

Gdańsk 2015, Nr. 32

Balasundaram Subramanian
Indian Institute of Technology Mandi

Das postkathartische Moment moderner Essayistik. Zum Essay „Der blinde Schütze“ von Rudolf Kassner

The post-cathartic aspect of modern essayism. On Rudolf Kassner's essay „The Blind Marksman“. It may be argued that the origins of the essay coincide with the advent of modernity and its concomitant, namely the rise of individualism. In avoiding sterile scholastic doctrines and dogmas of medieval schoolmen, the essay, as pioneered by Montaigne, develops a healthy scepticism capable of accommodating a plurality of opinions on all matters human. In the evolution of the essay, Nietzsche and Kassner may be regarded as prime representatives of two influential tendencies: of scepticism rooted in a cathartic process of making life bearable through aesthetic play on the one hand and, on the other, of anti-dogmatism steeped in the post-cathartic free play of reason and emotion in the synesthetic mode.

Keywords: scepticism, post-catharsis, tragedy, sacrifice, idealism

Es kann behauptet werden, dass der Ursprung des Essays mit dem Anbruch der Moderne und deren Begleiterscheinung, nämlich dem Emporkommen des Individualismus, zusammenfällt. Montaigne gilt als Wegbereiter des Essays. Indem er die sterilen scholastischen Doktrinen und Dogmen mittelalterlicher Schulphilosophen vermieden hat, hat er eine gesunde Skepsis entwickelt, welche fähig ist, eine Vielfalt von Meinungen über alles Menschliche zuzulassen. Bei der Evolution des Essays darf man Nietzsche und Kassner als Hauptvertreter zweier einflussreicher Tendenzen betrachten: auf der einen Seite die im kathartischen Prozess wurzelnde Skepsis, welche das Leben durch das ästhetische Spiel erträglich zu machen versucht, und auf der anderen der Antidogmatismus, der von der postkathartischen Durchdringung des sich frei entfaltenden synästhetischen Spiels zwischen Denken und Fühlen gekennzeichnet wird.

Schlüsselwörter: Skepsis, Post-Katharsis, Tragödie, Opfer, Idealismus

Den vier blinden Menschen Hindostans wird nachgesagt, sie haben um einen Elefanten herumgestanden und versucht, allein mithilfe Ihres Tastsinnes den Dickhäuter beim Namen zu nennen. Einzelne Glieder des Tieres wurden dabei eigenwilligen Deutungen unterworfen, und so ist – parabolisch gesprochen – das phänomenale Zerrbild des Kolossalen entstanden. Die Versuchung liegt nahe, diese Parabel auf sämtliche Versuche, die Essayform in ihrer Wesenheit zu entlarven, zu übertragen. Denn jedes Mal, wenn man glaubt, den Essay definatorisch im Griff zu haben, entzieht er sich der konkreten Festlegung. Schon die Übersetzung des Wortes Essay bringt mehrere Probleme mit sich. Wie Robert Musil in dem „Mann ohne Eigenschaften“ pointiert, enthält der Essay „nur ungenau die wesentlichste

Anspielung auf das literarische Vorbild.¹ Der Essay sei „nicht der vor- oder nebenläufige Ausdruck einer Überzeugung, die bei besserer Gelegenheit zur Wahrheit erhoben, ebenso gut aber auch als Irrtum erkannt werden könnte.“² Der Essay sei eher die „einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt.“³ Im Verweis auf das „innere Leben“ darf man eine deutliche Anspielung auf Montaigne vernehmen, auf den Gründungsvater des modernen Essays, der bestrebt war, mit seismographischer Sensibilität sein bewegtes Innenleben darzustellen – ein schriftstellerisches Unterfangen, das die vielfältigen Denkipulse und Gefühlsregungen zeitgleich zu umschließen versucht, welche die Erfahrungswelt des Einzelnen begleiten. Das Dilemma des Essayisten, der versucht ist, seine Gedanken- und Gefühlswelt im Entstehungsmoment getreu wiederzugeben, selbst wenn sie unterschiedliche und widersprüchliche Wahrheitsansprüche erheben, formuliert Musil noch anschaulicher um: „Ein Mann, der die Wahrheit will, wird Gelehrter; ein Mann, der seine Subjektivität spielen lassen will, wird Schriftsteller; was soll ein Mann tun, der etwas will, das dazwischen liegt?“⁴ In der Tat ist es dieser Zwischenraum, der Raum zwischen den schwankenden Wahrnehmungspolen rational bedingter Objektivität und gefühlsbetonter Subjektivität, den der Essay für sich beansprucht.

