
Der Essay bewegt sich an den Schnittstellen von Wissenschaft und Kunst. Von beiden hat er etwas, und von beiden unterscheidet er sich. Wie die Wissenschaft verfolgt er ein Erkenntnisinteresse, und wie die Kunst erhebt er einen Anspruch auf ästhetische Autonomie. Der Essay folgt einem Prinzip, das Ästhetik und Epistemik genuin und performativ ineinander verschränkt.

Diese Verschränkung zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie die Arbeitsteilung nach Kunst und Wissenschaft aufhebt. An die Stelle einer Demarkationslinie setzt das essayistische Prinzip vielfältige Argumentations- und Artikulationslinien, die sich aus sich selbst fortschreiben und zu epistemischen «Schönheitslinien» ausgestalten.

Das essayistische Prinzip ist ein dialektisches Verfahren, das seine ästhetischen und epistemischen Ansprüche in einer radikalen Gleichursprünglichkeit stellt. Es kann als ein Modus des ästhetischen Denkens beschrieben werden, der im Vollzug seiner Darstellung Wissen erzeugt. Es ist ein ästhetisches Denken, das über seine Materialien und Methoden nicht verfügt, sondern in und aus den Materialien und Prozessen heraus denkt. In einer berühmten Formulierung hat Theodor W. Adorno dieses Vorgehen als «methodisch unmethodisch» bezeichnet, da es kein Kontinuum der Operationen bilde, sondern eine Komposition von Momenten.

Als solches erzeugt dieses Vorgehen zwar offene Formen und ist nicht auf bestimmte Ressorts beschränkt, doch kann ihm ein Habitus des ästhetischen Denkens zugeschrieben werden, der schon in der Etymologie angezeigt ist. Das Wort *Essay* leitet sich her vom spätlateinischen *exagium*, das eine Form des «Wägens» im Sinne eines «Abwägens» oder «Erwägens» bezeichnet, und dieses wiederum stammt ab vom Verb *exigere* im Sinne eines «Ammessens», «Abwiegen», «Überlegens» oder «Prüfens». Das *exagium* lässt sich als begriffliches Pendant zum *experimentum* lesen, das seinerseits eine Form des «Versuchens», «Prüfens» und «Probierens» ist, sich aber eine experimentelle Versuchsanordnung vorschreibt und Informationen im Sinne von Daten gewinnt. Der *Essay* hingegen gewinnt weder Informationen noch Daten, sondern gelangt zu Ergebnissen, die immer auf ihre ästhetische Genese und Konstitution verwiesen bleiben. Er

behauptet selbstbewusst seine Einzigartigkeit und ist nicht auf die Wiederholbarkeit seiner Vorgehensweise angewiesen.

Dass sich der Essay nicht auf eine einheitliche Theorie, Methodik oder Typologie festlegen lässt, ist in der Forschung unbestritten. Die Beschäftigung mit dem Essay kann denn auch nicht primär der Frage nach dessen Gattungspoetik nachgehen, da sie sich durch lauter Abweichungen auszeichnet, sondern muss sich ihm als Phänomen nähern, in dem an die Stelle von Normativität und Systematik eine subjektgetriebene Tentativik rückt. Sie tappt nicht im Dunkeln, sondern weiß bestens Bescheid über die Räume, in denen sie sich bewegt. Als solche durchdringt das essayistische Prinzip etablierte literarische Formen ebenso, wie es im 20. Jahrhundert damit beginnt, im Zuge dieses Suchens und Versuchens die Grenzen von Literatur und Philosophie auszuweiten und zu überschreiten.

Der Essayismus entstammt zwar der Sprache, ist aber nicht auf ein bestimmtes Medium festgelegt oder angewiesen. Er kann sich ebenso im Medium des Textes wie des Bildes, des Klangs oder des Körpers artikulieren – und darüber hinaus. Offen bleibt jedoch die Frage nach den Bedingungen und den Beschreibbarkeiten seiner umgreifenden oder aber je eigenen Artikulations- und Argumentationsweisen unter dem Aspekt ihrer möglichen Vergleichbarkeit.

