

J.D.C. Potgieter

EIN LITERARISCHES KUCKUCKSEI: DER ESSAY

“Das Außenwerk war neu; er selbst, der Hut, blieb alt.”

C.F. Gellert

ABSTRACT

Due to mainly a lack of sufficient research – especially previous to Montaigne (1533–1592) and Bacon (1561–1626), the apparent innovators of the literary form of the Essay – quite a few misconceptions regarding this literary genre still prevail.

Not only is the Essay as such often confused with the essay qua “Aufsatz”, but also because of its typical characteristics of “playing” with fact(s) in the literary arena, the literary Essay is blindly branded as a “*mixed-genre*”, a label which is also attributed to its mosaic-like form.

Contrary to the general trend, this study concerns the Essay as an “*independent*” literary prose-genre, with its own characteristics.

1 Die Kontroverse: Einführung

Präskriptiv Regeln für die Gattung des Essays festzulegen erweist sich bekanntlich als zutiefst problematisches Unternehmen – und würde

sowieso die charakteristische formale Freiheit, die der Gattung zugrundeliegt, beeinträchtigen. So ist es nicht verwunderlich, wenn etwa William Cuthbert Robb resigniert und zu dem folgenden Schluß kommt:

It has been said that a dog is an animal which another dog instinctively recognizes as a dog: perhaps it would be wisest to say that an essay is any piece of writing which a reader of essays instinctively recognizes as an essay, and let it go at that (Robb, o.J.:9).

Dieser Schluß von Robb in Bezug auf das Wesentliche des Essays bezeugt einerseits (jedoch nicht ausschließlich im englischen Bereich) ein gescheites Ausweichen gegenüber der eigentlichen Problematik der grundlegenden Gattungsfragen des Essays; andererseits bezeugt er auch die schwierige Lage desjenigen, der Versucht, den Essay bloß nach dem herkömmlichen literarischen Kategoriensystem zu definieren und einzustufen. Auch im deutschen Bereich scheut man sich nicht, den Essay aus demselben Grunde als „Mischform“, „Unform“ und selbst als literarisches „Chamäleon“ zu bezeichnen, vor allem – so Bruno Berger – weil auch die mittelmäßigen oder unechten Gestaltungen überwiegen (Berger, 1964:73).

Das enge Korsett der literarischen Gattungskategorien erweist sich als problematischer Aspekt in der Bestimmung der literarischen Form des Essays, und mangelhafte literaturwissenschaftliche Forschung – besonders im deutschen Bereich – verschärft dieses problem, denn:

(i) Im englischen Bereich hat Francis Bacon den Begriff Essay schon 1597¹ als spezifisch gemeinten Ausdruck geprägt, aber erst circa 260 Jahre später, mit Herman Grimms 1859 veröffentlichter Sammlung diverser Arbeiten über die Kunstgeschichte unter diesem Titel, kommt der Begriff Essay zum erstenmal in kennzeichnender Verwendung in der deutschen Literatur vor (Berger, 1964:14).

(ii) Im Jahre 1964 – das heißt etwa 370 Jahre nach Francis Bacon – erschien Bruno Bergers Forschungsbericht über den Essay als die erste deutsche, in Buchform vorgelegte Studie einer (. . .) bei Autoren wie dem Lesepublikum gleichermaßen beliebten und bevorzugten Ausdruckform einer literarischen Kunstprosa (. . .)” (Berger, 1964:5). Im Verlauf dieses Jahrhunderts sind wohl verschiedene kleinere und

1. Siehe Roloff, Volker: (1967:3255).

größere Beiträge über den Essay als literarische Kunstform in Zeitschriften erschienen, aber die Zahl der Forschungsprojekte auf diesem literarischen Gebiet ist trotzdem nicht nur zahlenmäßig äußerst gering, sondern leider auch recht dürftig (Berger, 1964:8ff).

(iii) Wendet man sich an die Geschichtsschreiber, um weitere Information über die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Essays zu erhalten, so findet man bei ihnen ein fast magisches Starren auf vor allem die *Essais* von Michel de Montaigne (1533–1592).² Häufig gibt es auch eine unüberlegte Resonanz auf Georg Lukacs' Aussage 1911 in *Die Seele und die Formen*.³ So berichten u.a. Krell und Fiedler (1965:338), offensichtlich in Anlehnung an Lukacs, Folgendes über den Essay:

Der Essay will an sich nichts Neues bringen, will aber etwas schon Bekanntes in neuer Auffassung sehen und kann so durchaus zu neuen Werten gelangen. Hatten früher als dessen Meister die Franzosen gegolten, so tritt vor allem jetzt eine Reihe solcher meisterlicher Essayisten auch bei uns auf, von denen manche zugleich angesehene Dichter (sic) sind.

Nicht nur aus (einzelnen) Forschungsberichten zeigt sich jedoch, daß Montaigne nicht unumstritten als Innovator der Form des Essays gelten kann,⁴ sondern auch Montaigne selbst schließt implizit in den *Essais* eben diese Möglichkeit aus. Über Étienne de la Boétie (1530–1563) schreibt Montaigne in den *Essais*, die er allem Anschein nach erst 1572 begonnen hat (Roloff, 1967:3254), d.h. etwa 9 Jahre nach De la Boéties Tod, Folgendes:

2. Siehe u.a.:

- (i) Braak (1974:158),
- (ii) Frame (1969:73),
- (iii) Roloff (1967:3255),
- (iv) Berger (1964:14),
- (v) Der große Brockhaus. Enzyklopädie in zwanzig Bänden (1969: Bd.V, 726).

3. Siehe:

- (i) Adorno (1958:10),
- (ii) Berger (1964:64).

4. Vgl. u.a.:

- (i) Burke (1981),
- (ii) Schon (1954),
- (iii) Potgieter (1986).