In der langen, fast 500 jährigen Entwicklungsgeschichte europäischer Essayistik laufen stets Versuche nebenher, den Essay in seiner Wesenheit aufzudecken, die Praxis essayistischen Schreibens durch kritische Reflexion zur theoretischen Dignität zu erheben. Die Frage mag jedoch dahingestellt bleiben, ob solche theoretische Erwägung signifikanten Erkenntnisgewinn mit sich brächte. Aristoteles hat uns schon davor gewarnt, den Untersuchungsgegenstand nicht durch unbotmäßige Befragung zu überfrachten, und dies sogar zum Kennzeichen des gebildeten Menschen erhoben.⁵ Es empfiehlt sich daher, über einen Umweg an das Thema heranzugehen, nämlich über die Frage nach dem geistesgeschichtlichen Umfeld, das der Entwicklung des modernen Essays den Boden bereitet hat.

Die Genese des Essays lässt sich leicht auf die Anfänge der Moderne zurückverfolgen. Sie geht auf den geistesgeschichtlichen Wandel zurück, mit dem das Individuum buchstäblich sein Haupt erhebt. Es bleibt nach wie vor allerdings dabei die Frage, wo die historische Zäsur zu setzen wäre bzw. wo die Tradition aufhört und wo die Moderne anfängt. Ein einschneidendes, gar dramatisches Moment – buchstäblich am Scheideweg der Geschichte situiert – bietet uns die Eingangspartie des „Faust“, nämlich das „Vorspiel auf dem Theater“. Das Vorspiel liefert in seiner kontrastreichen Fülle das Gegenbild zum Platonischen Höhlengleichnis.⁶ Bei Platon befinden sich die Zuschauer in einer dunklen Höhle. Diese haben seit ihrer Geburt nur auf die ihnen gegenüberstehende Wand der Höhle sehen können, weil sie an Hals und Schenkel gefesselt sind und ihren Kopf nicht herumdrehen können. Licht haben die Gefangenen von einem Feuer, das draußen vor dem Eingang der Höhle brennt. Zwischen den Gefangenen und der Lichtquelle werden wie in einem Puppentheater

¹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1957, S. 260.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Musil, a.a.O., S. 261.

⁵ Aristoteles, *Nichomachische Ethik*, I, 1094, b 24.

⁶ Platon, *Politeia*, 515a-c.

Gegenstände getragen, welche ihre Schatten an die Wand werfen. Sehr selten vermag ein Gefangener sich von seinen Fesseln bzw. von seinem Unverstande zu befreien und der Quelle des Lichts entgegenzustreben. Platon schildert, wie die dramatischen Momente dialektischen Aufstiegs aus der Höhle letztendlich zur unmittelbaren Wesensschau des ewig Wählenden führen.

In Goethes Nachahmung des Platonischen Urtheaters sitzen die Zuschauer des Vorspiels freiwillig „gefesselt“ vor der Bühne in freudiger Erwartung auf die bevorstehende Unterhaltung. Sie brauchen den Kopf nicht einmal zu wenden, denn draußen gibt es keine Lichtquelle. Das Theater verfügt über sein eigenes Blendwerk, „das groß’ und kleine Himmelslicht.“ Mit der Errungenschaft der Technik erweist sich die jenseitige Quelle des Lichtes als völlig überflüssig. Oder, um es anders zu formulieren: es besteht keine Transzendenz mehr; was von Menschenhand gemacht, ist des Menschen Geist nicht fremd. Ein weiteres Implikat des Urtheaters: es verselbständigen sich die Bereiche des Übernatürlichen, des Natürlichen, und des Menschlichen. Selbst die Politik büßt dabei ihre ordnungsstiftende zentrale Rolle ein, und so vagabundiert sie als eine unter anderen gleichwertigen Komponenten wie Kultur, Anthropologie, Soziologie, Wirtschaftswissenschaft u. dgl.