Wenn es also zutrifft, dass das essayistische Prinzip den traditionellen Begriff der Methode suspendiert – was tritt dann an dessen Stelle? Und inwieweit lässt es sich von seinen historischen und medialen Vollzügen überhaupt abstrahieren? In welchen Formen und Formaten vollzieht es sich? Gibt es rekurrente Modi der ästhetischen Komposition, die es erlauben, von einem essayistischen Prinzip als solchem zu sprechen? Oder auch nur Vergleichbarkeiten herzustellen?

Und falls es so ist, dass sich das essayistische Prinzip unter den jeweiligen historischen und medialen Bedingungen je anders artikuliert: Worin besteht dann die Vergleichbarkeit von literarischen, philosophischen, fotografischen, filmischen, klanglichen, performativen etc. Essays? Mit anderen Worten: Worin liegt die ubiquitäre Rede vom Essayistischen, die sich in den aktuellen ästhetischen Debatten

Wenn es also zutrifft, dass das essayistische Prinzip den traditionellen Begriff der Methode suspendiert – was tritt dann an dessen Stelle? Und inwieweit lässt es sich von seinen historischen und medialen Vollzügen überhaupt abstrahieren? In welchen Formen und Formaten vollzieht es sich? Gibt es rekurrente Modi der ästhetischen Komposition, die es erlauben, von einem essayistischen Prinzip als solchem zu sprechen? Oder auch nur Vergleichbarkeiten herzustellen?

und Diskursen weit über das Literarische und das Philosophische hinaus erstreckt, mit Blick auf die jeweiligen Felder begründet? Und falls es so etwas wie ein essayistisches Prinzip, das ja in sich schon nur terminologisch einen oxymoronhaften Charakter hat, gar nicht gibt oder geben kann: Wie lässt sich dann die ubiquitäre Rede vom Essayistischen rechtfertigen?

Festzuhalten ist, dass sich diese Rede unter der Hand längst etabliert hat. Essayistische Verfahren erfreuen sich in der zeitgenössischen Kunstproduktion größter Beliebtheit – sei es im Medium des Wortes, des Bildes, des Körpers oder des Klangs. Das Spektrum reicht von literarischen und philosophischen Essays über Foto-, Film- und Videoessays bis hin zu Performance- oder Soundessays. Die Vermutung liegt nahe, dass sich in dieser Konjunktur des Essayistischen, sofern damit nicht bloß eine aufmerksamkeitsökonomische Strategie verfolgt wird, ein epistemischer Anspruch der Künste ausformuliert, der im Kontext dessen gesehen werden kann, was im institutionellen und im förderpolitischen Rahmen unter dem Label einer Artistic Research läuft.

Die zeitgenössische Konjunktur des Essayistischen besitzt aber unklare Konturen und beruht auf einem unsicheren Fundament – was als Kritik formuliert allerdings sehr systematisch und eher unessayistisch klingt. Ungelöst bleibt indes die Frage, was denn diesen metaästhetischen Zusammenhang überhaupt stiftet und worin die Übertragbarkeit des essayistischen Prinzips von einem künstlerischen Feld auf das andere begründet ist.

Bei der Suche nach einer Antwort auf diese Fragen kann es weder um die Herausarbeitung einer Typologie noch einer Geisteshaltung gehen, wie es die Essayforschung in ihren früheren Stadien unternommen hat, schon gar nicht in überzeitlicher Hinsicht, sondern es muss um die Konturierung eines praktischen Modus des ästhetischen Denkens gehen, zugleich in historischer Fokussierung und in transmedialer Expansion.

Und es stellt sich die Frage nach den Grenzen der Übertragung: Wo wird die Übertragbarkeit von einem Feld auf das andere

überanspruch? Wann wird das Essayistische zu einer bloßen Setzung oder Behauptung? Ist jedes Medium potentiell offen für essayistische Verfahren? Und ist es auch dafür geeignet? – Das sind Fragen, denen sich eine zeitgemäße Essayforschung mit Blick auf die diskursiven Konjunkturen der Gegenwart und auf die verschiedenen Bereiche der Gegenwartskünste zu stellen hat.

