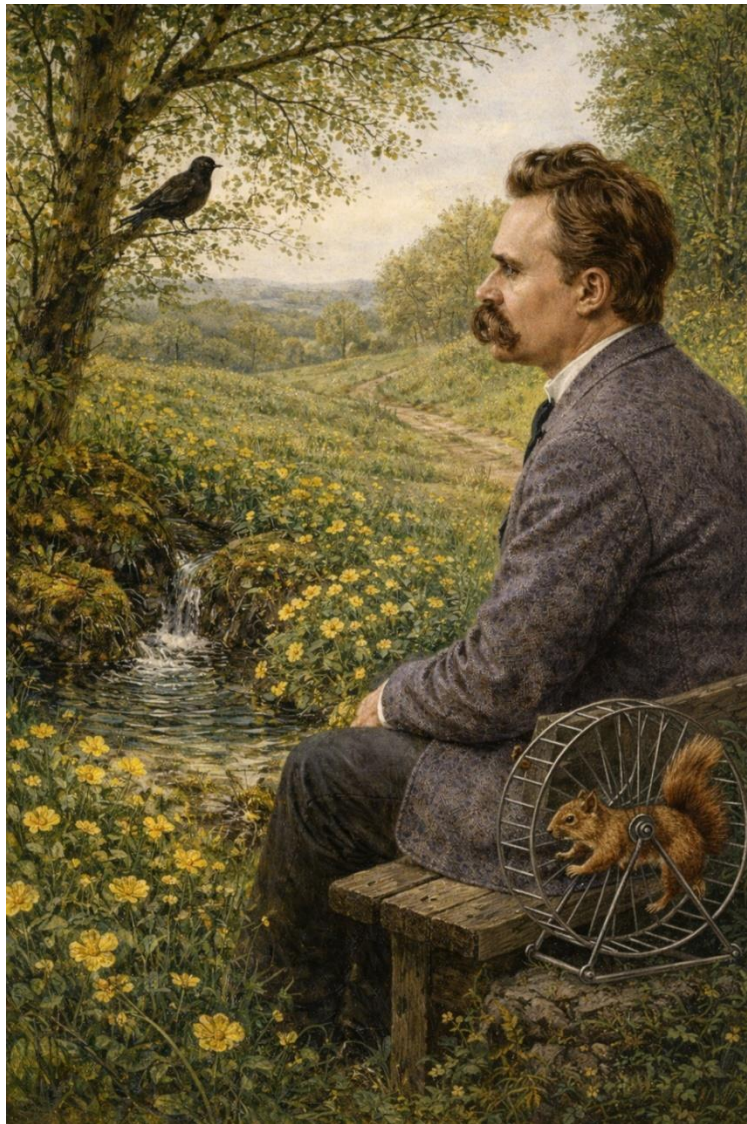


Denis CLARINVAL

HABERMAS

NIETZSCHE UND DIE SELBSTREFERENZ



HABERMAS

EINTRITT IN DIE POSTMODERNE:

NIETZSCHE ALS DREH- UND ANGELPUNKT

I

Weder Hegel noch seine unmittelbaren Schüler auf der Linken oder auf der Rechten haben je die Errungenschaften der Moderne — das, woraus die moderne Zeit ihren Stolz und ihr Selbstbewusstsein zog — in Frage stellen wollen. Das moderne Zeitalter steht vor allem im Zeichen subjektiver Freiheit. Diese verwirklicht sich in der Gesellschaft als privatrechtlich gesicherter Spielraum für die rationale Verfolgung eigener Interessen, im Staat als prinzipiell gleichberechtigte Teilnahme an der politischen Willensbildung, im Privaten als sittliche Autonomie und Selbstverwirklichung, in der auf diese Privatsphäre bezogenen Öffentlichkeit schließlich als Bildungsprozess, der sich über die Aneignung der reflexiv gewordenen Kultur vollzieht. Auch die Gestalten des absoluten und des objektiven Geistes haben, aus der Perspektive des Einzelnen, eine Struktur angenommen, in der sich der subjektive Geist von der Naturwüchsigkeit traditionaler Lebensformen emanzipieren kann.

Dabei treten die Sphären, in denen der Einzelne als bourgeois, citoyen und homme sein Leben führt, immer weiter auseinander und werden selbständig. Dieselben Trennungen und Verselbständigungen, die, geschichtsphilosophisch betrachtet, der Emanzipation von uralten Abhängigkeiten den Weg bahnen, werden aber zugleich als Abstraktion, als Entfremdung von der Totalität eines sittlichen Lebenszusammenhangs erfahren. Einst war die Religion das unzerbrechliche Siegel auf diese Totalität. Dieses Siegel ist nicht zufällig zerbrochen.

Die religiösen Kräfte der sozialen Integration sind infolge eines Aufklärungsprozesses erlahmt, der so wenig rückgängig gemacht werden kann, wie er willkürlich produziert worden ist. Der Aufklärung ist die Irreversibilität von Lernprozessen eigen, die darin begründet ist, daß Einsichten nicht nach Belieben vergessen, sondern nur verdrängt oder durch bessere Einsichten korrigiert werden können. Deshalb kann die Aufklärung ihre Defizite nur durch radikalisierte Aufklärung wettmachen; deshalb müssen Hegel und seine Schüler ihre Hoffnung auf eine Dialektik der Aufklärung setzen, in der sich die Vernunft als ein Äquivalent für die vereinigende Macht der Religion zur Geltung bringt. Sie haben Vernunftkonzepte entwickelt, die ein solches Programm erfüllen sollten. Wir haben gesehen, wie und warum diese Versuche gescheitert sind.

Hegel konzipiert die Vernunft als versöhnende Selbsterkenntnis eines absoluten Geistes, die Hegelsche Linke als befreiende Aneignung produktiv entäußerter, aber vorenthaltener Wesenskräfte, die Hegelsche Rechte als erinnernde Kompensation des Schmerzes unvermeidlicher Entzweiungen. Hegels Konzept erweist sich als zu stark; der absolute Geist setzt sich ungerührt über den zukunfts offenen Prozeß der Geschichte und den unversöhnten Charakter der Gegenwart hinweg. Gegen den quietistischen Rückzug des Priesterstandes der Philosophen von einer unversöhnten Realität klagen deshalb die Junghegelianer das profane Recht einer Gegenwart ein, die der Verwirklichung des philosophischen Gedankens noch harret. Dabei bringen sie freilich einen Begriff der Praxis ins Spiel, der zu kurz greift. Dieser Begriff potenziert nur jene Gewalttätigkeit der instrumentellen Rationalität, die es doch zu überwinden gilt. Die Neukonservativen können der Praxisphilosophie die gesellschaftliche Komplexität vorrechnen, die sich hartnäckig gegen alle revolutionären Hoffnungen behauptet. Sie wandeln ihrerseits Hegels Konzept der Vernunft so ab, daß sie gleichzeitig mit der

Rationalität auch der Entschädigungsbedarf der gesellschaftlichen Moderne hervortritt. Aber dieses Konzept reicht wiederum nicht hin, um die Kompensationsleistungen des Historismus verständlich zu machen, der die Traditionsmächte durch das Medium der Geisteswissenschaften am Leben erhalten soll.

Gegen diese kompositorische, aus den Quellen antiquarischer Geschichtsschreibung gespeiste Bildung bringt F. Nietzsche das moderne Zeitbewusstsein auf eine ähnliche Weise zur Geltung wie einst die Junghegelianer gegen den Objektivismus der Hegelschen Geschichtsphilosophie. Nietzsche analysiert in seiner zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« die Folgenlosigkeit einer vom Handeln abgekoppelten, in die Sphäre der Innerlichkeit abgeschobenen Bildungsarbeit.

Die Bildung: »Das Wissen, das im Übermaß ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach außen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen... Und so ist die ganze moderne Bildung wesentlich innerlich — ein Handbuch innerlicher Bildung für äußere Barbaren.« Das mit historischem Wissen überladene moderne Bewusstsein hat die »plastische Kraft des Lebens« verloren, die den Menschen instand setzt, mit dem Blick auf die Zukunft »aus der höchsten Kraft der Gegenwart die Vergangenheit zu deuten«.

Weil die methodisch verfahrenen Geisteswissenschaften einem falschen, nämlich unerreichbaren Objektivitätsideal anhängen, neutralisieren sie die zum Leben notwendigen Maßstäbe und verbreiten einen lähmenden Relativismus: »in allen Zeiten war es anders, es kommt nicht darauf an, wie du (selbst) bist.« Sie blockieren die Fähigkeit, von Zeit zu Zeit »ein Stück Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen, um (in der Gegenwart) leben zu können.«

Wie die Junghegelianer wittert Nietzsche in der historischen Bewunderung der »Macht der Geschichte« eine Tendenz, die nur zu leicht in die realpolitische Bewunderung des nackten Erfolges umschlägt.

Mit Nietzsches Eintritt in den Diskurs der Moderne verändert sich die Argumentation von Grund auf. Erst war die Vernunft als versöhnende Selbsterkenntnis, dann als befreiende Aneignung, schließlich als entschädigende Erinnerung konzipiert worden, damit sie als Äquivalent für die vereinigende Macht der Religion auftreten und die Entzweiungen der Moderne aus deren eigenen Antriebskräften überwinden könne. Dreimal ist dieser Versuch, den Vernunftbegriff auf das Programm einer in sich dialektischen Aufklärung zuzuschneiden, mißlungen.

In dieser Konstellation hatte Nietzsche nur die Wahl, entweder die subjektzentrierte Vernunft noch einmal einer immanenten Kritik zu unterziehen — oder aber das Programm im ganzen aufzugeben. Nietzsche entscheidet sich für die zweite Alternative — er verzichtet auf eine erneute Revision des Vernunftbegriffs und verabschiedet die Dialektik der Aufklärung.

Insbesondere die historistische Verformung des modernen Bewusstseins, die Überflutung mit beliebigen Inhalten und die Entleerung von allem Wesentlichen läßt ihn daran zweifeln, daß die Moderne ihre Maßstäbe noch aus sich selber schöpfen könnte — »denn aus uns haben wir Modernen gar nichts«. Wohl wendet Nietzsche die Denkfigur der Dialektik der Aufklärung noch einmal auf die historistische Aufklärung an, aber mit dem Ziel, die Vernunftshülle der Moderne als solche aufzusprengen.

Nietzsche benutzt die Leiter der historischen Vernunft, um sie am Ende wegzuworfen und im Mythos, als dem Anderen der Vernunft, Fuß zu fassen: »Denn der Ursprung der historischen Bildung — und ihres innerlich ganz und gar radikalen Widerspruchs gegen den Geist der neuen

Zeit, eines modernen Bewusstseins — dieser Ursprung muß selber wieder historisch erkannt werden; die Historie muß das Problem der Historie selbst auflösen; das Wissen muß einen Stachel gegen sich selbst kehren — dieses dreifache Muß ist der Imperativ des Geistes der neuen Zeit, falls in ihr wirklich etwas Neues, Mächtiges, Lebensverheißendes und Ursprüngliches ist.«

Dabei hat Nietzsche natürlich seine »Geburt der Tragödie« im Sinn, eine mit historisch-philologischen Mitteln durchgeführte Untersuchung, die ihn hinter die alexandrinische und hinter die römisch-christliche Welt in die Anfänge, in die »altgriechische Urwelt des Großen, Natürlichen und Menschlichen« zurückführt.

Auf diesem Wege sollen sich überhaupt die antiquarisch denkenden »Spätlinge« der Moderne in die »Erstlinge« einer erneuten Zeit verwandeln — ein Programm, das Heidegger in »Sein und Zeit« wieder aufnehmen wird.

Für Nietzsche ist die Ausgangssituation klar. Einerseits verstärkt die historische Aufklärung nur die in den Errungenschaften der Moderne fühlbar gewordenen Entzweigungen; die in Gestalt einer Bildungsreligion auftretende Vernunft entfaltet keine synthetische Kraft mehr, welche die vereinigende Macht der überlieferten Religion erneuern könnte. Andererseits ist der Moderne der Weg zurück in die Restauration verlegt. Die religiös-metaphysischen Weltbilder der alten Zivilisationen sind selber schon ein Produkt der Aufklärung, zu verwintern also, um der radikalen Aufklärung willen.

Nietzsche nimmt, wie alle, die aus der Dialektik der Aufklärung herausspringen, eine auffällige Nivellierung vor. Die Moderne verliert ihre ausgezeichnete Stellung; sie bildet nur noch eine letzte Epoche in der weit ausgreifenden Geschichte einer Rationalisierung, die mit der Auflösung des archaischen Lebens und dem Zerfall des Mythos einsetzt. In Europa

kennzeichnen Sokrates und Christus, die Stifter des philosophischen Denkens und des kirchlichen Monotheismus diesen Einschnitt: »Worauf weist das ungeheure historische Bedürfnis der unbefriedeten modernen Kultur, das Umsichsammeln zahlloser anderer Kulturen, das verzehrende Erkennenwollen, wenn nicht auf den Verlust des Mythos, auf den Verlust der mythischen Heimat?«

Das moderne Zeitbewusstsein verbietet freilich jeden Gedanken an Regression, an die unmittelbare Rückkehr zu den mythischen Ursprüngen. Allein die Zukunft bildet den Horizont für die Erweckung mythischer Vergangenheit; »der Spruch der Vergangenheit ist immer ein Orakelspruch: nur als Baumeister der Zukunft, als Wissender der Gegenwart werdet ihr ihn verstehen«. Diese utopische Einstellung, die sich auf den kommenden Gott richtet, unterscheidet Nietzsches Unternehmen vom reaktionären Ruf »Zurück zu den Ursprüngen«. Überhaupt verliert das teleologische Denken, das Ursprung und Ziel miteinander konfrontiert, seine Kraft. Und weil Nietzsche das moderne Zeitbewusstsein nicht negiert, sondern zuspitzt, kann er die moderne Kunst, die in ihren subjektivsten Ausdrucksformen dieses Zeitbewusstsein auf die Spitze treibt, als das Medium vorstellen, in dem sich die Moderne mit dem Archaischen berührt. Während der Historismus die Welt als Ausstellung inszeniert und die genießerischen Zeitgenossen in blasierte Zuschauer verwandelt, kann einzig die überhistorische Macht einer in Aktualität sich verzehrenden Kunst die Rettung für die »wahre Not« und das innere Elend der modernen Menschen bringen.

Dabei steht dem jungen Nietzsche das Programm Richard Wagners vor Augen, der seinen Essay über Religion und Kunst mit dem Satz eröffnet hatte: »Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen

will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch die ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.«

Eine zum Kunstwerk gewordene religiöse Feier soll mit der künstlerisch erneuerten Öffentlichkeit die Innerlichkeit der privat angeeigneten historischen Bildung überwinden. Eine ästhetisch erneuerte Mythologie soll die in der Konkurrenzgesellschaft erstarrten Kräfte der sozialen Integration lösen. Sie wird das moderne Bewusstsein dezentrieren und für archaische Erfahrungen öffnen. Diese Kunst der Zukunft dementiert sich als die Hervorbringung eines individuellen Künstlers und setzt »das Volk selbst als den Künstler der Zukunft« ein.

Nietzsche feiert deshalb Wagner als »Revolutionär der Gesellschaft« und als Überwinder der alexandrinischen Kultur. Er erwartet, daß von Bayreuth die Wirkungen der dionysischen Tragödie ausgehen werden — daß der Staat und die Gesellschaft, überhaupt die Kluft zwischen Mensch und Mensch einem überwältigenden Einheitsgefühl weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt.

Später hat sich Nietzsche bekanntlich mit Abscheu von der Wagnerschen Opernwelt abgewendet. Interessanter als die persönlichen, politischen und ästhetischen Gründe für diesen Abfall ist der philosophische Beweggrund, der hinter der Frage steht: Wie müßte eine Musik beschaffen sein, welche nicht mehr (wie die Wagners) romantischen Ursprungs wäre — sondern dionysisch? Romantischen Ursprungs ist die Idee einer neuen Mythologie, romantisch ist auch der Rückgriff auf Dionysos als den kommenden Gott. Gleichwohl distanziert sich Nietzsche vom romantischen Gebrauch dieser Ideen und proklamiert eine offenbar radikalere, über Wagner hinausweisende Version. Worin aber unterscheidet sich das Dionysische vom Romantischen?

II

Im Ältesten Systemprogramm von 1796/97 ist uns die Erwartung einer neuen Mythologie, welche die Poesie als Lehrerin der Menschheit einsetzt, schon begegnet. Bereits hier ist ein Motiv erkennbar, das später Wagner und Nietzsche hervorheben werden: in den Formen einer erneuerten Mythologie soll die Kunst den Charakter einer öffentlichen Institution zurückgewinnen und die Kraft zur Regeneration der sittlichen Totalität des Volkes entfalten. Im gleichen Sinne spricht Schelling am Ende seines »Systems des transzendentalen Idealismus« davon, daß die neue Mythologie nicht Erfindung eines einzelnen Dichters, sondern eines neuen, nur Einen Dichter gleichsam vorstellenden Geschlechtes sein kann.

Ähnlich F. Schlegel in seiner »Rede über die Mythologie«: »es fehlt unserer Poesie an einem Mittelpunkt, wie die Mythologie für die Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: wir haben keine Mythologie. Aber... wir sind nahe daran, eine zu erhalten.«

Beide Publikationen stammen übrigens aus dem Jahre 1800 und spinnen die Idee einer neuen Mythologie in verschiedenen Varianten fort.

Als ein weiteres Motiv enthält das älteste Systemprogramm die Vorstellung, daß mit der neuen Mythologie die Kunst die Philosophie ablösen wird, weil die ästhetische Anschauung »der höchste Akt der Vernunft ist«: Wahrheit und Güte sind nur in der Schönheit verschwistert. Dieser Satz könnte als Motto über Schellings »System« von 1800 stehen.

In der ästhetischen Anschauung findet Schelling die Auflösung des Rätsels, wie dem Ich die Identität von Freiheit und Notwendigkeit, Geist und Natur, bewußter und bewußtloser Tätigkeit in einem von ihm selbst hervorgebrachten Produkt zu Bewußtsein gebracht werden könne: »Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme

brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß.«

Unter den modernen Bedingungen einer ins Extrem getriebenen Reflexion hütet die Kunst, und nicht die Philosophie, die Flamme jener absoluten Identität, die sich einst in den festen Kulte von religiösen Glaubensgemeinschaften entzündet hatte. Die Kunst, die in Gestalt einer neuen Mythologie ihren öffentlichen Charakter zurückgewinnt, wäre nicht mehr nur Organ, sondern Ziel und Zukunft der Philosophie.

Diese könnte nach ihrer Vollendung in den Ozean der Poesie, von dem sie einst ihren Ausgang genommen hat, zurückfließen: »Welches das Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie sein werde, ist im allgemeinen nicht schwer zu sagen, da ein solches in der Mythologie existiert... Wie aber eine neue Mythologie entstehen könne, dies ist ein Problem, dessen Auflösung allein von den künftigen Schicksalen der Welt zu erwarten ist.«

Die Differenz zu Hegel ist augenfällig — nicht die spekulative Vernunft, allein die Poesie kann, sobald sie in der Form einer neuen Mythologie öffentlich wirksam wird, die vereinigende Macht der Religion ersetzen. Allerdings stellt Schelling ein ganzes philosophisches System auf, um zu dieser Konsequenz zu gelangen. Es ist die spekulative Vernunft selber, die sich durch das Programm einer neuen Mythologie überbietet. Anders Schlegel, der dem Philosophen empfiehlt, sich »vom kriegerischen Schmuck des Systems (zu entkleiden) und mit Homer die Wohnung im Tempel der neuen Poesie (zu teilen).« In Schlegels Händen verwandelt sich die neue Mythologie aus einer philosophisch begründeten Erwartung in eine messianische Hoffnung, die sich von historischen Anzeichen befließen läßt - von Anzeichen, die dafür sprechen, »daß die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden. Sie muß untergehen oder sich verjüngen... Das graue Altertum wird wieder lebendig werden und die fernste Zukunft der Bildung sich schon in Vorbedingungen melden.«

Die messianische Verzeitlichung dessen, was bei Schelling eine begründete historische Erwartung war, ergibt sich aus dem veränderten Stellenwert, den Schlegel der spekulativen Vernunft zuweist.

Diese hatte, gewiß, schon bei Schelling ihr Gravitationszentrum verlagert; die Vernunft konnte ihrer selbst nicht mehr in ihrem eigenen Medium der Selbstreflexion habhaft werden, konnte sich nur im vorgängigen Medium der Kunst wiederfinden. Aber was Schelling zufolge in den Produkten der Kunst angeschaut werden kann, ist doch noch die objektiv gewordene Vernunft – die Verschwisterung des Wahren und Guten im Schönen.

Eben diese Einheit stellt Schlegel in Frage. Er beharrt auf der Autonomie des Schönen in dem Sinne, daß es vom Wahren und Sittlichen getrennt ist und daß mit dieser Scheide Rechte hat.

Die neue Mythologie soll ihre bindende Kraft gerade nicht einer Kunst verdanken, in der sich alle Momente der Vernunft verschwistert, sondern der divinatorischen Gabe der Poesie, die sich von Philosophie und Wissenschaft, Moral und Sittlichkeit gerade unterscheidet.

Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.

Schlegel versteht die neue Mythologie nicht mehr als Versinnlichung der Vernunft, als ein Ästhetischwerden der Ideen, die sich auf diesem Wege mit den Interessen des Volkes verbinden sollen.

Nur eine autonom gewordene, von Beimengungen der theoretischen und praktischen Vernunft gereinigte Poesie öffnet vielmehr das Tor zur Welt der mythischen Ursprungsmächte. Allein die moderne Kunst kann mit den archaischen Quellen sozialer Integration, die in der Moderne versiegt sind, kommunizieren.

Nach dieser Lesart mutet die neue Mythologie der entzweiten Moderne zu, sich auf das ursprüngliche Chaos als das Andere der Vernunft zu beziehen.

Wenn aber der Erzeugung des neuen Mythos die Schubkraft der Dialektik der Aufklärung fehlt, wenn die Erwartung jenes großen Prozesses allgemeiner Verjüngung nicht mehr geschichtsphilosophisch begründet werden kann, bedarf der romantische Messianismus einer anderen Denkfigur.

In diesem Zusammenhang verdient der Umstand Interesse, daß Dionysos, der umtriebige Gott des Rausches, des Wahnsinns und der ruhelosen Verwandlungen, in der Frühromantik eine überraschende Aufwertung erfahren hat.

Der Dionysos-Kult konnte für eine an sich selber irre werdende Zeit der Aufklärung attraktiv werden, weil er im Griechenland des Euripides und der sophistischen Kritik alte religiöse Überlieferungen wachgehalten hatte.

Als das entscheidende Motiv nennt M. Frank aber den Umstand, daß Dionysos als der kommende Gott Erlösungshoffnungen auf sich ziehen konnte.