Noch überflüssiger scheint die Frage nach einem Drehbuch zu sein. Dem Theaterdichter fehlt ein Manuskript, ein Skript. Oder, wenn man es gar so will, die Schrift – bzw. die Vorschrift, die Heilige Schrift.⁷ Es ist diese Spannung zwischen der Heiligen Schrift und deren Abwesenheit, welche der Moderne auf eindeutige Weise ihr Gepräge verliehen hat. Mit der Moderne verzeichnet auch das politische Denken eine deutliche Gewichtsverlagerung, und zwar verschiebt sich der Akzent vom Transzendenten zum Immanenten, vom Göttlichen zum Menschlichen, vom Sein zum Werden, von der Ewigkeit zur Zeit.⁸ In diesem Spannungsgefüge entsteht auch der Freiraum für den sich anbahnenden Individualismus und für die Sprache selbst als adäquates Medium für die Belange dieses Individuums.

Freilich entwickeln sich somit auch zwei Sprachtendenzen, oder richtiger gesagt, zwei Sprachkulturen. Diese manifestieren sich in aller Vielfalt vor allem gegen das Ende des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die eine Kultur pflegt die Sprache des offenen, selbstbesinnenden Bewusstseins, aufgeschlossen für die nun beinahe aus den Fugen geratene Wirklichkeit – wie im „Brief des Lord Chandos“ von Hofmannsthal beispielsweise – und welche konsequent versucht ist, die neue Wirklichkeit mittels einer völlig neu geschmiedeten Sprache zu erfassen. Die andere Sprachkultur hingegen entspringt dem Versuch, der überbordenden Realität ganz eigenwillige ideologische Erklärungen überzustülpen – und spricht somit die Sprache des begrenzten Bewusstseins. Weil sich der Essay im approximativen Umkreisen seinem Gegenstand nähert, weil er die Spirale der Leiter, weil er das kurvenreiche Denken der geradlinigen Ausführung vorzieht, neigt er ostentativ zur Sprache des offenen Bewusstseins. Mit der Sprache des begrenzten Bewusstseins hingegen verfällt man eher der Diskursschule: statt Rhetorik und dessen Gegenstück, nämlich der Dialektik, als Richtschnur der breit angelegten Essayform, walten nun Sprechakt und Sprechhandlung, statt der imaginativen

⁷ Siehe hierzu den Kommentar des Verf., Goethes Apologie für die Dichtkunst. Über das Urtheater zu Beginn des Faust, in: Acta Germanica, Bd. 13, S. 117–139.

⁸ Dante Germino, Machiavelli to Marx, Modern Western Political Thought, Chicago/London 1972, S. 8.

Ideenwelt des Essayisten die sterile Idealwelt des Diskursvertreters als Ansatz für aseptisches Argumentationsverfahren. Um dem Höhlengleichnis eine allerletzte Deutung abzurufen: Für die Vertreter der Sprache des offenen Bewusstseins ist die Höhle in der Tat eine Entdeckung, wenngleich eine irritierende. Für die Verfechter des Diskurses ist sie eher eine Erfindung, daher wohl auch der rationalen Analyse zugänglich, und so steht in diesem Sinne jede Äußerung, jede Aussage unter Ideologieverdacht.

Nach diesem Exkurs dürfen wir zum Thema dieses Aufsatzes übergehen, nämlich zu dem Essay „Der blinde Schütze“ von Rudolf Kassner (1875–1959).

Rudolf Kassner zählt noch heute zu den unbekanntesten Größen des intellektuellen Firmaments deutscher Provenienz. Die Bandbreite seines Einflusses ist nicht zu unterschätzen; namhafte Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts haben der Wirkung seiner tiefgründigen Einsichten auf ihr eigenes Schreiben, gar auf ihre eigene Dichtexistenz, großzügig Tribut gezollt, so zum Beispiel Dichter wie Rilke und Hofmannsthal, Dürrenmatt und Botho Strauß, Eliot und Auden. Ohne Vorbehalt kann man ihn in die essayistische Tradition einreihen, die mit Montaigne ihren Anfang nimmt.