Man wird diesen Fragen nicht beikommen, indem man sie aus einer allgemeinen ästhetischen Theorie abzuleiten versucht. Man kann sich ihnen nur stellen mit Blick auf konkrete Beispiele aus den unterschiedlichsten künstlerischen Feldern, Beispiele, die den Anspruch des Essayistischen explizit erheben und dabei offenlassen, inwieweit sie ihn theoretisch einholen. Es kann also im Folgenden nicht darum gehen, diese Fragen beantworten zu wollen, dazu sind sie zu weitreichend und zu tiefgreifend. Aber es soll darum gehen, sie an einem konkreten Beispiel zu diskutieren und einige Momente dessen zusammenzutragen, worin sich ein essayistisches Prinzip abzeichnen könnte.

Dafür eignet sich ein «Foto-Essay» mit dem Titel *Ich sehe immer Sommer*, den Saša Stanišić 2009 in der ZEIT veröffentlicht hat. Es handelt sich um eine Bildstrecke von 20 Fotografien, die Stanišić in einem Dorf in den bosnischen Bergen gemacht hat, einem Dorf, in dem zum Zeitpunkt der fotografischen Recherche nur noch 15 Menschen lebten, nicht mehr 100 wie vor dem Krieg auf dem Balkan.

Saša Stanišić ist nicht als Fotograf bekannt, sondern als Schriftsteller, der sich in den Romanen *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006), *Vor dem Fest* (2014) und *Herkunft* (2019) mit literarischen Mitteln mit seiner Herkunft und seiner Vertreibung aus Bosnien und Herzegowina auseinandergesetzt hat. In seinem Foto-Essay *Ich sehe immer Sommer* verbleibt er im Themenkreis seines literarischen Schaffens, wählt dafür aber andere mediale Mittel – wobei offenbleibt, inwiefern sich darin sein ästhetisch-dokumentarischer Anspruch von demjenigen seiner literarischen Texte abhebt oder auch nur unterscheidet.

Die Bildstrecke kommt ohne Legenden aus. Der Foto-Essay setzt ganz auf die Autonomie der Bilder, die für sich selber sprechen

können und nicht durch Sprache erläutert werden müssen. Es gibt nur eine Ausnahme bei Foto Nr. 15, auf dem ein schmutziges, schiefes, rostiges Bett mit einer unförmigen Decke zu sehen ist (Abb. 1):



Darunter heißt es, mit Copyrightangabe des Autors: «Zwei schliefen hier. Unter welchen Träumen? Insekten schürfen den Holzboden aus.» Es ist eine Bildlegende, die über das Gezeigte hinausweist und in der fotografischen Gegenwart eine szenische Vergangenheit aufruft, die aus dem Bild höchstens in Spuren lesbar wird – zum Beispiel dadurch, dass man auf der Bettdecke die Abdrücke zweier Körper sehen könnte. Vielleicht sind auf dem Holzboden auch Insekten zu erkennen. Mit ihrer poetischen Kraft belegt die Bildlegende von Foto Nr. 15 im Modus der einmaligen Ausnahme aber nicht zuletzt einen Verzicht auf die vertrauten Mittel der literarischen Sprache, den der Autor Stanišić bei den restlichen Fotos seiner Bildstrecke geleistet hat.

Dass es sich bei seinem Foto-Essay um eine Bildstrecke handelt, ist in Hinblick auf ein essayistisches Prinzip allerdings von entscheidender Bedeutung. Als ein Merkmal des Foto-Essays kann gelten, dass er als eine Serie von Bildern angelegt ist und sich nicht auf eine einzelne Fotografie beschränkt. Der Foto-Essay scheint ein serielles Verfahren zu verfolgen, das seinen epistemischen Anspruch in der Abfolge und Reihenfolge mehrerer Bilder erhebt, mithin in der Komposition und Konstellation von Fotografien, die die Betrachter vor die Aufgabe stellen, darin Korrespondenzen und Resonanzen,

