

Gdańsk 2015, Nr. 32

Wolfgang Müller-Funk

Universität Wien

Henkel, Brücke und Tür. Ein kurzer Kommentar zu Georg Simmels Essayismus

A jug's handle, a bridge and a door. A short commentary on essayism of George Simmel. Firstly, this essays discusses the critical arguments Adorno's against Simmel's 'bourgeois' essayistic style. In a second step, it analyses all the elements which are characteristic for Simmel's style and which are really in contrast to Adorno's negative dialectic: a gesture of observing a concrete phenomenon, a relational mode of thinking in which separating and connecting build a irredeemable unit, a permanent ambivalence which is the result of Simmel's 'relationalistic' attitude.

Keywords: ambivalence, relation, phenomenology of small things, separating and consulting

Der Aufsatz über Simmels Essayismus diskutiert zunächst die kritischen Punkte, die Adornos Unbehagen an dessen ‚Bürgerlichkeit‘ ausgelöst haben. In einem zweiten Schritt stellt er die Elemente heraus, die den Stil Simmels prägen und in der Tat konträr zu Adornos negativer Dialektik sind: Dazu gehören der Gestus des Konkreten, die scheinbar bloße Betrachtung und ein Relationismus, der Trennen und Verbinden in einen unaufkündbaren Zusammenhang bringt und durchgängig Ambivalenz erzeugt.

Schlüsselwörter: Ambivalenz, Relation, Phänomenologie der kleinen Dinge, Trennen und Verbinden

Georg Simmel hat sich posthum die Feindschaft eines nach ihm berühmt gewordenen Philosophen zugezogen, der wie Simmel selbst fraglos die Kriterien dessen erfüllt, was man nicht ohne selbstironischen Vorbehalt als „Essayismus“ bezeichnen kann.¹ Die Rede ist von Theodor Wiesengrund Adorno, der in seinem 1965 zu Ehren von Siegfried Unseld publizierten Essay „Henkel, Krug und frühe Erfahrung“ kein gutes Haar an dem Lebensphilosophen, Kulturtheoretiker und Mitbegründer der deutschen Soziologie lässt. Adornos einflussreicher Essay spielt auf überaus problematische Weise Simmel gegen den von ihm an dieser Stelle beinahe hymnisch besprochenen frühen Ernst Bloch aus; die in dem Essay

¹ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995; Christian Schärf, *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999; Peter V. Zima, *Essay/Essayismus. Vom theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg 2012; Slawomir Leśniak, *Die Entwicklung des Essays. Literarische Transformation der mathematischen Funktionalität bei Rudolf Kassner, Walter Benjamin, Robert Musil und Vilém Flusser*, Würzburg 2013; Eine Rezension der beiden letzten Monographie seitens des Verfassers („Der Essay als Intertext. Rezension über zwei neue Publikationen über Essay und Essayismus“) wird in der Zeitschrift „Sprachkunst“ 2014 erscheinen.

enthaltenen Verdikte und expliziten Empfehlungen, Simmels angeblich überholte Texte nicht zu lesen, dürften maßgeblich dazu beigetragen haben, dass Simmel erst sehr viel später, nicht zufällig in der Periode der „unerträglichen Leichtigkeit des Seins“ (Kundera), der „Postmoderne“, wiederentdeckt worden und heute immerhin in einer Gesamtausgabe präsent ist.²

Immerhin verrät Adornos Interesse für Simmels Essay über den Henkel³, dem er Blochs kurzen Text über einen alten, henkellosen Krug aus dem „Geist der Utopie“ entgegenstellt, ein feines Gespür für die Eigenart des ‚anderen‘ Essayisten, enthält doch dieser Essay über ein scheinbar nebensächliches Detail im Kern die gesamte Methodik Simmels. Was Adorno zuvor über den frühen Bloch und sein Werk „Geist der Utopie“ (1918)⁴ sagt, lässt sich füglich auch von Simmel sagen, dass nämlich das Spezifische von Simmels Werk in seinem „Gestus“ zu suchen sei.⁵