Mit der Behauptung, er sei kein Philosoph,⁹ hat Montaigne den Freiraum für sein Schreiben gewonnen, welches keiner Schule, keinem System, keinem Thema, keinem Erkenntnisziel verpflichtet ist.¹⁰ Montaignes Abneigung gegenüber dem philosophischen Diskurs sowie seine skeptische Ablehnung sämtlicher Schulphilosophien und scholastischer Doktrinen werden grundlegend für seinen Durchstoß zum Genre des Essays, der – um es etwas locker zu formulieren – weniger durch die Zielorientiertheit als durch zielloses Umherirren gekennzeichnet ist. Für den freidenkerischen Geist ist der Weg, den man einschlägt, bedeutender für die Erkenntnissuche als irgendwelche vorgegebene Zielsetzung. Es kommt vielmehr darauf an, wie man ans Ziel gelangt als auf das Ziel selbst. Von dieser antidogmatischen Einstellung schreibt Stefan Zweig in seinem Essay über Montaigne:

„Er versucht nie, seine Gedanken zu Pillen zu drehen, die anderen helfen sollen. Was er gesucht hat, hat er für sich gesucht. Was er gefunden hat, gilt für jeden anderen genau soviel, als er davon nehmen will oder kann. Was in Freiheit gedacht ist, kann nie die Freiheit eines anderen beschränken.“¹¹

Es ist diese Haltung, die allmählich bei Montaigne einer gesunden Skepsis Platz weicht, welche letzten Endes sämtliche Meinungsverschiedenheiten auf der Basis großzügiger Toleranz ohne jegliche Suche nach Lösungen im affektiven Gleichgewicht zusammenhält. Ein deutlicher Widerhall dieser Einstellung ist auch bei Kassner zu hören: „Ich besitze kein System und somit auch nicht die Sprache des Systems. Darum muss ich mir alles in Dramen umwandeln und zum Spieler den Gegenspieler suchen.“¹²

Diese Einstellung rückt Kassner in die Nähe des Platonischen Dialoges, dessen Wesensverwandtheit mit dem Essay seinen Zeitgenossen nicht entgangen ist. Paul Valéry z.B. hat

⁹ Essais, III, 9.

¹⁰ Siehe dazu den Eintrag von Gerhard Haas über den Essay, S. 611–612, in: Fischer Literaturlexikon, Bd. I. Hg. Ulfert Rickleffs, Frankfurt am Main 2002.

¹¹ Stefan Zweig, Montaigne, Frankfurt am Main 2005, S. 59.

¹² Zitiert nach Eudo C. Mason, For Rudolf Kassner's Eightieth Birthday, in: German Life and Letters, Bd. VII/1953–54, S. 88.

vergeblich versucht – in seinem sokratischen Dialog „Eupalinos oder der Tanz der Seele“ – die Dialogform wiederzubeleben. Vergeblich wohl, denn das Rezept für die Dialogführung scheint seinerzeit abhanden gekommen zu sein, zumal die rigid gewordenen Scheidelinien zwischen dem Kreativen und Kritischen, dem Intuitiven und dem Imaginativen, dem Mechanischen und dem Teleologischen keine Grenzübergänge zuzulassen scheinen. Um dieser Spaltung entgegenzuwirken, setzt sich Kassner für die Wissenschaft der Physiognomik ein. In unserer heutigen Zeit, wo „...der Mensch nur so sei, wie er aussehe, weil er nicht aussieht, wie er ist“,¹³ wird es zur Aufgabe der Physiognomik, von dieser Diskrepanz aus auf die ihr zugrunde liegende Einheit zu schließen. Um diese Spannung zwischen Anschein und Sein aufzuheben, beruft sich Kassner auf die tiefe Einsicht Goethes: „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist...Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.“¹⁴