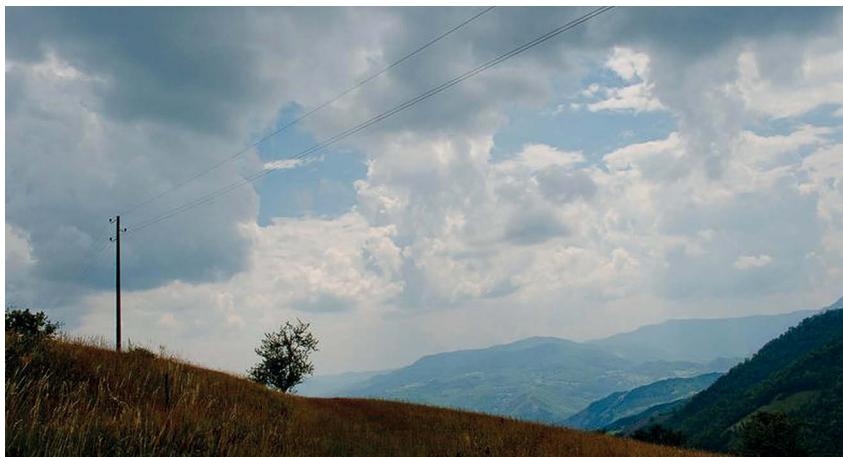
Kontinuitäten und Disruptionen, Imitationen und Transformationen ausfindig zu machen – in einer Technik der nachbarschaftlichen Reihung und wechselseitigen Spiegelung, die an Aby Warburgs Bilderatlas denken lässt. Man könnte sich im Sinne eines Gedankenexperiments fragen, ob ein Foto-Essay auch aus einer einzelnen Fotografie bestehen könnte und wie diese auszusehen hätte, um als essayistisch zu gelten. Sie müsste wohl auf nur einer Fotografie ein konstellatives Moment abbildbar machen, etwa dadurch, dass innerhalb eines Bildarrangements Segmente oder Elemente zueinander in Bezug gebracht werden, die gerade die Frage nach ihrer inneren Bezüglichkeit aufwerfen. Wie im Falle Stanišićs zeichnen sich Foto-Essays jedoch dadurch aus, dass sie auf eine Serialität und Prozessualität der Bilder setzen, die – zumeist ohne Legenden oder sonstige außerbildliche Hilfestellungen, abgesehen vom Titel – die innere Logik, Narrativik und Epistemik ihrer Abfolge zur Disposition stellen.

Auf den Fotos, die Stanišić von dem Dorf in den bosnischen Bergen gemacht hat, sind wiederkehrende Sujets zu erkennen: vor allem Menschen, Tiere, Landschaften und Maschinen. Und über ihnen allen steht der Tod, sichtbar in den Zeichen der Vergänglichkeit und der Beschädigung.

Es werden Menschen porträtiert, deren individuelles Schicksal wir nicht kennen und aus den Bildern höchstens zu erahnen versuchen können. Da ist der ältere Mann, der von einer losen Glühbirne beschienen wird und eine noch nicht angezündete Zigarette im Mund hat, ein Huhn in den Händen hält und freudig in die Kamera blickt. Wir begegnen ihm zweimal innerhalb der Bildstrecke, einmal auf dem ersten Bild und einmal auf dem zweitletzten, wo er auf einem Sofa sitzt, die Zigarette inzwischen angezündet hat und scharf an der Kamera vorbei blickt. Er ist die einzige Figur, die zweimal vorkommt und dem Foto-Essay eine Art Klammer gibt. Dann ist da das kleine Mädchen, das inmitten von erwachsenen Männern steht, die nur bis zu den Hüften sichtbar sind. Es blickt belustigt in die Kamera und hält sich an der Hose des einen Erwachsenen fest, während dieser umgekehrt das Mädchen neckisch an den Haaren zu ziehen scheint. Oder da ist die ältere Frau, die neben einem blauen Auto der Marke «YUGO» steht

und mit dem Arm eine ausladende Geste macht, um auf etwas zu zeigen oder etwas zu erklären. Auffallend ist, dass die jüngere und mittlere Generation fehlt – höchstens vertreten durch den Mann mit den kurzen schwarzen Haaren, der bei einer Festlichkeit auf einem Friedhof, umgeben von PET-Flaschen, Plastikbechern und Esswaren, die Hand auf einen Grabstein legt.