Il (De la Boétie) écrit *par maniere d'essai*, en sa première jeunesse, à l'honneur de la liberté contre les tyrans.⁵

(v) Neben der anscheinend unüberlegten Annahme, die *Essais* als Anfang einer neuen literarischen Gattung zu betrachten, zeigt sich auch der Fehltritt, den Begriff Essay direkt von dem Montaigneschen "*essai*" = "*Versuch*" her etymologisch und semantisch ableiten zu wollen. Das Bedeutungsfeld dieses Begriffs wird solchermaßen ausgedehnt, daß er nicht nur nichtssagend wird, sondern zudem Verwirrung stiftet, denn: häufig werden sogar wissenschaftliche Arbeiten mit dem Untertitel Essay (= Versuch) versehen (Berger, 1964:23), und in der Literatur schmücken sich manchmal revolutionäre Ideen mit dem Titel Essay, ohne im geringsten die typischen Merkmale eines Essays an sich zu tragen, sondern nur *versuchsweise* vorgetragene Gedanken, Fragen und Zweifel darzustellen (Berger 1964:23) (Hervorhebung von mir).

Im Lichte der obengenannten problematischen Aspekte gesehen wäre es meines Erachtens sinnvoller, den Begriff Essay als spezifische, d.h. eigenständige Form des literarischen Kunstwerks zu betrachten. Zwar hat Montaigne mit den *Essais* versucht, absichtlich das konventionell Künstlerische zu sabotieren, jedoch sollte dem Essay nicht deswegen der Mantel einer '*Mischform*', bzw. einer '*Urform*' umgehängt werden, denn:

(i) einen Prototyp des Essays im Sinne einer '*Urform*' gibt es bei Montaigne nicht, und

(ii) die Montaignesche Essaysammlung – neben der Thematik auch die Komposition des Bandes – weist allzu viele Verbindungen und allzu große Ähnlichkeiten auf mit sowohl zeitgenössischen Sammeldichtungen als auch einigen aus der Antike. Aus diesem Grunde wird die Entwicklung und Wandlung des Essays jenseits derjenigen des Seigneurs Montaigne kurz zu skizzieren sein, um das oben erwähnte Argument zu unterstützen. Obwohl hier nur auf die bedeutendsten Autoren, deren Werke Montaigne hätten beeinflussen können, kurz eingegangen werden kann, soll dennoch versucht werden, über die historische Perspektive den Weg für eine genauere Deutung des Essays zu ebnen.

5. *Essais* I 28 (siehe Rat, 1962:182).

2 Essay: Geschichtlicher Überblick über die Zeit vor dem 16. Jahrhundert

Sogenannte Vorläufer und Verwandte der *Essais* finden sich vornehmlich in den folgenden aus der Antike stammenden literarischen Formen, nämlich: Kompilations- oder Exempelliteratur, Gesprächsliteratur, Literatur paradoxalen Charakters und (Auto-) Biographische Literatur, wobei sich aber oft auch Überschneidungen ergeben.

Gemeinsam sind diesen obengenannten literarischen Formen vor allem folgende Eigenschaften:

(i) die *Veranschaulichung* und somit schon von Anfang an die subjektive Betrachtung geschichtlich nachweisbarer Tatsachen, Ereignisse und Persönlichkeiten, um für die didaktische Intention des Autors ein Publikum heranzulocken;

(ii) der *Ur-Dialog* (wie etwa der von Horaz oder Cicero) ist das Fundament, auf welchem sich die so bezeichneten Pseudoformen entwickelt haben, wie zum Beispiel der sogenannte "Pseudodialog" und dessen Nebenformen: die literarische Diatribe und der offene Brief.

Der Anfang einer solchen Literatur war bescheiden in der Intention; sie begann nämlich als das Eintragen denkwürdiger Informationen in ein Buch. Anstatt jedoch nur trockene Informationsquellen zu bleiben, werden diese sogenannten "Exempelsammlungen" wegen der subjektiven Wertung der Informationen seitens der Autoren und deren persönlicher Kommentare dazu in lebhaftere "Diverses Lecons", "Diskurse" usw. verwandelt, um somit auch dem Lesepublikum die Geschichte sozusagen *mundgerecht* zu übermitteln. Wegen der Anführung von "Exempeln" wird in einem solchen Diskurs die Geschichte immer wieder als Wesentliches der Argumentation verlebendigt und anschaulich dargestellt, die wiederum durch ihren *geschichtlichen* Charakter an Glaubwürdigkeit gewinnt. In diesem Zusammenhang denke man vornehmlich an Valerius Maximianus' (3. Jh. v. Chr.) Handbuch für Rhetorenschüler und Aulus Gellius' (um 125–170) *Noctus Atticae*, ein Werk das er für seine von der Tagesarbeit erschöpften Kinder als eine Art *Entspannungslektüre* gedacht hatte (Schon, 1954:75).

Die Art und Weise des Vorgehens in einem solchen Diskurs steht in unmittelbarer Verbindung mit der Diatribe, die in der Antike soviel bedeutete wie die Aufzeichnung eines Schülers über die Vorträge

(Hypomnemata) des Meisters (Schon, 1954:28). Das heißt, die Diatribe – und man denke vor allem an die von Bion von Borysthenes (3. Jh. v. Chr.) – vergegenwärtigte damals im Grunde einen Kommentar, bzw. eine Stellungnahme zu dem *Vorhandenen*. Rhetorische Mittel, derer sich die Autoren der Diatriben bedienten, nl. Metapher, Exemplum, Zitat und die dialektischen Elemente der Frage-und-Antwort, Rede-und-Gegenrede, Einwürfe und dergleichen, weisen auch Verbindungen auf mit dem griechischen Begriff “iambos”, der damals soviel wie “Hohn, Spott” bedeutete (Huizinga, 1970:89). Das “iambos” zeigte sich in den öffentlichen Sticheleien und zotigen Liedern während der Feste für Appollo. Johan Huizinga zufolge ist der Ursprung der literarischen Diatribe höchstwahrscheinlich auf dieses Fest zurückzuführen (Huizinga, 1970:89). Die Diatribe scheint also von Anfang an das Instrument zur Äußerung von Kritik zu sein. Ihr wesentliches Kennzeichen ist jedoch, daß diese Kritik auf scherzhafte Weise – dem “iambos” Analog – ausgedrückt werden muß.