Zeus hat mit Semele, einer sterblichen Frau, den Dionysos gezeugt, der von Hera, der Gattin des Zeus, mit göttlichem Zorn verfolgt und schließlich in den Wahnsinn getrieben wird.

Seither wandert Dionysos mit einer wilden Schar von Satyrn und Bacchantinnen durch Nordafrika und Kleinasien, ein »ausländischer Gott«, wie Hölderlin sagt, der das Abendland in eine »Götternacht« stürzt und allein alle Gaben des Rausches zurückläßt.

Aber Dionysos allein ist durch die Mysterien wiedergeboren und vom Wahnsinn befreit, zurückgekehrt.

Von allen übrigen griechischen Göttern unterscheidet sich Dionysos als der abwesende Gott, dessen Wiederkehr noch bevorsteht.

Die Parallele zu Christus bot sich an: auch dieser ist gestorben und hinterläßt, bis zum Tage seiner Wiederkehr, Brot und Wein.

Dionysos freilich hat das Besondere, daß er in seinen kultischen Exzessen auch jenen Fundus an gesellschaftlicher Solidarität gleichsam verwahrt, der dem christlichen Abendland, zusammen mit den archaischen Formen der Religiosität, verloren gegangen ist. So verknüpft Hölderlin mit dem Dionysosmythos jene eigentümliche Figur der Geschichtsdichtung, die eine messianische Erwartung tragen konnte und die bis zu Heidegger wirksam geblieben ist.

Das Abendland verharrt, seit seinen Anfängen, in der Nacht der Götterferne oder der Seinsvergessenheit; der Gott der Zukunft wird die verlorenen Kräfte des Ursprungs erneuern; und seine Ankunft macht der nahe Gott durch seine schmerzhaft zu Bewußtsein gebrachte Abwesenheit, durch »größte Entfernung«, fühlbar; indem er die Verlassenen immer dringlicher empfinden läßt, was ihnen entzogen worden ist, verleiht er seiner Rückkehr um so mehr Überzeugungskraft: in der größten Gefahr wächst das Rettende auch.

Originell ist Nietzsche gerade nicht in seiner dionysischen Geschichtsbetrachtung. Die historische These über den Ursprung des Chors der griechischen Tragödie aus dem altgriechischen Dionysoskult gewinnt ihre modernitätskritische Pointe aus einem Kontext, der in der Frühromantik bereits wohl ausgebildet ist.

Um so mehr bedarf es der Erklärung, warum sich Nietzsche von diesem romantischen Hintergrund distanziert. Den Schlüssel bietet die Gleichung zwischen Dionysos und Christus, die ja nicht nur Hölderlin vornimmt, sondern bei Novalis, Schelling, Creuzer, in der Mythenrezeption der frühen Romantik insgesamt vorgenommen wird.

Diese Identifizierung des taumelnden Weingotts mit dem christlichen Erlösergott ist nur möglich, weil der romantische Messianismus auf eine Verjüngung, aber nicht auf eine Verabschiedung des Abendlandes abzielt.

Die neue Mythologie sollte eine verlorengegangene Solidarität zurückbringen, aber nicht die Emanzipation verleugnen, die die Ablösung von den mythischen Ursprungsgewalten für die im Angesicht des Einen Gottes individualisierten Einzelnen auch herbeigeführt hat.

In der Romantik sollte der Rückgriff auf Dionysos nur jene Dimension der öffentlichen Freiheit erschließen, in der sich die christlichen Verheißungen diesseitig erfüllen müssen, damit das durch Reformation und Aufklärung zugleich vertiefte und autoritär zur Herrschaft gebrachte Prinzip der Subjektivität seine Beschränktheit verlieren kann.

III

Der reife Nietzsche erkennt, daß der Wagner, in dem sich die Modernität geradezu resümiert, die Perspektive auf die noch ausstehende Erfüllung des modernen Zeitalters mit der Romantik teilte.

Gerade Wagner treibt Nietzsche zur »Enttäuschung über Alles, was im modernen Menschen zur Begeisterung übrig blieb«, weil er, ein verzweifelter Dekadent, »plötzlich... vor dem christlichen Kreuze nieder(sank)«.

Wagner bleibt also der romantischen Verbindung des Dionysischen mit dem Christlichen verhaftet.

Sowenig wie die Romantiker würdigt er im Dionysos den Halbgott, der radikal vom Fluch der Identität erlöst, das Prinzip der Individuation außer Kraft setzt, das Polymorphe gegen die Einheit des transzendentalen Gottes, die Anomie gegen die Satzung zur Geltung bringt.

In Apollon haben die Griechen die Individuation, die Einhaltung der Grenzen des Individuums, vergöttlicht. Aber apollinische Schönheit und Mäßigung verhüllen nur den Untergrund des Titanischen und Barbarischen, der im ekstatischen Ton der Dionysosfeste aufbrach:

»Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maßen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergaß die apollinischen Satzungen.«

Nietzsche erinnert an Schopenhauers Hinweis auf jenes »Grausen, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen.«

Aber Nietzsche war nicht nur der Schüler Schopenhauers, er war Zeitgenosse Mallarmés und der Symbolisten, ein Verfechter des *l'art pour l'art*. So geht in die Beschreibung des Dionysischen – als der Steigerung des Subjektiven bis zur völligen Selbstvergessenheit – auch die (gegenüber der Romantik einmal radikalisierte) Erfahrung der zeitgenössischen Kunst ein. Was Nietzsche das »ästhetische Phänomen« nennt, enthüllt sich im konzentrierten Umgang einer dezentrierten, von den Alltagskonventionen der Wahrnehmung und des Handelns freigesetzten Subjektivität mit sich selbst.

Erst wenn das Subjekt sich verliert, wenn es aus den pragmatischen Raum-Zeit-Erfahrungen ausschert, vom Schock des Plötzlichen berührt wird, »die Sehnsucht nach der wahren Präsenz (Octavio Paz) erfüllt sieht und selbstverloren im Augenblick aufgeht; erst wenn die Kategorien des verständigen Tuns und Denkens eingestürzt, die Normen des täglichen Lebens zerbrochen, die Illusionen der eingeübten Normalität zerfallen sind – erst dann öffnet sich die Welt des Unvorhergesehenen und schlechthin Überraschenden, der Bereich des ästhetischen Scheins, der weder verhüllt noch offenbart, weder Erscheinung noch Wesen ist, sondern nichts als Oberfläche.«

Nietzsche setzt die romantische Reinigung des ästhetischen Phänomens von allen theoretischen und moralischen Beimengungen fort.

In der ästhetischen Erfahrung wird die dionysische Wirklichkeit durch eine »Kluft des Vergessens« gegen die Welt der theoretischen Erkenntnis und des moralischen Handelns, gegen den Alltag abgeschottet.

Die Kunst öffnet den Zutritt zum Dionysischen um den Preis der Ekstase – um den Preis der schmerzhaften Entdifferenzierung, der Entgrenzung des Individuums, der Verschmelzung mit der amorphen Natur innen wie außen.

Deshalb kann der mythenlose Mensch der Moderne von der neuen Mythologie nur eine Art der Erlösung erwarten, die alle Vermittlungen aufhebt.

Diese Schopenhauersche Fassung des dionysischen Prinzips gibt dem Programm der neuen Mythologie eine Wendung, die dem romantischen Messianismus fremd gewesen war – es geht nun um eine totale Abkehr von der nihilistisch entleerten Moderne.

Mit Nietzsche verzichtet die Kritik der Moderne zum ersten Mal auf die Einbehaltung ihres emanzipatorischen Gehaltes.

Die subjektzentrierte Vernunft wird mit den schlechten Anderen der Vernunft konfrontiert.

Und als Gegeninstanz zur Vernunft beschwört Nietzsche die ins Archaische zurückverlegten Erfahrungen der Selbstenthüllung einer dezentrierten, von allen Beschränkungen der Kognition und der Zweckmäßigkeit, allen Imperativen der Nützlichkeit und der Moral befreiten Subjektivität.

Zum Fluchtweg aus der Moderne wird jene »Zerreißung des Prinzips der Individuation«.

Diese kann freilich, wenn sie mehr sein soll als ein Schopenhauer-Zitat, allein durch die avancierte Kunst der Moderne ihre Beglaubigung erhalten.

Über diesen Widerspruch kann sich Nietzsche hinwegsetzen, weil er das Vernunftmoment, das sich im Eigensinn des radikal ausdifferenzierten Bereichs der avantgardistischen Kunst zur Geltung bringt, aus dem Zusammenhang mit theoretischer und praktischer Vernunft herausbricht und ins metaphysisch verklärte Irrationale abdrängt.

Bereits in der »Geburt der Tragödie« steht hinter der Kunst das Leben.

Schon hier findet sich die eigentliche Theodizee, derzufolge die Welt allein als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt werden kann.

Die tiefe Grausamkeit und der Schmerz gelten wie die Lust als Projektionen eines schöpferischen Geistes, der sich bedenkenlos dem zerstreuen Genuß an der Macht und Willkür seiner Scheingebilde hingibt.

Die Welt erscheint als ein Gewebe aus Vorstellungen und Interpretationen, denen keine Absicht und kein Text zugrunde liegen.

Die sinnenschöpferische Potenz bildet zusammen mit einer Sensibilität, die sich auf möglichst vielfältige Weise affizieren läßt, den ästhetischen Kern des Willens zur Macht.

Dieser ist zugleich ein Wille zum Schein, zur Vereinfachung, zur Maske, zur Oberfläche; und die Kunst darf als die eigentliche metaphysische Tätigkeit des Menschen gelten, weil das Leben selbst auf Schein, Täuschung, Optik, Notwendigkeit der Perspektiven und des Irrtums beruht.

Zu einer »Artistenmetaphysik« kann Nietzsche diesen Gedanken freilich nur ausgestalten, wenn er alles, was ist und was sein soll, auf ästhetische Phänomene zurückführt.

Es darf weder ontische, noch moralische Phänomene geben, jedenfalls nicht in dem Sinne, in dem Nietzsche von ästhetischen Phänomenen spricht.

Diesem Beweisziel dienen die bekannten Entwürfe zu einer pragmatischen Erkenntnistheorie und zu einer Naturgeschichte der Moral, welche die Unterscheidung zwischen »wahr« und

»falsch«, »gut« und »böse« auf Präferenzen für das Lebensdienliche und das Vornehme zurückführen.

Nach dieser Analyse verbergen sich hinter den scheinbar universalen Geltungsansprüchen die subjektiven Machtansprüche von Wertschätzungen.

Auch in diesen Machtansprüchen kommt nicht der strategische Wille einzelner Subjekte zur Geltung.

Die übersubjektive Wille zur Macht manifestiert sich vielmehr im Hin- und Herfluten anonymer Überwältigungsprozesse.

Die Theorie eines im allem Geschehen sich abspielenden Machtwillens bietet den Rahmen, in dem Nietzsche erklärt, wie die Fiktionen einer Welt des Scheins und des Guten sowie die scheinhaften Identitäten erkennender und moralisch handelnder Subjekte entstehen, wie sich mit Seele und Selbstbewußtsein eine Sphäre der Innerlichkeit konstituiert, wie die Metaphysik, die Wissenschaft und das asketische Ideal zur Herrschaft gelangen – und schließlich: wie die subjektzentrierte Vernunft dieses ganze Inventar dem Ereignis einer unheilvoll masochistischen Verkehrung im Innersten des Willens zur Macht verdankt.

Die nihilistische Herrschaft der subjektzentrierten Vernunft wird als Resultat und Ausdruck einer Perversion des Willens zur Macht begriffen.

Da nun der unverdorbene Wille zur Macht nur die metaphysische Fassung des dionysischen Prinzips ist, kann Nietzsche den Nihilismus der Gegenwart als die Nacht der Götterferne begreifen, in der sich das Nahen des abwesenden Gottes ankündigt.

Dessen »Abseits« und »Jenseits« wird vom Volk mißverstanden als eine Flucht vor der Wirklichkeit – während es nur seine Versenkung, Vergrabung, Vertiefung in die Wirklichkeit ist, damit er erst aus ihr, wenn er ans Licht kommt, die Erlösung dieser Wirklichkeit hervorbringe.

Nietzsche bestimmt den Zeitpunkt der Wiederkehr des Antichristen als »Glockenschlag des Mittags« – in merkwürdiger Übereinstimmung mit Baudelaires ästhetischem Zeitbewußtsein. In der Stunde des Pan hält der Tag den Atem an, steht die Zeit still – verschmilzt sich der transitorische Augenblick mit der Ewigkeit.

Nietzsche verdankt seinen machttheoretisch entwickelten Begriff der Moderne einer demaskierenden Vernunftkritik, die sich selbst außerhalb des Horizonts der Vernunft stellt.

Diese Kritik verfügt über eine gewisse Suggestivität, weil sie mindestens implizit an Maßstäbe appelliert, die den Grunderfahrungen der ästhetischen Moderne entlehnt sind.

Nietzsche enthronisiert ja den Geschmack, das Ja und Nein des Gaumens, als Organ der Erkenntnis jenseits von Wahr und Falsch, jenseits von Gut und Böse.

Aber er kann die zurückbehaltenen Maßstäbe des ästhetischen Urteils nicht legitimieren, weil er die ästhetischen Erfahrungen ins Archaische transponiert, weil er das im Umgang mit moderner Kunst geschärfte kritische Vermögen der Wertschätzung nicht als ein Moment der Vernunft anerkennt, das wenigstens prozedural, im Verfahren argumentativer Begründung, mit objektivierender Erkenntnis und moralischer Einsicht noch zusammenhängt.

Das Ästhetische, als das Tor zum Dionysischen, wird vielmehr zum Anderen der Vernunft hypostasiert.

So verfangen sich die machttheoretischen Enthüllungen im Dilemma einer selbstbezüglichen, total gewordenen Kritik der Vernunft.

Im Rückblick auf die »Geburt der Tragödie« gesteht sich Nietzsche die jugendliche Naivität seines Versuchs ein, die Wissenschaft auf den Boden der Kunst zu stellen, die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen.

Aber auch im Alter konnte er keine Klarheit darüber verschaffen, was es heißt, eine Ideologiekritik zu treiben, die ihre eigenen Grundlagen angreift.

Er schwankt am Ende zwischen zwei Strategien.

Auf der einen Seite suggeriert sich Nietzsche die Möglichkeit einer artistischen Weltbetrachtung, die mit wissenschaftlichen Mitteln, aber in antimetaphysischer, antirationaler, pessimistischer und skeptischer Einstellung durchgeführt wird.

Eine historische Wissenschaft dieser Art soll, weil sie im Dienste der Philosophie des Willens zur Macht steht, die Illusion des Wahrheitsglaubens entlarven können.

Dann müßte freilich die Geltung dieser Philosophie vorausgesetzt werden dürfen.

Deshalb muß Nietzsche auf der anderen Seite die Möglichkeit einer Kritik der Metaphysik behaupten, die ihrerseits das metaphysische Denken ausgräbt, ohne sich aber selbst als Philosophie auszugeben.

Er erklärt Dionysos zum Philosophen und sich selbst zum letzten Jünger und Eingeweihten dieses philosophierenden Gottes.

Auf beiden Pfaden ist Nietzsches Kritik der Moderne fortgesetzt worden.

Der skeptische Wissenschaftler, der die Pervertierung des Willens zur Macht, den Aufstand der reaktiven Kräfte und die Entstehung der subjektzentrierten Vernunft mit anthropologischen, psychologischen und historischen Methoden enthüllen möchte, findet Nachfolger in Bataille, Lacan und Foucault;

der geweihte Kritiker der Metaphysik, der ein Sonderwissen in Anspruch nimmt und den Entstehungsprozeß des Subjektphilosophischen bis in die vorsokratischen Anfänge hinein verfolgt, in Heidegger und Derrida.

IV

Heidegger möchte die wesentlichen Motive von Nietzsches dionysischem Messianismus aufnehmen, aber den Aporien einer selbstbezüglichen Kritik der Vernunft entgehen.

Der »wissenschaftlich« operierende Nietzsche wollte das moderne Denken auf den Bahnen einer Genealogie des Wahrheitsglaubens und des asketischen Ideals über sich hinausschleudern;

Heidegger, der in dieser machtkritischen Entlarvungsstrategie einen nicht getilgten Rest von Aufklärung wittert, hält sich lieber an den »Philosophen« Nietzsche.

Das Ziel, das Nietzsche mit einer totalisierenden, sich selbst verzehrenden Ideologiekritik verfolgte, will Heidegger mit einer immanent ansetzenden Destruktion der abendländischen Metaphysik erreichen.

Nietzsche hatte den Bogen des dionysischen Geschehens ausgespannt zwischen altgriechischer Tragödie und neuer Mythologie.

Heideggers Spätphilosophie läßt sich als der Versuch verstehen, dieses Geschehen vom Schauplatz der ästhetisch erneuerten Mythologie auf den der Philosophie zu verlegen.

Heidegger steht zunächst vor der Aufgabe, die Philosophie an den Platz zu setzen, den bei Nietzsche die Kunst (als Gegenbewegung zum Nihilismus) einnimmt, um dann das philosophische Denken so zu transformieren, daß es zum Schauplatz für die Erstarrung und die Erneuerung der dionysischen Kräfte werden kann.

Herkunft und Überwindung des Nihilismus will er als den Anfang und das Ende der Metaphysik beschreiben.

Heideggers erste Nietzsche-Vorlesung steht unter dem Titel »Der Wille zur Macht als Kunst«.

Sie stützt sich vor allem auf die Nachlaßfragmente, die in der Kompilation der Elisabeth Förster-Nietzsche zum ungeschriebenen Hauptwerk »Der Wille zur Macht« aufgebraucht worden sind.

Heidegger versucht die These zu belegen, »daß Nietzsche in der Bahn des Fragens der abendländischen Philosophie steht«. Er nennt zwar den Denker, der »mit seiner Metaphysik an den Anfang der abendländischen Philosophie zurückkommt« und die Gegenbewegung zum

Nihilismus anführt, einen »Künstler-Philosophen«, aber Nietzsches Gedanken über die rettende Kraft der Kunst sollen nur »dem nächsten Anschein nach ästhetisch, ihrem innersten Willen nach metaphysisch sein«.

Heideggers klassizistisches Kunstverständnis fördert diese Interpretation; Heidegger ist wie Hegel davon überzeugt, daß die Kunst mit der Romantik an ihr wesentliches Ende gelangt ist. Ein Vergleich mit Walter Benjamin könnte zeigen, wie wenig Heidegger von den genuinen Erfahrungen der avantgardistischen Kunst je berührt worden ist.

Darin hat er auch nicht begreifen können, warum sich nur eine subjektivistisch zugespitzte und radikal ausdifferenzierte Kunst, die aus der Selbsterfahrung der dezentrierten Subjektivität beharrlich den Eigensinn des Ästhetischen entwickelt, als Inaugurator einer neuen Mythologie empfiehlt.

Um so leichter fällt ihm die Einbindung des »ästhetischen Phänomens« und die Angleichung von Kunst an Metaphysik.

Das Schöne läßt das Sein aufleuchten: »Schönheit und Wahrheit sind beide auf das Sein bezogen, und zwar beide in der Weise der Enthüllung des Seins des Seienden.«

Später wird es heißen, daß der Dichter das Heilige verkündet, welches sich dem Denker offenbart.

Das Dichten und das Denken sind zwar aufeinander verwiesen, aber am Ende soll doch das Dichten dem anfänglichen Denken entspringen.

Nachdem die Kunst auf diese Weise ontologisiert worden ist, muß die Philosophie wiederum eine Aufgabe übernehmen, die sie in der Romantik an die Kunst abgetreten hatte – nämlich ein Äquivalent für die vereinigende Macht der Religion zu schaffen, um den Entzweiungen der Moderne entgegenzuwirken.

Nietzsche hatte dem ästhetisch erneuerten Dionysos-Mythos die Überwindung des Nihilismus anvertraut.

Heidegger projiziert dieses dionysische Geschehen auf die Leinwand einer Metaphysikkritik, der dadurch weltgeschichtliche Bedeutung zuwächst.

Es ist nun das Sein, das sich entzieht und hat und das seine unbestimmte Ankunft durch die fühlbar gemachte Abwesenheit und den wachsenden Schmerz der Entbehrung ankündigt.

Das Denken, das diesem über die abendländische Philosophie verhängten Schicksal der Seinsvergessenheit nachgeht, hat eine katalysatorische Funktion.

Das gleichzeitig aus der Metaphysik hervorgehende, in die Anfänge der Metaphysik zurückfragende, die Schranken der Metaphysik von innen übersteigende Denken teilt nicht mehr das Selbstvertrauen einer auf ihre Autonomie pochenden Vernunft.

Gewiß, die Schichten, unter denen das Sein verschüttet ist, müssen abgetragen werden.

Aber die Arbeit der Destruktion dient, anders als die Kraft der Reflexion, der Einübung in eine neue Heteronomie.

Sie richtet ihre Energie einzig auf die Selbstüberwindung und Selbstentsagung einer Subjektivität, die das Ausharren lernen muß und in Demut ertragen soll.

Die Vernunft selbst kann nur in einer unheilvollen Aktivität des Vergessens und Vertreibens tätig sein.

Auch der Erinnerung fehlt die Kraft, das Exilierte zur Rückkehr zu bewegen.

So kann sich denn das Sein nur als ein Geschick ereignen, für das sich die, die seiner bedürfen, allenfalls öffnen und bereithalten.

Heideggers Vernunftkritik endet in der Distanz einer alles durchdringenden, aber inhaltsleeren Einstellungsänderung – weg von der Autonomie und hin zu einer Hingabe ans Sein, die den Gegensatz von Autonomie und Heteronomie angeblich hinter sich läßt.

Eine andere Richtung nimmt die durch Nietzsche inspirierte Vernunftkritik bei Bataille.

Auch dieser verwendet den Begriff des Heiligen für jene dezentrierenden Erfahrungen eines ambivalenten Entzückens, in denen die verhärtete Subjektivität sich ihrer selbst entäußert.

Exemplarisch sind Handlungen des religiösen Opfers und der erotischen Verschmelzung, in denen das Subjekt von seiner Ichbezogenheit loskommt und einer wiederhergestellten »Kontinuität des Seins« Platz machen möchte.

Auch Bataille spürt einer ursprünglichen Gewalt nach, die den Bruch zwischen der vernünftig disziplinierten Welt der Arbeit und dem verfehmten Anderen der Vernunft heilen könnte.

Die überwältigende Rückkehr in eine verlorene Kontinuität des Seins stellt sich Bataille als Eruption der vernunftwidrigen Elemente dar, als hereinbrechender Akt der Entgrenzung des Selbst.

In diesem Auflösungsprozeß wird die monadisch abgeschlossene Subjektivität der sich gegeneinander behauptenden Individuen enteignet und in den Abgrund gestürzt.