An reinen Landschaftsbildern finden sich in der Fotostrecke drei an der Zahl. Sie zeigen alle grüne, bewaldete Hügel, wohl Aussichten aus dem Dorf auf dessen Umland, und weisen auch sonst eine auffallende Gemeinsamkeit auf: Mitten durch die Bilder verlaufen Telefonkabel, also Verbindungslien, die nicht nur innerhalb des jeweiligen Bildes das Augenmerk auf eine Form des Austauschs richten, sondern auch zwischen den Bildern Korrespondenzen herstellen. Foto Nr. 20 zum Beispiel (Abb. 2):



In solch wiederkehrenden Momenten, die motivisch nicht sofort ins Auge fallen, sich aber durch die Bildstrecke hindurchziehen, erhält der Foto-Essay seinen inneren Zusammenhalt – abgesehen von der Einheit des Schauplatzes, von dem er handelt und an dem er spielt. Diese Einheit selber dient gleichsam als Rahmung, die eine innere Bezüglichkeit der Momente überhaupt erst gewährleistet.

Zu diesen wiederkehrenden Momenten gehört auch ein reiches Repertoire an Zeichen der Zerstörung und des Zerfalls. Am auffälligsten sind sicher die Kreuze und Grabsteine, denen wir auf den Fotos Nr. 10, 12 und 13 begegnen, aber zu ihnen gehören auch all die

Formen der Bedrängnis und Beschädigung, wie sie in ausrangierten oder ramponierten Maschinen lesbar werden: in der vollgestopften Garage, wo ein Auto unter dem Müll verschwindet, in der Waschmaschine, die selbst Schmutz angesetzt hat, oder im Ofen, der selber ausgebrannt ist. Auch die Tiere scheinen die Bedrängnis zu teilen, etwa die Schweine, die in einem verdreckten Stall wie tot am Boden liegen (Foto Nr. 4), oder die Katze, die sich zwischen zwei schmutzige Gummistiefel gelegt hat und von ihnen bildlich beinahe zertreten wird.



All diesen Fotos ist ihr historischer und geographischer Index nicht auf den ersten Blick ablesbar. Es gibt aber in der Fotostrecke ein Bild, in dem der größere zeitgeschichtliche Kontext des Foto-Essays nur zu deutlich aufblitzt. Es zeigt die Aufnahme einer Wohnzimmerwand mit vielen Schränken und in der Mitte einem Fernseher sowie zwei großen Porträtfotografien von Ratko Mladić und Radovan Karadžić, den beiden Kriegstreibern des Bosnienkriegs (Foto Nr. 18, Abb. 4). Dort, wo der Foto-Essay selbstreflexiv wird und Fotos auf dem Foto zeigt, gibt er das explizite Signal, in welchen historischen Umständen er zu verorten ist. Und es sind nicht die einzigen Porträtfotografien, die in Stanišićs Foto-Essay vorkommen: Auf den Fotos Nr. 10 und 13 sind Grabsteine zu sehen von Ehepaaren, die je einzeln mit kleinen runden Porträtfotos auf dem Stein selber abgebildet sind. Sie sind keine Toten des Bosnienkriegs und also keine Opfer von Karadžić und Mladić, und dennoch stellen diese Paarungen von Porträts innerhalb der Bildstrecke ein feines Beziehungsnetz her, wie es vielleicht nur ein

Man muss solche Momente zusammentragen und einerseits in ihrer inneren Bezüglichkeit und andererseits in ihren medialen Bedingungen denken lernen, will man so etwas wie ein essayistisches Prinzip im Sinne eines Modus des ästhetischen Denkens herausarbeiten. Wenn überhaupt von einer argumentativen Struktur die Rede sein kann, so muss der Begriff der Struktur in einer möglichst variablen, gar volatilen Form gedacht werden, die auch Struktureme wie Assoziation, Deviation, Disruption oder Rekursion einschließt.

essayistisches Verfahren zu leisten vermag, das den Verweis der Bilder aufeinander mehr vorführt als erläutert.



