeiten zu sein. Gleichwohl werden diese Produkte der belletristischen Industrie am häufigsten gekauft und gelesen. Ihre Popularität verdankt sich ihrem diskursiven Wiedererkennungswert. Dieser aber dient vor allem ihrer Vermarktbarkeit. Der Diskurs würde auch ohne sie weitergehen.[5] Das formularisch-lineare Schreiben auf dem literarischen Sektor erscheint schlechterdings als Instrument von Vermarktungsstrategien. Das Versprechen des Marktes ist die Mitteilung im Zielbereich des linearen Textes. Wenn man sich fragt, wo heute eine Literatur jenseits dieser Strategien zu finden wäre, so müsste die Antwort lauten: Am ehesten in Phänomenen der Einschreibung, in prozessualen Formen des denkenden Schreibens.

Hinsichtlich des einschreibenden Schreibens, ist der Roman ein schwieriges Genre. Meist steht im Roman die Absicht des Erzählens, und eben auch hier eine mitteilende Funktion, im Fokus. Das Erzählen deckt sich nicht selten mit Strukturen und Themen bestehender oder laufender Diskurse. Romane, zumal wenn sie als Schlüsselromane angepriesen werden, greifen diese Diskurse auf und werden oftmals von der literarischen Öffentlichkeit nachgerade dazu verpflichtet, aktuelle Phänomene, Probleme und Verhältnisse aufzugreifen und „darzustellen".

[4] Vgl. meine Studie: Die Idee des Romans. Würzburg 2021.

[5] Es gab einmal eine Zeit, da man davon ausging, Romane, die diskursive Phänomene gestalten, tragen zur tieferen Durchdringung des in diesen Diskursen ausgehandelten Problemkontextes bei. Diese Aufgabe des Romans scheint heute obsolet geworden zu sein, wiewohl sie als Bestandteil des Werbeportfolios des Romans weiter artikuliert wird.

Neben die weitverbreitete Neigung zu einer aktuell-diskursiven Linientreue tritt im literarischen Schreiben als einem Fortschreiben die Werkintention, und zwar nicht bloß beim Roman. Man könnte Werktreue in diesem Zusammenhang als den Willen zur Einheit der Form umschreiben. Selbst wenn hier wiederum viele Varianten vorstellbar und nachweisbar sind, wird doch der Abschluss der Werkstruktur in den allermeisten Fällen beim Roman mit einbezogen werden müssen. Auch das wäre eine lineare Ausrichtung des Schreibens im Sinne einer Zielführung. Was sich in einer Schreibweise vollzieht, die etwa Romane hervorbringt, wäre keine Einschreibung, sondern auch unter dem Gesichtspunkt der Werkintention wiederum eine Fortschreibung. Fortschreibungen betreffen außerdem alle Schreibakte, die kulturell vorgeprägt sind, sei es im ästhetischen oder im verwaltungstechnischen Sinne, schließlich praktisch alle diskursiven Verfahren des Denkens und der Kommunikation.

Das jetzige Kultursubjekt tritt beinahe ausnahmslos als ein Subjekt der Fortschreibung in Erscheinung. Der Traum des Kultursubjekts vom eigenen Schreiben ist ein Traum von der Fortschreibung von bereits Geschriebenem. Das bedeutet keineswegs, dass dieses Subjekt nicht auch ein Subjekt der Einschreibung sein oder werden könnte. Oft stehen Akte der Einschreibung bei ein und demselben Schreibenden neben Akten der Fortschreibung. Manchmal gehen sie auch aus solchen hervor, ohne die Fortschreibungen zu verdrängen. Häufig werden Prozesse der Einschreibung von den Ausführenden zunächst nur als Begleitung und Kommentar zu Prozessen der Fortschreibung angesehen. Auch werden sie oft als Begleittexte in Angriff genommen, zum Beispiel als Arbeitsjournal oder als eine Reihe von Aufzeichnungen, die sich um das werkhafte Schreiben herum gruppieren. Journale, die Arbeitsprozesse an literarischen Werken begleiten, geraten so in den Status eines Nebenprodukts zum Produktionsprozess eines Werks der Fortschreibung.

Gerade auf dem Gebiet der Notiz, der Aufzeichnung, des Tagebuchs und dergleichen werden Einschreibungen nicht als Hauptwerkakte an-

gesehen. Das sind sie auch niemals, auch nicht bei solchen Autoren, die nichts anderes hinterlassen haben. Doch das gerade ist ihr innovativer Kern, dass sie sich vom Fortschreibeverfahren der Hauptwerkidee absondern, und ein anderes, nichtlineares Schreiben in Szene setzen.[6] Zwar dient dieses Einschreiben häufig einem intendierten Fortschreiben, doch muss die produktive Dimension der Einschreibung weitaus höher eingestuft werden denn bloß als Vorbereitung oder Unterstützung eines Werkprozesses.

Der weit verbreiteten Praxis der Fortschreibung stehen jene feldbezogenen Schreibakte gegenüber, die ich Einschreibungen nenne, weil sie keiner zweckgerichteten Linie folgen, sondern sich in ein Feld einschreiben und darauf eine semiologische Fläche bilden. Das Feld muss als Möglichkeitsraum von Semiosen, als virtuelle Größe von Kohäsionen und potenziellen Konstellationen betrachtet werden, welche durch Einschreibung das Sichtbarwerden von imaginären Prozessen ermöglicht, die später vielleicht als Textrealitäten vor uns treten.

Einschreibung (Inskription) macht aus einem Möglichkeitsraum, sei es der Ahnung, der Vorstellung oder irgendeiner Art von kognitiver und emotiver Latenz einen Wirklichkeitsraum der Schrift. So wäre etwa die kontinuierlich vorgenommene Einschreibung etwa der Art ‚mein Leben von Tag zu Tag' ein solcher Möglichkeitsraum in der Vorstellung, der

[6] Der hier verwendete Begriff der Einschreibung unterscheidet sich von dem von Jacques Derrida eingeführten Begriff der inscription. Während bei Derrida die Einschreibung sich auf einen bestehenden (philosophischen) Text bezieht, in den ein eigener Text eingeschrieben wird, mit dem Ziel dessen Konstruktion freizulegen und ihn im Endeffekt einer Dekonstruktion zuzuführen, wird die Einschreibung, neben der von Derrida betonten Denotation, hier zusätzlich als Akt der Felderöffnung begriffen. Das Schreiben setzt sich selbst als Einschreibung in ein noch nicht bestehendes, durch den Schreibakt aber entstehendes Feld. Steht für Derrida die Lektüre eines fremden Textes im Vordergrund, so in dem hier benutzten Begriff der Einschreibung ganz explizit der Schreibakt als Folge eines Entschlusses zum Schreiben. Dass sich jedes Philosophieren in ein anderes einschreibt, wird dabei keineswegs bestritten. Was aber jetzt hinzutritt, ist das Postulat des ‚primären Satzes', mit dem eine genuin als autochthone Tat apostrophierte Autorschaft allererst begründet würde. Der primäre Satz stiftet literarische Evidenz. Ohne die Möglichkeit zum Erkennen literarischer Evidenz kann von Literatur als Rezeptionsphänomen nicht gesprochen werden. Literatur wird nicht erst durch ihre Erklärung als solche evident, sondern durch sich selbst, aus dem Setzen und Gesetztsein ihrer Sätze, die als literarische unmittelbar zu erkennen sind.

sich in einem regelmäßig oder unregelmäßig geführten Journal realisiert. Er wird zum Wirklichkeitsraum, indem ich mich in diesen Raum einschreibe, und zwar nicht so, dass ich ein Resultat oder eine durchgreifende Erkenntnis über mein Leben erhalten möchte, sondern indem ich diesen Raum als Feld der Einschreibung allererst mit Wegen durchziehe und dabei Markierungen setze, indem ich also Iterationen und Kartierungen erschaffe und dieses Feld als eine eigene Geographie semiologischer Latenz in Erscheinung treten lasse.

Auf diese Weise und in diesem Feld arbeite ich mögliche Bedeutungsmuster meines eigenen Lebens überhaupt erst heraus. In einem Denken ohne Schreiben blieben diese Muster und Bahnen nicht nur imaginäres Fragment im Sinne einer Bruchstückhaftigkeit der dazu angestellten Gedanken. Sie würden sich noch nicht einmal zu Mustern zusammenfinden, sondern behielten die Haupteigenschaft des Transitorischen. Denken ohne Schreiben ist transitorisches Denken, das verfliegende Partikel, abdriftende Fragmente und schnell sich wieder auflösende Knotenpunkte hervorbringt. Denken ohne Schreiben ist, zugespitzt gesagt, Vergessen.

Das Denken ohne Schreiben verbliebe als Abfolge von Fragmenten zu großen Teilen in der Virtualität. Erst die Einschreibung kann mir den Eindruck vermitteln, dass die Virtualität einer Vorstellung mitsamt der Bruchstückhaftigkeit seiner Inhalte auf einem sprachlich bestückten Feld zu einer Realität der Schrift werden kann. Diese tritt dem oder der Schreibenden als Gedankenrealität gegenüber und erlangt somit eine gewisse Eigenständigkeit. Was sie gleichwohl nicht erlangt, wäre Normativität als zweckhafte Geltungsgröße.

Einschreibungen erzeugen zwar Realitäten, aber keine Normativität, wie die von Susan Sontag vorgenommene Präzisierung ihres Schreibdenkens unterstreicht. Was also wäre ihr Geltungsanspruch? Jede Einschreibung vermag jeweils andere Partikel und Fragmente der Realität zu präsentieren. Der Geltungsanspruch der Einschreibungen ist nicht in

ihrer epistemischen Objektivation zu sehen, sondern in ihrer literarischen Evidenz.

Literarische Evidenz bezeichnet die Stellung und die Geltung eines Satzes der Einschreibung auf dem Feld, auf dem er erscheint. Diese Evidenz trägt nicht die Erkennungszeichen ‚wahrer Sätze', wie es etwa für philosophische Evidenz maßgeblich wäre. Literarische Einschreibungen beziehen ihre Überzeugungskraft aus ihren Iterationen und den Kombinationsmustern dieser Iterationen auf dem Feld, in das sie eingezeichnet werden. Das Merkmal dieser Pfadfindungen und Kartierungen sind weder Wahrheit noch Erkenntnis, sondern das Experiment in der Sprache, das sie ausweisen. Die Kartierungen auf dem Feld der Einschreibung sind Spuren von Sprachexperimenten. Das Resultat philosophischer Evidenz wäre der wahre Satz oder der Wille zum wahren Satz und die Anstrengung, wahre Sätze zu erzeugen. Ein philosophischer Satz muss aus sich selbst heraus im Sinne eines wahren Satzes Geltung beanspruchen können. Das gilt auch, wenn diese „Wahrheit" widerlegt werden kann (was zumeist der Fall ist). Resultate literarischer Evidenz hingegen nenne ich primäre Sätze. Sie zeichnen sich durch sprachreflexive Kohärenz und durch die Autoreflexivität ihrer artistischen Faktur aus. Worin diese Komponenten genau bestehen, kann nur am jeweiligen Satz diskutiert werden. Soviel kann aber gesagt werden: Literarische und philosophische Evidenz kommen häufig unter dem Gesichtspunkt der stilistischen Persuasion zur Deckung.

*

Susan Sontags Tagebücher bilden, ganz ähnlich wie die Tagebücher vieler anderer Autorinnen und Autoren, weit ausgreifende Felder der Einschreibung. Das Schreiben schreibt ein, was ohne das Schreiben nicht vorhanden wäre, weder auf dem Feld der Einschreibung (das es noch gar nicht geben könnte) noch außerhalb dieses Feldes. Ohne die Einschreibung gäbe es das Feld nicht, auf das denkendes Schreiben abzielt.

Das Feld öffnet sich gleichursprünglich mit dem einsetzenden Schreibakt. Die Einschreibung ist ein ursprünglicher Akt. Das heißt, durch sie wird eine Zeichenrealität geschaffen, wo vorher keine solche gewesen ist. Das Feld ist daher der Ort des Experiments. Schreibendes Denken ist in diesem Sinne der Einschreibung experimentelles Denken. Es erprobt seine eigene Möglichkeit, konkret zu werden. Es erfolgt, um die eigene Möglichkeit, konkret zu werden, zu erproben. Es findet kein schon beschriebenes Feld vor, sondern erschafft dieses Feld durch seine Einschreibung.

Schreiben erzeugt Struktur, Kohärenz, Bedeutung und Sinn, zunächst von Sätzen und Texten, aber über die Sprache hinweg eben gerade das, was wir eine experimentelle Realisierung von schriftlichen Spuren nennen.[7] Die Spur des Schreibens bringt Wirklichkeit aus dem Experiment hervor. Hans-Jörg Rheinberger umreißt den Zusammenhang zwischen dem Schreiben, dem Experiment und der Spur konzise, wenn er festhält:

> […] was tut das experimentelle Denken anderes, als Spuren in einen Repräsentationsraum legen, die genau das freigeben, was es zu experimentieren gibt? Die Erzeugung von Spuren im materiellen Repräsentationsraum einer Wissenschaft ist ein Schreibspiel. Epistemische Dinge sind Artikulationen von Graphemen.[8]

Der damit aufgespannte Rahmen ist von ausschlaggebender Bedeutung für die Theorie der Einschreibung. Sie erscheint, wie auch immer sie sich artikuliert, als Experiment der Spur der Schrift, durchaus in dem Sinne, wie es Jacques Derrida 1967 in seiner „Grammatologie“[9] ausgeführt hat. Aus der Spur, dem Spurenlegen des Schreibspiels, entstehen

[7] Explizit wird hier unter experimentellem Schreiben nicht in erster Linie das Formexperiment des modernistischen Avantgardismus verstanden, sondern das genuine Phänomen der Einschreibung. Die Einschreibung ist experimentell, weil sie das Unbekannte, das Nichtwissen und Unbewusste aus dem opaken Raum des Köpergedächtnisses in die Iterationen der Schriftspur transformiert.

[8] Hans-Jörg Rheinberger: „Alles, was überhaupt zu einer Inskription führen kann.“ In: Ders: Iterationen. Berlin 2005, S. 9-29, hier: S. 21.

[9] Vgl.: Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt/Main 1974.

„Schrifträume, in denen sich Grapheme zu epistemischen Objekten fügen."[10]

Was Rheinberger für die Wissenschaft feststellt, gilt nicht weniger für die Literatur, oder doch zumindest für ein bestimmtes Schreiben, das einen zugleich literarischen wie experimentellen Antrieb, einen literarischen Antrieb als experimentellen Antrieb, aufzuweisen hat.

Poetiken der Einschreibung sind von dieser Rahmung aus Schreibspur und Experiment geprägt. Was aus ihnen entspringt, sind ebenfalls epistemische Objekte, allerdings nicht als Resultate einer Forschung, sondern als Zwischenschritte der Fortsetzung eines Projekts des Forschens: Das Schreibspiel als Forschung im Subjekt und durch das Subjekt. Es kennt keine Abschließung. Das Schreiben begründet ein Laboratorium, in dem es immer wieder zu neuen experimentellen Situationen kommt. Daraus entstehen weniger epistemische Objekte als ein poetischer Fluxus oder auch ein sich immer neu orientierender poetischer Fokus. Es handelt sich um eine offene Forschungslage, die vom Schreiben als Einschreiben gerade nicht abgeschlossen, sondern offengehalten wird.

Der Impuls regelmäßig zu schreiben, gerade an seriellen Projekten, wie es Journale und Tagebücher sind, resultiert nicht zuletzt aus dem Wunsch nach der Realisierung von zuvor lediglich virtuell oder latent vorhandenen Entitäten. Realisierung aber bedeutet Versprachlichung in einem grammatologischen Sinne, bedeutet mithin Schreiben im Sinne der Iteration, der Sequenzierung und des Experimentierens mit Strukturen auf unstrukturierten Flächen, auf noch nicht erkundetem Gelände oder auf Furchen, die aus dem Schreibprozess sich allererst ergeben. Darin läge ein Begriff von Literatur als Forschung beschlossen, der erst noch freigelegt und in seinen Dimensionen und Formphänomenen beschrieben werden muss.

[10] Rheinberger: „Alles, was überhaupt…", S. 22.

2.

Das postdigitale Zeitalter fordert dazu heraus, nochmals neu über das Schreiben nachzudenken. Das Schreiben verliert nun eindeutig seinen Ankerpunkt im Subjekt, den man ihm im Rahmen der ersten Wellen der Digitalisierung zumindest in Teilen noch zuerkannt hatte. Vieles deutet darauf hin, dass sich das Zeitalter des schreibenden Subjekts dem Ende zuneigt und dass dieses Ende sogar bald schon erreicht sein wird. Künstliche Intelligenz nimmt sich dieser Praxis inzwischen bis zu einem Grad an, wo man sich fragen muss, inwieweit in vielen Bereichen des Lebens ‚eigenes', und das meint individuell motiviertes und initiiertes Schreiben überhaupt noch sinnvoll und notwendig erscheint. KI übernimmt jetzt schon viele Projekte der Fortschreibung selbst und legt den Schluss nahe, dass das formularische Schreiben durch selbstlernende Maschinen immer lückenloser ersetzt werden könnte.

Die Systeme, die uns das Schreiben abnehmen wollen, müssen immer weiter optimiert werden. Ihre eigentliche Aufgabe, ihr technologisches Wesen, wenn man so will, besteht darin, sich selbst zu optimieren. In der Tat geht es den Entwicklern Künstlicher Intelligenz vornehmlich darum, dass diese Systeme immer mehr und immer weiter lernen. Die Aussicht auf lernende Systeme macht viele Zeitgenossen so optimistisch und lässt die Hoffnung in ihnen keimen, dass bald das Schreiben, das wir Menschen bisher betrieben haben, ganz zu einer Aufgabe Künstlicher Intelligenzen werden könnte. Daran wird auch deutlich, wie sehr das Schreiben die Subjektivität komplexer Kulturen wie der amerikanisch-europäischen Kultur geprägt hat. Unser Selbstverständnis als Teilnehmende an der Kultur beruht im Wesentlichen darauf, dass wir Scheibende sind oder Schreibende sein könnten, dass wir also die Potenziale der Kultur als einzelne Subjekte auf je individuelle und originelle Art und Weise zur Umsetzung bringen könnten. Mit KI-basierten Schreibsystemen verschiebt sich diese Selbstverständlichkeit, und zwar mit der Tendenz, in absehbarer Zeit nicht mehr vorhanden zu sein.

Wenn GPT (Generative Pretrained Transformer) basierte Sprachsysteme selbst Texte aller Art generieren, die sich von denen, die Menschen erzeugen können, nicht mehr unterscheiden, dann greift das naturgemäß in das Selbstverständnis unserer kognitiven Prozesse und unseres kulturellen Selbstbewusstseins ein. Die Ansicht, dass unser eigenes Schreiben obsolet wird, weil wir zahllose Schreibaufgaben, von der schulischen Hausaufgabe bis zum juristischen Urteil, einer KI überantworten können, wird die Haltung des Menschen zum Schreiben, aber auch der Rezeption von Geschriebenem, grundstürzend verändern. Es wird, so steht zu vermuten, in vielen Bereichen und in vielen Fällen zu einer Entkoppelung von Text und Mensch führen. Wenn der Text nicht mehr von einem Menschen verfasst wird, sondern von einer Maschine, die schreibt, wie ein Mensch geschrieben hätte, würde er noch schreiben, setzt dies ein Signal dafür, dass der Mensch eben nicht mehr der Schreibende ist, dass er als kulturelles Subjekt mit dem Text und im Text überwunden ist.

Texte werden so zu Marksteinen, die die Obsoletheit des Subjekts anzeigen, wohingegen zuvor Texte gerade die Bedeutung und die Unersetzlichkeit des Subjekts für alle epistemischen und kulturellen Vollzüge zur Anschauung gebracht haben. Das bedeutet, dass sich Texte in ihrem Bedeutungswert in ihr Gegenteil verkehren. Was sie mitteilen, wird nur noch in einem indirekten Sinne als Mitteilung aufzufassen sein und in einem primären Sinne als Ausweis der Fähigkeiten der Technologie selber, der sie ihre Produktion verdanken. KI-basierte Texte, so kann man voraussehen, referieren vorwiegend auf ihr Produktionsmedium als Technologie und nicht auf eine Welt. Medien kommunizieren immer auch ihre eigene Medialität, und technische Medien tun das in einem überwiegenden Maße. Lesende werden die KI aber als auf Welt referierende Medien wahrnehmen und als solche rezipieren. Damit verändert sich der Begriff von Welt als Referenzpunkt von textuellen Mitteilungen zu einer sekundären Simulation, die nur das als Welt in eine Textbedeutung setzt, was der Algorithmus zu performen vermag. Tatsäch-

lich aber referiert der Algorithmus ununterbrochen auf sich selbst, nämlich auf seine Simulationskompetenz.

*

Da Schreiben keinem Subjekt unter den Bedingungen von KI mehr zuzuweisen ist, fallen von Subjekten verfasste Texte gegenüber den maschinell erzeugten in dem Maße ab, in dem sich das System selbst optimiert. Die Qualität eines Textes bemisst sich nurmehr an der Komplexität und Leistungsfähigkeit des Algorithmus.

Das betrifft dann auch und gerade literarische Texte. Chatbots schreiben Lyrik und Prosa, machen Hausaufgaben und verfassen juristische Plädoyers, sie schreiben Hausarbeiten für Studenten und lösen Prüfungsaufgaben. Sie verfassen Fest- und Trauerreden, und gerade auch Journalisten können sich mit Gewinn in vielen Bereichen ihrer Textproduktion ihrer bedienen.

Universitätsdozenten haben angemerkt, dass Chat GPT, der seit dem 30. November 2022 der Öffentlichkeit zugänglich ist, bessere studentische Texte verfasst, als es der Mehrzahl der Studierenden gegenwärtig möglich zu sein scheint. Buchwissenschaftler gehen davon aus, dass in absehbarer Zeit, eine große Menge an belletristischer Literatur von solchen Bots verfasst werden wird, vor allem weitgehend schematisch angelegte Genres wie Krimis oder Liebesromane dürften kein Problem für diese emsigen Mitarbeiter sein. Aber auch Gedichte, eine Gattung, die man in der europäischen Literatur stets als in besonderem Maße subjektiv geprägt anzusehen gewohnt war, können von Chat GPT und anderen weniger komplex agierenden KIs erzeugt werden.

Möglich, dass man mit dieser Sprachverarbeitung die Unterhaltung mit Abwesenden oder gar mit Verstorbenen fortsetzen kann, da die KI anhand der Sprachperformance dieser Personen, sofern man sie damit speist, deren Art zu sprechen und sich zu unterhalten, bis zu einem hohen Annäherungsgrad zu simulieren versteht. Nicht wenige zeigen sich

euphorisiert in dem Sinne, dass sie Chat GTP für einen Durchbruch zu einer neuen Dimension halten, die ihre Wirksamkeit darin hätte, dass das Schreiben binnen kurzem vom Menschen auf die Maschine überspringen wird.

Höchstwahrscheinlich ist unser Nachdenken über das Schreiben in der Gegenwart jetzt schon kaum mehr als eine nostalgische Regung. Das gilt vor allem dann, wenn man es mit dem Blick auf die Menschen tut, die dieses Schreiben betreiben. Hängt man der Meinung an, dass sie überflüssig werden, dann wird man über das von Menschen unmittelbar betriebene Schreiben in absehbarer Zeit nur noch als Historiker berichten. Das Nachdenken über das Schreiben heute bewegt sich auf den Grenzlinien zum Transhumanismus. Es geht um die Frage, inwiefern die Transformation des Humanen durch die Technik unsere kulturellen Aktionsformen grundlegend verändern werden, inwieweit sie diese schon verändert haben, und an welchen Punkten sie das nicht können. Welche Schreibweisen, die dem Subjekt zuzurechnen sind, wären überhaupt dazu geeignet, sich über die KI-basierte Textproduktion zu erheben, und zwar nicht nur auf der Grundlage eines inzwischen beliebten Ratespiels, bei dem erraten werden muss, welcher Text von einem Menschen und welcher von einer Maschine produziert worden ist. Welche Schreibweisen haben heute mehr als nur nostalgische Bedeutung im Sinne einer mehr oder weniger sentimentalen Reminiszenz an eine Literatur des Subjekts? Das ist die Frage, die sich jetzt auf dem literarischen Feld stellt. Es ist die Frage, die ein Avantgardemoment in die Literatur zurückbringt. Sie impliziert den Willen herauszufinden, wo sich jetzt das Subjekt noch als schreibendes gegenüber schreibenden Robotern behaupten kann.

Die Theorie der Einschreibung legt den Akzent ihrer Beschreibungen nun aber gerade auf die Punkte, an denen das Subjekt sich zu konstituieren scheint. Einschreibungen sind keine Fortschreibungen schon vorgeformter Strukturen, sondern sie repräsentieren den genuinen Schreibakt im Fokus des primären Satzes. Wenn es ein Argument für die Exis-

tenz eines Schreibens des Subjekts gibt, dann liegt es im Postulat des primären Satzes und in dem vom ihm ausgehenden Rezeptionserlebnis literarischer Evidenz.

3.

Eine Theorie der Einschreibung beobachtet literarische Phänomene, in denen Subjekte schreibend experimentieren und forschen. Sie müssen das nicht immer selbst so nennen oder sich explizit als Forschende verstehen. Doch indem sie schreiben, legen sie Spuren und setzen Realitäten, die sie aus Möglichkeitszonen in Textfelder überführen, aus dem Dunkel der Ahnung oder der Dumpfheit des Ausdrucksverlangens in die sprachliche Artikulation oder in eine literarische Formung.

Schreiben ist gleichermaßen das Verfahren der Welterzeugung, wie es die Gestaltung dessen darstellt, was erzeugt worden ist - wenngleich die geschlossene Form selten schon als das Ziel einer Einschreibung erkannt werden kann. Das damit benannte Spektrum umfasst das gesamte Forschungsprogramm des prozessualen Schreibens. In ihm geht es um die Frage, wie bislang Ungesagtes und dem Erkennen Abgewandtes durch Sprache in die Beleuchtung treten kann.

Dabei geht es nicht zuletzt auch um die Frage nach dem Status des Nichtwissens im Selbstbewusstsein. Das Nichtwissen kann nur eine unklare Menge an Informationen sein, deren Ausmaße und Inhalte wir nicht einsehen, von der wir aber zu wissen glauben, dass es sie gibt, weil wir davon überzeugt sind, dass es außerhalb unseres je eigenen Wissenshorizonts eine große Menge von Wissen gibt, das wir nicht kennen. Aber woher glauben wir zu wissen, dass es diese Menge gibt? Wir wissen es, weil sie eine Schnittmenge mit dem Wissen hat oder mit dem was wir jeweils als unser Wissen verstehen, was ich als ‚mein persönliches Wissen' verstehe. Gäbe es diese Schnittmenge nicht, könnte niemals aus Nichtwissen Wissen entstehen (so wenig quantifizierbar diese Menge auch sein mag). Jeden Tag erleben wir an uns selbst, wie aus Nichtwissen Wissen wird. Das ist ein Prozess, der so kleinteilig und schlei-

chend vor sich geht, dass wir ihn oft gar nicht wahrnehmen. Nur selten kommt es zu Heureka-Erlebnissen, die unseren Horizont schlagartig erweitern oder gar unsere Perspektive auf viele Dinge umdrehen. Manchmal scheint uns ein Licht aufzugehen, aber viel häufiger verschanzen wir uns hinter dem, was wir unser persönliches Wissen nennen würden und von dem wir nicht zu sagen wüssten, was es ist.[11]

Von vielen Tatsachen und Zusammenhängen wissen wir dennoch, dass wir sie nicht wissen oder keine Ahnung von ihnen haben. Zum Beispiel ist das Programmieren eines Computers vielen ein Rätsel, obwohl unsere tägliche Kommunikation zu sehr großen Teilen davon geprägt wird, was in diesen Programmen vorgesehen ist. Zahllose Technologien bestimmen unseren Alltag, von denen wir nicht sagen können, wie sie genau funktionieren.

Überhaupt wären Technologien als das größte Teilmengenfeld in der Mengenlehre des Nichtwissens zu betrachten. Das führt auch darauf zurück, dass wir in unserer Zivilisation ausnahmslos alle zu Spezialisten ausgebildet werden, deren Wissen nur einen kleinen Bereich von Welt umfasst. Auch die kulturelle Teilhabe, etwa das Lesen von Büchern, der Besuch von Museen oder von Theateraufführungen wird von vielen als eine Angelegenheit für Spezialisten aufgefasst. Insgesamt kann man vor dem Hintergrund einer Expertenwelt von der extremen Ausbreitung des Bewusstseins des Nicht-Wissens sprechen. Nicht-Wissen ist das Wissen, das Experten verwalten und mit dem sie in Bruchstücken an die Öffentlichkeit treten. Dabei handelt es sich um ein zentrales Charakteristikum der epistemischen Bewusstseinslage der Gegenwart. Es bedeutet, in einer Welt und einer Gesellschaft zu leben, in der man sich

[11] Interessant in diesem Zusammenhang erscheint die Tatsache, dass auch aus Wissen Nichtwissen werden kann, dann nämlich, wenn man feststellt, dass das bisher scheinbar Gewusste gar kein Wissen war, sondern Unwissen. Die Einsicht ins Unwissen des Wissens ist damit zugleich auch ein Vortsoß in die Sphäre des Nichtwissens, insofern damit angezeigt wird, dass alles Wissen, über das ein Subjekt zu verfügen glaubt, unter dem Vorbehalt steht, Unwissen sein zu können oder in diesen Status hinüberwechseln kann, also als vom langen Arm des Nichtwissens immerfort erreichbar erscheint.

über das in ihr kursierende und zur Anwendung gelangende Wissen nur noch bruchstückhaft verständigen kann.

Dass für jeden Einzelnen die Menge des Nichtwissens größer ist als die des Wissens ist gleichwohl eine Vermutung, die aus einer realistischen Einschätzung dessen hervorgeht, was es in der Welt an zu Wissendem gibt. Man muss nicht so weit gehen wie Sokrates und schlichtweg behaupten, nichts zu wissen, um den Eindruck zu erhärten, dass die Menge des Nichtwissens stets die des Wissens im Horizont eines Subjekts überragt.

Die Schnittmenge von Wissen und Nichtwissen könnte man als das latente Potenzial der Neugierde bezeichnen. Die Neugierde, die aus dieser Schnittmenge hervorgeht, richtet sich nicht nur auf das Nichtwissen, sondern ebenso auf das Wissen, oder auf das, was wir als unser Wissen, als das, was ich zu wissen meine, bezeichnen. Denn das Nichtwissen als das im Potential der Schnittmenge Anwesende weist uns darauf hin, dass das Wissen das Potenzial des Nichtwissens ebenso mit sich führt wie das Nichtwissen das Potenzial aufweist, zu einem bestimmten Wissen zu werden. Diese wechselseitigen Latenzen erzeugen heute das Gefühl der theoretischen Neugier.

Das Subjekt der Einschreibung ist eine Größe, die permanent zwischen Wissen und Nichtwissen oszilliert, im Zustand der theoretischen Neugier. Wie wäre sie zu stillen? Ich nenne Schreiben den aktiven Prozess, in dem das Subjekt der theoretischen Neugier den Impulsen dieser Neugier nachgeht, ohne vorab wissen zu können, welche Ergebnisse dies zeitigen wird. Die Poetiken der Einschreibung bezeichnen mithin Weisen der Transition von Elementen des Nichtwissens und der Abwesenheit in Räume des Erscheinens und der Wahrnehmung. Sie bezeichnen Übergänge vom latenten Ahnen in den bewussten Satzbau, vom dumpfen Fühlen in die Abfolge von Beobachtungen und Notizen, vom neugierigen Nachspüren in die Formgebilde literarischer Evidenz. Literarische Evidenz ist die spontane Einsicht in die Gültigkeit des primären

Satzes. Der primäre Satz ist das Ergebnis theoretischer Neugier und der von ihr ausgelösten Schreibprozesse.

*

Roland Barthes hat den Akt der Einschreibung mit dem intransitiven Gebrauch des Verbs ‚schreiben' in Zusammenhang gesetzt. Das bedeutet, ich schreibe nicht etwas, sondern das Ich-schreibe ist eine für sich selbst stehende und in sich selbst kulminierende Tatsache. Immer wieder drehen sich die Reflexionen im Bereich der Einschreibungen um dieses Phänomen. Es ist das Schreiben selber, das in Frage steht, als Kulturtechnik, als subjektiver Lustmoment, als Schreibszene, also als Kommunikationsakt oder als existenzielles Experimentieren.

Wohl kaum jemand dürfte in seiner Selbstbeobachtung als Schreibender genauer erkannt und klarer dargelegt haben, worum es dabei geht und was dabei geschieht, als der französische Schriftsteller Georges Perec. In einem Essay über sein Selbstverständnis als Schreibender mit dem Titel „Anmerkungen über das, was ich suche" kommt er explizit auf das Phänomen der Einschreibung in ein Feld zu sprechen, die er mit dem Aufkommen seines Schreibwunsches jedes Mal wieder anvisiert:

> Selbst wenn das, was ich hervorbringe aus einem seit langem schon bestehenden Programm, einem schon lange bestehenden Projekt zu kommen scheint, glaube ich eher, meine Bewegung im Gehen zu finden. […] aus der Aufeinanderfolge meiner Bücher entsteht für mich das manchmal tröstliche, manchmal unangenehme Gefühl (weil es immer in Zusammenhang mit einem ‚kommenden Buch', mit etwas Unvollendetem steht, das auf das Unsagbare verweist, nach dem der Wunsch zu schreiben verzweifelt strebt), dass sie einen Weg durchlaufen […], dass die Bücher, die ich geschrieben habe, sich in ein alles umfassendes Bild einschreiben, das ich mir von der Literatur mache, und aus diesem ihren Sinn beziehen, doch ich habe das Gefühl, dass ich dieses Bild wohl nie ganz zu greifen vermag, dass es für mich ein Jenseits des Schreibens ist, ein ‚Warum schreibe ich', auf das ich nur schreibend antworten kann, wobei ich unaufhörlich den Augenblick hinausschiebe, in dem dieses Bild, weil ich aufhöre zu schreiben, sichtbar

> werden würde, ähnlich wie ein Puzzle, das ein für alle Mal abgeschlossen ist.[12]

Perec denkt über das Unterwegssein im Schreiben nach. Es stellt sich als Einschreibung in ein Bild dar, ein Bild, das sich der Schreibende von der Literatur macht. Was Literatur ist, entsteht so erst auf dem Weg des Schreibens, indem das imaginär voraus entworfene Bild in ein inskribiertes Feld verwandelt wird. Ähnlich wie das Bild, von dem Perec sagt, dass es nie ganz abgeschlossen sein wird, gilt auch für das Feld der Einschreibung, dass es nie als vollständiges vor Augen treten kann. Als Bild wäre das Bild außerhalb des Schreibens, wiewohl es die Bewegungen des Schreibens überhaupt erst antreibt und ausrichtet.

Das Feld der Einschreibung wird sich nie ganz eröffnen, ebenso wenig wie ein Bild von der Literatur jemals als Ganzes vor Augen stehen kann. Dennoch ist dieses Bild von der Literatur von entscheidender Bedeutung für das Zustandekommen des Schreibwunsches und auch für das Einsetzen des Schreibens als einem konkreten Vorgang.

Darin liegt die Rahmung dessen, was überhaupt geschrieben und damit eingeschrieben werden kann. Das Einzuschreibende kann sich erst als solches ergeben, wenn es einen Rahmen gibt, in den etwas eingeschrieben werden kann. Diesen Rahmen nennen wir Literatur. Obwohl dieser Begriff zur Bezeichnung einer Bedeutung so weitgefasst und ungenau erscheint, eignet er sich als Projektion einer Rahmung außerordentlich gut. Perec weist darauf, dass er sich ein „Bild von dem macht, was er für Literatur hält“. Ausgehend von dieser imaginären Prämisse, verstehe ich Literatur hier als das überlieferte Wertsystem des Geschriebenen als Kunst oder als Sprache, die um ihrer selbst willen gesetzt wird, indem sie nicht in erster Linie etwas mitteilt, sondern operativ agiert. Schreiben ist der Prozess, in dem sich Welt und Wissen gestalten und sich in seinem Instrumentarium und in seinen Modellen, als Sprache nämlich, zugleich reflektieren.

[12] Georges Perec: Anmerkungen über das, was ich suche. In: Ders.: Tisch-Ordnungen. Essays von 1973 bis 1982. Hg. von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn. Klagenfurt/Graz 2014, S. 7-9, hier: S. 9.

Es handelt sich bei der Literatur um eine sprachliche Kommunikation auf zweiter Stufe, die bewusst und mit Bedacht von besonderen Akteuren vorgenommen wird. Akteure, die eben nicht nur kommunizieren wollen, sondern immer zugleich auch den Gebrauch der Sprache im Sprechen mitkommunizieren. Der literarische Satz ist mithin ein Satz auf zweiter Stufe. Er ist ein Satz, der sich als Satz weiß und sich in seiner Sprachlichkeit reflektiert, indem er zugleich kommuniziert und operativ agiert. Ein Satz, der etwas gestaltet, es vorstellt und seine dazu eingesetzten Mittel zugleich reflektiert. In manchen Fällen, wie in der Lyrik, ist es eine Selbstreflexion, die kommuniziert, dass sie auf primäre Kommunikation verzichtet, aber eben gerade dies dabei doch auch kommuniziert.

Erst der Rahmen Literatur als entworfener und schließlich durch Einschreibung gesetzter macht es möglich, einen Satz als primären Satz zu identifizieren und damit den Eindruck literarischer Evidenz manifest werden zu lassen. Der primäre Satz im Rahmen der Literatur wird als literarischer Satz aufgefasst und als solcher gelesen. Der literarische Satz ist der primäre Satz aus der Sicht der Lesenden. Der primäre Satz ist der vom Schreibenden als literarischer Satz gesetzte Satz.

Die Ambivalenz zwischen dem Programm und dem Projekt auf der einen Seite, dem Plan des Fortschreibens und dem Prozess des Wunsches zu schreiben auf der anderen Seite, mithin dem Einschreiben in das Feld der Literatur, die das Bild entworfen hat und das nach der Inskription doch auch wieder anders aussieht als das Bild der ursprünglichen Imagination – diese Ambivalenz bestimmt für Perec die Selbstwahrnehmung des Schreibenden. Das Schreiben als fortschreitendes Erforschen dessen, was geschrieben werden kann und was im Schreiben entsteht, erscheint als der permanente Antrieb, der aus dem Schreibwunsch resultiert. Zugleich wird damit immer wieder die Frage „Warum schreibe ich“ aufgeworfen und beantwortet, allerdings nie ganz und nie abschließend. Die Metapher vom vollendeten Puzzle wird zum Widerpart für jenes Bild, das vorgibt, was werden soll, aber nie vollendet vor Augen

stehen wird. Das „Warum schreibe ich“ kann aus dem Geschriebenen nie ganz erklärt werden, weil es immer vor einem neuen Schreiben steht und dessen Textur noch nicht realisiert hat. Das „Warum schreibe ich“ ist das latente Noch-Nicht, das allem Schreiben zugrunde liegt.

So treibt das Schreiben immer über sich selbst hinaus. Es treibt über das imaginäre Bild von der Literatur hinaus, das der Schreibende für sich entwickelt und es treibt über das Feld der Einschreibung hinaus, das unter dem Schreibprozess entsteht. Schreiben ist die Dynamis des geistigen Selbstbezugs, insofern dieser niemals stillsteht und festliegt, sondern immer in Bewegung bleiben muss.

Man kann darin wie Georges Perec eine permanente Notlage sehen, die aus der damit entstehenden Ambivalenz erfolgt und die dennoch den Wunsch zu schreiben allererst umzusetzen vermag. Aus dieser Erfahrung heraus wird aber das Einschreiben selber, welches das Unsagbare und Ungesagte in die Sprache und in die Literatur versetzen soll, zur eigentlichen Aufgabe des Schriftstellers – wenn man so will, zu seiner Mission.

Die Sprache über das Bestehende, Denkbare und Sagbare hinauszutreiben, sie vorstoßen zu lassen in die Dunkelheit des Nichtwissens und sie dadurch in einen ekstatischen Zustand zu versetzen, dafür plädiert auch Karl Ove Knausgård in einem seiner bemerkenswerten Essays, wenn er über den Antrieb, literarisch zu schreiben, festhält:

> Die Sprache dahin zu bringen, dass sie weit reicht, weiter als das Denken, darin besteht für jeden Autor die Kunst, und Schreiben heißt, sich in einen Zustand zu versetzen, sich Bedingungen zu unterwerfen, unter denen das möglich ist.[13]

Diese Bedingungen umreißen jedoch keine fixen Verhältnisse, keine Verhaltensmuster, die man beliebig einnehmen könnte. Sie müssen immer wieder erkämpft werden, und zwar aus dem Schreiben selbst heraus. Sie müssen aus der Einschreibung heraus erfolgen und entstehen erst auf den Feldern der Einschreibung.

[13] Karl Ove Knausgård: Das Amerika der Seele. Essays 1996-2013. München 2016, S. 113f.

Knausgårds sechsteiliges autofiktionales Werk „Min Kamp", wäre ein Beispiel für die Einschreibung des Subjekts als Inbegriff des Unbewussten, des Nichtwissens und der vielschichtigen Latenz in das Feld der Literatur. Die Antwort auf die Frage, wie ein praktisch alle Regeln und Übereinkünfte des literarisch etablierten autobiographischen Schreibens ignorierender Schreibfluss einen derart hohen Grad literarischer Evidenz erzielen konnte, kann an Knausgårds Projekt sinnfällig werden. Die Radikalität der Einschreibung, eines Schreibens als Kampf nicht nur um das eigene Lebensbild, sondern mehr noch um die Neusetzung der Rahmung Literatur wird in Knausgårds autofiktionalem Werk zur unmittelbar einleuchtenden Leistung.

*

Die Poetiken, die unter den Bedingungen der Einschreibung entstehen, sind vielgestaltiger Natur. Ein großes autobiographisch angelegtes Werk wie das von Karl Ove Knausgård dürfte hierin als eher seltenes Beispiel fungieren.[14] Dennoch lässt sich festhalten, dass die Umstellung vom integralen Werkwillen zur experimentellen Einschreibung höchstwahrscheinlich der Wendepunkt gewesen ist, an dem Knausgårds Schreiben zu sich selbst gefunden und an Fahrt aufgenommen hat. Oftmals zeigen die in Frage kommenden Einschreibungen aber nicht sofort diesen unbändigen Willen zur Vollendung eines groß angelegten Schreibprojekts an.

Das Tagebuch in seinen zahlreichen Facetten erscheint als die gängige Spielart des fortgesetzten Schreibens im Sinne eines einschreibenden Schreibens, ebenso wie zahlreiche Arten der Aufzeichnung und des No-

[14] Allerdings hätte man in Prousts „Recherche" eine vergleichbare Entwicklungsarbeit vor sich, gerade wenn man den langen gewundenen Weg zum Werk nachverfolgt. Man kann diesen Weg als Suche nach der Rahmung begreifen, der eine Einschreibung jener Suche nach der verlorenen Zeit möglich machen würde. Bei Proust wie bei Knausgård erfolgt daraus ein emphatisch vertretener Werkbegriff, allerdings unter gänzlich unterschiedlichen Vorzeichen. (Vgl. meine Ausführungen zu Proust in „Die Idee des Romans", S. 227ff.)

tierens den Fortsetzungscharakter eines nicht zielorientierten Schreibprozesses markieren. Doch es zählen auch spezielle Formen des Philosophierens, des literarischen Experimentierens und des Essays dazu. Bei näherer Betrachtung unter dem Blickpunkt einer erweiterten Literaturgeschichte[15] zeigt sich, dass Labore der Einschreibung überall auftauchen und ihre Arbeit aufnehmen können.

So erweist sich, dass fast alle Autoren, die Modelle der Fortschreibung bedienten, auf Praktiken der Einschreibung zurückgegriffen haben und zurückgreifen.

Ein wesentlicher Anteil dessen vollzieht sich auf dem Gebiet des Denkens, speziell des im weitesten Sinne philosophischen Denkens, und vor allem dort, wo es sich als schreibendes Denken versteht. Schreibendes Denken begreift sich dabei nicht nur als eine bestimmte Ausführungsform von Philosophie, sondern als Antriebszelle der Einschreibung überhaupt. Schreibendes Denken steht gleichsam unter dem Eindruck der sokratischen Kränkung, die besagt, dass wir nichts wissen, oder dass das, was wir zu wissen glauben, so gut wie nichts ist und dass wir gerade deshalb ständig damit beschäftigt sind, aus der Menge des Nichtwissens neue Bestandteile zu aktivieren und in die Zone des Wissens oder des vermeintlichen Wissens überzugehen.

In diesen Fällen handelt es sich um Iterationen, Bahnungen, die dazu angelegt werden, vom Bekannten ins Unbekannte zu führen und die gerade nicht dazu betrieben werden, auf einen werkhaften Abschluss abzuzielen. Häufig verhindern oder brechen sie die Werkfantasie ihrer Autoren, die mit ihnen einhergeht und die das Schreiben zunächst an-

[15] Eine „erweiterte Literaturgeschichte" wäre eine Literaturgeschichte, die nicht nur die Chronologie von Autoren und Werken sowie die traditionellen Gattungen untersucht, sondern die experimentellen Schreibweisen mit in Betracht zieht, aus denen literarische Aktionen erst entstehen. Tatsächlich gibt es diese Erweiterung längst, doch behandelt sie Formen wie die Aufzeichnung oder den Essay oft selber unmittelbar als „Gattungen", nur eben als solche, die das Gattungsschema Lyrik, Drama, Epik durchbrechen oder die Bedingungen einer vollendeten Gattung noch nicht erfüllen. Zu fragen wäre aber auch, inwieweit Akte der Einschreibung die Prozesse der Fortschreibung nicht nur ergänzen, sondern in vielen Momenten dazu übergehen, sie zu ersetzen. Dadurch würden sie als die eigentlichen vitalen Zonen der Literatur überhaupt erkennbar.

treibt. Die sich abzeichnenden Pfade können kontinuierlich erschlossen werden oder auch sprunghaft. Das Kapriziöse als Form des Erkenntnisgewinns erscheint dabei ebenso wirkungsvoll wie die stetige Arbeit auf den Feldern der Einschreibung. Wie man sehen wird, kann das Kapriziöse nicht nur aus eleganten Sprüngen bestehen. Es kann auch als Stolpern in Erscheinung treten. Die Antworten auf die Frage, wie literarische Evidenz, und sei es im Rahmen philosophischer Anstrengungen, zustande komme, sind vielfältig.

Unter Einschreibung verstehe ich mithin im Horizont ihrer Poetiken jede Art der schreibenden Iteration von Gedanken, Gefühlen, Hypothesen, Latenzen, Vakanzen, Leerstellen, Gesten und Spontaneitäten, die durch die Prozesse der schreibenden Formatierung in Gang gesetzt und weitergeführt werden. Schreiben als Laboratorium. Wobei nicht sofort klar sein muss, woran genau in diesem Laboratorium geforscht wird. Seine programmatische Ausrichtung liegt keineswegs vorher fest. Erst die Einschreibung zeigt, um welche Art von Experiment es sich handelt und woran überhaupt gearbeitet wird. Schreiben und Experimentieren konvergieren dabei auf der Ebene des Prozesses. Die Inskription ist das Experiment. Sie ist weder als Prozedur, als Prozess, noch als Möglichkeit, die immer zur Verfügung stehen würde, gesichert. Hinter diesen Schreibweisen des forschenden Prozessierens stehen keine Rechenvorgänge und steht kein selbstlernendes System. Dahinter steht vielmehr das bio-ontologische Gedächtnis menschlicher Körper. Ich nenne dieses Gedächtnis das Körpergedächtnis. Es handelt sich dabei um eine bewusste Form unbewussten Selbstbezugs, insofern das Körpergedächtnis zwar in die Zellen eingelagert ist, aber permanent sowohl somatisch als auch kognitive Signale aussendet, die das Jetzt des Ichs mit seinem Davor in Verbindung halten. Wenn man fragt, woraus das einschreibende Schreiben entspringt, wäre die Antwort: Der Impuls zum einschreibenden Schreiben erfolgt aus dem Körpergedächtnis.

Diese Zuweisung – der Rückgriff auf die psychophysische Existenz des Menschen - kann den Standort des Nachdenkens anzeigen, von dem

aus argumentiert und erzählt wird. Das Gedächtnis des Körpers, das Embodiment, ist das existenzielle Gedächtnis in seiner noch unartikulierten Form. Diese als autobiographisches Gedächtnis auftretende Selbsterfahrung der Existenz erscheint uns leibhaft eingeprägt und lässt uns aus dem Unbewussten seiner Ablagerungen Entscheidungen treffen, Impulse aufnehmen, Gedanken in bestimmte Richtungen lenken oder Gefühle intensivieren.

Meine These lautet, dass das Schreiben, das im Zuge der Einschreibung zur Disposition steht, ursächlich mit den Potenzialen des Körpergedächtnisses[16] in Verbindung zu bringen ist, dass mithin der Ursprung des Labors, in dem das Schreiben stattfindet, in den Regungen des Körpergedächtnisses liegt. Zu diesen Regungen gehört der Wunsch zu schreiben, der, wie Perec formuliert, auf „etwas Unvollendetes" zielt, „das auf das Unsagbare verweist". Im Körpergedächtnis entsteht das Bild, das wir uns von der Literatur machen und in das wir uns einschreiben wollen. Im Körpergedächtnis wird jene Schnittmenge zwischen Wissen und Nichtwissen aktiviert, die unsere theoretische Neugier entfacht. Dieses Bild ist zugleich „ein Jenseits des Schreibens, ein ‚Warum schreibe ich', auf das ich nur schreibend antworten kann."

Die bio-ontologische Basis des Schreibens im Körpergedächtnis unterscheidet seine Produkte naturgemäß und radikal von KI-erzeugten Texten, die nur mit assembliertem Wort- und Textmaterial arbeiten und etwa allein schon kausale Abläufe, die in die Textentstehung einfließen, in ihrer Textgenerierungen nicht berücksichtigen können. Wie viel weiter entfernt sind sie dann von jeglichem Körpergedächtnis, das uns beim Schreiben immer das Gefühl dafür gibt, wer wir sind.

Was ich Körpergedächtnis nenne, ist ein Ausdruck für die opaken Tiefenschichten des Daseins als Ich. Jeder Impuls, der zum Schreiben als Einschreiben führt, kommt von dort. Das Körpergedächtnis ist dem Ich

[16] Das Körpergedächtnis spielt gerade in der Poetik künstlerischer Akt immer wieder eine entscheidende Rolle. Den entsprechenden Phänomenen wäre gesondert in den unterschiedlichen künstlerischen Äußerungen nachzugehen. Vgl. etwa jüngst den Gedichtband der österreichischen Schriftstellerin Barbara Hundegger: in jeder zelle des körpers wohnt ein gedächtnis. Innsbruck 2023.

als Subjekt nicht verfügbar. Zugleich arbeitet es an allen kognitiven wie emotiven Prozeduren mit, die dann ins Schreiben münden. Das Schreiben als Einschreiben ist der Versuch, Verfügung über das Gedächtnis des Körpers zu erlangen, es zu stimulieren und ihm Impulse zu entlocken, die das Entstehen literarischer Evidenz vorbereiten.

Das Körpergedächtnis ist das neuronale Reservoir des Selbst, für das es noch keine Sprache gibt und in dem die Potenziale der Versprachlichung bereitliegen. Doch dieses Sein ist nicht nur introspektiv zu erforschen, es verlangt nach dem Ausgriff auf die Dinge, auf die Außenwelt, auf Gesellschaft und Geschichte, auf Geschlecht und Identität, auf das, was das Subjekt weiß und das, was es nicht weiß, weil es noch im Dunkeln liegt. Das Körpergedächtnis ist zugleich das Verbindungsglied zwischen dem Nichtwissen und dem Wissen. Denn aus dem Körpergedächtnis kommen die Ahnungen und Impulse, die uns zum Schreiben drängen und die dafür sorgen, dass wir nicht bei dem stehen bleiben können, was wir über uns und die Welt zu wissen glauben. Das Körpergedächtnis kann daher als das sokratische Repertoire des Ichs begriffen werden. Es ist das Refugium des Wissens vom Nichtwissen, das zur Voraussetzung jeder philosophischen Haltung wird.

Der Philosoph Charles Taylor stellt fest: „Um uns selbst zu verstehen, müssen wir begreifen, wie wir an den Ort gelangt sind, an dem wir uns befinden.“[17] Diese Frage, behaupte ich, spielt beim Einschreiben eine entscheidende Rolle. Zugleich wird darin die Rolle des Körpergedächtnisses näher bestimmt. Der Satz ist eine Formel für die Impulsivität des Körpers beim Schreiben wie auch für die Notwendigkeit der Iterationen, die das Schreiben nimmt. Das Unartikulierte, Dunkle drängt uns dazu, aktiv zu werden, Lichtspalten zu suchen, kaum erkennbare Pfade zu erkunden und ihnen zu folgen, das heißt, dem, was noch im Nichtwissen liegt, eine Struktur zu geben, eine Spur auszulegen, die zugleich Experiment und Forschung wäre.

[17] Charles Taylor: Das sprachbegabte Tier. Grundzüge des menschlichen Sprachvermögens. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Berlin 2017, S. 617.

Da wir uns aber immer wieder an anderen Orten befinden, da mithin jede Situation das Nachdenken über den Weg neu ins Spiel bringen kann, ist die Beantwortung dieser Frage kein finaler Akt. Vielmehr stellt sie sich ständig neu und erfordert flexible Reaktionen im Versuch, sie zu bearbeiten. Auch fällt die bewusste Aktion des Schreibens, die das Subjekt vollführt, immer wieder ins Opake des Körpergedächtnisses zurück. Es ist immer da und wirkt auf uns ein, bleibt aber undurchdringlich und drängt uns so dazu, das Licht, die Beleuchtung und Aufklärung zu suchen. Diese besteht in der Einschreibung. Sie kann nur in ihr bestehen.

*

Der besondere Aspekt, der das Schreiben als Einschreiben in einen literarischen Horizont stellt, liegt im Anspruch auf Evidenz des Geschriebenen. Literatur ist in ihrer Geltung darauf angewiesen, dass es diese Evidenz gibt, dass man sie an ihr erkennt und anerkennt. Mithin stellt sich die Frage, wie solche Evidenz zustande kommt, wie sie geschehen kann und aus welchen Gründen wir die Geltung eines Satzes als evident erkennen.

Literarische Sätze sind primäre Sätze im Hinblick auf die sich durch ihr Erscheinen einstellende Evidenz ihrer Geltung in einer literarischen Rahmung. Ein Satz in einem Roman wird qua Rahmung durch die Gattung Roman zu einem primären Satz, ganz gleich wie viele Zitatteppiche ihm unterlegt sind und auf wie vielen gattungsgeschichtlichen Folien er entstanden ist. Nicht allein die Tradition der Gattung, sondern gerade auch die Einschreibung bildet das, was man eine literarische Rahmung nennen mag. Daher wird zunächst nach bestimmten grundlegenden Formen der Erzeugung literarischer Evidenz zu fragen sein, wenn es darum geht, was denn durch die Einschreibung literarisch geleistet wird.

Literarische Evidenz steht unter dem Leitbegriff eines artistischen Sprechens. Das meint ein Sprechen, das ohne weitere Absicherung in intellektuellen Systemen, Ideologien, vorgängigen und zitierten Schriften oder sonstigen heteronomen Bezugsformen Bestand hat oder Bestand beansprucht. Der primäre Satz, so die These, ist ein Akt sprachschöpferischer Dissidenz. Sein Anspruch besteht darin, autochthon zu sein, in seiner Entstehung und in seiner Geltung, selbst wenn er sich seiner Abkunft aus dem universalen Textteppich bewusst ist. Selbst wenn man einwenden mag, dass es ein solches vollkommen unabhängiges Sprechen als Schreiben nicht geben kann, weil jede sprachliche Leistung auf der Gesamtheit aller sprachlichen Hervorbringungen aufbaut, so ist es doch der besondere Anspruch des primären Satzes als Inbegriff von literarischer Evidenz als, wenn auch nicht voraussetzungsloses, so doch als literarisch autochthones Phänomen in Erscheinung zu treten. Anders könnte ein Bewusstsein von Autorschaft nicht entstehen, und dieses Bewusstsein ist unabdingbar für den Akt des Schreibens. Die Einschreibung muss deshalb nicht zuletzt auch als Indikation für den Willen zur Autorschaft begriffen werden.