Die Diatribe zeichnet sich zunächst auch dadurch aus, eine Art Monolog zu sein, der aber seinen Dialogstatus nicht preisgibt, da er die wichtige Rolle des Zuhörers als Mitforscher – wenn auch nur formal – anerkennt. In der Diatribe, wie auch im offenen Brief, befinden sich jedoch nicht zwei geistig gleichstarke Partner wie im “Ur-” Dialog, sondern nur ein anscheinend allwissendes *Ich*, das den Schein einer Debatte zu erhalten trachtet. So gesehen wird die Rolle des Zuhörers in der Entwicklung des Arguments in der Diatribe vom Redner eigentlich zu derjenigen in einer rhetorischen Übung reduziert.

Im Lichte der obengenannten Feststellungen gesehen scheint die Rolle des Ich in der Diatribe und deren Nachbarformen der des *Diseurs* sehr ähnlich zu sein, denn der Diseur stellt sich nicht nur die Aufgabe des Belehrens, sondern auch der Unterhaltung seiner Zuhörer während seines anscheinend nicht einseitigen *Lehrvortrags*. Anhand der Stellungnahme zeigt sich die Innovation des Diseurs, aus dem Vorhandenen, bzw. durch Mittel des Vorhandenen, das Neue, noch nicht Gewesene zu entwickeln. Gerade der protreptische Charakter der Diatribe ermöglicht, ja fordert die Einstreuung von allem Möglichen, um den sogenannten “*Unterricht*” zu fördern; daher das bunte aber harmonische Nebeneinander von Exempeln und anderen Formelementen im Vortrag.

Die verschiedenen Vehikel, die für die Darstellung der Gedanken benutzt werden, zeichnen sich alle durch ihre relative Kürze aus. Der

Zweck solcher Prägnanz wäre vielleicht psychologischer Art, um nämlich der eventuellen Langeweile und Ermüdung seitens des Publikums vorzubeugen.

Zu der Kompilations- und Gesprächsliteratur gesellt sich auch die Satire, die damals nicht die Bedeutung hatte, die man heutzutage mit dem Wort zu verknüpfen gewöhnt ist, denn:

Satura hieß im alten Latein ein Pudding aus Gerstenschrot, Rosinen und Pinienkernen, mit Weinmet angemacht; satura auch eine mit mannigfachen Erstlingsfrüchten beladene Schüssel, die den Göttern als Opfergabe dargebracht wurde (Schon, 1954:29).

Demzufolge lagen damals – dem Begriff satura analog – die Begriffe “gemischt”, “mannigfach”, “verschieden(artig)”, “allerlei”, selbst “gesammelt”, dem Begriff Satire zugrunde. Wegen des bunten Inhalts seiner Gedichte soll Quintus Ennius (239–169 v. Chr.) seine vier Bücher umfassende Gedichtsammlung mit dem Titel *Saturae* getauft haben. Dieser Trend zeigt sich auch bei Publius Statius (61–100 n. Chr.) in seinen *Silvae* und in Suetonius’ (ca. 100 n. Chr.) *Prata* (Schon, 1954). So ein literarisches “Allerlei” in einem Band scheint im 16. Jahrhundert weder etwas Neues noch etwas Außergewöhnliches zu sein. Wie unter anderem La Primaudayes *Entre-mets de Fruits par moi cueillis* von dem “Allerlei” und dem “Gesammelten” kundgibt, werden während des Humanismus und der Renaissance fast unaufhörlich denkwürdige Informationen gesammelt und in ein sogenanntes “*common-place book*” (Burke, 1982:9) zusammengetragen, jedoch – wie in der Antike – nicht ohne Ergänzungen. Wie La Primaudaye haben auch u. a. sein Landsmann Jean de Caurres, die Italiener Speroni Alvarotti, Angelo Poliziano und der Spanier Pero Mexia Sammeldichtungen in der aus der Antike stammenden Tradition eines literarischen “Allerlei” veröffentlicht. Als illustratives Beispiel in dieser Hinsicht wird Nicola Machiavellis *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* hervorgehoben, denn dieser Band bezeugt nicht nur Machiavellis Kommentar zum Werk von Livius, sondern auch seinen Versuch, seine eigenen Ideen anhand des “*Exemplums*” der römischen Republik zu propagieren.⁶

6. Siehe: .
(i) Schon (1954:32),
(ii) Chabad (1967:2705).

Einer der bedeutendsten Autoren in diesem Zusammenhang ist Desiderius Erasmus (von Rotterdam) (1469–1536), dessen *Familiarum Colloquiorum Formulae* (eine um 1500 in Paris zum erstenmal erschienene Sammlung klassischer “Adagia”, die er als Konversationshandbuch für seine Studenten gedacht hatte) Montaignes *Essais* allem Anschein nach am meisten beeinflusst hat, denn es ist nachweisbar, daß Montaigne neben den obengenannten Autoren auch mit Erasmus vertraut war.⁷ Peter Schon zufolge ist es – stellt man einen Montaigneschen Essay neben ein Adagium von Erasmus, und als Beispiel nennt Schon “Spartum nactus es hanc orna” – im Wesentlichen nur die Sprache, die den Unterschied ausmacht. Man müsse nämlich erst von dem kraftvollen “parler simple et naïf, succulent et nerveux” des Gascogners absehen, dann werde man dieses Adagium ohne Vorbehalte als “Essay” bezeichnen können (Schon, 1954:26).

Die erste Ausgabe der obengenannten Sammlung enthielt anfänglich etwa 800 sprichwörtliche Redensarten, die Erasmus von antiken lateinischen Autoren zusammengetragen hat. Als solche ist sie bloß noch als eine Sammlung Apophthegmata, bzw., als ein ebenfalls einen großen Vorrat an Ausdrücken bietendes stilistisches Lehrbuch zu verstehen. Erasmus wandte sich diesem Buch immer wieder zu. Er nahm mehr “Adagia” (auch von griechischen Autoren) in die Sammlung auf, so daß ihre Zahl schließlich auf mehrere Tausend anwuchs; auch wurden die Erläuterungen zu einzelnen Adagia umfangreicher. So z.B. wuchs der Kommentar zu Risus Sardonius von 16 Zeilen auf dreieinhalb Folioseiten (Schon, 1954:26). Dem vergleichbar hat Erasmus auch ein kurzes lateinisches Sprichwort – “Dulce bellum inexpertis”⁸ – in einen “Essay” über das Lob des Friedens verwandelt (Burke, 1981:60).