Freilich nähert sich Bataille dieser dionysischen, gegen das Prinzip der Individuation gerichteten Gewalt nicht auf dem vermittelnden Wege als Exerzitium vorgeführter Selbstüberwindung des metaphysisch befangenen Denkens, sondern im direkt beschreibenden und analysierenden Zugriff auf Phänomene der Selbstüberschreitung und Selbstauflösung des zweckrational handelnden Subjekts.

Offensichtlich sind die bacchantischen Züge eines orgiastischen Willens zur Macht, die Bataille interessieren – die schöpferische und schenkende Aktivität eines Machtwillens, der sich in Spiel, Tanz, Überschwang und Tausel ebenso manifestiert wie in jenen Erregungen, die durch Destruktion, durch den Grauen und Lust erregenden Anblick des schmerzhaften Todes ausgelöst werden.

Der neugierige Blick, mit dem Bataille die Grenzerfahrungen der rituellen Opferhandlung und des sexuellen Liebesaktes geduldig seziert, ist durch eine Ästhetik des Schreckens gelenkt und informiert.

Der langjährige Parteigänger und spätere Kontrahent von André Breton geht nicht, wie Heidegger, auf der ästhetischen Grunderfahrung Nietzsches vorbei, sondern folgt der Radikalisierung dieser Erfahrung im Surrealismus.

Wie besessen untersucht Bataille jene ambivalenten, aus der Bahn werfenden Gefühlsreaktionen von Scham, Ekel, Entsetzen und sadistischer Genugtuung, die durch plötzlich, verletzende, anstößige, gewaltsam hereinbrechende Eindrücke ausgelöst werden.

In diesen explosiven Erregungen vereinigen sich die gegensätzlichen Tendenzen des Verlangens und des erschreckenden Zurückweichens zu lähmender Faszination.

Ekel, Widerwille und Abscheu verschmelzen mit Wollust, Entzücken und Gier.

Das Bewußtsein, das diesen zerreißenden Ambivalenzen ausgesetzt ist, gerät außer Fassung.

Die Surrealisten wollten diesen Schockzustand mit aggressiv eingesetzten, ästhetischen Mitteln auslösen.

Bataille verfolgt die Spuren dieser »profanen Erleuchtung« (Benjamin) zurück bis zu den Tabus des menschlichen Leichnams, des Kannibalismus, des nackten Körpers, des Menstrualblutes, des Inzests usw.

Diese anthropologischen Untersuchungen, die uns noch beschäftigen werden, bieten den Ansatzpunkt für eine Theorie der Souveränität.

Wie Nietzsche in der »Genealogie der Moral« so untersucht Bataille die Ausgrenzung und immer vollständigere Ausrottung alles Heterogenen, wodurch sich die moderne Welt zweckrationaler Arbeit, Konsumtion und Machtausübung erst konstituiert.

Bataille scheut sich nicht, eine Geschichte der abendländischen Vernunft zu konstruieren, die, wie Heideggers Kritik der Metaphysik, die Neuzeit als eine Epoche der Auszehrung beschreibt. Aber bei Bataille erscheinen die heterogenen, verstoßenen Elemente nicht in der Gestalt eines mystisch herbeigedachten apokalyptischen Geschicks, sondern als subversive Kräfte, die sich nur dann konvulsiv entladen müssen, wenn nicht doch noch in einer libertär sozialistischen Gesellschaft entfesselt werden.

Für dieses Recht des erneuerten Sakralen ficht Bataille auf paradoxe Weise mit den Mitteln der wissenschaftlichen Analyse.

Er macht das methodische Denken keineswegs verächtlich.

Niemand (kann) das Problem der Religion stellen, wenn er von willkürlichen Lösungen ausgeht, die der gegenwärtige Geist der Genauigkeit nicht zuläßt.

Insofern, als ich von innerer Erfahrung und nicht von Objekten spreche, bin ich kein Mann der Wissenschaft, aber in dem Augenblick, in dem von Objekten spreche, tue ich es mit der unvermeidlichen Strenge der Wissenschaft.«

Bataille trennt von Heidegger sowohl sein Zugang zu einer genuin ästhetischen Erfahrung, aus der er den Begriff des Heiligen schöpft, wie auch der Respekt vor dem wissenschaftlichen Charakter einer Erkenntnis, die Bataille für die Analyse des Heiligen in Dienst nehmen möchte. Gleichwohl ergeben sich Parallelen zwischen beiden Denkern, wenn man ihre Beiträge zum philosophischen Diskurs der Moderne betrachtet.

Die strukturelle Ähnlichkeit erklären sich daraus, daß Heidegger und Bataille in der Nachfolge Nietzsches dieselbe Aufgabe lösen wollen.

Beide wollen eine radikale Vernunftkritik durchführen – eine, die die Wurzeln der Kritik selbst angreift.

Aus dieser übereinstimmenden Problemstellung ergeben sich formal ähnliche Argumentationszwänge.

Zunächst muß der Gegenstand der Kritik so scharf bestimmt werden, daß wir darin die subjektzentrierte Vernunft als das Prinzip der Moderne wiedererkennen.

Heidegger wählt das objektivierende Denken der modernen Wissenschaft, Bataille das zweckrationale Handeln des kapitalistischen Betriebs und des bürokratisierten Staatsapparates zum Ausgangspunkt.

Der eine, Heidegger, untersucht die ontologischen Grundbegriffe der Bewußtseinsphilosophie, um den Willen zur technischen Verfügung über gegenständliche Prozesse als den Impuls bloßzulegen, der das Denken von Descartes bis zu Nietzsche beherrscht.

Subjektivität und Verdinglichung verstellen den Blick auf das Unverfügbare.

Der andere, Bataille, untersucht jene Imperative der Wirtschaftlichkeit und der Effizienz, denen Arbeit und Konsum immer ausschließlicher unterworfen worden sind, um im industriellen Produktivismus eine allen modernen Gesellschaften innewohnende Tendenz zur Selbstzerstörung dingfest zu machen.

Die durchrationalisierte Gesellschaft verhindert nämlich die unproduktive Verausgabung und großzügige Verschwendung des akkumulierten Reichtums.

Da die totalisierte Vernunftkritik die Hoffnung auf eine Dialektik der Aufklärung preisgegeben hat, muß, was dieser Kritik verfällt, umfassend sein, daß sich das Andere der Vernunft, die Gegenkräfte des Seins oder der Souveränität, nicht am Ende doch nur als verdrängte und unterdrückte Momente der Vernunft selber zu erkennen geben.

Deshalb greifen Heidegger und Bataille mit Nietzsche hinter die Anfänge der abendländischen Geschichte auf archaische Frühzeiten zurück, um die Spuren des Dionysischen im Denken der Vorsokratiker oder in den Erregungszuständen sakraler Opferfeste wiederzufinden.

Hier müssen sich jene verschütteten, wegrationalisierten Erfahrungen identifizieren lassen, die die Ausdrücke des »Seins« und der »Souveränität« mit Leben erfüllen können.

Beides sind zunächst nur Namen.

Sie müssen derart als Kontrastbegriffe zur Vernunft eingeführt werden, daß sie gegenüber allen rationalen Einverleibungsversuchen resistent bleiben.

Das »Sein« wird definiert als dasjenige, was sich von der gegenständlich gedachten Totalität des Seienden zurückgezogen hat, die »Souveränität« als dasjenige, was von der Welt des Nützlichen und Berechenbaren ausgeschlossen worden ist.

Diese Ursprungsmächte erscheinen in Bildern einer zu verschwendenden, aber vorenthaltenen und entbehrten Fülle – eines Reichtums, der der Verschwendung harrt.

Während die Vernunft durch kalkulierende Verfügbarkeit und Verwertung bestimmt ist, läßt sich ihr Anderes nur negativ als das schlechthin Unverfügbare und Nichtverwertbare kennzeichnen – als ein Medium, in welches das Subjekt nur eintauchen kann, wenn es sich als Subjekt aufgibt und überschreitet.

Beide Momente, die Vernunft und ihr Anderes, stehen nicht in einer auf dialektische Aufhebung verweisenden Opposition, sondern in einem Spannungsverhältnis der gegenseitigen Ablösung und Exklusion.

Ihre Beziehung wird nicht durch die Dynamik einer Verdrängung konstituiert, die durch gegenläufige Prozesse der Selbstreflexion oder der aufgeklärten Praxis rückgängig gemacht werden könnte.

Vielmehr ist die Vernunft der Dynamik des Rückzugs und des Zurücklassens und der Verfremdung so ohnmächtig ausgeliefert, daß die bornierte Subjektivität an das, was sich ihr entzieht oder was sie von sich fernhält, mit den eigenen Kräften der Annahme und der Analyse nicht heranreicht.

Der Selbstreflexion bleibt das Andere der Reflexion verschlossen.

Es regiert ein Spiel von Kräften maßgeschichtlicher oder kosmischnaturhafter Art, welches eine Anstrengung anderer Observanz erfordert.

Die paradoxe Anstrengung einer sich selbst überschreitenden Vernunft nimmt bei Heidegger freilich die chiliastische Form eines inständigen, das Seinsgeschehen beschwörenden Andenkens an, während sich Bataille von einer heterologisch angelegten Soziologie des Heiligen zwar Aufklärung verspricht, aber schließlich doch keine Einflußnahme auf das transzendente Spiel der Kräfte verspricht.

Beide Autoren führen ihre Theorie auf dem Wege einer erzählenden Rekonstruktion der Geschichte der abendländischen Vernunft durch.

Heidegger, der die Vernunft am Leitfaden der Subjektphilosophie als Selbstbewußtsein auslegt, begreift den Nihilismus als Ausdruck einer totalisierten technischen Weltbemächtigung.

Darin soll sich das Verhängnis eines metaphysischen Denkens vollenden, welches von der Frage nach dem Sein in Gang gesetzt worden ist und gleichwohl dieses Wesentliche vor dem Ganzen des reifizierten Seienden immer weiter aus den Augen verliert.

Bataille, der die Vernunft am Leitfaden der Praxisphilosophie als Arbeit auslegt, begreift den Nihilismus als Folge eines total verallgemeinerten Akkumulationszwangs.

Darin vollendet sich das Verhängnis einer Überschußproduktion, die zunächst noch der festlich-souveränen Entäußerung diene, die dann aber immer mehr Ressourcen für den Zweck der Produktionssteigerung verbraucht, in Konsum verwandelt und der schöpferisch-hingebungsvollen Souveränität den Boden entzieht.

Seinsvergessenheit und Ausstoßung des verfemten Teils sind die beiden dialektischen Bilder, die bis heute alle jene Versuche inspirieren, welche die Vernunftkritik von den Denkfiguren

einer in sich dialektisch Aufklärung lösen und das Andere der Vernunft zu einer Instanz erheben wollen, vor der die Moderne zur Ordnung gerufen werden kann.

Deshalb werde ich einerseits an Heideggers Spätphilosophie und der produktiven Fortführung dieser philosophischen Mystik (durch Derrida), andererseits an Batailles allgemeiner Ökonomie (und Foucaults machttheoretisch begründeter Genealogie des Wissens) prüfen, ob diese beiden Wege, die Nietzsche gewiesen hat, tatsächlich aus der Subjektphilosophie herausführen.

Heidegger hat die Kunst entschlossen ontologisiert und alles auf die Karte einer destruktiven freisetzenden Denkbewegung gesetzt, die die Metaphysik aus sich selbst heraus überwinden soll.

Dadurch entgeht er den Aporien einer selbstbezüglichen Vernunftkritik, die ihre eigenen Grundlagen zerstören muß.

Mit der ontologischen Wendung des dionysischen Messianismus bindet er sich freilich derart an Ausgangsfrage, Denkstil und Begründungsmodus der Ursprungsphilosophie, daß er den Fundamentalismus der Husserlschen Phänomenologie nur um den Preis einer ins Leere laufenden Fundamentalisierung der Geschichte überwinden kann.

Heidegger versucht, aus dem Bannkreis der Subjektphilosophie dadurch, daß er deren Grundlagen temporal verflüssigt, auszubrechen.

Aber der Spurenfundamentalismus der von konkreter Geschichte abstrahierenden Seinsgeschichte verrät, daß er an das negierte Denken fixiert bleibt.

Demgegenüber bleibt Bataille einer unverfälschten ästhetischen Grunderfahrung des Dionysischen treu und erschließt sich einen Phänomenbereich, an dem sich die subjektzentrierte Vernunft als ihr Anderes spiegeln kann.

Freilich darf er sich die moderne Herkunft dieser Erfahrung aus dem Surrealismus nicht eingestehen, er muß diese mit Hilfe anthropologischer Erkenntnisse ins Archaische verpflanzen.

So verfolgt Bataille das Projekt einer wissenschaftlichen Analyse des Heiligen und einer allgemeinen Ökonomie, die weltgeschichtlichen Rationalisierungsprozeß und die Möglichkeit einer letzten Umkehr erklären sollen.

Dabei gerät er in dasselbe Dilemma wie Nietzsche : die Theorie der Macht kann nicht dem Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität genügen und gleichzeitig das Programm einer totalen und damit selbstbezüglichen Vernunftkritik einlösen.

Bevor ich den beiden von Nietzsche gebahnten, von Heidegger und Bataille beschrittenen Wegen in die Postmoderne folge, möchte ich bei einem, von hier aus gesehen, retardierenden Gedankengang verweilen: bei Horkheimers und Adornos zweideutigem Versuch einer Dialektik der Aufklärung, die Nietzsches radikaler Vernunftkritik Genugtuung widerfahren läßt.

(Habermas, « Der Philosophische Diskurs der Moderne »)

KOMMENTIERTE LEKTÜRE

TEIL I

Diese erste Bewegung im Text von Habermas zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Strenge aus, zugleich aber durch eine hohe strategische Dichte. Sie begnügt sich nicht damit, eine Epoche zu beschreiben: Sie richtet vielmehr einen Deutungsrahmen ein, der alles Weitere bestimmen wird. Man muss sie daher langsam lesen, beinahe Zeile für Zeile, als das Einrichten eines Kraftfeldes.

Von Beginn an wird die Moderne nicht durch Wissenschaft, Technik oder auch nur durch Säkularisierung bestimmt, sondern durch die subjektive Freiheit. Dies ist eine entscheidende Setzung. Diese Freiheit bleibt keine Abstraktion: Sie verteilt sich auf differenzierte Sphären — Gesellschaft, Staat, Privatleben, Öffentlichkeit —, von denen jede einer bestimmten Modalität der Autonomie entspricht. Habermas betont hier einen grundlegenden Punkt: Die Moderne ist nicht nur Bruch, sie ist auch Institutionalisierung der Freiheit. Sie versteht sich als Gewinn, als normative Errungenschaft. Darin zeigt sich eine tiefe Treue zum hegelschen Erbe: Die Moderne ist jener Moment, in dem der Geist in den Lebensformen wirklich wird.

Doch diese Struktur trägt eine innere Spannung in sich. Die Sphären differenzieren sich, verselbständigen sich, und was zunächst als Befreiung erschien, schlägt um in eine Erfahrung von Abstraktion und Entfremdung. Habermas spricht noch nicht von „sozialen Pathologien“, aber alles ist bereits angelegt: Die Trennung zwischen Bourgeois, Bürger und Mensch, zwischen privaten Interessen, politischer Teilhabe und moralischer Selbstverwirklichung erzeugt eine Fragmentierung des Erlebens. Was aus der Perspektive der Geschichtsphilosophie als Emanzipation erscheint, wird existenziell als Verlust von Totalität erfahren.

An dieser Stelle tritt der entscheidende Bezug zur Religion auf. Religion wird nicht als Illusion dargestellt, sondern als Integrationskraft. Sie gewährleistete die Einheit der Lebenswelt. Ihr Verschwinden ist nicht zufällig: Es ist das Ergebnis der Aufklärung, das heißt eines unumkehrbaren Lernprozesses. Habermas führt hier eine zentrale These ein: Man kann nicht zurückkehren, denn Wissen lässt sich nicht vergessen. Es kann verdrängt, aber nicht aufgehoben werden. Das bedeutet, dass jeder Restaurationsversuch — religiös, mythisch oder anderer Art — von vornherein disqualifiziert ist.

Die Moderne kennt keine Rückkehr. Diese Irreversibilität bildet den stillen Grund von Habermas' gesamter Argumentation.

Damit wird die Aufgabe klar: Wenn die Religion ihre vereinheitlichende Funktion nicht mehr erfüllen kann, muss die Vernunft an ihre Stelle treten. Dies ist es, was Hegel und seine Erben zu leisten versucht haben. Habermas rekonstruiert hier die drei großen Gestalten dieses Versuchs: die Vernunft als absolute Versöhnung bei Hegel, als befreiende Praxis bei der hegelschen Linken, als kompensierendes Gedächtnis bei der Rechten. Drei Varianten, ein und dasselbe Programm: die Vernunft zum funktionalen Äquivalent der Religion zu machen.

Doch diese Versuche scheitern, und Habermas präzisiert die Gründe. Bei Hegel ist die Versöhnung zu stark: Sie tilgt den offenen Charakter der Geschichte und verneint die Nicht-Versöhnung der Gegenwart. Bei den Junghegelianern bleibt die Praxis in jener instrumentellen Rationalität gefangen, die sie zu überwinden vorgibt: Sie radikalisiert, was sie kritisiert. Bei den Neokonservativen hält die historizistische Kompensation künstlich Traditionen am Leben, die ihrer Kraft bereits entleert sind. In allen Fällen gelingt es der Vernunft nicht, die integrative Funktion zu erfüllen, die sie sich selbst zugeschrieben hat.

Diese Diagnose eröffnet einen kritischen Raum, in den Nietzsche eingreift. Doch Habermas legt Wert darauf zu zeigen, dass Nietzsche nicht wie ein Meteor erscheint: Er steht in der

Kontinuität der Junghegelianer. Wie diese kritisiert er den Objektivismus und die Äußerlichkeit einer historischen Kultur, die zur bloßen Gelehrsamkeit geworden ist. Der Verweis auf die zweite Unzeitgemäße Betrachtung ist hier entscheidend. Nietzsche prangert dort eine Bildung an, die zur reinen Innerlichkeit geworden ist, unfähig zu handeln, gesättigt von Wissen, beraubt plastischer Kraft. Das Leben wird durch die Geschichte gelähmt. Es handelt sich noch nicht um eine Kritik der Vernunft als solcher, sondern um eine Kritik ihrer historizistischen Entgleisung. Habermas ist hier äußerst präzise: Die Geisteswissenschaften erzeugen, indem sie einem missverstandenen Objektivitätsideal folgen, einen Relativismus, der jede Normativität auflöst. Die Vergangenheit wird zum Museum, die Gegenwart verliert ihre Entscheidungskraft. Das moderne Bewusstsein ist überladen und zugleich leer. Diese Analyse ist fein und trifft einen realen Punkt: die Verwandlung der Kultur in ein Archiv, der Bildung in Akkumulation.

Der eigentliche Wendepunkt des Textes liegt jedoch weiter vorne, wenn Habermas behauptet, dass sich mit Nietzsche die Argumentation „von Grund auf“ verändert. Bis dahin wurde die Vernunft von innen kritisiert, justiert, reformuliert, aber stets als Prinzip aufrechterhalten. Nietzsche bricht mit diesem Rahmen. Er versucht nicht mehr, die Vernunft zu korrigieren, sondern das Programm der Dialektik der Aufklärung selbst aufzugeben. Dies ist die entscheidende Geste.

Habermas formuliert dies sehr deutlich: Nietzsche hatte die Wahl zwischen einer immanenten Kritik und der Aufgabe des Programms. Er entscheidet sich für die Aufgabe. Diese These ist zentral, denn sie erlaubt es Habermas, Nietzsche als Wendepunkt zur Postmoderne zu situieren. Sie ist jedoch auch diskutabel. Denn Nietzsche hört nicht auf zu kritisieren: Er verlegt den Ort der Kritik, er verändert ihre Tonalität, aber er gibt sie nicht einfach auf.

Was Nietzsche zu dieser Geste führt, ist laut Habermas die Erfahrung einer inneren Erschöpfung der Moderne: Historizismus, Relativismus, Substanzverlust. Die Moderne kann

sich ihre eigenen Maßstäbe nicht mehr geben. Sie ist von innen ausgehöhlt. Und hier erscheint der problematischste Punkt der habermasschen Lektüre: die Annahme, Nietzsche wende sich angesichts dieser Situation dem Mythos als dem Anderen der Vernunft zu.

Habermas betont: Nietzsche verwendet weiterhin die Instrumente der Vernunft, um sich gegen sie zu wenden — mit dem Ziel, die Moderne selbst zum Zerbrechen zu bringen. Er mobilisiert Geschichte gegen Geschichte, Wissen gegen Wissen, um einen Punkt zu erreichen, an dem die Vernunft sich auflöst. Und genau hier tritt der Rückgriff auf den Mythos, das Archaische, auf Dionysos hervor. Die Geburt der Tragödie wird als diese Übergangsgeste interpretiert.

Doch hier ist Vorsicht geboten. Habermas liest diesen Rückgriff als Heteroposition: Die Vernunft wird zugunsten eines anderen Prinzips aufgegeben. Bei Nietzsche jedoch ist die Lage instabiler. Der Mythos ist nicht einfach ein „Anderes“ der Vernunft: Er wird ebenso bearbeitet, rekonstruiert, durchzogen von einem modernen Zeitbewusstsein. Habermas erkennt dies im Grunde selbst an, wenn er betont, dass Nietzsche jede Regression ausschließt. Der Mythos kann nur aus der Zukunft zurückkehren. Hier liegt eine Spannung, die das Schema „Vernunft / Anderes der Vernunft“ verflacht.

Der weitere Text bestätigt diese Spannung. Nietzsche vollzieht eine radikale Nivellierung: Die Moderne verliert ihr Privileg, sie wird zu einem Moment innerhalb einer langen Geschichte der Rationalisierung. Sokrates und Christus erscheinen als Figuren desselben Bruchs. Der Mythos ist verloren, doch er kann nicht einfach restauriert werden. Er muss von der Zukunft her geweckt werden. Diese utopische Ausrichtung ist wesentlich: Sie unterscheidet Nietzsche von einer bloßen Rückkehr zu den Ursprüngen.

Schließlich führt Habermas ein letztes entscheidendes Element ein: die Kunst als Medium dieses Kontakts mit dem Archaischen. Die moderne Kunst wäre in ihrer extremen Subjektivität

jener Ort, an dem die Moderne ihr Außen berührt. Wagner verkörpert diesen Moment. Die Kunst soll den Kern der Religion retten, indem sie ihn symbolisch überträgt. Sie soll eine neue Mythologie, eine neue Integration hervorbringen. Doch dieser Versuch bleibt, so Habermas, noch im Romantischen befangen.