Man kann durchaus eine Aporie oder einen unauflösbaren Widerspruch zwischen dem intertextuellen Phänomen der Textgenese und dem Anspruch auf den primären Satz beim literarischen Schreiben feststellen. Allzu schnell stand man mit Kondolenzbezeugungen auf der Matte, als es seinerzeit darum ging den ‚Tod des Autors' zu bejubeln. Die Existenz jenes Gewebes aus Zitaten, aus dem das Sprechen und das Schreiben sich zusammensetzt, muss keineswegs geleugnet werden. Und doch wird es kein literarisches Schreiben geben, ohne den individuell erhobenen Anspruch auf den primären Satz. Das wiederum bedeutet nicht, der primäre Satz sei letzten Endes eine Art Selbstüberlistung, die Verteidigung des Glaubens an das individuelle Schöpfertum, an das Genie in seinen letzten Zügen. Es bedeutet vielmehr, dass das literarische Schreiben diesen Widerspruch aufruft und ausspielt, dass es ohne diesen Widerspruch nicht literarisch wäre und sich als literarisch verstünde, sondern

zurückfiele in eine allgemeine Sprachlichkeit, in der eben auch Literarisches sein Vorkommen hätte.

Wann, so wäre zu fragen, zeigt sich das Bedürfnis nach primären Sätzen? Und was bedeutet es, dass sich dieses Bedürfnis zeigt? Wie wäre die Einschreibung als Rahmung für primäre Sätze zu denken, wenn man sie aus dem Horizont poetischer Artistik ableitet?

Kein Schriftsteller würde auch nur einen Satz schreiben, schriebe er ausschließlich im Bewusstsein einer allgemeinen Performance der Sprache, an der er einfach nur Anteil hätte. Zur Initiation des Schreibens gehört das Pathos des primären Satzes als dem von mir aus einer spontanen Aktion heraus gesetzten Satzes. Es ist ein Pathos, das sich in Grammatik ergeht, das Syntax werden will, das Semiosen vollführt. Das Ergebnis dieser Transformation wird als literarische Evidenz erfahren, von den Schreibenden wie von den Lesenden. Es gibt eine unausgesprochene Übereinstimmung zwischen diesen beiden Lagern, wann literarische Evidenz vorliegt.

Die zähe Wurzel

Die Einwanderung primärer Sätze in die Textlandschaften gibt sich als der bestimmende Faktor eines forschenden Schreibens, eines Schreibens als Forschung zu erkennen. Das Dunkle, Unerforschte, das Geahnte oder vielleicht noch nicht einmal Geahnte, der latente Drang nach einem noch zu erkundenden Gebiet – das Knistern und Raunen des Unartikulierten, all das führt zu der Einsicht, dass allein die Sprache selbst das Instrument dazu sein kann, nach dort vorzudringen, wo sich etwas zeigt. Die Sprache an und für sich gibt es nicht, oder doch nur als Modell. Was es aber gibt, ist ihr Gebrauch und der verlangt nach einem ersten Satz, nach einem Einsatz, und zwar jedes Mal, wenn etwas zum Ausdruck gelangen soll. Literarische Evidenz entspringt schließlich aus dem Einsatz, den der Gebrauch der Sprache herausfordert. Literarische Evidenz ergibt sich für den Leser aus dem primären Satz.

Der primäre Satz ist daher das genuine Element der artistischen Einschreibung. Er hat scheinbar keine Voraussetzung in einem anderen vor ihm liegenden Satz, obgleich er doch ohne jeden Zweifel von allen vor ihm gesprochenen und geschriebene Sätzen abhängt. Im Gegensatz zu Phrasen, die sich unmittelbar darin zu erkennen geben, dass sie auf anderen Phrasen aufbauen, gibt sich der primäre Satz als derjenige Satz, der mit dem Gestus auftritt, nicht nur einen neuen Einsatz zu markieren, sondern scheinbar voraussetzungslos ausgesprochen zu werden. Die gesamte Verantwortung für seine Geltung liegt in seiner aktualen Performance.

Dass es zu dieser Selbstermächtigung kommt, ist eine Frage der performativen Aktion, die mit der Entscheidung für eine Schreibweise einhergeht. Die Schreibweise suggeriert die Autarkie des Satzes als primär. Die prätendierte Voraussetzungslosigkeit gründet in der Verantwortung des Sprechers (Schreibers) für sein Sprechen (Schreiben). Darin ist der primäre Satz nur scheinbar voraussetzungslos, dass sein Spre-

cher die gesamte Verantwortung für seine Evidenz als eines primären Satzes auf sich nimmt. Die Wahrheit des primären Satzes besteht dann nicht im Erweis seines verifizierten Gehalts, sondern in der Evidenz seiner stilistischen Geltung, also seiner Gestaltung aus einem subjektiven Impuls und einer stilistischen Haltung.

Der primäre Satz kommt zwar aus der Sprache und ist somit eben auch als allgemein sprachlich zu begreifen. Doch in seiner erlebten und suggerierten Singularität entstammt der primäre Satz den opaken Dimensionen des Körpergedächtnisses. Er dringt aus dieser abgedunkelten Zone ans Licht, er will aus der belebten Materie in die Gestaltungsstrukturen der Grammatik und der Syntax vorstoßen. Und genau hier ereignet sich die Transformation von verkörperter Erinnerung in Stil. Deshalb ist alles literarische Schreiben auf den primären Satz ausgerichtet, will den primären Satz und kämpft fortwährend darum, er möge erscheinen.

Roland Barthes hat den Gestus des primären Satzes in der Abwendung vom Konzept des Autors hin zu dem des Schreibers gekennzeichnet:

> Da der moderne Schreiber den Autor begraben hat, kann er nicht mehr wie seine pathetischen Vorgänger daran glauben, dass seine Hand zu langsam für seine Gedanken oder seine Gefühle sei und dass er deswegen, […] diese Verspätung betonen und unaufhörlich an der Form arbeiten müsse. Stattdessen zeichnet seine Hand abgelöst von jeder Stimme und geführt von der reinen Geste der Einschreibung (nicht des Ausdrucks), ein Feld ohne Ursprung – oder jedenfalls ohne anderen Ursprung als die Sprache selbst, also dasjenige, was unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt.[1]

Barthes konturiert in seinem Aufsatz „Der Tod des Autors“ von 1968 genau die Dialektik zwischen primärem Satz (dem Gestus der Einschreibung) und der Ursprungslosigkeit der Sprache. Diese berge „die Wahrheit der Schrift“, die darin bestehe, dass „der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen (kann). Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen.“

[1] Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. und kommentiert von Fotis Jannidis u. a. Stuttgart 2000, S. 185-197, hier: S. 189f.

Der Schreiber weiß im Gegensatz zum Autor, „dass das innere ‚Etwas', das er ‚übersetzen' möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen […] Als Nachfolger des Autors birgt der Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt."[2]

Der Text als „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur" wird im Gestus der Einschreibung vom primären Satz beherrscht. Dieses Paradox umreißt das Feld der Artistik, ohne die es keine Poesie, kein literarisches Schreiben geben könnte. Daher muss die Geste der Einschreibung als das jeweils aktuale Konterrelief zum universalen Textteppich gesehen werden. Aus dieser Aktualisierung des literarischen Sprech-Aktes kann denn überhaupt erst ein Bewusstsein für schöpferische Originalität und damit ein Bewusstsein für ein autochthones kreatives Tun hervorgehen.

*

Der Artist als Akteur der Einschreibung bewegt sich auf dem Hochseil der Sprechakte. Er lässt das Kontinuum der Sprache bei sich selbst beginnen. Sich selbst versteht er als Urheber der literarischen Sprache.[3] Seine Sätze sind primäre, sie betreffen ausnahmslos eine bestimmte Kategorie von Aussagen, und zwar solche, die Einschreibungen ins Feld der Forschung nach den eingelagerten Substanzen des Körpergedächtnisses (Embodiment) sind.

[2] Barthes: Der Tod des Autors, S. 190f.

[3] Was nicht heißen soll, er vertrete die Ansicht, die Sprache erfunden zu haben. Die artistische Haltung besteht darin, zu proklamieren, dass es einen Anfang des Sprechens gibt, einen genuinen Akt, der mit einem primären Satz korrespondiert. Der primäre Satz ist auf keinen anderen Satz zurückzuführen, auch wenn er rein formal alle Anzeichen des Kontinuums der sprachlichen Akte aufweist. Das ist das Paradox, das im Gestus der Einschreibung ausagiert wird.

In diesem Rahmen hätte man den ursächlichen Akt des literarischen Schreibens vor Augen. Seine Kräfte bezieht er aus der Latenz des Körpergedächtnisses. Diese Latenz ist diskursiv nicht einzuholen, vielmehr erschaffen die Diskurse, welche Sätze und Texte öffentlich kursieren lassen, immer mehr an Unaussprechlichem, das sich im Körpergedächtnis niederschlägt. Das sind nicht die Elemente des ‚Ausdrucks', Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke, wie sie Barthes aufzählt. Es geht überhaupt nicht um ein Inneres, das nach Ausdruck verlangt. Genauso wenig geht es dabei um ein bloßes Spiel auf dem Textteppich der öffentlichen Diskurse. Der primäre Satz schließt jede Art von Unverbindlichkeit aus.

Die öffentliche Rede kennt keine primären Sätze, sie ist bedrängend, übergriffig und einnehmend. Sie ergeht sich in Formeln, Phrasen und Wiederholungen. Sie zitiert unentwegt und gibt das Zitierte oft als originär aus. Sie täuscht, lügt, verführt, sie verkehrt mit allen taktischen Tricks der Rhetorik und der Medienkunst. Sie will nur das eine, die Überwältigung der Hörer und Leser und hat doch nur immer dasselbe Schicksal, das schnelle Verblassen, Vergehen, Vergessenwerden.

Auch ihre Substrate schlagen sich im Körpergedächtnis nieder. Wie wir uns selbst verstehen und wie wir gesehen werden wollen, wird uns von den Diskursen suggeriert und von Subjekten performativ umgesetzt. Auch diese performativen Transitionen ereignen sich im Körpergedächtnis. Sie ereignen sich weitgehend unbewusst. Wir machen uns zu Zitaten laufender Diskurse in der Annahme, wir selbst zu sein. Die Spur der Schrift gibt die Trasse vor, auf der wir unser Selbstbewusstsein ausbilden. Die Schrift lagert Zitate als Sedimente ihrer diskursiven Prozesse in den Körpern ab. Der primäre Satz ist in diesem Geschehen die stilistische Konsequenz einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Substrat des Körpergedächtnisses. Diese Konsequenz zu ziehen heißt, sich für die Literatur als Geste der Einschreibung zu entscheiden.

Dass alles, was wir sagen und schreiben, ein wie weit auch immer gefasstes Zitat sein soll, weil es durch die immer vorgängige Spur der Schrift,

vorgeprägt ist und das zu Sagende ohne die Prägung nicht sagbar wäre, diese von Barthes ebenso wie von Derrida inspirierte Sicht auf unsere Sprachlichkeit würde vom Sprecher des primären Satzes zwar akzeptiert, sie müsste als Durchstreichung seines Stilwillens aber in letzter Konsequenz als unvollständig gelten, wollte man literarisches Schreiben als Produktion erfassen. Zwar erscheint es unabweisbar, dass es kein Sprechen aus dem Nichts geben kann, doch gibt sich der primäre Satz als die frenetische Geste der Einschreibung, die das Prinzip eines suchenden, forschenden Schreibens wäre. Allein der primäre Satz als Ereignis des Ausdrucks vermag es, das Nichtwissen, die Opazität des Körpers, in einen Fluxus der Erfahrung und in die Artikulation zu heben.

*

Es ist dieser Kosmos des primären Satzes, den Gottfried Benn in der Mitte des 20. Jahrhunderts als Ausdruckswelt gekennzeichnet hat. Mit Ausdruck bezeichnet Benn aber gerade nicht den Ausdruckswillen des souveränen Autors als ein Subjekt des Selbstbewusstseins. Die Ausdruckswelt ist die Welt der Einschreibungen. Dennoch lässt sich an Benns Position aus den vierziger Jahren mit einer Theorie der Einschreibung nicht einfach anschließen. Noch bestimmt Benn diese Dimension geschichtsphilosophisch, indem er sie als dritte Sphäre zwischen der geschichtlichen und der geistigen Welt bezeichnet. Gleichwohl kommen für Benn die Impulse der Ausdruckswelt aus einem Substrat, das man durchaus als Körpergedächtnis identifizieren kann.

> Die Ausdruckswelt steht zwischen der geschichtlichen und der nihilistischen als eine gegen beide erkämpfte menschliche Oberwelt, ist also eine Art Niemandsland, zurückgelassenes Handeln und herausgelöstes Gesicht. An Realität ist sie das Konkreteste. In der Kunst, zum Beispiel, muß man immer dasein, ohne Einleitung, ohne Erklärung, ohne Vorworte: ansetzen und dasein – reine Existenz. In der Dichtung, zum Beispiel, muß man allein sein, in die Weite sehen, womöglich über Wasser, und Worte heranziehen,

> Worte, dicht von Sachverhalten, geschichtlich beschwerte, tragische Worte, real wie Lebewesen.[4]

Rechnet man, soweit möglich, das Pathos heraus, das Benn als Vertreter seiner expressionistischen Generation und als Zeitzeuge hier wie fast immer ins Spiel bringt, so erscheint diese Notiz dennoch von weitreichender Aussagekraft. Sie hebt auf das primäre Ansetzen in der Kunst und in der Dichtung ab, ein Handeln, das keine Rückversicherung kennt und keine Erklärungen zulässt, sei es im geschichtlichen Rahmen, sei es in der geistigen Sphäre. Der Künstler ist derjenige, der aus diesen heteronomen Zonen in die Autarkie der Ausdruckwelt tritt. Dort agiert er voraussetzungslos, so lautet jedenfalls die Behauptung, die Benn aufstellt. Die Kunst ist dann weniger ein Akt der Repräsentation als vielmehr ein Vorstoß in ein noch unerforschtes Gebiet „Kunst, das ist eine Wahrheit, die es noch nicht gibt", heißt es in Benns Prosaschrift „Roman des Phänotyp".

Das Handeln des Artisten im voraussetzungslosen Raum ist auf die spontane Evidenz seiner Hervorbringungen, seiner Ausdrucksakte gebaut. Die unter diesen Prämissen auftretende artistische Kunst setzt sich selbst als ihren eigenen Inhalt und gegen den Verfall aller anderen Inhalte:

> Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selbst als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust. So gesehen umschließt dieser Begriff die ganze Problematik des Expressionismus, des Abstrakten, des Anti-Humanistischen, des Atheistischen, des Anti-geschichtlichen, des Zyklismus, des ‚hohlen Menschen' – mit einem Wort die ganz Problematik der Ausdruckswelt.[5]

*

[4] Gottfried Benn. Gesammelte Werke in acht Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Band 3: Essays und Aufsätze. Wiesbaden 1968, S. 953f.

[5] Benn: GW, Bd. 4: Reden und Vorträge, S. 1064.

Transzendenz der schöpferischen Lust – auch hier regiert das Pathos dessen, der den Nihilismus des Westens als das Schicksal seiner Generation ausgemacht hat und glaubt, ihn in der Kunst überwinden zu können. Doch gerade das, so würde ich behaupten, ist es nicht mehr, was uns heute an Benns Position interessiert. Vielmehr geht es um eine Tiefenschicht, die in der Ausdruckswelt nicht nur vorscheint, sondern als maßgebliches Kriterium des Ausdrucksverlangens im Vordergrund steht. Benn nennt es das Existentielle.

Was uns an der Bennschen Ausdruckswelt heute interessieren kann, sind nicht die Kämpfe um die geistesgeschichtliche Selbstbehauptung des Dichters angesichts des Zerfalls aller Werte. In dieses Licht war das Problem der Artistik seit Nietzsches Frühschrift „Die Geburt der Tragödie" getaucht, und Benn hat es mit Abstrichen relativ treu übernommen.[6]

Den Heroismus, mit dem diese Dinge bei Nietzsche wie bei Benn vorgetragen werden, können wir heute problemlos übergehen. Er betrifft uns nicht mehr. Unsere Gegenwart hat das Heldentum des Geistes hinter sich gelassen. Was aber umso mehr ins Gewicht fällt, dürfte jetzt die Geste des primären Handelns auf dem Gebiet des Ausdrucks sein. Benns Arbeit am primären Satz erscheint als zeitgeschichtliche Wegmarke. Es ist der spontane Gestus der Einschreibung, der aus einer Situation kontextlosen Schaffens entspringt. Es besteht keine Notwendigkeit, ihn metaphysisch zu überhöhen. Was sich an ihm aber ablesen ließe, wäre der Wille, den primären Satz zu schreiben und diesen Akt zu denken.

Die stilistische Selbstbestimmung des Schreibens, die Selbstbestimmung des Schreibens aus dem Stil und damit die sich dem Stil verdankende Autonomie des Gedankens haben einen anderen Vektor. Es ist der Akt des Einschreibens aus der Entscheidung heraus, zum Ausdruck zu gelangen und damit etwas zu schaffen, das es noch nicht gibt. Benn

[6] Vgl. zum Begriff der Artistik meinen Aufsatz: „Zum Begriff der Artistik in der literarischen Ästhetik der Moderne". In: Études Germaniques 64 (2009), Heft 4, S. 919-932.

nennt es Kunst, aber wir müssen es nicht so nennen, da der Begriff Unklarheiten und übersteigerte Ansprüche ins Spiel bringt, die hier den Durchblick nur erschweren.

Vielmehr wäre gerade hierin die Entscheidung für den primären Satz zu sehen. Der primäre Satz ist nicht der erste Satz, sondern der Satz, der ganz auf sein scheinbar voraussetzungsloses Erscheinen aus dem Körpergedächtnis gründet. Die Geltung seiner Aussage setzt der Schreiber des primären Satzes auf sein stilistisches Gelingen in der von ihm gewählten Schreibweise.

Im „Roman des Phänotyp", verfasst im Jahre 1943, geht es Benn um die Lagerung der Ausdruckswelt im Körpergedächtnis. Er nennt diesen Bereich wiederum das Existentielle, doch wird im Text klar, dass es sich dabei nicht um eine phänomenologische Zugangsweise zur Existenz handelt, wie sie zu Zeiten von der Philosophie betrieben worden ist. Das Existentielle ist für Benn allein im Willen zum Ausdruck angesiedelt und macht sich darin bemerkbar, dass etwas im Inneren zum Ausdruck drängt.

Das Körpergedächtnis kann mit dem von Benn so apostrophierten Existenziellen gleichgesetzt werden, insofern es jenen opaken Kern des Seins birgt, an den wir nicht herankommen, der uns unverfügbar erscheint und auf den wir uns doch beziehen, wenn es darum geht, etwas zu schreiben, das über das bereits Beschriebene und Besprochene hinausgeht. Das Existentielle bei Benn ist daher nichts anderes als das Konzept des Embodiments, der Einlagerung individueller Erfahrungen in die Zellen und damit ins Körpergedächtnis.

Für Benn ist das kein flexibles Phänomen; für ihn liegt darin eine fundamentale Statik. Eine Statik des Beharrens im Sein könnte man sie nennen. Diese gleichbleibende Kraft ist es, die in Benns Augen das Element des Dichterischen ausmacht. Im ersten von ihm nach dem Zweiten Weltkrieg 1948 veröffentlichten Gedichtband findet sich das Bekenntnis zum Statischen programmatisch im Titel. Er lautet „Statische Gedichte".

Im „Roman des Phänotyp“ umkreist Benn den Bereich dieses Beharrens mit teilweise drastischen Formeln und Metaphern. Zugleich setzt er ihn mit den Bedingungen der Ausdruckswelt gleich: „Der Grundriß des Lebens bleibt: Jagd und Feuermachen und am Feuer das mit den Frauen, aber darüber erhob sich der Ausdruck, der Gedanke und gab allem seine artifizielle Beleuchtung […].“[7]

Die Ausdruckswelt umfasst diesen Raum des Artifiziellen. Das Ausdrucksverlangen und schließlich der Ausdruck selber machen aus den Gegebenheiten des Lebens artifizielle Erfahrungen. Artifiziell sind sie insofern, als es sich dabei nicht um natürliche Erscheinungen handelt. Es sind Phänomene, die über die basalen Bedürfnisse des Lebens hinausweisen und Formen, die nicht der Natur abgeschaut sind, die keine mimetischen Basiseigenschaften aufweisen, sondern gesetzt und konstruiert sind. Was im Ausdruck geschieht, erweist sich als etwas Gemachtes, Geformtes und gibt sich auch als solches zu erkennen. Es weist über das Gegebene hinaus, in eine andere Dimension, eine Dimension, die nicht ohne Weiteres dem Leben assimiliert werden kann, sondern immer das Odium des Fremden beibehalten wird.

Für Benn (oder den Autor-Erzähler des Textes) ist es der Phänotyp selbst, der diese Artifizialität herstellt. Er stellt sie her, weil er sich selbst bis zu einem hohen Grad in seiner Epoche als artifiziell erlebt. Seine Erlebnisformen werden von ihm nicht mehr als unmittelbar gegebene erfahren, sondern durch ein Geflecht von Gestaltungsverfahren, Verwaltungsformen und Institutionen vermittelt. Das betrifft nicht nur die gesellschaftspolitische Ebene, es betrifft auch und gerade alle Erfahrungsweisen der Kultur. Was er als seine Individualität erlebt, ist ein sekundäres, gesellschaftlich und kulturell bereits gestaltetes Feld von Modellen, Systemen und Partizipationsstrukturen, also nichts, was man als in einem strikten Sinne individuell bezeichnen könnte.

Am Anfang des „Roman des Phänotyp“ macht Benn deutlich, dass der Phänotyp seiner Weltgegend und Gegenwart, also der im Deutschland

[7] Benn: GW 5, S. 1332.

des Jahres 1943, keinen direkten Bezug mehr etwa zur Moral als einem vom Einzelnen stark erlebten und vom Kollektiv kultivierten Gefühl unterhält, und dass auch die Natur nicht mehr jenen ursprünglichen Eindruck auf ihn macht, der einmal von ihr ausgegangen sein muss:

> Auch die Natur hat für ihn nicht mehr die Lyrik und Spannung, mit denen sie den Zeugnissen nach die Persönlichkeiten des 18. und 19. Jahrhunderts erfüllte, sie ist sportlich-therapeutisch aufgelöst -: Abhärtung, Skigelände, Hochgebirgsstrahlung -, wo sie gelegentlich schauerartig in das wehrlose Ich eindringt, wirkt sie ausgesprochen kurzfristig, erscheinungslos und tragisch.[8]

Ebenso ad acta gelegt werden andere Wertvorstellungen und Erlebnisformen, die den Phänotypen früherer Epochen angehört haben mögen und die wir heute nur noch fälschlich und irrtümlich auf uns beziehen. Es ist der ganze Komplex der Stimmung und der Stimmungen, der für das Ich jetzt völlig abgelebt und in großen Teilen überholt erscheint.

Hierin zeigt sich, dass das Ausdrucksverlangen des bürgerlichen Autors, das Roland Barthes unter dem Titel „Tod des Autors" 1968 als überholt apostrophiert, bereits fünfundzwanzig Jahre früher von Benn als eine überwundene Bewusstseinsstufe gesehen wird. Der Phänotyp der Mitte des 20. Jahrhunderts lebt die Ambivalenz, das Einerseits-Andererseits von Optionen, aber nicht mehr das Zwingende einer ihn bestimmenden individuellen Erfahrung. An die Stelle der primären Erlebnisse in der Natur und im Innenleben des Individuums sei das Existentielle getreten: „Die Existenz ist die Stimmung, die ihn bewegt und die er fordert, hart und unaufhörlich."[9]

Schließlich erscheint etwa auch die Liebe nicht mehr zeitgemäß und als bloßes Surrogat für eine Individualität, die es nicht mehr gibt. Überhaupt sind an die Stelle dieser alten „Werte" Surrogate getreten. Gegen diese abgeblassten ehemaligen Intensitäten des Erlebens bietet der Phänotyp dieser Stunde die Existenz und das Existentielle auf:

> Existentiell – das neue Wort […]. Es zieht das Schwergewicht des Ichs vom Psychologisch-Kasuistischen ins Arthafte, Dunkle, Geschlossene, in den

[8] Benn, GW 5, S. 1324.

[9] Benn, GW 5, S. 1325.

> Stamm. Es verringert das Individuum um sein Peripheres und gewinnt ihm Gewicht, Schwere, Eindringlichkeit hinzu.[10]

Benn benennt, wenn auch mit einem metaphorisch aufgeladenen biologistischen Vokabular, als das Existentielle annäherungsweise das, was ich als das Körpergedächtnis bezeichnen würde. Dieses Existentielle ist für ihn die Basis der Ausdruckswelt, und zwar in ähnlicher Art und Weise, wie das Körpergedächtnis als Ausgangsort der Einschreibung zu verstehen wäre. Das Dunkle und Geschlossene, der Stamm, so führt es Benn aus, sind die Zonen des Unaussprechlichen und des Nichtwissens, die erforscht werden sollen, indem sie in den Ausdruck gehoben werden.

Doch indem Benn die Ausdruckswelt in den Renommierrahmen der Kunst verweist, erhebt er sie auf eine hochkulturelle, in seinem Verständnis sicherlich auch elitäre Ebene. Entsprechend wird von ihm der Roman, als die Literaturgattung, die am meisten in die Bereiche des Trivialen und des konsumhaften Lesens hineinreicht, vom Existentiellen her als erledigt erklärt: „Existentiell – das ist der Todesstoß für den Roman. Warum Gedanken in jemanden hineinkneten, in eine Figur, in Gestalten, wenn es Gestalten nicht mehr gibt?“[11]

Gerade der Roman hält die Illusion der psychologischen Kausalität aufrecht, die dem Phänotyp als abgelebt erscheinen. Benn kommt immer wieder auf das Anachronistische des Romans zurück und stellt es schließlich ganz bewusst gegen den primär gebauten Satz: „Wenn jemand den Erfinder des Fahrstuhls verarbeitet als Kulturfortschritt und im Rahmen eines mittelgroßen Zeitgemäldes, so lassen sich, geschickt gemacht, allgemeine wie besondere Betrachtungen anbringen, aber nichts deutet auf den primär gebauten Satz.“[12]

Das also ist die Entgegensetzung: die Fiktionen des psychologisch-realistischen Romans gegen das Existentielle des primär gebauten Satzes.

[10] Benn, GW 5, S. 1326.

[11] Benn, GW 5, S. 1326.

[12] Benn GW 5, S. 1334.

Dieser wird als Kunstprodukt bezeichnet, da er das Erleben ins Artifizielle hebt, und genau hier müssen wir im Sinne einer Poetik der Einschreibung von Benns Denkmodell abweichen. Die Einschreibung, als Dynamis ihrer vielfältigen prozessierenden Poetiken, braucht den alten Adelstitel der Kunst nicht. Er klingt ihr nur noch nach altem Pathos, das zudem hohl geworden ist. Sie verfolgt andere Zwecke, als sich damit zu begnügen, in der Autonomie der Form zu verharren und die Artistik als Gipfel menschlicher Existenz zu zelebrieren.

Die Dynamis des Schreibprozesses entfaltet eine eigene Qualität, die nicht mehr das bürgerliche Gütesiegel der Kunst verlangt, um als wertvoll erachtet zu werden. Vielmehr arbeitet sie daran, den Blick für das zu Findende freizugeben. Sie arbeitet daran, immer wieder Expeditionen ins Dunkle zu beginnen, das Unaussprechliche, weil Unausgesprochene in den Ausdruck zu holen. Satz für Satz will sie eine eigene Erlebnisrealität des Schreibens begründen.

*

Das Problem, das sich mit der vielleicht bemerkenswertesten Prosaschrift Benns, dem „Roman des Phänotyp“, hier und heute stellt und das die historische Entfernung des Textes zum Heute dokumentiert, liegt in den kunstmetaphysischen Überhöhungen. Benn kann diesen Überschlag ins Metaphysische nicht aufgeben. Nicht allein hebt er ständig auf die Kunst als Zielbereich eines der Ausdruckswelt zuzuordnenden Schreibens ab. In aller Unbescheidenheit kennzeichnet er in seiner Autobiographie „Doppelleben“ die spezifische Machart des „Roman des Phänotyp“ als „absolute Prosa“: „Wenn diese Arbeit ein Problem bietet, ist es das Problem der absoluten Prosa. Einer Prosa außerhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flächige gelegt, ihr Gegenspiel ist Psychologie und Evolution.“[13]

[13] Benn, GW 8, S. 1998.

Damit nicht genug, Benn ist geradezu berauscht von seiner Erfindung, deren besondere Eigenschaften er im Anschluss an die ästhetische Seligsprechung hervorhebt. Mit einem Einschlag in das zu seiner Epoche Exotische zeichnet er das Bild seines merkwürdigen Textgeschöpfs als „orangenförmig“:

> Eine Orange besteht aus zahlreichen Sektoren, den einzelnen Fruchtteilen, den Schnitten, alle gleich, alle nebeneinander, gleichwertig, die eine Schnitte enthält vielleicht einige Kerne mehr, die andere weniger, aber sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der weißen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen. Diese zähe Wurzel ist der Phänotyp, der Existentielle, nichts wie er, nur er, einen weiteren Zusammenhang der Teile gibt es nicht.[14]

Gerade die scheinbare Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Blöcke, wie Benn die Teile seines Textes nennt, markiert in dieser Argumentation die Größe des zum Durchbruch kommenden Kunstanspruchs. Denn wie immer die Teile auseinanderdriften, wie assoziativ die einzelnen Bilder und Sätze miteinander verbunden sind, wie halluzinatorisch schließlich das gesamte aufgebotene Material zusammengefügt erscheint, es hängt doch alles am integrativen Stamm der „zähen Wurzel“, es tendiert doch alles zu diesem Stamm im Innern, dem Existentiellen.

*

Für die Frage nach der Einschreibung (im Gegensatz zur Fortschreibung) ist diese Zentralisierung des Existentiellen von ausschlaggebender Bedeutung. Die artistische Haltung, die Ausdruckswelt, ruht ihr auf.

Was Benn als das Existentielle bezeichnet, wäre eine letzte ontologische Konstante, die nun im Körper angesiedelt ist und die den Körper als die schweigende Dimension des Lebens zum Ausgangspunkt alles Schöpferischen erklärt. Das Sein ist allein durch seine Verkörperung erfahrbar, aber der Körper der Erfahrung ist nicht nur eine subjektive Einheit.

[14] Benn, GW 8, S. 1999.

Das Sein enthält und realisiert ein Gedächtnis, das nicht bloß die biographischen Schichten des Ichs durchdringt, sondern zugleich kollektiver und historischer Natur ist und weit, bis in die vorindividuelle Vergangenheit, zurückreicht.

Hier wäre nun zu fragen, wozu und weshalb diese Zusammenhänge überhaupt metaphysisch gedacht werden müssen. Die Antwort lautet: Weil ihr Zielbereich für Benn einzig und allein die Kunst sein kann. Was ist aber die Kunst in diesem Rahmen?

Die Kunst in dem von Benn aufgespannten Rahmen ist die für sich selbst stehende Form, die Utopie eines völlig autonomen, weil von allem Geschichtlichen losgelösten Raums. Bei dieser Transzendierung des Tuns ins Überweltliche handelt es sich um einen zutiefst restaurativen Gedanken. Mittels dieses Kunstbegriffs versucht der isolierte Denker, eine unantastbare Qualität ins Leben zurückzubringen, die scheinbar durch die politischen Ereignisse, technologischen Fortschritte und soziologischen Veränderungen kaum noch erfahrbar scheint. Das Abgehobene der „Kunst" ist gar nicht mehr das Spirituelle ihrer platonischen Anamnesis, sondern das Marginalisierte im postmetaphysischen Lebensraum der technischen Medien. Der Wechsel der Bewertung einer transzendenten Idee hin zu einer vernachlässigten Erinnerung an eine Idee ist Benn keineswegs entgangen. Dennoch dringt in seinem Schreiben nach dem Zweiten Weltkrieg der pathetische Ruf nach der Kunst noch einmal an die Oberfläche und macht sich weithin bemerkbar.

Was Benn „Kunst" nennt, hat mit der Kunst als Subsystem der Gesellschaft denn auch wenig zu tun. Sie steht über allen Systemen, gerade auch über der Gesellschaft. Das aber, die Überwindung des Feststeckens im Gesellschaftlichen, strebt der Phänotyp des Jahres 1943 an.

Der alternde Militärarzt sitzt in einer Kaserne in Landsberg an der Warthe und sieht dem Ende des Dritten Reichs entgegen. Er weiß, dass Hitler und damit Deutschland den Krieg verlieren wird. Er weiß, dass das auch seine Vorgesetzten wissen. Wer es jedoch ausspricht, wird an die Wand gestellt. Er weiß, dass die Armee, der er angehört, untergeht. Er

weiß, dass seine Heimatstadt, die er so liebt, dass Berlin bald ganz in Schutt und Asche liegen wird. Und er weiß, dass er nicht sagen kann, ob er und seine Frau aus diesem Ende lebend hervorgehen werden, ja es erscheint sogar ganz und gar unwahrscheinlich, dass es für sie positiv ausgehen wird. Und was tut dieser Militärarzt hinter der Front in dieser Lage? Er verschreibt sich einem unantastbaren Reich der Kunst. Er beschwört die Kunst wie eine Sphäre der Erlösung. Die Kunst ist für ihn die letzte Hoffnung, gerade weil sie, aus seiner Sicht, mit dieser Welt nichts zu tun hat.

Aber wie kann es ihm gelingen, in seiner speziellen Lage an etwas derart Abgehobenes zu glauben? So darf man von heute her fragen, wissend, dass die Antwort nur spekulativ sein kann. Spekulativ und mehrgliedrig, da diese Zuspitzung des Bennschen Denkens auf einen absoluten Begriff der schöpferischen Transzendenz natürlich nicht nur einer einzigen Quelle entspringt.

Doch soviel lässt sich sagen: Kunst, wie Benn sie imaginiert, erscheint als perfekte Transzendenz in einer Zeit immanenter Apokalyptik. Eine Transzendenz, die gleichwohl keine von Gott gegebene, sondern eine vom Künstler geschaffene ist. Der Künstler ist selber Urheber dieser unantastbaren Welt, das macht sie nur noch wertvoller. Sie ist aus der Immanenz heraus geschaffen und lässt als Erschaffenes alle Anzeichen einer transzendenten Aura in den Vorschein treten. Sie ist unerreichbar, das bedeutet aber: mit menschlichen Begriffen nicht einzuholen. Auch die von Benn lancierte Bezeichnung ‚absolute Prosa' löst ihren Anspruch nicht ein, weil es absolute Prosa nicht gibt.

Benns Behauptung, der „Roman des Phänotyp" sei ein Beispiel für absolute Prosa wurde gleichwohl zum idealen Germanistenfutter und zum Mantra der Verehrerinnen des Dichters in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Doch diese absolute Prosa hatte keine konkrete Erscheinungsform. Die Kunst, wie sie der späte Benn denkt, ist nämlich vom Künstler und seinem Werk nicht zu erreichen. Das Prosaschreiben entwirft den Gedanken an absolute Prosa, ohne selbst absolute Prosa zu

sein. Das steht nur scheinbar im Widerspruch zur Transzendenz des schöpferisch Erzeugten. Denn das Erzeugte ist niemals das, was seine ihm zugeschriebene Transzendenz ausmachen soll. Das Erzeugte, der Text, kann vom Absoluten immer nur künden. Damit wird der „Roman des Phänotyp" zu einem Stück Konzeptkunst, zeitlich gesehen kurz vor dem Durchbruch der Konzeptkunst auf der internationalen Szene. Zugleich bleibt so der Begriff der artistischen Kunst leer. Der Dichter absoluter Prosa aber erscheint als ein Typus, der niemals durch Werke einzuholen vermag, was ihm sein Intellekt in Begriffen eingibt.

*

Man könnte das alles nun als zeittypisches Verhalten eines unverbesserlichen Ästheten abtun, würde sich Benn nicht zugleich doch auf neuartige Weise ins Gebiet der Prosa einbringen. Was der „Roman des Phänotyp", trotz seines Scheiterns an den eigenen kunstreligiösen Ansprüchen, die er postuliert, schließlich doch repräsentiert, ist eben keine Fortschreibung bekannter Prosaformen, der Erzählung, des Romans oder des Essays.

Der „Roman des Phänotyp" ist darin gerade kein Roman, dass er eine Figur in den Mittelpunkt stellt, die so gar nichts von einer Figur eines Romans an sich hat, die vielmehr nicht mehr, aber auch nicht weniger als die leibhafte Basis des Schreibens selber bezeichnet. Einen „Roman im Sitzen" nennt er das Unternehmen an einer Stelle, woraus vor allem die Immobilität des Protagonisten hervorgeht, eine für die klassische Romanhandlung zutiefst ungünstige Bedingung, bedenkt man, dass der ideale Ritter des Romangenres, immer noch jener von der traurigen Gestalt ist, der unentwegt unterwegs sein muss.

Der „Roman des Phänotyp" ist auch kein Essay, was immer wieder gemutmaßt wurde. Und zwar ist er das nicht, weil er jede Reflexion abbricht, bevor sie in irgendeine epistemische Formatierung finden könnte. Ja, er verweigert sich sogar jener Subjektivität, die den Essay über-

haupt erst ausmacht, indem Benn jedes individuelle Erleben als Surrogat von Erleben abtut. Schließlich ist der Text auch keine Erzählung und will es auch nicht sein, weil er das Prinzip des Erzählens bewusst torpediert und subvertiert.

Die Verkörperung des Prosaschreibens als Verweigerung jeder Fortschreibung ist ein Merkmal, das von Benns später Prosa bis auf uns heute ausstrahlt. Man könnte statt einer Fortschreibung vom bewusst vorgenommenen Abbruch aller Anschlussfähigkeit sprechen. Damit wird der Text zu einem Unikum und einer literarischen Singularität, zu einem Hapax legomenon innerhalb der begrenzten Gattungsreihe und auf der vielgestaltigen Palette der Schreibweisen.

Die Ablehnung des Romans als realistische Fiktion und als Nachahmung psychologischer Verhältnisse verwirft die Fortschreibung einer bestimmten Art von Literatur, da sie den Phänotyp der Gegenwart nicht mehr berührt.

Was hier verworfen wird, liegt auf der Hand. Es sind all die Vorstellungen und Erlebnisformen des Individuums, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Der Phänotyp konstatiert, dass die damit aufgerufenen Intensitäten nurmehr als Surrogate in Erscheinung treten, dass sie nicht mehr als gültig im Sinne von tatsächlich erlebbar erscheinen. Vielmehr werden sie kulturindustriell als Ersatzstoffe reproduziert oder sind nur noch als gedankliche Konstrukte vorhanden. Die Zivilisation selbst ist über sie hinweggegangen, so dass selbst Erfahrungsformen wie Moral, Natur oder Liebe bloß noch regredierende Gefühlswerte sind, zu denen es in der Lebenswelt keine unmittelbaren Entsprechungen gibt. Sie kehren etwa im Schlager wieder, woran ihre kulturindustrielle Verwertung kenntlich wird, die wiederum ihren Geltungsverlust als primäre Erfahrung anzeigt.

Erstaunlich wirkt diese Diagnose im Jahre 1943 allemal. Das Zeitalter der Surrogate sollte doch erst anbrechen, die Verwandlung der Welt in einen Tourismuspark, der Siegeszug der Unterhaltungsindustrie und schließlich die Ersetzung der „ersten Welt“ durch die digitale, ein Vor-

gang, der immer noch nicht abgeschlossen ist. Die Wirkungen dieser Instrumentalismen der Abschaffung des Menschen waren offenbar schon in der Nazizeit zu spüren. Hitlers Ideologie, die sich so fundamental und absolut gab, die so direkt auf den Kern, das Sein und das Wesen zu zielen vorgab, war spätestens 1943, als Benn den „Phänotyp" schrieb, vom intelligenteren Teil der noch lebenden Bevölkerung als Verrat am Leben selbst erkannt worden.

*

Nun also das Existentielle, die zähe Wurzel, auf die alle Teile und Stücke zulaufen, auf die sie ausgerichtet sind und von der sie abhängen. Das ist die Formvision des „Roman des Phänotyp", der nicht mehr zentrifugal nach außen geht, sondern in dem alles zentripedal angelegt ist, auf der Drift nach innen, ins Zentrum, orangenförmig eben, das Existentielle zelebrierend.

Es kann nicht verwundern, dass Benn auch in seiner Autobiographie „Doppelleben" auf diesen existentiellen Kern zu sprechen kommt. Bezeichnend ist, dass er ihn hier einerseits wieder in den Wirkungsbereich der Kunst stellt, andererseits ihm aber auch das Experiment als Aktionsform zuweist:

> Existentielle Gründe sind keine kausalen, sie sind konstitutionell, verpflichten niemanden, sie gelten nur für den, in dem sie sich als Tatsächlichkeiten erweisen, vielleicht sind sie mutative Varianten, Versuche, die sich verstärken oder wieder verschwinden, oder wie oben gesagt: Experimente. Sie sind nicht übertragbar, auch nicht nachprüfbar, sie suchen sich ihre Legitimationen in der Ununterdrückbarkeit der Ausdruckswelt […].[15]

*

An dieser Stelle wird deutlich, worauf Benn hinauswill: Es ist das Experiment, das den Phänotyp des 20. Jahrhunderts beschäftigt, das ihn re-

[15] Benn, GW 8, S. 1995.

präsentiert und ihn antreibt, Ausdruck zu schaffen. Ob man das nun Kunst nennt und dem Ganzen doch wieder einen metaphysischen Anstrich gibt, scheint unerheblich. Benn konnte auf die Pathosformel Kunst nicht verzichten, das Experiment als Rahmung dieses Schreibens weist gleichwohl über sie hinaus. Benns Radikalität besteht in der Behauptung, dass der Vertreter seiner Zeit ganz und gar auf seine zähe Wurzel zurückverwiesen ist und von ihr aus, immer auf sie bezogen, zentrifugal die Experimente des Ausdrucks startet.

Da es außerhalb der Ausdruckswelt keine gültigen Kausalitäten oder stabile Zusammenhänge mehr gibt, deuten diese Experimente wiederum allein auf ihn zurück. Benns experimentelle Einschreibung scheitert nun genau an diesem Punkt: sie zielt wieder nur auf die Größenfantasie des Einzigen, des Schaffenden, des Artisten, der für Benn den Sinn in einer an sich sinnlosen Geschichte bewahrt und in seinen Werken stiftet, einen Sinn, den allein die Kunst setzen kann.

Doch darin, dass er dieses Schreiben als absolute Prosa kennzeichnet, verpasst Benn die Ausfahrt, die ihn allererst auf das Feld des Experiments gebracht hätte. Diese Ausfahrt konnte Benn nicht sehen, vielleicht gab es sie noch gar nicht, jedenfalls wenn man im Herbst 1943 in einer Kaserne in Landsberg an der Warthe saß und einem unaufhaltsamen Weltenende entgegensah.

Was Gottfried Benn aber sehr wohl gesehen hat, ist der Zusammenhang zwischen dem Existentiellen, der zähen Wurzel, jener Metapher für das Körpergedächtnis und den Prozeduren der Einschreibung. Wir sollten diesen Zusammenhang im Folgenden gerade nicht kunstmetaphysisch überhöhen oder artistenmetaphysisch abfeiern. Festzuhalten ist bis hierher: Der primäre Satz kann als Kerbe im Textgewebe verstanden werden, eine performative Zäsur des Eingreifens in das „zusammengesetzte Wörterbuch, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären." Damit setzt sich der Akteur der Einschreibung selbst als ursprunggebend, als autochthon, auch wenn das vor dem Hintergrund des

Textgewebes und des zusammengesetzten Wörterbuchs, das unseren Sprachraum darstellt, paradox erscheint.

Ohne das Postulat des primären Satzes kann es keinen literarischen Text geben. Alles Geschriebene würde ansonsten im Weben und Verwehen der Texturen untergehen. Niemand würde literarisch schreiben wollen, gäbe es nicht die Aussicht, den primären Satz zu setzen. Der primäre Satz ist keine Chimäre. Der primäre Satz setzt vielmehr eine notwendige Markierung im Textteppich, die diesem jeweils aktuale Realität verleiht. Der primäre Satz ist die Intervention des Subjekts ins Netz der Diskurse. Er wird an seiner literarischen Evidenz erkennbar. Literarische Evidenz ist der rezeptive Effekt des primären Satzes.

Literarische Evidenz erscheint im Auge des Lesers als das Glück der Lektüre. Sie lässt alle intertextuelle Abhängigkeiten vergessen, sie reduziert die Verhaftung des Geschriebenen in den Dispositionen der Zeit und ihrer Diskurse auf ein Minimum. Zugleich weist sie auf das Seinsbewusstsein zurück, welches ich als Körpergedächtnis bezeichnet habe. Dieses hat keinen metaphysischen Hintergrund, sondern wird als Latenz für eine Einschreibung erfahren. Der damit benannte Zusammenhang der Inskription erscheint nicht als Prozess des Kunstwollens, sondern als Labor für Experimente. Auf diesen Experimenten beruht das Schrifttum des europäischen Kulturraums. Sie werden nicht dazu unternommen, den primären Satz zu negieren, sondern im Gegenteil: Sie sollen ihn zum Vorschein und zur Wirkung bringen.

In diesem Rahmen scheinen alle Anstrengungen einer Wissenschaft, die die Felder des Schreibens umgreift oder kreuzt – und das sind fast alle Wissenschaften, die sich nicht allein auf mathematische Formeln berufen – von einem mehr oder weniger hohen Grad von Literarizität durchwirkt. Denn die Literarizität des primären Satzes ist konstitutiv für schriftliche Operationen, die selbstreflexiv mit dem Anspruch der Gestaltung auftreten. Und sofern man sie nicht mit dem Mythos Kunst metaphysisch neutralisiert, sind sie es, die die epistemologischen Felder fortwährend düngen und bewässern.

Platons schreibgestütztes Sprachlabor

Das wohl größte, umfassend überlieferte und raffinierteste Inskriptionslabor der Geistesgeschichte findet sich in Platons Schriften. Was in ihnen geschieht, erscheint umso faszinierender, je mehr man sich klarmacht, was es bewirkt und welche Bedeutung es entfaltet hat. Das Besondere daran ist, dass Platons Schriften in jeder Hinsicht Laborcharakter aufweisen und als Repräsentanten eines experimentellen Mediengebrauchs überliefert sind. Das macht sie nicht nur zu Anschauungsobjekten einer fundamentalen Inskriptionsleistung, es zeigt nicht zuletzt auch, aus welchen Laborbedingungen das ‚Abendland' seine intellektuellen Modelle und Muster abgeleitet hat.

Platons Dialoge präsentieren den Entwurf der intellektuellen DNA des ‚Abendlands', fasst man darunter die Denk- und Schreibbewegungen einer Kultur, die aus dem antiken Griechentum hervorgegangen sind und die über zweitausend Jahre hinweg maßstabsetzend für die westliche Welt werden sollten.

Noch immer können wir Schritt für Schritt bei dieser Schöpfung zusehen, die sich bei Platon quasi in nuce zeigt. Der Entwurf der Dialoge ist transmedial, das heißt, er verfolgt die Inskription einer mündlich artikulierten Geisteshaltung, die für die spirituelle Ausrichtung der westlichen Zivilisation von tragender Bedeutung werden sollte. Man wird, wenn man will, den denkerischen Hintergrund dieser Geisteshaltung mit dem Ausdruck Philosophie gleichsetzen können. Die darin wirksame Transmedialität wird aus dem fortgesetzten Oszillieren zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit gespeist. Der Schriftsteller Platon macht die Unentscheidbarkeit zwischen beiden Modellen zum Motor der Einschreibung, indem er die Schrift einer fundamentalen Kritik unterwirft. Diese innere Paradoxie der platonischen Dialoge – wenn es denn eine ist – muss man vor Augen haben, wenn man über das Sprachlabor der Dialoge spricht.

Der Ausdruck Philosophie bezeichnet in diesem Rahmen keine akademische Disziplin und keine von einem Subjekt oder einem Weltgeist betriebene Denkanstrengung. Philosophie meint hier ein Feld der Einschreibung, das sich aus Platons Wirken, seinen geschriebenen Dialogen, ergibt und das sich im Fortgang ihrer Überlieferung etabliert hat. Diese Behauptung bezieht sich wiederum keineswegs auf irgendeine Chronologie, die man der Entstehungsgeschichte des platonischen Werkes zugrunde legen könnte. Vielmehr zielt sie auf die besondere experimentelle Anlage der Konzeption, die auf der Grenzlinie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit verläuft.

Das enigmatische Phänomen Platon repräsentiert die operative Dimension dieses Medienwechsels auf einzigartige Weise. Während der gesamten Antike und bis weit in die Neuzeit hinein galt das gesprochene Wort als das lebendige Wort, die Schrift aber als der tote Buchstabe. Platons Absicht ist es nicht, ein neues Medium gegenüber einem alten zu etablieren, oder gar die Geltung des alten herabzusetzen. Vielmehr initiiert er auf der Grenzlinie zwischen den beiden medialen Aktionsfeldern ein Spiel, das als Spiel eine unübersehbare Wirkung entfalten sollte. Es ist nicht weniger als das Spiel der Einschreibung des Aktionsfelds der Philosophie. Platon verschafft diesem Feld eine Geltung, die alles, was der mündlichen Kultur der Rhetorik angehört, übertrumpft. Und doch kritisiert er in seinen Dialogen die Schrift, unterstreicht er die absolute Vordringlichkeit der mündlichen Unterredung und Unterweisung vor jeder schriftlichen Fixierung von Weisheit.

*

Wie Thomas A. Szelzák in seinem monumentalen Platon-Buch von 2021 dargelegt hat, geht es heute nach wie vor darum, das ‚richtige' Verständnis für Platon und seine Schriften überhaupt erst noch zu finden:

> Die extremste Fehldeutung, die dem Werk Platons widerfahren konnte, bestand darin, daß man dekretierte: Die eigenen Schriften des Autors unterliegen nicht seiner Kritik der Schriftlichkeit. Dieses Dogma […] dominierte

> mit all seinen Folgen den mainstream der Platonforschung im 19. und 20. Jahrhundert.[1]

Szlezák argumentiert, Platon habe in seinen Schriften das ihm Wichtigste, den eigentlichen Ernst seiner denkerischen Bemühungen, seine Theorie der Prinzipien, allen voran das Prinzip des Guten, bewusst ausgespart. „Diese [Theorie] steht vielmehr hinter den Dialogen als das Wertvollere oder Ranghöhere, mit dem der Philosoph seinem Geschriebenen bei einem Angriff zu Hilfe kommen könnte – falls er sich dafür entscheiden sollte, das zu tun."[2]

Die vor allem im Dialog „Phaidros" und im 7. Brief dargelegte Schriftkritik führt zu dem Problem, inwiefern Platons eigene Schriften in diese Kritik miteinbezogen sind und weswegen Platon angesichts seiner Vorbehalte gegenüber der Schrift überhaupt die Schrift als Mitteilungsform seines Philosophierens gewählt hat. Die Wahl, Sokrates als einen Denker, der nicht schrieb, zur Hauptfigur geschriebener Dialoge zu machen, umfasst ein ganzes Bündel von Ambiguitäten, die systematisch nicht zu klären sind.

Vielmehr, so die These, die ich hier vertrete, bilden diese unlösbaren Widersprüche in der medialen Disposition des platonischen Denkens, die Triebfedern der Genesis der abendländischen Philosophie. Sie führen dazu, dass das Feld der Philosophie seine Öffnung und seine Einschreibung erfährt. Erst mit ihr, erst mit dieser Fixierung des Feldes durch den inskribierten Buchstaben, kann sich die Philosophie in einer Welt behaupten, in der man alles auf die mündliche Rede setzt, und das Schreiben als eine die Rede unterstützende, sie gleichwohl nicht überlagernde Technik ansieht. Platon demonstriert, dass eine neue geistige Dimension, wie sie seine Philosophie darstellt, einer Einschreibung bedarf, um wirksam zu werden und sich als beharrendes Phänomen in einer Welt der wechselnden Reden fest zu etablieren. Der Flüchtigkeit der Rede, die ja das Basisthema in den Dialogen darstellt, muss eine

[1] Thomas Alexander Szlezák: Platon. Meisterdenker der Antike. München 2021, S. 218.

[2] Szlezák: Platon, S. 219.

Kraft der Fixierung zur Seite gestellt werden, die im letzten Sinne alles bloß Ephemere an Leistungsfähigkeit übertrifft. Das ist die Schrift.

Slezáks Argumentation bezieht die Aussparungsthese mit ein, wonach der Denker sein Wichtigstes gerade nicht der Schrift anvertraut habe. Diese Zurückhaltung entspreche ganz und gar den einzelnen Punkten der platonischen Schriftkritik. Die Schrift, so Sokrates im „Phaidros", sage immer nur ein und dasselbe, wenn man sie befrage. Sie schweife überall herum, bei den Verständigen, wie auch bei denen, die sie nichts angeht und ist deren Unverständnis schutzlos ausgeliefert. Denn von sich aus vermag die Schrift sich nicht zu verteidigen und muss immer wieder von ihrem Autor verteidigt werden.

Sokrates plädiert demgegenüber für eine lebendige Rede, „Welche mit Einsicht geschrieben wird in des Lernenden Seele, wohl imstande, sich selbst zu helfen, und wohl wissend zu reden und zu schweigen, gegen wen sie beides soll." Und sein Gegenüber Phaidros ergänzt: „Du meinst die lebende und beseelte Rede des wahrhaft Wissenden, von der man die geschriebene mit Recht wie ein Schattenbild ansehen könnte."[3]

Platon verurteilt die Schrift nicht, er schränkt nur ihre Bedeutung stark ein und wertet dadurch den mündlichen Dialog als das eigentliche Medium des metaphysisch-dialektischen Denkens auf.

> Das bedeutet, daß Platons Schriften nicht als autarke Werke verfaßt sind. Sie haben weder die Funktion, die philosophischen Grundlagen der Argumentation vollständig aufzudecken, noch die Aufgabe, die Reflexion bis an den äußersten Punkt dessen, was dem Denken des Autors zur gegebenen Zeit erreichbar war, zu führen.[4]

Im Unterschied zu heutigen akademischen Publikationen kommt es bei Platon zu einer signifikanten Zurückhaltung von Wissen, was den Status der Texte gegenüber einem mehr oder weniger geschlossenen Werkverständnis umwertet. Das Schreiben erscheint in seinem Anspruch als

[3] Platon: Sämtliche Werke, Bd. 4. Nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher nach der Stephanius-Nummerierung hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Hamburg 1958, S. 56.

[4] Szlezák: Platon, S. 219.

eine genauso offene Operation wie der mündliche Dialog des Dialektikers. Diese Offenheit zu bewahren ist das eigentliche Anliegen, das sich im Zwischenraum zwischen mündlicher Rede und schriftlichem Abbild der Rede ereignet. Die eigentliche Einschreibung der Weisheit erfolgt nicht auf dem Papyrus, sondern „in des Lernenden Seele".

Hierin läge der tiefere Ernst der Dialektik als Lehre. Das legt es auch für einen profunden Kenner der platonischen Philosophie wie Thomas A. Szlezák nahe, „Platons Einschätzung seines Schreibens als Spiel zu verstehen. […] Wer die Freude am Spiel als Motiv für Platons Dialogschriftstellerei nicht gelten lassen will – und es gibt zahllose Versuche, dieses Spiel doch wieder als Platons ‚Ernst' zu deklarieren -, hat Platon als Künstler, oder präziser: das Verhältnis des Denkers zum Künstler in Platon, nicht verstanden."[5]

*

Zweifellos steht es den Maximen der neuzeitlichen Schriftstellerei entgegen, das Schreiben als ein Spiel zu betreiben, bei dem davon auszugehen ist, dass die Erträge grundsätzlich hinter den Möglichkeiten des mündlichen Dialogs zurückbleiben. Nach unserem modernen Verständnis gehen wir vielmehr davon aus, dass Philosophen in ihren Schriften ihre ganze Philosophie mitteilen und nicht das Wichtigste verschweigen oder aussparen. Zumal unter dem Hinweis, es könnte gerade in der Schriftform auch solchen unter die Augen kommen, die nichts damit anzufangen wüssten.

Die Vorstellung, Schreiben könnte nur ein Spiel sein, das eine viel bedeutendere geistige Tätigkeit, nämlich das Gespräch, vielleicht nur abbildet, seine Dringlichkeit und Verbindlichkeit, vor allem aber auch seine Spontaneität und Flexibilität niemals erreicht, ist uns eher fremd. Aber bedeutet dann, den Dialog in die Schrift zu heben für Platon lediglich, seine Mündlichkeit wiederzugeben und damit seinen Schülern ge-

[5] Szlezák: Platon, S. 220.

genüber nicht mehr als eine Dienstleistung zu erbringen, nämlich eine Gedächtnisstütze bereitzustellen?