Und dieser Gestus ist es, der Adornos Ablehnung, die sich ausdrücklich auf die eigene jugendliche Erfahrung beruft, provoziert. Simmel wird als blasierter Bildungsbürger und Geschmäckler, der einer ‚Erkenntnis‘, die „mehr sein will als der selbstgenügsame Leerlauf ihrer prästabilisierten Apparatur“ nicht genügt, angesehen und verspottet.⁶ Adorno steigert seine Philippika noch, wenn er rhetorisch befindet: „Ob die Haltung dessen, der beim Tee respektvoll Lauschenden derart unverbindlichen esprit offeriert, der Pedanterie des Katheders überlegen ist, darüber lässt sich streiten.“⁷ Um seine Ablehnung polemisch abzurunden, bemüht er sogar einen Ausdruck des von ihm häufig gezausten Freundfeindes Bertolt Brecht, der – so Adorno – für den Gestus des Feinsinns die Metapher des „Silbergriffels“ verwendet habe.⁸

Unverkennbar macht sich bei Adorno, dessen eigener Jargon und Gestus, den Brecht recht bissig als den Habitus der *T u i s* verspottete,⁹ selbst höchst präventios ist, eine tief-sitzende Aversion gegen Simmels Gestus und darüber hinaus gegen dessen essayistischen Schreibstil geltend. Gewiss mag hier auch eine uneingestandene Verwandtschaft eine gewisse Rolle spielen, eine Ähnlichkeit, die den Wunsch nach Abgrenzung hervorruft: Denn die (jüdische) bildungsbürgerliche Herkunft, über die sich Adorno mokiert, teilt er mit seinem

² Georg Simmel, Gesamtausgabe, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1989. Literatur: Barbara Aulinger, *Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methoden bei Georg Simmel*, Wien 2001; David Frisby, *Georg Simmel*, London 2002; Wolfgang Müller-Funk, *Kulturtheorie*, 2. erweiterte Auflage, Tübingen 2010, S. 93–123.

³ Georg Simmel, *Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch* (1905), in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. I, Gesamtausgabe Bd. 7, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1995, S. 345–350.

⁴ Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München und Leipzig 1918, S. 13–15.

⁵ Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt/Main 1974, S. 92.

⁶ Ebd., S. 93.

⁷ Ebd., S. 95.

⁸ Ebd., S. 97.

⁹ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* Bd. 1. 1938–1942, Werkausgabe, Supplementband, herausgegeben von Werner Hecht, Frankfurt/Main 1973, S. 301. „Mit Eisler bei Horkheimer zum Lunch. Danach schlägt Eisler für den TUIROMAN als Handlung vor: die Geschichte des Frankfurter soziologischen Instituts, ein reicher alter Mann (der Weizenspekulant) stirbt, beunruhigt über das Elend auf der Welt.“ *Arbeitsjournal* Bd. 2. 1942–1955, S. 404. „Adorno hier. Dieses Frankfurter Institut ist eine Fundgrube für den TUIROMAN, S. 447.“

Kontrahenten *post festum* (und Bloch) ebenso wie die Vorliebe für die elitäre, feine und sublimen Hochkultur, die übrigens jene von Simmel weit übertrifft.

Unübersehbar ist indes der sprachlich-gedankliche Unterschied zwischen den beiden, der in der Reflexion beider essayistischer Denker zum Thema Krug und Henkel sichtbar zum Tragen kommt. Simmels Essayismus operiert zumeist mit einer überraschenden Eingangsgeste, mit der unvermittelten Geste, der Präsentation eines ‚einfachen‘ Gegenstands, eben eines Henkels, der seiner ganzen Beschaffenheit nach zwei kulturellen Wirklichkeiten angehört: zum einen dem Alltagsleben, in dem wir etwa Krüge und Vasen verwenden, zu deren Handhabung eben besagter Henkel dient. Der Krug kann zum anderen aber auch als ein ästhetisches Artefakt, als ein Kunstwerk angesehen werden, der zum Beispiel in einem Museum, zum Beispiel im griechischen Nationalmuseum steht, in dem der Henkel *nolens volens* seine praktische Bedeutung verliert, weil in der Welt der Kunst und der sie in der Moderne tragenden Institution, dem Museum, das Gebot des *Noli metangere* gilt. Mit dieser Bestimmung nimmt Simmels Mini-Essay, der wahrlich nicht trivial ist, eine Theorie vorweg, die später in zweierlei Gestalt Furore machen wird: als Theorie verschiedener Felder (Bourdieu) bzw. im Sinne der Systemtheorie von Niklas Luhmann.