Die abschließende Frage — worin unterscheidet sich das Dionysische vom Romantischen? — eröffnet den weiteren Verlauf des Textes, legt aber bereits den Kern des Problems frei. Habermas deutet an, dass Nietzsche den Romantizismus radikalisiert, ohne sich wirklich von ihm zu lösen. Das Dionysische wäre eine extreme Form dessen, was der Romantizismus bereits angelegt hatte.

Diese erste Bewegung ist somit doppelt. Einerseits rekonstruiert sie präzise die innere Geschichte der Moderne: Differenzierung, Verlust der Einheit, Kompensationsversuch durch die Vernunft, Scheitern. Andererseits setzt sie Nietzsche als denjenigen ein, der mit diesem Programm bricht, indem er sich einem „Anderen“ der Vernunft zuwendet. Alles Weitere im Text wird von dieser Deutung abhängen.

Doch genau hier öffnet sich der kritische Raum. Denn was Habermas als „Aufgabe der Vernunft“ bezeichnet, lässt sich auch anders lesen: nicht als Übergang zu einem anderen Prinzip, sondern als Ausgesetztsein an eine innere Bruchstelle der Vernunft selbst — an jenen Punkt, an dem sie sich nicht mehr trägt, nicht mehr gründet, sich nicht mehr totalisiert. Diese Verschiebung ist entscheidend. Es geht nicht mehr um Ersetzung, sondern darum, im Abstand zu verbleiben.

TEIL II

Diese zweite Bewegung des Textes ist in vieler Hinsicht das untergründige Zentrum der gesamten Konstruktion von Habermas. Während der erste Teil das Problem der Moderne — Freiheit, Dissoziation, Verlust der Einheit, Scheitern der Vernunft — entfaltet hat, liefert dieser zweite Teil eine symbolische Archäologie: Er zeigt, dass die Geste, die Habermas Nietzsche zuschreibt, in Wirklichkeit bereits im frühen Romantizismus vorbereitet, vorweggenommen, nahezu vollständig formuliert ist.

Man muss diesen Teil daher als eine präventive Dekonstruktion lesen: Habermas begnügt sich nicht damit, Nietzsche zu erklären, sondern arbeitet darauf hin, seine Originalität zu relativieren, indem er zeigt, dass Nietzsche der letzte Erbe einer bereits alten Konfiguration ist. Der Ausgangspunkt ist die Idee einer neuen Mythologie. Diese Idee ist entscheidend: Sie entsteht in einem Moment, in dem die Moderne die religiöse Einheit bereits verloren hat, ohne jedoch ein befriedigendes Ersatzprinzip gefunden zu haben. Die neue Mythologie ist keine Nostalgie, sie ist ein Projekt: Es geht darum, ausgehend von der Kunst eine Integrationskraft neu zu konstituieren. Die Kunst soll nicht länger bloße Produktion sein, sondern öffentliche Institution, fähig, eine ethische Totalität neu zu begründen.

Hier zeigt sich eine erste wesentliche Verschiebung: Die Lösung wird nicht mehr in der Vernunft gesucht, sondern in der Kunst. Doch diese Kunst ist noch nicht autonom: Bei Schelling bleibt sie tief mit der Philosophie verbunden. Die ästhetische Anschauung ist der „höchste Akt der Vernunft“. Das bedeutet, dass die Kunst noch immer als Vollendung der Vernunft selbst gedacht wird. Es handelt sich nicht um ein Außen der Vernunft, sondern um einen Moment, in dem die Vernunft sich in einer ursprünglicheren, einheitlicheren Form wiederfindet.

Die Funktion der Kunst ist bei Schelling damit klar bestimmt: Sie macht die Identität dessen sinnlich erfahrbar, was die Reflexion getrennt hat — Freiheit und Notwendigkeit, Geist und Natur. Sie eröffnet ein „Heiligtum“, in dem die verlorene Einheit noch gegenwärtig ist, jedoch in nicht-begrifflicher Form. Habermas erkennt sehr genau, dass die neue Mythologie bei Schelling weiterhin im Programm der Dialektik der Aufklärung eingeschrieben bleibt: Es ist die Vernunft selbst, die über einen ästhetischen Umweg versucht, ihre eigene Einheit wiederzugewinnen.

Doch mit Schlegel vollzieht sich sofort eine Verschiebung. Und hier wird der Text besonders fein. Schlegel verwirft die Idee der neuen Mythologie nicht, verändert jedoch ihren Status grundlegend. Die Poesie ist nicht mehr der Ort, an dem die Vernunft sich vollendet; sie wird zu einem autonomen Bereich, getrennt vom Wahren und vom Guten. Die Schönheit ist nicht länger Vermittlung, sondern Eigenständigkeit.

Diese Verschiebung ist entscheidend. Mit Schlegel hört die Mythologie auf, ein philosophisch begründetes Projekt zu sein, und wird zu einer messianischen Erwartung. Sie ist nicht mehr deduzierbar, sie wird erhofft. Sie gehört nicht mehr einem System an, sondern einem zukünftigen Ereignis. Habermas betont diesen Punkt: Die neue Mythologie wird zu einem historischen Zeichen, zu einem Hinweis darauf, dass die Menschheit ihr Zentrum sucht. Sie muss untergehen oder sich erneuern.

Dieser Übergang vom Grund zur Erwartung markiert einen tiefen Bruch. Die spekulative Vernunft verliert ihre Fähigkeit zur Totalisierung. Sie kann sich selbst nicht mehr erfassen und keine Einheit mehr garantieren. Sie muss einer Poesie weichen, die die Gesetze der Vernunft suspendiert, die in das ursprüngliche Chaos zurückführt, in jene „schöne Verwirrung“, die jeder Differenzierung vorausgeht. Das Chaos wird hier zu einer positiven Kategorie. Es ist nicht mehr das, was die Vernunft überwinden muss, sondern das, woraus etwas hervorgehen kann.

Genau an diesem Punkt führt Habermas einen entscheidenden Begriff ein: den des Anderen der Vernunft. Bei Schlegel verlängert die Mythologie die Vernunft nicht mehr, sie suspendiert sie. Sie eröffnet einen Raum, in dem die Rationalität nicht mehr gilt. Und dieser Raum wird von archaischen, mythischen Mächten besetzt, die sich jeder begrifflichen Aneignung entziehen.

Die romantische Geste ist somit doppelt: Einerseits anerkennt sie die Irreversibilität der Moderne; andererseits sucht sie ein Prinzip der Regeneration außerhalb der Vernunft. Doch — und hier bereitet Habermas seine Kritik vor — diese Geste kann nicht mehr von einer Geschichtsphilosophie getragen werden. Sie wird notwendig messianisch, das heißt ohne rationale Gewähr.

In diesem Kontext tritt die Gestalt des Dionysos hervor. Und hier entfaltet Habermas eine außerordentlich subtile Analyse. Dionysos ist nicht einfach ein wiederentdeckter antiker Gott: Er wird zum Träger einer Erwartung. Er bündelt vielfältige Motive — Rausch, Wahnsinn, Überschuss, Verwandlung —, vor allem aber ist er der abwesende und kommende Gott. Gerade das macht ihn entscheidend.

Die Parallele zu Christus ist daher unvermeidlich, und Habermas betont dies nachdrücklich. Dionysos und Christus teilen eine messianische Struktur: Tod, Abwesenheit, Verheißung der Wiederkehr. Doch Dionysos besitzt eine zusätzliche Dimension: Er bewahrt die Erinnerung an archaische Formen der Solidarität, die im westlichen Christentum verloren gegangen sind. So wird er zu einer Figur, die zugleich Kritik an der Moderne und ein Versprechen der Erneuerung tragen kann.

Dieser Punkt ist zentral, denn er erlaubt es Habermas zu zeigen, dass der Rückgriff auf Dionysos keine Erfindung Nietzsches ist. Er ist im Romantismus bereits weitgehend ausgearbeitet.

Hölderlin, Novalis, Schelling — sie alle gehören zu dieser Konstellation. Nietzsche erbt somit ein bereits konstituiertes symbolisches Feld.

Was die Situation jedoch noch komplexer macht, ist die Gleichsetzung von Dionysos und Christus. Diese Gleichsetzung bedeutet, dass der Romantismus nicht mit dem Abendland brechen will, sondern es verjüngen. Es geht nicht darum, das Christentum aufzugeben, sondern es anders zu vollenden, das in ihm enthaltene Versprechen freizulegen. Dionysos wird so zu einer Vermittlungsfigur zwischen Archaischem und Modernem, zwischen Mythos und Subjektivität.

Genau an diesem Punkt entscheidet sich die Differenz zu Nietzsche. Habermas bereitet hier den Übergang zum nächsten Teil vor: Wenn Nietzsche sich vom Romantismus löst, dann nicht, indem er Dionysos erfindet, sondern indem er dessen Funktion grundlegend verändert. Bei den Romantikern bleibt Dionysos in eine — wenn auch transformierte — Logik der Versöhnung eingeschrieben. Bei Nietzsche verhärtet sich etwas, radikalisiert sich etwas.

Diese zweite Bewegung des Textes macht somit deutlich, dass das Problem nicht einfach das des Mythos oder der Vernunft ist, sondern das der Struktur der Erwartung. Bei Schelling ist die Einheit noch denkbar; bei Schlegel wird sie erhofft; im Romantismus wird sie in eine messianische Figur projiziert; mit Dionysos wird sie zur Erwartung einer Wiederkehr.

Was sich jedoch im Hintergrund abzeichnet, und was Habermas noch nicht ausdrücklich thematisiert, ist eine tiefere Transformation: der Übergang von einer Denkweise der Versöhnung zu einer Denkweise der Distanz, der Abwesenheit, des Abstands. Hölderlin gibt mit der „Nacht der Götter“ bereits eine Formulierung dafür. Der Gott ist nicht einfach zukünftig, er ist in seinem Kommen selbst abwesend.

Dort, wo Habermas eine Opposition zwischen Vernunft und ihrem Anderen rekonstruiert, wo er im Romantismus eine erste Gestalt dieser Verschiebung sieht, könnte sich tiefer etwas

anderes abspielen: nicht der Übergang zu einem anderen Prinzip, sondern die Erfahrung einer irreduziblen Nicht-Übereinstimmung, einer Welt, die sich nicht mehr totalisieren lässt — weder durch die Vernunft noch durch den Mythos.

Der Romantismus versucht noch, auf diesen Riss mit einem Versprechen zu antworten — mythologisch, poetisch, messianisch. Nietzsche hingegen wird dieses Versprechen wohl verschieben. Doch was Habermas hier vorbereitet, ohne es noch auszusprechen, ist die Möglichkeit, dass jeder Versuch der Versöhnung — sei er rational oder mythisch — bereits verfehlt ist.

Genau an diesem Punkt muss die Fortsetzung mit größter Aufmerksamkeit gelesen werden.

TEIL III

Diese dritte Bewegung ist der eigentliche Umschlagspunkt des Textes. Alles, was vorausging, bereitete diese Szene vor: Hier tritt Habermas Nietzsche unmittelbar gegenüber — und genau hier wird seine Lektüre zugleich am kraftvollsten und am angreifbarsten.

Zunächst gilt es, die Ausgangsgeste zu erfassen: Nietzsche bricht nicht sofort mit dem Romantizismus, er geht über Wagner. Und Wagner verdichtet für Habermas die ganze Ambiguität der Moderne: zugleich Kritik der Moderne und noch an deren Vollendung gebunden. Die Enttäuschung Nietzsches gegenüber Wagner markiert daher einen entscheidenden Moment: nicht einfach einen ästhetischen Bruch, sondern einen Bruch mit der Perspektive einer Vollendung der Moderne überhaupt.

Dieser Punkt ist wesentlich. Wagner bleibt nach Habermas in einer Logik der Versöhnung — selbst wenn sie mythisch ist, selbst wenn sie über die Kunst verläuft. Er hält die Verbindung zwischen Dionysos und dem Christentum aufrecht. Mit anderen Worten: Er bleibt in einer

Struktur, in der Archaisches und Modernes noch zusammenfinden können, in der das Dionysische in eine Form von Erlösung integriert werden kann.

Nietzsche hingegen wird diese Verbindung zerbrechen. Und Habermas formuliert dies sehr stark: Dionysos wird zum Prinzip, das das Prinzip der Individuation aufhebt. Es geht nicht mehr um Versöhnung, sondern um Auflösung. Das Dionysische ist keine Vermittlung mehr, es ist Zerriss. Es stellt die Einheit nicht wieder her, es zerstört die Grenzen.

Hier erreicht der Text eine bemerkenswerte Intensität. Habermas greift die Analysen aus *Die Geburt der Tragödie* auf und zeigt, wie Nietzsche die Dualität des Apollinischen und Dionysischen radikalisiert. Das Apollinische ist nur noch ein Schleier, eine Oberfläche, die einen chaotischen, titanischen, barbarischen Grund verdeckt. Das Dionysische hingegen ist jene Einbruchsstelle, in der das Individuum sich vergisst, in der Grenzen sich auflösen, in der Kategorien ins Wanken geraten.

Besonders interessant ist dabei, dass Habermas diese Erfahrung nicht auf Schopenhauer reduziert. Er führt einen zweiten Strang ein, der oft übersehen wird: den der ästhetischen Moderne — Mallarmé, die Symbolisten, die Kunst um der Kunst willen. Dadurch kann er zeigen, dass das Dionysische bei Nietzsche nicht nur eine Regression ins Archaische ist, sondern zugleich eine radikalisierte moderne Erfahrung.

Das „ästhetische Phänomen“ wird so zentral. Habermas bietet hierzu eine sehr feine Deutung: Es geht nicht mehr darum, ein Wesen zu enthüllen oder eine Wahrheit zu verhüllen, sondern darum, einen Raum reiner Oberfläche zu eröffnen. Das Ästhetische ist keine Vermittlung mehr, sondern Entankerung. Das Subjekt verliert sich darin, tritt aus der pragmatischen Zeit heraus, gelangt in den Augenblick, in den Schock, in das Unvorhersehbare.

Und hier tritt etwas von äußerster Bedeutung hervor — beinahe gegen den Willen von Habermas selbst: die Idee einer **Bruchstelle**. Die ästhetische Erfahrung wird als „Bruchstelle

des Vergessens“ beschrieben, die die Welt des Alltags von der dionysischen Welt trennt. Diese Bruchstelle ist nicht einfach ein Übergang: Sie ist ein Schnitt, eine irreduzible Diskontinuität. Doch Habermas bleibt nicht dabei stehen. Er vollzieht sofort eine interpretative Verschiebung. Was er als radikale ästhetische Erfahrung anerkennt, schreibt er wieder in eine Struktur ein, die er bereits vorbereitet hatte: die des Anderen der Vernunft. Das Ästhetische wird damit zum Zugang zu einem Bereich, der der Vernunft entgegengesetzt ist — einem Bereich der Ekstase, der Undifferenziertheit, der Verschmelzung.

Hier wird seine Lektüre problematisch. Denn das, was er beschreibt — Verlust des Subjekts, Bruch der Kategorien, Auflösung der Normen — ließe sich auch anders verstehen: nicht als Zugang zu einem „Anderen“, sondern als innere Erfahrung der Auflösung des rationalen Rahmens selbst. Doch Habermas zieht es vor, die Logik der Opposition aufrechtzuerhalten.

Diese Entscheidung strukturiert alles Weitere. Von hier an wird Nietzsche zu demjenigen, der die Moderne endgültig aufgibt. Die Kritik der Moderne verzichtet auf ihren emanzipatorischen Gehalt. Die Vernunft wird nicht mehr transformiert, sondern verworfen. Und diese Verwerfung geschieht durch die Berufung auf archaische, transfigurierte Erfahrungen.

Doch nun bringt Habermas einen sehr starken und zugleich subtilen Einwand ins Spiel. Er zeigt, dass Nietzsche die Moderne nicht einfach verlassen kann, weil das Dionysische selbst durch die moderne Kunst legitimiert werden muss. Hier liegt ein innerer Widerspruch: Nietzsche will seine Kritik auf ein archaisches Prinzip gründen, kann dies jedoch nur ausgehend von modernen Erfahrungen tun.

Um diese Spannung zu lösen, vollzieht Nietzsche nach Habermas eine entscheidende Bewegung: Er löst das Ästhetische von jeder Beziehung zur theoretischen und praktischen Vernunft und verdrängt es in ein metaphysisches Irrationales. Mit anderen Worten: Er

absolutiert das Ästhetische. Es wird nicht mehr als Moment der Moderne gedacht, sondern als grundlegendes Prinzip.

Hier erscheint die zentrale These von Habermas: Nietzsche verwandelt das Ästhetische in eine Metaphysik des Künstlers. Die ganze Welt wird auf ein ästhetisches Phänomen zurückgeführt. Es gibt weder Wahrheit noch Moral, sondern nur Perspektiven, Interpretationen, Erscheinungen. Der Wille zur Macht wird zum Prinzip, das alles erklärt: Erkenntnis, Moral, Subjektivität.

Doch Habermas hebt einen entscheidenden Punkt hervor: Dieser Wille zur Macht ist nicht subjektiv. Er ist nicht das Projekt eines Individuums, sondern ein anonymer, übersubjektiver Prozess. Dadurch kann Habermas zeigen, dass Nietzsche sich nicht damit begnügt, die Vernunft zu kritisieren — er entwirft eine Gegenmetaphysik.

Und hier wird das Urteil scharf. Die Kritik der Vernunft wird total — und zugleich selbstreferentiell. Sie zerstört ihre eigenen Grundlagen. Nietzsche gerät damit in ein Dilemma: Entweder hält er an einer Form kritischen Wissens fest, muss dann jedoch die Gültigkeit seiner eigenen Theorie voraussetzen; oder er verzichtet auf jeden philosophischen Anspruch, kann dann aber seine Kritik nicht mehr rechtfertigen.

Habermas zeigt diese Oszillation sehr deutlich. Auf der einen Seite Nietzsche als skeptischer Gelehrter, der historische, psychologische, anthropologische Methoden verwendet; auf der anderen Seite Nietzsche als inspirierter Denker, der sich auf Dionysos beruft, auf ein nicht-diskursives Wissen. Zwei unvereinbare, aber notwendige Strategien.

Dieser Punkt besitzt große Stärke. Er berührt etwas Reales: die innere Spannung der nietzscheanischen Geste zwischen Kritik und Verkündigung, zwischen Analyse und Vision.

Und doch liegt hier zugleich die Grenze der habermasschen Lektüre. Denn alles beruht auf einer Voraussetzung: dass Nietzsche ein alternatives Fundament zur Vernunft sucht — dass er

die Vernunft durch etwas anderes ersetzt (Mythos, Ästhetik, Wille zur Macht). Was sich bei Nietzsche vollzieht, könnte jedoch anders gelesen werden: nicht als Substitution, sondern als Verschiebung des Bodens selbst, als Unmöglichkeit jeder stabilen Grundlegung.

Und genau hier wird die zuvor erschienene Bruchstelle entscheidend. Habermas erwähnt sie, doch er nutzt sie nicht aus. Er schließt sie sofort wieder in eine Opposition ein. Man könnte sie jedoch offenhalten: nicht als Übergang zu einem anderen Bereich, sondern als Ort selbst, an dem die Unterscheidung zwischen Vernunft und ihrem Anderen zerfällt.

In dieser Perspektive wäre das Ästhetische nicht das Andere der Vernunft, sondern die Erfahrung, in der die Vernunft ihren Anspruch auf Totalisierung verliert, ohne deshalb zu verschwinden. Sie wird fragmentarisch, perspektivisch, situiert — nicht mehr grundlegend, sondern ausgesetzt.

Habermas liest Nietzsche als denjenigen, der das Ästhetische gegen die Vernunft absolut setzt. Doch es handelt sich nicht um eine Substitution, sondern um ein Verweilen im Abstand, in jener Zone, in der sich die Kategorien nicht mehr stabilisieren.

Diese dritte Bewegung ist somit doppelt: Sie legt die Kraft der nietzscheanischen Geste frei, führt sie jedoch zugleich in ein Schema zurück, das sie vereinfacht. Sie sieht eine Opposition dort, wo vielleicht eine tiefere Desintegration am Werk ist.

Dies ist der Punkt, den man für den vierten Teil im Auge behalten muss, in dem Habermas zeigen wird, wie Heidegger und Bataille Nietzsche beerben — und, so seine These, auf je eigene Weise dieselbe Geste der Absolutsetzung des Anderen der Vernunft wiederholen.

TEIL IV

Diese vierte Bewegung ist die umfangreichste, vor allem aber die entscheidendste, weil sie den grundlegenden Gestus von Habermas offenlegt. Mit Nietzsche ging es noch darum, einen Bruch zu diagnostizieren; mit Heidegger und Bataille geht es nun darum zu zeigen, was aus diesem Bruch wird, wenn er sich als Denkweg zu stabilisieren sucht. Anders gesagt: Habermas begnügt sich nicht mehr damit, eine kritische Geste zu rekonstruieren; er will zeigen, dass die beiden großen Nachwirkungen Nietzsches jeweils dieselbe Sackgasse reproduzieren. Die übergreifende These ist klar: Sobald man das Projekt einer inneren Dialektik der Aufklärung aufgibt und ein „Anderes der Vernunft“ zur letzten Instanz erhebt, glaubt man, die Subjektphilosophie zu verlassen, verschiebt jedoch nur das Problem — und verschärft es.

Der erste große Block ist Heidegger gewidmet. Habermas geht von einer starken Intuition aus: Heidegger will den nietzscheanischen Impuls aufnehmen, ohne in die Aporie einer sich selbst zerstörenden Vernunftkritik zu geraten. Wo Nietzsche zwischen „wissenschaftlicher“ Genealogie und inspirierter Verkündigung schwankte, sucht Heidegger einen dritten Weg: nicht die Vernunft von außen kritisieren, sondern die Metaphysik von innen zerstören. Das ist ein äußerst wichtiger Gedanke, und Habermas formuliert ihn mit großer Präzision. Heidegger will kein bloßer Entlarver sein; er will der Vernunft keinen psychologischen, vitalen oder künstlerischen Gegenbegriff entgegensetzen; er will zeigen, dass die abendländische Vernunft in ihrer metaphysischen Gestalt aus einem ursprünglicheren Vergessen hervorgeht, das sie selbst nicht zu denken vermag.

Deshalb kann Habermas sagen, dass Heidegger den Ort des Dionysischen verschiebt. Bei Nietzsche nahm noch die Kunst diesen Ort ein. Bei Heidegger ist es nun die Denkbewegung

selbst, die zum Ort wird, an dem sich die Verhärtung und die Erneuerung jener Kräfte vollziehen, die einst als dionysisch bezeichnet wurden. Dieser Punkt ist entscheidend: Heidegger entzieht der Kunst ihre spezifisch moderne Zentralität, um sie in eine umfassendere Ökonomie der Entbergung des Seins einzugliedern. Habermas erkennt sehr klar, dass diese Verschiebung alles verändert. Es geht nicht mehr um eine neue ästhetische Mythologie, sondern um eine Geschichte des Seins. Was bei Nietzsche noch als Spannung zwischen griechischer Tragödie und zukünftiger Kunst erschien, wird bei Heidegger zur Spannung zwischen griechischem Anfang und Überwindung der Metaphysik.