Dass Platon die Schrift als Gedächtnisstütze verstanden hat, ist unbestritten. Das geht aus der im „Phaidros" getätigten Schriftkritik deutlich hervor.[6] Dennoch darf man eine stille Reserve gegenüber der Gleichsetzung zwischen den von Sokrates in den Dialogen geäußerten Ansichten und Platons ‚Philosophie' geltend machen. Der Sokrates der Dialoge ist eine fiktive Figur. Ob sie als solche eins zu eins die Denkweisen ihres Urhebers wiedergibt, steht dahin. Nichtsdestoweniger scheint es abwegig, Platons Denken nicht in den von Sokrates geäußerten Sätzen wiederfinden zu wollen.

Abgesehen von der literarischen Volte des Einschubs einer fiktiven Redefigur in die Mitteilung philosophischen Denkens, ergibt sich hier ein anderes Problem, das weitaus gravierender erscheint: Dass ein geschriebener Dialog tatsächlich das wiedergibt, was ein mündlicher geleistet hätte, bleibt zumindest zweifelhaft. Um den tatsächlich gehaltenen Dialog wiederzugeben, hätte es einer Mitschrift bedurft, also einer Maßnahme, die vermuten lässt, dass das mündliche Gespräch nicht in erster Linie für sich selbst, sondern in Hinblick auf die schriftliche Fixierung abgehalten worden sei.

Doch schon diese mediale Irritation würde die Spontaneität des dialektischen Argumentierens verfälschen und widersprüche zudem der sowohl im „Phaidros" als auch im 7. Brief geäußerten Ansicht, dass sich die Weisheit in der Seele des Lernenden im Gespräch von selbst einstellen muss. In den Dialogen ist nirgends die Rede davon, dass jemand mitschreibt, während Sokrates spricht. So darf man annehmen, bei den platonischen Dialogen handele es sich weniger um eine Mitschrift als um die „Konzeption des Dialogs als Drama". Das wäre dann ein entschiede-

[6] Phaidros 275 c-d: „Sokrates: Wer also eine Kunst in Schriften hinterläßt, und auch wer sie aufnimmt, in der Meinung, daß etwas Deutliches und Sicheres durch die Buchstaben kommen könne, der ist einfältig genug und weiß in Wahrheit nichts von der Weissagung des Ammon, wenn er glaubt, geschriebene Reden wären noch sonst etwas als demjenigen zur Erinnerung, der schon das weiß, worüber sie geschrieben sind." Platon: Sämtliche Werke Bd. 4., S. 56.

ner Durchgriff im Hinblick auf die Literarisierung der Dialoge: „Die Handlung kann als Zusammenstoß von Meinungen konzipiert sein, das Ziel ist dann der Sieg im Meinungsstreit."[7]

Das griechische Drama wird live auf der Szene aufgeführt, es wird auf der Grundlage des geschriebenen Textes dargeboten. In Platons Dialogen sieht es so aus, als würde sich dieses Verhältnis umkehren: Die geschriebenen Dialoge performen in der Schrift, was die lebendige Rede vorgegeben hätte, könnte man sie so wiedergeben, wie sie stattgefunden hat. Aber das kann man nicht. Die Dialoge sind daher im Verständnis des Platonikers Abbilder zum Urbild des mündlichen Gesprächs, das verklungen ist. Zwischen Abbild und Urbild liegt eine natürliche Differenz. Der schriftlich festgehaltene Dialog ist immer eine literarische Konstruktion. Als solcher entbehrt er vieler Aspekte der lebendigen Spontaneität der mündlichen Rede: „Der Ausdruck Abbild besagt also nichts Geringeres, als daß Dialektik als solche nicht in die Schrift eingehen kann."[8]

Die Schrift bildet nur nach, was als Dialog verstanden wird, sie gibt den tatsächlichen Dialog nicht wieder. Die Rede ist verklungen, und die Schrift entbehrt ihrer wichtigsten Eigenschaften, Flexibilität, Spontaneität, Lebendigkeit.

Die Dialoge bilden fiktive Gespräche. Ein fiktives Gespräch ist ein Gespräch, das so, wie es in der Schrift erscheint, in der Realität nie stattgefunden hat. Erst aus dem Schreiben heraus wird es erzeugt, auch wenn es auf den Erfahrungen von tatsächlich geführten Gesprächen basiert. Geht man nun davon aus, dass für Platon der mündliche Dialog nicht durch den schriftlichen zu ersetzen ist, der schriftliche aber auf die Priorität des mündlichen Dialogs verweist, indem er sich in seiner Schriftlichkeit als fiktiv und mithin selbstständig erklärt, so deutet alles auf eine intendierte gleichsam unendliche Interaktion zwischen realem und fiktivem Dialog hin. Diese Interaktion macht das medienstrategi-

[7] Szlezák: Platon, S. 225.

[8] Szlezák: Platon, S. 223.

sche Herzstück der platonischen Philosophie aus. Sie fungiert als Motor der Inskription eines Codes in ein Feld, das den Namen Philosophie tragen wird.

*

Bündelt man die angesprochenen medienphilosophischen Konstellationen zu einer Perspektive, so kann der platonische Dialog als das Abbild der lebendigen Rede und Widerrede des Dialektikers mit seinen Gesprächspartnern verstanden werden. Zugleich markiert er eine Differenz zwischen der mündlichen Rede und ihrem schriftlichen Abbild. Die Autonomie des schriftlichen Textes, die sich aus seiner Fiktionalität ergibt, verweist gleichwohl ununterbrochen auf ihre Abhängigkeit von der Vorrangstellung der Mündlichkeit. Es handelt sich also um das seltsame, weil nur einmal vorkommende Phänomen einer heteronomen Fiktionalität, die nicht nur so tut als gäbe sie Wirklichkeit wieder, sondern die sich als Abbild eines Urbilds in diese Wirklichkeit zurückprojiziert. Damit wird das Urbild als Abwesendes durch sein Abbild ersetzt. Das Abbild wird gleichwohl nicht als vollwertiger Ersatz des Urbildes anerkannt. Das Abbild führt seine eigene Zweitrangigkeit, ja Minderwertigkeit gegenüber dem Urbild vor, es tritt als Argument gegen sich selbst auf. Dennoch insinuiert es ständig die Wiedergabe des Urbilds mittels eines Medientransfers. Anders gesagt, das Abbild kann gegenüber dem Urbild so minderwertig nicht sein, da es doch alles versucht, um es nicht nur wiederzugeben, sondern vielleicht sogar zu ersetzen.

Die damit vollzogene komplexe Einschreibung der Mündlichkeit in die Schrift öffnet ein weites Gebiet des Nichtidentischen oder der Differenz. Es kennzeichnet die Einschreibung der Differenz in das Feld des Denkens. Die Spur der Differenz auf dem Feld des Denkens bewirkt das Kenntlichwerden dessen, was fortan Philosophie genannt werden sollte: das In-der-Schwebe-Bleiben des metaphysisch-dialektischen Wissens.

Dieses Wissen unterscheidet sich qualitativ von jedem Sach- oder Fachwissen darin, dass es in der Schwebe bleiben muss, weil es ganz im Sinne des mündlichen Gesprächs immer weiter fortzuführen ist. Die Prinzipien hingegen, die Platons Sokrates ausspart, also das, was hinter aller Rede als das Wahre aufscheinen würde, hat in den Dialogen keinen Platz.

Zwar bilden die Ideen und die Prinzipien das Fundament der platonischen Lehre, doch sind sie nicht Bestandteil im Feld der Philosophie. Das Feld der Philosophie ergibt sich aus der Spur der Differenz seiner Einschreibungen. Philosophie ist die Aufrechterhaltung des lebendigen Geistes in der Schwebe zwischen mündlicher Rede und fiktivem schriftlichen Abbild. Platon betreibt die Einschreibung der Mündlichkeit ins Feld der Philosophie, die jedoch als solche nur unter den Bedingungen der Schriftlichkeit erscheinen und sich mit dieser Verflechtung des einen medialen Modus mit dem anderen dauerhaft etablieren kann.

Die besondere Eigenschaft der Philosophie als schriftliches Abbild ihrer eigentlich mündlich zelebrierten Lebendigkeit kann als ihr Erfolgsgarant über die Jahrhunderte hinweg angesehen werden. Wenn der englische Philosoph Alfred North Whitehead die westliche Philosophie als eine Serie von Fußnoten zu Platon[9] bezeichnet hat, so hat er vor ungefähr hundert Jahren etwas ausgesprochen, was sich heute unter ganz anderen Vorzeichen als stichhaltig erweist.

Whiteheads ‚Fußnoten zu Platon' umfassen tatsächlich eine Serie von Fortschreibungen dessen, was die platonischen Dialoge ins Feld ‚Philosophie' einführen. Die Differenz zwischen mündlichem Gespräch und schriftlichem Drama hält die Lebendigkeit des Philosophierens als unabschließbaren Akt offen. Platon gelingt mit der Fiktionalisierung der historischen Figur des Sokrates die Qualitätsprägung seiner Schriften durch eine Autorität, deren Geltungsanspruch aus der Differenz zwischen Sein und Nichtsein, zwischen tatsächlich stattfindendem und fik-

[9] Vgl. Alfred North Whitehead: Prozeß und Realität. Frankfurt/Main 1987, passim. Sowie: Christoph Kann: Fußnoten zu Platon. Philosophiegeschichte bei A. N. Whitehead. Hamburg 2001.

tivem Gespräch hervorgeht. Da Sokrates zur Zeit der Niederschrift der Dialoge bereits tot ist, bleibt er für immer derjenige, der nicht geschrieben hat. Zugleich wird er in Platons Schriften zu demjenigen, dessen Lehren durch die Schrift festgehalten werden.

Der Name und die fiktive Gestalt des toten Lehrers erweisen sich damit als Siegel für die Gültigkeit seines Philosophierens. Denn alles läuft darauf hinaus, dass Sokrates stets als Gesprächsführer, als Dialektiker, in Erscheinung tritt. Er ist kein Dialogpartner auf Augenhöhe, sondern ein Lehrer für seine Schüler. Dass seine Lehre am Nichtwissen ansetzt, macht sie so besonders. Damit ist er kein Lehrer, der etwas weiß, sondern der bei den anderen überhaupt erst das Bewusstsein weckt, dass sie nichts wissen.

*

Dieses Philosophieren hat darin sein wesentliches Merkmal, dass es sich, obwohl es schriftlich fixiert wird, nicht festlegen lässt. Sein Wichtigstes vertraut es der Schrift gerade nicht an. Denn die von Platon vertretene Philosophie umfasst das fortgesetzte lebendige Gespräch des Dialektikers über die metaphysische Wahrheit, nicht aber das Aussprechen und Fixieren dieser Wahrheit selbst.

Im 7. Brief, dessen eindeutige Autorschaft umstritten ist, der jedoch Platons Werk zugerechnet wird, geht es an einer entscheidenden Stelle um die notwendige Aussparung dessen, worum es der Dialektik, also dem philosophischen Gespräch eigentlich zu tun ist. Platon weist diejenigen zurück, die vorgeben zu wissen, worum es ihm eigentlich geht, sein Wichtigstes und Ernstestes geben sie vor zu kennen und glauben, es mitteilen zu können. Platon entgegnet ihnen:

> Von mir selbst wenigstens gibt es keine Schrift über diese Gegenstände, noch dürfte eine erscheinen, läßt es sich doch in keiner Weise, wie andere Kenntnisse, in Worte fassen, sondern indem es, vermöge der langen Beschäftigung mit dem Gegenstande und dem Sichhineinleben, wie ein durch

> einen abspringenden Feuerfunken plötzlich entzündetes Licht in der Seele sich erzeugt und dann durch sich selbst Nahrung enthält.[10]

Platons Esoterik, nimmt man ihn hier beim Wort, bezieht sich auf die eigentlichen Kernbereiche seines Denkens, die nicht einfach in einer Schrift mitteilbar wären. Sie müssen vielmehr in langen gemeinsamen Beschäftigungen mit dem Gegenstand auf der Grundlage der mündlichen Dialektik erörtert werden. Ihre Erkenntnis erweist sich nicht als Zielbereich einer strikten Unterweisung fest umrissener Lehrinhalte, sondern springt nach langer Auseinandersetzung und dem gemeinsamen Einleben in die Sache plötzlich wie ein Funke in die Seele des anderen, wo sie sich durch sich selbst am Leben hält.

Dass darin eine erneute Absage an die Leistungsfähigkeit der Schrift im Hinblick auf die Dialektik zu sehen ist, dürfte einleuchten. Nichts anderes teilen denn auch die Dialoge mit. Der fiktive Sokrates steht ebenso für die Wiedergabe seiner Reden und Gespräche wie für die Aussparung wesentlicher Teile seiner Lehre. Das Spiel zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit ist zugleich ein Spiel zwischen Wissen und Nichtwissen.

Das „Ich weiß, dass ich nichts weiß", das zum Markenzeichen von Sokrates geworden ist, reproduziert diese Ambiguität in Reinform. Einerseits wird Sokrates als der Weiseste der Weisen bezeichnet, weil er dem Prinzip des Nichtwissens folgt. Doch wer sagt, dass er weiß, dass er nichts weiß, sagt doch zumindest, dass er dieses eine weiß, dass er um sein Nichtwissen weiß, wodurch seine Behauptung, nichts zu wissen, sprachlogisch durchleuchtet, wiederum hinfällig wird. Dass jedoch der Inhalt seines Wissens einzig sein Nichtwissen ist, rehabilitiert die Gültigkeit seiner Aussage zugleich auch wieder.

Auch in diesem zum ikonischen Erkennungszeichen des Sokrates gewordenen Ausspruch reproduziert Platon das Changieren zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, das die Figur des Sokrates auf allen Ebenen ihres Erscheinens in den Dialogen ausmacht. Auch hierin hat die

[10] Platon: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 317.

Behauptung der Weisheit den Hinweis ihrer notwendigen Hinterfragung im Gefolge. Das Nichtwissen muss sich auch noch auf die Behauptung seines Besitzes anwenden lassen, würde es doch ansonsten als ein Wissen in Erscheinung treten und der dialektischen Methode zuwiderlaufen.

*

Was bedeutet diese komplizierte transmediale Lage für die Frage nach dem platonischen Laboratorium der Inskription? Nimmt man die mediale Struktur der Platonischen Dialoge als Kriterium für deren Didaxe, so wird deutlich, dass das Laboratorium nicht in erster Linie in den einzelnen Fragen und Argumenten der platonischen Philosophie bestehen kann. Aus der Laborarbeit im Kippspiel zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit entsteht erst die Vielfalt der dialektischen Fragen, die in den Dialogen zur Sprache kommen. Die Experimentalanordnung, die so zum Einsatz gelangt, speist ihre Kräfte aus dem dauerhaft ambivalenten Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Rahmen eines zeittypischen Settings, das der mündlichen Rede jederzeit den Vorrang vor dem schriftlichen Abbild zuerkennt. Mithin gibt sie sich als eine Durchdringung der paradoxen Konstitution des sprachlichen Zeichens, als einerseits gesprochenes und andererseits geschriebenes Zeichen, zu erkennen.

Die repräsentative Funktion des schriftlichen Zeichens (gramma), die in der Evokation einer Abwesenheit (des Bezeichneten) durch eine stellvertretende Anwesenheit (des Bezeichnenden) besteht, wird von Platon so umfassend genutzt, dass der Protagonist Sokrates zum Inbegriff des Zeichens und zum unschlagbaren Multiplikator seiner Wissensinhalte werden muss. Die Teilhabe (Methexis) am Verfahren des Sokrates ist an den Aufbau des Wissens selbst gekoppelt, insofern es Abwesendem den Charakter von Anwesendem verleiht. Damit reproduziert Platon die

Struktur der gramma in der Figur seines Protagonisten, nämlich im fiktiven Sokrates der Dialoge.

Im Horizont einer von Jacques Derridas Grammatologie geleiteten Perspektive gesehen, wäre der fiktive Sokrates der Code, auf dem Platon seine Dialoge ausrollt. Sokrates als der, der schreibt - indem er als der auftritt, der nicht schreibt.

Eine Illustration just dieses Gedankens fand Jacques Derrida in einer Abbildung aus dem Mittelalter. In einem Fortune-Telling-Book aus der Bodleian Library in Oxford entdeckte der französische Philosoph eine Miniatur, die Sokrates, an einem Schreibpult sitzenden, als Schreibenden und Platon, dicht hinter ihm stehend, als denjenigen zeigt, der Sokrates einflüstert, was dieser zu schreiben habe.

Platon zeigt mit einer Hand in die Ferne und berührt mit dem Zeigefinger der anderen den scheinbar schreibenden Sokrates. In seinem Buch „Die Postkarte“[11] unternimmt Derrida den Versuch, in zahllosen, immer auf Postkartenlänge dosierten Schreibanläufen zu zeigen, dass die Abbildung die abendländisch tradierte Ordnung, Sokrates, der Dialektiker, komme vor Platon, dem Schreiber, umdreht, beziehungsweise in eine verwirrende Wechselwirkung versetzt. Nun sieht es so aus, als sei Sokrates der, der schreibt, während Platon diktiert. Sokrates, so könnte man die Assoziation fortführen, ist der Code, in dem Platon seine Schriftspur auslegt. Der Name Sokrates bezeichnet das Feld der Einschreibung, auf dem Platon seine Zeichen setzt.

Derrida interpretiert dieses Bildphänomen, das im Übrigen durchaus auf einem Missverständnis oder auf mangelhafter Informiertheit des Herstellers beruhen könnte, dergestalt, dass Sokrates das Prinzip einer Schrift darstellt, von der aus Platon seine fingierte Mündlichkeit inszeniert. Durch die Differenz des von Platon zum Schreiben gebrachten Sokrates zu Platon selbst als demjenigen, der Sokrates die Hand führt, erfolge eine Emission von Wissen, die sich, so Derrida, bis hin zu Freud und noch weit darüber hinaus fortsetze, die also eine endlose Reihe von Folgeerscheinungen nach sich ziehen musste und als diese Kette die Grundstruktur der europäischen Epistemologie bildet. In der Sendungsdynamik liegt, so ließe sich folgern, das gesamte Potenzial, um die europäische Zivilisation epistemologisch zu konditionieren.

*

Die Einschreibung des philosophischen Textes im Code des nicht schreibenden Sokrates ist die geniale Tat, die Platons Dialoge dokumentieren. Damit setzt er seine Vorstellung von Philosophie nicht nur gegen die mündlich agierenden Sophisten durch und setzt zugleich seine Technik der Dialektik (dialektike techne) von den streitsüchtigen Eristikern

[11] Jacques Derrida: Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung. Berlin 1982.

ab. Er vermag es auch – und das ist der wichtigste Punkt – das Feld der Philosophie zu etablieren, und zwar vermittels der Schrift, die zwar nur Abbild des wirklich gesprochenen Wortes ist, als solche aber die einzige mediale Art und Weise, den Code des nicht schreibenden Sokrates überhaupt in Erscheinung treten zu lassen.

Auch wenn Platon der Ansicht war, das Ernsteste und Wichtigste könne die Schrift nicht vermitteln und die Prinzipien der Weisheit seien allein in der dialektischen Rede zu ergründen, so dürfte er der Schrift doch eine andere, bahnbrechende Funktion zuerkannt haben. Sokrates als das Nichtidentische, als die verkörperte Differenz zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, ist ein Code, ist selbst eine Schrift, wenn man so will, nämlich ein Einschreibeverfahren in das Feld Philosophie, das dadurch ein für alle Mal Geltung beansprucht.

Durch die Fixierung in der Schrift gewinnt Philosophie einen entscheidenden Vorteil gegenüber allen mündlichen Formen der Dialektik. In der Schrift behauptet sich Philosophie als Abbild eines mündlichen Urbilds und zugleich als eigenständiger Text. Dieser Text erhält seine volle Legitimation darin, dass er Abbild dessen ist, dem die ganze Lebendigkeit des dialektischen Denkens eigen sein soll. Der, der nicht schrieb, wurde zur idealen Einschreibfläche einer Rede, die sich selbst im Sinne geschriebener fiktiver Dialoge nur als ein Spiel versteht. In diesem Spiel aber etabliert sich ein Verfahren des Denkens, eine philosophische Lehre und eine intellektuelle Typologie, die die westliche Zivilisation durchdringen sollte.

Damit wäre die Versuchsanordnung in Platons Laboratorium erfasst. Der Code der dialektischen Technik in der Verkörperung durch den Philosophen verlangt nach der Schrift, um Philosophie zu werden. Das ist wohl der Grund dafür, dass alle auf Platon folgenden Philosophen geschrieben haben, dass Philosophie, wo sie stattfinden soll, erst in der Schriftform vollendet sein kann. Zugleich führt die Philosophie immer auch die Kritik der Schrift in ihrem Gefolge, da sie nicht auf die Vollen-

dung der stilistischen Seite besteht, sondern, um es platonisch auszudrücken, auf die Ermittlung des Guten.

Zwischen dem primären Satz und seiner stilistischen Evidenz und dem philosophischen Satz mit seiner Erkenntnisevidenz verläuft eine Trennlinie, die auch als Verbindungskorridor begriffen werden kann. Die Erkenntnisevidenz marginalisiert die stilistische Evidenz als bloß literarisches Phänomen und prolongiert damit die Platonische Schriftkritik bis in unsere Tage.

Im Bewusstsein dieser Prolongierung der Mediendifferenz zwischen (wahrer) Philosophie und (bloßer) Literatur spricht Derrida von der Postkarte. Diese sei seit Platons Zeiten unterwegs. Derrida schließt, Platon habe sich selbst diese Postkarte geschickt. Denn die auf den Code Sokrates aufbauende Konstituierung des philosophischen Wissens führe immer wieder in die Unentscheidbarkeit ihres Ursprungs zurück. Daher müsse sie als nichthinterfragbar gelten:

> Plato, via Socrate, via all die Beschickten, die sich auf dem Weg des Abendlands befinden, die Relais, die Überbringer, die Leser, die Kopisten, die Archivare, die Wärter, die Professoren, die Schriftsteller, die Facteurs also. Platon verpaßt ihm seine Postkarte und Freud l'a dans le dos, er kann sie nicht mehr loswerden. Resultat […] ist dann Platon, der Erbe, für Freud […]. Das ist es, was ich eine Katastrophe nenne.[12]

Die Katastrophe, wie Derrida sie begreift, läge in der Determinierung des gesamten Wissensraums des Abendlandes durch den Platonismus. Doch sind es nicht die einzelnen Inhalte der platonischen Lehre, nicht die Kosmologie an und für sich und auch nicht die Anamnesis-Lehre als solche, um nur zwei Elemente zu nennen, die für uns als Inhalte keine unmittelbare Bedeutung mehr haben. Überhaupt erscheint die Annahme einer stringenten ‚Ideenlehre' bei Platon eher zweifelhaft.

Es ist die allen Inhalten zugrunde liegende Codierung des Wissens aus einer ursprungslosen Autorität – aus dem Code Sokrates, aus dem, der nicht schrieb. Schreiben beruht demnach auf diesem Nichtidentischen, hinter das man nicht zurückgehen konnte und das per se autoritär wir-

[12] Derrida: Die Postkarte, S. 37f.

ken musste. Es ist zweifellos der genialste medienstrategische Schachzug der Geschichte und stellt als solcher das ursprüngliche Laboratorium des Schreibens dar.

Überleben in der Denkfabrik

Montaigne und der Essay

> Die Bibliothek liegt im zweiten Stockwerk eines Turms. Das Erdgeschoss wird von meiner Kapelle eingenommen, das erste Stockwerk besteht aus einem Schlafgemach mit Nebenraum, wo ich mich oft hinlege, um allein zu sein; und darüber nun befindet sich die Bibliothek, die früher als große Kleider- und Wäschekammer diente und der unnützeste Raum des Hauses war. Hier verbringe ich die meisten Tage meines Lebens und die meisten Stunden der Tage.[1]

So beschreibt Michel de Montaigne seine Bibliothek im Wohnturm seines Schlosses. Die Stelle findet sich im dritten Teil der Essais, in dem Stück „Über dreierlei Umgang". Montaigne handelt hier von dem Umgang mit Männern, mit Frauen und mit Büchern. Der Umgang mit den Büchern ergänzt nicht nur den Umgang mit Menschen, er macht ihn überhaupt erst erträglich. Denn der Umgang mit den Büchern „tröstet mich im Alter und in der Einsamkeit. Er entlastet mich von der Bürde eines öden Müßiggangs und hält mir zu jeder Stunde unerwünschte Gesellschaft vom Leibe. […] Um einen lästigen Gedanken loszuwerden, brauche ich bloß zu den Büchern zu greifen – sie befreien mich davon, indem sie mich sogleich voll in Anspruch nehmen."[2]

Die Bibliothek ist der Ort, an dem Montaigne zu seinen Büchern findet, der Ort des Rückzugs, des Lesens und des Schreibens. Schließlich ist sie auch der Ort, an dem die „Essais" entstehen.

> Die Form der Bibliothek ist rund (außer einem geraden Stück Wand, das für Tisch und Stuhl so eben ausreicht). Daher läßt sie mich mit einem Blick all meine in fünf Reihen übereinander aufgestellten Bücher sehn. Sie hat drei Fenster mit großartiger freier Aussicht und mißt sechzehn Schritt im Durchmesser. […] Hier also bin ich ganz zu Hause, hier suche ich ganz mein

[1] Michel de Montaigne: Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt/Main 1998, S. 412.

[2] Montaigne: Essais, S. 412.

> eigener Herr zu sein und diesen Winkel sowohl der ehelichen und töchterlichen als auch der gesellschaftlichen Gemeinschaft zu entziehen.[33]

Montaignes Herrichtung des zweiten Stockwerks seines Turms zu einer Bibliothek geschieht zum Zwecke seines Rückzugs ins Lesen und Schreiben. Das Projekt, das er in Angriff nimmt, folgt der Absicht, über sich selbst zu schreiben. Das ist kein streng zielgerichtetes Unterfangen. Eher handelt es sich um eine Abkehr vom aktiven Leben zugunsten einer Hinwendung zum müßigen Schweifen und zur entspannten Zerstreuung. Montaigne schreibt, er blättere am liebsten herum, lese sich da und dort einmal fest und hänge zwischendurch ohne irgendeine schöpferische Absicht seinen Gedanken hinterher.

*

Das kann eine Täuschung oder zumindest eine kleine Irreführung des Lesers sein. Zu klar verläuft die schriftstellerische Linie seiner Produktivität auf drei Bände der Essais zu, die bis 1588 erscheinen, als dass sich der Kammeredelmann über allzu lange Zeitstrecken dem intellektuellen Müßiggang hingegeben hätte. Die vorgebliche Ambitionslosigkeit ist seiner aristokratischen Stellung geschuldet, die er im Übrigen noch gar nicht sicher erworben hatte. Schriftstellerischer Ehrgeiz war damit jedenfalls schlecht zu vereinbaren, das Ausleben eines Entspannungsbedürfnisses schon eher.

Im Geleitwort „An den Leser" kündigt Montaigne das Unternehmen mit eindrücklichen Worten an. Er beabsichtige, schreibt er, „daß man mich hier in meiner einfachen, natürlichen und alltäglichen Daseinsweise sehe, ohne Beschönigung und Künstelei, denn ich stelle mich als den dar, der ich bin. […] Hätte ich unter jenen Völkern mein Dasein verbracht, von denen man sagt, daß sie noch in der süßen Freiheit der ersten Naturgesetze leben, würde ich mich, das versichere ich dir, am liebs-

[3] Montaigne: Essais, S. 413.

ten rundum unverhüllt abgebildet haben, rundum nackt. Ich selber, lieber Leser, bin also der Inhalt meines Buchs."[4]

In einer Zeit des Bürgerkriegs und der eskalierenden Grausamkeiten auf allen Seiten, erblickt der Landedelmann und spätere Bürgermeister von Bordeaux im Schreiben über sich selbst eine neue Möglichkeit zu leben. Das Schreiben wird ihm zu einer Lebensweise. In drei Anläufen produziert er 107 Essais, die er in drei Büchern veröffentlicht. Um ihn herum erreicht das Jahrhundert seine grausamen Tiefpunkte. Grund genug, den Menschen neu zu betrachten und zu untersuchen, was wir da vor uns haben. Grund genug auch, nach dem zu fragen, was hinter den vorgeschobenen Gründen für die Niedertracht, die Feindschaft und die Grausamkeit steht.

1562, Montaigne ist neunundzwanzig Jahre alt, beginnt der erste Hugenottenkrieg mit dem Blutbad von Wassy, bei dem die zu einem Gottesdienst versammelten Protestanten von den Truppen des katholischen Herzogs Franz von Guise niedergemetzelt werden. 1572, dem Jahr, in dem er mit den „Essais" beginnt, bringt im August das fürchterliche Blutbad der Bartholomäusnacht. Bis 1585 wird es acht Hugenottenkriege geben, deren Grausamkeit jede Vorstellung sprengt.

Im selben Jahr bricht im Périgord die Pest aus, Montaigne muss mit seinen Angehörigen das Schloss und den Turm verlassen. Es ist eine Zeit der entsetzlichen Gewalt und der extremen Unsicherheit für jeden einzelnen. Auch in seinem Schloss sind Montaigne und seine Familie nicht sicher. Marodierende Banden ziehen durch die Gegenden, nicht selten sind Freund und Feind ununterscheidbar, die allgemeine Verrohung nimmt ungeahnte Ausmaße an. In dieser apokalyptischen Situation stellt Montaigne die Frage, auf die es ihm besonders ankommt: Wie kann man leben? Gleichwohl sind die Essais nicht nur Abhandlungen über die kluge Lebensführung in einer katastrophalen Welt. Montaigne dehnt den Radius seines Blicks aus. Er fragt zugleich auch: Was weiß

[4] Montaigne: Essais, S. 5.

ich eigentlich? (Que sais je?) und Wer bin ich überhaupt? Er stellt viele weitere Fragen, die sich aus diesen Grundfragen ergeben.

Montaigne holt immer wieder weit aus. Er orientiert sich an seinen antiken Lieblingsautoren, allen voran Sokrates (vermittelt über Platon), die Skeptiker und Plutarch. 1580 erscheint der erste Band der „Essais". Danach reist ihr Autor nach Italien, bis nach Rom, wo er kurz vom Papst empfangen wird und seine „Essais" von der Zensur der Inquisition untersucht und für unbedenklich eingestuft werden. Auf dem Rückweg macht er in den Bädern von Lucca Station, wo er sich Linderung von seinem Nierensteinleiden erhofft. Noch während seiner Abwesenheit wird er zum Bürgermeister von Bordeaux gewählt.

Montaigne behauptet, er wolle den Menschen zeigen wie er ist, und er versucht dies am Exempel seiner selbst. Das ist zu dieser Zeit eine völlig neue Haltung. Was der Mensch sei, erörterte man bis dahin auf einer allgemeinen Grundlage und vor dem Hintergrund der christlichen Anthropologie. Der Mensch wird sozusagen unter Laborbedingungen erforscht, wobei das Labor die Methode bereitstellt, etwa das christliche Menschenbild oder die antike Anthropologie seit Platon und Aristoteles. Hingegen will Montaigne sich als konkreten Fall vorführen, mit all seinen Schwächen und Macken, auf der Höhe seines Wissens und Nichtwissens und mit der denkerischen und sprachlichen Kraft, die ihm nun einmal zur Verfügung steht.

Dass einer von sich allein ausgegangen wäre, schien bis dahin undenkbar. Es ist wohl auch noch keinem in dieser Weise eingefallen, sich so darzustellen. Montaigne, das kommt hinzu, strebt keinerlei Belehrung an: „Die anderen bilden den Menschen, ich bilde ihn ab; und ich stelle hier einen Einzelnen vor, der recht mangelhaft gebildet ist und den ich, wenn ich ihn neu zu formen hätte, gewiss weitgehend anders machen würde. Doch nun ist er halt so."[5]

Ist das nicht schon Blasphemie? Der Mensch, dieses von Gott so unvollkommen geschaffene Wesen, wird sich selbst zum Betrachtungsgegen-

[5] Montaigne: Essais, S. 398. (Über das Bereuen).

stand im Lichte des eigenen Urteilsvermögens. Montaigne versteht es meisterhaft, seine Zweifel an jeglichen Dogmen in die Gewänder seiner sokratischen Ahnungslosigkeit zu wickeln, dass seine ersten Leser nicht bemerken, was er wirklich sagt.

Seine Entdeckung besteht darin, dass er sich selbst (also den Menschen) als vielfältig, vielgestaltig und unstet erkennt. Dasselbe Schwanken, das ihn auszeichnet, gilt für die Welt überhaupt:

> Obwohl die Züge meines Porträts wechseln und sich vielfach wandeln, bleiben sie doch stets wahrheitsgetreu. Die Welt ist nichts als ein ewiges Auf und Ab. Alles darin wankt und schwankt ohne Unterlaß: Die Erde, die Felsen des Kaukasus und die Pyramiden Ägyptens schaukeln mit dem Ganzen und in sich. Selbst die Beständigkeit ist bloß ein verlangsamtes Schaukeln.[6]

Der Gegenstand der Essais ist kein klar zu fixierendes Objekt. Vielmehr handelt es sich um etwas, das sich in unterschiedlichen Zuständen präsentiert, das ständig schwankt und eigentlich nie recht zu fassen ist. Der Beobachter, der zum Schreiber wird, wiederum gehört naturgemäß zu diesem schwankenden Inventar der Welt dazu. Auch er ist ein unsicherer Kantonist, und wenn sein Beobachtungsgegenstand auch noch er selbst sein soll, dann ist die Verunsicherung über Subjekt, Objekt und Methode komplett:

> Mich treibt nicht nur der Wind der Zufälle nach seiner Richtung, sondern überdies schwanke ich und verwirre mich selber, weil ich so unsicher auf meinen Füßen stehe; und wer sich nur recht beobachtet, wird sich kaum zweimal in der gleichen Verfassung finden. Ich gebe meiner Seele bald dieses Gesicht und bald jenes, je nachdem, auf welche Seite ich sie wende. Wenn ich auf ungleiche Weise von mir rede, so geschieht es, weil ich mich auf ungleiche Weise betrachte. […] Ich habe von mir selbst nichts Ganzes, Einheitliches und Festes, ohne Verworrenheit und in einem Gusse auszusagen.[7]

Entsprechend sagt Montaigne ganz folgerichtig, dass er und sein Buch nicht voneinander zu trennen sind: „Wir gehen Hand in Hand und im gleichen Schritt: mein Buch und ich. Anderswo kann man ein Werk getrennt von demjenigen loben oder tadeln, der es bewerkstelligt hat, hier

[6] Montaigne: Essais, S. 398.

[7] Montaigne: Essais, S. 397.

nicht – mit einem erfaßt man beide."[8] Und er geht noch weiter, wenn er sich selbst und sein Buch als wechselseitige Identifikationszeichen apostrophiert: „Jeder erkennt mich in meinem Buche, und mein Buch in mir."[9]

Von soviel artistischer Raffinesse dürften die Zensoren in Rom schlicht überfordert gewesen sein. Man darf sich aber auch fragen, was das denn für eine Art von Philosophie sein soll. Deutlich wird, dass sie aus dem synergetischen Geflecht von Lesen und Schreiben hervorgeht. Wovon er handelt, erscheint jedoch keineswegs besonders anspruchsvoll. Montaigne versucht nicht, unerhörte Dinge zu präsentieren und seine Leser zu verblüffen. Oft sind seine Thesen und Ansichten recht einfach und passen gut zu dem, was man den gesunden Menschenverstand nennen könnte. Aber das gerade ist der springende Punkt. Wenn man erforschen will, wie man wirklich ist, muss man gerade auch die Simplizitäten des Selbst, die Schwächen, Laster, Plattitüden und die Irrtümer, die sich im Nachdenken ergeben, mit in seinen Text aufnehmen.

Zudem werden die Lektüren, die bestimmte Themen anregen, dokumentiert, bzw. sie finden sich in Form von Zitaten im Text wieder. Diese Zitate sind aber total subjektiv gesetzt, manchmal als Bonmots, manchmal als Paraphrase, selten als Beleg. Beispiele aus der Antike, die Montaigne anführt, sind Legion, sein Buch strotzt davon; hieraus ergibt sich sein Charakter der Abschweifung und der Länge.

*

Ein Essay ist nicht nur ein Text.

Der aus dem Französischen ins Englische eingewanderte und von dort aus in alle Welt exportierte Ausdruck bezeichnet, das zeigt schon das Beispiel seines Erfinders Montaigne, zuerst eine Lebenseinstellung. Es-

[8] Montaigne: Essais, S. 399.

[9] Montaigne: Essais, S. 438. (Über einige Verse des Vergil)

says zu schreiben verlangt, eine individuelle Spielart der reflexiven Existenz auszubilden.

Der Typus des Essayisten weiß sich kritisch bis hin zum totalen Skeptizismus. Er gibt sich souverän im Urteil und erscheint intellektuell autark. Er repräsentiert sich selbst als die Figur, die eine autonome Position gegenüber ihrer Umwelt behauptet, indem sie schreibt. Schreiben setzt aber den Rückzug vor der Welt voraus, jedenfalls ist das bei Montaigne stark ausgeprägt. In diesem Rahmen entfaltet sich die Ethik des radikalen Individualismus. Er ist deswegen radikal, weil er sich gegen alle Systeme wendet, die das Individuum kolonisieren und führen wollen, von der Theologie, über die Philosophie bis hin zu den Wissenschaften. Und er ist radikal in seinem Rückzug vor der Welt, seiner Verweigerung gegenüber der Politik als Herausforderung des Menschen in seiner Zeit.

Das Schreiben ist in diesem Rahmen ein Akt der Kreation, aber auch der Resilienz. Kreation ist Resilienz, jedoch nicht nur in einem therapeutischen Verständnis, sondern in einem existentiellen. Zu fragen, wer ich bin, bedeutet erfahren zu wollen, was ich alles sein kann angesichts meiner Erfahrungen, meines Denkens, meines Verhaltens in der Welt und meiner Herkunft und der schwankenden Stellungen und Haltungen, die ich jeweils einnehme. Hier greift das Schreiben aktiv ein, das Schreiben wird zum idealen Mittel, um alle Potenziale der Frage nach sich selbst in Bewegung zu setzen und in Bewegung zu halten.

Das Ich, um das es geht, das sich zeigt und das ins Licht tritt, ist eines, das es nur im Schreiben gibt. Es ist eine artistische Konstruktion. Was heißt das? Das Ich, das Montaigne präsentiert, erweist sich unter dem Gesichtspunkt seiner artistischen Genese gerade nicht als ‚natürlich', sondern als Ergebnis eines Schaffensprozesses. Es entsteht im Schreiben als Vorstellungsform, so schwankend und unzuverlässig es sich auch geben mag. Es wird zu einem biographischen Kohärenzprodukt. Nicht die Meinungen, Erkenntnisse und Einsichten, die die Essays liefern, sind schließlich das Ziel dieses Schreibens, sondern die Konstituierung

des artistischen Ichs des Autors. Das Resultat dieses Schreibens ist geradezu die Geburt des Autors aus dem Prozess der Versuche über sich selbst: MONTAIGNE. Und eben hierin ist dieser Autor ein Vorreiter der Moderne, eben deshalb lesen ihn die Modernen mit soviel Hingabe. Montaigne ist der erste, der sein Schreiben ganz in den Dienst der Genese eines artistischen Avatars gestellt hat, der die Leerstelle füllt, an der das Ich auf die Suche nach sich selbst geht.

Zugleich prozessiert es ein Schreiben, das an kein Ende gelangen kann, das keinen Abschluss sucht, es sei denn den Abschluss des Buches, was aber in gewisser Hinsicht einen vorwiegend publikationstechnischen Hintergrund hat.

Eine quasiironische Distanz zu sich selbst macht den nahbaren Charakter des Essays aus und prägt die Diversität seiner Stillagen. Montaigne bekundet immer wieder seine begrenzten Fähigkeiten, sowohl als wissenschaftlicher Kopf als auch als Schreibender:

> Besser als jeder andere sehe ich, dass das hier nichts als Hirngespinste eines Mannes sind, der in seiner Jugend nur die äußerste Kruste der Wissenschaften gekostet und davon nicht als eine oberflächliche und undeutliche Vorstellung im Gedächtnis behalten hat: en wenig von jenem, vom Ganzen nichts – eben à la française.[10]

In den Intervallen zwischen der Idee und ihrer Inszenierung, liegen die intellektuellen Reize, die Montaigne zahlreich zu setzen weiß. Inszenierung ist schon der Auftritt der Figur des Schreibenden.[11] Sie unterscheidet sich vom Ich dessen, der da schreibt durch den Wechsel in den Auf-

[10] Montaigne: Essais, S. 78. (Über die Erziehung der Kinder).

[11] Montaignes Biograph Volker Reinhardt betont zurecht, dass wir es in Montaigne mit einem ‚unzuverlässigen Erzähler' zu tun haben. Diese Unzuverlässigkeit bezieht sich vor allem auf die Präsentation seiner eigenen Figur. Seine Haltung beim Schreiben sei von vornherein die Verstellung seiner selbst und das Spiel mit dem Leser. Nichts an dieser Inszenierung deutet auf ein treuherziges Bekenntnis hin, aber vieles auf eine hochliterarische Artistik, die schon beim Autor als einer vielgestaltigen Figur des Textes beginnt und in den Perspektiven der behandelten Gegenstände, Themen und Denkprozesse ihre Höhepunkte findet. Reinhardts Ziel ist es, „Montaigne erstmals in seiner ganzen Geschichtlichkeit zu beleuchten: Montaigne, unseren Bruder im Geiste; Montaigne, den kunstvollen Fälscher seiner Biographie; Montaigne, den Skeptiker; Montaigne, den Plauderer; Montaigne, den Vermittler; Montaigne, den Mahner; Montaigne, den Gegendenker […]" (Volker Reinhardt: Montaigne. Philosophie in Zeiten des Krieges. Eine Biographie. München 2023, S. 18).

tritt. Das zeigt sich paradoxerweise gerade in der behaupteten Identität zwischen Ich und Schreibendem.

Wer Montaigne eins zu eins liest, quasi als lebensklugen Philosophen, der geht an vielem vorbei, was die „Essais" literarisch zu bieten haben. Es ist die Suche, die den Reiz dieser Texte ausmacht, deshalb weichen sie ständig von ihren Hauptthemen ab, mäandern umher, verlieren den roten Faden und finden ihn plötzlich wieder, sprechen von etwas völlig andrem, als es die Überschrift erwarten lässt und bekennen sich zu dieser Inkonsistenz als Merkmal dessen, was sie eigentlich sind und sein wollen. Denn genau deswegen sind es Essays, und eben keine gelehrten Abhandlungen. Das Schweifende, Ungewisse, Unstete ihrer Kohärenzprozesse entspricht dem Unbestimmten und Schwankenden dessen, was der konkrete Mensch als sein Dasein erlebt. Der Essay zeigt, dass jede Position der intellektuellen Gewissheit, der weisen Panoramasicht und der klaren Bestimmung unhaltbar ist.

Dennoch sind die Essais alles andere als formlose Gebilde. „Sie schaffen sich, wie sein Leben ihre Form selbst, und sie formen auch sein Leben. […] Aus der substanziellen aristotelischen Form wird die Formbarkeit: Montaigne bricht mit ihrer metaphysischen Fixierung; die Form ist, im Leben wie im Schreiben, wandelbar."[12]

Es verwundert nicht, dass dieses im literarischen wie im wissenschaftlichen Sektor ganz neuartige Phänomen sogleich Gegner gefunden hat. Der französische Mathematiker, Gelehrte und Philosoph Blaise Pascal (1623-1662) ist einer ihrer ersten und prominentesten. Früh schon zog er gegen Montaigne zu Feld und sah in dessen „Essais" nichts als eitle Nichtigkeiten. Solche entschiedene Verdammung durch einen großen Geist zeigte Wirkung. 1676 setzte die katholische Kirche die „Essais" auf den Index der verbotenen Bücher, wo sie bis 1965 bleiben sollten.

Doch erwuchsen dem Essay seine Gegner auch auf anderen Feldern. Sie kamen eigentlich von allen Seiten, aus der Philosophie, der Theologie, der Literatur und sogar aus dem Feuilleton, das doch gemeinhin als

[12] Werner Stegmaier: Formen philosophischer Schriften. Zur Einführung. Hamburg 2021, S. 106.

Heimstatt essayistischen Schreibens gilt. Ein vernichtendes Urteil fällte etwa noch im 20. Jahrhundert Kurt Tucholsky, seines Zeichens selber Feuilletonist, Literat und Essayist im Jahre 1931 über die Feuilleton-Essayistik seiner Zeitgenossen: „Es sind nicht nur die österreichischen Essayisten", schreibt er, „von denen jeder so tut, als habe er gerade mit Buddha gefrühstückt, dürfe uns aber nicht mitteilen, was es zu essen gegeben hat, weil das schwer geheim sei."

Tucholsky spricht in seiner Kritik eine der großen Schwachstellen an, die beim Essayschreiben ans Licht kommen kann: die Verbindung von Wichtigtuerei, Beliebigkeit und konfektionierter Sprache. Wer weder einen Roman noch ein Theaterstück zu verfassen vermöge und wer auch die Börsenkurse nicht zu deuten wisse, der werde eben Essayist, schließt Tucholsky seinen ätzenden Artikel. Der Essay wird denn auch leicht zum Ausweis jenes fröhlichen Dilettanten, als den sich Montaigne gerne selbst darstellt. Jedoch ist es bei ihm selber ein literarischer Schachzug, der letztlich dazu führt, dass seine Autorschaft zum alles bestimmenden Moment des Schreibens wird, die Behauptung dieser Autorschaft gegenüber allen Ansprüchen, die an die Themen und Fragen, die sie behandelt, herangetragen werden könnten.

Ein Jahr bevor Tucholsky seine Schmähschrift gegen den Essay verfasste, 1930, erlebte der Essay in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften" hingegen einen unübertrefflichen Höhepunkt seiner Wertschätzung. Für Musil und seinen Protagonisten Ulrich bildet der Essayismus nicht in erster Linie eine literarische Schreibweise, sondern vor allem eine Lebensart. Fußte die bürgerliche Welt auf den Werten des Individualismus, so scheint kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, dem Zeitpunkt, an dem Musils Romanfantasie angesiedelt ist, bereits der Essayismus die der Zeit der Moderne adäquate Haltung zu repräsentieren.

Essayismus meint die Wiederaufnahme des Individualismus unter den Bedingungen einer dynamisch sich beschleunigenden und als solche von den Subjekten nur noch als Progress reflektierten Modernität. Zwi-

schen Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn sei, so Musil, die „Gegenwart … nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist."[13]

Mit der Einsicht, „dass das pure Wissen einem unseligen Etwas gleiche, das alles bloße Menschenwerk zerreiße, ohne es je wieder zusammensetzen zu können", huldige nun die ganze Erde, gerade aber auch Ulrich selbst, der Utopie des Essayismus. Der Essay sei „nicht der vor oder nebenläufige Ausdruck einer Überzeugung, die bei besserer Gelegenheit zur Wahrheit erhoben, ebensogut aber auch als Irrtum erkannt werden könnte." - „Ein Essay", fährt Musil fort, „ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt."[14]

Im 62. Kapitel des „Mann ohne Eigenschaften", aus dem diese Zitate stammen, findet die hochliterarische Emphase der Essay-Reflexion statt. Darin werden die aus der Evolution der Gattung hervorgegangenen Charakteristiken des Phänomens gebündelt. Man könnte sie so beschreiben, dass es beim Essay um zwei miteinander verschränkte Arten der Verkörperung geht: Im Schreiben entstehen ein autarker Text und zugleich eine kritische Persona des Essayisten, zwei Akteure, die sich im idealen Falle durchdringen, aber immer auch wieder auseinandertreten können.

Der Essay ist daher auch bei Musil nie ganz und gar nur Text. Stets bewirkt er die Projektion einer intellektuellen Figur, die ihn verkörpert und die als Figur wiederum eine Differenz zum Text markiert. So kann man sagen, im Spiel zwischen Essay-Text und Essayismus-Figur liege die Energiequelle des Phänomens in der Kulturgeschichte von der frühen Neuzeit bis heute. Montaigne war derjenige, der diese Quelle entdeckt und freigelegt hat. Eigentlich ist genau das darunter zu verstehen,

[13] Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 250.

[14] Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 253.

was man gemeinhin die „Erfindung" des Essais durch den Franzosen nennt.

Das Schreiben über sich selbst verlangt die Konstruktion einer Projektionsfigur des Denkens und Schreibens, jenes Ich nämlich, das scheinbar umstandslos verfügbar ist und das im Schreiben mit seinem Buch verschmilzt: Jeder erkennt mich in meinem Buch und mein Buch in mir. Es ist eine fortgesetzte Prozedur, die das Ich in ein experimentelles Feld einschreibt, das Montaigne Essai nennt, also schlicht: Versuch. Von seinem ingeniösen Entwurf der Essais an wird man das Individuum nicht mehr als Selbstverständlichkeit begreifen, sondern als eine Größe, die erst dann sichtbar und deutbar wird, wenn sie durch die Einschreibeprozedur der Versuche hindurchgegangen ist. Montaigne demonstriert, dass das Individuum nicht als philosophisch systematischer Entwurf zu verstehen ist, sondern als vielschichtige Gestalt, die aus einem experimentellen Schreibprozess entsteht.

*

Das von dem ingeniösen Landbaron aus der Guyenne entworfene Ich ist die Pioniergestalt zahlloser Projektionen, die das Schreiben von Essays fortan hervorbringen sollte. Der Essay erweist sich nicht bloß als eine Schreibweise, er suggeriert immer auch eine Lebensform, die aus dem Schreiben resultiert, mit dem Schreiben entsteht und vom Schreiben bestimmt wird. Diese Lebensform ist es, die Robert Musil schließlich als Essayismus bezeichnen sollte.

Ein Essay wäre ohne die ihn ergänzende Haltung des Essayismus nicht mehr als die triviale Kundgabe eines Standpunkts, das eingebildete Beharren auf einer Meinung oder oft vielleicht auch bloß verworrenes Geschwätz. Sicherlich hat man im Gebrauch des Begriffs Essay für eine literarische, journalistische oder sonstige mediale Ausdrucksform und ohne seine Einbindung in eine Spielart des Essayismus eine

Schrumpfform des Essays vor Augen. Diese Schrumpfform aber steht für unseren alltäglichen, landläufigen Begriff des Essays.

Es ist das Verdienst von Robert Musil, die den Essay auszeichnende Verknüpfung von Schreiben und Lebensform nicht nur offenzulegen, sondern sie selbst im Horizont des Essayismus umzusetzen und sie literarisch auf dem höchsten stilistischen Niveau darzubieten. Musil zeigt, dass der Essayismus keine ungezügelte und beliebig agierende Subjektivität meint, sondern dass er die genuine Mentalität des modernen Menschen bezeichnet.

Im Übrigen gilt: Musil schreibt, aber es ist Ulrich, eine Figur, die nicht schreibt, die den Essay als Essayismus lebt. Es bedarf beider Seiten, um das Phänomen in den Stand der Realität zu heben. Die Differenz zwischen der Schreibweise und der Seinsweise des Essays war in der Gattung immer schon angelegt. Bei Musil führt sie in den Roman, das heißt, in eine ausgreifende Fiktion, die darauf beruht, dass eine literarische Gestalt den Essay leben will.

*

Der Essay ist die einzige literarische Gattung, deren Beginn man datieren kann und deren Entstehen eindeutig auf einen Urheber zurückzuführen ist. Allein dieser termingenaue Einsatz und der personale Ursprung lassen erkennen, dass es sich nicht um eine vierte Variante der von Goethe so bezeichneten drei Naturgattungen der Dichtung handeln dürfte, die Goethe als Lyrik, Dramatik und Epik bestimmt. Das gemeinsame Merkmal der so genannten Naturgattungen und der Grund, weswegen sie so genannt werden, ist die geschichtliche Unkenntlichkeit ihres Ursprungs und das anonyme Herkommen aus einem kollektiven Geschehen. Was wir hingegen Essay nennen, kommt nicht aus dem Geist des Kollektivs, sondern hängt von Anfang an eng mit der Lebens- und Denkweise eines Einzelnen in seiner Zurückgezogenheit auf sich selbst und seinem Willen, sich selbst zu erkunden, zusammen.

Am 28. Februar 1571, dem Tag, an dem sich Michel de Montaigne in seinen Turm zurückzieht, taucht ganz allmählich ein neuer Kontinent am Epochenhorizont auf und wird durch den französischen Landgrafen zuerst zögerlich und auf Umwegen, dann aber zielsicher und lustvoll angesteuert. Es stellt sich heraus, dass man es weniger mit einer kompakten Landmasse als mit einem weit gestreuten Inselarchipel zu tun hat. Bis zu seinem Tod im Jahre 1592 wird Montaigne die Prozesse der Erkundung dieses Territoriums vorantreiben und schließlich mit den drei Bänden seiner Essais ein Werk hinterlassen, das mit einem einzigen Wurf ein neues literarisches Genre begründet; man müsste es in Abgrenzung von den Goetheschen Naturgattungen als fingierte Gattung bezeichnen: eine Schreibweise, die sich wie eine neue Gattung aufführt, jedoch gerade darin ihren Kern hat, dass sie von allem abweicht, was eine Gattung auszeichnet, und vor allem, was sie zur Norm erheben würde. „Abweichung als Norm“[15], so wurde der Essay schon einmal charakterisiert, ein Ausdruck, der nicht frei von einer gewissen Ironie ist, und etwas Entscheidendes trifft. Das Abweichende am Essay erscheint schließlich als das ihn Kennzeichnende und bestimmt, wie sehr er auch als nicht determinierbar erscheinen möchte, seinen literarischen Status. Wenn aber Abweichung zur Norm wird, verfehlt dann die Abweichung nicht ihre eigentliche Bestimmung, die darin besteht selbst gegen eine Norm gerichtet zu sein?

Neben alldem zeigt der Essay in seiner historischen Evolution einen hohen Grad von Diversifizierung und Flexibilität. Von der Wurzel Montaigne her entstehen Schreibweisen, die sich auf bekannte literarische Formen einstimmen und sich ihnen angleichen, ohne doch jemals in ihnen aufzugehen. Altüberlieferte Phänomene wie der Brief oder der Traktat werden früh vom Essay besetzt, durchdrungen und umgestaltet; der Roman schließt sich seit der Romantik an und entwickelt sich im 20. Jahrhundert bei zahlreichen Autoren zu einer Hybridform essayisti-

[15] Vgl. Georg Stanitzek: Abweichung als Norm? Über Klassiker der Essayistik und Klassik im Essay. In: Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposion 1990, hg. von Wilhelm Voßkamp. Stuttgart 1993, S. 594-615.

schen Schreibens. Der klassische Aufsatz, im Barock noch fester Bestandteil einer rhetorisch geprägten Poetik, geht mit fliegenden Fahnen zum Essay über. Und selbst die strenge Wissenschaft der Philosophie konnte bei nicht wenigen ihrer wichtigsten Vertreter einen Flirt mit dem Essay nicht verhindern.

Ein strategisches Merkmal des Essays ist es dennoch von Anfang an, wie eine reguläre Gattung in Erscheinung zu treten und bekannten Formen zum Verwechseln ähnlich zu sehen. Auch entwickelt er eine gewisse parasitäre Neigung. Er schleust sich in bestehende Gattungen ein und besetzt deren Poetiken, wie im 17. und 18. Jahrhundert die Lyrik, namentlich als Versessay und in der Moderne den Roman. Das Wort von der parasitären Gattung ist dennoch unangebracht. Eher sollte man vom Aufkommen innovativer Varianten sprechen. Der Hang zur Aneignung und Neukombination klassischer Elemente zeichnet den Essay ebenso aus wie die Tendenz zur Durchkreuzung lupenreiner Gattungsmerkmale. Dabei ist nicht zu übersehen, dass dieser urplötzlich aufkreuzende Komet am scheinbar geordneten Nachthimmel des frühneuzeitlichen Schrifttums eine vollkommen neue Dynamik nicht nur in der europäische Literatur, sondern bald schon in der Weltliteratur freisetzen wird. Der Essay wird zum Modernisierungsmodul der literarischen Gattungen; er stellt die Mittel zur Verfügung, unter deren Einfluss die alte rhetorisch basierte Gattungslehre im 18. Jahrhundert allmählich ihren Geist aufgibt. Dadurch vollzieht sich die Öffnung der Gattungen wie der Schreibweisen füreinander nach und nach immer deutlicher.