Adorno interpretiert Simmels Analyse demgegenüber als konventionell und traditionell, eben weil sie Kunst und ‚Realität‘ im Sinne des oben gescholtenen Bildungsbürgers einander gegenüberstellt. Dagegen versucht Adorno die Hegelsche Kategorie der ‚Vermittlung‘ zu stellen, die Ansicht nämlich, dass das ideelle Kunstwerk auf sublimen und sublimierte Weise die Elemente der sozialen Realität in sich trägt.¹⁰ Aber davon war in Simmels Analyse des Henkels eigentlich gar keine Rede, weder positiv noch negativ. Es mag schon sein, dass Simmel in seiner Ästhetik – auch im Hinblick auf Rodin und Stefan George – einer aufgeladenen postklassischen Ästhetik verpflichtet bleibt. Das ist an dieser Stelle freilich eher akzidentell und zudem unerheblich. Ungleich wichtiger ist dessen programmatische Positionierung. Simmel verweist, unausgesprochen auch gegen die Hegelsche Kategorie der dialektischen Vermittlung, darauf, dass Kulturen auf dynamischen, von Trennungen und Verbindungen bestimmten Beziehungen beruhen und nicht auf einer prästabilierten Ordnung dialektischer Vermitteltheiten.

Aber damit geht der Gestus von Simmels Essayismus weit über den von Adorno kritisierten Feinsinn hinaus. Nebenbei bemerkt ist der Gestus Teil eines Diskurses des frühen 20. Jahrhunderts, er spielt in György Lukács Essay-Sammlung „*A lélek és a formák*“ (1910, deutsch: „Die Seele und die Formen“ 1911)¹¹, in dem sich übrigens auch der von Adorno höchst geschätzte Essay über den Essay befindet,¹² eine prominente Rolle;¹³ letztendlich ist auch die Graphologie eines Ludwig Klages, die aus der Schriftweise eines Menschen dessen Persönlichkeit herauslesen möchte, auf eine übertragende Weise von der Idee der ‚Geste‘

¹⁰ Ders., S. 94: „Simmel kommt es nicht bei, daß die Momente der Empirie, die das Kunstwerk notwendig ergreift, um überhaupt sich in sich zu konstituieren zu können, nicht einfach untergehen, sondern bis in sein Sublimes hinein sich erhalten, und daß die Kunstwerke wesentlich in der Spannung zu ihnen leben.“

¹¹ György Lukács, *Die Seele und die Formen. Essays* Mit einer Einleitung von Judith Butler, Werkauswahl in sechs Bänden, herausgegeben von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann, Bielefeld 2011.

¹² Ders., *Über Form und Wesen des Essays*, in: *Die Seele und die Formen*, S. 23–44.

¹³ Ders., *Das Zerschellen der Form am Leben*. Sören Kierkegaard und Regine Olsen, S. 56–72.

durchdrungen. Höchst provisorisch gesprochen, enthält die Geste zwei Momente: einen Akt der Auto(r)-Präsentation, der zugleich einer ist, der sich an ein Gegenüber richtet. Wir machen gegenüber jemandem eine Geste, wir setzen ein Zeichen, das von unserem Körper und im Falle des Schreibens von unserem Schreibkörper herrührt. Eine Geste positioniert mich als unverwechselbar in einer Situation, die stets kommunikativ zu verstehen ist. Eine Geste ist ein kommunikatives Zeichen (in der Terminologie von Peirce vermutlich ein indexikalisches Zeichen), das im Falle des essayistischen Textes unverzichtbar ist.

Auf Grund ihrer intersubjektiven Struktur ist die Geste aus einer solchen Perspektive für essayistisches Schreiben substantiell und charakteristisch. Essayismus bedeutet nicht zuletzt, das vorzuführen, was man gedanklich improvisierend darstellt, meint also stets spielerische Selbstreferenz. Insofern ist Simmels trickreicher Text über den Henkel im metaphorischen Sinn ein ebensolcher, er ist eine Gebrauchsanweisung und zugleich ein Schlüssel zum Verständnis des Textes selbst.

Simmels Texturen kennzeichnen menschliche Kulturen durch die interne Abhängigkeit von Trennung und Verbindung. Diese beiden Momente bedingen sich wechselseitig, und doch besteht kein Verhältnis dialektischer Verbindung zwischen ihnen. Man kann sich nicht zwischen ihnen entscheiden. Womöglich ist dies zugleich ein konstitutives Element für den Simmel'schen Gestus des Essayistischen, der dem Adornos strikt zuwiderläuft: die Ambivalenz, die Simmel in einer Mischung aus Ironie und Stoizismus auszuhalten und zu gestalten sucht. Skepsis ist in diesem Zusammenhang Blickwinkel und soziokultureller Befund in einem.