Nach Peter Schon ist Erasmus’ Adagiasammlung ein Beispiel für den Fall, wo durch die Betrachtung anlässlich einer Sentenz, eines Sprichworts oder einer Redensart “Essays” entstanden seien (Schon, 1954:85). Analog dazu seien auch vielleicht Montaignes *Essais* entstanden, denn nach dem damaligen Brauch des “common-place book” hat auch Montaigne eifrig denkwürdige Informationen gesammelt und sogar 50 griechische und lateinische Zitate an die Decke seines Studierzimmers geschrieben (Burke, 1981:9), ein Vorgang, der zunächst auch stark an u.a. Aulus Gellius erinnert (Schon, 1954:75).

7. Siehe u.a.:

(i) Burke (1981:61),

(ii) Schon (1954:26).

8. Schön ist der Krieg für den, der ihn nicht erlebt hat.

Der flüchtige Blick in die Vergangenheit, vor allem in die Antike, weist viele Werke auf, die den *Essais* – auch den *Essayes or Councels morall and civill* von Francis Bacon⁹ – sehr ähnlich sind. Im Lichte der obigen Ergebnisse wäre es vielleicht einfacher und auch zuverlässiger, den bunt aussehenden, sogar “*chamäleonartigen*” Charakter (Berger, 1964:73) des Essays zu deuten, indem die Antike als Ausgangspunkt genommen wird. Nicht ohne Grund spricht der Essay jedem modernen Definitions- und Kategorisierungsversuch hohn; sein mosaikartiges Wesen scheint tatsächlich eine Fortsetzung der griechischen Diatribe zu sein, deren protreptischer Charakter die bunte Komposition und das *Spiel* mit bzw. das *Gegeneinanderausspielen* von Gedanken und Tatsachen zu begünstigen scheint.

Abschließend ist festzustellen, daß sich in den verschiedenen erwähnten Werken ein großer Unterschied in Bezug auf das intendierte Publikum zeigt. Nicht so sehr der Stoff, sondern vor allem der Sprachstil macht diesen Unterschied aus: Der Stil, der für eine literarische Elite gedacht ist, wie bei u.a. Lucius Annaeus Seneca (4 v.Chr.–65 n. Chr.) – man denke an seine *Epistolae morales ad Lucilium* – ist nicht der gleiche, wie derjenige für Durchschnittsmenschen, wie z.B. die Kinder von Gellius, oder wie derjenige im sprachlich intendierten “Konversationshandbuch”, das Erasmus für seine Studenten verfaßt hat. Bei Seneca zeigt sich die Absicht, den Leser zu erschöpfen; Gellius hingegen beabsichtigte, die Geschichte in eine Art kurzweiliger “Entspannungslektüre” zu verwandeln. Erasmus wieder scheint es darauf anzulegen, die verschiedenen Möglichkeiten der Sprache für die Darstellung desselben Gegenstands zu erforschen und auszuprobieren. Im Gegensatz zu Montaigne, bei dem das Sprachniveau der natürlichen Persönlichkeit entsprechen sollte, scheint bei Bacon das thematische “Was” erst in dessen pointiertem “Wie” – dem mineralogischen Begriff *assay*¹⁰ analog – zur Verwirklichung zu gelangen.

Den geschichtlichen Werdegang des Essays nicht bis in die Antike zurückverfolgt zu haben, und den Essay als Gattungsbegriff folglich von den *Essais* allein hergeleitet und semantisch gedeutet zu haben, zeugt von einem historischen Kurzschluß, dem die Literaturwissenschaft (fast

9. Siehe Bleckwenn (1978:122): Bacons “*Essayes*” 1597, 1612 und 1625 erweitert veröffentlicht.

10. (i) auf deutsch: “Metall – oder Erzprobe”,
(ii) In Anlehnung an Williams (1964:11).

ausnahmslos) erlegen ist. Allem Anschein nach ist der Essay als Literaturzweig – jedoch ohne seinen “modernen” *Proberstein* – höchstwahrscheinlich schon etwa 300 v.Chr. in der Gestalt der griechischen Diatribe vorhanden. Gerade deswegen wird für die hier vorgelegte Deutung der Form des Essays deren antike Herkunft mitberücksichtigt. Weil sich der Essay einer eindeutigen Definition verweigert – sein ganzes Wesen scheint ja im Überspringen von Gesetzen und Regeln zu gründen – wäre vorzuschlagen, für eine brauchbare Annäherung an die Form des Essays dessen Hauptmerkmale taxonomisch hervorzuheben.

3 Essay: Literarische Kunst eigener Art

In Anlehnung an Roman Ingardens “System von Normen” (siehe Strelka, 1978:6) ist bei dem Essay als “Gefüge” analytisch zwischen “äußeren” und “äußerlichen” Merkmalen einerseits und “innerer” Form andererseits zu unterscheiden. Die Bezeichnung *äußere* bezieht sich auf die auffallenden künstlerischen *Kosmetika* der aus verschiedenen literarischen Formen zu einer Einheit kombinierten *essayistischen Form*, die mit der Bezeichnung äußerlich umschrieben wird. Demnach sind die *äußeren* und *äußerlichen* Formeigenschaften des Essays nicht leicht voneinander zu trennen. Ihnen ist auch gemeinsam, daß sie *kennzeichnende*, aber nicht *unterscheidende* Eigenschaften des Essays repräsentieren. Die *innere* Form repräsentiert das eigentlich *Essayistische*, allerdings nicht eigenständig, sondern in unmittelbarem Zusammenhang mit dem *äußeren* und *Äußerlichen*, ohne die das besondere Sein der *inneren* Form unmöglich wäre. Als charakterisch für den Essay lassen sich – anhand von ausgewählten Beispielen¹¹ – folgende Merkmale aufweisen:

Nach der *äußeren* Form zeigt sich der Essay als:

(i) ein vorwiegend relativ kurzgehaltenes literarisches Kunstwerk, in dem

-
11. (i) Amanshauser, 1972,
 - (ii) Bachmann, 1964,
 - (iii) Baudelaire: siehe Le Dantec, 1932,
 - (iv) Benn, 1968,
 - (v) Botha, (samest.) 1965,
 - (vi) Eisendle, 1980,
 - (vii) Erasmus: siehe Dirkzwager & Nielsen, o.J.,
 - (viii) Hermans, 1968,
 - (ix) Kassner: siehe Zinn, 1974.