*

Wenn es die oft beschworene akademische Fremdheit gegenüber dem Essay wirklich gegeben hat, dann dürfte sie auf die negative Dialektik zurückzuführen sein, die Theodor W. Adorno in seiner Schrift „Der Essay als Form“ im Jahre 1958 näher bestimmt: „Er (der Essay) trägt dem Bewusstsein der Nichtidentität Rechnung, ohne es auch nur auszuspre-

chen; radikal im Nichtradikalismus, in der Enthaltung von aller Reduktion auf ein Prinzip, im Akzentuieren des Partiellen gegenüber der Totale, im Stückhaften."[16]

Nichtidentität muss in der Tat als ein heikles Bestimmungsmerkmal gelten – weil der Ausdruck nichts Konkretes bestimmt. Wenn eine Sache nicht mit sich identisch ist, kann sie dann im streng logischen Sinne überhaupt als existent gelten? Darin hat man das Kriterium vor Augen, den springenden Punkt, der die Funktionäre der Literaturverwaltungen am Essay so ungemein verstört hat. Für den Dialektiker Adorno lag die Sache auf der Hand: nichts ist besser geeignet als ein Essay, um sich in einer Situation zu Wort zu melden, in der jede noch so gut gemeinte Aussage unter dem Generalverdacht falscher Versöhnung steht und allenfalls auf die Verstrickungen ihres Urhebers im allgemeinen Verblendungszusammenhang zurückweist.

In den Augen Adornos ist es die „Nichtidentität von Darstellung und Sache", die im Essay zum Vorschein kommt, das Verfehlen des Begriffs im Sinne einer Selbsthinterfragung jeglicher Arbeit am Begriff, mithin, wie Adorno betont „das Kunstähnliche des Essays"[17].

Wenn nach Adorno Kunstwerke Dinge sind, von denen wir nicht wissen und nicht sagen können, was sie sind, dann trifft das gerade auf den Essay zu. Zwischen den Formationen des Wissens und dem Modus des Sagens bleibt ein Spalt offen, und vielleicht ist es dieser Spalt, durch den Licht auf die Gegenstände fällt und sie in den Schein jenes Nichtidentischen taucht, von dem Adorno spricht.

Wie auch immer man die von Adorno ins Spiel gebrachte Nichtidentität veranschaulichen mag – sie führt zu der Einsicht, dass jeder Versuch der Bestimmung eines Wesens des Essays scheitern muss. Wir haben es mit einer Gattung zu tun, die sich darin zur Schau stellt, dass sie sich einer letzten Bestimmung entzieht. An dieser schillernden Eigenschaft zeigt sich ihr experimenteller Charakter. Der Essay ist immer in Zuge der

[16] Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. In: Ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt/Main 1958, S. 22.

[17] Adorno: Der Essay als Form, S. 38.

Einschreibung, das heißt, er öffnet erst das Feld, auf dem zu sehen sein wird, was die Einschreibung geleistet hat. Jedenfalls ist das von Montaigne her so zu verstehen; gewiss hat der Essay im Laufe der Zeit auch konventionelle Seiten ausgebildet, wie zum Beispiel im Biographischen oder in standardisierten Schreibweisen, die einmal vom Essay inspiriert worden sind, dann aber zu Mustern wurden, deren man sich leicht bedienen kann, also schlechte Fortschreibungen, anstatt experimentelle Einschreibungen geworden sind.

In der bewegten Geschichte seiner Identitätssuche führte diese fehlende Orientierung dazu, dass man den Essay regelmäßig diskreditierte, wo man sich der Aufgabe stellte, ihn zu bestimmen. Man bezichtigte ihn des literarischen Vagabundierens oder bezeichnete ihn mit allerlei hilflosen Vergleichen, so etwa als verzogenen Abkömmling der Epik, als prosaisches Kuckucksei oder als das Chamäleon unter den Kunstformen. Der Essay, so konnte man lesen, sei „eine unselbständige, unreine Gattung", „zwitterhaft von Wesen" und er „bewohne ein ästhetisches Niemandsland"[18].

In seinem Erscheinungsbild ermittelte man die Merkmale unverbindlicher Spielerei, frankophiler Frivolität und privilegierten Müßiggangs. Der abgestandene Individualismus geistesaristokratischer Relikte, so die einschlägige Kritik, die von der Linken an den Essay herangetragen wurde, bezeuge die Mentalität des Ästhetizisten, der sich ganz bewusst aus den gesellschaftlichen Debatten herauszöge und stattdessen lieber die große Predigt mit der geheimnisvollen Hintergrundstrahlung von Unsagbarkeit und Abdankung bediene.

Recht spät und mit Hilfe der zitierten Schrift Adornos kam man darauf, dass man es auch anders sehen könnte. Die Überzeugung, ein gestalterischer Aspekt gehöre zu jeder Ausdrucksleistung, holt die vom Essay lange vorausprojizierte Haltung ein, Spiel und Erkenntnis stünden sich einander keineswegs feindlich gegenüber, sondern seien im Gegenteil in

[18] Vgl. Ludwig Rohner: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Neuwied, Berlin 1966, S. 619f.

praktisch jeder Situation füreinander förderlich. Mit dem Spiel rückt ein Aspekt in den Vordergrund, dem man bei der klassischen Bestimmung von Gattungen nicht viel Beachtung glaubte schenken zu müssen: der Prozess der Textentstehung selbst.

In der Doppelbelichtung als Text und Charakter weist der Essay immer wieder neu auf die Prozesse von Denken und Schreiben hin. Darin gibt es keine Gewissheiten, sondern allenfalls Experimente, die um das Verhältnis von Subjekt und Wissen herum angeordnet sind. Was man Essay nennt, stellt sich in erster Linie als Versuchsanordnung zwischen Subjekt und Wissen im Prozess von Lesen und Schreiben dar. Hierbei ereignet sich im günstigsten Fall der Durchbruch zur Modernität des literarisch produktiven Handelns.

Montaigne fragt: Was weiß ich denn überhaupt? Und mit Sokrates kommt er zu der Überzeugung: Nicht viel, vielleicht gar nichts. In einem Zeitalter, in dem jeder um jeden Preis Recht behalten will, stellt Montaigne das Wissen selbst auf die Probe. Und beleuchtet das Verhältnis von Subjekt und Wissen von Grund auf neu. Seine Fragestellung erweist sich als geistiges Kardinalproblem der Neuzeit. Da es festes Wissen nicht gibt noch geben kann, kann auch das Subjekt dieses Wissens nichts weiter als ein schwankendes Rohr im Wind sein. In diese Szenerie tritt das Schreiben als Experiment und als offene Frage. Das ist, was in Montaignes Turm geschieht; es ist das Laboratorium des Essays. Er betreibt die Einschreibung des Individuums ins literarische Feld der Neuzeit, indem er dieses Feld allererst öffnet. Denn zuvor war das Individuum reine Theorie, eine Projektion des Aristotelismus, eine metaphysische Größe. Mit Montaigne wird es zur lebenspraktischen Aufgabe. Wer bin ich? Was weiß ich? Wie soll ich leben?

*

Als markante Evolutionsgestalt des Essays erscheint die Bifurkation. Der Acker, auf dem der Essay anfangs wächst, weist zwei Furchen auf,

die parallel zu einander verlaufen und an manchen Stellen miteinander in Kontakt oder auch in Konflikt geraten.

Bis hierher, im Lichte der Erfindung Montaignes, ging es um die artistische Spielart des Essays. In ihr wird das Schreiben und seine Inszenierung zum Markenkern des Essayisten, welches ihn als Künstlerphilosophen von allem Feuilletonismus, von altmeisterlicher Serenität und kleinmeisterlichem Schwadronieren fernhält.

Diese Furche ist jedoch nicht die einzige. Von England aus hat sich eine Linie herausgebildet, die eine ganz nüchterne und alles in allem sachliche Praxis des Essays repräsentiert. Deren Reichweite durchdringt schon im 18. Jahrhundert die Philosophie des britischen Empirismus, wenn umfangreiche, in Buchform erscheinende Abhandlungen Titel wie „An Essay concerning human Understanding" tragen.

Von Autoren wie Francis Bacon, David Hume, John Locke oder Alexander Pope aus gelangt ein Verständnis in die angelsächsische Welt, von dem her die Abhandlung eines Sachthemas in den allermeisten Fällen Essay genannt wird.

Ralph Waldo Emerson steht als der herausragende Vertreter dieses Phänomens für die amerikanische Kultur, in welcher der Essay als mehr oder minder freie Abhandlung, in deren Verlauf die Meinung des Autors durchaus in den Vordergrund treten darf, größte Selbstverständlichkeit erlangt hat. Die Folgen davon schlagen sich manifest im Bildungssystem nieder. Von ihrer Schulzeit an bezeichnen im angelsächsischen Raum Schreibende ihre nichtfiktionalen Hervorbringungen als Essay.

Das 19. Jahrhundert wird in Auseinandersetzung mit Emerson auch im deutschen Sprachraum den Essay bald schon als ebenso innovative wie pathosgeladene Form der Abhandlung adaptieren. So kann von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als einer Epoche des klassischen Essays gesprochen werden. Die Zeit der monumentalen Geschichts- und Geisteswissenschaften sollte den Essay dem großen wissenschaftli-

chen Aufsatz, der ein Thema durchaus auch einmal erschöpfend zu behandeln versucht, bis zu einem hohen Grad annähern.

Dennoch bleibt die Länge ein Kriterium. Man sollte den Essay an einem Nachmittag, einem Abend oder zumindest in einer Sitzung lesen können. Daran hält man bis heute fest, wiewohl die Form des Großessays im Verlauf des 20. Jahrhunderts durchaus an Konjunktur gewonnen hat. Höchstwahrscheinlich ist das interessanteste Werk, das vehement als Großessay in Erscheinung tritt, Elias Canettis 1960 erschienenes Buch „Masse und Macht".

Bei Canetti ist eine Konfrontationshaltung gegen die akademische Wissenschaft zu spüren, die bis in die Feinheiten seines Textes reicht. Die Geistes- und Sozialwissenschaften verweigern es bis heute, Canettis Thesen zu Masse und Macht in ihre Forschungslandschaften Eingang finden zu lassen. Auch heutige Rezipienten von „Masse und Macht" stehen vor einem seltsamen Phänomen. Sie lesen ein Buch, das wie eine wissenschaftliche Abhandlung auftritt, als literarischen Text, aber eben auch nicht als Roman. Mehr als jedes andere monumentale Werk im 20. Jahrhundert scheint „Masse und Macht" ein genuines Beispiel für literarische Forschung unter dem Leitstern des Essays zu sein. Ein Signum dessen liegt wohl darin, dass die etablierten Disziplinen, die in diesem Buch zu Sprache kommen, konsultiert werden und in deren Namen Erkenntnisse dargelegt werden, mit dem Buch nichts anfangen können.

An dem darin ausgetragenen Konflikt zeigt sich, dass die Aneignung des Essays durch die Wissenschaften im 19. Jahrhundert nicht unwidersprochen blieb, sondern einen Streit eigener Qualität heraufbeschwor. Die Verwissenschaftlichung des Essays wirkt bis heute nach. Sie scheint die artistische Seite des Phänomens schlechterdings zu ignorieren. Nicht wenige Zeitgenossen würden jetzt den Essay ganz einfach als eine frei gestaltete Abhandlung verstehen, die auf bestimmte Formvorgaben verzichten kann und daher allseits einsetzbar ist, wo es darum geht, Sachtexte in verständlicher Diktion zu verfassen. Wo sich Wissenschaft einem breiteren Publikum vermitteln möchte, greift der Spezialist zum

Essay und signalisiert so das Bemühen, verständlich zu bleiben, auch angesichts schwieriger Sachverhalte.

Nicht zuletzt aus diesem Grund treffen wir die Bezeichnung Essay jetzt überall an, nicht nur in der Literatur, sondern auch im Journalismus, im Film oder in der Bildenden Künsten, aber eben auch in den Kulturwissenschaften, vor allem dort, wo man sich auf den Konflikt zwischen den zwei Strängen einlassen wollte und nicht mehr wie in den alten Lehrstühlen die schweren Vorhänge zuzog, wenn er vor dem Fenster auftauchte.

Fast scheint es so, als hätten sich unsere intellektuellen Produktionsverhältnisse auf den Modus des Essays eingependelt, als hätte ihn, den unsicheren Kantonisten, die Kultur für ihre Produzenten zur Kompetenzgrundlage erklärt. Das reicht bis in die Publikationsformen des Internets. Ist Bloggen in vielen Fällen nicht eine zeitgenössische Spielart des Essays? Ganz von der Hand zu weisen ist eine gewisse Abkunft des Bloggens aus den Entwicklungslinien des Essays gewiss nicht. Doch scheint es öfter die Nähe zum bloßen Meinen als die Umsetzung der Geste des Nichtidentischen zu sein, was uns in Blogs erwartet. Zudem wollen Blogger gar keine Essayisten sein, sondern Blogger. Das Internet schafft neue Schreib- und Kommunikationsstrategien, die insofern unliterarisch erscheinen, als sie nicht an der Kunstähnlichkeit eines Formprinzips ausgerichtet sind, sondern am nervösen Warten auf das Nächste, am Fließenlassen der Gedanken, oft auch am Konzept des bad writing, das sich keiner schulmäßigen Norm mehr unterwerfen möchte, sei sie auch noch so freigeistig konzipiert. Kurz, viele Ausdrucksformen im digitalen Rahmen verzichten bewusst auf alles Literarische und weisen jeden literarischen Anspruch von sich. Auf eben dieses Literarische, Stilistische und Formversessene kann der Essay nicht verzichten, ohne sich aufzulösen. Neben der in den sozialen Netzen betriebenen hektischen Arbeit am Vergessen kann der Essay in den unterschiedlichen Medien demnach problemlos bestehen und muss sich nicht verwechseln lassen.

Gleichwohl trägt die im Zuge der Akademisierung breiter Schichten und dem Siegeszug des Internets entdeckte Professionalisierung des Amateurs eben auch den Namen des Essays. Darin ist für die heutige Zeit auf dem Essay-Acker eine dritte Furche entstanden, in deren Verlauf der Literaturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk die „Ubiquität des Essays" entdeckt hat.[19] Das bedeutet, der Essay ist überall oder kann überall auftauchen. Vor ihm ist man nirgends sicher. Jederzeit kann sich irgendjemand zum Essay ermächtigen. Es handelt sich in gewisser Weise um das Phänomen, das Tucholsky in der späten Phase der Weimarer Republik als das Auftrumpfen des dilettierenden Schwätzers erkannt und gebrandmarkt hat.

Dass der dritte relative junge Strang der Essay-Entwicklung gegenwärtig besondere Konjunktur erfährt, heißt keineswegs, dass die beiden anderen Stränge abgestorben wären. Sie sind es, die uns in höchst unterschiedlichen Spielarten ihrer Kombinatorik auch im Radio-Essay[20] begegnen.

Gerade der Essay im Rundfunk, wie er sich seit den Jahren der Reeducation als Kulturfunk entwickelt hat, legt die Vermutung nahe, dass es zwischen den beiden wesentlichen Ausprägungen der Gattung keinen ernsthaften Konkurrenzkampf geben kann. Doch blieb es in den beiden anscheinend einander so fremden Lagern – hier den Artisten des Nichtidentischen, dort den Liebhaber der großen Abhandlung - keineswegs ruhig. Je sicherer der Zugriff der Professoren auf essayistische Schreibweisen wurde, desto nervöser zeigte man sich im Lager der Künstler.

Am Ende des 19. Jahrhunderts macht sich in diesem Rahmen eine Bewusstseinsspaltung bemerkbar, die die Kultur insgesamt betraf. Da der Essay einerseits eine Verkörperung produktiver Typologien darstellt und andererseits den Ideenhorizont auch noch des trockensten Sachthe-

[19] Vgl.: Wolfgang Müller-Funk: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin 1995.

[20] Vgl. zum Radio-Essay als Zugpferd der „großen Kulturmaschine Funk" den Essay von Stephan Krass: Radiozeiten. Vom Ätherspuk zum Podcast. Springe 2022, S. 171ff.

mas aufzunehmen bereit ist, wird er zum Austragungsort eines grundlegenden Konflikts zwischen einer weitläufig referierenden und einer artistisch experimentellen Intellektualität. Manchmal wird dieser Konflikt in einem einzigen Subjekt ausgetragen. Das beeindruckendste Beispiel wurde in dieser Hinsicht wohl von dem Philosophen Friedrich Nietzsche gegeben, der in seiner intellektuellen Biographie den Übergang von der akademischen Abhandlung zur Schreibweise des Nichtidentischen und zur Verkörperung der Idee in denkbar radikaler Form repräsentiert.

*

Als junger Philologe wägt Friedrich Nietzsche in seinen „Unzeitgemäßen Betrachtungen" Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben gegeneinander ab. Er gelangt zu der Feststellung, dass der Nachteil den Nutzen weit überragt. Versucht Nietzsche in diesem frühen Aufsatz, der selbst noch die Erscheinungsform einer klassischen Abhandlung aufweist, argumentativ darzulegen, was es mit der Historie und dem Leben auf sich habe, so wechselt er schon bald das Genre, entwickelt sich zum Artistenphilosophen und repräsentiert in seiner gesamten Denk- und Lebensweise eine essayistische Existenz.

Als Nietzsche damit beginnt, selbständig und das heißt: nicht mehr im vorgefertigten Bedingungsrahmen akademischer Regularien zu schreiben, löst er die klassische Abhandlung auf und wird in kurzer Zeit zu einem virtuosen Rollenspieler von experimentell vertretenen Perspektiven. Das Langstreckenphänomen des geordnet argumentierenden Aufsatzes weicht einer Sequenz von funkensprühenden Kurzprosaentwürfen, die sich zu einer ausgreifenden, sehr eigenwilligen Essayistik auswächst.

Indem Nietzsche als Künstler philosophiert, agiert er als Essayist. In diesem Wechsel der Ebenen kommt sein Widerstand gegen die historische Wissenschaft seiner Zeit nicht nur zum Ausdruck. Er gelangt

buchstäblich vor den Augen der Welt, die er verändern will, zur Aufführung. Nietzsche wird zu dem Denker, der sich selbst als Denker ganz und gar verkörpert; er wird zu einem Phänomen seines Textes und gibt seinem Schreiben ganz im Sinne des Essays eine Doppelnatur, als Text und Charakter, als Denken und Lebensform.

Der Wanderer von Sils-Maria geht sogar noch weiter. Es genügt ihm keineswegs, den historistischen Monumentalismus seiner Epoche zu zersetzen. Er treibt den Essay als Waffe im Kulturkampf auch noch über den Essay als Form hinaus und in Bereiche einer mit dem Einsatz seiner ganzen Person zelebrierten Lebenshaltung hinein. Als radikaler Essayist vollzieht Nietzsche die Verschmelzung von Denken und Ästhetik in einem performativen Akt, der seine gesamte Existenz umgreift. In der Spätphase seines Schreibens wird er die Haltung des Künstlerphilosophen im Horizont des Essayismus als die jede bis dahin bekannte intellektuelle Haltung überragende Seinsweise des „Freien Geistes" bestimmen.

Dass Nietzsche irgendwann keinen Halt mehr finden konnte, liegt nicht zuletzt in der Tatsache begründet, dass er sich im Spiel seiner Verkörperungen immer tiefer verstrickt und schließlich darin verloren hat, so dass er zuletzt in seinen Verkörperungsgesten pausenlos zwischen Welterlöser und Hanswurst hin und her schwankte.

Nietzsches Essayismus war ein Heroismus der Einsamkeit. Niemand in seiner Zeit konnte und wollte dem folgen. Auch die ersten Adepten seiner heroischen Gestik feierten das groteske Personal seiner Prophetien, feierten Zarathustra, huldigten dem Übermenschen oder beschworen die Zügellosigkeit der blonden Bestie. Viel später erst entdeckte man hinter all diesen Masken und Verirrungen den Sprachkünstler des Essays.

In der Spaltung in Text und Persona liegt der wesentliche Faktor von Nietzsches Radikalität als Philosoph. Nietzsche bestimmt neu, was ein Philosoph sein soll. Die biographische Figur des Denkers wird immer umfassender von der Person des Essayisten eingenommen und schließ-

lich von ihr überlagert. Damit verkörpert Nietzsche wie kein Zweiter die Einschreibedynamik des Essays, und man darf heute davon ausgehen, dass dies sein bleibender Verdienst im Hinblick auf die Philosophie und die Literatur der Gegenwart ist. Eben darin ist Nietzsches Schreiben ein aktives, niemals stillstehendes Forschen und nicht bloß ein demonstratives Denken. Sein Essayismus forscht nach dem Feld seiner Einschreibung; darin nimmt Nietzsche spätestens seit der „Fröhlichen Wissenschaft" (1882) die Haltung des permanenten Experiments ein.

Nietzsche schuf zunächst eine Figur, die typischerweise nicht schrieb, die jedoch das Alter Ego seiner Ideen sein sollte, den seltsam versprengten und geradezu biblisch archaischen Propheten Zarathustra. Dieser repräsentiert den ersten umfassenden Versuch der Verkörperung der Ideen, die Nietzsche entwickelt. Nach und nach aber macht sich Nietzsche selbst diese und andere Verkörperungen zu eigen. Die Lehren, die er zu verkünden hat, werden in der letzten Phase seines Schaffens immer vehementer mit Gesten einer Inszenierung ausgestattet, die ihn zuletzt in die aberwitzigsten Rollen schlüpfen lässt.

Nietzsche verkörpert die Gestaltwerdung des Essayismus, von der sich Musils Vorstellung eines „Meisters des innerlich schwebenden Lebens" ableitet. Dieser ist im Wesenskern keineswegs Philosoph. Der Essayist erscheint als ein Zwischenwesen im wörtlichen Sinne. Musil schreibt, sein „Reich liegt zwischen Religion und Wissen, zwischen Beispiel und Lehre, zwischen amor intellectualis und Gedicht, sie (die Essayisten) sind Heilige mit und ohne Religion, und manchmal sind sie auch nur Männer, die sich in ein Abenteuer verirrt haben."

*

Nietzsche hat Montaigne als die Erscheinung des Freien Geistes auf Erden gefeiert.[21] Zwischen Montaigne und Nietzsche existiert eine elek-

[21] Siehe dazu: Vivietta Vivarelli: Montaigne und der „Freie Geist". Nietzsche im Übergang. In: Nietzsche-Studien 23 (1994), S. 79-101.

trische Ladung, die über die Zeiten hinweg gespannt scheint und besondere Energien ins 20. Jahrhundert bis zu uns hin transportiert. Was ist das Kennzeichen des Freien Geistes, aus dem der Essay seine ästhetische Entfaltungskraft zieht?

Das von Montaigne im Vorwort seiner Essais erhobene Nacktheitspostulat erweist sich bei der Beantwortung dieser Frage als vielsagendes Moment. Derjenige, der sich ganz und gar nackt zeigen will, nimmt als Publikum nur seinen engsten privaten Kreis an, also eine kleine Anzahl an möglichen Lesern, die den Autor ohnehin schon gut kennen und von denen es fraglich ist, ob sie ihn so nackt überhaupt sehen wollen.

Zugleich sagt er, dass es die Zivilisationsstufe verbiete, sich in solcher Nacktheit auch seinen Nächsten gegenüber zu präsentieren. Montaigne spielt mit dem Topos der Ursprünglichkeit, in dem sich ein Wahrheitsfundamentalismus verbirgt: Die Vorstellung, es gäbe eine Erscheinungsform der absoluten subjektiven Wahrheit, einen wahren Nullpunkt der Aussage des So-wie-ich-bin.

Damit konstruiert Montaigne einen Leser, wie es ihn bis zu ihm hin noch nicht gegeben hat. Der Leser seiner Essays wird in die Intimbeziehung zwischen Ich und Textgenese einbezogen, er bleibt nicht nur Beobachter, sondern kommt selbst in den Genuss jener Intimität, die der Autor suggeriert.

Eine andere, ganz neue Art und Weise der Rezeption scheint somit möglich. Nicht mehr sind es die alten Autoritäten - die Montaigne gleichwohl seinen Lektüren unterlegt – an denen der Authentizitätsgrad des Verstehens zu messen wäre. Es ist nun das innere Verhältnis der Prozesse von Lesen und Schreiben selber, auf die es ankommt. Die Bekenntnisse zu einer neuen Aufrichtigkeit, die dabei entstehen, wirken entwaffnend. Es wird nicht mehr so getan, als sei man im Bemühen zu verstehen in die Intentionsströme eines Autors eingetaucht. Vielmehr sagt man frank und frei, wo das eigene Verstehen scheitert, dass man hier und dort die Lektüre abgebrochen hat und dass das Missverstehen

keine Katastrophe sein muss; vielmehr könne es eine durchaus produktive Note beinhalten.

In dieser unscheinbaren Volte der rezeptiven Aufrichtigkeit liegt der kleine Schritt in die neue Freiheit des Subjekts. Die Genesis des Schreibakts verdrängt die Auctoritas der alten Wahrheiten. Das Mittelalter ist zu Ende. Die Starre der Autoritätsgläubigkeit löst sich und wird sogleich von einer ungeahnten Flexibilisierung der Ansichten abgelöst. Stil, so wird sich nun erstmals zeigen, ist der Wahrheit überlegen, zumindest im Sichtfeld des Essays. Das Spiel von Wissen und Nichtwissen im Subjekt und in seinem Schreiben tritt an die Stelle von Autoritäten, denen nur noch Kommentarfunktionen zukommen. Das Subjekt, das Montaigne ins Spiel bringt, basiert auf dem Gedächtnis des Körpers. Das zeigen die Essais in jedem ihrer Züge. Immer wieder geht Montaigne von seinen Körpererfahrungen aus und versucht sie in die Artikulation zu bringen. Sein Schreiben hat keinen platten autobiographischen Hintergrund, sondern spürt dem tiefen Ich nach, den opaken Kern des Existierens als Körper in der Zeit. Montaignes Schreiben erscheint somit als die erste offene Form des literarischen Embodiments auf der Grundlage primärer Sätze. In seinen Essais zeigt er immer wieder den Textteppich, auf dem er steht und der in ihm und seinem Schreiben weitergewebt wird. Aber zugleich führt er jeden seiner Sätze auf das Körpergedächtnis seines Ichs zurück und gibt ihnen den literarischen Anschein des Primären, nur so Sagbaren, Originalen und Lebendigen.

Montaigne lässt auf sein Vorwort eine Reihe von Betrachtungen folgen, die aus einer Mischung aus Lektüre, persönlicher Reflexion und leichter philosophischer Spekulation zusammenzusetzen sind, angereichert durch Zitate und Sprüche, voller Abschweifungen, skeptischer Abbrüche und Kehren, alles in allem ein Festival der Verweise und Thesen, des Zweifels und des anthropologischen Humors, will sagen: die Inspizierung der Weltbühne als Aufführungsort eines grotesken, tragikomischen Stückes, das jede Generation von Neuem auf den Spielplan setzt.

Ein Stück, das vieles zeigt und noch mehr verbirgt und das ein Faktum gerade nicht ans Licht bringt: jene Nacktheit, das So-wie-ich-wirklich-Bin des Schreibenden, die Montaigne vor Augen steht und die er nicht liefert, weil er sie gar nicht liefern will. Intimität wäre hier vielmehr als ein Versprechen von Enthüllung zu begreifen, dessen Subjekt im Verlauf seiner Einlösung ständig die Kostüme wechselt. Auch kann es diese Nacktheit gar nicht geben, denn es gibt nicht die eine und letzte Wahrheit des Ichs. Das Embodiment seines Schreibens ist anderer Art. Nicht die Nacktheit des Ichs ist sein Fundament, sondern das Faszinationspotenzial des primären Satzes.

*

Das listenreiche Ich des Freien Geistes gibt sich bei Montaigne zunächst recht treuherzig. Zugleich spaltet es sich in derart viele reflexive Einheiten, experimentelle Perspektiven und kühne Collagen auf, dass man es bald schon nicht mehr als den privaten Einzelfall ansehen kann, den zu sein es bei jeder Gelegenheit vorgibt und auf dessen Terrain es sich immer wieder zurückzuzieht. Vielmehr erkennt man den Freien Geist als den, der er ist: als Rollenfigur eines dynamischen Textbegehrens.

Aus dieser multiplen Autorfunktion entsteht die Persona des Essayschreibers. Es ist die Verkörperung der Idee durch einen Schreibenden im Verlauf eben dieses Schreibens. Die Persona des Essays ist die dritte Gestalt nach dem Autor und seinem Text, die, wie es bei Musil heißt, „das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt." Und Musil fügt hinzu: „Nichts ist dem fremder als die Unverantwortlichkeit und Halbfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt."[22]

Es geht also gar nicht um jene Subjektivität, die man landläufig dem Essay so gerne zuschreibt und ihn damit in den Status eines wohlfeilen

[22] Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, Bd. 1, S. 253.

Spekulierens und selbstgefälligen Sinnierens versetzt. Die Lage ist seit Montaigne eine ganz andere: Der Verkörperungsakt des Schreibens markiert den Ursprung des Freien Geistes als Gründungsfigur des Essays. Die Pluralität des Ichs erweist sich in Lektüren, die wiederum nach Schreibakten verlangen. Im Labor der Turmbibliothek kommt neben dem Autor und seinem Text noch eine dritte Größe zum Vorschein: die Verkörperung des Essayisten, einer Kunstfigur des Schreibens und Denkens, die als die experimentelle Dynamis des gesamten Einschreibeverfahrens verzeichnet werden kann. Nennen wir diese Verkörperung mit Nietzsches Worten über Montaigne den Freien Geist.

Im Vollzug dieser Tendenz schweift der Freie Geist in seinen Büchern, zu denen er sich in seinen Schlossturm zurückgezogen hat, scheinbar absichtslos umher. Auch plagt ihn keinerlei Ehrgeiz des rechten Verstehens oder des kontinuierlichen Erarbeitens.

In dem Essay „Über Bücher" bekennt er: „Stoße ich beim Lesen auf Schwierigkeiten, zernage ich mir denn auch nicht die Nägel darüber, sondern lasse die Sache, nachdem ich sie zwei, dreimal vergeblich angegangen bin, auf sich beruhen. […] Denn mein Geist lebt vom ersten Zugriff: Was sich mir nicht auf Anhieb erschließt, tut es um so weniger, je mehr ich mich hineinbohre."[23]

Montaigne versucht stets, eine primäre Souveränität gegenüber der Sache zu bewahren, der er sich widmet. Entscheidend ist für ihn, dass er das Heft in der Hand behält und sich nicht von Autoritäten dominieren lässt, die sich bei genauerem Hinsehen als Scheinautoritäten entpuppen. Das gelingt ihm aber nur in der Kunstfigur, die er schreibend und lesend erzeugt, in den fiktiven Verpuppungen als Essayist. Daneben ist Montaigne nämlich noch eine biographische Gestalt, die ganz andere Aufgaben erfüllt, ganz andere Probleme zu bewältigen hat und die keineswegs identisch mit dem ist, was der zurückgezogene Schreiber in seiner Bibliothek vollführt.[24]

[23] Montaigne: Essais, S. 202.

[24] Gerade diese Spaltung zwischen dem biographischen Ich Montaignes und dem Ich des Essayisten

Lesen begreift der Freie Geist gleichermaßen als eine Praxis der Freiheit und des Genießens dieser Freiheit; das sich ans Lesen anschließende Schreiben potenziert die Geltung dieses Anspruchs nochmals: „Wenn mir das eine Buch mißfällt, nehme ich ein anderes zur Hand; und der Lektüre widme ich nur die Stunden, in denen das Nichtstun mich anzuöden beginnt."[25]

Aus diesem ebenso spielerisch privaten wie weitgesteckten Impulsrahmen des Freien Geistes gewinnt der Essay seine vitalen Kräfte. Keine der sogenannten Naturgattungen vermag die Freiheit des Subjekts gegenüber dem Text, ja gegenüber der ganzen Welt im Text selber zu inszenieren. Mit dem Freien Geist erfindet Montaigne eine Gestalt, die dazu in der Lage ist, die literarische Transformation einer Freiheit durchzuführen, die sonst keinen Raum und keine Möglichkeiten zu ihrer Selbstbehauptung hätte.

Die alten Gattungen liegen an der eisernen Kette ihres formästhetischen Herkommens. Doch der moderne Mensch agiert vom Anspruch seiner Freiheit aus, und eben dieser Anspruch wird von Montaigne zum ersten Mal literarisch vertreten. Womit nicht gesagt ist, dass diese Freiheit in vollem Umfang verwirklicht sein muss oder jemals Wirklichkeit werden kann. Sie bleibt aber als Anspruch immer präsent. Auch wenn Freiheit weder politisch noch privat eine Errungenschaft wäre, würde sie literarisch als unveräußerlicher Anspruch jedes Mal gesetzt, wenn der Essayist in Aktion tritt.

Dasselbe Souveränitätsverlangen entfaltet Montaigne bei der Stoffwahl. Worüber soll man schreiben? Die Geste des Laien, des selbster-

arbeitet Volker Reinhardt in seiner Biographie klar und deutlich heraus. Montaignes politische Figur in seiner Zeit ist keineswegs von dem zu trennen, was er in den Essais verhandelt. Doch erscheint der isolierte Schreiber, dem der Rückzug aus der Zeit tatsächlich gelingt, zugleich als Kunstfigur, die geschaffen werden musste, um ein Aussageforum zu erhalten, in dem die Freiheit des Denkens und Aussprechens angesichts der ihn umgebenden repressiven Strukturen überhaupt erst möglich werden konnten. Die Kunstfigur des Essayisten erscheint so gerade als Verkörperung einer politischen Figur angesichts der religiösen Intoleranz und der gewaltbereiten Unduldsamkeit, die von allen Seiten auf das Ich ausgeübt wird. (Vgl. Reinhardt: Montaigne, passim).

[25] Montaigne: Essais, S. 202.

klärten Nichtexperten, ist hier grundlegend und wird zum Ausgangspunkt einer spezifischen Methode, denn, so Montaigne in dem Essay „Über Demokrit & Heraklit“:

> Nichts gibt es, worauf das Denken nicht anwendbar wäre, und worin es nicht ein Wörtchen mitreden wollte. Deshalb benutze ich für die Versuche, die ich hier damit mache, jedweden Anlaß.

Was in anderen Zusammenhängen als Dilettantismus erscheinen würde, wird dem Essayisten zur freigeistigen Methode und darin zur Herausforderung an die Notwendigkeit, sich gegenüber einem Thema oder einer Frage offen zu positionieren:

> Handelt es sich um einen Gegenstand, von dem ich keine Ahnung habe, erprobe ich mein Denken erst recht daran, indem ich ihn von Weitem ins Auge fasse; entdecke ich hierbei eine Furt, sondiere ich sie, und finde ich sie für meine Statur zu tief, bleibe ich am Ufer. [26]

Auch bei der Auswahl der Gegenstände zeigt sich Montaigne flexibel: „Stets ergreife ich die erstbeste Sache, die der Zufall mir bietet. Ich finde sie alle gleich gut. Dabei plane ich nie, sie erschöpfend darzulegen, denn von nichts sehe ich das Ganze (noch tun das jene, die versprechen, es uns sehen zu lassen).“ [27]

Die Dinge des Lebens kommen auf den Essayisten zu; die Welt ist ein Raum, der sich in vielen Facetten öffnet, wenn man Montaignes Blick übernimmt. Ein gleichsam erkenntnistheoretischer Hinweis dazu findet sich in der zitierten Stelle: Ich sehe von nichts das Ganze. Der in Klammern stehende Zusatz erweitert diese Bemerkung ins Grundlegende: Noch tun das jene, die versprechen, es uns sehen zu lassen.

*

Entscheidend für die Entwicklung des Essays im Gestaltungshorizont des Freien Geistes ist aber das Moment der Verkörperung. Schreiben ist ein Resultat des Embodiments: Alles Erleben wird nicht nur im Gehirn,

[26] Montaigne: Essais, S. 153.

[27] Montaigne: Essais, S. 153.

sondern im gesamten Körper abgespeichert. Von hier aus drängt es in den Ausdruck, nicht immer im gleichen Maße, in gleicher Intensität, aber tendenziell geschieht es doch immer wieder, dass sich das Körpergedächtnis meldet und zur Einschreibung drängt.

Schreiben als ein In-Szene-Setzen ist ein existenzielles Ventil, es schafft einen ebenso experimentellen wie produktiven Horizont. Der Essay-Schreiber kennt weder den Geltungsanspruch von Wahrheit noch den Punkt, von dem aus absolute Sicherheit des Urteils zu bestimmen wäre. Er sucht die Rolle, die er auf den Bühnen der Schrift einnehmen kann, um für seine Sicht jeweils eine Figur, eine Haltung, eine Erzählung zu gewinnen. Der Akt des Schreibens und mithin die Zeit des Schreibens, der Gang der Produktion, überlagert jegliche Urteilsbildung und argumentative Durcharbeitung eines Themas.

Verkörperung der Idee und Erzählung gehören zusammen. Wer einen Sachverhalt erzählt, anstatt ihn zu dozieren, schlüpft bereits in eine Rolle, spricht nicht mehr als Sachwalter der Erkenntnis, sondern als Performer einer bestimmten Sicht der Dinge und ihrer Verästelungen. Der Freie Geist folgt einem Perspektivismus, den er bejaht und den er für wahrhaftiger hält, als die Wahrheitspostulate der Wissenschaft: Stil ist auch hier der Wahrheit überlegen.

Zwei Arten essayistischer Verfahren treten im Anschluss an Montaigne auf den Plan. Die einen nutzen den Relativismus der Perspektiven, um Behauptungen zu kreieren, die ihre Überzeugungskraft aus sich heraus, aus ihrer Textfigur entfalten sollen. Sie begreifen den Text, den sie verfassen, als Formprinzip und als Fluchtpunkt ihres Skeptizismus. Die Textgestalt inszeniert hier die Perspektive.

Die zweite Gruppe zeigt die Perspektive in der Gestalt eines Essayisten selbst, d. h. in einer schwankenden, unsicheren Zeitgenossenschaft, einem auftretenden Komödianten des Daseins und des Denkens, der als solcher aber stets eine ganz eigene philosophische Dimension repräsentiert. Beide Figurationen können in der französischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts in ihrem Zusammenstoßen beobachtet werden.

Es handelt sich zum einen um den Typus des Moralisten, der im kritischen und nicht selten zynischen Aphorismus eine Textfigur kreiert, die das Argument extrem verdichtet und dadurch haltbar macht. Zum anderen handelt es sich um Figuren, die als lebensechte Verkörperungen eines radikalen Relativisten auftreten, wie es etwa in Denis Diderots berühmten Dialogen „Jacques der Fatalist" sowie „Rameaus Neffe" der Fall ist.

Letztere vertreten als fiktive Figuren die ganze Leichtigkeit des essayistischen Daseins und gewähren dem skeptischen Relativismus einen schillernden Auftritt. Sie bilden bis hin zu Musils Figur Ulrich eine Kette von Verkörperungen, eine ganze Genealogie fiktiver Lebenskunst-Performer.

In Diderots „Neveu de Rameau", einem für die Geschichte des Essays zentralen Text, kommt es zum direkten Aufeinandertreffen dieser beiden Inkarnationsformen. Die Figur des Ich-Erzählers gibt sich als schweifender Räsoneur, der regelmäßig im Palais Royal seine Gedanken spazieren führt:

> Ich unterhalte mich mit mir selbst von Politik, von Liebe, von Geschmack oder Philosophie und überlasse meinen Geist seiner ganzen Leichtfertigkeit. Mag er doch die erste Idee verfolgen, die sich zeigt, sie sei weise oder töricht.[28]

Dieser Erzähler nennt seine Gedanken dann auch seine Huren, womit das Milieu seiner Intellektualität hinreichend veranschaulicht wäre. Rameaus Neffe hingegen, dessen Bekanntschaft der Erzähler alsbald macht, erweist sich als das Gegenbild zu diesem Selbstgenießer, sein unerhörtes Negativ, in dem sich die spielerische Relativität in die Aufspaltung seiner Person, wenn nicht sogar seiner Persönlichkeit gewandelt hat:

> Nichts gleicht ihm weniger als er selbst. Manchmal ist er mager und zusammengefallen, wie ein Kranker auf der letzten Stufe der Schwindsucht. […] Den nächsten Moment ist er feist und völlig, als hätte er die Tafel eines Financiers nicht verlassen. […] Heute, mit schmutziger Wäsche, mit zerrissenen Hosen, in Lumpen gekleidet und fast ohne Schuhe, geht er mit ge-

[28] Denis Diderot: Rameaus Neffe. Übersetzt von Johann Wolfgang Goethe. Frankfurt/Main 1995, S. 9

> beugtem Haupte, entzieht sich dem Begegnenden, man möchte ihn anrufen, ihm Almosen geben. Morgen, gepudert, chaussiert, frisiert, wohl angezogen, trägt er den Kopf hoch, er zeigt sich und ihr würdet ihn beinah für einen ordentlichen Menschen halten.[29]

Man könnte in den Figuren des Erzählers und des Neffen zwei Seiten der essayistischen Verkörperungskunst erblicken – eine innere und eine äußere Seite. In jedem Fall aber zeigt Diderots Dialog, wie tief die Mentalität des Essays in der Mitte des 18. Jahrhunderts bereits in Frankreich verankert gewesen ist. Bezeichnend ist die Radikalisierung dieser Typologie in der Figur des Neffen des Komponisten Rameau, als der er sich vorstellt.

Dieser Zeitgenosse gibt sich nicht bloß als zynischer Moralist, der keinen gesellschaftlichen Stand mehr beansprucht. Die schrankenlose Relativität seiner Gesten, Haltungen und Meinungen lässt ihn zu einem vollkommenen Spieler werden, zu einem Schauspieler, der Gesten, Haltungen und Meinungen zur Aufführung bringt, die prima vista immer die seinen sind, jedoch spontan, ohne Anlass, jedenfalls aber provokant gewechselt werden können.

Das bedeutet, dass seine Ideen keineswegs in einem identifikativen Sinne seine Ideen sind. Zwischen dem Neffen und den Ideen liegt ein mimisches Phänomen, das keine erste Person im Sinne einer ursprünglichen Identität mehr anerkennen will. Rameaus kritische Rede wird zu einem vielfältigen dramatischen Text, den er episodisch in unterschiedlichen Rollen darbietet. Der Neffe ist nicht nur auf den ersten Blick ein Vertreter jener zynischen Vernunft, die im Nachhall der Aufklärung sich auf den intellektuellen Schauplätzen der Moderne ausbreiten wird. Als Inkorporation des Denkens vertritt der Neffe verantwortlich gar nichts mehr, sondern verwandelt alles in eine gespielte Rede und damit in eine Geste der Willkür. Deren Aufführung ist das eigentliche Ereignis.

Sicherlich liegt darin eine poetische Übertreibung, die Diderot als essayistische Inszenierung ausspielt. Doch just in dieser Inkorporations-

[29] Diderot: Rameaus Neffe, S. 11.

geste wird das Alleinstellungsmerkmal des Essays im Betriebssystem der kulturellen Diskurse greifbar.

Auch wenn die Praxis des Essayschreibens in der Jetztzeit in ihren überwiegenden Erscheinungsformen als Abhandlung das Gegenteil suggerieren mag: Der Essay nimmt keinen bestehenden Diskurs auf oder macht sich zu einem Medium von Diskursen. Eben darin wird er leicht verwechselt mit allen Arten von Geschwätzigkeit, die wiederkäuen, was schon überall ins Kraut schießt.

Vielmehr unterläuft ein Essay als Ausdruckskunstwerk des Freien Geistes gerade die Geltungsansprüche von Diskursen, indem er seine identitätslogische Argumentation mimt, d. h. indem er sie auf eine Bühne bringt und sie so gegenüber sich selbst in eine unaufhebbare Differenz versetzt. So arbeitet er an der Erscheinung des Nichtidentischen. Was er betreibt, ist die Einschreibung des Nichtidentischen ins Zeitbewusstsein. Ja, man könnte so weit gehen und sagen, die Zeit kommt sich selbst allererst zu Bewusstsein mit dem Entstehen ihres Feldes mittels der Einschreibung des Nichtidentischen.

Diesen Schritt vermag keine andere Gattung zu leisten. Eben darin liegt das von Adorno angeführte Merkmal der Kunstähnlichkeit des Essays. Gerade aber nur die Ähnlichkeit mit der Kunst wirkt sich dabei aus, nicht die Kunst selber. Denn von Kunst zu sprechen heißt doch immer schon, eine identifizierende Rede anzustrengen in dem Sinne von: Das ist Kunst und das ist keine Kunst. Damit aber hätte man das vom Essay inszenierte Nichtidentische wieder umfriedet und einem überwölbenden Diskurs zugänglich gemacht, der es in sich aufnähme und weiter verwaltete. Man hätte es domestiziert im Sinne sozialer Systeme, die eine Vormacht im Zuschreibungsrecht von Identitäten beanspruchen. Das Essayistische aber erinnert die Kunst immer daran, dass von dritter Seite behauptete Identitäten zu bestätigen nicht ihr Geschäft sein kann.

*

Höchstwahrscheinlich sind Essayisten heute immer noch Menschen, die sich in ein Abenteuer verirren wollen. Oder solche, die ein Abenteuer suchen, die Denken und Schreiben als das Abenteuer ihres Lebens begreifen. In einer Zeit der Überregulierung nicht nur der geistigen Verhältnisse ist das Versprechen des Freien Geistes jene für den Horizont des Essays konstitutive Differenz von Idee und Inszenierung, die einen neuen Aufbruch des Denkens in Aussicht stellen könnte.

Gleichwohl ist die Emphase, die noch bei Robert Musil das Feld beherrschte, verflogen. Der Essay heute hat eine ganz und gar pragmatische Seite, die sämtliche Felder der literarischen und der publizistischen Welt ausfüllt. Sein äußerster künstlerischer Inbegriff ist nicht mehr die Mystik des innerlich schwebenden Lebens, sondern wie von Anfang an das Experiment mit Sprache und Denken und immer noch und immer wieder die Auslotung der Bezugsgrößen von Subjekt, Wissen und Inszenierung. Was einen literarischen Essay von einem nichtliterarischen unterscheidet, liegt auf der Hand. Es ist das Embodiment des Freien Geistes, das am Werk sein muss, will man den Essay in seiner experimentellen und damit forschenden Ausprägung antreffen. Sein Ziel ist klar: die Einschreibung des Freien Geistes ins Feld des schreibenden Denkens.

II. Ich war einmal

Lob der Torheit

Aus verbürgter Quelle erreicht uns die Nachricht, die Geburtsstunde der Artistenphilosophie datiere auf das Jahr 1511. Abgesehen davon, dass es in der Angelegenheit auf ein paar Jahre nicht ankommt, gibt es wenig Anlass, an dieser Information zu zweifeln. Das bewusste Ereignis ist schließlich hinreichend belegt. An einem 9. Juni im zarten Morgenrot der Renaissance annonciert und rechtfertigt der allseits bewunderte Gelehrte Erasmus von Rotterdam gegenüber seinem Freund Thomas Morus das ‚Lob der Torheit', eine kleine Schrift, die Erasmus, wie er bescheiden anmerkt, gerade eben so, nebenbei, auf einer Reise, verfasst habe. Mehr Fingerübung als Hauptwerk, mehr Unterhaltung für ihn selbst als Unterweisung für andere, so gibt er den Charakter dieser Schrift wieder. Rechtfertigungen für Schreibanstrengungen waren damals gang und gäbe, zumal wenn es sich um selbst gestellte Aufgaben handelte, die keinen allgemeinen Zweck zu haben schienen und genauso gut hätten unterbleiben können.

Erasmus liefert – ganz nebenbei - eine beißende Satire auf die Dummheit, die er Torheit nennt. Sein kleines Elaborat bezeichnet er als Stilübung, womit es, so er, als Nebenarbeit eines ernsthaften Humanisten hinreichend gerechtfertigt sei. Zugleich aber stellt er damit eine bis dahin eher stiefmütterlich beachtete Funktion humanistischen Denkens in den Mittelpunkt – den Stil.

Über die Dummheit zu schreiben, das wusste auch schon der Denker aus den freisinnigen Niederlanden, ist eine heikle Sache. Nie vermag man, wenn man sich erhaben über sie wähnt, zu sagen, inwieweit man selber nicht doch auch zu ihrem Repräsentanten taugt. Das Ausmaß der Dummheit am vermeintlichen Scharfsinn eines Verfassers, welcher glaubt, sie zu seinem Gegenstand machen zu können, bleibt dem Verfasser selbst naturgemäß aus dem Blick gerückt. Wenn er wenigstens das wüsste, wäre schon viel gewonnen. Denn wer sich dazu aufschwingt,

über Dummheit oder Torheit zu urteilen, vollführt dies zuverlässig aus einer Position der Selbstüberhebung und nimmt damit keine andere Haltung als eine satirische ein – wobei die Satire auf den Redner selbst gerichtet ist.

Wohl aufgrund dieser unseriösen und im tiefsten Sinne selbstironischen Position des Redners existiert keine deduktive Theorie der Dummheit. Es gibt Theorien über Intelligenz oder über das Lachen, aber keine ernstzunehmende Theorie über die Dummheit. Außer im satirischen Fach geben sich die Philosophen damit nicht ab.

Diese Tatsache sollte dann doch zu denken geben, zumal die landläufige Rede sich der Dummheit wiederum sehr häufig widmet. Hört man sich um, so sieht sich fast ein jeder dazu im Stande, Beurteilungen über die Dummheit der anderen anstellen zu können. Und man ahnt bisweilen, dass gerade in der Bezichtigung der Anderen das Indiz dafür liegen könnte, dass eine Spielart der Torheit tatsächlich in der Nähe sein könnte. Je stärker die Überzeugung, die Dummheit sei abwesend, weil den anderen zugehörig, desto höher die Wahrscheinlichkeit, dass sie sich nicht nur in der Nähe aufhält, sondern nach Kräften am Werk ist.

Man kann denn auch nur so über die Dummheit sprechen, dass man den blinden Fleck, den man für das Phänomen hat, zumindest ex negativo mit einbezieht. Allein das ist schon eine Herausforderung für den reisenden Schreiber im Jahre 1511, benötigt er doch eine ganz bestimmte Stillage, um dieses hintergründige Phänomen zu fassen.

Dummheit ist nur zu beschreiben, wenn man die Unzulänglichkeit jeder Beschreibungsposition satirisch mit einbezieht. Daher scheinen Dummheit, Torheit und Betise die eigentlichen Phänomene des philosophierenden Bewusstseins, die über eine satirische Ebene überhaupt als Phänomene in Erscheinung treten. Das bedeutet, über die Auseinandersetzung mit diesen Dingen rückt der Stil als schöpferischer Faktor, als eigentlicher Kreateur des Phänomens, in den Mittelpunkt.

*

Über die Torheit zu schreiben, heißt demnach erfolgreich zu ignorieren, dass man höchstwahrscheinlich eigene Anteile an dieser alten Aktie hält. Wohl noch nie hat jemand sein eigenes Schreiben als ein Resultat der Dummheit bezeichnet, und selbst das der Rede des Sokrates beigefügte Postulat des Nichtwissens ist kein Eingeständnis von Beschränktheit, sondern gibt sich im Gegenteil als der paradoxe Triumph einer überlegenen Intelligenz über diejenigen, welche zu wissen lediglich vermeinen.

Auch wo solche Triumphe nicht so regelmäßig und unangefochten wie bei Sokrates gefeiert werden, unterliegt das Schreiben und zumal ein erklärtermaßen literarisches Schreiben, wie es Erasmus seinem angelsächsischen Freund gegenüber ankündigt, in erster Linie einem geschickten Management der eigenen Defizite auf dem Gebiet von Intelligenz und Wissen. Wer ständig darüber nachgrübelt, dass er dies und das oder sogar noch weitaus mehr, möglicherweise das meiste oder sogar in bestimmten Gebieten alles nicht weiß, nicht kennt und nicht berücksichtigt, wird niemals einen eigenen Text herstellen, auch keinen über die Torheit. Die Entscheidung zum Schreiben schließt immer den aktiven Umgang mit der eigenen, momentan wirksamen Verblendung ein, impliziert aber auch die Entschlossenheit, die Hürde, die diese Einsicht darstellt, zu überspringen und schließlich trotz allem anzufangen. Vor allem aber setzt das Scheiben das sokratische Bewusstsein des selbstbewussten Nichtwissens voraus.

Dieser komplexe Akt erklärt die für den menschlichen Verstand höchst paradoxe Wurzel sämtlicher Varianten der Dummheit zum Motor der eigenen Kreativität: Nicht zu wissen, dass man nicht wissen kann, was man nicht weiß, wäre die Position des Anfangs allen Schreibens. Es wäre somit der Ursprung der Frage nach dem angemessenen Stil als der Rahmung, aus der das Objekt der Erkenntnisbegierde überhaupt erst erwächst.

*

Darf man denn so weit gehen, gerade diese skeptische Gedankenfigur als Definition der Dummheit zu markieren: Nicht zu wissen, dass man nicht wissen kann, was man nicht weiß? Stellt nicht die Behauptung einer Definition auf diesem Gebiet selbst schon den Beleg für die universale Macht der Torheit dar? Definitionen sind in erster Linie Ausschließungsverfahren. Definitionen ignorieren geflissentlich, was sie nicht in sich einschließen. Sie ignorieren es so erfolgreich, dass ihre Nutzer es in der Regel gar nicht bemerken. Vielleicht sind sie deshalb als die den Intellekt leitenden Gesetzestafeln der Torheit zu lesen (vor allem wenn man diese wie oben definiert).

Nicht zuletzt aufgrund solcher Fallstricke haben sich unterschiedliche Muster aus der Notwendigkeit entwickelt, mit Torheit und Dummheit einen redlichen Umgang zu pflegen. Zwei davon begegnen uns beinahe täglich. Man kann die Torheit entweder ignorieren, oder aber notorisch behaupten, die anderen seien von ihr befallen. Beide Umgangsformen sind sehr verbreitet.

Erasmus seinerseits meint, die Satire komme der Sache am ehesten auf die Spur, besser jedenfalls, als jede andere Form der Abhandlung. Denn die Satire meint es im Gegensatz zur theoretischen Definition nicht wirklich ernst. Diskurse über die Torheit, wie sie aus der unermüdlich arbeitenden Kelter der Satire fließen, unterlaufen ihren selbst gesetzten Überlegenheitsstandpunkt durch Ironie. Einzig die Satire gewährleistet, die Schwebe zwischen Wissen und Nichtwissen zu halten, ein Zustand, in dem eine Rede über die Torheit erst möglich wird. Der Redner steht immer in beiden Lagern, wenn er darüber spricht.

Ferner betont Erasmus einen zweiten Aspekt der Satire. Er bringt, noch immer im Modus der Rechtfertigung, den Anspruch auf Erholung ins Spiel, den nach Ansicht des Erasmus jeder noch so ernsthafte Philosoph ab und zu erheben dürfe. Ein Spiel zu spielen ist nicht nur erholsam, sondern wird leicht zum Selbstzweck. Hinter dem Spiel wird bald schon wieder das Philosophieren als Modus und Endzweck vorgeblicher Entspannung erkennbar. Solche Entspannung ist Teil der Frage nach

dem angemessenen Stil. Satire braucht innere Entspannung, da sie ansonsten zum beißenden Spott wird und die Schwebe, die sie sucht, die sie braucht, nicht halten kann.

Inbegriff dieser stilistischen Feinjustierung ist das Spiel. Im Spiel begegnen sich Aktion und Entspannung, Anspannung und Entkrampfung, Kämpfen und Lachen. Könnte es also sein, dass das strenge und von nicht wenigen mit frommem Ernst betriebene Geschäft der Philosophie im Horizont der Satire ausgerechnet im Spiel seine gleichermaßen strategische wie auch seine produktive Klimax erreicht? Ja, dass gerade das Spiel mit den Gedanken und Standpunkten, mit der Sprache, das Sprachspiel also, philosophischen Rang zu beanspruchen hätte, wenn es darum geht, ob man überhaupt wissen kann, dass man nicht wissen kann, was man nicht weiß?

Erasmus rühmt das spielerische Verfahren, das er selbst gewählt hat und das dazu führt, dass „ein spaßhafter Stoff so behandelt wird, dass jeder Leser, der nicht auf den Kopf gefallen ist, daraus wesentlich mehr Gewinn zieht als aus den langweilig-feierlichen Betrachtungen gewisser Schriftsteller, von denen der eine in mühselig zusammengestoppelter Rede die Rhetorik oder die Philosophie preist, der andere einem Fürsten lobhudelt, der dritte den Türkenkrieg predigt, der vierte die Zukunft kündet, der fünfte neue Probleme zum Streit um des Kaisers Bart ausklügelt."

Zu Zeiten bedurfte solch ein kühnes Wagnis noch der langen und breiten Rechtfertigung. Erasmus gelangt zu dem Schluss, dass der satirische Stil gegenüber allen anderen Stillagen am wenigsten töricht erscheint, da er es schafft, „Lächerliches so zu gestalten, dass nichts weniger als Lächerliches dabei herausschaut." Mithin resümiert der Laudator selbstbewusst: „der Torheit galt mein Hymnus, aber ganz töricht ist er nicht."[1]

*

[1] Erasmus, Lob der Torheit, S. 13.