Vielleicht noch aufschlussreicher als der von Adorno inkriminierte Text über den Henkel und der mit ihm verwandte über den Bilderrahmen ist in diesem Zusammenhang jener 1909 erschienene, sechseinhalbseitige Kurzzessay „Brücke und Tür“, der mit dem Befund der Zweideutigkeit der natürlichen Welt anhebt:

„Das Bild der äußeren Dinge hat für uns eine Zweideutigkeit, daß in der äußeren Natur alles verbunden, aber auch alles als getrennt gelten kann. Die ununterbrochenen Umsetzungen der Stoffe wie der Energien bringen jedes in Beziehung zu jedem und machen aus allen Einzelheiten eines Kosmos. Andererseits aber bleiben die Gegenstände in das unbarmherzige Aufeinander des Raumes gebannt, keinem Materienteil kann sein Raum mit einem anderen gemeinsam sein, eine wirkliche Einheit des Mannigfaltigen gibt es im Raume nicht.“¹⁴

In diesem Befund ist ein tragisches Moment unverkennbar, werden an dieser Stelle doch implizit all jene Sehnsuchtserzählungen von einer wieder zu gewinnenden Einheit demontiert, die etwa den Hegelschen und Marxschen sowie den romantischen Denkfiguren als Tiefenfolie zugrunde liegen. Aber die reine Tragik behält nicht das letzte Wort, und zwar dann, wenn das menschliche Tun und menschlicher Symbolismus ins Blickfeld rücken:

„Nur dem Menschen ist es, der Natur gegenüber, gegeben, zu binden und zu lösen, und zwar in der eigentümlichen Weise, daß eines immer die Voraussetzung des anderen ist. Indem wir aus der ungestörten Lagerung der natürlichen Dinge zwei herausgreifen, um sie als ‚getrennt‘ zu bezeichnen, haben wir sie schon in unserem Bewußtsein aufeinander bezogen, haben diese beiden gemeinsam gegen

¹⁴ Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Band I, GA, Bd. 12, herausgegeben von Otthein Rammstedt u.a., Frankfurt/Main 2001, S. 55

das Dazwischenliegende abgehoben. Und umgekehrt: als verbunden empfinden wir nur, was wir erst irgendwie gegeneinander isoliert haben, die Dinge müssen auseinander sein, um miteinander zu sein.“¹⁵

Aber genau diese Eigentümlichkeit, wonach die Getrenntheit die wechselseitige Abhängigkeit und Verbindung bedingt *et vice versa*, ist es, die Simmels Texte mimetisch und theatralisch-gestisch vorführen. Im Gegensatz zur Hegelschen Dialektik, die Adorno trotz aller Negation im Auge behält als etwas, das ins „Inwendige der Sachverhalte verlagert“ sei¹⁶, bleibt bei Simmel das Trennende bestehen. Die Denkfigur, die einem solchen Verständnis der zunächst ‚natürlichen‘ Welt entspricht, ist demgemäß nicht die Dialektik, sondern das Paradox, der unauflösbare Widerspruch: „Die Dinge müssen erst auseinander sein, um miteinander zu sein.“ Damit ist eine entscheidende Denkbewegung in Simmels Texten beschrieben: es geht im Medium der Sprache darum, Relationen zu stiften. Und zugleich sind die Relationen, nicht die Substanzen jene entscheidenden Elemente, die Makrophänomene wie Gesellschaft und Kultur – beide Begriffe überlappen sich bei Simmel außerordentlich – eigentümlich sind.

Das Transitorische wiederum ist eine synthetische Leistung des Menschen: „Indem wir aus der ungestörten Lagerung der natürlichen Dinge zwei herausgreifen, um sie als ‚getrennt‘ zu bezeichnen, haben wir sie schon in unserem Bewußtsein aufeinander bezogen, haben diese beiden gemeinsam gegen das Dazwischenliegende abgehoben.“¹⁷ Für den Neokantianer Simmel ist es eine ausgemachte Sache, dass das Bewusstsein selbst auf Grund seiner synthetischen Leistung so etwas wie eine Brücke ist; dass die Menschen Wege „zwischen zwei Orten anlegen“, korrespondiert mit dieser Leistung.¹⁸