(ii) die Kunst des dynamischen, den Leser zur Teilnahme einladenden Anfangens,

(iii) die häufige Einstreuung von Fremdwörtern, Zitaten und dergleichen (vor allem in den früheren Werken) und

(iv) eine disparate Themenwahl innerhalb einer *Essaysammlung* zwar kennzeichnende, aber keineswegs gattungsspezifische Merkmale darstellen.

In Bezug auf die so bezeichnete *äußerliche* Form des Essays scheint sich der Essayist nach Belieben – und vor allem, aber nicht ausschließlich –

(v) aller vorhandenen *Prosaformen* zu bedienen zum Zweck einer der Erfahrung entsprechenden Ausdrucksform. Die “äußerliche” Form des Essays ist jedoch nicht als literarische Form, bzw. als ‘Mischform’ neben anderen zu verstehen, sondern spezifisch – wie sie Hermann Kähler sieht – als “. . .) *Synthese* aus diesen Formen, wobei sich ändert, worauf und auf wie viele von ihnen (diese kombinierte Form des Essays) zurückgreift, und wie (sie) sich diese Formen anverwandelt und sie *umfunktioniert*.” (Kähler, 1980:107).

(vi) Die auf andere literarische Formen zurückgreifende Form des Essays bzw. die *essayistische* Erzählhaltung, ist zusammenfassend als ein Gespräch zu verstehen, das erstens vom Verfasser-Ich einseitig dominiert wird, bei welchem zweitens der Gesprächspartner formal nicht vorhanden ist, das aber drittens trotzdem in der Atmosphäre gesellschaftlichen Verkehrs geführt zu werden beansprucht. Aus diesem Grunde vergegenwärtigt der Essay eigentlich ein Pseudogespräch, in dem die Kennzeichen des wirklichen Gesprächs – Frage-und-Antwort sowie Rede-und-Gegenrede – nur noch formal vorhanden sind. Diese formalen Merkmale spiegeln die rhetorische Haltung des Essayisten, indem sie dem Essay-Ich gegenüber eher ergänzend als opponierend wirken.

(vii) Formal scheint der sogenannte “Gesprächscharakter” des Essays dem traditionellen Wesen der griechischen Diatribe der Antike zu entsprechen, und das Essay-Ich ist der unterhaltende und belehrende (scheinbar allwissende) *Diseur*, analog zu Bion von Borysthenes aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., der für seine Vorträge schon Teile der Literatur “zu etwas *Neuem*” (Schon, 1954:30), d.h. einer der Gedankenreflexion zweckdienlichen Ausdrucksform umfunktionierte.

(viii) Die Sprache des Essays ist mehr *Rede* als Schreiben, denn – in Anlehnung an Harold Gardiner (1971:9) – “The art of the essayist may be likened to that of the *master of conversation*.” (Hervorhebung von mir). Demgemäß wechselt der Diseur nicht nur Kurzsätze mit Sätzen mittlerer Länge ab, sondern auch anhand verschiedener Formen der Unterbrechung in der Satzkonstruktion, – wie z.B. Prolepse, Anakoluth, Parenthese, Nachtrag, – gelingt es ihm, den syntaktischen Zusammenhang der Gedanken wirkungsvoll aufzulockern. Indem die gewohnte “Satzspannung” (siehe Sowinski, 1978:142) aufgelöst wird, erhalten die isolierten Einzelglieder ein größeres Gewicht, gewinnt die Aussage an Nachdruck und – durch den Wegfall mancher Zwischenglieder – auch an Übersichtlichkeit (Sowinski, 1978:142). (Siehe in diesem Zusammenhang auch xxvi.)

(ix) Die *Rede* des Essays zeichnet sich durch eine fast wissenschaftliche Klarheit aus, der es jedoch nicht an Künstlerischem und Schönheit fehlt (Roloff, 1967:3254), denn unabhängig davon, ob die Sprache dem englischen mineralogischen Begriff “*assay*” entspricht (wie u.a. bei Bacon), oder dem Alltäglichen (wie u.a. bei Montaigne), ist sie “(. . .) wie eine Rede (. . .) *komponiert*, nach *musikalischen* Gesetzen geordnet” (Hilsbecher, 1962:51). (Hervorhebung von mir).

(x) Der bestimmende Ausgangspunkt eines solchen Vortrags ist die didaktische Absicht des Autors, (xi) und der Ausgangspunkt des Diseurs ist immer derjenige des kritischen Betrachtens und Befragens anhand der Aneinanderreihung von berichtenden und reflektierenden Passagen, mit denen (xii) der Diseur seinen (intendierten) Leser jedoch nicht einseitig zu informieren, sondern ihn durch Provokation zum Mitforschen anzuregen beabsichtigt.

(xiii) Wegen der Gefahr, den Leser durch formalen Unterricht zu entfremden oder sonst irgendwie abzuschrecken, setzt sich der Essayist neben der Aufgabe, sein Publikum herauszufordern auch diejenige, für seinen Lehrvortrag eine Atmosphäre geselligen Verkehrs zu schaffen. Seine Absicht ist so gesehen tatsächlich: *prodesse et delectare!*

(xiv) Der gute Essayist schreit jedoch nicht, noch lacht er lauthals, denn er hat Harold Gardiner (1971:10) zufolge “(. . .) his own way of underlining his points by his manner or style, a kind of written gesture – or lack of it.”

(xv) In der Behandlung irgendeiner aus dem Leben genommenen

Facette erweist sich die “*Moral des Essayisten*” als Moral nicht im Sinne von “*la morale = Sittenlehre*”, sondern von “*le morale = das Sittlich-Ethisch-Geistige*” (Berger, 1964:83) (Hervorhebung von mir). Indem der Essayist eine Stellung bezieht, bekennt er sich ja zu einer bestimmten ideologischen oder ethischen Haltung – möge sie auch vielleicht nur für die Dauer des einzelnen Essays gelten.