Wer über die Torheit schreibt, darf keine Fehler machen. Denn gerade dieses Thema steht unter höchstem von der Skepsis gegenüber seiner Berechtigung erzeugten Druck. Torheit oder Dummheit, - ein Unterschied zwischen beiden ließe sich reklamieren, erscheint hier aber marginal - ist ja wahrhaftig nie etwas anderes als ein Merkmal der Anderen. Eine ganze Gesellschaft, ja ganze Völker können als töricht bezeichnet werden, wenn nur der Bezeichnende nicht sich selbst miteinschließt. Täte er es, würde er sich damit die Kompetenz darüber zu urteilen im selben Atemzug absprechen. Wenn etwa ein Deutscher sagt, die Deutschen seien dumm, so muss er sich selbst aus diesem Urteil ausschließen, wenn er will, dass seine Aussage Gültigkeit genießen soll. Aber wenn er selbst Deutscher ist? Ist dann die Aussage aber überhaupt noch zutreffend?

Die Frage muss sich der Sprecher gefallen lassen. Denn sie erst eröffnet den Blick auf das ganze Phänomen. Wenn ein Deutscher sagt, die Deutschen seien dumm, relativiert er sowohl den eigenen Standpunkt und damit die Ernsthaftigkeit seiner Aussage als auch die Triftigkeit dieser Aussage. Er begeht einen unlogischen Sprechakt par excellence, nämlich in Form eines performativen Selbstwiderspruchs, aber er tut das ganz bewusst. Denn er stellt sich und seine Rede in die Schwebe zwischen der Behauptung und ihrer Selbstwiderlegung, und zwar in einem einzigen Aussageakt. Damit demonstriert er, dass der Sprechakt, den er gerade geleistet hat, sachlich irrelevant und unmöglich ist und er demonstriert zugleich, dass es dennoch möglich ist, ihn zu vollführen, eben um zu zeigen, dass er irrelevant ist. Was ist das für ein Verhalten? Welches Sprachspiel ereignet sich darin?

Das Attribut der Dummheit zuzuweisen, geschieht, wenn nicht aus spontaner Wut, dann aus Gründen der wohl kalkulierten Unterscheidung, und meist versuchen dabei Einzelne sich von Gruppen oder versucht eine Gruppe sich von einer anderen abzugrenzen. Andere als töricht zu bezeichnen, bedeutet unter dem Gesichtspunkt der rhetorischen Logik, sich selbst überhaupt erst die Lizenz zu erteilen, Urteile

auszustellen, indem man sich aus dem Kreis der Urteilsunfähigen ausschließt. Die Herabsetzung der anderen im Vorwurf ihrer Torheit ist nichts anderes als eine Geste der Selbstermächtigung zum eigenen Urteil mit dem Mittel der offenen Diskriminierung.

*

Ein Großteil der Leidensgeschichte der Menschheit ist zweifellos auf den für die Gattung so bezeichnenden Dummheitsbezichtigungszwang zurückzuführen, der nicht zuletzt zum Basisbestand aller Strategien der Furcht, Andersartigkeitsablehnung, Xenophobie, Fremdenfeindlichkeit, Kleinkariertheit und Engstirnigkeit gerechnet werden darf. Diskriminierungsgesten sind demnach in den kleinsten Sprechakten aufgehoben und warten darauf, aktiviert zu werden.

Blickt man auf dieses unansehnliche Feld etwas länger, als es für die geistige Gesundheit zuträglich ist, so wird man feststellen, dass Dummheit keine klar zu bestimmende Eigenschaft sein kann, sondern zuerst und vor allem als ein generelles semantisches Werkzeug in Erscheinung tritt, mit dem man fortgesetzt Distinktionsoperationen, Diskriminierungsakte und satirisch-absurde Prädikate in die Welt setzt.

Jemanden der Torheit zu bezichtigen, ist eine interaktive Herabsetzungsoperation, die in Leistungs- und Konkurrenzgesellschaften die gärende Biomasse des Diskurses repräsentiert. Die Hasswellen, die die asozialen Hetzwerke durchfluten, belegen das tagtäglich. Noch weiß man nicht genau, ob erst jetzt nach außen dringt, wie viel Hass unter den Menschen zirkuliert, oder ob das Medium selbst dafür verantwortlich ist, dass dieser Hass überhaupt entstehen konnte. Bleibt die Frage, wie überzeugend oder wie hilflos man jeweils dabei wirkt, sich von dieser Masse abzusetzen. Die Qualitätsmerkmale Dummheit, Torheit oder Schwachsinn umfassen die Zuschreibungskapazitäten, mit der soziale Handlungsfelder besonders einfach und oft auch nachhaltig voneinander abzugrenzen sind.

Vor diesem Hintergrund kann man Erasmus von Rotterdam im Verdacht haben, mit seiner Schrift über die Torheit bei allem satirischen Understatement immer noch einen erhobenen Standpunkt über dem weit verstreuten und stetig größer werdenden Volk der Toren beziehen zu wollen. Schließlich kommen so ziemlich alle Vertreter der Intelligenzkaste bei seinem von der personifizierten Torheit gehaltenen Abrechnungssermon an die Reihe und nicht zuletzt die Fachvertreter, zu denen er sich selbst zu zählen hätte, die Theologen und die Philosophen, bekommen seinen beißenden Spott ab.

Wenn auch die Rechtsgelehrten den unangefochtenen Spitzenplatz in der Rangliste der sich intelligent dünkenden Toren einnehmen, so folgen ihnen in der Aburteilungsskala des Erasmus die Philosophen doch unmittelbar auf dem Fuß:

> Nach ihnen ziehen gleich die Philosophen einher, in ehrfurchtsgebietendem Bart und Mantel. Sie rühmen sich, allein weise zu sein; alle andern seien flatternde Schemen.[2]

Für Philosophen gelte, so Erasmus, das Bedürfnis nach Distinktion in besonderem Maße; sie erzeugten ein hervorstechendes Moment der Torheitsoperation, - die strikte Zurückweisung einer angeblichen Mehrheit aus dem Reich des wahren Denkens. Sie konstituieren, meist jeder für sich allein, eine Premiumklasse der Aufgeklärten, die stellvertretend für die dumpfe Masse der Zurückgebliebenen die Königsdisziplinen des Panoramablicks und der Systemdurchdringung ausüben.

Dennoch, sagt Erasmus, seien sie reine Phantasten, und die Vermutung liege nahe, sie seien es allein aus dem Bedürfnis nach gesellschaftlicher Distinktion. Doch, meint Erasmus, prüfe man ihre Thesen auf Stichhaltigkeit, so bleibe oft nichts als das Bemühen um die große Geste:

> Denn Sicheres wissen sie nichts; das beweist genugsam die bekannte Geschichte, dass über jedwedem Ding sie sich selbst beständig in den Haaren liegen. Obgleich sie gar nichts wissen, behaupten sie, alles zu wissen; obgleich sie sich selbst nicht kennen und oft den Graben, den Stein auf dem Wege nicht sehen, weil ihre Augen nichts wert sind oder ihr Geist auf Reisen gegangen, so rühmen sie sich doch, Ideen und Universalien und separate

[2] Erasmus, Lob der Torheit, S. 110.

> Formen und primäre Materien zu schauen, wahrlich recht luftige Dinge, die zu sichten kaum einem Lynkeus glücken dürfte.[3]

Entscheidend für den Erfolg der Philosophen ist nach der Ansicht des Erasmus, dass sie mit ihren Methoden, zumal solchen der Geometrie, mit denen sie besonders eifrig hantieren, diejenigen verblüffen, die nach ihrer Ansicht noch stupider seien als sie.

Was sich in diesen Ausschnitten nach einer Suada der Lästerei über berufene Geister anhört, ist tatsächlich als Lobpreis verfasst. Die stolze Torheit berichtet in der Schrift des Erasmus höchst selbst in der ersten Person von ihren zahlreichen und vor allem glorreichen Taten, die sie ausnahmslos als Wohltaten darstellt. Kaum trete sie irgendwo auf, scharten sich die Menschen um sie und fühlten sich sofort viel wohler als gerade eben noch. Das Erscheinen der Torheit, gleich bei welcher Gelegenheit und in welcher Konstellation, zaubere unmittelbar ein seliges Lächeln auf die Gesichter der Anwesenden. Ohne sie, die Torheit, wäre die Menschheit verloren, und deshalb müssen auch die Philosophen notwendigerweise Toren sein, damit sie der Menschheit Gutes tun. Als eifrige Agenten im Auftrag ihrer Majestät der Torheit sind sie jederzeit gerechtfertigt.

Es ist eindeutig, dass die satirische Stillage den Distinktionsgewinn, den Erasmus gegenüber denen anstrebt, die Intelligenz und Urteilsvermögen zu vertreten glauben, nur erhöht. Die Selbstzufriedenheitsgesten der Dummheit, mit der sie, was in ihrem Namen geschieht, als Wohltat rechtfertigt, ist nur der Gipfel einer geistigen Beschränkung. Sie rundet jene ebenso fragwürdige wie schlagende Definition der Dummheit ab: Nicht zu wissen, dass man nicht wissen kann, was man nicht weiß.

Auch wenn Erasmus von Rotterdam sein Lob der Torheit nur als Nebenwerk, Fingerübung und Zeitvertreib während einer Reise seinem Freund Thomas Morus gegenüber annonciert, so begründet er damit für

[3] Erasmus, Lob der Torheit, S. 111f.

die anbrechende Neuzeit weniger ein neues Genre als eine genuine Geisteshaltung.

Die Satire war schon aus der Antike gut bekannt, das Mittelalter behandelte sie gar nicht so stiefmütterlich, wie mancherorts behauptet worden ist, im Humanismus jedoch wurde sie schnell zu einer wirksamen Waffe unter Intellektuellen. Man denke an das „Narrenschiff" von Sebastian Brant, das nur wenige Jahre vor dem Torheitslob des Erasmus erschienen und auf dasselbe Thema ausgerichtet war. Die Welt muss damals voller Narren gewesen sein.

Die Schrift des Erasmus hat neben der Einschlägigkeit ins Genre Satire noch eine andere zukunftsweisende Facette zu bieten. Der Stil wird darin zum Taktgeber des Denkens und nicht nur zum Taktgeber. Mit seinem satirischen Schreiben hebt sich Erasmus von den gängigen Darstellungsweisen des intellektuellen Lebens seiner Zeit vehement ab und lässt sie tatsächlich wie Torheiten aussehen, ein Konzert von Behauptungen eigener Intelligenzleistungen von Zeitgenossen, die nicht wissen können, was sie nicht wissen können, sich aber gerade das niemals klarmachen, weil sie es sich mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln gar nicht klarmachen können.

Der neue literarische Stil, der sich keiner Fachgelehrtenmentalität anpasst, verleiht Freiheit gegenüber jedweden Inhalten und lässt zugleich deren Flüchtigkeit, Relativität und Nichtigkeit in ein grelles Licht treten. Der Stil wird zum Motor einer Unterwanderung, welche die mentale Haushaltslage in ihren Grundfesten erschüttert. Die philosophische Intelligenz bekommt mit der Freilegung des Stils als Betriebssystem des Denkens ein drittes Auge verliehen, auf dessen außerordentliche Sehschärfe sie sich ab jetzt verlassen kann.

Bei Erasmus kündigt sich somit ein neuer Protagonist auf der Bühne des Denkens an, ein kritisch-satirischer zwar noch, der tendenziell die gelehrte Satire hin zu einer Ekstase des Stils überdehnt und darin als artistischer Typus zu verstehen ist. Dessen noch recht bescheiden anmutende Manege ist die Sprache und keineswegs in erster Linie die Stoffe

und Themen, die mit ihr bezeichnet werden können. Er experimentiert mit den Ideen, welche die anderen fixieren wollen und datiert seine besondere Stellung zurück bis auf die mündlichen Anfänge des Philosophierens, die bei den Griechen gleichwohl schon in die Schrift eingeflossen sind.

Nicht der Inhalt des Wissensdiskurses scheint Erasmus wesentlich, sondern seine Performanz. Sie ist das flexible Moment der Permutationen, das heißt, der Diskurs kann die Weise seines Auftretens verändern, seine Dialoge können in Konstellationen treten, in denen man ihrer Theatralität deutlicher innewird als in anderen.

Der philosophische Artist ist Hochseilkünstler im Zirkus der Kulturen. Erst mit seinem Auftritt wird die Menagerie der diskursiven Wissenschaften, die so fest in ihren Fächern schläft, wachgerüttelt und zur Wanderschaft durch die Epochen angeregt. Der Künstlerphilosoph agiert aus einem blinden Fleck, aus einem toten Winkel der Philosophie heraus, aus dem Genie- und Torheitswinkel, den der Intellekt sich als Forum seiner Inszenierungen selbst erschafft.

Der Künstlerphilosoph weiß, dass wir nicht wissen können, was wir nicht wissen, vermag aber gleichwohl nicht zu sagen, woher er das wissen will. Damit gerät er in die kognitive Schwebe des skeptischen Selbstbezugs, den er seiner Rede zu Grunde legt. Wissen und Nichtwissen unterlaufen die Torheit, die eben darin ihren Dünkel und ihr Dogma hat, dass sich das Wissen selber zu wissen vermeint. Den Satz, den er sagt oder schreibt, muss er allein vertreten. Sein Sprech- oder Schreibakt ist primär in dem Sinne, dass er keine Rückversicherung kennt und keinen doppelten Boden hat.

Die Schwebe des Denkens wird so zu einem dritten Ort zwischen Wissen und Nichtwissen, zwischen Klugheit und Torheit, zwischen Sinn und Unsinn. So erklärt der Künstlerphilosoph den Stil zu einer Operationsrampe des Denkens und verleiht ihm eine neue Nuance, einen skeptischen Essayismus nämlich, der einen bis dahin nicht gesehenen geistigen Typus als seinen Protagonisten fordert.

Man wird diesem Typus von Erasmus an in der Kulturgeschichte immer öfter begegnen; er hat sich überall dort eingenistet, wo die Distinktionsdünkel der Wissenschaften ihre Blüten treiben, wo die Philosophen sich - was gelegentlich geschieht - als Oberfeldwebel der Weltgeschichte fühlen und wo die Kultur, mit ihrem Dasein als Dienstleistungsagentur zufrieden, sich nur noch selbst bespiegelt.

Seit dem Auftreten des Artisten in den Arsenalen des Denkens ist keine doktrinäre Position mehr zu halten, ohne ins Sperrfeuer des paradoxen Witzes und der skeptizistischen Eskalation zu geraten. Nach und nach mutieren die Hauptdarsteller auf der Bühne des Denkens von Priestern zu Schauspielern, um ein Stück aufzuführen, das sie im Zuge seiner Aufführung allererst entwickeln und das sie zugleich in Frage stellen. Damit ändern sich auch die zentralen Themen der Philosophie. Nicht zuletzt werden ihr Personalbestand und die Palette ihrer Performances erweitert.

Wo immer sich Behauptungen als durchgesetzt und als beständig wähnen, regt sich der Wille zur Abweichung und findet überraschende Auftrittsformate. Immer mehr dissidente Sprecher greifen mit dem Aufkommen der Moderne in die Diskurse ein und rufen dazu auf, die Dinge noch einmal, und nun von einer ganz anderen Seite aus zu betrachten, möglichst unter Berücksichtigung der eigenen Torheit. Das Problem der Begründung des eigenen Wissens aus sich selbst heraus, erscheint für den Intellekt und seine logischen Operationen unlösbar, während es dazu einlädt, sich das Theater des Wissens vor Augen zu führen. Nicht nur nach den Methoden und Ergebnissen des Denkens wird dann gefragt, sondern zuerst und vor allem nach den Gesten und Gebärden, mit denen das Denken die Szene betritt.

Goethes autobiographischer Komplex

1.

> Am 28. August 1749, mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig; nur der Mond, der soeben voll ward, übte die Kraft seines Gegenscheins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolgen konnte, bis diese Stunde vorübergegangen.[1]

Wer so beginnt, legt nicht gerade Bescheidenheit an den Tag. Es scheint, als habe das Universum auf die Geburt dieses Kindes nur gewartet, als hätten sich die Gestirne in eine besonders günstige Stellung gebracht, auch wenn der Mond sich noch eine Weile querstellt, was als retardierendes Moment die dramatische Bedeutung des Geschehens nur erhöht.

Der ganze Himmel ist auf die Ankunft des Genius vorbereitet, und wir spüren schon bei diesen ersten Sätzen von „Dichtung und Wahrheit", dass es bei Goethes autobiographischer Erzählung nicht nur um Fakten geht, sondern weit mehr ums Erzählen. Der Titel des Werkes unterstreicht das. Was ist Wahrheit und was Dichtung an der Erzählung des eigenen Lebens? Erfolgt, was wir autobiographische Wahrheit nennen, nicht allererst aus dem Potenzial des Erzählens, also aus der Dichtung? Ist autobiographische Wahrheit nicht per se etwas Gedichtetes? Der Titel wirft diese Fragen auf, der Text beantwortet sie auf seine Weise.

Weitere Fragen schließen sich an: Ist es nicht so, dass sich Dichtung und Wahrheit fortwährend durchdringen, dass sich also nie sagen lässt, was wir gerade hören, lesen und welchen Grad von Realität wir dann vor uns haben? Das Leben, so legt es dieser vielzitierte Titel nahe, wird erst zu

[1] Goethes Werke. Hamburger Ausgabe (HA) in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. Bd. 9: Autobiographische Schriften I. Textkritisch durchgesehen von Liselotte Blumenthal. München 1981, S. 10.

einem autobiographischen Faktum durch das Erzählen. Das Subjekt erschafft sein Lebensbild im Rückblick aus seiner gestalterischen Tätigkeit.

Der Herausgeber der Hamburger Ausgabe der Werke Goethes, Erich Trunz, bemerkt zu der zitierten Anfangssentenz gleichwohl: „Sachlicher … kann keine Autobiographie beginnen."[2]

Wobei er unter sachlich etwas meinen dürfte, was man aus einem anderen Blickwinkel wohl doch eher als metaphysisch bezeichnen sollte: die Beziehung des Menschen zu höheren Mächten, die hier über den Sternenhimmel, die astrologische Konstellation ins Werk gesetzt wird, hat zwar eine sachliche Seite, wird aber metaphysisch gedeutet. Der Sachgehalt des Horoskops stößt dort an eine Grenze, wo man an die Bedeutung der Konstellationen glauben muss. Sachlichkeit und Deutungsglaube gehen von Anfang an eine fruchtbare Koalition ein: Goethe wählt am Beginn von Dichtung und Wahrheit ein symbolisches Bild, das andeutet, worum es in der Folge gehen wird: um die Darstellung des eigenen Lebens als symbolische Form des Individuums. Auch schwingt eine Brise Ironie mit. Das Horoskop ist eben auch eine fantastische Interpretation, es initiiert die Legende von der sinnhaften kosmischen Ordnung auf volkstümliche Art und Weise und ist darin nichts anderes als Aberglaube.

Der Aberglaube gehört auf die Seite der Dichtung; aus ihr entspringt die Prognose für das Neugeborene, wie sie sich aus der Himmelskonstellation ergibt. Noch einmal, in der „Geschichte der Farbenlehre", kommentiert Goethe dieses autobiographische Prinzip und lässt deutlich werden, dass es ihm sehr ernst darum ist, dass er das Himmelsbild durchaus als ordnungsgebendes Symbol seines Lebens verstanden wissen will. Dort heißt es:

„Das Leben jedes bedeutenden Menschen, das nicht durch einen frühen Tod abgebrochen wird, läßt sich in drei Epochen teilen: in die der ersten Bildung, in die des eigentümlichen Strebens und in die des Gelangens

[2] Goethe HA, 9, S. 644.

zum Ziele, zur Vollendung. Meistens kann man nur von der ersten sagen, daß die Zeit Ehre von ihr habe, denn erstlich deutet der Wert eines Menschen auf die Natur und Kraft der in seiner Geburtsepoche Zeugenden; das Geschlecht, aus dem er stammt, manifestiert sich in ihm öfters mehr als durch sich selbst, und das Jahr der Geburt eines jeden enthält in diesem Sinne eigentlich das wahre Nativitätsprognostikon, mehr in dem Zusammentreffen irdischer Dinge als im Aufeinanderwirken himmlischer Gestirne."[3]

Auch wenn diese Äußerung alle Anzeichen jener merkwürdig verschleierten Sachlichkeit des späten Goethe offenbart, so kann man doch zwei Dinge aus ihr herauslesen. Erstens wird die frühe Zeit im Leben eines Menschen als Zeit der Manifestation der Epoche und ihrer Kräfte gesehen und zweitens glaubt Goethe an eine prognostische Energie, die im Augenblick der Geburt wirken muss.

Es sind beides Bedingungen, die darauf hinweisen, dass der Mensch als Geschöpf seiner Epoche zugleich auch als das Symbol ihrer Möglichkeiten anzusehen ist und von diesen zwei Aspekten her betrachtet werden muss. Aber in die Darstellung und damit in die Anschauung kann dies alles nur die Dichtung heben.

*

Goethes Plan einer Autobiographie wächst in ihm im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts heran; besonders stark wirkt das Bedürfnis, das eigene Leben zu erzählen, in ihm nach Schillers Tod im Mai 1805. Wer aber meint, es gehe dabei allein um Dichtung und Wahrheit, also um jenen Teil der Goetheschen Autobiographie, in der er die Jahre seiner Heranbildung zum Dichter und zu dem von seiner Zeit geprägten Individuum schildert, das dazu heranreift, seinerseits seine Zeit zu prägen, verkennt, dass Goethes Spätwerk zu einem Großteil aus einer Vielzahl

[3] Goethe HA 14, S. 96.

von Teilen besteht, die man in der Zusammenschau regelrecht als einen großen autobiographischen Komplex bezeichnen kann.

Dieser Komplex umfasst neben der dreiteiligen Biographie der Jugend und der frühen Mannesjahre, die Goethe, bis auf die letzten vier Bücher des dritten Teils, zwischen 1811 und 1814 herausbrachte, den Plan einer Gesamtdarstellung des eigenen Lebens. Bezeichnend für die Umsetzung dieses Plans ist die Tatsache, dass er auf die homogene Art und Weise, die dem Autor zunächst vorschwebte, nicht gelingen wollte. Der autobiographische Plan konnte in einem wenn auch umfangreichen und umfassenden, gleichwohl aber homogenen Werk keine Umsetzung finden.

Die noch zu Beginn von „Dichtung und Wahrheit" bei Goethe vorherrschende Ansicht, die eigene Person in ihrer organologischen Entwicklung und Entfaltung von der Kindheit bis in die späten Jahre abzubilden, musste scheitern. Das den botanischen Studien entliehene Prinzip der Metamorphose, das Goethe aus seinen naturwissenschaftlichen Studien gewonnen hatte, war nicht auf das biographische Phänomen zu übertragen, auch wenn es ihm anfangs so scheinen mochte. Dennoch behielt Goethe den Plan der Gesamtdarstellung im Auge und versuchte ihn umzusetzen, allerdings auf unterschiedlichen Ebenen seines schriftstellerischen Wirkens.

Der autobiographische Komplex, der uns bei Goethe schließlich vor Augen tritt, umfasst eben jenes zentrale Werk „Dichtung und Wahrheit" als literarische Erzählung der frühen Jahre, dann die monumentale, nur auf die Jahre 1786 bis 1788 bezogene Fortsetzung im Bericht der „Italienischen Reise", schließlich in den Einzeltexten „Campagne in Frankreich" und „Die Belagerung von Maynz", die beide 1822 erscheinen, gefolgt 1829 von „Zweiter Römischer Aufenthalt" und der Bücher 16 und 20 von „Dichtung und Wahrheit", die Eckermann aus dem Nachlass 1833 der Öffentlichkeit übergeben hat.

*

Eckermanns Rolle in Goethes autobiographischem Komplex ist besonders bemerkenswert. Es dürfte wohl einmalig sein, dass ein Dichter, um seinen Nachlass zu pflegen, schon zu Lebzeiten einen Menschen einsetzt, der dazu ausersehen ist, eine Unmenge von Nachrichten über Einsichten, Weisheiten und Gesprächsbeiträge der eigenen Person zu überliefern, die vor allem gesprächsweise anfallen, das heißt, die den genuinen schriftlichen Aufzeichnungen des Autobiographen entgehen müssen. Johann Peter Eckermann ist gewissermaßen ein zu Lebzeiten von höchster Stelle approbierter hauptamtlicher Biograph, der mit den „Gesprächen mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens" ein halbfiktives autobiographisches Werk verfasst, indem er Goethe selber sprechen lässt und vorgibt, er habe nur aufgezeichnet, was der Meister gesagt habe. Die Gespräche mit Goethe gehören daher nicht nur ebenfalls zum autobiographischen Komplex, sie bilden vielmehr die mündlich überlieferte Achse, um die sich alles Schriftliche dreht. Eckermann bringt das zum Ausdruck, wenn er in der Vorrede der Gespräche mit Goethe seine Absicht darin kennzeichnet: „daß diese unmittelbaren Skizzen nach dem Leben auch ganz besonders dazu beitragen werden, das Bild zu vollenden, was man von Goethe aus seinen mannigfaltigen Werken bereits in sich tragen mag."[4]

Doch damit nicht genug. Ein weiteres, bewusst als autobiographische Schrift angelegtes Werk verdient ebenso viel Beachtung. Es sind die „Tag- und Jahreshefte", die 1830 als Bände 31 und 32 in der Ausgabe letzter Hand erschienen, und die im Kontrast zu der organologischen Geschichte des Individuums in „Dichtung und Wahrheit" als eine annalistische Chronik des äußeren Lebens angelegt sind.

Nimmt man nun noch die Tagebücher hinzu, die zunächst nur sporadisch geführt werden, zwischen 1817 und 1832 jedoch jeden Tag genau dokumentieren und die man um das „Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein" aus dem Jahre 1786 zu ergänzen hätte, so erhält man ein weiteres Segment biographischer Selbstbezeugung, die Goethe von

[4] Goethes Gespräche mit Eckermann. Leipzig o. J., S. 6

einem bestimmten Zeitpunkt an ganz bewusst als Selbsthistorisierung betrieben hat.

Wenn man dann noch bedenkt, dass das umfangreiche Briefwerk Goethes ebenfalls von einem bestimmten Zeitpunkt an als autobiographisches Archiv von ihm begriffen worden ist, nämlich in dem Sinne, dass die Briefe in Stil und Inhalt so verfasst wurden, dass sie immer deutlicher bezeugenden Charakter für die Nachwelt gewinnen konnten, so darf man mit Fug und Recht Goethe in Umfang und Variabilität der Textsorten als den bis heute unerreichten autobiographischen Schriftsteller in der Geschichte der neueren Literatur Europas bezeichnen. Es geht dabei um einen Autor, dessen Bestreben offensichtlich darin bestand, sich lückenlos und vollkommen zu bezeugen und dabei unterschiedliche Darstellungsstufen zu betreten, die in der Gesamtschau kein Bild des Dichterfürsten zeichnen, sondern durchaus mehrere, auch ganz unterschiedliche Bilder sehen lassen, die sich oft überlagern, ohne sich jedoch gegenseitig zu negieren.

Um diese imagologische Intention beim Verfassen autobiographischer Schriften soll es im Folgenden gehen. Goethe verfolgt eine mehrschichtige Historisierung seiner Gestalt. Das ist an sich schon bemerkenswert, da man davon ausgehen könnte, dass eine historische Persönlichkeit ihr Bild für die Nachwelt selbst klarstellen will, solange ihr das noch möglich ist. Goethe verfolgt das auch, aber er wählt dazu einen höchst eigenwilligen Weg: Das ultimative Bild des Individuums ist im letzten Grad das seiner produktiven Potenziale und Produktionen. Damit muss es per se vielschichtig werden und darf nicht einsinnig bleiben. Es ist kein Bild, sondern besteht aus einem Kaleidoskop von Bildern. Es ist kein Narrativ, sondern setzt sich aus den unterschiedlichsten narrativen Textsorten zusammen, deren Spannweite von der Dichtung bis zum Dokument reicht und darüber hinaus auch die Briefe und Gespräche mit einbezieht. Es zeigt auch nicht bloß einen literarischen Entwicklungsprozess oder eine Bildungsreise durch ein Leben, sondern unternimmt

den Versuch einer Gesamtschau der produktiven Prozesse und ihrer Resultate. Eckermann hebt diesen Aspekt hervor, wenn er schreibt:

> Man kann diesen außerordentlichen Geist und Menschen mit Recht einem vielseitigen Diamanten vergleichen, der nach jeder Richtung hin eine andere Farbe spiegelt.[5]

*

Am 11. Oktober 1809 verzeichnet Goethes Tagebuch: Schema einer Biographie. Es ist der Beginn seiner autobiographischen Arbeiten. Goethe ist 60 Jahre alt und blickt auf sein Leben zurück, vor allem auf die frühen Jahre. Er sei sich selbst historisch geworden, liest man in den Biographien, wenn es darum geht, den Entschluss zur Autobiographie zu erklären. Die Biographen greifen damit ein Wort Goethes auf: sich selbst historisch werden. Was bedeutet das? Im Alter von sechzig Jahren zurückzublicken, ist nicht ungewöhnlich. Doch dieser Ausdruck „sich historisch geworden sein" hat doch noch etwas anderes im Gepäck als nur den reinen Rückblick.

Goethes Stellung als öffentliche Person hatte sich gerade in den ersten Jahren nach 1800 für ihn spürbar verändert. Das Zeitalter Napoleons brachte neue politische Bewegungen in Deutschland hervor, für die man Goethe als den berühmtesten Dichter des Landes nicht wirklich in Dienst nehmen konnte. Goethe war bekanntermaßen kein Patriot in dem Sinne, dass man seine Texte zur Grundlage nationalen Widerstands gegen den Kaiser der Franzosen und seine Expansionspolitik in Anspruch nehmen konnte. Dazu eignete sich Schiller eher, in Schillers Schriften liegt das politische Potenzial, das man bei Goethe vergeblich sucht.

Goethe erschien in einer politisch aufgeheizten Epoche mehr und mehr als unpolitischer Dichter, er galt als Genie und Ästhet, und daher, als ein selbstbezogenes Phänomen einer vergangenen Epoche, mithin als

[5] Eckermann, S. 6.

ein Denkmal zu Lebzeiten. Nicht nur er sah sich also historisch werden, es war mehr noch seine Umwelt, die diesen Blick auf ihn hin entwickelte. Seine ästhetischen Ansätze, zumal die Maximen und Dogmen der Weimarer Klassik, spielten in den aktuellen Diskussionen um 1809 kaum eine Rolle. Die politische Romantik hatte das Terrain erobert, in Jena hatte Hegel die „Phänomenologie des Geistes" verfasst, die wirkungsvollste philosophische Schrift der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in Deutschland die Jahrhunderthälfte Hegels, und eben nicht die Goethes werden sollte.

In den Naturwissenschaften hatten sich längst analytische und arbeitsteilige Verfahren durchgesetzt, als Goethe noch an Pflanzen und anatomischen Phänomenen Beobachtungen vornahm, die er bewusst mit bloßem Auge und unter Zurückweisung jeder technischen Hilfe - sogar eine Brille lehnte er ab - unternahm. Sein großes, Jahrzehnte der Forschung umfassendes Unternehmen „Die Farbenlehre", das er als sein eigentliches im Entstehen begriffenes Hauptwerk ansah, sollte auch ein Widerlager gegen den Geist der analytischen Wissenschaften errichten und in seiner methodischen Disposition die Einheit von Betrachter, Objekt und Darstellung behaupten.

Goethes Universalismus war immer auch ein Einspruch gegen den sich ausbreitenden Partikularismus. Das betraf die Aktivitäten in den Wissenschaften nicht weniger als die Tendenzen der Politik und der Kultur, die sich immer stärker nationalen Partikularismen zuwandten. Noch 1827, als die Germanistik aus dem Geiste der Romantik allmählich aus dem Ei schlüpfte und auf die Suche nach einer deutschen Nationalkultur ging, prägte Goethe den Begriff der Weltliteratur und bewies sich darin erneut als standhafter Universalist.

Vor diesem Hintergrund nimmt er auch die Autobiographie in Angriff. Man kann die Triebfeder hinter diesem Unternehmen durchaus in einer Art Abdankungsbewusstsein erblicken, das bei Goethe mit einer unverkennbaren Monumentalisierung verbunden war: das zum Denkmal-Werden seiner selbst war gar nicht zu verhindern, es war schon in vol-

lem Gang, nun aber musste er es selbst in die Hand nehmen und so umsichtig wie möglich von sich selbst her die Umrisse und Ansichten dieses Monuments bestimmen.

Im Übrigen wird vieles im Werk des alten Goethe erklärbar aus dieser monumentalisierenden Rückschau, nicht zuletzt bestimmte Phänomene des lyrischen Sprechens, wie die „Urworte.Orphisch“ oder einige der großen Altersgedichte wie etwa „Vermächtnis“. Aus ihnen spricht schon das kulturgeschichtliche Gedenken zu Lebzeiten. In dieser Selbstmonumentalisierung liegt die eigentümliche Entrücktheit des alten Goethe begründet, die oft so erscheint, als tönte die Stimme des lebenden Dichters aus den Gemäuern seines eigenen Denkmals.

*

Wie aber sollte er es angehen? Wie muss man sein Leben erzählen, wenn man die eigene Person einer bewussten Stilisierung unterziehen will. Genau genommen, gab es dazu keine Vorbilder. Die Bekenntnisliteratur seit Augustinus, auch noch die Bekenntnisse Rousseaus und nicht zuletzt, aber ganz besonders die pietistischen Selbsterkundungsschriften im Umkreis der Herrnhuter, sie alle stellen das Ich auf die Probe. Es muss sich vor einer höheren Macht erklären, und mit Ausnahme Rousseaus war das stets der christliche Gott. Rousseau schließlich wählt einen anderen Ansatz. Er schreibt zu Beginn seiner Confessions: „Ich will vor meinesgleichen einen Menschen in aller Wahrheit der Natur zeigen, und dieser Mensch werde ich sein.“[6]

Vor meinesgleichen! Es ist nicht mehr Gott, es sind die Menschen und sagen wir ruhig die Gesellschaft, vor der Rousseau seine Bekenntnisse ablegt, aber eben immer noch vor einem Richter, vor dem er sich zu verantworten hat. Und Goethe?

[6] Jean-Jacques Rousseau: Bekenntnisse. Aus dem Französischen von Ernst Hardt. Frankfurt/Main 1985, S. 37.

Auch er spricht in Bezug auf sein Vorhaben gelegentlich von Bekenntnissen. Nur ist kein Richter mehr da, und wenn doch, so wäre es ein Kunstrichter. Das Individuum, von dem Goethe spricht, hat sich nicht mehr gegenüber einem Dritten zu verantworten und schon gar nicht mehr gegenüber einer ihn dominierenden höheren Macht. Ihm geht es darum, „den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daran gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt."[7] So Goethe in der Einleitung zu „Dichtung und Wahrheit".

Den Menschen in seinen Zeitverhältnissen zu zeigen ist ein Verfahren der Geschichtsschreibung, und zwar dergestalt, dass das Allgemeine mit dem Besonderen ein Abbildungsverhältnis eingeht, dass Spiegelungen stattfinden zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen. Goethe erkennt, dass das Subjekt sich aus seiner Zeit, aus den allgemeinen Zeitverhältnissen heraus entfaltet, dass es sich als ein exemplarisches Individuum insofern entwickelt, als es diese Verhältnisse in sich wahrnimmt und sie sich bewusst macht und dass dies dazu führt, dass das Subjekt sich und seine Zeit wiederum aus sich heraus zur Darstellung bringt – dass es Künstler wird. Goethe reagiert auf seine Zeit mit einem emphatischen Begriff des Künstlers und der Kunst. Dass die Kunst die eigene Epoche transzendiert, dürfte eine seiner wichtigsten Einsichten gewesen sein, die sein gesamtes Handeln motiviert. Noch heute dürfte das für die Menschen gelten, die sich der Kunst verschreiben, weshalb die Organe

[7] Goethe HA 9, S. 9.

und Institutionen der Zeitgeschichte, von der Politik bis zur Wissenschaft, mit der Kunst oft so wenig anfangen können.

*

Im Rahmen der Geschichte der Autobiographie ist Goethes Unternehmen ein Durchbruch. Die Selbstbezüglichkeit der Bekenntnisliteratur wird zurückgewiesen, an deren Stelle tritt ein dynamisches Beziehungsgeflecht von Individuum und Gesellschaft, immer mit dem Ziel, den Künstler als die Gestalt zu exponieren, die die Einheit von Besonderem und Allgemeinen zur Darstellung bringt. Es geht Goethe um die Wahrnehmung „von dir selbst, damit du gewahr werdest, wie du zu deines Gleichen und der Welt zu stehen kamst."[8] Nicht psychologische Selbstbefragung, sondern die Verortung der eigenen Identität in Geschichte und Gesellschaft wird hier zum zentralen Thema. Damit wird die Autobiographie zu einer Historiographie, die wieder auf das Individuum zurückbezogen werden muss, indem sie seine Bildung in den Mittelpunkt stellt. Goethe fügt hinzu:

> Hierzu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt, daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein.[9]

Autobiographie als Geschichtsschreibung unter dem Gesichtspunkt des Universalismus des Künstlers: So stark prägt nach Goethes Ansicht die Zeit den Menschen, dass jede Verschiebung seines Auftretens auch nur um wenige Jahre einen ganz und gar anderen aus ihm gemacht hätte. Darin liegt die Einsicht in ein biographisches Kontingenzbewusstsein, für Goethe selbst aber resultiert daraus vor allem die Aufgabe, dieses einmalig so und nicht anders Sein des Einzelnen in seinem Werden

[8] J. W. Goethe: Sämtliche Werke. Weimarer Ausgabe (WA) 1. Abteilung, Bd. 42.1, S. 189f.

[9] Goethe HA 9, S. 9.

nachzuzeichnen. Dies geschieht, wie er abschließend in seinem Vorwort von Dichtung und Wahrheit sagt, in einer „halb poetische(n), halb historische(n) Behandlung“[10].

*

Es ist bezeichnend für die ältere Goethe-Forschung, dass man die Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“ lange Zeit als wahrheitsgetreues Abbild von Goethes Kindheit und Jugend bis zu seinem Aufbruch von Frankfurt nach Weimar gelesen hat. Insbesondere Ernst Beutler, der langjährige Verwalter des Goethehauses in Frankfurt und stupende Goethe-Kenner sowie Erich Trunz, Kieler Germanist und Herausgeber der Hamburger Ausgabe, übten sich in der Tugend, das in „Dichtung und Wahrheit“ Dargestellte in Aufsätzen und Stellenkommentaren bis in alle Einzelheiten zu überprüfen und in den Realien, Requisiten und Dokumenten zu rekapitulieren oder zu vervollständigen.

Die positivistische Akribie, die nicht nur diese beiden Goethe-Forscher an den Tag legten, erbrachte enorme Wissensgewinne für die Goetheforschung. Sie führte darüber hinaus dazu, den Forschungsgegenstand Goethe positivistisch zu umreißen und Goethe nach und nach zu dem am besten erforschten Menschen der Neuzeit zu machen, ja vielleicht sogar zu dem am umfassendsten bekannten, durchleuchteten und gedeuteten Exemplar der Gattung Mensch überhaupt.

Publikationen wie „Goethes Leben von Tag zu Tag“, das Robert Steiger zwischen 1982 und 2011 in neun Bänden zusammengestellt und herausgegeben hat, bildet nur die jüngste Spitzenleistung innerhalb eines biographischen Stafettenlaufs, an dem seit Goethes Tod zahllose Forscher und Forscherinnen teilgenommen haben. Noch heute wacht die Weimarer Goethe-Gesellschaft über den echten Goethe, der aus den Dokumenten angeblich zweifelsfrei vor uns hin tritt und dessen ‚wahres Bild‘ diese Gesellschaft wie naturgemäß für sich beansprucht.

[10] Goethe HA 9, S. 10.

Angesichts dieser überbordenden Bemühungen kann man festhalten: Als biographisches Phänomen ist Goethe ein positivistisches Monstrum geworden, ein nicht mehr zu überblickender Kontinent von Daten und Fakten, in keinem noch so kleinen Aspekt unbekanntes Phänomen und damit zugleich auch zu etwas Einzigartigem: zum Objekt der nie dagewesenen und niemals wieder so vorstellbaren Hyperbiographisierung einer einzigen Person.

Man hat das Denkmal nicht nur zu einem monumentalen Bauwerk ausgestaltet, man hat aus Goethes Leben das ultimative Mausoleum der Kulturgeschichte gemacht. Und man muss sagen, dass dies in gewisser Weise die Fortschreibung dessen gewesen ist, was Goethe selbst im Ursprung beabsichtigte, was er von seinen eigenen autobiographischen Anstrengungen im Resultat erwartet hat. Deren Ausgangspunkt war die Einheit der Person in ihrer Zeit, das Individuum in seiner Unauslöschlichkeit – individuum est ineffabile – und die permanente Rekonstruierbarkeit seiner produktiven Kraft und seines Wirkens. Aber ihr Ziel war das Monument, als das sich Goethe mit sechzig Jahren zu begreifen begonnen hat.

*

Um das zu erreichen, geht Goethe das autobiographische Projekt mit dem Konzept der Organologie an. Er schreibt, er wolle die Erzählung „nach den Gesetzen bilden, wovon uns die Metamorphose der Pflanzen belehrt. Im ersten (Band) sollte das Kind nach allen Seiten zarte Wurzeln treiben und nur wenige Keimblätter entwickeln. Im zweiten der Knabe mit lebhafterem Grün stufenweis mannigfaltiger gebildete Zweige treiben, und dieser belebte Stengel sollte nun im dritten Bande ähren- und rispenweise zur Blüte hineilen.“[11]

[11] Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe (FA). Erste Abteilung, Bd. 14, S. 971, Paralipomena.

Der Vorsatz, den Menschen „in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daran gebildet und wie er sie wieder nach außen abspiegelt", beschwört eine wachsende Einheit, die in Wechselwirkung mit der Außenwelt zu dem wird, was in ihrem Kern angeblich immer schon angelegt war.

Das individuelle Leben wird als vegetabilische Entwicklung imaginiert, das gleich einer Pflanze stetig und allmählich zur vollen Entfaltung ihrer Gestalt gelangt. Der poetische Ansatz von „Dichtung und Wahrheit" ist mithin der organologische Bildungsroman, in dessen Hintergrund die Idee der Metamorphose steht, die Goethe aus seinen Naturbetrachtungen ableitet.

Im Lichte dieser Metamorphose muss das Individuum in Goethes Verständnis zu einem Symbol werden. Es steht nicht nur für sich, sondern repräsentiert aus Notwendigkeit das Werden des Lebens aus sich selbst heraus hin zur vollen Gestalt. Das ist im Sinne Goethes die höchste Sinnzuschreibung. Denn der Mensch, der hier beschrieben wird, muss als das genaue Gegenteil einer schieren Zufallsgeburt, die unter den Wechselfällen der Kontingenz durchs Dasein taumelt, begriffen werden.

Ist das Leben des Menschen als Symbol aber überhaupt vorstellbar? Und vor allem, ist dieses Konzept auf das ganze Leben mit seinen Wechselfällen, Brüchen und Imponderabilien hin umsetzbar?

Das Prinzip der Metamorphose scheint für die Darstellung der Frankfurter Kindheit sehr gut anwendbar zu sein, auch für die ersten Jahre des Studiums in Leipzig und Straßburg dürfte dies noch gelten, selbst wenn schon die Leipziger Krise des orientierungslosen Studenten 1765 ins harmonische Geschehen der organischen Selbstbildung kaum noch einzupassen schien.

Die eigentlichen Brüche lagen da noch voraus. Es waren sowohl Brüche in der Persönlichkeit und in der Entwicklung des Dichters als auch Brüche, die sich in der Außenwelt ereignet haben und die dem Zeitgeschehen geschuldet sind.

Dass „Dichtung und Wahrheit“ mit dem Wechsel Goethes nach Weimar abbricht, liegt nicht allein an Goethes weit fortgeschrittenem Alter, das er erlangt hatte, als er die letzten vier Bücher verfasste. Es liegt auch daran, dass dies kein organologisch zu vermittelndes Ereignis war, sondern eben ein Abbruch, ein Aufbruch, eine Flucht, durch die Goethe mit allem brach, was ihn vorher bestimmt hatte, was aber vor allem seine Frankfurter Lebenskrise um 1773/74 bestimmte.

Bezeichnend ist, dass die nächste Stufe der harmonischen Selbstbildung nach Goethes nächster Flucht liegt, nämlich nach seinem heimlichen Aufbruch nach Italien am 3. September 1786 und dass Goethe über die darauffolgende Lebensphase wieder ein integrales autobiographisches Werk vorlegt, die „Italienische Reise“.

Der Aufenthalt in Italien umfasst wiederum zwei Jahre, in denen die Selbstbildung neu auflebt. Nun ist es die Auseinandersetzung mit der Kunst, wie sie nur in Italien geführt werden kann. In Italien formt sich Goethe zum klassischen Künstler, noch mehr zum Klassizisten, der eine eigene Idee von Klassizität mit nach Hause bringt und diese dort zusammen mit Schiller umsetzen wird; die Erfahrungen, die zu den Positionen der Weimarer Klassik führen, werden in der „Italienischen Reise“ weiträumig und vielgestaltig erzählt. Hier geht es noch einmal um innere Bildung im Wirkungsfeld mit einem ganz besonders aufgeladenen Außen, des Kunstlandes Italien, das Goethe als solches zeitlebens als utopisches Ziel der Selbstverwirklichung vor Augen gestanden hatte.

Aber was ist mit der Zeit zwischen 1775 und 1786, dem sogenannten ersten Weimarer Jahrzehnt, also die schwierige Zeit, die vor dem Aufbruch nach Italien liegt? Von allen Lebensphasen Goethes ist über diese zehn Jahre von Seiten des Dichters selbst am wenigsten in Erfahrung zu bringen (obgleich auch diese Zeit inzwischen lückenlos ausgeleuchtet zu sein scheint).

Hier sieht man die Wirkung der Brüche, denen Goethes Leben ausgesetzt gewesen ist, zum ersten Mal so heftig wirken, dass dieses Jahrzehnt für die organische Autobiographie unbrauchbar werden musste.

Es beinhaltet beispielsweise den Abbruch fast aller literarischen Projekte, mit denen Goethe in Weimar angetreten war. Es birgt die frühe Phase der Liebe zu Charlotte von Stein und die Verwerfungen mit dem Geniefreund Lenz. Niemals sonst herrschte in Goethes Leben so wenig Harmonie und organische Selbstwerdung vor als in den ersten zehn Jahren seines Aufenthalts in Weimar. Weshalb manche Goethe Kenner diese Epoche besonders gern unter die Lupe nehmen.

*

Die zuvor gemachten Erfahrungen, die zur Niederschrift des Romans „Die Leiden des jungen Werthers" führten, vermochte Goethe noch in sein autobiographisches Modell der organologischen Entwicklung zu integrieren.

Im Hintergrund stand die Liebe zu der mit einem Freund Goethes verlobten Charlotte Buff in Wetzlar. Diese unglückliche Liebe sei im Werther verarbeitet. Das jedenfalls ist die biographische Lesart, die uns durch die Autobiographie nahegebracht wird und die man bis heute gern als Tatsache übernimmt. Sie entstand buchstäblich im Wirkungsfeld von „Dichtung und Wahrheit", also unter dem Eindruck einer der Dichtung verpflichteten Wahrheit. Die eigene Krise wird durch den Selbstmord des juristischen Kollegen Jerusalem, der seinerseits unglücklich verliebt gewesen war, in die Sphäre einer Rettung durch literarische Produktivität gehoben. Goethe resümiert:

> denn ich hatte mich durch diese Komposition, mehr als durch jede andere, aus dem stürmischen Elemente gerettet, auf dem ich durch eigne und fremde Schuld, durch zufällige und gewählte Lebensweise, durch Vorsatz und Übereilung, durch Hartnäckigkeit und Nachgeben auf die gewaltsamste Art hin und widergetrieben worden. Ich fühlte mich wie nach einer Generalbeichte wieder froh und frei, und zu einem neuen Leben berechtigt. Das alte Hausmittel war mir diesmal vortrefflich zustattengekommen. Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben, so verwirrten sich meine Freunde daran,

> indem sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen.[12]

Man wird in dieser berühmten Textstelle in nuce das wiederfinden, was Goethes autobiographischen Komplex auf der doppelten Ebene von Dichtung und Wahrheit ausmacht. Die eigene Lebenskrise löst er explizit durch literarische Produktivität, das heißt, er weist besonders darauf hin, dass der Zusammenhang zwischen Krise und produktiver Lösung besteht. Das Schreiben wirkt auf den Autor therapeutisch. Er heilt sich selbst von seinem Leiden, indem er es dem Roman gleichsam übergibt; dort wird es symbolisch geläutert und wie in einer Beichte von der Seele des Leidenden genommen.

Im Anschluss an diese produktive Tat geschieht etwas, das auf gar keinen Fall hätte geschehen dürfen. Die Leser des Romans wollen dessen poetische Handlung wieder in Wirklichkeit verwandeln, was dazu führt, dass zunächst vereinzelte Leser, dann immer weitere sich unter dem Einfluss des Buches das Leben nehmen. Wie konnte das geschehen?

Ob es wirklich zu einer regelrechten Selbstmordepidemie nach dem Erscheinen des „Werther" gekommen ist, erscheint heute zweifelhaft. Es ist kaum gesichert festzustellen, ob ein Selbstmord oder auch eine ganz Reihe von Selbstmorden unmittelbar mit der Lektüre eines bestimmten Buches in Zusammenhang stehen. Die Vorstellung einer durch den „Werther" ausgelösten Selbstmordwelle ist wohl selbst vor allem eine romantische Legende. Doch sie antizipiert, was die Leser und Forscher mit Goethes autobiographischem Werk in der Folge gemacht haben. Sie sind daran gegangen, das literarische Kunstwerk „Dichtung und Wahrheit" in die Wirklichkeit des Autors zurückzuübersetzen, das darin Geschilderte und Behauptete als Wahrheit und nicht als Dichtung aufzufassen und die Erzählung des Lebens als Wirklichkeit in endlosen Versuchen nachzustellen. Hinter dem Monument, das die Forschung ver-

[12] Goethe HA 9, S. 588.

suchte zu errichten, stand immer der wahre Goethe, nicht der Goethe der Dichtung.

Erst mit der Rückübersetzung in die biographische Wirklichkeit wäre unter diesen Voraussetzungen das imagologische Monument Goethe perfekt und abgeschlossen. Seine Errichtung beinhaltet demnach die Indienstnahme der Leserschaft, die durch Interpretation und Rekonstruktion das weiterbaut, wozu der Autobiograph das Fundament gelegt hat. Was am Ende entsteht, ist das produktive Individuum, das sich vom Genieglauben aus nach und nach zu einer Kontinuität des Schaffenden entfaltet. Das dabei entstehende Subjekt ist das sich selbst erschaffende Individuum, das schreibend und forschend die Stufenleiter des Lebens Schritt für Schritt erklimmt. Darin besteht Goethe Ideal des organisch sich entfaltenden Ichs.

*

In den letzten vier Büchern von „Dichtung und Wahrheit" kommt es schließlich zum Abschied des Autors von seiner optimistischen Fiktion, erzählerisch einen kohärenten Sinn stiften zu können und das produktive Individuum als organisches Symbol eines in der Welt verankerten Sinngeschehens integral darzustellen.

Diese letzten Texte schreibt Goethe im hohen Alter, in den letzten eineinhalb Jahren seines Lebens. Daran mag es auch liegen, dass hier anstatt ausführlich zu erzählen, oftmals nur Dokumente montiert werden, aus denen die Leser sich dann selber einen Reim machen sollen. Vor allem aber weist Goethe hier auf etwas hin, das seine organologische Weltsicht ins Wanken gebracht haben dürfte und das ursächlich mit dem Namen Napoleons in Verbindung steht: das Dämonische.

Die Erfahrung des Dämonischen unterläuft die Sinnstruktur des Symbolischen, es sprengt sie geradezu auf und lässt keinen Weg offen, zu ihr zurück zu finden. Es bildet, wie Goethe schreibt „eine der moralischen

Weltordnung, wo nicht entgegengesetzte, so doch sie durchkreuzende Macht."

Und er fährt fort:

> Am furchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgendeinem Menschen überwiegend hervortritt. […] Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, dass der hellere Teil der Menschen sie als Betrogene oder Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen. Selten oder nie finden sich Gleichzeitige ihresgleichen und sie sind durch nichts zu überwinden, als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen.[13]

Es ist dies eine der bemerkenswertesten Stellen in Goethes Autobiographie. Im Dämonischen scheint sich eine Gewalt zu erkennen zu geben, der auch das produktive, unausgesetzt tätige Individuum machtlos gegenübersteht. In ihr nimmt Goethe Bezug auf die Kräfte, die in seiner Epoche wesentlich gewirkt haben, nämlich die Französische Revolution und das Auftreten und Wirken Napoleons. Dieser ist in Goethes Sicht die vielleicht eindeutigste Verkörperung des Dämonischen in der Geschichte überhaupt.

„Gewiss ist, das es nicht ‚die Freiheitskriege' waren, die ihn freudiger aufblicken ließen, so wenig als die Französische Revolution, - das Ereignis, um dessen Willen er seinen Faust, ja, das gesamte Problem Mensch umgedacht hat, war das Erscheinen Napoleons"[14], schreibt Nietzsche in „Jenseits von Gut und Böse" über Goethes schockhafte Beziehung zum Dämonischen.

Es ist bezeichnend, dass Goethe ein evolutives Weltbild über ein Zeitalter retten wollte, das von Revolutionen geprägt gewesen war, wie kein anderes zuvor. Rettung durch Flucht ist seine Strategie, wenn er etwas

[13] Goethe HA 10, S. 177.

[14] Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, Bd. 5, S. 185.

konfrontieren muss, das nicht mehr zu leugnen ist. Flucht ins Ästhetische, so könnte man es auch nennen, wenn man nicht zuvor festzustellen hätte, dass auch das Konzept des Dämonischen ein ästhetisches Konzept ist. Goethe schreibt in „Dichtung und Wahrheit": „Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich, nach meiner Gewohnheit, hinter ein Bild flüchtete."[15]

*

Ein zweites Projekt kennzeichnet neben der Autobiographie „Dichtung und Wahrheit" Goethes autobiographischen Komplex. Es sind die „Tag- und Jahresbücher". Goethe beginnt damit in seinem 68ten Lebensjahr, die Chronik umfasst den Zeitraum zwischen 1749, dem Jahr der Geburt, bis 1822. Sie entstand als nachträglich verfasste Lebenschronik, nicht als ein nach und nach über die Jahre hin gewachsener Bericht. Äußerer Anlass dazu war die zweite Gesamtausgabe seiner Werke bei Cotta und die damit verbundenen Anfragen nach einer Darstellung der Werkphasen durch den Dichter selbst. Hier zeigt sich Goethe im Wesentlichen als Überlebender und als Zeitzeuge einer Epoche. Manche Kommentatoren sagen auch, die „Tag- und Jahreshefte" hätte den Charakter von Selbstgesprächen angesichts des Mangels an Gesprächspartnern in späteren Jahren. In der Hauptsache dürfte aber das Bedürfnis nach einer archivarischen Ordnung des Lebenslaufs Goethe dazu veranlasst haben, die „Tag- und Jahreshefte" in Angriff zu nehmen. Das Bewusstsein, Überlebender zu sein, kann als zusätzlicher Baustein im Monument verstanden werden, als das sich Goethe mit Hilfe verschiedener Maßnahmen stilisiert.