Kennzeichnend für Kassners Sprache ist eine aus dem Ur-Staunen hervorgerufene bezaubernde Bilderfülle voller Bewegtheit, die anstelle analytischer Begriffe durch das bewusste Einsetzen des Paradoxes und des Zeugmas das Kleine und das Große, das Nahe und das Ferne, immer wieder in einen sinnvollen Zusammenhang einrücken, um dabei zu den tiefstinnigsten Einsichten zu gelangen. Kassner selbst, der die begrifflichen Abstraktionen des analytischen Denkens und die damit öfters einhergehenden Verdinglichungen vermeidet, bekennt sich zu dieser seiner physiognomischen Gesamtschau zugrundeliegenden, unerlässlichen synthetischen Denkweise:

„In meinen Gleichnissen und Gesprächen kommen immer nur die beiden vor: der Eine – der Andere, nie der Dritte. Den Dritten gibt es nicht. Der Dritte als vorhanden, als existent gesetzt, hebt das Gleichnis, das Gespräch, den Dialog, den unendlichen, ewigen auf.“¹⁵

In der Tat prägt ein synthetisches, audio-visuelles Eidos den aufgeschlossenen Charakter seines Denkens; im Zuge des dialoghaften, offenen Diskurses speist gleichsam jede Idee ihre Gegenidee; und in der dramatisch zugespitzten Intensität rhythmischen Denkens überwindet die synthetische Vernunft jeglichen Systemzwang, gar alle Schranken des Rationalen. In der Vermittlung zwischen dem, was zum Vorschein kommt, und dem, was im Verborgenen bleibt, sieht diese physiognomisch geschulte Archäologie auf die Synthese ab, auf die Verkettungen und Verknüpfungen synchroner sowie diachroner Erscheinungen in ihrer kulturübergreifenden Bedeutung.

Vergleicht man die synthetische Vernunft mit dem „Philosophieren mit dem Hammer“, so wird die Differenz zwischen den Antipoden der deutschen Geisteskultur ersichtlich, nämlich der entscheidende Unterschied zwischen Nietzsche und seinem jüngeren Zeitgenossen Kassner. Der Unterschied beispielsweise zwischen Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und Kassners „Der indische Idealismus“ ist nicht ohne Bedeutung für das Verständnis zweier

¹³ Rudolf Kassner, Zahl und Gesicht, in: Ernst Zinn u. Klaus Bohnenkamp (Hg.): Sämtliche Werke in zehn Bänden, Pfullingen 1969–1991, hier Bd. III, S. 192.

¹⁴ Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 18, S. 567

¹⁵ Zitiert nach Eudo C. Mason, For Rudolf Kassner's Eightieth Birthday', a.a.O., S. 88.

distinktiver Tendenzen essayistischer Kultur. Sowohl inhaltlich als auch formal werden die beiden Werke jeweils zum Vorbild für zweierlei Richtungen in der essayistischen Praxis.

Zuerst aber Nietzsche. Der agonale Streit zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen wird Nietzsche zur Grundstruktur der griechischen Tragödie: Das Dionysische steht für den Rausch im Zeichen der Musik, für die maßlose Steigerung der Gefühlsintensität, für die rückhaltlose Selbsthingabe bis zur vollkommenen Identifizierung mit dem Gott selbst; das Apollonische dagegen steht für ruhige Besonnenheit, für Mäßigung, für die Individuation, für die Beschwichtigung und Verharmlosung elementarer Gefühlsausbrüche und Ängste mittels ästhetischer Tarnung. Es ist ein abgründiges Wechselspiel zwischen zweierlei Affekten: Auf der einen Seite die schreckliche Einsicht in das Drama von (Da-)Sein, in die Urängste des Menschseinmüssens, und auf der anderen die ‚Urbegierde nach dem Schein‘, das Verlangen, die unmittelbar ins Auge geschauten Daseinsängste durch den Schleier des Ästhetischen zu verbannen. Es ist dieses Drama, das mit einer kathartischen Wende das Leben erträglich macht: „Denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.“¹⁶ In der Tat bergen diese polaren Gegensätze in sich die Vitalkraft der Zivilisation bzw. deren kulturstiftendes Potential. In Nietzsches polemischer, etwas eigenwilliger Deutung führt erst die sokratische Dialektik zur Schwächung der tragischen Kultur. Schon hier zeigt sich bei Nietzsche die essayistische Tendenz, das Traktatmäßige zu tangieren.