Scheinbar wie von selbst breitet der Essayist Dinge und Artefakte vor seinen Leserinnen und Lesern in einer durchaus einfachen, fast unschuldigen Geste aus. Sie hat mit dem kindlichen Blick gemein, dass sie sich als eine Art von allererster Betrachtung imaginiert und darstellt. In dieser Hinsicht, und das hat Hans Blumenberg ganz richtig gesehen¹⁹, ist dieser lebensweltliche Zugriff auf Dinge und Artefakte mit der von Husserl initiierten Idee, mit seiner Phänomenologie noch einmal mit der Philosophie zu beginnen, gestisch durchaus verwandt. Anschauung verbindet sich mit philosophischer Lehre. Der Theorie wird als philosophisch getränkte Anschauung ihre Bedeutung gleichsam rückerstattet. Womöglich besteht die Gemeinsamkeit also darin, dass das scheinbar arglose Artefakt zum Ausgangspunkt einer ebenso gründlichen wie tiefsinnigen philosophischen Beschreibung und Auslegung wird.

In diesem Sinne betrachtet Simmel die Brücke als ein Element, in der der menschliche ‚Verbindungswille‘ seinen Höhepunkt erreicht, weil er alle Hindernisse, die sich ihm entgegenstellen, überwindet und so „unsere Willenssphäre über den Raum“ symbolisiert und demonstriert. Nur für den Menschen sind die beiden Ufer etwa eines Flusses ‚nicht bloß auseinander‘, sondern ‚getrennt‘. Denn im Begriff der Trennung ist schon der Gedanke der

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Theodor W. Adorno, S. 98.

¹⁷ Georg Simmel, Aufsätze, S. 55.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt/Main 1986, S. 7–68, 322 (zu Simmel und Husserl).

Möglichkeit einer versöhnlichen Verbindung mitgedacht.²⁰ Mit dem Phänomenologen Waldenfels gesprochen – kurzer Zwischenruf –, bleibt freilich eine ontische Differenz zwischen der gedanklichen und der physisch errichteten Brücke bestehen, dass wir physisch niemals zugleich hüben und drüben zugleich sein können. Das Drüben zentriert sich demnach stets aus dem Fokus des Hüben.²¹

Symmetrisch ist die Korrelation, die mit der Brücke geschaffen wird, aber insofern, als Hüben und Drüben, Diesseits und Jenseits strukturell identisch sind. Es macht – wenigstens auf einer abstrakten Ebene – keinen Unterschied, auf welcher Seite der Brücke, des transitorischen Raum-Überwinders, man sich befindet. Das unterscheidet nun Simmel zufolge die Brücke von einem anderen Raumphänomen – der Türe (und abgewandelt, dem Fenster, das freilich wenigstens seiner Intention nach nur eine visuelle Raumüberschreitung zulässt). Anders als die Brücke dominiert im Falle der Türe auch nicht das Moment der Vereinigung des Separaten. Denn was die Türe voraussetzt und bis zu einem gewissen Maße auch konstituiert, Innen und Außen sind demnach strukturell verschieden. Die Türe ist Durchlass zwischen dem „Raum des Menschen“, Haus oder Höhle, und dem Raum, der außerhalb ist und der, um einen Ausdruck Blumenbergs zu verwenden, die Tendenz des „Absolutismus der Wirklichkeit“ in sich trägt.²² Eine Türe ist nur eine Türe, wenn sie Teil einer „Parzelle“ ist, die aus „der Kontinuität und Unendlichkeit des Raumes“ gleichsam herausgeschnitten worden ist.²³

Die Türe ist demnach ein viel raffinierteres und womöglich auch im Hinblick auf Phänomene wie Raum und Grenze treffenderes Artefakt als die Brücke. Die Tür macht in ihrer Funktionsweise sichtbar, dass „das Trennen und das Verbinden nur die zwei Seiten ebendesselben Aktes sind.“²⁴ So wie vielleicht – auf die Ebene des Sprachlichen gehoben – Schweigen und Reden oder auch Geheimnis und Offenbarung.²⁵ Gerade weil die Türe geöffnet werden kann, vermag sie „das Gefühl einer stärkeren Abgeschlossenheit gegen alles Jenseits des Raumes“ zu erzeugen. Simmel fasst diesen Sachverhalt in einen Aphorismus: Die Wand „ist stumm, die Tür spricht.“²⁶ Das Artefakt spricht nach Simmel etwas Wesentliches über den Menschen aus, dass er ein Wesen ist, das sich mit Freiheit begrenzt, das Grenzen schafft, die er wieder aufheben kann.²⁷ Der Mensch sei, konstatiert Simmel an dieser Stelle apodiktisch (aber ganz im Sinne einer flüchtigen, plötzlich hervorquellenden Einsicht), „das verbindende Wesen, das immer trennen muß und ohne zu trennen nicht verbinden kann.“²⁸ Für Simmel bleibt der Mensch, der sich einen eigenen separaten Raum geschaffen hat, stets

²⁰ Georg Simmel, Aufsätze, S. 56.