Der Duktus der Texte ist berichtend und nüchtern, manchmal wie zu Beginn geradezu lakonisch, als spräche hier jemand über einen anderen, der längst schon nicht mehr da ist. Es geht nun nicht um die Frage nach Dichtung um Wahrheit, sondern um Daten und Fakten, die gleichwohl

[15] Goethe HA 10, S. 175f.

vom darlegenden und ordnenden Subjekt ausgewählt werden. Und Goethe wählt sehr stark aus, er gestaltet diese Annalen ganz nach den Gewichtungen seiner Interessen. Wenn es um die Naturwissenschaft geht, gehen die Ausführungen oft stark in die Breite. Auch das Politische, das gesellschaftliche Leben findet große Beachtung, die Dichtung selbst tritt deutlich in den Hintergrund. Überhaupt tritt das Ich hinter die Ereignisse zurück, auch das eigene Talent wird in der ersten Eintragung geradezu subjektlos geschildert:

> Bei zeitig erwachendem Talente, nach vorhandenen poetischen und prosaischen Mustern, mancherlei Eindrücke kindlich bearbeitet, meistens nachahmend, wie es gerade jedes Muster andeutete.[16]

Goethe kommt hier auf die Nachahmungslust des talentierten Kindes und Jünglings zu sprechen, woraus man den Schluss ziehen kann, dass es in dieser Lebenschronik nicht darum geht, irgendeine Stilisierung des eigenen Dichtertums vorzunehmen. Diese Phase war für Goethe vorbei, er war der Überlebende der Geniezeit, aber er zelebrierte deren Glauben nicht weiter. Alles, was hierauf folgte, abgesehen von den zwei Jahren in Italien, erschien ihm als bruchstückhaft, mühsam errungen oder auch vergeblich angestrebt und vor allem als das Ergebnis harter Arbeit, deren wichtigster Faktor die naturwissenschaftlichen Studien für ihn waren. Über seine Prägung als Kind verliert er nur ein paar lakonische Bemerkungen:

> Der Geist näherte sich der wirklichen wahrhaften Natur durch Gelegenheitsgedichte; daher entstand ein gewisser Begriff von menschlichen Verhältnissen mit individueller Mannigfaltigkeit: denn besondere Fälle waren zu betrachten und zu behandeln. Vielschreiberei in mehreren Sprachen, durch frühzeitiges Diktieren begünstigt.[17]

*

Nüchterner kann man seine eigenen Anlagen und deren frühe Entfaltung nicht beschreiben. Für die Schreibforschung ist, nebenbei be-

[16] Goethe HA 10, S. 429.

[17] Goethe HA 10, S. 429.

merkt, der von Goethe hier verwendete Begriff der ‚Vielschreiberei' von besonderem Interesse, nimmt er doch Bezug auf die mechanische Übung des Abschreibens und nach Diktat Schreibens, die den Schreibvorgang als Handarbeit herausstellt und der schon dem Knaben vertraut war, ja auf den wesentliche Teile der häuslichen wie der schulischen Ausbildung abzielten.

Bis heute verweigern sich die „Tag- und Jahreshefte" einer klaren Zuordnung ins literarische Formgefüge. Das muss uns nicht beunruhigen, die Feststellung macht die Chronik eher noch etwas interessanter. Denn auch innerhalb der autobiographischen Literaturtradition dürften die Tag- und Jahreshefte einen gewissen Grad an Originalität für sich beanspruchen. Ob man darin einen Bericht über die äußere Lebensführung mit Vorbildcharakter sehen will oder ob man diese Texte als Rechenschaftsbericht des öffentlichen Wirkens auffasst, was bleibt, ist der Eindruck einer ins Äußerste gesteigerten Objektivität der Selbstbetrachtung, die wiederum Ausdruck der angesprochenen Selbstmonumentalisierung ist. Worauf Goethe hier nun gesteigerten Wert legt, ist eben nicht mehr das evolutive Prinzip der Persönlichkeitsbildung, nicht mehr die organologische Prozessordnung des symbolischen Individuums, sondern die Definition der eigenen Person durch das Prinzip der unausgesetzten Tätigkeit.

Dieser Begriff – Tätigkeit - ist wohl der Schlüsselbegriff zum alten Goethe. Man darf so weit gehen, dass man die Ablösung des symbolischen Weltbilds, das in seinem Ordnungsdenken noch der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, dem Spinozismus der Genieepoche und dem Universalismus des schöpferischen Individuums verpflichtet war, durch dieses schlichte Wort - Tätigkeit - als kennzeichnend für die Haltung des späten Goethe dem Leben gegenüber aufzufassen hat.

Der Einbruch des Dämonischen hat etwas nachhaltig verdunkelt, was man das Weltbild nennen könnte. Aus dieser Verdüsterung heraus sind Schöpfungen zu erklären, die den Optimismus der Aufklärung gänzlich verloren haben, wie die „Wahlverwandtschaften", der „Faust" oder die

„Wanderjahre“. Hoffnung scheint allenfalls noch aus der späten Lyrik herüber, vor allem dort wo das Einfache und die Vereinfachung zum Lebensprinzip erklärt werden.

*

Das wäre ein anderes Thema. Festzustellen bleibt, dass Tätigkeit für Goethe ein finiter Begriff ist, einer, der nicht weiter nach Sinnzuschreibung suchen muss und also nicht die Frage nach dem Sinn einer Tätigkeit stellt. Dass das Individuum tätig ist, bedeutet schon das Äußerste und dass es sich durch die Tatsache des nahenden Todes nicht aus dem Konzept bringen lässt, gehört ebenfalls hierher. Das Ignorieren und Leugnen des Todes waren ja bekanntlich Goethes größte autobiographischen Spezialitäten.

Die „Tag- und Jahreshefte“ wie auch die im letzten Drittel seines Lebens akribisch geführten Tagebücher, aus denen sich Goethe bei der Zusammenstellung bedient, beleuchten den pragmatischen Sockel, von dem aus Goethe seine Altersphase betreibt. Die Chronik des Lebens rückt zu einem hohen Grad an die Stelle der Ordnungssysteme, welche dem individuellen Dasein einen Sinn zugesprochen haben. Das Archiv nimmt den Platz der kosmischen Ordnung ein, es legt sich auch noch über die Spannungszone von „Dichtung und Wahrheit“ und bleibt für den alten Goethe als Dokument und Zeugnis das Wichtigste, was man vom eigenen Leben hinterlassen kann.

Es gibt eine handschriftliche Notiz Goethes, die erst durch Eckermann aus dem Nachlass veröffentlicht worden ist und die den Titel „Über Autobiographie“ trägt. Es ist eine Reflexion über das Individuum, über seine Manifestation und sein Vergehen, aber auch über sein Andenken, dessen Erhalt doch in jedem Fall wünschenswert sei. Goethe schreibt:

> Wir lieben nur das Individuelle; daher die große Freude an Vorträgen, Bekenntnissen, Memoiren, Briefen und Anekdoten abgeschiedener, selbst unbedeutender Menschen.

Die Frage: ob einer seine eigene Biographie schreiben dürfe, ist höchst ungeschickt. Ich halte den, der es tut, für den höflichsten aller Menschen.[18]

[18] Goethe HA 10, S. 536.

Ich war einmal.

Das autofiktionale Manifest

1. Macbeth und seine Interpreten

Als Gemeinplatz kann gelten, dass man von seinem Ich erzählen muss, um sicher zu gehen, dass man ein Ich hat. Eine diesem Thema vorausgehende Frage lautet: Bin ich, oder habe ich ein Ich? Oder bin ich ein Ich, indem ich ein Ich habe? Heißt, ein Ich zu haben auch, ein Ich zu sein? Ist das Ich ein Bestand oder ein Geschenk oder ist es ein Produkt? Oder ist es eine Chimäre?

Zuletzt bin ich der, der sich als sich selbst erkennt. Ich erkenne mich zuerst an meiner Geschichte. Zugegeben, es ist eine fragmentarische Geschichte, die Tag um Tag fortzusetzenden Versionen meiner selbst erzeugt, ohne Abschließung oder Formansprüche, eine Daily Soap ohne kontinuierliche Regie, auch wenn die vermeintliche Regie schlafen geht, läuft die Soap weiter. Eine Story in Fragmenten, die mein Gehirn fortschreibt. Würde ich nicht von mir reden, gäbe es mich wohl, aber es gäbe kein Bild von mir. Oder gäbe es mich vielleicht ohne Bild gar nicht? Auch noch meine Selbstgespräche schaffen eine Person, in der ich auftauche wie der große weiße Wal. Aber was denn wäre der weiße Wal ohne Käpt'n Ahab? Die Erzählungen vom Ich formen eine Maske, persona, in der ich mich selbst erkennen kann. Ich bin der Protagonist einer Erzählung, eines Dramoletts, einer Farce.

*

Der Schriftsteller Karl Markus Gauß notiert in seinem Journal „Die Jahreszeiten der Ewigkeit", erschienen 2022: „Autobiographisch schreiben. Ich bin nicht die Voraussetzung, sondern das Ergebnis meines Schreibens. Ich bilde mich nicht ab, sondern erschaffe mir ein Selbst-

bild. Mit dem ich nicht verwechselt werden möchte, aber selbst längst zu verwechseln begonnen habe."

Existieren also notwendigerweise immer zwei, einer, der erzählt (Ich selbst oder das Gehirn) und eins, das erzählt wird, die Persona, also das Ich als sein Bild von sich? Und noch einer: Käpt'n Ahab? Also einer, der mich jagt, der mir gegenübertritt, mein Antagonist, der mich sucht, der mir hinterherfährt, der mich stellen will. Der berühmte Ausspruch, den der jugendliche Arthur Rimbaud im Jahre 1871 der Welt entgegenschleuderte und der zum geflügelten Wort der modernen Selbstentzauberung des Ichs werden sollte, Ich ist ein anderer, bekommt so eine ganz neue, geradezu logische Färbung. Ich muss ein Anderer sein, um mich als mich selbst erfahren zu können. Dieser andere ist nämlich Akteur in einem Drama. Zwischen ihm und mir gibt es nur lose Bande, schwache Verbindungen, Rauchsignale, Trommeln in der Nacht.

These zum autofiktionalen Manifest: Ich ist ein Anderer und noch einer. Immer sind drei im Spiel, und was sie verbindet, ist eine Erzählung. Hieraus ergibt sich ein Phänomen, das seit einiger Zeit auch auf dem Buchmarkt Konjunktur genießt. Sogenannte autofiktionale Biographien, die Romane genannt werden. Je näher einer an der Oberfläche seines Lebens bleibt, desto interessanter erscheint sein Leben einer wachsenden Zahl von Lesern. Doch ist es wohl nicht die Wendung hin zum Banalen, die die Leser fasziniert, sondern eher die immer wieder neue Ausgestaltung des Erzählprinzips, das zwischen Ich und Ich etabliert werden muss und das aus der Autobiographie in letzter Instanz einen Roman werden lässt.

Darin liegt die Faszinationskraft dieses Genres. Die Erzählung des eigenen Lebens geht in Fiktion über. Erfolgreiche Schriftsteller wie Karl Ove Knausgård oder Joachim Meyerhoff sind darunter. Das Publikum verlangt nach Fiktionen, die der Wahrheit entsprechen.

Modeerscheinung hin oder her, unbestreitbar bleibt, worin der besondere Reiz dieser Art von Literatur jetzt besteht: in der Balance nämlich zwischen Realität und Fiktion, mit der die Doppelgesichtigkeit des Ichs

nicht nur hervorgehoben, sondern gefeiert wird. Es ist die Notwendigkeit erzählt zu werden, in der die Bedingung der Möglichkeit, Ich zu sagen, manifest wird.

Vorbei die Tage, in denen die Literaten das Biographische verdammten:

> Herkunft. Lebenslauf – Unsinn! Aus Jüterborg oder Königsberg stammen die meisten, und in irgend einem Schwarzwald endet man seit je.

Soweit Gottfried Benn über den Stand der Dinge Ende der dreißiger Jahre. Alle Narrative des Lebenslaufs sind auf dem Prüfstand gewesen, der Roman, die Biographie, die Autobiographie. Das Ich, die Psyche, das Subjekt standen noch bis Ende des 20. Jahrhunderts unter schärfster Beobachtung durch die Diskursvorsteher der Avantgarde. Der Nouveau Roman zersetzt die letzten Reste autobiographischer Illusion in seinen perforierten Erzählverfahren. Zusammenhangsdurchstoßung nannte das Benn martialisch im Jahre 1920.

Doch der Gegenschlag blieb nicht aus. Im Reich des Geistes gibt es keine dauerhaften Wahrheiten. Mit den Postulaten der Avantgarde wollte man sich irgendwann nicht mehr abfinden.

Ist es denn zur Norm geworden, dass das Subjekt von nun an und für alle Zeiten dekonstruiert und für sich selbst nicht mehr verfügbar sein soll? Muss man den avantgardistischen Vorgaben der großen Meister der Moderne folgen wie ein Hund? Es kam der Tag, an dem die Avantgarde ein Postulat von Gestern schien und nur noch Skepsis hervorrief.

*

„Das Gedächtnis ist keine verlässliche Größe im Leben, aus dem einfachen Grund, dass für das Gedächtnis nicht die Wahrheit am wichtigsten ist“, schreibt Knausgård beim Versuch, sich an seine frühe Kindheit zu erinnern. Was aber, wenn nicht die Wahrheit, sollte das Gedächtnis liefern? Spielen bestimmte stereotype Vorgaben, etwa ein Sinn, den man im Leben finden will, oder intellektuelle Interessen, etwa Erkenntnisse, die man aus dem Lebenslauf glaubt gewinnen zu können, eine Rolle?

Oder will man klarmachen, dass es gar keinen Sinn gibt und auch keine kohärente Abfolge von sinnstiftenden Ereignissen? Will man vielleicht gerade deswegen erzählen?

Entscheidend ist der Eigennutz. Das Gedächtnis ist pragmatisch, hinterhältig und listig, allerdings nicht in feindseliger oder boshafter Weise; es tut im Gegenteil alles, um seinen Wirt zufrieden zu stellen.

Bereits am Anfang seiner Gedächtnisarbeit stellt Knausgård fest, dass der Versuch, sein Leben zu erinnern, auf eine trügerische Instanz angewiesen ist, die vor allem den Erzähler zufriedenstellen will. Es gibt demnach eine stillschweigende Aufwand-Nutzen-Vereinbarung zwischen dem Gedächtnis und seinem Wirt. Darf man so weit gehen, wie Shakespeare es andeutet, am Ende von Macbeth:

> Ein Märchen ist's, erzählt von einem Irren, voll Krach und Raserei, das nichts bedeutet.

Die moderne Literatur verfährt nach dem Macbeth-Prinzip. Die Behauptung von Sinn schien nicht mehr haltbar, zu erzählen, als gäbe es einen Bedeutungsfaden im eigenen Leben, an dem die Ereignisse aufgereiht sind, galt als schlechterdings naiv.

*

Destruktionen des Lebenslaufs hatten abgedankt, als die Unmöglichkeit klar wurde, literarisch an sie anzuschließen. Knausgård zeigt das an der eigenen Erfahrung auf. Indem er ein Leben rekonstruiert, das sich als Schriftstellerleben am Maßstab der Moderne orientiert hat und daran gescheitert ist. Zu schreiben wie die Großmeister der stilistischen Exaltation wollte ihm nicht gelingen. Erst als der Norweger nach langer Qual dazu in der Lage war, die Moderne als Norm hinter sich zu lassen, funktionierte seine Erzählung. Und sofort war das Ich wieder da.

Hier scheint zu gelten: je naiver desto besser. Doch diese scheinbare Unmittelbarkeit des Erzählens, die man bei einem Karl Ove Knausgård findet und die seine zahlreichen Leser so schätzen, verbunden mit dem Fu-

ror des Alles-Muss-Raus, nichts darf unerzählt bleiben, diese Projektion eines gegenmodernen Ichs, das aus der Zerlegung sich selbst wieder zusammensetzt, ist eine starke Manifestation des linearen Lebenslaufs und seiner urwüchsigen Poetik.

Eine Poetik, die besagt: die Erzählung vom Ich ist keine Selbstzersetzungsprozedur, kein leerer Sinncontainer und keine intellektuelle Spitzfindigkeit. Es präsentiert sich als Manifest, das der DNA der Selbsterzählung zu allen Zeiten folgt. Die Formel dazu lautet: Ich ist ein Anderer - und noch einer.

Diese Formel bezieht die Poetiken des Lebenswegs, ihre biographischen und autobiographischen Strategien seit dem Mittelalter mit ein. Sie ist mit der ganzen Geschichte des Ich-Erzählens durch Techniken verbunden, die wieder entdeckt, neu kombiniert und zum Einsatz gebracht werden können. Das Ich wird konstruiert, aber so, dass es auch noch ein Gegenüber hat. Erst daraus wird ein Drama.

Ich ist ein Anderer: Rimbaud Zuruf erschüttert uns heute nicht mehr. Er gilt jetzt als selbstverständlicher Ausgangspunkt der Selbstbeschreibungen - und als ihr Ziel. Unter Intellektuellen ist er zu einer Art Codewort geworden, an dem man sich gegenseitig zu erkennen glaubt. Doch daneben und darüber hinaus, gibt dieser schlichte Basissatz der Moderne die Richtung für eine nachmoderne Auffassung der Ich-Erzählung vor. Um uns in unseren Erzählungen zu suchen, müssen wir nicht nur akzeptieren, dass wir darin einen anderen finden werden – wir sind auch schon ganz gespannt darauf, wer es sein wird, den wir finden. Und wer sein Gegenspieler sein wird.

2. Das Ich kommt zur Welt

> Mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig: nur der Mond, der soeben voll ward, übte die Kraft seines Gegenscheins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war.

> Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolgen konnte, als bis diese Stunde vorübergegangen.

Bei Goethes Geburt zeigt sich das Firmament in Bestform. Goethes Leben beginnt wie ein Märchen im Himmel. Der Erzählverlauf folgt einer idealen Logik. Ziel ist die Herstellung einer in sich stimmigen Geschichte der Selbstwerdung, die durchaus Widerstände integriert.

Doch unterliegt man dabei zahlreichen Trugschlüssen, die sich unmittelbar aus der Natur der Sache ergeben.

Wenn man sich erinnern will, was uns in frühester Zeit der Jugend begegnet ist, so kommt man oft in den Fall, dasjenige, was wir von anderen gehört, mit dem zu verwechseln, was wir wirklich aus eigener anschauender Erfahrung besitzen.

Dichtung und Wahrheit. Die Geschichte meiner selbst, von der ich wissen kann, beginnt nicht mit meiner Geburt, sondern mit etwa vier bis sechs Jahren. Die sogenannten eigenen Erinnerungen reichen bei den meisten Menschen nicht weiter zurück. Alles, was vorher war, muss ich mir von anderen erzählen lassen. Gleichwohl gehört es zu meiner Geschichte. Nicht nur meine Geburt, bei der ich dabei gewesen sein muss, ohne eine Erinnerung daran zu haben, auch was vor meiner Geburt geschah, ist Teil meiner Geschichte. Ich schließe es mehr oder weniger bruchlos an all das an, woran ich mich selbst erinnere. Der Übergang von der Zeit vor mir in die eigene aktive Erinnerung ist nicht anders denn erzählend zu bewältigen: Ich komme aus dieser und jener zeitgeschichtlichen Epoche. Ich lebe mit diesen und jenen Menschen, die selber da und da herkommen. So und so ist es vor meinem Erscheinen auf diesem Planeten in dem Haus zugegangen, in das man mich hineingesetzt hat. Das Zuvor bildet das lokale Gebiet und den zeitgeschichtlichen Umkreis des Plots, in dem mein Ich erscheint. Auch Knausgård kommt auf das Phänomen der Erinnerung vor aller Erinnerung zu sprechen. Sie wird zum magischen Fundament aller Erinnerung:

> Das sind die ersten sechs Jahre meines Lebens. Aber das sind die kanonisierten Erinnerungen, die bereits im Sieben- oder Achtjährigen etabliert waren, die Magie der Kindheit: das Allererste, woran ich mich erinnere.

Es finden sich neben diesen Übergangsformen, die aus dem Nebel der frühen Jahre aufsteigen, noch zwei andere Möglichkeiten der Erinnerung aus der frühen Zeit. Da sind zunächst die unwillkürlich erscheinenden Erinnerungen,

> die nicht festgelegt sind und sich nicht willkürlich vergegenwärtigen lassen, sich aber dennoch von Zeit zu Zeit loslösen, von alleine im Bewusstsein aufsteigen und eine Weile darin auf und ab schaukeln wie eine Art durchsichtiger Quallen, zum Leben erweckt von einem bestimmten Geruch, einem bestimmten Geschmack, einem bestimmten Geräusch […].

Knausgård spricht von seiner Version des Erlebnisses, das Marcel Proust beim Genuss der in Lindenblütentee getunkten Madeleine beschreibt. Davon soll später noch die Rede sein. Doch zunächst führt Knausgård noch eine weitere Form der Erinnerung an die Frühzeit des Kindes an:

> Und dann gibt es Erinnerungen, die mit der Landschaft verknüpft sind, denn die Landschaft der Kindheit ist nicht wie die Landschaften, die später folgen, sondern in ganz anderer Weise mit Bedeutung aufgeladen. In dieser Landschaft hatte jeder Stein, jeder Baum eine Bedeutung, und weil alles zum ersten Mal gesehen wurde, aber auch weil es so oft gesehen wurde, hat es sich in den Tiefen des Bewusstseins abgelagert.

Blitze und Bruchstücke des Erinnerns. Wie tief muss man in den Brunnen der Vergangenheit hinabsteigen, um das konsistente Ich als Figur in einem Plot zu begründen? Wie weit ist es möglich, den Zufall zu berücksichtigen und die Erzählung auf das Eintreten von Zufällen aufzubauen?

*

> Wir vergessen dabei gern, dass eigentlich alles an unserem Leben Zufall ist, von unserer Entstehung an durch das Zusammentreffen von Spermatozoon und Ei, Zufall, der darum doch an der Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit der Natur seinen Anteil hat, bloß der Beziehung zu unseren Wünschen und Illusionen entbehrt.

So Sigmund Freud in seinem Aufsatz „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“ im Jahre 1910. Goethe, den Freud verehrte, leugnet die Macht des Zufalls keineswegs. Doch darüber wölbt sich die

Kuppel eines Universums, in dem eine unumstößliche Ordnung herrscht. Für Goethe habe noch die Übereinstimmung zwischen dem Universum als der ‚großen' und dem Menschen als der ‚kleinen Welt' gegolten. Entelechia entis. So haben wir es von den alten Goethe-Kennern gelernt. Die Ordnung des Himmels kehrt im Menschen wieder. Er ist die mikrokosmische Entsprechung zum Makrokosmos des Universums. Dennoch kennt Goethe die Verlorenheit des Ichs angesichts der ihm gegenüberstehenden Welt, das Auf-sich-selbst-gestellt-Sein in entscheidenden Momenten, das Versagen der kosmischen Vorsehung. Er fasst diese Erfahrung in einem knappen Satz zusammen, der zum geflügelten Wort innerhalb der Poetik des Subjekts im 19. Jahrhundert werden sollte:

> Ich hab mein Sach auf nichts gestellt.

Wie aus einem in die Welt geworfenen Bündel eine handelnde Person wird, die sich ihrer selbst gewiss ist. Sein Sach' auf nichts gestellt zu haben, - dabei wird es nicht bleiben.

Das Selbstbild ist selbst immer schon ein Ergebnis von Fremdbildern, die im Ich gespiegelt und modifiziert werden. Erst die Blicke der Anderen, Eltern, Geschwister, Verwandten und Freunden geben mir diffus und dunkel zu verstehen, was ICH sein könnte. Da lauert die Gefahr des Übergriffs. Die Wirkkräfte des Außen, die Spiegelmächte des Sozialen, greifen auf mich zu, beanspruchen mich als ihren Besitz und verpflichten mich zum Gehorsam. Vielleicht ist das Ich nichts anderes als der sich reflektierende Prozess wechselnder Zustände von sozialen Spiegelungen in einem neuronalen System.

*

Max Stirner, dieser entsetzliche Erzbischof des Egoismus, nimmt diese Entwicklung der sozialen Reflexion auf, indem er Goethes Leitsatz zum Motto seines Werkes „Der Einzige und sein Eigentum" (1846) macht

und gegen das Anheimfallen des Ichs an die Ansprüche der Gesellschaft polemisiert:

> Was soll nicht alles Meine Sache sein! Vor allem die gute Sache, dann die Sache Gottes, die Sache der Menschheit, der Wahrheit, der Freiheit, der Humanität, der Gerechtigkeit; ferner die Sache Meines Volkes, Meines Fürsten, Meines Vaterlandes, endlich gar die Sache des Geistes und tausend andere Sachen. Nur Meine Sache soll niemals Meine Sache sein. ‚Pfui über den Egoisten, der nur an sich denkt!'

Sankt Max gegen den Rest der Welt. So hat Karl Marx ihn gesehen. Die Auseinandersetzung, die Marx in seiner auf Buchlänge sich erstreckenden Streitschrift „Sankt Max" geführt hat, spricht für sich. Der philosophische Egoismus war ein Thema, das ernst genommen werden musste. Das Ich begehrt auf, sobald es sich selber spürt. Und doch muss es die von außen erhobenen Forderungen anerkennen. Ich soll mich in den Dienst der Gemeinschaft stellen, mich opfern für das Vaterland, für den Frieden und die Freiheit. Frage nicht, was dein Land für dich tun kann, frage, was du für dein Land tun kannst. Das ist die moderne Version, aus Amerika importiert.

Doch da ist mein Ich, es ist eine Größe, über die ich nicht hinwegkomme. Ich besinne mich immer wieder darauf. Ich muss es schützen, pflegen, in Sicherheit bringen, sehen, welche Anlagen und Talente es mitbringt, was noch mit ihm möglich ist. Ich muss mein Ich verwirklichen. Es aus der Möglichkeit in die Wirklichkeit zu versetzen, ist meine Aufgabe. Der Liberalismus, Stirners anarchischer Egoismus, Stendhals Egotismus der Leidenschaften, sie alle stehen gegen das vergesellschaftete Subjekt. Sie sagen: Ich zuerst und nur ich. Wenn das Ich untergeht, geht eine ganze Welt unter. Jede Gemeinschaft ist demgegenüber eine Abstraktion. Gesellschaft ein Diskurs, der Staat eine juristische Größe. Im 19. Jahrhundert entsteht unter dem Druck der abstrakten Verhältnisse die Partei der Individualanarchisten, die ihren Einfluss überall geltend machen sollten. Doch eher müsste man sie als eine Anti-Partei bezeichnen, denn das gemeinsame ihre Mitgliedschaft besteht ja gerade darin, nirgendwo Mitglied sein zu können.

„Stell dir vor, es ist Krieg und keiner geht hin." Der Satz ist ziemlich aktuell. Aber er klingt nicht mehr ganz so heroisch wie vormals. Die jungen ukrainischen Männer, die sich durch Flucht in andere Länder dem Kriegsdienst entziehen, werden durchaus ambivalent gesehen. Und wer sich in Israel aufgrund von Individualanarchismus dem Einsatz beim Militär entzieht, leugnet den Ernst der Lage, verkennt, dass es um die Existenz des Staates Israel geht.

Das Ich als Deserteur. Es hebelt die Gemeinschaft aus. Es lässt alle höheren und sonstigen fremden Ideen hinter sich. Es erkennt, dass sie ausnahmslos dazu da sind, es in Beschlag zu nehmen, es zu besetzen, um es für die eigene, die fremde Sache zu instrumentalisieren. Dieses Ich, welches Max Stirner in seinem verstörenden Buch im Jahre 1846 beschwört, birgt den schier unerschöpflichen Stoff, aus dem die Freiheitsträume des modernen Menschen mit seiner narzisstischen Grundausstattung sind.

Auch noch aus den Trümmern der schlimmsten Katastrophen erhebt es sein Haupt. Bleibt die Frage, was sein tatsächlicher Stellenwert ist. Stirners erregte Rede vom absoluten Ich erscheint so überhitzt, weil er selber darüber bestürzt scheint, den Mut gefunden zu haben, das Ich brachial gegen die Welt zu stellen:

> Mir geht nichts über Mich!

Zu vermuten steht, dass die Welt dafür nicht mehr als ein Schulterzucken übrig hat.

3. Das Ich setzt sich

> Ich plane ein Unternehmen, das kein Vorbild hat und dessen Ausführung auch niemals einen Nachahmer finden wird. Ich will vor meinesgleichen einen Menschen in aller Wahrheit der Natur zeigen, und dieser Mensch werde ich sein.

Mit Jean-Jacques Rousseaus „Bekenntnissen" beginnt das Programm der Selbstreflexion als Performance. Jean-Jacques sucht keine Seelenbespiegelung nach dem Vorbild des Pietismus. Nicht mehr den Gerichtstag über die sündige Seele will Rousseau abhalten, jenes permanente Tri-

bunal, das den deutschen Protestantismus zutiefst geprägt hat und die Mentalität im Land der Dichter und Denker, man möchte sagen: bis heute so nachhaltig bestimmt. Mit den Confessions wird das Ich zum epochalen Akteur, zum Zeitzeugen und zum Märtyrer der Epoche der Aufklärung. In dieser Rolle wächst es weit über sich hinaus und erlangt eine Größe, die es nie zuvor besessen hat.

> Einzig und allein ich. Ich fühle mein Herz und ich kenne die Menschen. Ich bin nicht gemacht wie irgendeiner von denen, die ich bisher sah, und ich wage zu glauben, dass ich auch nicht gemacht bin wie irgendeiner von allen die leben.

Das heroische Ich stilisiert sich als Exempel. Wer sein eigenes Herz kennt, kennt die Menschen. Das meint nicht, dass alle gleich sind und ich deshalb dazu in der Lage wäre, von mir selbst auf die anderen zu schließen. Ganz gegenteilig verhält es sich vielmehr: Ich kenne mich als einer, der anders als alle anderen sein will und weiß, dass er anders als alle anderen ist und eben darin ist er auf dieselbe Weise wie alle er selbst, nämlich anders.

Abgrenzung ist das Zauberwort des individuellen Daseins und zugleich das eigentliche Ziel der Ich-Werdung. Denn dieses Ich ist nur ein Mal und nur so, wie es ist, nämlich einmalig. Jean-Jacques erkennt das mit der Verwunderung der plötzlichen Erkenntnis. Als sei diese Einsicht der Schlüssel zu allen anderen Erkundungen, die es über den Menschen zu machen gilt.

> Wenn ich nicht besser bin, so bin ich doch wenigstens anders.

*

Das Ich setzt sich als Phänomen. Damit ist es nicht besser, sondern anders als die anderen. Rousseau weiß, dass es keinen Sinn hat, das eigene Ich schön zu reden. Er will die Offenlegung des Abgrunds betreiben, den er vor sich und den anderen darstellt. Nicht als Gerechter will er vor das Jüngste Gericht treten, sondern als Mensch vor die Menschen.

Man soll seine Bekenntnisse lesen, weil man den Menschen lesen soll, weil man seine Grammatik erlernen und seinen Text deuten soll, wenn man zu einem Urteil kommen will. Dieses Urteil ist dann immer zugleich eines über den Menschen überhaupt. Das Ich verantwortet sich nicht mehr vor Gott, nicht mehr vor dem höchsten Richter, welcher bloß der unbelangbare, und also weit entfernt weilende Urheber eines Textes wäre, den nur er selbst verstünde.

Zu sagen, nimm und lies, indem man das eigene Ich vorstellt, heißt, die Frage nach dem Menschen mit der Dekodierung seines inneren Selbst zu beantworten. Denn was immer ich über mich schreibe, es muss etwas sein, das man lesen, das heißt entziffern können muss. Zwischen mich und die Leser tritt ein Konzept meiner selbst, das beansprucht, als interpretierbarer Text ganz und gar Ich zu sein.

Dieser Qualitätssprung in der Selbstdarstellung, dieses sich Hingeben, beruht auf Lektüre. Die strategische Volte der lesenden Entschlüsselung steckt hinter der Offenherzigkeit und der Schonungslosigkeit der Bekenntnisse seit Rousseau. Sich in der Schrift bekennend, pocht das Ich auf seinen Status als Individuum, das gelesen werden muss, um zu ermitteln wer oder was es ist. Nietzsche drückt es recht prägnant aus, wenn er zu Beginn seiner Autobiographie bittet:

> Hört mich, denn ich bin der und der.
> Verwechselt mich vor allem nicht!

Wie viele werden doch tagtäglich verwechselt, einfach weil sie zum Verwechseln sind! Der Bekennende schreibt über sich nicht zuletzt, weil er nicht verwechselt werden will. Vor Gott sind alle gleich – bis auf diejenigen, die auf gar keinen Fall verwechselt werden wollen. Wenn alle gleich sind, sind alle verwechselbar, auswechselbar, ersetzbar. Wer geschrieben hat, Text geworden ist, der wird gelesen werden und soll im Gelesenwerden er selbst werden: Ich einfach unverwechselbar, das gilt für Texte, die mit Personen identisch werden.

Was aber wäre die Grammatik dieses Textes? Die deutsche Philosophie sucht schon lange vor Nietzsche und immer in der Nachfolge Rousseaus

danach und bietet von Kant bis Schopenhauer eine ganze Geschichte der Subjektphilosophie auf. Es ist eine Geschichte der Freiheit. Freiheit ist das Ziel des Daseins, Freiwerden sein Sinn, und das Mittel, die Freiheit zu erreichen ist das Denken. Das kulminiert in Hegel. Aber die besten Ich-Sätze stammen eigentlich aus der Zeit unmittelbar vor Hegel:

Das Ich setzt sich selbst als gesetzt durch ein Nicht-Ich.

In diesem vertrackten Satz liegt die dynamische Logik des Selbstbewusstseins, auf den Punkt gebracht durch den Philosophen Johann Gottlieb Fichte im Jahre 1794. Fichte konnte von dieser Logik, seitdem er ihre Erleuchtung empfing, gar nicht genug bekommen. Das Ich setzt sich selbst. Aber es setzt sich als ein Gesetztes. Gesetzt durch ein Nicht-Ich, das im Setzen selbst bereits als Gesetztes angenommen werden muss. Was wäre aber dieses gesetzte und zugleich setzende Nicht-Ich? Der zufällige Andere, wer auch immer er sei und wo auch immer er auftaucht? Oder der Text, den ich selbst schreibe, den ich stifte, und der mich entwerfen soll, indem er mein Gegenüber entwirft? Oder dieses Gegenüber, das ich zum Drama unbedingt brauche.

Der Blick der anderen, in dem bekanntlich die Hölle liegt, ist hingegen ein Blick auf etwas Unbegreifliches: Wer bist du denn?

Diese Plötzlichkeit des Anderen soll nicht das von Fichte Gemeinte sein. Das Setzen des Gesetztseins im Ich ist ein Zirkelschluss ohne Ursprung. Bevor es ein seiner selbst bewusstes Ich geben kann, ist dieser Zirkel schon aktiv. Es ist eine Bewegung, bei der Autor und Figur auseinanderfallen, um eben dadurch zusammenzufinden, ein niemals stillstehender Selbstbewusstseinsgenerator. Jeglichem Denken ist das Selbstbewusstsein des Ich denke vorgeschaltet. Kant lehrt, das Ich denke müsse all meine Vorstellung begleiten können. Fichte wiederum sieht die Selbstsetzung als einen imperatorischen Akt. Seine Philosophie ist nicht zufällig zeithistorisch eine Parallelaktion zu Napoleons Machtrausch.

Denn vom Selbstbewusstsein zum Größenwahn ist es manchmal nur ein Schritt:

> In Voraussicht, dass ich über Kurzem mit der schwersten Forderung an die Menschen herantreten muß, die je an sie gestellt wurde, scheint es mir unerlässlich zu sagen wer ich bin.
>
> Im Grunde dürfte man's wissen, denn ich habe mich nicht unbezeugt gelassen. Das Missverhältnis aber zwischen der Größe meiner Aufgabe und der Kleinheit meiner Zeitgenossen ist darin zum Ausdruck gekommen, dass man mich weder gehört noch gesehen hat.

Nietzsches Selbststilisierung erscheint als die erste umfassende Größenwahndemonstration, die von der Literatur aus in die Realität einbricht. Noch immer ist sie an Napoleons Personenkult angelehnt. Was man seine Autobiographie genannt hat, Nietzsches nachgelassene Schrift Ecce Homo, tritt als gigantische Fiktion der eigenen Größe auf den Plan. Diese postulierte geistige Überdimensionalität wird von den Zeitgenossen nicht erkannt, weil es für sie unmöglich ist, sie zu erkennen. Sie seien, so lautet der Befund des Betroffenen, gar nicht dazu in der Lage, sie zu erkennen. Vielmehr verkennen sie dieses Ich, das sich seiner Zeit zum Opfer darbietet.

Der Welterlöser erscheint in Nietzsches Version als Hanswurst. Er, der eigentlich Weltgeschichte zu schreiben hätte, schreibt unentwegt Bücher, auf die niemand gewartet hat. Bücher, die er auf eigene Kosten drucken lassen muss. Statt einer durchgreifenden, alles verändernden Revolution macht er fortwährend in tiefster Abgeschiedenheit nichts als Literatur. Statt Jünger um sich zu versammeln und eine Schule zu gründen, geht er immer weiter in die Einsamkeit hinein, in die nicht zuletzt das Schreiben selbst ihn schickt.

Nietzsches Selbstskizze liefert die Konterreliefs der Meinungen seiner unverständigen Zeitgenossen. Seine letzte Schrift ist nichts anderes als eine Autohagiographie. Etwas Vergleichbares hat es zuvor nie gegeben. Die Kapitel in „Ecce Homo" tragen Titel wie „Warum ich so klug bin." „Warum ich so weise bin." „Warum ich so gute Bücher schreibe." „Warum ich ein Schicksal bin." Der einsame Wanderer von Sils Maria erfindet sein Größen-Ich aus der rhetorischen Umkehrung seiner Nichtigkeit.

4. Der Wanderer und sein Schatten

Hier sass ich wartend, wartend – doch auf Nichts,
Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts
Geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel.
Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.
Da plötzlich, Freundin! Wurde Eins zu Zwei –
Und Zarathustra gieng an mir vorbei.

Aus Eins wird Zwei, aber warum und wie, und wer könnte sagen, wann? Vielleicht ist es auch gar nicht wünschenswert, dass es so kommen möge. Denn Nietzsche, am See von Silvaplana, in unmittelbarer Nähe des Steins von Surlei, auf Alles und Nichts sinnend, weiß nicht mehr weiter, als es am 1. August 1881 zur plötzlichen Verdoppelung seiner selbst kommt. Im Augenblick seiner tiefsten Einsamkeit braucht der Einsamste der Einsamen die Geburt des Anderen, und zwar, weil ja nichts da war außer See und Gebirge, buchstäblich aus dem Nichts.

Es ist nicht bloß eine Wunschvorstellung, eine schemenhafte Projektion oder eine Halluzination. Es ist eine reale Gestalt, die dem Einsamen gegenübertritt. Dieser Andere erscheint als Protagonist. Es ist die Lebensnotwendigkeit des Anderen, von der sein literarisches und sein philosophisches Profil von nun an bestimmt sein werden.

Mit dem Auftauchen Zarathustras nimmt Nietzsches Denken die Abzweigung in die megalomanische Autofiktion. Ohne die Entlassung eines unverwundbaren Protagonisten aus dem Drama des Denkens bliebe das Denken eine vorübergehende elektronische Ladung, eine rasch vergessene Impulszuckung oder ein ephemeres Heureka für Glücksritter. Das Denken will Erzählung werden und sich in einem Außen verkörpern. Dazu bedarf es einer Figur und diese Figur ist für Nietzsche nun einmal kein Geringerer als der zu seiner Zeit in Europa halb vergessene Religionsstifter Zarathustra.

> Lieber Herr Professor, zuletzt wäre ich viel lieber Basler Professor als Gott; aber ich habe es nicht gewagt, meinen Privategoismus so weit zu treiben, um seinetwegen die Schaffung der Welt zu unterlassen.

*

Nietzsches letzter Gruß vor dem Verstummen. Die autofiktionale Aufladung ging über den Waldschrat, den er aus Zarathustra gemacht hatte, weit hinaus. Dionysos oder der Gekreuzigte, mit weniger konnte sich der ehemalige Pforta-Schüler im letzten Akt seines Dramas nicht zufriedengeben. Zumal er sich die Umwertung aller Werte als Lebensaufgabe vorgenommen hatte. Der Brief an Jacob Burckhardt vom 6. Januar 1889 ist dennoch nichts weniger als poésie pure. Soll man lachen oder weinen? Ist es eine Tragödie oder ist es eine Komödie? Wer spricht hier überhaupt? Warum spricht da überhaupt noch einer? Und warum spricht dieser Weltenschöpfer ausgerechnet zu einem Basler Professor?

Zarathustra war wahrlich nicht der erste Cicerone einer großen Ich-Fiktion durch Zeit und Raum. Lange vorher schon ging einer voraus, und zwar buchstäblich durch Himmel und Hölle. Dante Alighieri war der erste, der sich auf den Weg gemacht hat, einen zu suchen, der ihn führte, um ihm zu zeigen, worum es wirklich ging:

> Mittwegs auf unsres Lebens Reise fand
> In finstren Waldes Nacht ich mich verschlagen
> Weil mir die Spur vom graden Wege schwand.
> Wie hart ist's ach von diesem Walde sagen,
> Wie wild und rauh und dicht sein Dickicht droht:
> Dran denken nur macht noch aufs neu mich zagen!
> So bitter ist's, daß bittrer kaum der Tod.

Dante ist der legendäre Vorläufer des autofiktionalen Manifests. Er findet seine Stifterfigur zu einem Zeitpunkt, an dem sie auch Nietzsche erschienen ist: in des Lebens Mitte, ausgesetzt in einem grauenvollen Wald. Der Hoffnungslosigkeit gegenüber, nicht wissend, wie weitergehen und wohin.

Es ist dieser Wald, in dem Dante, der Dante der Fiktion, seinen Führer und Begleiter durch alle spirituellen Zonen von der Hölle über das Fegefeuer bis in den Himmel und bis zur geistigen Vereinigung mit der verschiedenen Beatrice trifft, - Vergil. Auch der römische Dichter Vergil ist als auftretende Figur in Dantes „Göttlicher Komödie" eine Fiktion und beide gemeinsam durchschreiten zunächst die Kreise der Hölle, die ebenfalls Fiktionen sind, aber, und darauf kommt es nun tatsächlich an: niemand in Dantes Zeit weiß, was eine Fiktion ist. Und folglich begreift kein Mensch die Höllenbegehung mit Vergil und Dante zu Zeiten als Fiktion.

Die Fiktionsimmunität des Mittelalters hält lange über Dante hinaus an und geht soweit, dass man noch im Florenz des 16. Jahrhunderts, volle drei Jahrhunderte nach Entstehung der Divina Commedia, gelehrte Rechengenies damit beauftragt, Dantes Hölle zu vermessen. Unter diesen Mathematikern des Infernos befand sich bekanntlich auch der junge Student Galileo Galilei.

War Dante dazu in der Lage, den Unterschied zwischen sich, dem Dichter des 14. Jahrhunderts und der Figur, die er an der Seite des Vergil durch die Hölle gehen lässt, wahrzunehmen? Einerseits wohl schon, denn ihm war durchaus klar, dass er Dichtung schrieb. Andererseits aber auch wieder nicht, denn der Weg, den er in dieser Dichtung beschreibt, ist der Weg zum höchsten Heil und somit der äußerste Grad von Realität, den sich ein Mensch des Mittelalters vorzustellen vermag.

Aufgrund dieser zugleich vollzogenen und verleugneten Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion kann man an Dantes Entwurf seiner selbst im Text das genuine Reizpotenzial der Autofiktion ermitteln. Es besteht in der Verweigerung des vollzogenen Fiktionalitätsakts, entweder durch Ignorieren wie bei Dante oder durch Verschleierung oder durch das Offenlassen der Lücke zwischen dem schreibenden und dem beschriebenen Ich.

Von ausschlaggebender Bedeutung ist die Figur des Anderen als eines älteren, unverwundbaren Begleiters. Vergil ist eine Gestalt aus der rö-

mischen Literaturgeschichte und zugleich eine Verkörperung des mythischen Dichters. Ihr Wirken, Leben und Sterben in der Zeit ist zwar bezeugt. Daher erscheint sie als eine hyperreale Gestalt. Sie repräsentiert den Mythos der antiken Dichtung in dessen ganzer Vorbildhaftigkeit. Als solche betritt sie die Bühne des Danteschen Epos. Mit dem Erscheinen Vergils wird der gesamte Vorgang von der biographischen Ebene in eine mythische transponiert. Damit tritt die Dichtung ins Licht des Mythos, so dass auch Dantes fiktives Ich eine mythische Dimension annehmen muss.

Das Ziel der Selbstfiktionalisierung in der eigenen Dichtung ist nicht das Spiel mit den Lesererwartungen oder die Verklärung der eigenen Biographie, sondern die Erhebung des Dichter-Ichs auf die Bedeutungshöhe des Mythos.

*

> Wer bin ich? Wenn ich mich ausnahmsweise einem Sprichwort anvertraute: Warum sollte tatsächlich nicht alles darauf hinauslaufen, zu wissen, mit wem ich umgehe?

Am 4. Oktober 1926 trifft der Schriftsteller André Breton in der rue Lafayette mitten in Paris eine junge Frau namens Nadja. Es handelt sich um den Erzählkern des gleichnamigen Buchs, Nadja, das 1928 erscheinen sollte und bis heute Bretons Ruhm als Schriftsteller begründet.

Nadja taucht in diesem Buch erst nach etwa fünfzig Seiten auf. Zuvor beschreibt Breton, mit wem er in Paris gewöhnlich Umgang pflegt, wo er sich gerne und häufig aufhält und was ihm bei seinen Gängen durch die Stadt so alles auffällt und einfällt. Er beschreibt Paris als einen Raum, der sich als eigene, geheimnisvolle und untergründige Realität erweist, als Lebensraum der Surrealität. Das Wirken einer Gruppe von miteinander befreundeten Leuten, der Surrealisten, lässt das surreale Paris in die Wahrnehmung treten.

In dieser mythischen Atmosphäre der verwandelten Stadt nun erscheint dem Kopf dieser Gruppe die junge, anscheinend leicht verwahrloste, jedenfalls aber ortlose Nadja als Verkörperung des Surrealen aus dem mythischen Untergrund der Stadt. Aus Eins wird Zwei - und Nadja kam auf mich zu - höchstwahrscheinlich eine angenehmere Erscheinung als der merkwürdige Zarathustra, jedoch nicht weniger merkwürdig als dieser.

„Wer sind Sie?“ und sie, ohne zu zögern: „Ich bin die umherirrende Seele.“

Wie auch immer man diese Fantasie deuten mag, Nadja ist eine geniale Erfindung aus dem Ingenium des Surrealismus. Eine These zu ihr könnte wie folgt lauten: Bei Bretons Nadja hat man es mit der modernen Variante der mythischen Autofiktion zu tun. Man könnte so weit gehen zu vermuten, es handle sich um den modern-mythischen Gegenentwurf zu Dantes Göttlicher Komödie. Nur dass Breton die Hölle gegen einen der weltlichsten aller Orte, die Stadt Paris, ausgetauscht hat. Und dass er die Autorität des römischen Dichters Vergil gegen die Vision einer ebenso erotisch wie intellektuell reizvollen Frauenfigur auswechselt.

Denn um den Mythos geht es auch bei Breton. Nur ist es nicht mehr der Mythos der antiken Dichtung und ihres Repräsentanten Vergil. Ebenso wenig ist es ihm um die Vereinigung von christlicher Heilslehre und mythischer Antike zu tun. Breton und den Surrealisten geht es vielmehr um den Mythos, den die Moderne an sich selbst ausgebildet hat, also darum, dass die Moderne als ein mythischer Raum zu verstehen wäre, der sich in Paris sein ureigenes Territorium geschaffen hat. In diesem ebenso realen wie irrealen Raum trifft der reale André Breton auf die surreale Nadja. In ihrer Begleitung wird Breton selbst zu einer surrealen Figur.

Mit ihr begegnet er dem Unbewussten, das sich in der Stadt herumtreibt, der umherirrenden Seele, die unvermittelt aus den Straßen der geheimnisvollen Metropole selbst aufzusteigen scheint. Auf sie zu treffen ist wohl dem Zufall geschuldet, doch dieser Zufall ist objektiver

Art, in Bretons Sprache: hasard objectif, - aus dem Zufall geborene Notwendigkeit.

Breton und Nadja werden ein Paar, aber kein Liebespaar, sondern eine nervöse Doppelung aus realer Gestalt und irrealer Spiegelung. Es handelt sich in gleicher Weise um eine biographische wie um eine fantastische Fiktion. Nadja ist keine fantastische Gestalt. Sie ist real, aber sie entstammt einem anderen Modus der Realität. Das ist nicht der Modus der Fiktionalität, sondern jener der Surrealität. Breton wiederum ist der Flaneur durch das Paris der zwanziger Jahre, der die surreale Nadja in den Grad einer wirklichen Erscheinung hebt. Beide sind füreinander Spiegelfiguren, die sich wechselseitig in die Sphäre des jeweils anderen tragen.

Dieses Wechselspiel ist unschlagbar, insofern es die landläufig geltende Version der Fiktionalität ersetzt, die das Entweder-Oder von gegebener Realität und erfundener Nicht-Realität zur Richtschnur der Selbstwahrnehmung werden lässt. Surreale Autofiktion funktioniert über den Kontakt mit der umherirrenden Seele.

*

Als Flaneur durch Paris bleibt Breton immer er selbst, was sich auch daran erkennen lässt, dass er keinerlei Anstalten macht, eine autobiografische Erzählung anzustrengen. Es ist vielmehr Nadja, die ihn mit dem anderen Zustand seiner selbst konfrontiert. Der surrealistische Prozess der Autofiktion ist nicht Verdoppelung, sondern Verwandlung oder genauer gesagt: ein Balancieren auf der Grenze im Kontakt mit der stets virulenten Verführung durch das Unbewusste.

Der Wanderer und sein Schatten bilden das autofiktionale Modell schlechthin. Seit siebenhundert Jahren kommt es zur Geltung und ist zu einer zentralen kulturgeschichtlichen Variante geworden. Durch die Spiegelfigur – Vergil, Zarathustra, Nadja – erlangt das Ich den Verwandlungsgrad, den es braucht, um in die Sphäre des Mythos zu wech-

seln. Von dort gibt es keinen Weg zurück in eine wie auch immer geartete vorgängige Wirklichkeit.

Im Surrealismus sollen schließlich die Wirklichkeit und der Mythos der modernen Stadt in eins fallen. Damit soll sich erweisen, was Nietzsche wollte und was bei Dante im Horizont des antiken Mythos vollzogen worden ist: Das Ich als eine mythische Größe. Die Erzählung seines Lebenslaufs wird durch die Spiegelung seiner selbst im Mythos ersetzt.

Dante steigt in den Himmel zu Beatrice auf, Nietzsche wird sich mit Hilfe Zarathustras zu einem Gott des Rausches und der Passion stilisieren, zu einem Künstlergott, der die Welt neu erschaffen muss, und André Breton wird nie mehr aus seinem Traum erwachen, der ihn mit seiner ganzen Person in den Surrealismus als äußerste Erlebniswelt geführt hat.

5. Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen

> Manchmal fielen mir die Augen zu, wenn kaum die Kerze ausgelöscht war, so schnell zu, dass ich keine Zeit mehr hatte zu denken: ‚Jetzt schlafe ich ein'. Und eine halbe Stunde später wachte ich über dem Gedanken auf, dass es nun Zeit sei, den Schlaf zu suchen.

Was liegt zwischen Mir und Mir? Marcel Proust entdeckt den Halbschlaf als das Zwischenreich, aus dem sich die Sphäre der Erinnerung erhebt, die weder bewusst noch unbewusst ist, sondern beides zugleich und damit den Marcel, der einschläft und den Marcel, der im Einschlafen etwas anderes, eine Erinnerung an sich selbst ist. Damit entdeckt Proust den verborgenen Grund der Erzählung über sich selbst, jenen Zwischenraum, den das wache Bewusstsein nicht betreten kann und aus dem überhaupt erst die Möglichkeit zum Erzählen erfolgt.

Der Schlafende spannt in einem Kreis um sich den Ablauf der Stunden, die Ordnung der Jahre und der Welten aus. Beim Erwachen orientiert er sich dann nach dem Gefühl an ihnen, er liest in einer Sekunde daraus ab, an welchem Punkt der Erde er sich befindet, wieviel Zeit bis zu seinem Wachsein verflossen ist; doch diese Systeme können sich verwirren und überschneiden.

Der Schlafende bewohnt das Zwischenreich nicht, aus dem heraus sich seine Imagination speist. Was er vermag, ist die Anverwandlung vergangener Ich-Zustände im Medium des Halbschlafs oder des Traums, von der Kindheit in Combray bis zu dem schlaflosen Erwachsenen, der sich nun an alles erinnert. Das Zwischenreich der ‚erzählenden Zeit' ist die eigentliche Entdeckung, die Proust die Recherche überhaupt erst schreiben lässt. Die Zeit selber erzählt, indem sie den Marcel der Kindheit und Combray als Ort der Kindheit wiedererstehen lässt.

In seinem Schreiben schafft Proust etwas Neues, das mit der Person des Autors nicht gleichzusetzen ist, ein dem Akt des Schreibens entspringendes Zwischenreich. Kein anderes Werk zeigt so deutlich und unverstellt, was es bedeutet, über sich selbst aus der Erinnerung zu schreiben. Die Zwischenstufe zwischen dem Erzähler Marcel und dem erzählten Marcel, ist dem Autor nur über bestimmte Zustände verfügbar, die ihm unwillkürlich zufallen. Es ist die mémoire involontaire, aus der sich die Erzählung ergibt, und diese unwillkürliche Erinnerung ist es auch, die Marcel an einem Winternachmittag aus dem Geschmack der in den Tee getauchten Madeleine aufsteigt.

> Es vollzog sich damit in mir, was sonst nur die Liebe vermag, gleichzeitig aber fühlte ich mich von einer köstlichen Substanz erfüllt oder diese Substanz war vielmehr nicht in mir, sondern ich war sie selbst. Ich hatte aufgehört, mich mittelmäßig, zufallsbedingt, sterblich zu fühlen.

Es ist der Augenblick der Verwandlung. Das Ich Marcels, das dem Zufall und der Sterblichkeit ausgeliefert ist, wird von einem neu entstandenen Ich-Status überlagert, der von einer köstlichen Substanz erfüllt ist. Doch das ist nur eine Voraussetzung, ein Ausgangspunkt. Was Marcel sucht, ist nicht in dieser Substanz, sondern in ihm selbst. Der Geschmack der Madeleine weckt, was in ihm schlummert und dessen Realität er allererst noch erschaffen muss.

Er steht vor einem Etwas, das noch nicht ist, und das doch nur er in seiner Wirklichkeit erfassen und dann in sein eigenes Licht rücken kann.

Damit hält Marcel den Schlüssel zu der Kathedrale der Erinnerung in Händen, die er errichten will. Die Poetik des Erschaffens einer Wirklichkeit, die zuerst nur Geschmack, Ahnung und Begehren ist, beherbergt die Kronjuwelen der Selbstfiktion. Der Dreh- und Angelpunkt, aus dem heraus das Ich und die verlorene Zeit rekonstruiert werden müssen, ist gefunden. Ab jetzt muss Proust nur noch schreiben, das ist nun sein Auftrag. Und er wird die Kathedrale der Erinnerung tatsächlich errichten, bis hin zum Schlussstein, bis in die Sphären der wiedergefundenen Zeit.

*

> Dem anderen, Borges, passiert immer alles. Ich schlendere durch Buenos Aires und verweile mich, vielleicht schon unwillkürlich, um ein geschwungenes Hoftor und das Türgatter zu betrachten; von Borges erhalte ich Nachrichten durch die Post und erblicke seinen Namen in einem Professorenkatalog oder in einem biographischen Lexikon.

Mit Jorge Luis Borges erhält die Fiktion des doppelten Ichs nochmals eine neue Qualität. Die beiden Borges pflegen eine merkwürdige Form des Zusammenlebens und einander Beobachtens. Ich und Borges leben scheinbar getrennte Leben, die doch zugleich ineinanderstecken. Sie sind voneinander abhängig, jedoch zugleich auf jeweils ganz und gar souveräne Art und Weise.

> „Es wäre übertrieben zu behaupten, dass wir auf schlechtem Fuß miteinander stünden; ich lebe, ich lebe so vor mich hin, damit Borges seine Literatur ausspinnen kann, und diese Literatur ist meine Rechtfertigung."

Es ist kein friedliches Miteinander, das die beiden Borges führen. Der Schreibende scheint zwar den Lebenden zu rechtfertigen, doch der Lebende findet diese Rechtfertigung im Geschriebenen immer nur zum Teil. Das Ich will von Borges weg, kann aber nicht, und wenn er es doch versucht, übernimmt Borges die Aktivitäten, die sich das Ich angeeignet hat, um frei zu werden.

> Vor Jahren wollte ich unser Verhältnis lösen; von den Mythologien der Außenviertel ging ich zu den Spielen mit der Zeit und mit dem Unendlichen

über, doch treibt heute Borges diese Spiele, und ich werde mich nach etwas anderem umsehen müssen. So ist mein Leben eine Flucht, und alles geht mir verloren und fällt dem Vergessen anheim oder dem anderen.