Die habermassche Lektüre ist hier von großer Schärfe. Sie zeigt, wie Heidegger den Künstler-Nietzsche in einen metaphysischen Nietzsche umdeutet. Dies ist nicht bloß eine exegetische Option: Es ist die Bewegung selbst, durch die Heidegger sein eigenes Unternehmen ermöglicht. Um Nietzsche in die Geschichte der Metaphysik zu integrieren, muss die rettende Kraft der Kunst ihren eigentlich ästhetischen Charakter verlieren und im Grunde metaphysisch werden. Habermas betont hier zu Recht einen oft übersehenen Punkt: Heideggers Kunstbegriff ist zutiefst klassisch. Heidegger bleibt — wie Hegel — davon überzeugt, dass die Kunst ihr Schicksal im Wesentlichen erfüllt hat und dass die Avantgarde keinen entscheidenden philosophischen Ort darstellt. Daher kann er die radikale Autonomie des modernen ästhetischen Phänomens nicht begreifen. Während die moderne Kunst aus einer dezentrierten Subjektivität heraus ein irreduzibles Feld entfaltet, kann Heidegger die Ästhetik wieder in die Entbergung des Seins integrieren.

Hier ist Habermas besonders stark. Er versteht, dass Heideggers Schwierigkeit gegenüber der Avantgarde nicht nebensächlich ist: Sie berührt das Herz seiner Denkbewegung. Die Autonomie der modernen Kunst nicht ernst zu nehmen bedeutet, sie zu einem bloßen Modus der Erscheinung des Seins machen zu können. Das Schöne lässt dann das Sein erscheinen, der

Dichter kündigt das Heilige an, und schließlich geht selbst die Dichtung aus der ursprünglichen Denkbewegung hervor. Habermas erkennt hierin eine echte Wiederaufnahme — durch die Philosophie — einer Funktion, die sie einst dem Romantizismus überlassen hatte: ein Äquivalent zur vereinheitlichenden Kraft der Religion zu liefern. In diesem Sinne gibt Heidegger das alte Programm nicht wirklich auf; er verlagert es auf die ontologische Ebene.

Diese Rekonstruktion ist bemerkenswert, denn sie macht verständlich, warum Habermas im Zusammenhang mit Heidegger von einer „neuen Heteronomie“ spricht. Die Zerstörung der Metaphysik ist keine befreiende Reflexionsarbeit mehr; sie wird zu einer Übung des Sich-Entziehens, des Ausharrens, der Vorbereitung. Die Vernunft wird nicht korrigiert, sie zieht sich zurück. Die Subjektivität wird nicht transformiert, sie wird aufgefordert, ihren Anspruch aufzugeben. Habermas erkennt hier eine sehr tiefe Wendung: Die Kritik der Vernunft mündet in eine Veränderung der gesamten Haltung, jedoch ohne bestimmten Inhalt. Die Autonomie wird zugunsten einer Verfügbarkeit gegenüber dem Geschick des Seins verabschiedet. Und genau hier scheitert nach seiner Auffassung der Ausbruch aus dem Kreis der Subjektphilosophie: Unter dem Vorwand, die Opposition Autonomie/Heteronomie zu überwinden, fällt Heidegger in eine ursprünglichere, totalere, aber auch weniger artikulierbare Unterwerfung zurück.

Der Vorwurf von Habermas ist somit doppelt. Einerseits ontologisiert Heidegger, was bei Nietzsche noch eine ästhetische und historische Struktur hatte. Andererseits setzt ihn diese Ontologisierung einer extremen Abstraktion aus. Die Geschichte des Seins löst sich von der konkreten Geschichte; das Geschick ersetzt die Analyse; der Entzug des Seins wird zu einer großen Bühne, auf der alles erhöht erscheint, während die wirklichen Vermittlungen verschwinden. Wenn Habermas von einer „Fundierung der Geschichte, die sich im Leeren verliert“ spricht, zielt er genau auf diesen Punkt: Die heideggersche Kritik der Moderne wird

so fundamental, dass sie sich von der historischen Wirklichkeit trennt, die sie doch diagnostizieren will. Dies ist, in seinen Augen, der Preis dafür, die Selbstreferentialität der Vernunftkritik vermeiden zu wollen.

Der zweite große Block, der Bataille gewidmet ist, ist ebenso wichtig, hat jedoch einen ganz anderen Ton. Habermas erkennt zunächst an, dass Bataille — im Unterschied zu Heidegger — die grundlegende ästhetische Erfahrung der Moderne nicht verfehlt. Er sieht im Surrealismus sogar eine Radikalisierung dessen, was Nietzsche bereits erahnt hatte. Dies ist ein bemerkenswertes Eingeständnis. Bataille wird ein wirklicher Zugang zu den modernen Erfahrungen des Schocks, des Ekels, der Ambivalenz, der Faszination zugesprochen. Wo Heidegger die Avantgarde umgeht, tritt Bataille in sie ein. Das Heilige ist bei ihm keine ontologische Abstraktion, sondern der Name für jene Erfahrungen der Dezentrierung, in denen sich das Subjekt auflöst.

Habermas beschreibt mit großer Präzision die bataillesche Ökonomie: Opfer, Erotik, Übertretung, Zerstörung, Faszination für den Tod, Ambivalenz zwischen Schrecken und Lust. Was ihn interessiert, ist, dass auch Bataille versucht, ein „Anderes“ der rationalisierten Welt wiederzufinden — jedoch nicht auf meditativem oder geschickhaftem Wege, sondern durch eine beschreibende, analytische, beinahe klinische Erforschung jener Phänomene, in denen sich die zweckrationale Vernunft auflöst. In diesem Sinne bleibt Bataille, so Habermas, dem ästhetischen Kern Nietzsches näher als Heidegger.

Doch diese Nähe rettet Bataille nicht. Sie verschiebt lediglich die Aporie. Denn Bataille will zwei widersprüchliche Anforderungen zusammenhalten: Einerseits die Macht des Heiligen als heterogen gegenüber der Rationalität der Nützlichkeit anerkennen; andererseits eine wissenschaftlich rigorose Analyse davon liefern. Habermas erkennt sehr genau die Einzigartigkeit dieses Versuchs. Bataille verachtet die Methode nicht; er will sogar die

Wissenschaft mobilisieren, um das Heilige zu denken. Darin unterscheidet er sich radikal von Heidegger. Doch gerade dieser Anspruch führt ihn nach Habermas zurück in die Schwierigkeit Nietzsches: Wie lässt sich eine Theorie der Rationalisierung und des Heiligen entwickeln, die den Anforderungen der Objektivität genügt und zugleich eine totale Kritik der Vernunft vollzieht?

Die habermassche Rekonstruktion wird hier sehr systematisch. Heidegger und Bataille werden — trotz ihrer enormen Unterschiede — als derselben formalen Zwängung unterworfen dargestellt. Beide wollen die Vernunft an ihrer Wurzel angreifen; beide müssen daher etwas wie ein „Anderes der Vernunft“ identifizieren; beide gehen zum Archaischen zurück, um diesem Anderen Gestalt zu geben; beide erzählen eine große Geschichte des Abendlandes; beide setzen der kalkulierenden Vernunft schließlich eine Macht entgegen, die sich jeder rationalen Aneignung entzieht. Bei Heidegger heißt diese Macht Sein; bei Bataille Souveränität. Bei beiden ist sie zunächst nur ein Name, der erst durch verschüttete, verdrängte, vergessene Erfahrungen gefüllt werden muss.

Hier liegt wohl das konzeptuelle Zentrum des gesamten vierten Teils. Habermas will zeigen, dass man, sobald man die Dialektik der Aufklärung aufgibt, gezwungen ist, das „Andere“ der Vernunft als einen radikal unverfügbaren Bereich zu konstruieren. Doch damit entsteht sofort eine Schwierigkeit: Wenn dieses Andere absolut unverfügbar bleibt, wie kann es dann noch eine bestimmte Kritik der Moderne begründen? Wenn es der Reflexion verschlossen ist, wenn die Vernunft es nicht erreichen kann, dann kann die Kritik weder argumentativ noch vermittelnd noch politisch im starken Sinne sein. Sie wird entweder Erwartung, oder Ausgesetztsein, oder großartige Erzählung des Geschicks. Und genau dies wirft Habermas — auf je eigene Weise — sowohl der Seinsgeschichte als auch der allgemeinen Ökonomie vor.

Seine Formulierung ist daher sehr stark: Vernunft und ihr Anderes stehen nicht mehr in einer dialektischen Spannung, sondern in einem Verhältnis der Substitution und der Ausschließung. Dies ist ein entscheidender Satz. Er bedeutet, dass Heidegger und Bataille nach seiner Auffassung den Raum zerstören, in dem eine Selbstkritik der Moderne möglich bliebe. Anstatt zu zeigen, wie sich die Vernunft aus ihren eigenen Krisen heraus transformieren kann, lassen sie sie einer Alterität gegenüberstehen, die sie weder als ihr Eigenes anerkennen noch bearbeiten kann. Das „Andere“ bleibt daher strukturell äußerlich. Selbst wenn es als verschüttet, vergessen oder ausgeschlossen bezeichnet wird, kann es nicht mehr durch einen Reflexionsprozess zurückgewonnen werden. Es bedarf dann einer anderen Haltung, einer anderen Verfügbarkeit, eines anderen Erfahrungsregimes.

Bis hierhin ist die Konstruktion von Habermas äußerst kohärent. Dort, wo seine Lektüre diskutabler wird, ist gerade die Allgemeinheit dieses Schemas. Indem er Heidegger und Bataille unter der Kategorie des „Anderen der Vernunft“ zusammenfasst, macht er sie vergleichbar — zum Preis einer gewissen Glättung. Er erfasst eine gemeinsame Struktur, nivelliert jedoch möglicherweise die Unterschiede der jeweiligen Textur. Bei Heidegger geht es um ein Denken des Entzugs, der Herkunft, des Ereignisses, das sich nicht auf eine bloße Alterität gegenüber der Vernunft reduzieren lässt; bei Bataille ist die Souveränität nicht nur das Unverfügbare, sondern auch ein Denken der Verausgabung, des Überschusses, des Verlusts, das in eine sozio-historische Analyse eingebettet bleibt. Habermas sieht dies, ordnet es jedoch rasch seiner eigenen Problematik unter.

Deshalb ist dieser vierte Teil zugleich sehr erhellend und stark ausgerichtet. Er macht eindringlich sichtbar, welchen Preis man zahlt, wenn man mit der Subjektphilosophie brechen will, indem man eine Alterität absolut setzt. Doch er lenkt auch die gesamte Lektüre von Heidegger und Bataille auf den Nachweis einer vorab feststehenden These: Man verlässt die

Moderne nicht, indem man ihr ein archaisches, sakrales oder ontologisches Außen entgegensetzt. In diesem Sinne zwingt Habermas seine Autoren mitunter, um die Notwendigkeit seines eigenen Weges klarer hervortreten zu lassen.

Und hier wird die Linie besonders sichtbar. Denn was man zurückweisen darf, ist nicht nur der kompensatorische Rationalismus von Habermas; es ist ebenso die Lösung durch ein großes Außen. Weder das Sein als quasi geschickhafter Entzug noch das Heilige als heterogene Explosion reichen aus. Warum? Weil beide Wege noch die Struktur einer Alternative bewahren. Sie setzen voraus, dass die Vernunft ein anderes, ursprünglicheres, intensiveres, wahreres, weiteres Gegenüber brauche. Man kann jedoch an einem instabileren und nüchterneren Punkt festhalten: nicht ein „Anderes“ der Vernunft, sondern die innere Fissur, in der sie aufhört, souverän zu sein, ohne dabei auf eine Gegensouveränität zu treffen.

Mit anderen Worten: Dort, wo Habermas bei Heidegger und Bataille einen Fehler sieht, könnte man eher ein falsch gesetztes Indiz erkennen. Etwas ist in der Moderne tatsächlich aufgebrochen; etwas lässt sich nicht mehr auf das bloße Spiel rationaler Vermittlungen zurückführen; doch dies verlangt nicht notwendig, dass man es als Sein, als Heiliges oder als Souveränität hypostasiert. Vielleicht liegt hier eine Sprache der Wachsamkeit: in einer Zone, in der weder die Vernunft noch ihr Anderes restauriert wird, in der weder ein ontologisches Heil noch eine sakrale Entladung erwartet wird, sondern in der man versucht, bei dem zu bleiben, was sich entzieht, ohne daraus ein Prinzip zu machen.

Unter diesem Blickwinkel ist die Stärke von Habermas immens, weil er hilft, die Falle der Absolutsetzungen sichtbar zu machen. Doch seine Grenze ist vielleicht symmetrisch: Er denkt zu schnell, dass die Alternative zwischen einer dialektisch wiederaufgenommenen Vernunft und einem absolut gesetzten Anderen der Vernunft erschöpft sei. Es gibt vielleicht einen

ritten Ort, fragiler, weniger majestätisch, weniger systematisch: den einer Denkbewegung, die weder rettet noch ersetzt noch sakralisiert, sondern die die Fissur selbst offenhält.

Deshalb ist der abschließende Übergang zu Horkheimer und Adorno so wichtig. Habermas kündigt an, dass er einen ambivalenten Versuch untersuchen wird, Nietzsche gerecht zu werden und zugleich die Idee einer Dialektik der Aufklärung zu retten. Mit anderen Worten: Er kehrt zu einer Lösung zurück, in der die Vernunft weder aufgegeben noch absolut gesetzt wird, sondern in ihrer Selbstwidersprüchlichkeit wieder aufgenommen wird. Dies ist für ihn der einzig ernsthaft denkbare Weg nach dem Scheitern der nietzscheanischen Ausgänge.

Doch gerade darin liegt vielleicht nicht die entscheidende Aufgabe. Sie bestünde vielmehr darin, an dem Ort zu bleiben, an dem die Dialektik nicht mehr ausreicht, ohne in die Mystik des Seins oder in die Konvulsion des Heiligen zu verfallen. Und genau diesen Punkt hat die gesamte Lektüre von Habermas mit neuer Schärfe hervortreten lassen.

DISKUSSION

Was Habermas als „Selbstreferenz“ oder „Selbstauflösung“ der Kritik bezeichnet, beruht in der Tat auf einer impliziten Voraussetzung: Jede Kritik muss, um gültig zu sein, im Horizont einer bereits konstituierten Rationalität verbleiben, das heißt in einer Welt, in der Geltungsansprüche diskutiert, argumentiert, geteilt werden können. Sobald ein Denken diesen Horizont selbst in Frage stellt, gerät es für ihn sofort in den Verdacht, sich als Kritik selbst zu zerstören. Die Kritik der Vernunft wird, wenn sie total ist, notwendig selbstwidersprüchlich. Doch dieser Einwand gilt nur unter der Voraussetzung dessen, was Nietzsche gerade in Frage stellt.

Denn bei Friedrich Nietzsche vollzieht sich die Kritik der Vernunft nicht im Feld der Vernunft. Sie besteht weder darin, eine rationale Aussage einer anderen entgegenzustellen, noch darin, Thesen mit Hilfe von Kriterien zu widerlegen, die sie mit ihnen teilen würde. Sie vollzieht eine radikalere Verschiebung: Sie will zeigen, dass das, was man „Vernunft“ nennt, bereits das Produkt eines bestimmten Kräfteverhältnisses ist, einer bestimmten Konfiguration des Lebens. Mit anderen Worten: Die Kritik nimmt die Vernunft nicht innerhalb der Vernunft zum Gegenstand, sondern führt sie auf eine Genese zurück, die den rationalen Rahmen selbst überschreitet.

In dieser Perspektive bedeutet von Selbstreferenz zu sprechen, Nietzsche eine Forderung zuzuschreiben, die nicht mehr die seine ist. Der Vorwurf setzt voraus, dass sich Kritik nach den Kriterien rechtfertigen müsse, die sie selbst in Frage stellt. Nietzsche jedoch sucht keine Rechtfertigung im habermasschen Sinne; er beansprucht nicht, einen universell gültigen Diskurs hervorzubringen, sondern die Bedingungen offenzulegen, unter denen ein solcher Anspruch überhaupt möglich — und problematisch — wird.

Was aus habermasscher Sicht als Selbstwiderspruch erscheint, lässt sich daher anders verstehen: nicht als logisches Versagen, sondern als Zeichen eines Ebenenwechsels. Die nietzscheanische Kritik zielt nicht auf diskursive Kohärenz im klassischen Sinne; sie zielt auf eine Form von Einsicht in die Prozesse der Sinnbildung, einschließlich jenes Sinns, der sich als rational ausgibt.

Hier liegt ein tiefes Missverständnis. Habermas denkt Kritik von einem dialogischen Modell her, in dem Geltung im argumentativen Austausch entsteht. Nietzsche hingegen bewegt sich nicht in diesem Raum. Seine Kritik ist genealogisch: Sie will nicht überzeugen, sondern entzaubern, verschieben, sichtbar machen, dass das, was in Diskursen erscheint, weniger der Wahrheit als der Notwendigkeit, weniger der Geltung als der Kraft geschuldet ist.

Damit verliert die Idee der Selbstreferenz ihre Schärfe. Sie erfasst Nietzsche nur, wenn man voraussetzt, dass jedes Denken den Kriterien einer diskursiven Rationalität entsprechen müsse. Wird jedoch diese Rationalität selbst zum Gegenstand der Kritik, dann wird der Vorwurf zirkulär: Er wirft Nietzsche vor, die Regeln eines Spiels nicht zu respektieren, dessen Legitimität er gerade bestreitet.

Das bedeutet nicht, dass Nietzsches Position ohne Schwierigkeit wäre. Doch diese Schwierigkeiten liegen nicht dort, wo Habermas sie verortet. Das Problem besteht nicht darin, dass sich die Kritik selbst widerspricht; das Problem besteht darin, dass sie sich nicht mehr begründen will, dass sie auf jede Garantie verzichtet, dass sie das Denken einem Risiko aussetzt, in dem nichts mehr die Gültigkeit dessen sichert, was gesagt wird.

Mit anderen Worten: Es handelt sich nicht um Selbstreferenz im logischen Sinne, sondern um eine Entkopplung des Diskurses von jeder vorausgesetzten Geltungsnorm.

Hier wird die Divergenz irreduzibel. Für Habermas ist diese Entkopplung inakzeptabel, weil sie jede stabile normative Unterscheidung unmöglich macht. Für Nietzsche hingegen ist sie

notwendig, weil jede stabile Norm bereits das Produkt eines Prozesses ist, den es freizulegen gilt.

So erscheint der Vorwurf der Selbstreferenz weniger als Widerlegung denn als Symptom eines tieferen Dissenses: nicht über einzelne Punkte, sondern über die Frage selbst, was es heißt, zu kritisieren.

Bei Habermas wird der Übergang Nietzsches zur Kunst als Flucht interpretiert: Die Vernunft, unfähig, sich selbst zu begründen, flüchte in die Ästhetik und ersetze argumentative Geltung durch bloße Suggestivkraft. Die Kunst würde so zum Ort einer zirkulären Selbstbehauptung: Was gilt, gilt, weil es sich durchsetzt, und es setzt sich durch, weil es gilt — ohne anderes Kriterium als seine eigene Intensität.

Doch auch hier beruht diese Lektüre auf einer impliziten Erwartung: dass die Kunst, um legitim zu sein, ein funktionales Äquivalent der Vernunft liefern müsse, das heißt teilbare, diskutierbare, universalisierbare Kriterien. Nietzsche verlangt jedoch nichts dergleichen von der Kunst.

Die Verschiebung zur Ästhetik ist kein Ersatz der Vernunft durch eine schwächere oder subjektivere Instanz; sie ist ein Wechsel des Wahrheitsregimes. Es geht nicht um eine andere Weise der Rechtfertigung, sondern um eine andere Weise, sich auf die Welt zu beziehen. Die Kunst tritt nicht auf, um die von der Vernunft hinterlassene Leere zu füllen, sondern um zu zeigen, dass diese Leere kein Mangel ist, der gefüllt werden müsste.

Was Habermas daher als Zirkularität interpretiert — das Fehlen eines äußeren Kriteriums — ist in Wirklichkeit ein Verzicht: der Verzicht, die Schöpfung einer vorgängigen Norm zu unterwerfen. Das Werk rechtfertigt sich nicht, weil es nicht dem Register der Rechtfertigung angehört. Es eröffnet einen Raum, es konfiguriert eine Welt, es intensiviert eine Möglichkeit.

Sein „Wert“ ist kein Prädikat, das sich überprüfen ließe; er ist der Effekt dieser Konfiguration selbst.

Es gibt daher keine Zirkularität im strengen Sinne, weil kein argumentativer Zirkel zu schließen ist. Vielmehr handelt es sich um eine bejahte Immanenz: Die Interpretation verweist nicht mehr auf einen äußeren Grund, ohne deshalb in sich selbst zu kreisen. Sie schreibt sich in ein Kräftefeld ein, in ein Spiel von Spannungen, in dem sich bestimmte Formen durchsetzen — nicht weil sie wahr wären, sondern weil sie etwas möglich machen.

Dieser Punkt ist entscheidend: Habermas liest das Ästhetische vom Modell der Geltung her, und deshalb kann er darin nur eine Schwächung oder eine Entgleisung sehen. Bei Nietzsche hingegen ist das Ästhetische kein besonderer Bereich — es wird zur grundlegenden Weise des Weltbezugs. Nicht das Denken wird künstlerisch; vielmehr wird die Welt selbst als Hervorbringung von Formen verstanden.

In dieser Perspektive bedeutet von Zirkularität zu sprechen erneut, eine äußere Forderung zu projizieren. Zirkularität gibt es nur, wenn man eine Rechtfertigung erwartet, die ausbleibt. Verzichtet man jedoch auf diese Erwartung, so erscheint nicht ein leerer Kreis, sondern ein offenes Feld — ohne Garantie, ohne Abschluss.

Dies hebt nicht jede Schwierigkeit auf. Das Fehlen universeller Kriterien setzt das Denken einer irreduziblen Pluralität von Interpretationen aus, und nichts erlaubt es, endgültig zwischen ihnen zu entscheiden. Doch diese Unentscheidbarkeit ist keine logische Schwäche; sie ist die Bedingung dessen, was Nietzsche zu denken sucht.

So verfehlt — wie schon beim Vorwurf der Selbstreferenz — auch der Vorwurf der Zirkularität sein Ziel. Er legt keinen inneren Widerspruch der nietzscheanischen Denkbewegung frei, sondern zeigt deren Widerstand dagegen, nach den Kategorien jener Rationalität beurteilt zu werden, die sie selbst in Frage stellt.