Es sind also Momente auf den verschiedensten Ebenen in Stanišićs Foto-Essay, die ihn als essayistische Arbeit ausweisen und lesbar machen in Hinsicht auf so etwas wie ein essayistisches Prinzip. Zumeist sind es Momente, die nicht auffällig sind und schon gar nicht aufdringlich werden und eine argumentative Struktur herausstellen würden, der das essayistische Verfahren sich verpflichtet hätte. Vielmehr sind es dezente Momente, die sich erst bei näherer Betrachtung zeigen und bei genauerer Überlegung erschließen bzw. epistemisch aufschließen. Man muss solche Momente zusammentragen und einerseits in ihrer inneren Bezüglichkeit und andererseits in ihren medialen Bedingungen denken lernen, will man so etwas wie ein essayistisches Prinzip im Sinne eines Modus des ästhetischen Denkens herausarbeiten. Wenn überhaupt von einer argumentativen Struktur die Rede sein kann, so muss der Begriff der Struktur in einer möglichst variablen, gar volatilen Form gedacht werden, die auch Struktureme wie Assoziation, Deviation, Disruption oder Rekursion einschließt.

In metaästhetischer Perspektive bedeutet dies natürlich nicht, dass immer und überall dieselben oder auch nur vergleichbare Momente beobachtbar sein müssten und sich das essayistische Verfahren auf ein Set an bestimmten Momenten festlegen ließe, seien sie auch noch so abstrakt konzipiert. Aber es bedeutet, die Aufmerksamkeit und die Wahrnehmung darauf hin zu schärfen, welcher Momente sich ein als

«essayistisch» ausgewiesenes Werk in seinem jeweiligen Medium bedient, um einen epistemischen Anspruch zu transportieren und mit ästhetischen Mitteln zu artikulieren. Nur wenn sich solche Momente identifizieren und in ihren epistemischen Konsequenzen adressieren lassen, kann von einem essayistischen Verfahren die Rede sein.

Am Beispiel des Foto-Essays von Saša Stanišić lassen sich einige dieser Momente benennen, die hier im Medium der fotografischen Bildlichkeit sichtbar werden, aber eine solche Übertragbarkeit besitzen, dass sie auch in anderen medialen Vollzügen vorstellbar sind – im besonderen Fall von Stanišić auch in seinem angestammten Medium des literarischen Textes. Ein Moment ist die Prozessualität und Serialität der Bilder, die in ihrer Abfolge eine narrative, deskriptive und/oder argumentative Struktur erzeugen. Erst in dieser Abfolge werden auch die Lücken überhaupt erst sichtbar, die vielleicht gerade das entscheidende Moment eines essayistischen Verfahrens bilden – im vorliegenden Fall namentlich das Fehlen der jüngeren und mittleren Generation. Ein anderes Moment sind die Referenzen und Korrespondenzen, wie sie bei Stanišić etwa in den Kabeln erkennbar werden und in ihrer inneren Bezüglichkeit einen Bedeutungsüberschuss produzieren, der vom Essay nicht explizit ausformuliert werden muss. Und schließlich gehört das selbstreflexive Moment dazu, das unterschiedlichste Formen annehmen kann und sich bei Stanišić als Foto im Foto zeigt.

Es sind solche Momente, in denen das essayistische Prinzip nicht nur die eigene Verschränkung von Ästhetik und Epistemik postuliert und legitimiert, sondern in denen es auch eine thematische Setzung vollzieht, wie sie weder ein Titel noch eine Bildlegende zu leisten vermag. Es ist eine diskrete Setzung. Und vielleicht besteht genau in dieser Diskretion ein weiteres Merkmal des essayistischen Prinzips und ein Moment, das es als originären Modus des ästhetischen Denkens ausweist: dass es zeigt statt erklärt, in diesem Zeigen aber ein Erklären einschließt.

[Abb. 1–4] Stanišić, Saša (2009): »Ich sehe immer Sommer«. Foto-Essay.
In: Zeit online, 19. November 2009; online unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2009-11/bg-oskorusa> [zuletzt abgerufen am 19.08.2022].

Essay 8/9