*

„Borges und ich" ist eine raffinierte und ironische Spielform des Modells ‚Ich ist ein Anderer', ein Konzept, vielleicht auch nur ein Einfall, dessen phraseologischen Extrakt Rimbaud einst in fiebriger Erregung als Inbegriff ‚absoluter Modernität' postuliert hat. Es ist das Eingeständnis einer Form des Zusammenlebens mit dem Anderen, der ich bin und der sich immer wieder an die Stelle meiner selbst schiebt, indem er aus den Ideen des Ichs Projekte der Autorschaft macht. Das Ich hat Borges, den Anderen, nie im Griff und es kann auch nichts dagegen tun, dass es immer wieder diesen anderen aus sich heraus entwickelt. Darin liegt nicht nur ein intelligentes Spiel mit den Fragen der Autofiktion. Es enthält auch einen feinen Hinweis auf eine grundlegende Entspannung des gesamten Verhältnisses. Es ist keine Sensation mehr, dass das Ich fiktive Energien benötigt, um sich zu begreifen und es ist keine Katastrophe, dass es sich bei diesen Vorgängen immer wieder selbst verfehlt. Worüber die Modernen noch zugrunde gingen, wird von den Postmodernen ins Inventar der fantastischen Literatur übernommen. Ans selbstbestimmte Ich glaubte ohnehin keiner mehr, dazu hatten Freud, der Strukturalismus und die Dekonstruktion zu gute Arbeit geleistet. Das 20. Jahrhundert arbeitete wie besessen daran, das Subjekt aus seiner Komfortzone zu scheuchen und vorzuführen, wie man es in Teile zerfallen lässt. Man hatte sich mit diesem finalen Stand der Dinge fast schon abgefunden. Doch auf einmal war das Ich wieder zurück.

6. Kämpfen, schreiben

Kein Werk aus dem Bereich der autobiographischen Literatur hat in den letzten Jahren für soviel Aufsehen gesorgt wie Karl Ove Knausgårds sechsteilige Romanreihe „Min Kamp". Das Zitat des Titels von Hitlers

berüchtigter Kampf- und Schmähschrift im norwegischen Originaltitel ist kein Zufall. Knausgård spielt auf Parallelen zwischen sich und Hitler in bestimmten wesentlichen Punkten der Selbstbetrachtung an. So etwa auf den Aspekt des Kunstwollens und des Scheiterns an der Kunst, das lebenslange Dilettantentum und die dennoch niemals aufzulösende narzisstische Störung, die das Ich auf überdimensionale Art und Weise in den Mittelpunkt rückt.

Diese Momente klingen an, wenn der Ausdruck ‚Mein Kampf' bei Knausgård fällt. Es ist begreiflich und nachvollziehbar, dass der deutsche Verlag, den Originaltitel der sechs Bände, Min Kamp 1-6, nicht hatte übernehmen können, und stattdessen jedem Band einen eigenen Titel gegeben hat. Damit wird jedoch die besondere Dimension der Erzählung etwas verdeckt, die Knausgård seinem autobiografischen Schreiben verleiht. Hier schreibt keiner, der sich literarisch zu profilieren sucht. Was sich vor den Lesern ausbreitet, ist der viele hundert Seiten umfassende Nachweis eines kompletten Lebensdilettantismus, der weder Beschönigung verlangt, noch Hoffnung auf Rechtfertigung hegt. Und eben darin wird diese Ich-Erzählung zu einem Manifest.

> Es fällt mir so schwer, dass es beinahe verrückt erscheint, für dieses Baby das Wort „Ich" zu benutzen, zum Beispiel, wenn es mit ungewöhnlich roter Haut, abgespreizten Armen und Beinen und zu einem Schrei verzerrten Gesicht auf der Wickelkommode liegt, an dessen Grund sich niemand mehr erinnert, oder auf einer Felldecke auf dem Fußboden liegt, in einem weißen Pyjama, immer noch rot im Gesicht und mit großen, dunklen Augen, die ein wenig schielen.

Knausgårds Projekt ist ein Manifest in seiner ursprünglichen Bedeutung als Kampfschrift. Das autofiktionale Ich tritt in der Rolle als Kämpfer in eigener Sache auf, und daran ist nichts mehr von postmoderner Ironie oder schöpferischem Rollenwechsel. Das Ich des Schreibens erscheint als so identisch mit dem fiktiven Ich, welches aus der Schrift entsteht, dass man den Eindruck eines vollkommen naiven Abbildrealismus gewinnen kann, der nichts unerzählt lässt und der jeden noch so lange zurückliegenden Dialog aus der Vergangenheit scheinbar problemlos ins Gedächtnis zu rufen vermag. Gerade dadurch aber wird der

Effekt der Alltäglichkeit akzentuiert und der Eindruck unterstrichen, dass man beim Lesen die Etappen eines äußerst aufreibenden Lebenskampfs mitverfolgt.

> Ist dieses Geschöpf identisch mit dem Menschen, der hier in Malmö diese Zeilen schreibt? Und wird dieses Geschöpf, das vierzigjährig diese Zeilen schreibt, an einem bewölkten Septembertag in einem Zimmer, das von Verkehrslärm und Herbstwind erfüllt ist, der durch die altmodischen Lüftungsanlage heult, derselbe sein wie der grauhaarige und gekrümmte Greis, der in vierzig Jahren vielleicht irgendwo in einem Altersheim in den schwedischen Wäldern hockt und zittert und sabbert?

Knausgård kokettiert mit den alten Fragen der Autofiktion, ohne sie jedoch literarisch weiter ernst zu nehmen. Genau aus dem Grund, dass die Kontinuität des biographischen Lebens so fragwürdig erscheint, hat die alte Autobiographie die kontinuierliche Lebenslaufpoetik preisgegeben und sich anderen Erzählweisen zugewandt. Doch die damit entstehenden Probleme scheinen keine mehr zu sein, sie scheinen überholt oder ausgemustert, auch wenn man sie noch heranzitieren mag, wohl wissend, dass ihr Einfluss bis auf ein Minimum geschwunden ist.

Es gibt keinen Richter mehr, vor dem sich diese schier endlose Ich-Erzählung zu verantworten hätte, weder Gott noch die Menschheit. Deshalb handelt es sich nicht um eine Konfession. Das Schreiben selbst ist der Kampf, um den es geht. Das Schreiben gegen alle eingebildeten und realen Widerstände durchzusetzen, etwa gegen den Kunstanspruch des Literaturstudenten im Creativ-Writing-Kurs der Universität Bergen. Oder gegen den Alkoholismus, gegen die Niederlagen auf dem Gebieten von Liebe und Ehe, gegen die Auseinandersetzungen mit der Familie gegen echte oder falsche Freunde und schon gar gegen den Intellektualismus mit seinen normativen Suggestionen. Dass sich das Schreiben, das wahre Schreiben, das jetzt an der Zeit ist, gegen all das durchsetzen muss, darin besteht der eigentliche Kampf, den Knausgård kämpft.

Und selbstverständlich ist das Ergebnis davon die reinste Fiktion. Die Gattungsbezeichnung „Roman" auf dem Buchdeckel deutet das nicht nur an, sondern legt es nahe. Die Selbst-Fiktion hat sich nun aber gewandelt, ihr Status als nicht faktisch wird gar nicht mehr verhandelt.

Dass das Fiktive wahrer ist als das Faktische, ist das Postulat, das zwischen tausenden von Zeilen bei Knausgård durchscheint. Denn die äußerste Realität der Existenz, die Realität als Kampf, liegt nicht im Feststellen der Fakten, sondern im Prozess des Schreibens.

*

Ich ist auch hier wieder ein Anderer - aber doch in völlig anderer Art und Weise als es nach den Zerlegungsvorgängen der Postmoderne zu erwarten gewesen wäre. Ich ist ein Anderer als ihr ihn haben wollt, ein vielleicht in der Theorie und im manchen Aspekten des Lebens Gescheiterter, aber ein Kämpfer, der das Scheitern im Schreiben zu einem Triumph werden lässt.

Roland Barthes
Der intellektuelle Mythos

Der Schriftsteller in Ferien

Die Feststellung, dass auch Schriftsteller Ferien machen, scheint trivial zu sein. Doch das ist ein Irrtum. In seinem 1957 erschienenen Buch „Mythen des Alltags" analysiert Roland Barthes, was alles hinter dieser scheinbar unbedeutenden Bemerkung steckt. Noch in den fünfziger Jahren war Urlaub eine relativ neue Einrichtung, die nur ganz allmählich auf nahezu alle Bevölkerungsschichten übergriff. Während in früheren Epochen nur die mit Geld und freier Zeit gesegnete Oberschicht reiste, kam es im Spätkapitalismus für die breite Masse zu einer Kommerzialisierung der Freizeit und des Reisens. Damit ging einher, dass auf einmal auch Schriftsteller Urlaub hatten und wie die Arbeiter oder die Angestellten buchstäblich ausspannten und privat verreisten. Thomas Mann verbrachte seine Sommer auf der Kurischen Nehrung. Er hätte das wohl Sommerfrische genannt. Auch Kafka ging auf Reisen, wenn er in der Arbeiterunfallversicherung Urlaub hatte, gerne mit Max Brod. Dennoch, so Roland Barthes, weisen die Ferien des Schriftstellers auch im Zeitalter des bezahlten Urlaubs einen besonderen Charakter auf und heben sich von denen aller anderen in wesentlichen Punkten ab.

Während sich der Urlaub des Arbeitnehmers dadurch auszeichnet, dass er in dieser Zeit nichts mehr tut, was mit seiner Erwerbtätigkeit in unmittelbarem Bezug steht, erkennt man den Schriftsteller daran, dass er auch in den Ferien arbeitet. Wenn André Gide in Afrika unterwegs ist, liest er wie selbstverständlich auf dem Kongo einen französischen Klassiker und lässt sich dabei ablichten. Barthes bemerkt über den Schriftsteller in Ferien:

> Nicht nur falscher Arbeiter ist er, sondern auch falscher Urlauber. Der eine schreibt seine Erinnerungen, der andere korrigiert Fahnen, der dritte berei-

> tet sein nächstes Buch vor. Und wer nichts tut, gesteht dies als wahrlich paradoxes Betragen, als avantgardistische Glanzleistung, die hervorzukehren nur ein starker Geist sich gestatten kann.

Der Schriftsteller, so lautet die Botschaft, schreibt immerzu und ist unausgesetzt mit seinem Werk beschäftigt. Die Proletarisierung des Autors, die in der Tatsache gipfelt, dass er überhaupt Urlaub macht, wird durch eine Geste der fortwährenden Produktivität konterkariert. Der Schriftsteller bewahrt überall seine Schriftstellernatur. Und gerade darum geht es im Mythos dieser Typologie, um die Natur des Schriftstellers. Das Menschlichwerden des großen Autors, die Annäherung an seine Biographie bis hin zur Homestory, sorgen dafür, dass seine Exklusivität erneut in den Fokus treten kann:

> Wenn der Schriftsteller öffentlich einen Körper aus Fleisch und Blut erhält, wenn mir enthüllt wird, dass er den Weißwein trocken und das Beefsteak ‚englisch' liebt, werden mir die Erzeugnisse seiner Kunst, nur noch phantastischer, ihrem Wesen nach göttlicher. Statt daß mir die Einzelheiten seines Alltags die Art und Weise seiner Inspiration näherbrächten und klarer machten, betont der Schriftsteller mit solchen vertraulichen Mitteilungen vielmehr die ganze mythische Einzigartigkeit seiner Lage.

*

Der Mythos, so Barthes, ist eine Rede, ein System der Kommunikation, eine Weise, Bedeutungen zu setzen, eine Form. Diese Form präsentiert sich in den Phänomenen der alltäglichen Kommunikation dergestalt, dass sie kulturell konstruierte Botschaften als natürliche in Erscheinung treten lässt. Die jederzeit verfügbare Produktivität des Schriftstellers wird als ‚naturgemäß' wahrgenommen, solange man den darin wirksamen Zeichencode noch nicht durchschaut hat.

Dieses Durchschauen von Zeichenmustern besteht für Barthes im Entziffern. Es geht ihm um die Entkleidung der bürgerlichen Gesellschaft von ihren Mythen, man könnte auch sagen: von ihren die bürgerliche Ideologie konstituierenden und damit ihre politische Klasse stützenden Lügen. Hinter dem, was wir von den Phänomenen glauben, stehen Stra-

tegien, die einer Ideologie folgen. Im Ursprungsmoment des Zeichenforschers, des selbsternannten Semiologen, als den man Barthes kennenlernen sollte, wirkt ein klassenkämpferischer Impuls: die Entzifferung der Zeichensysteme, mit denen das Bürgertum seine Welt einrichtet und als naturgemäß ausgibt, die Freilegung ideologischer Konstrukte als Verblendungswerk, auf dem die bürgerliche Klasse ihre Vormacht aufbaut und zu festigen versucht.

Das Buch über die Mythen des Alltags erschien 1957. Seither hat sich einiges verändert. Was das einst gloriose Bild des Schriftstellers betrifft, so hat die von Barthes betriebene Spielart der Aufklärung ganze Arbeit geleistet. Wenn heute Autoren im Urlaub gezeigt werden, erfährt dadurch ihr Mythos keineswegs Stärkung. Literatursendungen im Fernsehen etwa, in denen Schriftsteller an markanten Orten ihres privaten Lebens aufgesucht werden, spielen allenfalls noch damit, beziehen sich oft sogar ironisch auf etwas, das einmal der Mythos eines Schriftstellers gewesen ist, an das man sich aber nur noch fragmentarisch erinnert. Mit dem Bildungsbürgertum ist auch die Aura des Schriftstellers verschwunden, dessen Mythos den Ort prägt, den er bewohnt oder bereist.

Das Bürgertum, die inzwischen marginalisierte Trägerschicht der Hochkultur, ist der erklärte Gegner des frühen Barthes. Der nicht mehr ganz junge Theoretiker tritt in den fünfziger Jahren an, um zu dekodieren, was diese die französische Zivilisation seit Jahrhunderten bestimmende Klasse ausmacht und was ihn aufgrund ihrer Dominanz umgibt. Auch Produkte und Erscheinungen der Alltagswelt gehören dazu, das Gesicht der Garbo, Beefsteak und Pommes Frites oder der neue Citroën. Es gibt einen Anfangsverdacht, der erdrückend scheint: Überall nisten kleine und größere Mythen und lassen ihre Zeichenketten spielen. Barthes erkennt, deutet und kommentiert diese Zeichen, wo immer sie sich zeigen.

In seinem Frühwerk erscheint er wie ein Dekodierungskommissar im Dienst der sich über sich selbst aufklärenden Aufklärung. Die öffentliche Kultur ist ein labyrinthischer Raum bildlicher und rhetorischer

Akte, die uns verführen wollen. Wozu denn wollen sie uns verführen? Sie wollen uns glauben machen, dass die Dinge, die wir sehen, die Texte die wir lesen, die Bilder, die wir betrachten, auf etwas dahinter Liegendes deuten, dass sie eine Botschaft aussenden, eine Wahrheit verbergen, einer großen Erzählung angehören, dass sie ein Versprechen bereithalten. Der Kampf gegen die Ideologie der bürgerlichen Kultur stellt dem Intellektuellen eine klare geschichtliche Aufgabe. Und eben diese Aufgabenstellung verschwindet im Laufe der darauffolgenden Jahrzehnte.

Barthes kritischer Prosastil in den „Mythen des Alltags" ist auch heute noch ein Genuss; dennoch merkt man ihm die Jahrzehnte, die seitdem vergangen sind, in jeder Zeile an. Der Leser von heute ahnt, dass sich darin ein für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts neuer analytischer Geist ankündigt. Er erkennt jedoch zugleich, dass diese Schreibweise in ihrem analytischen Gestus längst fester Bestandteil jeder besseren Glosse ist. Im Jahre 1957 galt dieser Zugriff auf gesellschaftliche Fragen begreiflicherweise noch als innovativ und radikal, zumal die Gesellschaften des Westens gerade erst lernten, dass sie auch nach der Überwindung der autoritären Ideologien erneut Ideologien oder um es mit Barthes zu sagen: Ideologemen aufsitzen – Elementen ideologisch aufgeladener Zeichensysteme, die einem überall auflauern - Mythen des Alltags eben.

Roland Barthes darf als ein Wegbereiter jenes gebrochenen Blicks auf die eigene Kultur gelten, der jetzt zur Grundausstattung jeder wachen Intelligenz gehört. Die Kompetenz zum Durchschauen von Zeichenstrukturen gehört inzwischen zur Basisausrüstung jedes Kulturschaffenden, ja sie ist unter den Bedingungen der Wokeness selbst zu einer ideologischen Haltung geworden. Doch Barthes frühe Originalität besitzt noch eine andere Stammzelle. Sie weist auf den brillanten Essayisten voraus, der spätestens in den siebziger Jahren eine ganz eigene, neue Art von Literatur hervorbringen sollte. Dieser intuitive Blick erzielt gerade angesichts der Alltagsobjekte unübertreffbare Evidenzen. So schreibt

Barthes anlässlich des 1955 auf den Markt gekommenen neuen DS-Modells der Firma Citroën:

> Ich glaube, dass das Automobil heute die ziemlich genaue Entsprechung der großen gotischen Kathedralen ist. Soll heißen: eine große epochale Schöpfung, die mit Leidenschaft von unbekannten Künstlern entworfen wurde, und von deren Bild, wenn nicht von deren Gebrauch ein ganzes Volk zehrt, das sie sich als ein vollkommen magisches Objekt aneignet.

Wenn wir nur dazu noch in der Lage wären, in einem Auto eine Déesse, eine Göttin, zu sehen! Nicht allein die ökologische Sorge hat sich über die Magie des Objekts gelegt und sie weitgehend zum Verschwinden gebracht. Das Automobil als französische Schönheitsgöttin ist von den Straßen verbannt, und es gibt auch jenes Bürgertum nicht mehr, das eine entsprechende Kodierung des Mythos Limousine betreiben würde. Es ist jetzt zur Sache der Werbeindustrie geworden, einer Automarke Glanz zu verleihen. Das dazu ausgewählte Instrumentarium hat sich von den alten romantischen Lockungen weitgehend entfernt. Heute zählen Design, Verbrauch, Aerodynamik und Effizienz. Dazu muss man nicht mehr an Göttinnen, Schönheiten oder Wahrheiten glauben, die platonisch hinter den Objekten stehen und von denen die Botschaften der Werbeindustrie künden. Hat sich der Mythos, von dem Barthes in seinem Frühwerk handelt, also nicht schon längst aus unserer kulturellen Wahrnehmung verabschiedet?

Écriture

Vieles spricht für die Tatsache, dass Barthes selbst im Laufe der drei Jahrzehnte seines Wirkens zu einem Mythos geworden ist, und zwar weniger zu einem Mythos des Alltags als zu einem der intellektuellen Sphäre. Bis heute klingt sein Name in den Ohren Kulturschaffender als Garant für die elegante Abweichung von akademischen Normen, für die Rückkehr des Körpers in die kulturpoetischen Debatten und für den Durchbruch zu einer neuen Literaturästhetik im Zeichen der Schrift und des Schreibens. Herkömmliche Ermittlungsmethoden bekommen diesen Mythos kaum zu fassen. Auch wäre es falsch, ihn mit den Mitteln

entziffern zu wollen, die Barthes selbst vorgestellt hat. Sinnvoller erscheint eine generelle Revision des Phänomens als Markstein eines Epochenumbruchs.

Der Mythos, den der Name Roland Barthes bezeichnet, verweist weniger auf die Möglichkeit seiner Lesbarkeit als darauf, dass er sich dem Verstehen im Sinne eines Entzifferns immer wieder entzieht. Denn wie auch immer man seinen Objektstatus in der Kultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts definiert, Barthes hat stets einen genuin produktiven Faktor in Reserve, der darüber hinausgeht und der dafür sorgt, dass man die theoretische Bestimmung seines Mythos gerade verfehlt.

Dabei ist es das Subjekt, das den Unterschied macht. Gegenüber den interaktiven Verstehensprozessen bringt es eine Verschiebung ins Spiel, die das Objekt dem wissenschaftlichen Blick, der Zentralperspektive der Definition, entzieht. Das Subjekt ist für Barthes die Triebfeder einer Tätigkeit, durch die Bedeutungen verschoben, überschrieben oder auf neue Geltungsebenen gehoben werden. Die theoretische Konfrontation von System und Subjekt schafft ein Denken, das im Prozess seine Ordnungen ständig modifiziert. Es ist ein Denken, das die Arbeit der Zeichen aktiv in sich aufnimmt und sie nicht nur beschreibt. Die genuine Tätigkeit, die diese schaffende Dynamik in Barthes Verständnis markiert, ist das Schreiben.

Als eine der herausragenden Leistungen von Roland Barthes auf dem literarischen Feld erscheint die ebenso umfassende wie brillante Thematisierung des Schreibens. Er bringt den Begriff der Écriture ins Spiel, den man nur etwas ungelenk mit Schreibweise ins Deutsche übersetzen konnte, und den zunächst auch viele deutsche Benutzer im französischen Original in ihren Wortschatz aufgenommen haben.

Mit der Écriture, Schreibweise oder einfach Schreiben ist allerdings etwas anderes gemeint als der Stil. Die Möglichkeiten des Stils verortet Barthes im Körper, in einer persönlichen Eigenart, von der das schreibende Subjekt nicht loskommt und die von seiner psychophysischen Grundverfassung determiniert wird. Die Schreibweise hingegen ist die

Form, über die ein Schreibender sich ursächlich mit der Gesellschaft verbindet. Gemeint ist damit die Durchdringung des Körpers durch die Zeichensysteme der Gesellschaft, die sich im Akt des Schreibens ereignet. Schreibweisen konstituieren neue Diskurse, indem sie als Knotenpunkte von bereits bestehenden Diskursen in Erscheinung treten, die im Schreiben entstehen. Die Zeichen des gesellschaftlichen Lebens graben sich buchstäblich in die Physiologie des Einzelnen ein und werden zu Bestandteilen seiner Rede.

Daraus entsteht jene Spielart des Engagements, das Barthes nicht mehr wie noch Jean-Paul Sartre auf der Ebene des Inhalts, sondern im Wirkungskreis der Form ansiedelt. Die Verlagerung des Fokus vom Engagement der Inhalte zu dem der Form bedeutet einen nachhaltigen Durchbruch für die literarische Poetik der Nachkriegsjahrzehnte. Der produktive Faktor schiebt sich über jeden ideologischen Gehalt. Das Eindringen ins Reich der Zeichen gestaltet das Handeln zu einem Entziffern bereits bestehender Zeichensysteme.

Es gibt keine Wahrheiten, sondern allein Diskurse, die aus dem Widerstreit der Stimmen entstehen und die sich selbst im Widerstreit miteinander befinden. Worauf es ankommt, ist die Eroberung, die Entlarvung, die Verführung und die Aneignung. Ausgeschlossen wird jede Art der Fixierung.

Der Autor - für Barthes die Projektionsfigur des Schreibens - tritt in eine gegenüber den Inhalten übergeordnete Position. Schreiben ist der eigentlich wirksame Akt des Zeichengebrauchs. Die schreibende Handlung erscheint somit als der konstruktive Faktor der Kultur schlechthin. Der Schreibende arbeitet zuerst an seiner Schreibweise und nur insofern an einem Thema, als er es aus seiner Schreibweise entstehen lässt. Das Thema ist jeweils nur eine Art Vorwand - französisch: prétexte – für die nie endende Arbeit der Schrift.

Das semiologische Abenteuer

Den Ausdruck Semiologie hat der Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure zu Beginn des 20. Jahrhunderts definiert als „Wissenschaft, die das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht". Ob daraus tatsächlich eine Wissenschaft geworden ist, gilt bis heute als umstritten. Meist werden Forschungsunternehmen, die von ihren Urhebern als semiologisch bezeichnet werden, auf dem etablierten Gebiet der Semiotik, also der allgemeinen Lehre von den Zeichen abgehandelt.

Barthes hat seine Arbeiten seit den Mythen des Alltags dem Feld der Semiologie zugeordnet. Darin verbarg sich der Hinweis darauf, dass der Wissenschaftsstatus seiner Forschungen unorthodox und seine Methoden keiner Fachwissenschaft verpflichtet waren. Ja, die Doxa selbst, die vorherrschende Lehrmeinung, wurde zu seinem Reizobjekt. Barthes' im Theorierahmen des Strukturalismus entwickeltes Forschungsinteresse bezog sich weniger auf die Bildung der Begriffe, als darauf, wie diese Begriffe arbeiten und wie die Subjekte, die ihnen unterworfen sind, damit umgehen. Er hat auf diesem Weg eine eigene Art von Humanwissenschaft geschaffen, ein in der Wurzel privates, auf seiner eigenen Subjektivität fußendes Forschungsfeld, dem er gleichwohl allgemeine Gültigkeit zuerkennen wollte.

Nicht die Lehrgebäude des Strukturalismus haben ihn interessiert, sondern der kreative Umgang mit der Terminologie und ihren Konnotationen. Barthes zielt als Zeichentheoretiker von Anfang an weniger auf das System als auf dessen Dekomposition. In einem Interview mit Bernard-Henri Lévy aus dem Jahre 1974 sagt er, die Zeichen seien für ihn „nur insofern von Bedeutung, als sie mich entweder verführen oder ärgern. Sie sind mir nie um ihrer selbst willen wichtig, ich muß den Wunsch verspüren, sie zu entziffern."

Zeichen und Subjekt müssen zu einer spontanen Intuition wechselseitigen Begehrens gelangen. Darauf kommt es dem Semiologen vor allem an, erst dieser Impuls setzt seine Forschertätigkeit in Gang. So verkör-

pert er noch einmal den Pionier und Helden im anonymen Raum der modernen Wissenschaften. Nicht Aufbau und Abschließung des Systems ist sein Ziel, sondern dessen Sprengung.

*

In seinem letzten Buch, „La chambre claire" („Die helle Kammer"), das von der Fotografie handelt, unterscheidet Barthes zwei Weisen, eine Fotografie zu betrachten: Einmal gibt es den Blick auf das Foto, das einem allgemeinen Interesse entspricht oder einem Interesse, wie es die Allgemeinheit daraufhin entfalten kann und dem man sich als Betrachter anschließt. Es entsteht dabei ein mittlerer Affekt, eine leichte Erregung, ein menschliches Berührtsein, Ausgangspunkte zu einer nüchternen Auseinandersetzung mit dem, was das Foto zeigt und wie es komponiert ist. Barthes bezeichnet diese Betrachtungsweise mit dem lateinischen Wort studium.

Demgegenüber steht die zweite Begegnungsart mit einer Fotografie, bei der nicht ich das Bild aufsuche und studiere, sondern bei der das Foto plötzlich mich wie ein Pfeil trifft. Diese Form der Auseinandersetzung benennt Barthes mit dem lateinischen Begriff des Punktierens und Durchstoßens der Körperoberfläche punctum.

Das *punctum* bringt das *studium* gehörig durcheinander, beide Betrachtungsweisen schließen einander fast vollständig aus. Das *punctum* an einem Foto ist eine Zufälligkeit, eine Auffälligkeit, eine im Grunde unbedeutende Einzelheit, die vielleicht nur mir auffällt, die mich aber in das Foto hineinzieht, die das Foto für mich einzigartig und anziehend macht, die mein Interesse, meine Erregung, mein Begehren weckt.

Barthes schreibt über die Fotografie nicht zuletzt deshalb, um zu zeigen, dass es neben der kunstwissenschaftlichen und zeichentheoretischen Auseinandersetzung mit Fotografien auch eine mathesis singularis geben müsste, die subjektiv initiierte Beschäftigung mit einem bestimmten Objekt in einer bestimmten Situation, etwa mit einer Fotografie von

einem spezifischen Blickpunkt aus – die Beschäftigung also mit dem punctum, jener äußeren und inneren Blessur, die diese Begegnung bei einem Betrachter hervorruft.

Dies wird für den Zeichentheoretiker Barthes in seiner wissenschaftlichen Arbeit mehr und mehr zur zentralen Frage: kann es eine mathesis singularis geben? Also nicht vor allem eine mathesis universalis, wie sie schon Leibniz anvisierte und wie sie die neuzeitliche Wissenschaft bis zum heutigen Tag verfolgt. Kann es sein, dass das Subjekt mit seinen Gefühlen, seiner Trauer, seinem Verlangen, seiner Liebe zum relevanten Gegenstand einer Dekodierung der Zeichenordnungen wird? Ist, mit anderen Worten, eine Wissenschaft vom Subjekt vorstellbar?

Hierauf könnte man antworten, dass diese Frage von vornherein rhetorisch gestellt sei. Was Barthes wolle, gehöre unzweifelhaft auf das Feld der Literatur und genau da, in der Literatur und noch genauer in der Kritik, sei er mit seinen Schriften angesiedelt. Barthes sei Literat, und eben kein Wissenschaftler, sollte das Fazit lauten, das bereits in den sechziger Jahren von der universitären Welt in Frankreich gezogen worden ist. Noch mehr: Barthes sei ein Literat, der sich so aufführe, als sei er Theoretiker und Wissenschaftler. Als *Imposture*, Schwindel oder Betrug, hat die akademische Kritik denn auch Barthes' rigoros antitraditionelle Betrachtung des französischen Theaterklassikers Racine bezeichnet. Seit 1963 spätestens galt der Außenseiter der Theorieszene als Reizfigur für die akademisch etablierten Kreise von Paris.

Dass ihn die traditionellen Literaturwissenschaftler beschimpften, konnte sich Barthes noch als Zeichen seines Avantgardismus auf die Fahnen schreiben. Dass ihn jedoch schließlich auch die strukturale Sprachwissenschaft, deren Methodik und Terminologie er sich zu eigen gemacht hatte, aus ihrem Duldungskreis verwies, traf ihn wesentlich härter und zog Konsequenzen nach sich.

Im Jahre 1970 verhängt der angesehene Sprachwissenschaftler Georges Mounin das scheinbar endgültige Urteil über den Zeichentheoretiker Roland Barthes, der kurz zuvor eine umfassende Abhandlung im Geiste

des klassischen Strukturalismus vorgelegt hatte, das „System der Mode“. Mounin schreibt: „Es ist unmöglich, über ihn wissenschaftliche Aussagen zu machen. Er gilt als Theoretiker, während er doch nur ein Essayist ist, und bringt alles durcheinander. Barthes betreibt nicht Semiologie, sondern soziale Psychoanalyse.“

Nach diesem Diktum wird Barthes jeden unmittelbaren Bezug auf Saussure und die von ihm angestoßene strukturale Sprachwissenschaft unterlassen. Von nun an führt er offen ein Verfahren durch, das er zuvor schon gleichsam verdeckt vollzogen hat: die elastische Aneignung wissenschaftlicher Terminologien und das intuitive Ausdehnen und Weitertreiben der Begriffe und ihrer Kontexte.

In einem bereits im Jahre 1967 im Literary Supplement der Times erschienenen kurzen Essay mit dem Titel „Von der Wissenschaft zur Literatur“ macht Barthes deutlich, dass es keineswegs darum geht, wissenschaftliche Sprachen von literarischen abzugrenzen. Vielmehr liegt auf der Ebene des literarischen Schreibens nach seiner Auffassung die einzige Möglichkeit, die Grundproblematik einer wissenschaftlichen Sprache überhaupt aufzugreifen und weiter zu bearbeiten. Auch wenn sich Barthes damals noch innerhalb des Wirkungsfelds des Strukturalismus gesehen hat, weist er darauf hin, dass das eigentliche Problem der strukturalistischen Methode, das der wissenschaftlichen Sprache selbst sei. Wissenschaft unterliege im Horizont ihrer Sprachlichkeit einem spezifischen Verblendungskontext. Dieser bestehe darin, dass Wissenschaft zur Objekt- und Metasprache tendiere, die selbst von der Ungenauigkeit des Imaginären und von unwägbaren Konnotationen durchdrungen und somit nicht viel mehr als die Illusion einer Metasprache darstellen könne:

> Eigentlich könnte nur eine vollständige Formalisierung des wissenschaftlichen Diskurses […] der Wissenschaft die Risiken des Imaginären ersparen – es sei denn, sie wäre bereit, dieses Imaginäre in völliger Kenntnis der Sache zu praktizieren, einer Kenntnis, die nur im Schreiben erzielt werden

> kann: Schreiben allein hat die Chance die Unaufrichtigkeit aufzuheben, die jeder Sprache, die sich ihrer nicht bewusst ist, anhaftet.

*

Das ist der Punkt, an dem Barthes das Schreiben nicht mehr im Theoriemodus der Écriture, sondern im Vollzug einer vom Subjekt ausgehenden strukturalen Tätigkeit betrachtet; seine letzte Schaffensphase sollte hierin ihren Ausgangspunkt finden. Barthes ist der Überzeugung, „dass nur das Schreiben (…) der Forschung den vollständigen Raum der Sprache erschließen kann, mitsamt seinen Subversionen der Logik, der Durchmischung seiner Codes, mit seinen Verlagerungen, seinen Dialogen, seinen Parodien."

Das Schreiben, wie es Barthes versteht, geht gegen das vorherrschende Wissenschaftsverständnis an, und präsentiert sich zugleich doch auch als eine Art neuer Wissenschaft. Das Neue daran liegt wesentlich in der performativen Durchkreuzung einer beschreibenden Theorie:

> Der wissenschaftliche Diskurs hält sich für einen höherstehenden Code; das Schreiben will ein totaler Code mitsamt seinen eigenen Zerstörungskräften sein.

Von diesem Zeitpunkt an wird immer deutlicher, dass das semiologische Abenteuer für Barthes einzig in der Tätigkeit des Schreibens bestehen kann. Wobei auch der Ausdruck Schreiben eine intellektuelle Metapher darstellt und darüber hinaus den konkreten physischen Vorgang der Einschreibung oder, wie Barthes es nennt, der Skription meint. Schreiben ist die Tat, welche die performative Überformung der objektivierenden Wissenschaftlichkeit betreibt und den Körper zum Kriterium des Wissens werden lässt.

Fragmente

Eine bestimmte Textgestalt ist von Anfang an prägend und gibt den Ausschlag für das innovative Potenzial, das Barthes entwickelt - das Fragment.

Der werdende Intellektuelle, der als junger Mann durch eine Lungenkrankheit aus der klassischen akademischen Laufbahn geworfen wird, arbeitet vorwiegend mit Dateikarten, die er doppelseitig beschriftet. In den Sanatorien in den französischen Alpen und im Berner Oberland, in denen er den Zweiten Weltkrieg überlebt, ist sein über Jahre hinweg betriebenes Projekt eine Studie über den französischen Historiker Jules Michelet. Auf den Vorderseiten der Karteikarten hält Barthes Zitate aus den Schriften Michelets fest, um auf den Rückseiten seine Kommentare hinzuzufügen.

Das Buch über Michelet, das schließlich 1954 erscheint, zeigt denn auch deutlich diese Arbeitsweise, die der Autor ganz bewusst hervortreten lässt. Der Text bildet sie in Gestalt von fragmentarischen Textteilen deutlich ab. Barthes Biograph Louis-Jean Calvet kennzeichnet diese Arbeitsweise pointiert, wenn er bemerkt: „der Michelet ist kein zusammenhängender Text, sondern eine Aneinanderreihung von Fragmenten, die auch schon zu Ende sind, kaum dass sie begonnen haben."

Die Fragmentierung dient Barthes dazu, seine Analyse über Leben und Werk Michelets tatsächlich als Dekomposition zu betreiben, um „die Struktur einer Existenz (…) eine Thematik (…) ein aus Obsessionen zusammengesetztes Netz freizulegen."

Es ist angesichts dieser Ausgangslage nicht weit hergeholt, das Fragmentarische als den Schlüssel zu Barthes eigenen Schreibweisen zu begreifen. Fragmente stellen das Instrument für das Verfahren der Dekomposition zur Verfügung, an dem sich alle theoretischen Ansätze des Autors orientieren. Weder der Essay noch andere literarische oder darstellende Formen gewinnen bei ihm eine narrative Struktur, oder erlangen gar die Dimension der Abhandlung. Der Zugriff auf strukturalistische Terminologien und Verfahrensweisen, den Barthes nicht zuletzt durch die Vermittlung seines Freundes, des Sprachwissenschaftlers Algirdas Greimas, entwickelt, erscheint im Rückblick wie ein metaphorischer Schleier, den Barthes über die ursächliche Arbeitsweise der Fragmentarisierung legt. In praktisch jeder Schaffensphase – ausgenommen

dem bewusst akademisch angelegten Analyseversuch im „System der Mode“ aus der Mitte der sechziger Jahre – ist es das Fragment, mit dem Barthes seine Texte auf immer wieder neue Bewegungsgesetze und Inhaltsperspektiven bezieht. Das Fragment versetzt ihn dazu in die Lage, die Anforderungen, die das Schreiben von Texten an den Schreibenden stellt, zu unterlaufen. Der Eindruck der Flexibilität und der Unausschöpflichkeit, den Barthes Schriften vermitteln, beruht zu großen Teilen auf ihrer Erscheinungsweise als Installationsforen von Fragmenten.

Vor allem in der letzten Phase, in den Texten aus den siebziger Jahren, angefangen mit dem Durchbruch in „Die Lust am Text“ von 1973, über den 1975 erschienenen autobiographischen Versuch „Über mich selbst“, die „Fragmente einer Sprache der Liebe“ 1977 und 1980 schließlich „Die helle Kammer“ operiert Barthes ganz dezidiert mit dem Fragment. Dabei entpuppt sich das Fragment mehr und mehr als eine Form, die im Vorfeld klassischer Werkkonstruktionen ansetzt. Es bezieht sich weniger auf das anvisierte Werk und auf die mit dem Werkbegriff verbundenen Gattungen. Barthes bezieht das Fragment auf die Möglichkeit, den Spalt zwischen dem Erleben und dem Werk, dem System, der Abschließung in der Form offenzuhalten.

In seinem wohl schwierigsten Buch, der 1970 erschienenen, in struktural er Akribie gehaltenen Analyse der Balzac-Novelle „Sarrazine“, bezeichnet Barthes diese Entdeckung im Horizont des Fragmentarischen als ‚Schreibbarkeit’ und definiert im Einleitungsteil des daraus entstehenden Buches S/Z dieses Phänomen mit bemerkenswerter Präzision:

> Der schreibbare Text, das sind wir beim Schreiben, bevor das nicht endende Spiel der Welt (die Welt als Spiel) durch irgendein singuläres System (Ideologie, Gattung, Kritik) durchschritten, durchschnitten, durchkreuzt und gestaltet worden wäre, das sich dann auf die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen niederschlägt. Das Schreibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung, das Schreiben ohne den Stil, die Produktion ohne das Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur.

Was hier anklingt, gibt nicht zuletzt einen wesentlichen Hinweis auf das richtige Verstehen jener These vom Tod des Autors, die Barthes etwa

zur selben Zeit in einem gleichnamigen Aufsatz formuliert. Dass sich Barthes ausgerechnet mit diesem plakativen Kampfbegriff ins kulturelle Gedächtnis eingegraben hat, bestätigt, wie sehr gerade die öffentliche Rezeption auf vereinfachende Schlagworte angewiesen ist. Der Schneeball, den Barthes mit diesem Titel in Bewegung gesetzt hat, rollt jedoch viel weiter als nur bis zu der müßigen Frage, ob der Autor denn nun wirklich tot ist, oder ob er doch noch lebt.

Der klassische Autor, das ist einer, der das Werk vollendet, der das System abschließt, der den Pluralismus der Zeichen einhegt und seinen Namen mit dieser Abschließung unauflösbar verbindet. Der Schreibende aber, den Barthes entwirft, ist einer, der immerfort im Zwischenraum der Schreibbarkeit existiert, der die Offenheit des Textgewebes aufrechterhält, indem er schreibt, und die Sicht auf die Prozedur des ‚Ich schreibe' von sich aus niemals verstellt.

Diese wesentliche Funktion, aus welcher der Autor neu ersteht – nur eben nicht mehr in seiner alten Pracht und Herrlichkeit, und ganz und gar nicht mehr als Mythos der bürgerlichen Welt – erfüllt bei Roland Barthes das Fragment. Aus einer Notlage hervorgegangen – der Unmöglichkeit des zusammenhängenden Schreibens während der Sanatoriumsaufenthalte der vierziger Jahre – wird das Fragment zur vielgestaltigen Geste dessen, der sich dem Werkbau verweigert, um das Schreiben selber in den Vordergrund zu holen: das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung.

Erst darin erwächst Schreiben zu einer neuen Ethik, dass die Systeme, in denen sich der Schaffensprozess in der etablierten, mithin auch in der vom Strukturalismus geprägten akademischen Kultur Frankreichs um 1970 verdichten soll, auseinandergenommen werden. Der Schreibende verweigert ihnen diese Formerfüllung, indem sein Schreiben nicht das Werk will und seine intersubjektiv eingespielten Bedeutungshorizonte, sondern den noch unerschlossenen und schwer erschließbaren Raum der Schreibbarkeit bearbeitet.

Das Subjekt

Das Fragment zerlegt nicht nur die Kohärenzillusion der Werkstruktur, es zersetzt auch das Subjekt des Schreibenden. „Wäre ich Schriftsteller und tot", heißt es in „Sade, Fourier, Loyola", „wie sehr würde ich mich freuen, wenn mein Leben sich dank eines freundlichen Details, einigen Vorlieben und Neigungen, sagen wir auf Biographeme reduzieren würde."

Erneut spielt Barthes mit dem Derivat eines strukturalistischen Begriffsfelds. Die dort in den Theoriesektoren strukturale Semantik, Morphologie oder Phonetik geprägten Kunstbegriffe wie Semem, Morphem oder Phonem, für die kleinsten Einheiten der Strukturanalyse der Sprache, überträgt er auf Elemente der Biographie und kreiert den Neologismus des Biographems.

Selbstverständlich ist das eine intellektuelle Operation an der Grenze zur seriösen Theorie. Barthes unterstellt, die Biographie eines Menschen repräsentiere ebenso kleinste bedeutungsunterscheidende Einheiten wie die Sprache. Das Strukturmodell Sprache sei demnach ohne weiteres auf andere Bereiche der erforschbaren Welt zu transferieren, gerade auch auf solche, die selbst schon durch ein Zeichensystem geschaffen worden sind. Eine solche Übertragung ist ein analoges metaphorisches Verfahren, das in seiner Grundausrichtung einem strikt wissenschaftlichen Diskurs entgegengesetzt zu sein scheint, und sich doch als wissenschaftliche Operation auszuzeichnen sucht. Denn es ist nicht von der Hand zu weisen, dass auch die wissenschaftliche Theoriebildung auf metaphorische Transferleistungen zurückgreifen muss, um überhaupt Begriffe bilden zu können, ja dass sie von Grund auf von der Arbeit an den Metaphern abhängt.

Und eben hierin offenbart sich die Provokation, die Barthes schon zu seinen Lebzeiten für die vorherrschenden Wissenschaftsmodelle dargestellt hat. Ihre Vertreter realisierten, dass er nicht bloß ein Außenseiter war, den man vernachlässigen konnte. Er hielt vielmehr einen Hebel in

der Hand, der dazu geeignet schien, den Gestus von Wissenschaft aus der Fassung zu bringen. Barthes ging an die Wurzel der Selbstbehauptung des Wissens als Macht, indem er zeigte, dass Begriffe aus Metaphern entstehen und dass metaphorische Operationen poetische Verfahren sind. Poetische Verfahren aber beruhen ursächlich auf subjektiven Impulsen, die sich ins Spiel der Zeichen einschreiben und weniger an definitiven Bestimmungen als an Konnotationen orientiert sind.

Damit setzt Barthes eine Basis für den Begriff des Subjekts, deren Offenheit und Flexibilität bei der Durchkreuzung der Vormachtansprüche des wissenschaftlichen Denkens von ausschlaggebender Bedeutung ist.

Das Subjekt ist nun nicht mehr wie noch in der klassischen Philosophie gleichzusetzen mit dem Cogito des Descartes, also mit der rationalen Syntheseleistung des Bewusstseins. Vielmehr versteht Barthes unter dem Subjekt die „Dissemination des Begehrens", eine Art und Weise der Streuung jener affektiven Momente, die den objektivierenden Willen zum System übersteigen, indem sie eine erotische Dimension ins Spiel bringen.

Roland Barthes größter Bucherfolg, die „Fragmente einer Sprache der Liebe" aus dem Jahre 1977 präsentiert das solitäre, von den Systemen nicht absorbierte Subjekt, das einen einsamen Diskurs über sein Begehren führt, als Kompositionsprinzip:

> Die Notwendigkeit des vorliegenden Buches hängt mit der folgenden Überlegung zusammen; daß der Diskurs der Liebe heute von extremer Einsamkeit ist. Dieser Diskurs wird wahrscheinlich (wer weiß?) von Tausenden von Subjekten geführt, aber von niemandem verteidigt; er wird von den angrenzenden Sprachen vollständig im Stich gelassen: entweder ignoriert oder entwertet oder gar verspottet, abgeschnitten nicht nur von der Macht, sondern auch von ihren Mechanismen (Techniken, Wissenschaften, Künsten). Wenn ein Diskurs, durch seine eigene Kraft derart in die Abtrift des Unzeitgemäßen gerät und über jede Herdengeselligkeit hinausgetrieben wird, bleibt ihm nichts anderes mehr als der wenn auch winzige Raum einer Bejahung zu sein.

Wenn Barthes den Diskurs dieses einsamen Subjekts nachbildet, so handelt es sich nicht wie im klassischen Liebesroman um die psychische Re-

alität eines bestimmten personalen Sprechers, sondern um einen Code, an dem sich der Liebende beteiligt, den er aufnimmt und den er zu seiner eigenen Sprache werden lässt.

Immer geht es in der Liebe um die Inszenierung einer Matrix der Rede. Im Bild eines solchen Modells liegt die Vorstellung von der Dissemination des Begehrens begründet. Kein Liebender wird je den ganzen Diskurs der Liebe führen, keiner wird in seiner spezifischen Lage alle Figuren zu Ausdrucksakten seiner Rede machen. Vielmehr wird die Sprache der Liebe als Streuung von Situationen des Begehrens immer wieder anders und immer partikular, jedoch stets im Rahmen dieser Matrix verlaufen.

In alphabetischer Ordnung folgt auf die das Konzept vorstellende Einleitung eine Reihe von Redefiguren, die ein Liebender zur Verfügung hat, um seinen einsamen Diskurs zu führen. Barthes gibt zunächst einen bestimmten Begriff vor, der eine Art Definition im Sinne des Codes hinzugeführt wird, um dann anhand von Beispielen aus der Literatur oder – seltener - aus der eigenen Erfahrung näher erläutert zu werden.

Erstaunlich ist die übersichtliche und keineswegs repräsentative Auswahl der Quellen, denen die Zitate entnommen sind. Barthes Hauptquelle ist Goethes Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers“ aus dem Jahre 1774. Auf Stellen aus diesem Text kommt er immer wieder zurück. Autoren wie Chateaubriand, Nietzsche und Proust tauchen des Öfteren auf, Platon, Francis Ponge und das französische Chanson bilden eine kühne Mischung von Bezugsquellen, aus denen Barthes bewusst eklektisch zitiert.

Das Phänomen der Streuung des Begehrens, welches das Buch nachbildet, ist zugleich das Prinzip seiner Schreibweise. Es ist die pure Lust am Text, die den Autor dazu treibt, die Epochen, die Stile und die Anspruchsebenen miteinander zu mischen und sich gleichwohl dabei die Attitüde des strukturalen Theoretikers zu geben.

Ließe sich ein Buch finden, das den Vorwurf, rücksichtslos postmodern zu sein, lückenloser zugesteht als Barthes „Fragmente einer Sprache der

Liebe“? Es betreibt ein ungeniertes Spiel mit dem wissenschaftlichen Definitionsgestus, wenn es etwa bei der Redefigur ‚Zugrundegehen‘ erläuternd heißt: Untergangsanwandlung, die das liebende Subjekt aus Verzweiflung oder Glücksanwandlung überkommt. Hierauf folgen Beispiele aus dem Werther, aus Tristan und von Baudelaire, Ruysbroeck und Sartre, das heißt Belegmaterial aus allen nur denkbaren Epochen und mit den unterschiedlichsten Stilmerkmalen, die den Objektivitätsanspruch durch die Verfügbarkeitsattitüde komplettiert.

Hat man es also mit einem wissenschaftlichen Werk zu tun oder doch wenigstens mit einem Sachbuch? Keineswegs. Wo immer Sachbücher über die Liebe, über ihre Geschichte, ihre Semantik und Rhetorik oder ihre kulturelle Kodierung erschienen sind, findet sich in ihnen ein Narrativ, das in Barthes „Fragmenten einer Sprache der Liebe“ schlechterdings fehlt. Ihm geht es nicht darum, dass Sachverhalte in darstellende Kohärenzmodelle überführt und letzten Endes erzählt werden. Es geht vielmehr darum, mit dem Wissen auf dem Niveau gegenwärtiger Wissenschaft zu spielen, Kohärenzen aufzulösen, wo sie sich aufdrängen und herkömmliche Erzählweisen zu fragmentieren.

Barthes’ Buch über den Liebesdiskurs ist selbst in gewisser Weise ein Roman, aber ein Roman ohne Erzähler, ohne figurativen Helden, ohne lineare Handlung. Eher ein Roman, dessen Protagonist der Diskurs ist, der sich in seiner strukturalen Dekomposition präsentiert. Ein Diskurs, der jedem Roman über die Liebe, so Barthes, eingeschrieben ist.

*

Nicht wenige Kritiker, die sich bewundernd über Barthes Werk geäußert haben, stellten fest, dass der Autor hier die Grenze zum Romanhaften tatsächlich überschritten habe, ohne doch die Ebene des Romans, das Erzählen selbst nämlich, zu erreichen. Paradoxerweise wird hier gerade der Roman, die weitschweifigste Kohärenzfiktion, die die literarische Neuzeit hervorgebracht hat, zum Kriterium eines neuen Verfah-

rens der Dekomposition von Erzählmodellen. Doch ist es Barthes selbst, der diese These verstärkt. Er kommentiert sie bei einem Kolloquium, das 1978 ihm zu Ehren abgehalten worden ist, und stellt fest, der Roman sei zweifellos in der Schreibweise der Fragmente einer Sprache der Liebe enthalten, nämlich in Form eines Wunsches, als Postulat. So kann man das Zulaufen auf den Roman als den ästhetischen Zielpunkt von Barthes' Arbeit in ihrer letzten Phase begreifen, eine Phase, die keineswegs die eines Alterswerks darstellt und die nur deshalb als die letzte in Erscheinung tritt, weil der Autor im Frühjahr 1980 jäh aus dem Leben und damit auch aus seinem Schreiben gerissen worden ist.

Das neue Leben

Das Jahr 1977 wird zu einem in vieler Hinsicht besonderen und, wenn man so will, schicksalhaften Jahr für Roland Barthes. Gleich zu Beginn, am 7. Januar hält er die Antrittsvorlesung am renommierten Collège de France, am Eliteinstitut der Pariser Universitätslandschaft. Hier werden ihm die akademischen Weihen zuteil, die ihm bis dahin vorenthalten worden sind und mit denen er schon nicht mehr rechnen durfte. Zugleich kündigt Barthes seine Lehrtätigkeit unter der Maxime des Abenteuers eines Subjekts an, worin er seiner exklusiven Haltung gegenüber der traditionellen Wissenschaftlichkeit treu bleibt. Nun aber scheint seine Sonderrolle auch in der Wissenschaft akzeptiert zu werden.

Im Frühjahr 1977 erscheinen dann die „Fragmente einer Sprache der Liebe", die Barthes einen für ein nichtfiktionales Werk beispiellosen Erfolg bescheren, der sich rasch international ausweitet. Er wird jetzt spätestens zu einem europäischen Modeintellektuellen, von dem auch diejenigen sprechen, die ihn nicht lesen.

1977 ist aber auch das Jahr, in dem Roland Barthes Mutter Henriette stirbt, mit der er die meiste Zeit seines Lebens zusammengelebt hat. Der Homosexuelle konnte diesen Verlust seines Lebensmenschen – denn nicht anders darf man die Rolle der Mutter in diesem Zusammen-

leben einstufen – nicht verkraften. Er beginnt ein „Tagebuch der Trauer" zu führen, dessen Zweck darauf ausgerichtet ist, die Trauer nicht zu einem vorübergehenden Zustand der Verarbeitung eines Verlusts zu erklären, sondern sie auf Dauer zu stellen und durch das Festhalten ihrer Zustände zu bewirken, dass sie anhält und eben nicht vergeht.

Die große Anerkennung als Schriftsteller und Hochschullehrer, die sich etwa in hoffnungslos überfüllten Vorlesungen am Collège de France sowie am anhaltenden Medieninteresse an seiner Person ausdrückt, katapultieren Barthes ins grelle Licht einer großen Öffentlichkeit. Er bemerkt dazu, er komme sich dabei oftmals vor wie eine Fritte, die in siedendes Öl geworfen wird. Gleichzeitig aber erlebt er nach dem Tod seiner Mutter eine große innere Vereinsamung, aus der er nicht nur nicht herausfinden kann, sondern auch nicht herausfinden will. Der Kontrast zwischen dem öffentlich gefeierten Intellektuellen und dem sich seiner Trauer hingebenden Einsamen muss für Barthes als schwere Zerreißprobe empfunden worden sein.

Davon zeugt auch ein kurzes Tagebuch, das lediglich vom 24. August bis zum 17. September 1979 reicht und das den Titel „Pariser Abende" trägt. Es enthält viele Szenen, die Barthes' innere Isolation widerspiegeln. Diese wird nicht zuletzt in seinem sexuellen Leben manifest. Den Abschluss der kurzen Chronik bildet ein bestürzendes Bekenntnis zu einer Einsicht, die einer Kapitulation gleichkommt. Angesichts eines Treffens mit einem potenziellen Liebhaber notiert Barthes:

> Mit unwiderruflicher Deutlichkeit sah ich, dass ich auf die Knaben verzichten muß, weil sie keinerlei Begierde mehr nach mir empfinden, und dass ich zu ängstlich oder zu ungeschickt bin, die meine zu erkennen zu geben: dass das eine unumstößliche Tatsache ist, die von allen meinen Flirt-Versuchen bewahrheitet wird, dass ich deshalb ein trauriges Leben führe, dass ich mich letztlich langweile und dass ich dieses Interesse und diese Hoffnung aus meinem Leben streichen muß.

In diesem Jahr 1979 hält Barthes eine Vorlesung, deren Titel „Die Vorbereitung des Romans" lautet. Er beginnt damit, noch einmal seine Maxime zu artikulieren, die seine Art von Wissenschaft umreißt: „Das Unerträgliche ist die Verdrängung des Subjekts – welche Risiken die Sub-

jektivität auch enthalten mag. Ich gehöre einer Generation an, die allzu sehr unter der Zensur des Subjekts gelitten hat, sei es unter dem Zeichen des Positivismus (…) sei es unter dem Banner des Marxismus. (…) Lieber die Trugbilder der Subjektivität als der Schwindel der Objektivität. Lieber das Imaginäre des Subjekts als seine Zensur."

Mit dieser Losung geht Barthes seine Reise durch die Vorbereitung des Romans an, worin nun tatsächlich jenes Reizwort, das schon die „Fragmente einer Sprache der Liebe" begleitet hat, explizit aufgenommen wird: der Roman. Er geht von Dante und seinem Vers aus der „Divina Commedia" aus: Nel mezzo del camino di nostra vita – In unseres Lebensweges Mitte. Gemeint ist damit der Zeitpunkt eines Umbruchs, eines Aufbruchs, einer Erneuerung prinzipieller Art, deren Anlass darin liegt, dass die bisherige Lebensweise wertlos, undurchführbar geworden, dass ihr Sinn vollständig abhandengekommen ist. Barthes bezieht sich indirekt auf den Verlust einer geliebten Person und auf den dadurch ausgelösten Schmerz als Scheidewand zwischen zwei Lebensaltern. Man kann auch von einer fundamentalen Krise sprechen, die überwunden werden soll und zwar nicht durch irgendeine Maßnahme oder irgendeine Änderung, sondern durch den Aufgang eines anderen Horizonts: das neue Leben.

Um diesen Umbruch zu erleben, müsste man der Erschütterung der Lebensmitte einen neuen Inhalt geben. Dieser Inhalt kann aber für einen Schreibenden nur in der Entdeckung einer neuen Schreibweise liegen:

> Für einen, der schreibt, der das Schreiben gewählt hat, der den Genuß und das Glück zu schreiben verspürt hat (beinahe als ‚Urlust'), kann es (…) keine andere Vita Nova geben als die Entdeckung einer neuen Schreibpraxis.

*

Wie entsteht eine solche Aussicht auf Neues? Barthes lenkt den Blick auf eine ganz persönliche Episode, die er auf den 15. April 1978 nach

Marokko zurückdatiert. In einem langen Augenblick vollkommener Leere kommt plötzlich eine Idee:

> Aufblühen einer Idee: etwas wie eine ‚literarische' Bekehrung – diese beiden sehr alten Worte kommen mir in den Sinn: in die Literatur, ins Schreiben eintreten, schreiben, als hätte ich es noch nie getan: nichts mehr tun als das.