Nach Nietzsche inauguriert Sokrates den ‚Typus des theoretischen Menschen‘, der auf kluge Weise dümmer ist als das alte Drama. Sokrates ist der Zuversicht, man könne mit Hilfe kausalen Denkens bis in die tiefsten Abgründe des Seins vordringen, sogar die Struktur des Seins erkennen. Im rationalen Optimismus des Sokrates, der quer steht zur „tiefen Duplizität des Apollonischen und des Dionysischen“, erblickt Nietzsche den Untergang der antiken Tragödie. Im rationalen Optimismus erblickt er auch den Ursprung unterschiedlicher Welterklärungen philosophischer oder religiöser Provenienz, welche den Einblick in die Unmöglichkeit von Metaphysik verstellen. Schon die Pluralität der Welterklärungen ist Indiz dafür, dass man keine verbindliche Aussage machen kann. Die Verwerfung der Metaphysik ist nicht ohne Konsequenz für Nietzsches Skepsis und die dadurch freigesetzte schöpferische Kraft, wie Leslie Paul Thiele in seiner tiefgründigen Nietzsche-Studie eindringlich betont:

„Nach Nietzsche spielt die Philosophie eine zweifache Rolle. An erster Stelle sät sie die Samen des Verdachts, zerstört die falschen Herrschaftsansprüche der Religion, Metaphysik und Moral. An zweiter Stelle versucht sie uns in ein schöpferisches Experimentieren mit dem Leben einzubeziehen, um die durchs eigene Handwerk erzeugte Leere zu füllen. Das Ergebnis ist die Umwertung der Werte, deren Zerstörung und spätere experimentelle Substitution. Alle Systematisierung signalisiert das Fehlen der Redlichkeit; sie vernebelt unser defizitäres Wissen dadurch, dass wir uns in Begrifflichkeiten verfangen. Der wahre Philosoph konstruiert nicht Philosophie, um den eigenen Zweifelsfällen aus dem Wege zu gehen. Er sucht nach praktischen Wegen, um ein skeptisches Leben auf verbesserte Art zu führen. Man kann behaupten, Nietzsche hat die Philosophie nicht als Dogma vorgeschrieben, sondern als Steuerungsmechanismus der Forschung. Skeptizismus und Experimentieren erweisen sich als sich gegenseitig ergänzende Dispositionen.“¹⁷

¹⁶ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Werke in drei Bänden, Hg: Karl Schlechta, München 1954, hier Band I, S. 13.

¹⁷ Leslie Paul Thiele, Friedrich Nietzsche and the Politics of the Soul, A Study of Heroic Individualism, Princeton 1990, S. 110. Meine Übers.

Erst in diesem Kontext ist Kassners Nietzsche-Kritik zu begreifen. Diese findet nicht unmittelbar statt, eher andeutungsweise in seiner Darstellung der indischen Lebensweise, die im auffälligen Kontrast zum griechischen Leben das Tragische kennt, aber die Tragödie zu vermeiden gewusst hat. Mit leidenschaftlicher Ergriffenheit erfasst er den wahren Kern des indischen Idealismus. Er stellt fest, dass in Indien Denken und Fühlen eine einzigartige Verschmelzung eingehen, deren Rhythmik bis an die Musik heranreicht.

„So offen, so ganz Musik ist der indische Idealismus. Der Indische Idealist denkt zu Ende. In diesem Zu-Ende-Denken ist alle Dogmatik enthalten. Der Indische Idealist denkt bis zum Gefühl. Sein Denken begeistert ihn. Er kennt im Grunde keinen Widerspruch zwischen Denken und Fühlen. Der Abendländer löst den Widerspruch zwischen Denken und Fühlen entweder systematisch, durch das Dogma, oder der Widerspruch bleibt ihm dramatisch. Im Idealismus des Inders, in der leidenschaftlichen Dialektik der Upanishads sind das Dogma und das Drama beide enthalten.“¹⁸

Und bei der Fortführung dieser Thematik weist er auf die Wesensverwandtheit dieser Dialektik mit der Mystik hin:

„In Indien ist der Gedanke geboren, Licht und Blut, „seiend“, wie es heißt, der Inder denkt, weil er liebt. Sein Denken ist nicht der Umweg, sondern der Weg seiner Natur ... Denn das Indische Denken ist nackt, wie die Musik nackt ist, und dieses nackte Denken ist Mystik.“¹⁹

Das rationale Denkvermögen bedarf des Systems, der Logik des von einem Anfang und einem Ende eingegrenzten Systems. Aber das fühlende Denken und das denkende Fühlen des Inders führt im Augenblick des schöpferischen Ausbruchs zur Vernichtung aller Grenzen, es gibt weder Anfang noch Ende, weder eine ‚arche‘ noch ein ‚apeiron‘; und alle scheinbaren Gegensätze, sämtliche scheinbaren Widersprüche alltäglicher Lebenserfahrung werden damit gleichsam aufgehoben. Die tiefe Bedeutung des Opfers ist Selbstschöpfung; „im Opfer geht der Mensch das Schaffen zurück.“²⁰ Im Opfer werden alle Gegensätze aufgehoben, sogar identisch. Daher ist im Opfer das Schaffen Erkenntnis, „die Erkenntnis Seligkeit, die Seligkeit Verehrung, die Verehrung Wissen.“²¹ Der Sinn des Opfers besteht darin, dass der Opfernde sein Handeln leidet und sein Leiden handelt. Mit dieser gedrängten Formulierung werden das Opfer und die Tragödie gegeneinander abgegrenzt:

„In der Tragödie wird der Mensch geopfert. Die Tragödie ist ein umgekehrtes Opfer...Aus dem Opfer ist die Tragödie entstanden: das ist ein Naturprozeß. Im Indischen Idealismus, in der Mystik überhaupt ist die Tragödie wieder zum Opfer geworden: das ist ein Geistesprozeß, und wie immer im indischen Gedankenleben ist der Geistesprozeß ein umgekehrter Naturprozeß. Mythos und Mystik berühren sich dialektisch, wie wohl sie in der Natur, in der Erfahrung immer durch die Tragödie einerseits und das Opfer andererseits auseinandergehalten sind.“²²

¹⁸ Rudolf Kassner, *Der Indische Idealismus*, a.a.O., Bd. I, S. 440.

¹⁹ Kassner, a.a.O., Bd. I, S. 441.

²⁰ Kassner, a.a.O., Bd. I, S. 452.

²¹ Kassner, a.a.O., Bd. I, S. 453.

²² Kassner, a.a.O., Bd. I, S. 455.

Mit dieser Unterscheidung wird ein gewichtiges Moment für Kassners Untersuchung gewonnen. Die Vernichtung des Objekts im Opfer findet ihre Entsprechung darin, dass der Idealismus der Tragödie entgangen ist, sie gleichsam verschluckt hat. Besteht der Schwerpunkt der Tragödie im kathartischen Moment, so ist im Falle des Opfers die postkathartische Gelöstheit die Kennmarke des Schöpferischen.

Um die Tragweite dieser Erkenntnis zu verstehen, verweise ich auf den posthum erschienenen Aufsatz Kassners, nämlich den Essay „Der blinde Schütze“. Im Zen-Adepten, der geschlossenen Auges treffsicher den Pfeil abschießt, entdeckt Kassner ein analoges Sinnbild für den Sich-Opfernden. Mit diesem Symbol hat Kassner im Sterbejahr in aller Geschlossenheit und Gediegenheit eine deutliche Alternative zum dialektischen Aufstieg im Platonischen Sinne dargestellt, oder noch richtiger gesagt, den dialektischen Aufstieg um eine weitere Möglichkeit ergänzt.

Im Gegensatz zu Nietzsche, der von der Vergangenheit auf die Zukunft überspringt,²³ lässt Kassner Vergangenheit und Zukunft in der Daseinsdichte der Gegenwart aufgehen. Im Zusammenfluss des Magischen, des Mythischen und dessen rationaler Analyse im Zeichen der Moderne erblickt er die Möglichkeit, die Sprache des offenen Bewusstseins zu Wort kommen zu lassen.