(xvi) In der kritischen Behandlung eines Gegenstandes zeichnen sich beim Essayisten wenigstens drei Hauptarten des Unterrichtens ab: es gibt erstens ein anscheinend privates Erforschen, zu dem sich der Leser eingeladen fühlt (wie u.a. bei Montaigne); zweitens das Übertragen subjektiver Überzeugungen *und* das tatsächliche Vorschreiben von Normen (wie z.B. Seneca und Bacon) und drittens das verhältnismäßig “neutrale” Vertreten von Überzeugungen, bei welchem irgendwelche Schwächen in der Gesellschaft vom Essayisten solchermaßen übertrieben dargestellt werden, daß der Leser nicht anders kann, als sich ihrer bewußt zu werden (wie z.B. in der satirischen Haltung von Erasmus in *Moriae Encomium*¹², in Hofmannsthals “Chandos-Brief” (Karthaus, 1977) und in Ingeborg Bachmanns Essay “Was ich in Rom sah und hörte” Bachmann, 1964).

(xvii) Als Fortsetzung der griechischen Diatribe stellt der Essay eine der direktesten Gesprächssituationen zwischen Autor und Leser dar: wie etwa im offenen Brief und auch im Dialog nimmt im Essay das Ich mit seiner “Moral” direkt einem Du gegenüber Stellung, das laut Berger im Grunde des Essayisten “anderes Ich” ist (Berger, 1965:40) und das demnach auch eine handelnde Funktion für den Leser hat. Allerdings ist der Essayist, Kähler zufolge, noch auf der Suche nach ihm (Kähler, 1980:108).

Der Essay unterscheidet sich von anderen literarischen Gattungen nicht durch strukturelle Kriterien, sondern nur aufgrund seiner *inneren* Form. Diese setzt sich folgendermaßen zusammen:

(xviii) eine direkte literar-ästhetische Gedankenreflexion, (xix) die erstens von den Einfällen des Augenblicks lebt, (xx) zweitens auf einem eigenen Niveau zwischen den Bereichen der Wissenschaft und der Literatur angesiedelt ist und die deswegen doch nicht als “halb wissen-

12. (i) *Moriae Encomium*. Dat is de Lof der Zotheid (in het Nederlands vertaald door Dirkzwager A. en Nielsen A.C., o.J. Amsterdam: H.J. Paris).

(ii) 1511 zum erstenmal erschienen.

schaftlich und halb literarisch" (Berger, 1964:72) betrachtet werden darf, nur weil (xxi) sie aus beiden Bereichen gespeist wird, denn (xxii) der Essayist schreibt nicht als Fachmann für den Fachmann. Zwar bedient er sich wissenschaftlicher Ergebnisse, jedoch kombiniert er sie und bringt sie in neue Zusammenhänge, wo sie keinen Eigenwert mehr, sondern nur noch *Stellenwert* haben (Berger, 1964:83).

(xxiii) Mit wissenschaftlicher Klarheit und künstlerischer Intuition spricht der Essay Verstand und Gefühl des Lesers an, um somit einen Beitrag zur Lebenserkenntnis zu leisten. (xxiv) Die Argumentation geschieht nicht wissenschaftlich-methodologisch, sondern intuitiv-assoziativ. (xxv) Gerade weil die lückenlose Ordnung der Begriffe im wissenschaftlichen Vorgang nicht eins ist mit dem Vorhandenen, zielt der Essayist laut Adorno (1958:23) nicht auf "geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau." (xxvi) Dementsprechend lehnt der Essayist – wie es für die wissenschaftliche Darstellung üblich ist – "(. . .) Vollständigkeit und Geschlossenheit des Satzbaus (. . .)" ab (Sowinski, 1978:142) zugunsten einer lockeren Satzkonstruktion, die den Redecharakter des Vortrags fördert (siehe wieder viii).

(xxvii) Einerseits erweist sich der Essay als Spiel mit Gedanken, Ereignissen und wissenschaftlichen Ergebnissen, andererseits bezeugt er auch das aktive Engagiert-Sein des Ich, (xxviii) denn auch im Raum des Essays erweist sich das Spiel nicht als Gegenpol zum Ernst, sondern als Aktivität, die von den kombinierten Kräften des Geistes und des Intellekts lebt, und der es deswegen nicht an Ernst gebrechen muß (Huizinga, 1970:26ff. 65, 173).

(xxvix) Seinem Wesen gemäß scheint der Essay einen antisystematischen Impuls ins eigene Verfahren aufzunehmen und Begriffe umstandslos so einzuführen, wie er sie empfängt (siehe wieder xxv oben); (xxx) daher auch das bunte mosaikhafte Nebeneinander – nicht nur der verschiedenen literarischen Vehikel, sondern auch der Argumente im Essay. Präzisiert wird aber jedes kompositorische Element erst durch sein Verhältnis zu den anderen, und somit suspendiert der Essayist nach Adorno den traditionellen Begriff von Methode, indem er behauptet: "Der Gedanke hat seine Tiefe danach, wie tief er in die Sache dringt, nicht danach, wie tief er sie auf ein anderes zurückführt" (Adorno, 1958:25).

(xxxi) Die schriftstellerische Tätigkeit im Essay repräsentiert die Ergebnisse des schon durchspielten Abenteurers, mit Hilfe der eigenen

Denkkräfte zu einer *unwissenschaftlichen* Annäherung an eine Wahrheit zu gelangen, die im Grunde als die Wahrheit des Essayisten zu verstehen ist, und die als solche eine *Möglichkeitsaussage* vergegenwärtigt. (xxxii) Zu diesem Zweck konfrontiert der Essayist das selektiv gewählte Vorhandene mit den eigenen Erfahrungen, spielt sie gegeneinander aus – ohne zu unterliegen, denn die Freiheit in der Knüpfung von Assoziationen bietet dem Essay-Ich wenn nötig immer einen Ausweg.