Jürgen Habermas übernimmt nicht einfach Immanuel Kant, doch er erbt deutlich die kantische Struktur des ästhetischen Urteils — und vor allem dessen zentrale Forderung: dass ein Urteil, selbst ein ästhetisches, einen Anspruch auf eine Form von Universalität erheben können müsse.

Bei Kant ist das Geschmacksurteil kein Erkenntnisurteil, doch es ist auch nicht rein subjektiv. Es beruht auf einem „als ob universell“: Wenn ich sage „dies ist schön“, beschreibe ich nicht bloß einen inneren Zustand, sondern fordere implizit die Zustimmung anderer ein. Es besteht also ein Anspruch auf Universalität ohne Begriff — eine Mitteilbarkeit des Gefühls, die die Möglichkeit von Übereinstimmung begründet.

Habermas übernimmt diese Theorie nicht wörtlich, doch er bewahrt ihr tiefes Schema. Seine gesamte Philosophie gründet auf der Idee, dass Geltungsansprüche geteilt, diskutiert und in einem intersubjektiven Raum geprüft werden müssen. Selbst dort, wo er sich der Ästhetik öffnet, neigt er dazu, diese Forderung beizubehalten: Eine Erfahrung muss, um kritisch wirksam zu sein, in einen Horizont der Kommunikation eintreten können.

Genau an diesem Punkt wird das Missverständnis mit Friedrich Nietzsche unvermeidlich.

Denn Nietzsche sucht nicht, das ästhetische Urteil zu universalisieren — auch nicht in abgeschwächter Form eines „als ob“. Er verlangt weder, dass die Erfahrung teilbar sei, noch dass sie eine Übereinstimmung begründen könne. Das Ästhetische verlängert bei ihm nicht die kantische Mitteilbarkeit; es zerbricht sie. Es zielt nicht auf Zustimmung, sondern auf Intensität; nicht auf Übereinkunft, sondern auf die Hervorbringung singulärer Formen.

Was Habermas daher als Entgleisung wahrnimmt — dass die nietzscheanische Ästhetik keinen universalisierbaren Geltungsanspruch mehr erheben kann — ist in Wirklichkeit das Ergebnis eines tieferen Verzichts: des Verzichts, auch nur in abgeschwächter Form die kantische Forderung nach möglicher Teilbarkeit aufrechtzuerhalten.

Man könnte sagen, dass Habermas einer Ethik der Mittelbarkeit treu bleibt, die von Kant ererbt ist, in der selbst das Ästhetische in gewisser Weise in den Raum des Gemeinsamen eintreten muss. Nietzsche hingegen macht das Ästhetische zum Ort einer Ent-Eignung des Gemeinsamen, in dem das, was sich zeigt, nicht verlangt, von allen anerkannt zu werden.

Damit erhält der Vorwurf der Zirkularität oder des Mangels an Geltung eine andere Bedeutung. Es handelt sich nicht mehr um eine interne Kritik, sondern um die Wirkung eines implizit beibehaltenen kantischen Rahmens. Habermas beurteilt Nietzsche von einer Forderung aus — der möglichen Universalisierung —, die Nietzsche gerade aufgegeben hat.

Es geht also nicht einfach um einen Streit über die Ästhetik, sondern um eine tiefere Divergenz darüber, was es heißt, eine Erfahrung zu teilen. Bei Kant und Habermas setzt Teilen eine Form von Universalisation voraus, so fragil sie auch sein mag. Bei Nietzsche ist Teilen keine Forderung mehr — und vielleicht liegt genau hier der radikalste Bruch.

DIALOG

X

Meiner Ansicht nach kann ein ästhetisches Urteil über ein Kunstwerk nicht im Rahmen einer auf Vernunft gegründeten Diskussion universalisiert werden. Das Schöne und das Erhabene gehören dem Bereich des Gefühls an und entziehen sich einem rationalen Zugriff, selbst wenn dieser diskutierend wäre. René Magritte sagte von einem Kunstwerk, es sei nicht interpretierbar: Das ästhetische Urteil in den Rahmen einer diskursiven Rationalität einzuordnen, heißt, es in die Distanz des Beobachtbaren, Analysierbaren und Kommentierbaren zu stellen. Ein Kunstwerk aber ist in sich selbst genügend und verweist nicht auf eine Absicht, die etwa der Ordnung des Signifikanten angehörte: Das ist das eigentliche Prinzip der Schöpfung. Ein Kunstwerk repräsentiert nichts, es verweist nur auf sich selbst und gewiss nicht auf ein ihm äußeres Objekt. In diesem Sinne erlaubt ein Kunstwerk, weil es keine Distanz zulässt, ebenso wenig irgendeinen Diskurs: Es ist nur bewohnbar. Es ist „entzückend“ in dem Sinne, dass es uns **entrückt** (nicht erfreut), uns aus uns selbst herausreißt und in sich hineinversetzt.

Nietzsche

Du verweigerst also, dass das Werk sich diskutieren, abwägen, dem Gerichtshof des Begriffs unterwerfen lässt. Du verweigerst, dass es zum Objekt wird. Du hältst es in seinem Hervortreten — in dem, was, wie du sagst, entrückt, das heißt herausreißt. Aber sag mir: Ist dieses Entrücktwerden teilbar, oder ist es nur eine intensivierte Einsamkeit?

X

Es ist keine Einsamkeit, aber auch kein Teilen im Sinne der Vernunft. Man teilt ein Werk nicht, wie man ein Urteil teilt. Man tritt in es ein — oder nicht. Es gibt keine Übereinstimmung zu

erzeugen, sondern nur eine Erfahrung zu bewohnen. Was die Vernunft Kommunikation nennt, setzt eine Distanz voraus; das Werk aber hebt diese Distanz gerade auf. Es lässt sich nicht von außen betrachten, es verlangt ein Eintauchen.

Nietzsche

So verweigerst du dem Werk jede Funktion der Darstellung. Es sagt nichts über das, was ist; es verweist auf nichts anderes als auf sich selbst. Es bedeutet nicht, es steht. Und dieses „Stehen“ sollte genügen?

X

Ja. Genügen bedeutet hier nicht Armut, sondern Fülle. Ein Werk fehlt nichts, weil es nichts anstrebt. Sobald du es zum Sprechen bringst — sobald du ihm eine Absicht, eine Botschaft, eine Bedeutung zuschreibst — verschiebst du es aus sich heraus. Du verwandelst es in ein Zeichen, in eine Vermittlung. Die Schöpfung aber ist keine Vermittlung, sie ist Erscheinung.

Nietzsche

Wenn es aber nichts anderes ist — Erscheinung — wie vermeidest du dann, dass es sich im Beliebigen auflöst? Wenn nichts es misst, wenn nichts es mit etwas anderem verbindet, was unterscheidet dann ein Werk von einer bloßen Laune?

X

Deine Frage setzt noch immer ein äußeres Kriterium voraus. Doch das Werk unterscheidet sich nicht durch Vergleich, sondern durch Intensität. Es hält — oder es hält nicht. Es eröffnet einen Raum — oder es scheitert daran. Es ist keine Frage der Wahrheit, sondern der Präsenz.

Nietzsche

Du ersetzt also die Wahrheit durch die Präsenz, das Urteil durch die Erfahrung. Und du verweigerst, dass diese Erfahrung in Begriffe übersetzt wird. Was aber geschieht dann mit der Sprache? Ist sie vor dem Werk zum Schweigen verurteilt?

X

Die Sprache ist nicht verurteilt, aber sie muss sich zurückhalten. Sie kann begleiten, nicht erklären. Sie kann sich annähern, nicht ergreifen. Sobald sie vorgibt zu sagen, was das Werk ist, verrät sie es. Sie führt es zurück in die Ordnung des Analysierbaren, des Kommentierbaren — in das, was du selbst das Reich des Maßes genannt hast.

Nietzsche

Und doch sprichst du. Du sagst, was das Werk nicht ist, du sagst, was es tut. Du kannst also nicht völlig schweigen. In dir gibt es ein Bedürfnis zu sprechen — auch wenn dieses Sprechen seine eigene Unzulänglichkeit kennt.

X

Ja. Aber dieses Sprechen gründet nichts. Es will nicht überzeugen. Es zielt nicht auf Übereinstimmung. Es hält sich am Rand des Werkes, wie eine fragile Geste. Es sagt nicht „dies ist schön“ im Sinne eines universalisierbaren Urteils; es sagt eher: „das hat mich verschoben“, „das hat mich herausgerissen“. Und selbst das sagt es leise, als wüsste es bereits, dass es sich nicht teilen lässt.

Nietzsche

Dann muss man vielleicht anders verstehen, was du Entrückung nennst. Nicht als Lust, die man vergleichen könnte, sondern als Enteignung. Das Werk gibt uns nichts; es entzieht uns uns selbst. Es reißt uns aus unserer Position als Subjekt heraus.

X

Ja. Und genau deshalb entzieht es sich der diskursiven Vernunft. Die Vernunft setzt ein urteilendes Subjekt voraus, das Abstand hält, bewertet, einordnet. Im Werk aber gerät dieses Subjekt ins Wanken. Es ist nicht mehr in der Position zu urteilen; es wird ergriffen, durchquert, verschoben.

Nietzsche

So wird das, was die Moderne als Zentrum eingesetzt hatte — das urteilende Subjekt — hier suspendiert. Das Ästhetische verlängert die Rationalität nicht; es bringt sie ins Wanken. Es eröffnet einen Ort, an dem das Subjekt sich nicht mehr besitzt.

X

Und deshalb ist es ein Missverständnis, das ästhetische Urteil universalisieren zu wollen. Nicht weil das Schöne rein subjektiv wäre, sondern weil es die Struktur des Urteils selbst überschreitet. Es gehört weder dem Subjektiven noch dem Objektiven an. Es ist das, was geschieht, wenn diese Unterscheidung nicht mehr gilt.

Nietzsche

Du sagst also: Das Werk wird nicht verstanden, es wird bewohnt. Es wird nicht beurteilt, es wird durchquert. Es wird nicht geteilt, es wird begegnet. Und jeder Versuch, es in den Raum des Diskurses zurückzuholen, ist bereits ein Verlust.

X

Ja. Ein Verlust — oder zumindest eine Distanzierung. Vielleicht manchmal notwendig. Aber man darf sich nicht täuschen: Was dann erfasst wird, ist nicht mehr das Werk, sondern sein Schatten.

Nietzsche

Dann muss das Denken selbst lernen, sich anders zu halten. Nicht mehr als Beherrschung, sondern als Wachen. Nicht mehr als Urteil, sondern als Aufmerksamkeit gegenüber dem, was sich gibt, ohne sich sagen zu lassen.

X

Und vielleicht ist dies letztlich der schwierigste Punkt: einzuwilligen, dass es Sinn ohne Diskurs geben kann, Wahrheit ohne Begriff, Präsenz ohne Rechtfertigung.

Das Kunstwerk ist, um eine Formulierung von René Magritte aufzugreifen, von einer Versuchung des Unmöglichen durchzogen. Wie Mark Twain sagte: „Sie wussten nicht, dass es unmöglich war, also haben sie es getan.“ Im Kunstwerk gibt es ein Unmögliches, das nicht dem Erhabenen angehört, sondern — wie Martin Heidegger sagte — dem Fremden, dem Unheimlichen. Und dieses Unheimliche ist gerade jener Kiesel im Schuh der Vernunft, der sie zwingt, sich am Wegesrand niederzusetzen, um die Schöpfung sich fortsetzen zu lassen.

Nietzsche

Du sagst: Das Werk ist Versuchung des Unmöglichen. Nicht das Erhabene, das noch erhebt, sondern das Fremde, das verschiebt, das aus der Bahn wirft. Es ist also keine Intensivierung der Vernunft, sondern ein Versagen, ein Störmoment — ein Sandkorn, oder vielmehr, wie du sagst, ein Stein im Schuh.

X

Ja. Das Erhabene lässt die Vernunft noch stehen, wenn auch schwankend. Es übersteigt sie, aber es zerbricht sie nicht. Das Fremde hingegen zwingt sie zum Innehalten. Es hebt sie nicht nach oben hinaus; es versetzt sie anderswohin, dorthin, wo sie nicht mehr weiß, wie sie sich halten soll. Es ist keine Größe, sondern eine Dissonanz.

Nietzsche

Dann wäre das Fremde nicht das, was sich der Vernunft entgegensetzt, sondern das, was sie unterbricht. Es widerspricht ihr nicht; es suspendiert sie. Es zwingt sie, wie du sagst, sich am Rand des Weges niederzulassen.

X

Ja. Und dieser Rand ist wesentlich. Denn die Vernunft verschwindet nicht. Sie bleibt, aber sie ist nicht mehr Herrin. Sie wird zur Zeugin dessen, was sich ohne sie vollzieht. Das Werk verlangt von ihr weder Urteil noch Verständnis, sondern dass sie Raum gibt.

Nietzsche

Und hier tritt das Unmögliche ins Spiel. Nicht als das, was nicht sein kann, sondern als das, was nicht nach den gewohnten Kategorien gedacht werden kann. Das Unmögliche ist nicht das Unrealisierbare; es ist das, was die Möglichkeitsbedingungen der Vernunft unterläuft.

X

Genau. Der Künstler verwirklicht das Unmögliche nicht im Sinne einer vollzogenen Widersprüchlichkeit. Er eröffnet einen Raum, in dem das, was unmöglich schien — weil unvorstellbar — ohne Rechtfertigung geschieht. In diesem Sinne ist der Satz von Mark Twain treffend: Es ist nicht so, dass sie die Gesetze nicht kennen, sondern dass sie sich von ihnen nicht aufhalten lassen.

Nietzsche

So überschreitet die Schöpfung keine Regel; sie entfaltet sich dort, wo die Regel keinen Zugriff mehr hat. Und die Vernunft kann dem gegenüber nur ihre eigene Verschiebung feststellen.

X

Oder vielmehr ihre eigene Dezentrierung. Sie entdeckt, dass sie nicht der Grund ist, sondern eine Weise unter anderen, die Welt zu bewohnen. Das Fremde führt sie an diese Grenze zurück: an das, was sie weder integrieren noch zurückweisen kann.

Nietzsche

Warum dann überhaupt noch sprechen? Wenn das Werk zu diesem Unmöglichen gehört, wenn es sich jeder Erfassung entzieht, warum versuchen, es zu sagen?

X

Weil reines Schweigen noch eine Illusion wäre. Wir sprechen, aber von diesem Rand aus. Nicht um das Werk zu erklären, sondern um von dieser Verschiebung zu zeugen. Die Sprache selbst wird dabei fragil, beinahe sich selbst fremd.

Nietzsche

Eine Sprache, die nicht mehr beherrscht, was sie sagt. Eine Sprache, die weiß, dass sie nachher kommt — oder daneben.

X

Ja. Und vielleicht ist das die einzige mögliche Richtigkeit: das Werk nicht einholen zu wollen, es nicht in die Ordnung des Verstehbaren zurückzuführen, sondern zu begleiten, was es eröffnet — jenen Raum, in dem die Vernunft innehält, nicht aus Niederlage, sondern weil sie auf etwas gestoßen ist, das sie übersteigt, ohne sie aufzuheben.

Nietzsche

Dann zerstört das Fremde die Vernunft nicht; es lehrt sie ihre Grenze. Es erniedrigt sie nicht; es verschiebt sie. Es ersetzt sie nicht; es zwingt sie zur Zurückhaltung.

X

Und gerade diese Zurückhaltung macht die Schöpfung möglich. Denn solange die Vernunft ungehindert voranschreitet, nimmt sie den ganzen Raum ein. Es braucht diesen Stein, dieses Hindernis, diese Unmöglichkeit, damit eine andere Weise des Erscheinens entstehen kann.

Nietzsche

So kommt das Kunstwerk nicht, um einen Mangel zu füllen oder den Geist zu erhöhen, sondern um einen Riss einzuführen — einen Riss, in dem etwas erscheinen kann, ohne sofort wieder aufgegriffen, verstanden, domestiziert zu werden.

X

Ja. Und vielleicht ist es deshalb, dass es uns entrückt. Nicht weil es uns gefällt, sondern weil es uns aus der Kontinuität unseres Weltverhältnisses herausreißt. Es unterbricht den Fluss, es suspendiert die Selbstverständlichkeit, es eröffnet einen Ort, an dem das Unmögliche — nicht als Widerspruch, sondern als Unvorhersehbares — bewohnbar wird.

Ist die Natur nicht der größte aller Künstler, bietet sie sich nicht unserem Blick als unaufhörliche Schöpfung dar? Was fasziniert, ist rational nicht diskutierbar; es gehört zu einer stillen Ekstase: das Schöne oder das Erhabene auszusprechen, heißt bereits, sie zu reduzieren, zu verarmen, sie in die engen Gefängnisse des Verstandes einzuschließen, die Sinne den Kategorien des allgemein Begründbaren zu unterwerfen. So lässt sich der Duft einer Blume nicht teilen; er ergreift jeden in seiner eigenen Singularität und enteignet ihn zugleich: Ein Duft lässt sich nicht sagen, er wird eingeatmet, ohne sich zu verarmen, aber immer singulär, denn er spricht nicht und vor allem lässt er sich nicht sagen — er ist ein Rausch im edelsten Sinne.

Nietzsche

Du erweiterst nun das Feld: Das Werk ist nicht mehr nur menschlich, es wird kosmisch. Die Natur selbst — so sagst du — schafft, ohne Plan, ohne Begriff, in stiller Verschwendung. Und was fasziniert, ist nicht diskutierbar, weil es sich nicht im Raum der Diskussion hält.

X

Ja. Die Natur bringt keine Gegenstände hervor, die zu beurteilen wären, sondern Erscheinungen, die zu bewohnen sind. Sie verlangt keine Zustimmung, sie fordert keinen Konsens. Sie gibt sich — oder vielmehr, sie entfaltet sich — und das genügt. Was wir „schön“ oder „erhaben“ nennen, ist bereits eine Wiederaufnahme, ein Versuch, das zu erfassen, was sich ohne Vermittlung dargeboten hat.

Nietzsche

Also wäre das Benennen bereits eine Reduktion. „Schön“ zu sagen hieße, das einzuschließen, was noch nicht zur Sprache gekommen ist. Es hieße, der Erfahrung eine Kategorie an die Stelle zu setzen, dem Rausch ein Maß.

X

Ja. Das Wort kommt nachher, und indem es kommt, zieht es enger. Es zieht Konturen dort, wo nur ein Fluss war. Es stabilisiert, was uns gerade durch seine Instabilität ergriffen hatte. Der Verstand kann nicht anders: Er ordnet, er klassifiziert, er macht vergleichbar. Doch dabei verliert er das, was in der Erfahrung irreduzibel singulär war.

Nietzsche

Und doch verwirfst du die Sinne nicht. Im Gegenteil, du gibst ihnen den Vorrang zurück. Der Duft, sagst du, lässt sich nicht teilen — nicht weil er in jedem eingeschlossen wäre, sondern weil er nicht durch die Sprache geht.

X

Der Duft wird nicht mitgeteilt, er wird geatmet. Er stellt sich nicht in Distanz aus, er ergreift. Er sagt nichts — und gerade deshalb trifft er. Jeder wird von ihm erfasst, gemäß seiner eigenen Singularität, doch diese Singularität ist kein Rückzug: sie ist eine Öffnung. Der Duft verweist nicht auf ein Objekt, er ist kein Zeichen — er ist diffuse Präsenz, ohne Kontur, ohne Adresse.

Nietzsche

Eine Präsenz, die nicht zielt, nicht bedeutet, sondern wirkt. Ein Rausch, sagst du — kein verworrener Überschuss, sondern eine Erhebung ohne Begriff.

X

Ja. Ein nüchterner Rausch, wenn man so sagen darf. Nichts geht verloren, nichts ist verworren, aber alles ist verschoben. Man steht nicht mehr vor der Welt, man ist in ihr — von ihr durchzogen. Und genau das kann die Vernunft nicht fassen: Sie setzt immer eine Distanz voraus, eine Trennung zwischen Subjekt und Objekt.

Nietzsche

Dann schafft die Natur, als Künstlerin, keine Werke zum Anschauen, sondern Situationen, in denen zu bewohnen. Sie bringt keine Formen für einen äußeren Blick hervor, sondern Ereignisse, in denen der Blick selbst ergriffen wird.

X

Genau. Es gibt nicht auf der einen Seite die Natur und auf der anderen ein Subjekt, das sie beurteilt. Es gibt eine Begegnung, und in dieser Begegnung verwandelt sich das Subjekt. Es geht nicht darum zu schätzen, sondern betroffen zu werden. Das Urteil kommt danach — wenn es überhaupt kommt — und es kommt immer zu spät.

Nietzsche

So wären das Schöne und das Erhabene, wie die Tradition sie denkt, Versuche, festzuhalten, was seinem Wesen nach entgleitet. Sie wären stabilisierte Formen einer Erfahrung, die sich selbst nicht fixieren lässt.

X

Ja. Vielleicht sind sie für das Denken notwendig, aber sie sind nicht die Erfahrung. Sie sind ihr Schatten, ihre Spur, ihre Erinnerung. Die Ek-stase hingegen lässt sich nicht sagen. Sie ist jener Moment, in dem man aus sich austritt, ohne zu wissen wohin, in dem man getragen wird, ohne sich wieder fassen zu können.

Nietzsche

Und deshalb ist sie still. Nicht weil sie stumm wäre, sondern weil sie jeder möglichen Sprache vorausgeht. Sie ist nicht die Abwesenheit von Sprache, sondern ihr Davor.

X

Ja. Und vielleicht muss man lernen, in diesem Davor zu verweilen, ohne es allzu schnell in die Ordnung des Sagbaren zurückzuführen. Nicht um auf das Sprechen zu verzichten, sondern um nicht zu vergessen, dass das, was wir sagen, niemals erschöpft, was sich gegeben hat.

Nietzsche

So verlangen Natur, Kunst, Duft — all dies — nicht, verstanden zu werden, sondern gelassen zu werden. Und das Denken, wenn es gerecht sein will, muss vielleicht diese Zurückhaltung lernen: nicht ergreifen zu wollen, was sich gibt, indem es sich entzieht.

X

Ja. Ein Denken, das nicht erfasst, sondern begleitet. Das nicht reduziert, sondern Raum lässt. Ein Denken, das akzeptiert, dass das Wesentliche sich nicht sagen lässt — und dass dies kein Mangel ist, sondern ein Reichtum.