Diese Umkehr der Leere in eine vollkommene Euphorie, das Aufscheinen eines kompletten Lebensplans, eines neuen Lebens im totalen Schreiben wird gefolgt von einer zweiten, daran anschließenden Idee, die darin besteht, nicht mehr dies oder das zu schreiben, nicht mehr einzelnen Aufgaben und Konzepten nachzugehen, sondern das ganze Leben in einen integralen Schreibprozess zu fassen; „die Spaltung des Subjekts zugunsten eines einzigen PROJEKTS, eines GROSSEN PLANS zu beenden."

Das ist die Vision, in der sich die Idee einer neuen Schreibweise mit der eines Neuen Lebens verbindet. Dieser Punkt wäre erreicht, „wenn sich jeder Moment meines Lebens von nun an dem GROSSEN PLAN fügen würde."

Die Vision eines neuen Schreibens wird gleichbedeutend mit der Vorbereitung des Romans. Der Roman erschöpft sich dabei in den Prozeduren seiner Vorbereitung, ja er ist als Formprojektion nichts anderes als das Aufblitzen dieser Verheißungen des Schreibens. Die gesamte Vorlesungsreihe, die sich bis zum 23. Februar 1980, also bis zwei Tage vor Barthes verhängnisvollem Verkehrsunfall, dessen Folgen ihm einen Monat später das Leben kosten sollte, geführt wird, hat zahllose Variationen auf diese Ursprungsvision zum Inhalt. Es geht weiterhin nicht um das Werk und seine Abschließung, sondern um die ‚Schreibbarkeit' des Textes, jetzt aber in der Spielart des Wunsches und des Begehrens zu schreiben.

Es gibt demnach zwei Arten, das Schreiben zu erleben: „Warum schreibe ich? Es könnte sein unter anderem aus einem Gefühl der Pflicht: zum Beispiel im Dienst einer Sache, eines gesellschaftlichen, moralischen Zieles, um zu belehren, zu erbauen, zu kämpfen und zu zerstören. (…)

Ich dagegen weiß, soweit ich selbst darüber Klarheit gewinnen kann, dass ich schreibe, um einen Wunsch, ein Begehren (im starken Sinne) zu befriedigen: das BEGEHREN ZU SCHREIBEN."

Doch woher kommt dieser Wunsch? Barthes gibt in seiner Vorlesung darauf eine Antwort, die verblüfft. Das Begehren zu schreiben ist nicht zu durchschauen und damit für das Subjekt selbst nicht zu begreifen: „Ich kann nicht sagen, ob das Begehren der Ursprung des Schreibens ist, denn es ist mir nicht gegeben, mein Begehren und seine Bestimmungen erschöpfend zu durchschauen: Hinter jedem Begehren kann sich ein anderes verbergen, und es steht mir blindem, im Imaginären versunkenen Subjekt nicht zu, mein Begehren bis zu seiner ursprünglichen Gegebenheit zu explizieren."

Schreiben, sagt Barthes in einem Aufsatz, könne man als intransitives Verb verstehen. Es benötigte dann kein Objekt in seinem Gefolge und man würde nicht mehr sagen, was oder worüber man schreibt. Es würde genügen zu schreiben, um den äußersten Grund dessen anzugeben, was das Schreiben ausmacht.

Schreiben ist nun keine Metapher mehr, keine terminologische Verkappung literarischer Verfahren, wie noch zu Zeiten von Barthes Strukturalismus-Rezeption. Schreiben steht für den Genussakt des begehrenden Körpers, aber nicht als Bild oder Symbol, sondern als Markierung für den fehlenden Ursprung des Begehrens und für den Akt seiner Erfüllung. Dennoch bleibt mit dem Ausdruck Schreiben bei Barthes immer das konkrete Schreiben bis hin zur körperlich auszuführenden Geste der Einschreibung gemeint – die Vorbereitung des Romans, der die Essenz der Vita Nova wäre.

Mit diesen Perspektiven, die sich in seinen Vorlesungsskripten bis auf ein oft hochauflösendes fragmentarisches Substrat verdichtet finden, hat Barthes seine Stellung als singuläres Phänomen in der intellektuellen Welt des 20. Jahrhunderts gefestigt. Erst mit der Abkehr vom klassischen Strukturalismus in seiner terminologischen Abstraktheit und der Hinwendung zur Lust am Text und zum Wunsch zu schreiben hat er

den Diskurs geschaffen, der ihn bis heute und vielleicht auch noch lange Zeit als Spiritus Rector einer neuen Produktionspoetik auszeichnet. Schreiben als Durchbruch zur Vita Nova, einem neuen Leben, ist vielleicht die Essenz jener absoluten Ästhetik, die die Moderne noch in spirituellen Dimensionen suchte und die Barthes ganz in die Sphäre des Körpers und der psychophysischen Energien stellt.

Bezogen auf die Biographie seiner letzten Jahre, der Jahre nach dem Tod seiner Mutter, erscheint der Begriff des neuen Lebens dennoch wie ein ästhetisch beschworener Wunsch, dessen reale Erfüllung in weite Ferne gerückt zu sein schien. Es ist ein doppelter Verlust: derjenige der Mutter als Lebenspartnerin einerseits und der des Glaubens an die eigene Attraktivität als homosexueller Liebhaber auf der anderen Seite, die Barthes im vollen Scheinwerferlicht seiner öffentlichen Triumphe in die Verzweiflung getrieben hat. Nochmals der 17. September 1979 notiert er: „Ich habe für O. auf seine Bitte hin etwas Klavier gespielt. (…) ein zartes, aber unzugängliches und rätselhaftes Wesen, zugleich anmutig und fern. Dann habe ich ihn heimgeschickt, unter dem Vorwand, arbeiten zu müssen, in dem deutlichen Wissen, dass das zu Ende war und dass, mit ihm und über ihn hinaus, noch etwas anderes zu Ende war: die Liebe eines Jungen."

Die andere Möglichkeit.

Über Zufall, Freiheit und Selbstbehauptung

1.

Wie erträgt man, dass die einen nichts haben und die anderen viel zu viel, dass die einen jung sterben und andere uralt werden, dass Krieg und Vertreibung den Menschen alles nehmen und andere dauerhaft im Glück leben, dass der eine ausgerechnet im falschen Moment am falschen Ort ist und einem Anschlag zum Opfer fällt und der andere, der gerade eben noch an diesem Ort war, jetzt weit genug entfernt ist, um verschont zu bleiben?

Wovon sprechen wir, wenn wir über solche Fälle sprechen? Unser Alltagsleben ist scheinbar davon angefüllt, die damit aufgerufenen Widersprüche begegnen uns in tausend Varianten ständig und überall.

Es beginnt mit dem Zufall der Geburt. Warum gibt es uns und warum so, wie wir sind? Warum gibt es uns auf einmal nicht mehr? Warum ist meine Schwester eine Schönheit und ich ein Mauerblümchen? Warum spielt mein Bruder wie ein Weltmeister und ich kann nicht einmal den Ball richtig stoppen? Muss man diese alltäglichen Fragen, die uns immer wieder von neuem bedrängen, auf sich beruhen lassen oder ist es notwendig, ihnen gegenüber Position zu beziehen?

Es geht nicht nur um den puren Zufall. Vielmehr ist es das Zusammenspiel der freien Entscheidung und ihrer nicht absehbaren Folgen, das sich in immer anderen Kombinationen aufdrängt. Gewiss erscheinen bestimmte Koinzidenzen auf den ersten Blick als Zufälle. Doch sind sie fast ausschließlich an eine konkrete Frage gekoppelt: Was und wie viel an einem Vorfall oder einer Kette von Ereignissen ist auf unsere eigenen Entscheidungen zurückzuführen? Wäre ich nicht aus freien Stücken da oder dort hingegangen, wäre mir dann dies oder das nicht passiert? Für

jeden Fall, der tatsächlich eintritt, gibt es noch eine andere Möglichkeit oder mehrere andere Möglichkeiten. Dieses Wissen um die andere Möglichkeit bedrängt uns, weil die zu treffende Wahl unter zweien oder unter mehreren Optionen in vielen Fällen unserer eigenen Entscheidung obliegt. Bei nahezu jedem Zufall, der uns direkt betrifft, zeigt sich ein Schnittpunkt mit der Freiheit der eigenen Entscheidung. Daher erscheint uns das Zufällige nicht als höheres Geschick; meist gibt es einen Wurzelstrang, der in unsere eigene Verantwortung führt.

Unterschiedliche Lebensalter kennen in dieser Hinsicht verschiedene Erfahrungsstufen. Junge Leute sind in hohem Maße dem Phänomen der Vielfalt der anderen Möglichkeit ausgesetzt. Wer noch fast alle Entscheidungen für sein Leben zu treffen hat, wird immer wieder vor der Frage stehen, ob nicht gerade eben jetzt eine falsche Entscheidung getroffen wird. Wer durch eine Tür geht, macht, ohne es zu wollen und ohne es sich immer ganz bewusst werden zu lassen, andere Türen gleichzeitig zu, durch die er nie mehr wird gehen können. Auch wenn man noch nicht genauer über diese Zusammenhänge nachgedacht hat, spürt man das Fordernde in ihrer Anwesenheit. Es gehört zum alltäglichen Lebensgefühl, bleibt zumeist diffus im Hintergrund, bricht jedoch auch manchmal ins Bewusstsein durch.

Auch Lebensrückblicke aus späteren Altersstufen beschäftigen sich vorwiegend mit diesen Fällen: Hätte ich dies oder das nicht getan, wäre dies oder das nicht geschehen. Wohl dem, der sein Leben erzählen könnte, ohne die Abzweigungen ins Feld der anderen Möglichkeit zu nehmen. Denn das rückschauende Begehen dieses Feldes vermittelt in letzter Instanz die Einsicht, dass man nichts mehr an dem verändern kann, was geschehen ist und dass man das zu akzeptieren hat.

Nicht wenige Menschen begreifen sich im Alter oder auch schon früher als Opfer dieser Unumkehrbarkeit von Entscheidungen, die nicht notwendigerweise so, wie sie getroffen worden sind, hätten getroffen werden müssen. Auch, wer in späteren Jahren lauthals verkündet: Nein, ich bereue nichts!, reagiert damit auf die Erfahrung der anderen Möglich-

keit und, so darf man annehmen, verdrängt erfolgreich manch unbeantwortete Frage.

*

Der seit der Antike für das Phänomen der anderen Möglichkeit in gelehrten Kreisen gebräuchliche Ausdruck lautet Kontingenz. Damit bezeichnet wird eine philosophisch relevante Erfahrung, die mit der Alltagssprache bis in gängige Phrasen verknüpft ist. Die Behauptung, das Leben sei womöglich voller Wendungen und Überraschungen, und die verbreitete Weisheit, es komme immer anders als man denke, enthalten den Hinweis darauf, dass es bei jedem Ereignis und vor allem für jede Entscheidung zumindest eine andere Möglichkeit gibt. Daher solle man auch niemals nie sagen.

Selbstverständlich mindert man mit solchen Sprüchen die Schwere des Sachverhalts durch ein nonchalantes C'est la vie. Daher muss man sich an diejenigen wenden, die gewöhnlich tiefer bohren. Eine stringente Begriffsbestimmung von Kontingenz gibt etwa Niklas Luhmann in seinem Buch Soziale Systeme aus dem Jahre 1984, wo es heißt:

> Kontingenz ist etwas, das weder notwendig noch unmöglich ist; was also so ist, wie es ist (…), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. Er … bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist.

Den Begriff zu kennen und zu wissen, was damit gemeint ist, heißt, das Urteilsvermögen in Bezug auf das eigene Leben und auf die Zeitereignisse spürbar zu schärfen. Er sensibilisiert zugleich für die Zunahme der Optionen unseres Handelns und für die Notwendigkeit oder Nichtnotwendigkeit dessen, was uns zustößt. Das Problem, das sich angesichts der Realität stellt, liegt nicht im Möglichen überhaupt, sondern im allzeit offenen Auge für das Andersmögliche. Das führt dazu, dass sich Menschen in einem Dilemma zwischen dem Vorfindbaren und seiner an-

deren Möglichkeit sehen, ein Zustand, der zu Gefühlen der Angst, Sorge oder Reue führen kann, die Permanenz erlangen und die Oberhand über das gesamte Erleben gewinnen können.

Dem entgeht man vorderhand nur, wenn man glaubt, alles, was geschehe, sei gerade so wie es geschieht, gottgewollt. Doch wer wäre heute dazu in der Lage, etwa angesichts eines bedrückenden Lebens ohne Arbeit, mit zerbrochenen Beziehungen oder einer die Lebensführung behindernden Erkrankung zu sagen, er befinde sich zurecht dort, wo Gott ihn hingestellt habe und eben so sei es gut? Wäre nicht Hiob der Ernstfall eines Schicksals, der das gesamte über ihn hereinbrechende Unglück als von Gott gesandt annimmt und den naheliegenden Einwand, es hätte doch auch anders kommen können, nach langem Hadern schlechterdings verwirft?

Wer dieses Projekt, und sei es in abgeschwächter Leidensintensität, an sich selbst durchführen wollte, der hätte eine mentale Operation vorzunehmen, deren Umsetzung für die Zeitgenossen der westlichen Welt extrem schwierig zu sein scheint. Er müsste sein Selbstverständnis aus einem psychologisch-narrativen Rahmen herauslösen und diesen durch das Vertrauen auf eine höhere Macht ersetzen: Inschallah. Die Idee, Kontingenz nicht nur zu ertragen, sondern selbst zu steuern, also aus dem, was mir widerfährt, wiederum selbstbestimmt etwas zu machen, müsste zugleich damit weitgehend aufgegeben werden.

Genau das aber widerstrebt dem Prinzip der autonomen Persönlichkeit. Die individuelle Selbstbestimmtheit hat ihren Wesenskern gerade darin, dass ihr Subjekt darauf angewiesen ist, das Phänomen der Kontingenz offen zu konfrontieren. Das Problem der anderen Möglichkeit wird dabei zu einem Prüfstein der Persönlichkeit, insofern man an ihrer Haltung den Reifegrad und die Handlungsfähigkeit der Person ablesen kann. Diese Kompetenz fließt aus den Fähigkeiten zur Selbstbehauptung und der flexiblen Einschätzung des Lebens angesichts der anderen Möglichkeit.

Die Frage, um die es dem Zeitgenossen von heute zu tun ist, besteht mithin im komplexen Zusammenspiel von Zufall, Freiheit und Selbstbehauptung angesichts eines niemals zu lösenden Problems. Seit Gott nicht mehr die finale Antwort auf die Fragen der Kontingenz ist, existiert diese Komplexitätslage im Bewusstsein des aufgeklärten Menschen. Als solche hat sie eine Geschichte.

2.

Unter der Datierung Januar 1914 findet sich in Franz Kafkas Tagebüchern folgender Eintrag:

> Warum wandern die Tschukschen aus ihrem schrecklichen Lande nicht aus, überall würden sie besser leben, im Vergleich zu ihrem gegenwärtigen Leben und ihren gegenwärtigen Wünschen. Aber sie können nicht; alles, was möglich ist, geschieht ja, möglich ist nur das, was geschieht.

Kafka betrachtet hier eine Seite des Phänomens, welche besagt, dass bestimmte Dinge nicht geschehen, weil sie nicht möglich sind. Dass die Tschukschen aus dem kalten und dunkeln Nordostsibirien auswandern, ist schlicht unmöglich, denn wäre es möglich, wäre es bereits geschehen. Es muss gar nicht gesagt werden, warum das nicht möglich ist. Da ohnehin nur dasjenige geschieht, was möglich ist, ist, was nicht geschieht, darin begründet, dass es nicht möglich ist.

Im Horizont der anderen Möglichkeit geht es nicht um Motivationen, Wünsche oder Absichten. Kontingenz wird in Kafkas Notiz als Weltgesetz vor Augen geführt. Nur das Mögliche kann geschehen. Das impliziert, dass nicht nur eine Möglichkeit besteht. Wer bleibt, obwohl er weiß, dass er gehen kann, hat einen anderen Horizont, als derjenige, der über das Bewusstsein von der anderen Möglichkeit nicht verfügt. Den Tschukschen fehlt die andere Möglichkeit, genauer gesagt, sie erkennen sie nicht, denn dass sie an und für sich existiert, ist unstrittig. Der Fragende in dieser Notiz jedenfalls kennt sie, er weiß aber, dass es für die Tschukschen trotzdem unmöglich ist zu gehen.

Selbstverständlich kann man einwenden, es liege doch auf der Hand, dass bestimmte Volksgruppen in bestimmte Landstriche gehören. Ande-

rerseits hätte es nie eine Völkerwanderung und auch nicht die heute zu erlebenden Massenmigrationen gegeben, wenn die Menschen, wo immer sie sich aufgehalten haben, nicht die Dimension der anderen Möglichkeit gesehen und die daraus entspringende Freiheit, wegzugehen, nicht erkannt hätten. Angesichts der Migrationsbewegungen, die sich heute über den Erdball erstrecken, kann man sagen, dass die ganze Welt von der ‚anderen Möglichkeit' ergriffen ist und dass ihre Wahl meist durch die pure Not ausgelöst wird.

Kafkas Notiz ist denn auch keineswegs als Beitrag zur Ethnologie Ostsibiriens gedacht. Sie verweist vielmehr allgemein auf Lebensformen, in denen die andere Möglichkeit ausgeschlossen ist. Die Frage im Hintergrund ist, wie weit man die Realität als gegeben und unabänderlich anerkennt und inwiefern man im Gegensatz dazu darauf beharrt, es gäbe für alles noch eine weitere Option. Die normative Kraft, die das Volk der Tschukschen an seinen Lebensraum bindet, ist so stark, dass die Möglichkeit auszuwandern nicht nur außer Betracht bleibt, sondern gar nicht existiert. Bedeutet das im Umkehrschluss, dass ein grundsätzliches Bewusstsein für die andere Möglichkeit eine Errungenschaft wäre?

In der nördlichen Hemisphäre des Westens erweist sich die zivilisatorische Entwicklung als Emanzipation gegenüber der Tatsache der Kontingenz. Was feudale Politik und katholische Kirche im alten Europa als ebenso unabänderlich wie gottgegebene Ordnung behaupteten, zerfiel in relativ kurzer Zeit unter dem Eindruck des Zusammenspiels von Zufall, Freiheit und Selbstbestimmung in seine Bestandteile. Hat nicht gerade Martin Luther, den Gläubigen die andere Möglichkeit eröffnet, indem er die Reformation anstieß? Und ist seither das politische und religiöse Bewusstsein nicht grundlegend vom Furor der anderen Möglichkeit unterwandert, ja in Aufruhr versetzt?

Die Kristallisation eines Kontingenzbewusstseins bei immer mehr Subjekten im Zuge der Aufklärung muss für die Herrschenden in Kirche und Staat eine niederschmetternde Erfahrung gewesen sein. Denn tatsächlich gibt es keine Chance, der heraufziehenden Epoche der anderen

Möglichkeit entgegenzuwirken. Keine noch so ausgefeilte Rhetorik, keine noch so altehrwürdige Autorität und keine wie auch immer denkbare Sanktion hält auf Dauer das Durchsickern des Kontingenzstroms auf. Ist die Schleuse einmal geöffnet, gibt es kein Halten mehr.

Das Selbstverhältnis des modernen Menschen besteht zu einem hohen Grad in seinem Wissen von seinem Ausgeliefertsein an die Kontingenz. Die Freiheit zur Entscheidung, auf die das Individuum seine Autonomie aufbaut, bewirkt immer auch die Ausschließung einer Option, die nicht gewählt wird. Kafka hat in seinem Schreiben diese Dialektik der Aufklärung in frappierender Art und Weise auf den Punkt gebracht. Er zeigt immer wieder, dass die freie Entscheidung bei der Wahl der Möglichkeiten Kettenreaktionen auslöst, welche die Entscheider nicht mehr kontrollieren können. Die Freiheit, die durch das Bewusstsein der Kontingenz entstanden ist, schlägt in ihr Gegenteil um. Besonders drastisch, weil in die äußerste Verdichtung gebracht, erscheint dieses Phänomen in dem Erzählfragment „Der Schlag ans Hoftor", das sich in Kafkas Nachlass gefunden hat.

Der Erzähler berichtet von dem Nachhauseweg mit seiner Schwester an einem heißen Sommertag, der sie an einem Hoftor vorbeiführt:

> Ich weiß nicht, schlug sie aus Mutwillen ans Tor, oder in Zerstreutheit oder drohte sie nur mit der Faust und schlug gar nicht. Hundert Schritte weiter an der nach links sich wendenden Landstraße begann ein Dorf. Wir kannten es nicht, aber gleich aus dem ersten Haus kamen Leute hervor und winkten uns, freundschaftlich, aber warnend, selbst erschrocken, gebückt vor Schrecken. Sie zeigten nach dem Hof an dem wir vorübergekommen waren und erinnerten uns an den Schlag ans Tor. Die Hofbesitzer werden uns klagen, gleich werde die Untersuchung beginnen.

Der Erzähler geht weiter davon aus, dass wegen eines Schlags ans Hoftor nirgendwo auf der Welt ein Prozess angestrengt wird, zumal er bezweifelt, dass seine Schwester den Schlag überhaupt ausgeführt habe. Sogleich aber setzt ein Geschehen ein, das kein anderes Ziel hat, als den Bruder und nicht die Schwester, die doch, wenn überhaupt, den Schlag ans Hoftor ausgeführt hat, einem Tribunal zu überstellen, welches denn auch unmittelbar abgehalten wird:

> Noch glaubte ich fast, ein Wort werde genügen, um mich, den Städter, sogar noch unter Ehren aus diesem Bauernvolk zu befreien. Aber als ich die Schwelle der Stube überschritten hatte, sagte der Richter, der vorgesprungen war und mich schon erwartete: ‚Dieser Mann tut mir leid.' Es war über allem Zweifel, daß er damit nicht meinen gegenwärtigen Zustand meinte, sondern das was mit mir geschehen würde. Die Stube sah einer Gefängniszelle ähnlicher als einer Bauernstube. Große Steinfliesen, dunkelgraue kahle Wand, irgendwo eingemauert ein eiserner Ring, in der Mitte etwas, das halb Pritsche, halb Operationstisch war.

Das Verhängnis nimmt seinen Lauf, ohne dass der unschuldig Angeklagte etwas dagegen unternehmen könnte. Zwei Aspekte treten sogleich in den Vordergrund: die Freiheit der Wahl, den Schlag ans Hoftor auszuführen oder nicht, sowie die Unumkehrbarkeit der Reaktionen, die daraus folgen. Jede Entscheidung zieht bestimmte Folgeerscheinungen nach sich, vor allem auch solche, die anfänglich nicht abzusehen gewesen waren.

Die Annahme erscheint nicht abwegig, dass diese Folgen irrationaler Natur sein könnten. Denn zum Handlungsrahmen der Kontingenz gehört, dass es ungewiss ist, wie die andere Seite reagiert. Zu erwarten wäre, dass auf eine ebenso mutwillige wie irrelevante Entscheidung der Schwester, ans Hoftor zu schlagen, überhaupt keine Reaktion erfolgt, dass die beiden auf dem Nachhauseweg befindlichen Personen einfach weitergehen können, ohne dass ihnen etwas geschieht.

Aber wer sagt denn, dass es so kommen muss? Wer weiß denn, was ein Schlag ans Hoftor bei diesem Bauernvolk bedeutet? Unter der Deutungshoheit der Kontingenz weiß niemand von vornherein, was im anderen vorgeht und wie der andere auf die einmal getroffene Wahl reagiert. Dass es wie im Fall von Kafkas Erzählung zu einer unmittelbaren Verhandlung über den zu Unrecht Beschuldigten in einem zwischen Bauernstube und Folterkammer stehenden Gerichtssaal kommt, ist zwar unwahrscheinlich, aber eben auch nicht ausgeschlossen.

In einer kontingenten Welt steht nichts mehr fest. Sie wird zu einer Wundertüte der Möglichkeiten. Doch in dieser Wundertüte sind auch die fürchterlichen und grotesken Varianten des Möglichen enthalten.

Daher ist der Mensch bei Kafka dem Bedingungsrahmen der anderen Möglichkeit, also der Tatsache der Kontingenz buchstäblich ausgeliefert. Ständig wird er von der Notwendigkeit bedrängt, sich aus freier Wahl entscheiden und die daraus sich ergebenden Folgen abschätzen zu müssen. Aber er vermag es gar nicht, die Verantwortung über diese Einschätzungen zu übernehmen und taumelt in einem Labyrinth der Mutmaßungen und der Hypothesen umher. Die abschließende Sentenz aus Kafkas Erzählung „Ein Landarzt" ist zum geflügelten Wort für diese Verfallenheit an die Macht der einmal getroffenen Entscheidungen geworden:

> Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen.

3.

Wenn es einen Anhaltspunkt dafür gibt, wann und wo die moderne Literatur beginnt, so wäre er in der Problematisierung von Kontingenz zu sehen.

Einer der ersten Schriftsteller deutscher Sprache, der exzessiv mit dem Element des Zufalls arbeitet, ist Heinrich von Kleist. Wenn man Kleists Werk als ein bereits mit deutlichen Kennzeichen der Modernität versehenes bezeichnet hat, so nicht zuletzt aus diesem Grund. Zufälle spielen bei ihm in den Handlungsverläufen seiner Dramen und Erzählungen eine derart herausragende Rolle, dass er dieses Stilmittel nicht selten ganz bewusst bis an die Grenze der Unglaubwürdigkeit ausreizt.

Beinahe sämtliche Wendungen in einem Plot sind bei Kleist nicht Ergebnisse dramaturgischer Kausalität, sondern werden durch das Eingreifen des Zufalls bewirkt. Kleist stellt die Welt als Kontingenzfalle dar. Auch bei ihm schafft die Existenz der anderen Möglichkeit eine neue Dimension der Schicksalshaftigkeit des menschlichen Lebens. Der Mensch ist dem Zufall ausgeliefert und muss unter diesen Gegebenheiten zwischen mehreren Handlungsoptionen wählen. Dadurch werden wieder neue Zufälle heraufbeschworen.

War das Schicksal bei den Griechen der Antike an die Nemesis, der Zuteilung des dem Einzelnen gebührenden Teils geknüpft, so ist Schicksal beim modernen Menschen eng dem unablässigen Kampf mit der Kontingenz verbunden.

Der moderne Mensch findet sich nicht mehr damit ab, dass ihm Götter zuweisen, was er zu sein hätte. Da er stets noch etwas anderes sein will als das, was er ist, stößt er ins Offene vor und entdeckt lauter Möglichkeiten. Jedoch neben der von ihm gewählten entdeckt er immer auch die andere Möglichkeit. Was ihm zustößt, wird von ihm nicht als das ihm zugemessene Teil akzeptiert. Er sieht darin eher einen Zufall, der ihm widerfährt und zu dem es eine Alternative gegeben hätte. Da in diesem Sinne sehr viele Zufälle im Laufe eines Lebens eine Rolle spielen, wird das Hadern mit der Kontingenz zum psychischen Normalzustand. Wird er vom Unglück heimgesucht, fragt er: warum gerade ich? Bleibt er verschont, fragt er jedoch demgegenüber vergleichsweise selten: Warum gerade ich nicht? Unter den Bedingungen der griechischen Nemesis wäre diese Haltung nichts anderes als Hybris, also schwerster Frevel gegen die Götter, der denn auch besonders hart sanktioniert wird.

Es liegt ein starker Verdrängungseffekt im landläufigen Umgang mit der Kontingenz. Der glückliche Zufall wird als solcher angenommen, seine Effekte werden als selbstverständlich aufgefasst; mit dem unglücklichen wird meist gehadert. Die sich als richtig erweisende Entscheidung wird der eigenen Kompetenz in Entscheidungsfragen zugerechnet. Mit der sich als falsch erweisenden Entscheidung wird gehadert. Dann werden ungünstige Umstände, unverständige Zeitgenossen und dumme Zufälle ins Feld geführt. Im Fallgeschehen der anderen Möglichkeit kristallisiert sich schließlich heraus, was wir das Narrativ der eigenen Lebensgeschichte nennen. Als die Zeitgenossen der Französischen Revolution das erkannten, standen sie zunächst ebenso fasziniert wie schaudernd davor. Die Aufklärer hatten ihnen die Augen dafür geöffnet, ihre Psy-

chen aber schlugen Alarm. Heinrich von Kleist übernahm die Aufgabe des hochempfindlichen Gefahrenmelders.

*

Dass Goethe den Schriftsteller Kleist nicht besonders geschätzt hat, kann aufgrund der in dessen Stücken angelegten nervösen Behandlung von Kontingenz nicht verwundern. Goethes Denken weist auf eine Welt zurück, die einer höheren Ordnung unterstellt ist, und sich somit als von Grund auf kontingenzresistent erweist. Nichts war Goethe mehr zuwider als die Vorstellung eruptiver Einbrüche des Unvorhersehbaren. Auch steht bei ihm die Freiheit der Wahl nicht in vorderster Front der Merkmale des menschlichen Daseins.

Viel wichtiger erscheint ihm die Einsicht in die sinnvolle Ordnung der Natur, der auch der Mensch angehört. Goethe beschwört noch einmal die kosmische Harmonie, die das metaphysische Denken über Jahrhunderte hin bestimmt hat. Darin gibt es weder die unumschränkte Entscheidungsfreiheit des Subjekts noch den blinden Zufall, der unter der Geltung einer höheren Ordnung schlechterdings ausgeschlossen sein muss.

Die klassische europäische Literatur bis zu Goethe ist denn auch dadurch gekennzeichnet, dass sie aus lauter Dramen der Wiederherstellung dieser höheren Ordnung angesichts eintretender Störungen besteht. Die großen Helden der alten Epen sind seit Homer als Kosmotherapeuten unterwegs, das heißt, sie greifen dort ein, wo die Ordnung beschädigt oder gefährdet ist und stellen sie nach Kräften und meist unter Qualen wieder her. Man denke an Homers Helden in Ilias und Odyssee oder an die Recken der Tafelrunde des König Artus, die im höfischen Roman auftreten.

Die Literatur der Neuzeit beginnt, aus diesem Blickwinkel betrachtet, mit dem Auftreten von Helden, die sich zwar immer noch dazu berufen fühlen, eine gestörte Ordnung zu restituieren, dies aber nicht mehr zu

leisten vermögen. Im tragischen Fach ist es Hamlet, der den Mord an seinem Vater rächen müsste, aber aufgrund seiner Zögerlichkeit und seiner Gewissenskonflikte daran scheitert. Auf dem Gebiet des Romans begegnet uns Don Quijote, der als Ritter auszieht, um die Werte der längst verschwundenen höfischen Glanzzeit einzufordern und der darüber zu einer Legende des Aberwitzes wird.

Wie fadenscheinig sich auch immer die metaphysische Ordnung zeigen mochte, von Shakespeare über Cervantes bis hin zu Goethe bricht die Kontingenz noch nicht vollends in die Denkformen der Neuzeit ein. Vielmehr können sich deterministische Philosophien wie die Monadenlehre eines Leibniz oder der Pantheismus eines Spinoza als Leitfäden intellektueller Orientierung noch lange halten.

Die von Leibniz angepriesene These von der Besten aller möglichen Welten, in der wir uns angeblich befinden, bekommt allerdings einen schweren Schlag versetzt, als am 1. November 1755 das Erdbeben von Lissabon die Zweifel an der sinnvollen Beschaffenheit des Universums, der großen Kette der Wesen und der göttlichen Prädestination des Weltenlaufs aufkommen lässt. Vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte Europas blickt man nach dem Erdbeben von Lissabon kollektiv in den Abgrund der Kontingenz. Sie zeigt sich hier nicht mehr bloß als philosophisch-theoretisches Problem, das schon seit Aristoteles bekannt war und dem man mit logischen Operationen beizukommen verstand, sondern als ein Riss, der durch die Welt geht und der nicht mehr zu kitten ist.

Alles am Erdbeben von Lissabon deutet auf den grausamen Zufall eines blinden Naturgeschehens hin; nichts an diesem grauenvollen Geschehen kann als sinnvoll und notwendig begriffen werden. Die Theodizee, die Rechtfertigung Gottes angesichts des Übels in der Welt, die im 18. Jahrhundert so heiß diskutiert worden ist, stößt angesichts dieses Ereignisses ins Leere. Ein Spötter vom Range Voltaires hat das philosophische Desaster, das auf die Katastrophe folgte, in seinem Candide sogleich aufs Korn genommen: Der blinde Zufall waltet über uns und

nichts anderes. Es klang in den Ohren mancher Zeitgenossen wie Zynismus. Das war es auch, und zugleich war es das Vorspiel zu einer neuen Haltung gegenüber der Realität.

4.

Die Einübung in eine Welt, in der dem Zufall Tür und Tor geöffnet ist, lässt sich an den Strategien des Umgangs mit der Kontingenz studieren. Kleist war der Dichter eines metaphysischen Skandals, der es einfach nicht fassen konnte und gleichzeitig vollkommen davon elektrisiert war, dass die Option der anderen Möglichkeit unsere Lebensbedingungen so tiefgreifend bestimmt.

Auch Büchner und Nietzsche stehen noch unter dem Schock dieser Einsicht und beklagen den Zusammenbruch des metaphysischen Sinns, indem sie das blinde Walten des Zufalls als das Übel bezeichnen, das daraus hervortritt.

In welchem Maße der Sinn abhandengekommen ist, leuchtet ein, wenn man erkennt, dass der Zufall vollständig an seine Stelle getreten ist. Jean-Paul Sartre fasst diese Sicht prägnant zusammen, wenn er bezogen auf die Situation um 1870 schreibt: „Europa hatte gerade eine bestürzende Nachricht erfahren … ‚Gott tot. Stop. Kein Testament.' Bei Öffnung des Nachlasses entstand Panik: was hinterließ er, der Verschwundene? Zufälle; der Mensch war einer davon."

Das umschreibt die Paralyse des bürgerlichen Jahrhunderts angesichts der tektonischen Verschiebungen im Weltgebäude, die es gewärtigen musste. Das Thema schien zunächst für die Intellektuellen reserviert, die den Abschiedsschmerz nach dem Tod Gottes als erste zu verarbeiten hatten, während das Gros der Zeitgenossen den Abgrund noch gar nicht ahnte, an dem es stand.

Dichter und Denker kamen lange nicht damit zurecht, dass es aus war mit der höheren Fügung. Schier endlos herrschte die Klage als intellektuelle Tonlage vor. So intensiv man auch die alten Griechen studieren mochte, ein Zurück zur Nemesis konnte es nicht geben. Erst im 20.

Jahrhundert wird ein qualitativer Sprung in der Auseinandersetzung mit dem Zufall und der Vielfalt der Möglichkeiten erkennbar.

Gewiss nicht zufällig ist es ein als Jahrhundertroman bezeichnetes Werk wie Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften", in dem die Frage nach Wirklichkeit und Möglichkeit als Kardinalproblem des modernen Menschen in eine neue, dynamische Dimension gestellt wird.

Musil praktiziert einen Stil, der das Erzählen mit essayistischen Passagen durchwirkt und so eine ständige Reflexion des geistigen Raums betreibt, in welchem die Handlung voranschreitet. Eine der Säulen dieses literarischen Programms ist die These: „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben." Sie bildet den Auftakt zum Geschehen um den Mathematiker Ulrich und die Machenschaften der späten K. und K. - Monarchie in Wien.

Aus dem Zusammenspiel von Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn ergibt sich eine Haltung, die Musil als essayistische Praxis bezeichnet. Essayismus hält den Geist in einer der Zeit und ihren Wechselfällen angemessenen Schwebe. Möglichkeit und Wirklichkeit gelangen in ein gleichberechtigtes Verhältnis zueinander:

> So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.

Die Pointe bei der Anhebung von Wirklichkeit und Möglichkeit auf dieselbe Bedeutungsstufe besteht darin, dass im Möglichkeitssinn nicht in erster Linie die Abbiegung in unverbindliche Fiktionen angelegt ist, sondern die zukunftsweisende Gestaltung der Wirklichkeit selber sichtbar wird. Bei Musil heißt es: „Das Mögliche umfasst jedoch nicht nur die Träume nervenschwacher Personen, sondern auch die noch nicht erwachten Absichten Gottes."

Wirklichkeit als das ständig Werdende ist auf den Möglichkeitssinn angewiesen, will sie nicht in Stagnation verfallen. Der Möglichkeitssinn aber ist notwendig für die Selbstermächtigung des Menschen zum Zwecke der Umgestaltung der Welt:

> Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt, und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen. Trotzdem werden es in der Summe oder im Durchschnitt immer die gleichen Möglichkeiten bleiben, die sich wiederholen, so lange bis ein Mensch kommt, dem eine wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte. Er ist es, der den neuen Möglichkeiten erst ihren Sinn und ihre Bestimmung gibt, und er erweckt sie.

*

Musil löst die Frage nach der Kontingenz aus dem engen metaphysischen Rahmen heraus, in die sie nach der Aufklärung geraten war. Er zeigt auf, inwiefern der moderne Mensch der Typus des Möglichkeitssinns ist. Er ist Ingenieur seiner Zukunft und Unternehmer in allen Fragen der Gestaltung, des Aufbaus und des Umbaus. Dazu muss er sich unumschränkt dem Zusammenspiel von Wirklichkeit und Möglichkeit öffnen. Planend und vorausschauend geht er die andere Möglichkeit offensiv an und erstarrt nicht mehr vor ihrer Unwägbarkeit. Der moderne Typus ist nicht mehr der Erleidende der Kontingenz, er wird zu ihrem Manager.

Robert Musil erfasst so den auf der Bildfläche erschienenen Vertreter des homo activus, der sich in den modernen Gesellschaften ausbreitet und in ihnen zur Norm wird. Er geht davon aus, ganz und gar auf sich gestellt zu sein, fürchtet die Zufälle nicht, die ihm zustoßen könnten und testet, wo es irgend geht, die Optionen aus, die in einer konkreten Situation liegen.

Musil beschreibt damit den modernen Macher als relativ neue Figur im Habsburger Reich, der sich in der Politik wie in der Wirtschaft gleichermaßen durchsetzt. Er zeigt zudem, dass man es hier mit einer neuen Lebenseinstellung zu tun hat. Pragmatismus ist der Leitfaden, an dem Wirklichkeit und Möglichkeit gegeneinander abgewogen und mit dem die Wechselfälle des Lebens zur einkalkulierten Bedingung erklärt werden. Pragmatiker beklagen keine Kontingenz; eher freut es sie, dass der

Zufall noch weitere Optionen bietet als nur die Handvoll Möglichkeiten, die man gerade im Blick hat.

Parallel zu dieser lebensweltlichen Öffnung für eine Pragmatik der Kontingenz entwirft Musil seine Hauptfigur Ulrich. Er ist von Beruf Mathematiker, doch ist ihm die Leidenschaft für die höhere Algebra abhandengekommen. Stattdessen zieht er sich in eine neue Form des betrachtenden Daseins, eine moderne Spielart der vita contemplativa zurück, indem er erst einmal ein Jahr Urlaub vom Leben nimmt.

Allein dieser Ausdruck - Urlaub vom Leben – besagt, dass das Leben zu einem Geschäft geworden ist, dessen Verläufe man keine Sekunde aus den Augen verlieren darf. Um sich davon zu distanzieren, müsste man schon Urlaub nehmen. Das tut Ulrich denn auch - er genehmigt ihn sich kurzerhand selbst - und gelangt so recht schnell zu einer Praxis der betrachtenden Existenz, die aus dem ständigen Zusammenspiel von Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn entspringt. Musil nennt das Essayismus.

Der Essay und die dazugehörige Lebensart, der Essayismus, wären das Resultat des idealen Zusammenwirkens von Wirklichkeit und Möglichkeit, insofern der Essay

> ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es zu erfassen, - denn ein ganz erfasstes Ding verliert mit einem Mal seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein.

*

Essayismus erscheint als intellektuelle Praxis, welche die Kontingenz zur Grundlage aller Erwägungen und Perspektiven macht. Darin liegt eine fundamentale Umkehrung des Schreckens, den das 19. Jahrhundert gegenüber den Bedrohungen durch den Zufall und die Abgründe der anderen Möglichkeit kultiviert hat. Der Essayist taucht in die Dimensionen der anderen Möglichkeit geradezu ein und erkennt, dass keine Sache jemals definiert, ganz erzählt oder vollends durchbuchstabiert sein

kann, dass kein Ding je von allen möglichen Seiten betrachtet worden ist und dass keine Wahrheit existiert, die nicht auch widerlegt werden könnte.

Es gibt immer noch eine Seite, noch einen Blickpunkt, noch eine Möglichkeit, die man in die Betrachtung einfügen müsste. Da diese Reihe ins Unendliche weist, liegt es letztlich an der Gestaltungskraft des Essayisten selbst, den Dingen Form zu geben. Die Pragmatik der Kontingenz erfordert vom Menschen, dass er Künstler werde. Auf diesen anfangs noch schwach leuchtenden Pfad vom Mathematiker zum Lebenskünstler begibt sich Ulrich in seinem Sabbatjahr.

Der Essayismus ist nicht bloß eine intellektuelle Position, sondern vor allem eine Utopie. Mit dem Essay als Kompass, der das Subjekt kreuz und quer über das Staatsgebiet der Kontingenz führt, gelange man zu einer stabilen inneren Haltung gegenüber der Welt, denn, so betont Musil: „ein Essay ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt."

Soviel Flexibilität sollte man aufbringen, wenn man im bewegten Rahmen des modernen Lebens zu einer Orientierung gelangen will. Und darin läge nun in der Tat eine praktizierbare Haltung gegenüber der Krake Kontingenz. Im Essayismus wird die andere Möglichkeit zum Credo und zur Methode.

Musils Essayismus lässt noch weitere Folgerungen zu. Literatur ist als Handlungsebene auf das Wechselverhältnis von Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn aufgebaut. Die Zuhörer, die den Erzählern am steinzeitlichen Lagerfeuer lauschten, waren schon genau so gespannt auf die alternativen Blickpunkte, die ihnen eröffnet werden, wie es die letzten Bücherleser am Rand der Gutenberg-Galaxis sind, die von der Macht des Erzählens noch immer alles fordern.

Unter politischen Bedingungen, in denen die alleinige Geltung einer offiziellen Wahrheit verordnet wird, fürchten die Herrschenden die Literatur als Schleichweg ins Hoheitsgebiet der anderen Möglichkeit.

Diktaturen zensieren literarische Werke, um den Einbruch der Kontingenz in ihre Ideologien zu verhindern. Vielleicht ist es eine Lehre aus der Geschichte, dass dieser Versuch auf Dauer immer gescheitert ist und die andere Möglichkeit stets Wege gefunden hat, wieder zur Geltung zu gelangen. Wer eine Zeitung Prawda – Wahrheit nennt, wird erleben, dass die Leute das Papier, auf dem sie gedruckt wird, bald vor allem dazu nutzen, Zigaretten zu drehen oder ihr Gemüse einzuwickeln.

5.

In der modernen Welt zu agieren bedeutet, ständig in neue Situationen einzutreten, in denen die andere Möglichkeit eine ausschlaggebende Rolle spielt. Dass wir unter den Bedingungen der Kontingenz leben, ist daher längst nicht mehr nur eine Frage der Metaphysik und der Ästhetik, sondern beschäftigt immer vordringlicher die Sozialtheorie.

Der schon zitierte Soziologe Niklas Luhmann bezeichnet das Phänomen der ‚doppelten Kontingenz' als Bedingung der Möglichkeit sozialer Systeme. Dass wir nicht wirklich wissen können, was in einem anderen vorgeht, und dennoch miteinander kommunizieren müssen, bildet den Ausgangspunkt dieser These. Kommunikation kommt erst dann zustande, wenn zwei psychische Systeme sich gegenseitig beobachten und damit ein System doppelter Kontingenz herstellen.

Keiner von beiden weiß, was in der Black Box, sprich im Geiste des anderen vor sich geht, jeder testet durch Vorstöße aus, wie der andere reagieren wird und erstellt auf dieser Grundlage Hypothesen über die weitere Möglichkeit zur Kommunikation. Doch diese Hypothesen, so unumgänglich sie sein mögen, führen nicht zu einer irgendwann erreichten Sicherheit auf einer der beiden Seiten oder gar zu einer gemeinsamen Gewissheit. Luhmann schreibt:

> Ein soziales System baut nicht darauf auf und ist auch nicht darauf angewiesen, dass diejenigen Systeme, die in doppelter Kontingenz stehen, sich wechselseitig durchschauen und prognostizieren können. Das soziale System ist gerade deshalb System, weil es keine basale Zustandsgewissheit und keine darauf aufbauende Verhaltensvorhersage gibt.

Luhmanns Ausgangspunkt für seine Theorie sozialer Systeme ist mithin ein Phänomen, das man die totale Kontingenz nennen könnte. Wenn jeder, der handelt, auch anders handeln könnte und jeder dies von sich selbst und den anderen weiß, ergibt sich ein Zustand umfassender Unsicherheit. Das bewirkt auf den ersten Blick die Unmöglichkeit von Kommunikation. Die überraschende Volte in Luhmanns Argumentation setzt just an diesem Punkt an. Die Unwahrscheinlichkeit kommunikativer Ordnung ist gerade die Voraussetzung zum Entstehen sozialer Systeme:

> denn unter dieser Bedingung doppelter Kontingenz wird jede Selbstfestlegung, wie immer zufällig entstanden und wie immer kalkuliert, Informations- und Anschlusswert für anderes Handeln gewinnen. Gerade weil ein solches System geschlossen-selbstreferentiell gebildet wird, also A durch B bestimmt wird und B durch A, wird jeder Zufall, jeder Anstoß, jeder Irrtum produktiv.

*

Die Verdoppelung der Unwahrscheinlichkeit führt zur sukzessiven Herstellung von Hypothesen auf beiden Seiten, die sich ununterbrochen gegenseitig beeinflussen. Die eigene Unsicherheit im Verhalten ist an der Verhaltensunsicherheit des anderen orientiert, und eben hieran bemessen sich die Entscheidungen für das eigene Verhalten. Luhmann nennt das die Autokatalyse sozialer Systeme, was nichts anderes besagt, als dass soziale Systeme ihren Katalysator, also den die weiteren Reaktionen auslösenden Wirkstoff, durch doppelte Kontingenz selbst bereitstellen.

Diese Interaktion auf der Grundlage doppelter Kontingenz führt nicht nur dazu, dass eine ständige Selbstbezugnahme der jeweils Beteiligten stattfindet, die die eigene Unsicherheit gegenüber den Reaktionen des anderen ständig als Grundlage des eigenen Verhaltens bewerten. Vielmehr wissen beide zugleich auch, dass sie sich damit bereits im Funktionsmodus eines sozialen Systems befinden.

Leser der Luhmannschen Systemtheorie wissen, welch weitreichende Folgen dieser gedankliche Nukleus gezeitigt hat. Für unsere Fragestellung ist die Radikalität bedeutsam, mit der Kontingenz nun als konstruktive Dynamik von Kommunikation vorgeführt wird. Daran zeigt sich, dass der Mensch als soziale Person in der Gegenwart, ein Handelnder im Rahmen der ständigen Verunsicherung durch die andere Möglichkeit ist.

Übertragen auf die konkrete Wirklichkeit des sozialen Handelns wird das sofort plausibel. Kommunikation erscheint als unausgesetzter Prozess der Herstellung der Möglichkeiten, überhaupt zu kommunizieren.

Die Verunsicherung über die Denkweise und die Absichten des Anderen sind die Maßstäbe unserer sozialen Orientierung. An dieser Feststellung lässt sich erahnen, in welchem Maße wir heute als Kontingenzmanager unterwegs sind. Die Zeit, da wir schockiert und entsetzt vor der Hydra der anderen Möglichkeit, des Zufalles und der Unwägbarkeit unserer Widerfahrnisse gestanden haben, ist vorbei. Der Pragmatismus, den Musil mit Blick auf die moderne Lebenswelt angeführt hat, ist zu unserem eigentlichen Element, ja zur Selbstverständlichkeit geworden. Jeden Tag werden wir durch die Ereignisse, die uns medial oder auch ganz direkt vor die Sinne kommen, darauf hingewiesen, dass wir die andere Möglichkeit mit in Betracht zu ziehen haben, ja dass wir selbst nichts anderes als Zufallsprodukte einer auch anders möglichen Kettenreaktion von Ereignissen sind.

Jeder Gang in die Öffentlichkeit, auf belebte Plätze oder gar zu Massenveranstaltungen zwingt uns heute zu einer Gefahrenabschätzung, die etwa terroristische Anschläge mit ins Kalkül zieht. Die Möglichkeit, einmal nicht unter den Zuschauern, sondern unter den Opfern zu sein, besteht fortwährend. Auch wenn die Politik alles unternehmen sollte, um Schutz zu gewährleisten, müssen uns ihre Vertreter doch auch stets darauf hinweisen, dass absolute Sicherheit zu bieten nicht möglich ist.

Nach dem 11. September 2001 und zunehmend angesichts der Häufung islamistischer Anschläge in Mitteleuropa hat sich die Mentalität einer

Katastrophenkontingenz herausgebildet, die alle zu jeder Zeit zu potenziellen Opfern erklärt und die Ohnmacht gegenüber dem Zufall als Schicksal postuliert.

Doch auch auf anderen Ebenen sind die Zeitgenossen im Rahmen der anderen Möglichkeit stark gefordert. Eines funktionierenden Kontingenzmanagements bedarf es, um die Alltagstauglichkeit einer Person unter Beweis zu stellen. Dies beginnt mit der Art und Weise, sich in öffentlichen Räumen zu bewegen, in der plötzlich andere Menschen zu Verhandlungs- oder Gesprächspartner werden können.

Die Plötzlichkeit des Anderen wird zur Erfahrungskonstante in beschleunigten Kommunikationsprozessen. Dass dieser Andere so, wie er ist, vor uns steht und beachtet werden will, ist das Ergebnis purer Kontingenz. Der öffentliche Mensch heute weiß um seine eigene Plötzlichkeit nur allzu gut. Die Gefahr, von der Umwelt als nicht notwendig beurteilt zu werden, bringt im Gegenzug Strategien narzisstischer Selbstdarstellung hervor, die dazu führen sollen, die eigene Notwendigkeit in besonderem Maße zu unterstreichen. Es handelt sich dabei um eine Art Kontingenzkompensationskompetenz. Medien aller Art und nicht zuletzt soziale Netzwerke sorgen dafür, dass Zeitgenossen ihre Performance der Selbstlegitimation immer breiter ausstrahlen können.

*

Der Andere als Repräsentant der anderen Möglichkeit begegnet uns auch sonst in der Lebenswelt. Multikulturalismus in den Großstädten führt uns vor Augen, dass so, wie wir es machen, nicht die Regel sein muss. Die andere Kultur ist immer auch eine Performance der anderen Möglichkeit. Das zu akzeptieren fällt nicht wenigen schwer. Es nicht nur zu akzeptieren, sondern damit für die eigene Kultur produktiv umzugehen wäre aber erst das Ergebnis echter Kontingenzkompetenz auf diesem Sektor.

Entsprechende Fähigkeiten waren schon gefordert, seit die modernen Großstädte die Anonymität zur primären Erlebnisform hatten werden lassen. Man braucht sie noch mehr, seitdem digitale Medien uns in ständig neue Vernetzungsprozesse führen und die ursprünglich doppelte Kontingenz zwischen Gesprächspartnern in die Multiplikation treiben. Die Fähigkeit, soziale Systeme zu wechseln oder gleichzeitig in mehreren Systemen unter verschiedenen Identitäten unterwegs zu sein, verlangt nicht nur eine Pragmatik der anderen Möglichkeit, sondern macht uns zu Spielern, die im Sog der Kontingenzen sich selbst aufgeben, um ständig als Andere aufzutauchen und diese Camouflagen meist auch zu genießen. Dazu notwendig ist ein dauerhaft hoher Grad an Unsicherheit und wechselseitiger Verunsicherung im Austausch mit anderen, ja die Lust, das Spiel mit der doppelten Kontingenz möglichst auf die Spitze zu treiben.

Wo letzte Gewissheiten im Sog der Anonymität verschwinden, wird die inszenierte Ungewissheit über die Reaktionen der Anderen zum Spiel. Die in den sozialen Netzwerken ununterbrochen erhoffte Resonanz durch Freundesgruppen zeigt zugleich aber auch den Grad der Ausgeliefertheit des Einzelnen an das Phänomen multipler Kontingenz und die Sucht nach ihren Reiz-Reaktions-Prozessen.

Ein heute verstärkt auftretender Effekt der multiplen Kontingenz ist das Phänomen der falschen Nachricht. Sie erscheint als inszenierter Einbruch der anderen Möglichkeit in die herkömmlichen Medien der Realitätsvermittlung. Während die Lüge im landläufigen Sinne die nachweisbar falsche Behauptung einer anderen Möglichkeit ist, mischen sich Fake News unter die Nachrichten, als gehörten sie unabweisbar in die Reihe der Tatsachen.

Fake News sind Lügen, die das Potenzial haben, das Wirkliche als das fälschlicherweise für möglich Gehaltene zu apostrophieren und die Performance des Falschen als Tatsache ins Werk zu setzen. Sie haben diese Kraft, weil sie auf denselben Wellen funken wie alle Tatsachen, nämlich in sozialen Netzwerken. Eine Tatsache ohne zugehörige Nachricht, die

sie transportiert, ist keine. Die Unabdingbarkeit des Tatsächlichen, heute als Nachricht aufzutreten, lässt Kontingenz zu einem die Realität selber zersetzenden Virus werden.

Die berühmte Bemerkung der Regierungssprecherin des gerade in sein Amt eingeführten amerikanischen Präsidenten Trump: We have alternative facts, mit der sie die Zahl der Anwesenden bei der Amtseinführung des Präsidenten nach oben zu korrigieren versuchte, gibt den Blick auf Kontingenz als Mittel politischer Propaganda frei. Die andere Möglichkeit wird bei Bedarf zur Wirklichkeit erklärt. Was nun gelten soll, wird dem offenen Streit der Meinungen anheimgestellt. Medien, die das Gegenteil behaupten, werden selbst als Fake News diffamiert.

6.

Die Reise durchs Universum der Kontingenz ist ein ziemlich aufregender Trip. Schließlich verläuft sie über die Bahnen unserer Nervenstränge. Die andere Möglichkeit setzt uns unter Strom. Der überall lauernde Zufall verunsichert uns fortwährend. Die Freiheit, Entscheidungen zu treffen, treibt uns um und die Notwendigkeit, allzeit als Kontingenzmanager in eigener Sache aufzutreten, bringt uns an den Rand der Überforderung.

Überhaupt sind Manager häufig hoch bezahlte Player im Spiel von Zufall und Entscheidung. Doch manchmal, wie in der Finanzkrise von 2008, entgleiten den Spielern ihre scheinbar so routiniert geführten Geschäfte. Was auch immer man ihnen an Unverantwortlichkeit vorwerfen kann, von Gier über Fahrlässigkeit bis zu fachlicher Inkompetenz, wir ahnen angesichts dieser Zusammenbrüche, dass es uns in unserer täglichen Auseinandersetzung mit der anderen Möglichkeit auch einmal treffen könnte. Aufstieg und Fall sind heute aufs Engste mit dem Gespür für die richtige Entscheidung zum richtigen Zeitpunkt verbunden. Da das aber niemand immer ganz im Griff hat, kann alles passieren.

Geradezu surreal mutet es da an, dass die mittelalterliche Theologie einst wahrhaftig auf der Erfahrung der Kontingenz als der Nichtnot-

wendigkeit alles Seienden einen Gottesbeweis glaubte aufbauen zu können. Er lautet: Da nichts aus eigener Wesensnotwendigkeit existiert, muss Gott als einziges nicht wesenskontingentes Sein existieren.

Quod erat demonstrandum. Gott muss existieren, da nichts existieren könnte, wenn alles andere außerhalb der Notwendigkeit existiert, da zu sein. Es muss also ein Sein geben, das der Kontingenz enthoben ist. Der Zauber dieser Idee wird dadurch nur größer, dass sie in sich vollkommen logisch erscheint.

theorie und praxis

Wir schreiben, lesen, erzählen, sprechen, experimentieren, forschen und lehren. Wir bewegen uns durch literarische Produktionsräume, erproben Techniken und Formen. Wir beobachten die Gegenwartsliteratur, ihre Entstehung, Vermittlung und Rezeption. Wir erschließen Kontexte der Jetztzeit. In dieser Schriftenreihe buchstabieren wir Methoden, Poetiken, Werkprozesse und Inszenierungen des literarischen Schreibens durch. Regelmäßig erscheinen neue Bände, die sich essayistisch, literarisch oder auch wissenschaftlich mit den für das Literaturinstitut Hildesheim zentralen Fragen auseinandersetzen.

theorie und praxis 6

LITERATURINSTITUT
HILDESHEIM