(xxxiii) Zunächst trägt das Essay-Ich seinem Leser diese *Ergebnisse* als einen scheinbar noch im *Experimentierstadium* befindlichen Vorgang vor. Somit schützt sich der Essayist auch gegen den Vorwurf der Unschlüssigkeit. (xxxiv) Anders als der Wissenschaftler entwickelt der Essayist seine Argumentation nicht notwendigerweise geradlinig, sondern er läßt sich von der Zufälligkeit seiner Einfälle ohne Inhibitionen treiben. (xxxv) Das heißt, der Essayist schweift zwar vom Thema ab, jedoch bleibt er in dessen Wirkungsgebiet – und die Abschweifungen werden zu zusätzlichen Erheiterungen (Gardiner, 1971:9). (xxxvi) Somit – der surrealistischen “*écriture automatique*” nicht unähnlich – gelingt es dem Essayisten, sich selber im Denken sozusagen auf frischer Tat zu ertappen.

(xxxvii) Der Anschein eines experimentierenden Vorgangs trägt dazu bei, die Atmosphäre eines Abenteuers zu schaffen, während dessen die Spannung mit jeder neuen Gedankenkonfrontation und -Konstellation aufs neue gesteigert wird. (xxxviii) Gleich dem Detektiv im Kriminalroman spielt der Essayist mit dem Leser ein Katz-und-Mauspiel, denn er sorgt dafür, daß er dem Leser immer eine Strecke voraus bleibt, damit das Überraschungselement in der Entwicklung der Argumentation nicht fehlt.

(ixl) Beim Essayisten als geistigem Führer setzt der Leser ein überdurchschnittliches Allgemeinwissen voraus, ein Kennzeichen, das sich über Jahrtausende hin bis zu den alten griechischen Wanderpredigern zurückverfolgen läßt; (xl) dazu kommt noch das Beherrschen einer oder mehrerer Fremdsprachen, das dem Essayisten im Falle der modernen Sprachen unmittelbare Einsicht in die seiner Kultur parallelen Kulturen bietet. Im Falle der Kenntnisse antiker Sprachen wird ihm das unmittelbare Aufspüren des schon zurückgelegten Weges der modernen Kulturen ermöglicht.

(xli) Essays werden von höchst gebildeten und empfindsamen Leuten

geschrieben; trotzdem wird ein guter Essayist nicht zu seinem Publikum hinuntersprechen, noch wird er mit seiner Gelehrtsamkeit paradieren, um seine Zuhörer zu beeindrucken (siehe Gardiner, 1971:12).

(xlii) Neben der nur begrenzt wichtigen Rolle des äußeren Schmucks und der vermeintlich literarischen Bravour liefern die Zitate und Sachkenntnisse hauptsächlich einen Beitrag zur Gedankenkomposition und -Entwicklung des Essay-Ich. Sie nehmen seiner Argumentation anscheinend die Wucht der Subjektivität, indem sie dem Essay-Ich vermeintlich eine *objektive* Annäherung an ein Thema ermöglichen und ihm somit Glaubwürdigkeit verleihen.

(xliii) Wie oben bemerkt entfaltet sich die Argumentation des Essayisten anscheinend objektiv, denn der Essayist ist auch Meister der Kunst des Weglassens und Verzichtens, auch *Gipfeltechnik* genannt (Sowinski, 1978:331). Freilich läßt er sich einerseits nur diejenigen Fragen stellen, zu denen er ja die plausible Antwort weiß; andererseits aber verschweigt er absichtlich Information, indem er manche Kenntnisse beim Leser voraussetzt, unter dem Vorwand, nicht unnötig weitschweifig zu sein und seinen Leser zu langweilen. Auch das, was der Essayist zur Unterstützung oder Widerlegung der Argumente einbringt, hängt letzten Endes von *seiner* Willkür ab.

(xliv) Die Haltung des Essayisten, d.h. seine sogenannte "Désinvolture",¹³ schließt sich an die Kunst der Gipfeltechnik an und erweist sich als die Kunst, Regeln und Gesetze zu überspringen, eventuell dabei neue zu statuieren.

(xlv) Die Wahrheit, die vom Essayisten vertreten wird, braucht nicht eine allgemein anerkannte Wahrheit zu sein. Der autonome Charakter der Kunst und insbesondere das freiflottierende¹⁴ Denken im Essay versichern dem Essayisten seine mit der bekannten "Narrenfreiheit" gleichzusetzende Durchbrechung von Konventionen und Inhibitionen, die ihm erlaubt, *seine Wahrheit* zur Diskussion zu stellen. In Anlehnung an Robert Musil betrachtet Fritz Raddatz (1986:69) den Essay in diesem Bezug als: "(. . .) genuine Literaturform des Schwebezustands. Der Essay als die Kunst, die Eindeutigkeit nicht zum Begriff verkümmern und die das Vieldeutige nicht ins Nebulose zerflattern läßt."

13. In Anlehnung an Berger (1964:160), nach dem der Begriff *Désinvolture* sich nicht befriedigend ins Deutsche übersetzen lasse.

14. Der Begriff (frei-)flottierend hier benutzt spezifisch wegen seiner Konnotationen mit "schwanken" und "schweben", siehe: *Der Sprachbrockhaus* (1972:208).

(xlvi) Einen Prototyp im Sinne eines “*Ur*”-Essays scheint es nicht zu geben, denn gleich den Begriffen Diskurse, Saturae usw. scheint auch der Begriff *Essay* für das in einem Band vereinigte literarische *Allerlei* zu stehen.¹⁵ (xlvii) Gemeinsam ist dem bunten literarischen Allerlei das *kritische Beschauen* (Botha, 1965:8), während dessen kombinierte Denkkräfte – die des Essayisten sowie die des Lesers – eingesetzt werden, um irgendeine Wahrheit zu veranschaulichen. Im Lichte dieser Ergebnisse ist es überhaupt nicht gerechtfertigt, der Form des Essays andere Vorschriften zu machen als nur diejenigen des ununterbrochenen gesellschaftlichen Verkehrs. Bereits Walter Hilsbecher bemerkt, daß es für den Essay nur ein Gesetz gebe, das zu berücksichtigen sei: “(. . .) wenn der Gedankenfluß des Essays unterbrochen wird, verstößt sich der Essayist gegen *das Gesetz der Gattung*” (Hilsbecher, 1962:51) (Hervorhebung von mir).