²¹ Bernhard Waldenfels, Auf der Schwelle zwischen Drinnen und Draußen, in: Der Stachel des Fremden, Frankfurt/Main 1998, S. 28–40.

²² Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos. Frankfurt/Main 1979, S.9–39.

²³ Georg Simmel, Aufsätze, S. 57

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Georg Simmel, Das Geheimnis. Eine sozialpsychologische Skizze (1907) und ders., Der Brief. Aus einer Soziologie des Geheimnisses (1908), in: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 Bd. II, Gesamtausgabe Band 8, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1993, S. 317–323, 394–397.

²⁶ Georg Simmel, Aufsätze, S. 58.

²⁷ Ebd.

²⁸ Georg Simmel, Aufsätze, S. 60.

von einem physisch gedachten Draußen abhängig. Er kann es nicht beseitigen, ansonsten bräuchte er auch keine Türe.

Brücke und Tür sind also in und trotz ihrer Gemeinsamkeit an einem ganz entscheidenden Punkt grundverschieden. Erst die Türe ist es, die die paradoxe Befindlichkeit des Menschen angemessen beschreibt. Gerade deshalb steht sie für die unaufhebbar widersprüchliche anthropologische Konstellation und ist als metaphorische Figur einer essayistischen Schreibweise angemessen, die ihre Phänomene, diese gleichsam schreibend ‚nachfährt‘. Denken, das stets schreibend verfährt, wäre demnach der gleichen strukturellen Widersinnigkeit unterworfen, der Asymmetrie von Öffnen und Schließen, von Innen und Außen, von Trennen und Verbinden. Die Gedankenfigur der Brücke reicht demgegenüber nicht an die „reichere und lebendigere Bedeutung der Tür“ heran. Es macht, philosophisch betrachtet, keinen Unterschied, von welcher Richtung aus und in welche Richtung man eine Brücke überschreitet.²⁹ Demgegenüber konstituiert die Türe einen signifikanten Unterschied zwischen „Hinein und Hinaus“. Das Fenster (und darauf geht Simmel selbst kurz ein) ist demgegenüber einseitig konzipiert. Es ist zum Hinaussehen, nicht zum Hineinsehen da. Das gilt, nebenbei bemerkt und über Simmel hinausgedacht, auch für all jene Fenster, die diesem nachgebaut sind, zugleich deren Metapher sind: etwa die Bildschirme des Fernsehens und diverser digitaler Apparaturen, die ein sekundäres imaginäres Draußen suggerieren.³⁰

Weil Simmel, entgegen aller Versöhnungs- und Vermittlungsrhetorik (zu der im übrigen auch die dialektische Vermittlung Adornos, selbst in ihrer negativen Umwertung, gehört) auf der Idee insistiert, dass Türen nicht nur die funktionale Eigenschaft besitzen, dass man sie nicht nur öffnen, sondern auch schließen kann, steht sein Essayismus jedwedem totalen und totalitären Denken strukturell ablehnend gegenüber. Die Parzelle, die von dem äußeren Raum abgeschnitten ist, ist der Ort der Freiheit und Würde des Individuums. Was „die Beweglichkeit der Tür versinnlicht“, ist die „Möglichkeit, in jedem Augenblick in die Freiheit hinauszutreten.“ Aber diese Freiheit existiert nicht ohne die Möglichkeit der Abschlüßung. Ein solches Lob der Begrenzung, die diese als konstitutiv für die Erzeugung von Form und Sinn ansieht, hat auch eine ästhetische Komponente und schließt so das Schreiben als einen kreativen Akt ein. Um es abschließend etwas essayistisch zu formulieren: Essayismus ist jener Gestus des Schreibens, in dem das ästhetische Moment sichtbar zutage tritt.

²⁹ Historisch übrigens sehr wohl. Wer wie der Exilant oder die Exilantin einer politischen Gefahr entronnen ist, für den besteht zwischen dem schlechten Hüben und dem rettenden Ufer drüben durchaus ein signifikanter Unterschied.

³⁰ Ebd., S. 58.