DUFT EINER BLUME

Es gibt Offenbarungen, die weder vom Himmel noch aus Büchern kommen,
sondern aus einer schlichten Blüte am Rand des erwachenden Tages.
Keine Stimme erhebt sich dort, kein Orakel sucht einen Zuhörer,
und doch geschieht etwas, das die Herrschaft der Gründe suspendiert.
Der Duft erklärt nichts, beweist nichts, verspricht überhaupt nichts;
er durchzieht die Luft wie eine Präsenz vor aller Sprache.
Man meinte, die Welt zu atmen — und die Welt atmet uns,
durch diesen unsichtbaren Weg, auf dem die Blume unsere ältesten Abwehrungen löst.
Vom Subjekt bleibt dann nur ein Wachen für das Unsagbare,
eine stille Schwelle, an der das Fühlen beginnt, das Wissen zu lösen.
Niemand kann teilen, was sich so im geatmeten Augenblick öffnet;
der Duft tritt nicht in die Sprache ein wie ein Wort in den Satz.
Er fügt sich weder dem Begriff noch dem Maß des Verstandes,
denn sein Reich ist feiner als die Maschen des Urteils.
Er bezeichnet nichts; er verweilt, entfaltet sich, dezentriert uns.
Was nur ein Hauch zu sein schien, wird zu einem raumlosen Raum,
ein Ort, den man nicht besucht, sondern der uns uns selbst entreißt.
Man möchte sagen: Milde, Erinnerung, Frühling, Verheißung, Unschuld;
doch jeder dieser Namen fällt zurück, ehe er sein Herz berührt.
Die Blume haucht weiter als alle Alphabete der Erde.
So lässt sich die wahre Schönheit nicht vor sich halten;
sie stellt sich nicht als Objekt unter den Blick.

Sie erträgt keine Distanz, keinen Rückzug, keinen Kommentar.
Sie ist nicht das, was man betrachtet, sondern das, worin man eintritt.
Der Duft ist diese Tür ohne Flügel, durch die die Seele getragen wird,
nicht in ein himmlisches Anderswo, sondern in die feinste Immanenz.
Die Welt verliert darin plötzlich ihre Härte als erkennbare Sache;
sie wird Durchgang, Annäherung, Zittern, gestaltlose Andeutung.
Und dieses Zittern gehört weder dem schulmäßigen Schönen noch dem Erhabenen,
sondern einer fremden Trunkenheit, in der man aufhört, sich selbst zu beherrschen.
Denn das Fremde donnert nicht; es gleitet wie ein schräges Licht.
Es schlägt die Vernunft nicht nieder, es zwingt ihr eine stille Pause auf.
Es legt einen Stein in ihren Gang — nicht um sie zu verneinen, sondern um sie
an den Rand des Weges zu setzen, wo die Schöpfung ihr Werk allein fortsetzt.
Der Duft der Blume ist dieses kleine Hindernis, stärker als die Systeme,
dieses zarte Beharren, vor dem das Denken die Schuhe ausziehen muss.
Mit einer Rose streitet man nicht wie mit einem Theorem;
man verweilt bei ihr, bis sich der Atem verändert.
In dieser Hingabe liegt ein Adel, älter als der Beweis,
eine Wissenschaft ohne Rede, deren Geheimnis die Blüte bewahrt.
Vielleicht hat die Natur nie aufgehört, der große Künstler zu sein,
sie, die ohne Warum Formen an den Vorübergehenden verschenkt.
Kein Atelier, kein Projekt, keine Absicht, die in ihren Gaben zu entziffern wäre,
und doch erscheint alles darin richtiger als in unseren berechneten Werken.
Die Blume ahmt nichts nach, stellt nichts dar, allegorisiert niemanden;
sie ist kein Zeichen für etwas anderes, sie ist ihr eigener Ausfluss.

Ihr Duft hat keine Botschaft — und gerade deshalb reicht er so weit.
Er verweist nicht auf ein Objekt; er löst vielmehr jede Objektbeziehung.
In ihm erscheint die Welt nicht mehr als Stoff des Wissens,
sondern als eine diffuse Gastlichkeit, in der das Sein sich von sich löst.
Es genügt manchmal eine einzige Narzisse am Fuß eines noch kahlen Baumes,
damit der Winter zurückweicht, ohne doch ganz zu weichen.
Die Erde bleibt schwer, der Himmel niedrig, die Zweige fast leer,
doch aus eben dieser Armut steigt ein wehrloses Geschenk auf.
Der Duft verneint die Kälte nicht, er bewohnt sie, indem er sie verwandelt;
er rettet nichts, er macht nur die Luft wieder bewohnbar.
Man atmet — und schon bekommt die harte Notwendigkeit der Welt einen Riss.
Nicht dass sie verschwindet; sie erhält nur einen weicheren Schatten als würde selbst der
Schmerz für einen Augenblick aufhören, kompakt zu sein,
um der unsichtbaren Ankunft einer gesichtslosen Präsenz zuzustimmen.
In jeder Blume ist etwas, das nicht dauern will,
und vielleicht ist es gerade das, was ihrem Duft seine Schwere verleiht.
Was sie ausströmt, ist bereits vom Fallen und Verwelken bedroht;
der Rausch, der uns ergreift, kommt auch aus dieser Fragilität.
Man atmet, was vergeht, was sich im Geben schon zurückzieht,
was uns nur im Maß seiner eigenen Entschwindung erreicht.
So ist der Duft niemals Besitz, noch weniger ein Gut;
er ist die Gabe dessen, was sich in keiner Hand halten lässt.
Darum trägt seine Süße oft die Melancholie des Wachens:
sie öffnet im Innern der Freude die diskrete Wunde der Zeit.

Nichts scheint bescheidener als der Duft einer Feldblume,
und doch übt nichts eine feinere Macht über die Erinnerung aus.
Nicht, dass der Duft uns zu unversehrten Szenen der Vergangenheit zurückführte;
er tut weit mehr: er löst die Zeit auf, anstatt sie zurückzurufen.
Unter seiner Wirkung ist die Kindheit kein Ort mehr, sondern ein Widerhall,
ein Raum ohne Wände, in dem die vergangenen Tage kein Datum mehr haben.
Er erweckt nicht, was war; er stört den Abschluss der Gegenwart.
Er mischt in einem Atemzug das Vergessene, das Nahe und das Unbekannte,
als würde das Leben ganz in diesem leichten Dunst bestehen,
der zwischen zwei Welten schwebt, ohne sich der einen oder der anderen zu überlassen.
Dort, wo der Verstand ordnet, trennt und alles seinem Gesetz zuweist,
verbreitet sich der Duft ohne Rücksicht auf die Grenzen des Denkbaren.
Er kennt weder Zentrum noch Hierarchie, weder stabiles Subjekt noch Objekt;
er entfaltet sich im Zwischenraum, wo die alten Grenzen ins Wanken geraten.
Darum kann er entrücken, im starken Sinn: uns aus uns selbst reißen.
Er erfreut nicht nur; er trägt uns hinaus aus der vertrauten Behausung.
Eine Blume wirklich zu atmen heißt bisweilen, aus der eigenen Gestalt zu treten,
die mühsame Figur zurückzulassen, die die Welt benannte.
Eine solche Enteignung ist weder gewaltsam noch spektakulär;
sie wirkt mit der souveränen Sanftheit des Unmerklichen.
Es gibt Gärten, die zu laut sprechen durch die Ordnung, die sie aufzwingen,
und andere, ärmere, die jede Präsenz atmen lassen.
In diesen ist die Blume kein Schmuck, noch weniger Behauptung;
sie bleibt ein stiller Herd, von dem aus eine Welt ohne Rede ausstrahlt.

Der Duft herrscht nicht, er begleitet — wie ein stiller Wächter.
Er erdrückt nichts durch seine Pracht, er fordert keine Ehrfurcht.
Man geht an ihm vorbei wie an einem Wesen, das sich nicht verteidigt,
und gerade diese Zurückhaltung ist seine verborgene Größe.
Alles, was donnert, will überzeugen; alles, was schweigt, kann öffnen.
Die Blume braucht niemanden, um das Ereignis des Ortes zu sein.
Vielleicht kehrt man deshalb immer wieder zu ihr zurück:
nicht um etwas zu lernen, sondern um ein wenig zu verlernen.
Zu verlernen die Schwere der Worte, die Härte der Kategorien,
die Hast des Schließens, die das Sichtbare verschließt, bevor es erscheint.
Der Duft erzieht uns zu einer Geduld, die älter ist als das Studium.
Er lehrt nichts, und doch bildet er besser als viele Meister.
Er lehrt den Atem, nicht mehr besitzen zu wollen, was er berührt.
Er lehrt die Sinne, dass sie weiter sind als ihre eigenen Objekte.
Er lehrt die Seele, dass das Wirkliche sich nicht im Erklärbaren erschöpft,
und dass ein einziger Hauch weiter öffnen kann als ein gelehrter Traktat.
In der Kirche der Felder, wo nie ein Altar errichtet wurde,
genügt bisweilen eine Blume, um die schlichteste Weite zu weihen.
Der Duft wird dort zur Liturgie ohne Dogma, zur Gabe ohne Priester,
zur Erhebung ohne Himmel, zur Sammlung ohne Lehre und ohne Heil.
Nichts wird versprochen, nichts gerichtet, nichts erlöst;
und doch ist da etwas, das über unsere Armut hinausgeht.
Nicht ein Gott, der sich im leichten Duft zeigen würde,
sondern eine namenlose Nähe, in der selbst die Abwesenheit bewohnbar wird.

Man betet nicht vor diesem Geheimnis; man atmet es in der Zurückhaltung.
Und diese Zurückhaltung genügt, um dem Tag seine verborgene Tiefe zu geben.
So gilt die Blume nicht mehr nur durch Form oder Farbe;
sie wird zum Punkt, an dem das Unsichtbare die Haut der Welt berührt.
Ihr Duft ist diese Berührung ohne Hand, diese Annäherung ohne Gesicht,
die weder aus einer Hinterwelt kommt noch aus einer verborgenen Wahrheit.
Alles ist da — in der Luft, im Licht, im Fast-Nichts —
und doch versteht das Herz, dass es vor mehr steht als vor sich selbst.
Nicht vor einer Transzendenz, sondern vor dem Übermaß des Immanenten,
vor dieser Fülle der Präsenz, die keine Übersetzung verlangt.
Das Fühlen erreicht hier eine Würde, die das Denken oft vergisst:
die, die feinste Wache dessen zu sein, was sich nicht greifen lässt.
Ja, den Duft zu sagen heißt schon, ihn von seiner lebendigen Quelle zu entfernen;
doch ganz zu schweigen hieße, das zu verfehlen, was er schenkt.
Zwischen Verstummen und Geschwätz braucht es ein Wort der Wachsamkeit,
ein Wort, das nicht gefangen nimmt, was es mit langsamen Schritten berührt.
Es sage also nur dies: In der schlichten Ausströmung einer Blume
geschieht etwas, das die Mächte des Kommentars unterläuft.
Die Welt ist für einen Augenblick nicht mehr das, was man durchmisst oder denkt;
sie ist das, was man einatmet wie ein verheißenes Land ohne Verheißung.
Und dieses Land ist nicht anderswo: es liegt am Rand des Weges,
im Duft, der der Müdigkeit ihren letzten Sieg entzieht.
So ist der Duft weder Luxus noch bloßes Beiwerk;
er ist eine der verborgensten Formen des Widerstands der Welt.

Wenn alles zu Berechnung, Ertrag, Funktion, Austausch und Transparenz wird,
fährt eine Blume fort, das auszuhauchen, was zu nichts dient außer zu öffnen.
Ihre Nutzlosigkeit strahlt weiter als all unsere Nützlichkeiten.
Sie erinnert, ohne es zu sagen, daran, dass Wohnen nicht bedeutet, die Erde auszubeuten,
sondern manchmal von einem winzigen Wesen die Lehre des Ohne-Warum zu empfangen.
Eine duftende Blume verbessert nichts, reformiert kein Reich;
doch sie entzieht selbst die Luft der Herrschaft messbarer Zwecke.
Und diese Entziehung genügt, damit der Geist einen Weg wiederfindet.
Möge es also, solange noch ein Morgenrot auf den Gräsern liegt,
Blumen geben, die so arm sind, dass sie niemals bedeuten wollen.
Mögen sie fortfahren, ohne Plan ihren leichten Rausch zu schenken,
die Vorübergehenden zu entrücken, ohne zu fragen, was sie daraus machen.
Möge ein Duft weiterhin über den unruhigen Ländern schweben,
wie ein Gesang ohne Stimme, wie eine Sanftheit, stärker als die Beweise.
Dann könnte es geschehen, dass der Mensch, seines alten Stolzes enteignet,
lernt, die Welt zu atmen, statt sie erschöpfen zu wollen.
Und vielleicht wird er schließlich, in dieser sehr einfachen Entäußerung,
verstehen, dass die höchste Wahrheit bisweilen den Duft einer Blume trägt.

DIE KUNST DES UNMÖGLICHEN

Es gibt dunkle Gesten, die aus keinem vorausgehenden Wissen hervorgehen,
Hände, die weiter gehen als die Vorstellung, die der Geist von ihnen hat.
Sie suchen keinen Beweis, sie befragen kein Orakel,
sie schreiten in der Nacht mit der Sicherheit der Dinge ohne Lehre.
Was man das Unmögliche nennt, ist oft nur eine Grenze der Gewohnheit,
ein alter Pfahl, den die Angst in die Felder des Denkbaren gesetzt hat.
Der Künstler ist derjenige, der über ihn stolpert und, statt umzukehren,
einen Augenblick innehält, die Stille hört und dann anders beginnt.
Er verneint die Grenze nicht; er entdeckt in ihr eine schlecht gehütete Naht,
durch die das Unerhörte längst darauf wartete, in der Welt zu atmen.
Das Unmögliche fällt nicht vom Himmel wie ein übernatürliches Verbot,
es entsteht viel eher aus der Vernunft, wenn sie sich zur Souveränin macht.
Sie nennt die Ordnung, sie ordnet, sie weist jedem Ding seinen Platz zu,
und man glaubt, das Wirkliche erschöpfe sich in dieser weisen Verteilung.
Doch da erscheint ein Werk, eine schmale Wunde im Gewebe der Ursachen,
und alles, was fest schien, beginnt von innen her zu zittern.
Die Gesetze der Welt haben sich nicht geändert, aber ihr Gesicht hat sich gewandelt,
als würde selbst die Evidenz einwilligen, sich aufzulösen.
So entdeckt die Vernunft, dass sie nicht der Grund war, sondern eine Weise,
eine gewiss nützliche Weise, aber keineswegs die einzige, das Sein zu tragen.
Der Künstler tut nicht das, was materiell niemand leisten könnte;
er öffnet vielmehr das, was in der alten Sprache keinen Platz hatte.

Das Unmögliche, in seinem lebendigsten Sinn, ist nicht das roh Unrealisierbare,
sondern das, was der Verstand weder aufnehmen noch erscheinen lassen konnte.
Darum triumphiert das Werk nie wie eine Maschine triumphiert;
es erobert nicht, es verschiebt, es entsetzt, es verunsichert.
Es wirkt wie ein Duft in einem allzu geschlossenen Haus,
nicht indem es die Mauern sprengt, sondern indem es ihre Enge unbewohnbar macht.
Der Blick weiß nicht mehr, wo er seine alten Sicherheiten des Urteilens ansetzen soll,
und das Sichtbare, weiter geworden, lässt sich nicht mehr leicht zählen.
In jeder wirklichen Schöpfung liegt eine Fügsamkeit ohne Knechtschaft,
als gehorche die Hand dem, was sie nicht vorausgedacht hat.
Es ist nicht die schlaffe Hingabe an eine leere Inspiration,
sondern ein wacheres Achten als die Beherrschung — und ärmer als sie.
Der Künstler erschafft nicht ex nihilo, wie es die Mythen des Stolzes behaupten;
er überrascht eine Bruchstelle, folgt einer Biegung, fügt sich einem Übergang.
Was er tut, war nicht da wie ein Plan in einem Hinterzimmer verborgen,
doch es drängte, undeutlich, in den Falten des Noch-Nicht.
Die Kunst des Unmöglichen ist vielleicht zuerst die Kunst des genauen Hörens,
in der das Mögliche sich enger zeigt als das Wirkliche, das wirkt.
Viele Menschen verbringen ihr Leben damit, die Grenzen des Denkbaren zu festigen,
die bekannten Brücken zu sichern, die bereits gezogenen Wege zu markieren.
Das ist auch nötig, denn die Welt hält sich nicht im bloßen Schwindel,
und jede Behausung verlangt ihre Steine, ihre Schwellen, ihre Rückführungen.
Doch der Künstler hält sich anderswo — nicht gegen das Haus, sondern an seiner Grenze,
dort, wo der Wind dreht, wo die Mauern knacken, wo der Raum neu beginnt.

Er verachtet die Behausung nicht; er hindert sie nur daran, sich für vollständig zu halten.
Er erinnert durch sein Werk daran, dass keine Form erschöpft, was sie trägt,
dass in der gerechtesten Maßnahme immer ein ungenutzter Rest bleibt,
ein unassimilierbarer Anteil, in dem das Unmögliche seine unversehrte Forderung flüstert.
Es gibt Bilder, die nichts darstellen — und darin liegt ihre Kraft.
Ihnen fehlt kein Gegenstand, sie befreien den Blick von der Besessenheit eines Gegenstands.
Sie wollen nicht sagen: hier ist dies, hier ist jenes, hier ist der letzte Sinn;
sie lassen eine Ordnung erscheinen, die älter ist als die Ordnung der Bedeutungen.
Das Unmögliche liegt dann nicht am Ende eines Symbols, das es zu entschlüsseln gilt,
sondern in der Präsenz dessen, was ohne Übersetzung bleibt.
Man glaubte, ein Werk müsse auf etwas Äußeres verweisen,
und nun steht es da — in sich genügend, offen, irreduzibel.
Diese Genügsamkeit ist keine Schließung, sie ist der Überfluss selbst der Öffnung,
denn was nur auf sich selbst verweist, öffnet mehr als das, was beweist.
So lässt sich das Gedicht nicht auf das reduzieren, was es „sagen“ wollte,
als wären seine Worte nur die gehorsamen Diener einer Idee.
Es beginnt oft dort, wo die Idee gerade keinen Schritt mehr vorankommt,
wo das Denken auf seine eigene ohnmächtige Transparenz stößt.
Dann erfindet die Sprache, verwundet durch das, was sie weder tragen noch verschweigen
kann,
einen langsameren, weiteren Gang, durchlässiger für das Dunkel.
Sie löst nichts auf; sie schafft nur eine atmungsfähige Form
für das, was ohne sie stumm bliebe und mit ihr unerklärt bleibt.

Die Kunst des Unmöglichen besteht nicht darin, lauter als die Systeme zu sprechen,
sondern in ihrem Lärm einen Satz zu öffnen, in dem das Unbekannte bestehen kann.
Jedes große Werk scheint zur Zeit zu sagen: Du bist nicht mein einziger Herr.
Und doch entsteht es in der Zeit, aus ihren Ruinen, ihren Zufällen,
den Ermüdungen einer Epoche, den Wunden eines Körpers, den Schulden einer Sprache.
Doch es entzieht sich diesem Ursprung, indem es die Summe seiner Ursachen überschreitet.
Man mag die Umstände beschreiben, die Einflüsse, die Abstammungen;
niemals wird man diesen stillen Überschuss erschöpfen, aus dem das Werk beginnt.
Der Kritiker sammelt Fakten, der Historiker ordnet die Abfolgen,
und beide erfassen gewiss einen Teil der Wahrheit.
Doch die Geburt einer Form folgt nicht vollständig ihren Karten:
etwas tritt dort hervor, das nicht mehr zum bereits Gewussten der Welt gehört.
Das Unmögliche gehört also weder dem Wunder noch der bloßen Phantasie an.
Es hebt die Gesetze nicht auf wie in den Erzählungen eines frommen Glaubens;
es suspendiert vielmehr unsere Unterwerfung unter bereits formulierte Gesetze.
Es zeigt uns, dass eine Ordnung niemals die Totalität des Ordnbaren ist,
dass im Sein ein Spiel bleibt, ein Abstand, eine Freiheit ohne Dekret.
Der Künstler fügt der Welt nichts hinzu, wie ein Händler seine Auslage ergänzt;
er verschiebt das Licht — und siehe, die Dinge verändern sich, ohne sich zu verändern.
Der Stein bleibt Stein, der Himmel bleibt Himmel, das Fleisch bleibt Fleisch,
doch die Weise des Erscheinens wandelt sich unter dem Werk, das eintritt.
Die Kunst des Unmöglichen besteht vielleicht in dieser einen Operation:
sichtbar zu machen, dass das Wirkliche tiefer ist als seine frühere Sichtbarkeit.

Das Fremde ist hier der wahre Gefährte jedes Werkes, das geschieht.
Nicht das Bizarr-unterhaltsame, nicht das Exotische für den abgestumpften Blick,
sondern jene diskrete Nicht-Übereinstimmung, durch die die Welt aufhört zu koinzidieren.
Ein gemaltes Gesicht gleicht keinem Gesicht, das man antreffen würde,
und doch trifft es uns genauer als viele Ähnlichkeiten.
Ein Haus im Gedicht beherbergt niemanden und bietet uns mehr Schutz.
Ein Satz, der sich nicht paraphrasieren lässt, reicht weiter als ein klarer Diskurs.
Denn er belehrt uns nicht: er versetzt uns aus uns selbst heraus.
Das Fremde hebt die Vernunft nicht auf; es entzieht ihr nur den Vorrang,
damit etwas anderes das Werk fortsetzt, wo sie hätte abbrechen müssen.
Es braucht große Armut, um dem Unmöglichen seine Arbeit zu lassen.
Der Stolz will gelingen, überzeugen, dauern, Zustimmung gewinnen;
die Schöpfung besitzt mitunter nur die nackte Beharrlichkeit als Reichtum.
Sie beginnt von neuem trotz des Scheiterns, trotz des Lächerlichen, trotz der Epoche,
mit jenem Vertrauen ohne Garantie, das aus der Ferne dem Wahnsinn ähnelt
und doch nichts anderes ist als Treue zu dem, was noch keinen Namen hat.
Viele Meisterwerke waren zunächst bloß gelebte Unmöglichkeiten,
Gesten, die nichts erlaubte und nichts vor dem Nichts schützte.
Der Künstler geht voran ohne anderen Titel als jene Wunde in der Brust,
die ihm die Welt in ihrer Unveränderlichkeit als unbewohnbar fühlen lässt.
Denn die Kunst des Unmöglichen ist nicht bloßer Eigensinn der Singularität;
sie entspringt oft einer tieferen Unmöglichkeit: im Schon-Da zu wohnen.
Die Welt, wie sie sich darbietet, erscheint zu arm, zu geschlossen, zu glatt,
oder zu hart, zu durchsichtig, zu sehr dem Gebrauch ausgeliefert.

Dann ist Schaffen nicht, dem gemeinsamen Haus einen Luxus hinzuzufügen,
sondern eine Kammer atembar zu machen, die die Evidenz tödlich gemacht hatte.