Zum Schluß ist zu bemerken daß K.A. Horst den Essay als ein “literarisches Kuckucksei”¹⁶ bezeichnet, und meines Erachtens läßt sich Horsts Charakterisierung des Essays als literarischer *Eindringling* im positiven Sinne verstehen. Wie der Kuckuck im fremden Nest immer noch Kuckuck bleibt, so auch der Essay (qua “innere” Form), d.h. als Gedankenreflexion innerhalb der Trias, deren interterritoriale Grenzen er insofern nicht überschreitet, als er sie nicht einmal anzuerkennen scheint. Walter Hilsbecher hat in diesem Bezug überzeugend festgestellt:

Ein Blick in die Literatur der Moderne (. . .) belehrt, daß der Essay in Kunstgattungen eindringt, die sich ihm bisher verweigerten. Er durchdringt den Roman und bemächtigt sich sogar des Gedichts (Hilsbecher, 1962:54).

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, T.W. 1958. Der Essay als Form (in: *Noten zur Literatur*. Berlin und Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag).
- AMANSHAUSER, Gerhard. 1972. Satz und Gegensatz. Essays. Salzburg: Residenz Verlag.
- BACHMANN, Ingeborg. 1964. Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays. München: Piper Verlag.
- BENN, Gottfried. 1968. Gesammelte Werke in acht Bänden (hrsg. von Wellershoff,

15. Siehe Robb (o.J.:X): Die englische Übersetzung 1590 der Montaigneschen *Essais* heißt tatsächlich auch: *The Essayes, or, Morall, Politike and Militaire “Discourses” of Lo : M. de Montaigne* (Hervorhebung von mir).

16. Siehe Siehe Berger (1964:108), (“Kuckucksei” jedoch als “Kuckucksei”gedruckt).

- Dieter). Wiesbaden: Limes Verlag; Zürich: Verlag der Arche. Bd. III. "Essays und Aufsätze."
- BERGER, Bruno. 1964. *Der Essay. Form und Geschichte*. Bern: A. Francke Verlag.
- BLECKWENN, Helga. 1978. *Essay* (in: Krywalski, Diether, (hrsg.). *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag).
- BOTHA, Elize (samest.). 1965. *Afrikaanse Essayiste*. Kaapstad/Pretoria: Human & Rousseau.
- BRAAK, Ivo. 1974. *Poetik in Stichworten*. Kiel: Verlag Ferdinand Hirt, 5. durchsehene Auflage.
- BURKE, Peter. 1981. *Montaigne*. Oxford, Melbourne, Toronto: Oxford University Press.
- CHABAD, Frederico. 1967. "Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio" (in: Kindlers *Literatur Lexikon*. Zürich: Kindler).
- LE DANTEC, Y.G. 1932. (Texte établi et annoté par) *Baudelaire: Oeuvres*. Paris: La Pléiade.
- DER GROSZE BROCKHAUS. 1969. *Enzyklopädie in zwanzig Bänden*. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 17. völlig neubearbeitete Auflage. Bd. V.
- DER SPRACHBROCKHAUS. 1972. *Deutsches Bildwörterbuch*. Wiesbaden: F.A. Brockhaus.
- EISENDLE, Helmut. 1980. *Das Verbot ist der Motor der Lust*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag.
- ERASMUS, Desiderius. O.J. *Moriae Encomium. Dat is de Lof der Zotheid* (in het Nederlands vertaald door Dirkzwager, A. en Nielsen, A.C.). Amsterdam: H.J. Paris.
- FRAME, Donald M. 1969. *Montaigne's Essays. A Study*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- GARDINER, Harold (Ed.). 1971. *Nine Twentieth-century Essayists*. London, Toronto, Wellington, Sydney: George G. Harrop & Co. Ltd.
- HERMANS, Willem Frederik. 1968. *Het sadistische Universum*. Amsterdam: Uitgeverij de bezige bij.
- HILSBECHEER, Walter. 1962. "Essay über den Essay" in *Frankfurter Hefte* 1-1962.
- HOFFMANSTHAL, Hugo von. 1977. *Ein Brief* (in: Karthaus, Ulrich (hrsg.). *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*. Stuttgart: Philipp Reclam Junior. Bd. XII. "Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil").
- HUIZINGA, Johan. 1970. *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*. London: Maurice Templeton Smith.
- KÄHLER, Hermann A. 1980. "Zum Essay" in *Weimarer Beiträge Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie* 12 XXXIV. Jg. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag.
- KASSNER, Rudolf. 1974. *Motive* (in: Zinn, Ernst (hrsg.). *Sämtliche Werke*. Bd. II. Pullingen: Verlag Günther Neske).
- KRELL, Leo und FIEDLER, Leonhard. 1965. *Deutsche Literaturgeschichte*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag, II. Auflage.
- POTGIETER, J.D.C. 1986. *Sprache und Wirklichkeitsaneignung durch die Literatur in Helmut Eisendles Essayband: "Der Narr auf dem Hügel."* Eine Studie zum Essay. Johannesburg (M.A. Dissertation, University of the Witwatersrand).
- RADDATZ, Fritz. 1986. "Monsieur le Vivisecteur" in *Die Zeit* Nr. 43 – 17.10.86.
- RAT, Maurice. 1962. *Montaigne Oeuvres Complètes*. o.O.: Gallimard.
- ROBB, W.C. (Ed.). O.J. *English Essays. A representative anthology*. London & Glasgow: Blackie & S.

- ROLOFF, V. 1967. "Essais" (in: Kindlers Literatur Lexikon. Zürich: Kindler. Band viii).
- SCHON, Peter M. 1954. Vorformen des Essays in Antike und Humanismus. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der 'Essais' von Montaigne. Wiesbaden: Steiner Verlag.
- SOWINSKI, Bernhard. 1978. Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- STRELKA, Joseph. 1978. Methodologie der Literaturwissenschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- WILLIAMS, W.E. (Ed.). 1964. A book of English Essays. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.