Im Platonischen Dialog hat das aporetische Moment, wo man weder ein noch aus weiß, den Stellenwert der Katharsis. Erst darauf folgt der dialektische Aufstieg, der in der Idee bzw. im Eidos den Erkenntnisgewinn herbeiführt. Der blinde Schütze hat aber kein Ziel vor Augen, es sei denn, dass man das Unendliche als Ziel bezeichne. Weil das Unendliche aber nicht das Maßlose bedeutet, versetzt man ihm als Notbehelf eine Grenze. Aber der blinde Schütze ist weder einem aporetischen noch einem kathartischen Moment ausgesetzt. In seiner Blindheit verschließt er sich sämtlichen Sinneseindrücken, was so viel bedeutet, dass er dem Ich tot ist. Stirbt der Wille, so ist man auf die grenzenlose Spannweite des Unendlichen eingestimmt. Beim Ausbruch dieses Erlebnisses ist man *n i c h t* mehr. Der blinde Schütze kennt weder Volition noch Velleität; er ist weder für noch gegen etwas, er reagiert nicht. Wenn das Ego erlischt, hören damit auch die vielen Identitäten des Selbst und dessen Stimmen auf. In dieser unendlichen Stille ist man *n i c h t* – es besteht das Gewahrsein, und nicht mehr etwas, dessen man gewahr werden muss. Die Ichlosigkeit bedeutet, dass man überall zugegen ist, Innen und Außen, im Bogen sowie am Pfeil, am Anfang sowie am Ende, am Weg sowie am Ziel. Die Nicht-Reaktion scheint der Quell- und Angelpunkt ichlosen Handelns zu sein. Daher behauptet Kassner:

„Vom Pfade... ist zu sagen, dass auf ihm jede Idee zugleich Akt sei, wodurch sie sich von der Platonischen abhebt...So unterscheidet sich, noch einmal, seine Idee von der Platons, der Griechen, die Gesicht ist und vom Gesicht her weiter Ordnung, Zahl etc. Die Ordnung des blinden Schützen aber liegt im Pfad selbst, ist der Pfad.“²⁴

²³ So z.B. seine Hoffnung, dass die Musik (Wagners) in absehbarer Zeit die vom rationalen Optimismus verdrängten Vitalkräfte der antiken Tragödie freisetzen kann.

²⁴ Kassner, *Der blinde Schütze*, a.a.O., Bd. X, S. 560.

Im Prozess des Loslassens vom Bogen schlägt der Zweck ins Mittel um, und so ist das Unendliche überall präsent als Mitte. Es ist einerlei, ob der Pfad die kathartischen Phasen durchschreitet oder – wie es bei allen Hindus üblich ist – erst dort anfängt, wo die Katharsis schon längst überwunden ist. Letzten Endes kommt es auf die Musik an. Welche Optionen stehen uns zur Verfügung? Katharsis, Überwindung der Dissonanz durch den dirigistischen Willen zugunsten einer künstlich erzeugten Harmonie, oder die Melodie, die vorbehaltlose Hingabe an die Musik, deren unerbittlicher Rhythmus uns vollkommen erfasst, uns fortträgt und nirgends stehen bleibt?

Zum Schluss muss man die Frage stellen, welche Folgen es zeitigt, wenn der essayistische Ansatz kathartisch oder postkathartisch seinen Anfang nimmt. Im postkathartischen Modus scheint die synästhetische Bezugsetzung zwischen Denken und Fühlen einen größeren Spielraum für die Integration sämtlicher, sich scheinbar widersprechender Erfahrungsmomente zuzulassen. In diesem Sinne scheint das Postkathartische der überlegene Modus für die ruhigere und besonnenere Ausführung essayistischer Perspektiven zu sein als die Katharsis, die gezielt nach der Lösung miteinander konkurrierender Werte strebt, um nicht zu sprechen vom damit einhergehenden Spiel des ästhetischen Scheins. Selbst wenn eine eindeutige Antwort ausbleiben mag, darf man auf die vortreffliche Einsicht Michel Oakeshotts in das Wesen der Dichtung aufmerksam machen: „The voice of mankind is the voice of poetry in endless converse.“