Das Werk öffnet ein Fenster dort, wo die Fassade ohne Ausweg schien,
und dieser einfache Einschnitt in die Materie genügt, die ganze Luft zu verändern.

Das ist nicht wenig: Oft hängt das Menschliche an solchen genauen Rissen,
durch die das Wirkliche endlich ein wenig bewohnbarer wird.

Man versteht dann, warum das wahre Werk sich dem Kommentar widersetzt.

Nicht aus Stolz, nicht weil es ein esoterisches Geheimnis verbirgt,
sondern weil es auf einer Ebene geschieht, die der Diskurs nicht annectieren kann.

Der Kommentar kann umgeben, erhellen, vorbereiten, bisweilen verlängern;
er erreicht nicht das Zentrum, durch das das Unmögliche in die Form eingedrungen ist.

Er bleibt auf der Schwelle — und das ist schon viel, wenn er es demütig weiß.

Jedes rechte Wort über die Kunst sollte diese Scham des Wächters bewahren,
der nicht in das Zimmer tritt, in dem jemand unter schwachem Licht schläft.

Das Werk bleibt in seinem Zentrum nicht stumm, sondern dem Gesagten voraus,
wie eine Quelle, die Karten anzeigen, ohne sie je zu enthalten.

Die Natur selbst lehrt uns seit langem dieses Wissen ohne Theorie.

Was ist eine Blume, wenn nicht die unmögliche Beharrlichkeit einer unnützen Form,
eine Gabe ohne hinreichenden Grund am Rand der Notwendigkeiten der Erde?

Was ist ein Merle im Walnussbaum, wenn nicht der gesungene Beweis,
dass sich eine Welt nicht durch Macht, sondern durch Präsenz, durch bloßes Beharren
öffnet?

Die menschliche Schöpfung erfindet dieses Regime des Erscheinens nicht aus dem Nichts;
sie empfängt vielmehr seine Lehre und schreibt sie in ihre eigenen Materialien ein.

Der Maler hört das Licht, der Musiker die Luft, die ihre Kurve sucht,
der Dichter jene dunkle Woge, in der die Worte aufhören, Werkzeuge zu sein.
Die Kunst des Unmöglichen steht nicht gegen die Natur: sie setzt ihren Impuls fort.
Doch sie setzt auch ihre Melancholie fort, denn nichts bleibt darin unversehrt.
Das Werk, dem Unmöglichen entrissen, hebt weder Verlust noch Ende auf;
es rettet die Welt nicht, wie es die müden Religionen behaupten.
Es macht nur das Ende weniger geschlossen, den Verlust weniger kompakt,
indem es darin einen Raum öffnet, den nichts garantiert und doch alles verlangt.
Darum trösten große Werke nicht wirklich: sie wachen.
Sie begleiten den Schmerz, ohne ihn durch irgendeine Hinterwelt zu belügen.
Sie sagen nicht: alles wird gerettet; sie sagen: dies ist erschienen.
Und dieses Erscheinen, so kurz es auch sei,
hindert das Nichts daran, allein zu herrschen.
Das Unmögliche nimmt dann die schlichte Form
einer Treue ohne Heil an.
So ist der Künstler weder Magier noch Techniker
einer höheren Ordnung;
er ist derjenige, der einwilligt, sich dort zu halten,
wo das Mögliche Risse bekommt.
Er hält diese Wunde offen, ohne sie in eine Lehre zu schließen,
ohne sie als Spektakel auszubeuten, ohne sie auf dem Markt der Versprechen zu verkaufen.
Sein Werk beweist nichts, aber es antwortet auf eine höhere Notwendigkeit
als all jene Notwendigkeiten, die der Nutzen dem Lebendigen aufzwingen will.
Es antwortet auf dieses begriffslose Bedürfnis der Welt, sich selbst zu übersteigen,

im Innern des Hier ein Mehr ohne Anderswo erscheinen zu lassen.

Und wenn man noch fragt, was die Kunst des Unmöglichen sei, so sage man dies:

der Mut, kommen zu lassen, was die Vernunft nicht vorgesehen hatte zu lieben.

SAGEN UND AUFLÖSEN

Lange haben sie geglaubt, Sprechen heiße, Brücken über den Abgrund zu schlagen,
Bewusstseine in Einklang zu bringen, Ufer durch klare Verständigung einander zu nähern,
als trge das Wort, von den Lippen geboren, in sich eine Kraft des Wachens,
die die Welt näher machte, indem man sie untereinander sagte.

Doch die Sprache entdeckt allzu oft nichts: sie breitet ihr Tuch aus,
sie überzieht die Sache mit einem Gewebe aus Gebräuchen, Zeichen und Funktionen.

Was sie mühelos benennt, macht sie bald weniger sichtbar als zuvor,
wie ein Möbelstück unter einem Tuch, dessen Form man nach und nach vergisst.

Wir glauben, dem Wirklichen Raum zu geben, wenn wir es der Sprache überlassen;
oft verdichten wir nur den Schirm, der uns von seinem Erscheinen trennt.

Denn sagen heißt nicht immer ffnen; sagen kann auch lautlos schließen.

Das Wort, das bezeichnet, beruhigt, ordnet, verteilt, bereitet den Austausch vor,
doch was es der Vernunft gibt, entzieht es bisweilen der Präsenz.

Einen Baum als Baum zu benennen heißt schon, ihn seinem Aufbrechen zu entziehen,
ihn in die große Ökonomie der verfügbaren Dinge eintreten zu lassen,
wo jedes Seiende zunächst danach gilt, was es für ein anderes bedeuten kann.

Die Sprache wird dann zu jenem Lack, der den Geist vor der Welt schtzt,
nicht um ihn zu retten, sondern um ihn davor zu bewahren, von ihr berührt zu werden.

Sie verletzt nicht wie Eisen, sie verletzt feiner:
indem sie das Unmittelbare entfernt, unter dem Vorwand, es teilbar zu machen.

So verdunkelt die Sprache weniger durch Mangel als durch Übermaß an Klarheit.

Sie macht alles lesbar und entzieht gerade dadurch den Schatten, in dem die Sache wacht.

Sie breitet über die Welt eine Transparenz aus, die nur ein höfliches Vergessen ist,
eine Weise, alles vor sich zu haben und doch nichts mehr wirklich zu begegnen.
Man spricht vom Handeln, vom Vollbringen, vom Versprechen, vom Erzeugen von
Wirkungen,
als wäre die Sprache nur eine feinere Geste unter anderen Gesten;
doch es gibt Worte, die nur wirken, indem sie auflösen, was sie berühren,
die den Dingen ihre Nacht entziehen, sobald sie ihnen anvertraut werden.
Sie greifen nicht in die Welt ein, wie man ein Haus betritt;
sie verändern das Schloss, verschieben die Mauern und sagen dann, sie bewohnten es.
Jede öffentliche Rede liebt es, sich als Macht der bürgerlichen Verbindung zu verstehen.
Sie ruft zur Übereinstimmung, beschwört den Austausch, die wechselseitige Anerkennung,
und gewiss braucht es das, damit die Menschen nicht alle versinken
in das feindselige Schweigen von Mengen, die sich berühren, ohne sich zu begegnen.
Doch eine Ordnung, die auf dem Austausch von Gründen beruht, erschöpft die Welt nicht.
Sie regelt den Verkehr; sie gründet nicht die tiefere Nähe.
Sie hält Gesellschaften zusammen; sie gewährt keinen Zugang zum Sein der Dinge.
Zwischen den Subjekten, die sprechen, öffnet sich ein Raum der Koordination,
nicht jener ältere Raum, in dem Wind, Stein und Nacht ohne Mund sprechen,
und in dem der Mensch die Sprache noch nicht zum Zentrum des Sichtbaren gemacht hat.
Die Gefahr beginnt, wenn das Wort vergisst, dass es nur ein Übergang ist.
Es richtet sich ein, es legitimiert sich, es hält sich für die Wohnung selbst.
Dann wird alles, was nicht in seinen Verkehr eintreten kann, bedeutungslos:
der Duft einer Blume, der Schatten einer Mauer, der ruflose Schrei einer Amsel,
das langsame Erscheinen einer Wolke hinter der abendlichen Scheibe,

alles, was sich weder diskutieren noch rechtfertigen lässt, verschwindet leise.

Die Sprache tötet nicht, indem sie auslöscht, sondern indem sie herabsetzt,

indem sie ins Nebensächliche verbannt, was der Welt ihre Dichte gab.

Man spricht besser, schneller, klarer — und man wohnt weniger.

Die verbale Evidenz gräbt eine Wüste genau dort, wo die Präsenz insistierte.

Sagen heißt in diesem Sinne oft, über die Erde ein abstraktes Netz zu spannen,

ein Geflecht aus Kategorien, Funktionen, Rollen und Prädikationen,

in dem jedes Ding festgehalten wird, nicht um seiner selbst willen, sondern um seines

Gebrauchs willen.

Der Bach wird zur Ressource, der Baum zur Landschaft, die Nacht zur Temporalität,

das Gesicht zum Gesprächspartner, der Schmerz zur Erfahrung, die man in Diskurs überführt.

Keine spektakuläre Gewalt liegt in dieser Verwandlung des Sinnlichen;

nur ein fortwährender Verlust, fast unsichtbar, fast zugestanden.

Die Welt zieht sich nicht plötzlich in einem großen tragischen Lärm zurück;

Er entfernt sich, wie ein Dorf sich entfernt, wenn der Nebel es bedeckt,

und dennoch spricht man weiter von ihm, als hätte es sich nicht bewegt.

Es gibt Worte, die erst nachträglich kommen und noch die Wunde tragen,

zu spät berührt zu haben, was sich bereits ins Namenlose zurückzog.

Diese erklären nicht; sie schwanken, sie halten sich zurück, sie wachen.

Sie wollen die Sache nicht besitzen, indem sie sie im Satz festhalten;

sie kreisen um sie wie um ein Feuer, das man nicht bedecken darf.

Doch die meisten menschlichen Worte wollen abschließen und sichern.

Sie dulden weder das Offene noch das Unentschiedene noch das Zittern des Sichtbaren.

Sie verlangen Übereinstimmung dort, wo man zunächst dem Abstand zustimmen müsste.

Sie sagen die Welt, um sie nicht mehr in ihrer Nacktheit ertragen zu müssen,
und so verbannen sie uns, während sie uns näherbringen wollen.
Nicht dass das Schweigen an sich wahrer wäre als die Worte.
Auch es kann anders lügen, dieselbe Abwesenheit mit anderer Asche bedecken.
Doch es bewahrt wenigstens diese Scham, nicht zu schnell zu überdecken,
nicht sofort Sinn über das zu verteilen, was noch Nacht verlangt.
Die gewöhnliche Sprache kommt oft mit ihren Möbeln und Lampen,
sie richtet den Raum ein, noch bevor sie gesehen hat, woher das Licht kam.
Sie nennt Kommunikation dieses Einrichten und Beherrschen,
als bestünde Sprechen immer darin, die Welt begehbar zu machen.
Doch es gibt Wirklichkeiten, die man nicht betreten kann, ohne sie zu verlieren,
die man am Rand lassen muss, damit sie weiterhin den Weg öffnen.
So kann das Wort verlässlicher auflösen als eine sichtbare Ruine.
Die Ruine zeigt noch den nackten Stein unter dem prüfenden Himmel;
die funktionale Sprache hingegen lässt die Formen stehen und entzieht das Nahe.
Alles scheint an seinem Platz, alles wird weiterhin korrekt benannt,
doch nichts besitzt mehr die dunkle Dichte dessen, was sich nicht erschöpfen lässt.
Die Sprache hat die Oberfläche geglättet, bis der Widerstand verschwand.
Der Blick gleitet über Dinge, die für den Gebrauch durchsichtig geworden sind,
und diese Transparenz des Blicks führt zum Zusammenbruch der Sprache.

Die Worte vermehren sich, je mehr die Welt sich hinter ihnen zurückzieht,
als kompensiere die Ausbreitung des Diskurses die Armut der Begegnung.
Sagen und auflösen: vielleicht ist dies die geheime Wahrheit vieler Sprachen,

nicht wenn sie noch in den Rissen ihrer eigenen Nacht singen,
sondern wenn sie sich als Werkzeug, Verfahren, Austausch und Formgebung verstehen.
Indem sie handeln wollen, ersetzen sie das Erscheinen durch das Operable.
Sie machen aus der Welt ein Netz von Objekten, die zu verbinden, zu erklären, zu regeln sind,
und diese praktische Rationalität gilt als Gipfel der menschlichen Sprache.
Doch dieser Gipfel ist vielleicht eine niedrige Decke, die auf den Sinnen lastet.
Man bewohnt keinen Wald wie ein System von Zeichen;
man tritt nicht in den Duft des Abends ein wie in ein Verständigungsprotokoll;
man erreicht die Nacht nicht durch die bloße Klarheit des Intersubjektiven.
In jedem großen Werk, in jeder Landschaft, die insistiert,
gibt es etwas, das sich weigert, in diskutierbaren Wert übersetzt zu werden.
Nicht dass es jede Rede verböte, aber es dezentriert sie,
es entzieht ihr das Privileg zu glauben, sie könne alles restlos aufnehmen.
Vor dem Bild, dem Gedicht, der Blume oder dem Ruf der Amsel
sind die treffendsten Worte oft jene, die ihren eigenen Nachgang wissen.
Sie kommen nicht, um zu übersetzen, noch weniger, um auf andere einzuwirken,
sondern um den Verlust an Zugriff zu begleiten, in dem das Wohnen beginnt.
Sie bewahren in ihrem Atem eine Niederlage, die die nützlichen Diskurse ignorieren:
die des sprechenden Subjekts, wenn die Welt wieder größer wird als es selbst.
Man wird vielleicht sagen: ohne Diskurs keine Stadt, kein Austausch, kein Recht.
Das ist nicht falsch; doch es geht hier nicht darum, ihn abzuschaffen.
Es geht vielmehr darum, die Sprache an ihren zweiten Rang zu erinnern,
an ihre Fragilität, an ihre Abhängigkeit von einer Welt, die nicht durch sie hervorgebracht
wird.

Die Katastrophe beginnt, wenn die Menschen glauben, alles existiere
nur in dem Maß, in dem es gesagt, aufgenommen, bestätigt werden kann.
Dann wird die Sprache zum Agenten einer allgemeinen Enteignung:
Was nicht in das Netz der Bedeutungen eintritt, verliert sein Aufenthaltsrecht.
Das Nächstliegende — ein Baum, ein Atem, ein Geruch, ein Leuchten —
wird aus dem Zentrum verdrängt zugunsten dessen, was sich vom Wort verwalten lässt.
Sagen und auflösen — das ist auch, was die Erklärung am Staunen vollzieht.
Man glaubt, es zu ehren, indem man es beschreibt, in Gründe fasst, verallgemeinert;
doch oft lässt man es verkümmern, wie man eine fragile Blume zu stark presst.
Der Kommentar entzieht dem Werk eine Klarheit, die nicht in ihm war,
oder vielmehr, die nur um den Preis eines Schattens da war, den er nicht erträgt.
Er will wissen, was es bedeutet, was es bewirkt, wozu es dient,
als müsste das Wesentliche den Fragen des Verstandes Rede stehen.
Das Werk zieht sich dann zurück, überlässt dem Diskurs seine Beute von Begriffen,
und bleibt anderswo, unversehrt, unerreichbar, in seiner nackten Genügsamkeit.
Das Wort glaubt zu erfassen; es umgreift oft nur den leeren Rest von Präsenz.
Vielleicht muss man daher eine weniger handelnde, weniger sichere Sprache lernen,
eine Sprache, die sich nicht sofort als souveräne Vermittlerin aufrichtet,
sondern sich an den Rand des Weges setzt, wenn das Fremde stolpern lässt.
Dass sie darauf verzichtet, die Welt in ihre Klarheitsrahmen zu führen,
dass sie akzeptiert, später zu kommen, von weiter her, in größerer Demut.
Nicht um dem Schweigen zu verfallen, sondern um die Wunde intakt zu lassen.
Es gibt Worte, die nicht überziehen, die nicht weiter verdunkeln,
weil sie in sich das Zittern dessen bewahren, was sie nicht gefasst haben.

Sie zerstören unser Verhältnis zur Welt nicht; sie wachen über seine Fuge.

Sie sprechen nur im Wissen, dass sie zu viel sind vor dem, was sie ermöglicht.

Doch solche Worte sind selten, und ihre Seltenheit misst unsere Not.

Meistens wuchert die gegenwärtige Sprache wie Moos

auf den Steinen des Sichtbaren und bedeckt die Formen mit einer undurchsichtigen
Sanftheit.

Sie will alles verbinden, alles integrieren, alles in Zirkulation von Sinn überführen;

und je mehr sie verbindet, desto mehr löst sie jene ältere Verbindung auf, die sich nicht
diskutiert.

Die Wesen begegnen sich nicht mehr im selben Licht der Welt,

sie tauschen Zeichen aus über einem Boden, den sie zu bewohnen aufgehört haben.

Das Geschwätz kommt nicht nach dem Verlust; es erzeugt ihn fortwährend.

Es ist jene traurige Tätigkeit, durch die der Mensch sich vor dem Nahen schützt

und sich darüber tröstet, die Erde verloren zu haben, indem er endlos von der Erde spricht.

Möge daher eine andere Sprache sich in den Ruinen des Zuviel-Sagens erproben,

nicht jene, die vorgibt, die Welt durch die Klarheit ihrer Austausche zu retten,

sondern jene, die weiß, dass die Welt sich zurückzieht, wenn man sie zu schnell überdeckt.

Möge sie vom Duft, von der Amsel, vom Abend, von der Blume, vom Werk lernen,

diese Weise, sich ohne Programm und ohne Rechtfertigung zu geben.

Möge sie aufhören, auf alles einzuwirken, um nicht alles im Erklären aufzulösen.

Möge sie Wache werden, Zurückhaltung, bescheidener Rand des zurückgekehrten
Sichtbaren.

Dann werden vielleicht die Worte, indem sie aufhören, diese Decke über den Dingen zu sein,

wieder zu armen Schwellen werden, an denen die Welt einen Augenblick neu beginnt —

und an denen Sprechen nicht mehr zerstören heißt, sondern endlich dem Offenen zustimmen.

KUNST UND DAS UNGESAGTE

Die Kunst sagt die Welt nicht, wie ein Lehrer eine Lektion vorträgt,
sie reiht sie nicht unter das Auge im Licht eines gefügigen Begriffs.
Sie entnimmt dem Wirklichen keinen Stoff, um ihn verständlich zu machen,
noch übersetzt sie in sichtbare Formen einen bereits gedachten Hintergrund.
Sie bleibt zugleich ärmer und weiter als jede gesicherte Sprache:
sie willigt ein, nur ein Durchgang in der Dichte dessen zu sein, was kommt.
Die Welt wird darin nicht benannt, geordnet, bewiesen, angeordnet;
sie schiebt sich hinein, sie zittert, sie atmet darin mit dunkler Geduld.
Und wir, vor dem Werk, hören auf, diejenigen zu sein, die schauen;
wir werden der fragile Ort, an dem etwas zu erscheinen sucht.
So ist das Ungesagte kein Mangel im Herzen der Schöpfung,
noch die berechnete Reserve eines Sinnes, den der Künstler absichtlich verbirgt.
Es ist kein eifersüchtiges Geheimnis auf der Rückseite der Form,
das auf einen genügend feinen Exegeten wartet, um aus seiner Nacht gezogen zu werden.
Das Ungesagte ist vielmehr die Bedingung dessen, was im Werk geschieht,
der entzogene Anteil, ohne den sich nichts mehr öffnen könnte.
Würde alles auf einmal der Klarheit des Kommentars übergeben,
fielen das Werk auf die Stufe der Dinge zurück, die man benutzt und besitzt.
Gerade weil es in sich eine unausschöpfliche Nacht bewahrt,
bleibt es bewohnbar, statt nur verstanden zu werden.
Man spricht oft von der Kunst, als wolle sie uns das Wahre sagen,
als trüge sie unter sinnlichen Schleiern eine Botschaft höher hinauf.

Doch das gerechteste Werk spricht nicht in dem Sinne, in dem Zeichen sprechen;
es verweist nicht auf eine Lehre, die unter seinen Farben verborgen liegt.
Es lässt sich vielmehr von den Atemzügen der Welt durchqueren,
vom schrägen Licht, von den Verlusten, den Erwartungen, den Jahreszeiten,
von den satzlosen Schmerzen und den Freuden, die sich nicht benennen können.
Es sammelt diese Kräfte nicht, um sie in Diskurs zu reduzieren;
es leiht ihnen eine Form, die nackt genug ist, damit sie lebendig bleiben,
ohne in die Gefängnisse der Erklärung zurückgeführt zu werden.
Es gibt Bilder, in denen der Himmel nichts lehrt und mehr öffnet
als alle Abhandlungen über Tiefe, Unendlichkeit oder Melancholie.
Es gibt Gedichte, in denen ein Baum, eine Bank, eine Amsel und wenige Worte
weiter tragen als eine Theorie des Sichtbaren oder der Erinnerung.
Nicht dass dem Werk das Denken fehlte oder es darin geringer wäre;
sondern es willigt in eine andere Gangart ein, langsamer und durchlässiger.
Es schreitet nicht mehr bewaffnet mit Gründen voran, die man geltend machen müsste;
es wird zu jener bescheidenen Wache, die begleitet, ohne zu greifen.
Das Ungesagte verschließt keine Tür: es hält den Raum atmungsfähig,
es bewahrt die Präsenz davor, unter dem Übermaß der Antworten zu welken.
Die Kunst bietet uns daher keine Welt an, die aus der Distanz zu deuten wäre,
sondern eine ärmere und zugleich weitere Weise, sie zu bewohnen.
Sie lädt uns nicht ein, das Rätsel zu durchdringen, sondern zu verweilen,
wie man am Rand eines Abends verweilt, dessen Frieden man nicht besitzt.
In dieser Nähe liegt eine Loslösung von uns selbst:
man tritt nicht in das Werk ein, beladen mit seinem alten Wissen.

Etwas in uns muss nachgeben, nicht in der Gewalt des Erhabenen,
sondern in jener verborgeneren Zurückhaltung, in der das Fremde wirkt.
Das Ungesagte wirkt dann wie eine Öffnung in der Brust,
durch die die Welt uns wieder ohne Vermittlung erreichen kann.
Zu schnell zu sprechen heißt oft schon, zu entfernen, was gerade erst kam.
Die eilige Rede glaubt, dem Werk zu dienen, indem sie es ins Klare zieht;
sie führt es vielmehr in die Ordnung der austauschbaren Dinge zurück.
Was entrücken sollte, wird zum Objekt des Wissens, zum Anlass von Rede,
zur Gelegenheit von Übereinstimmung oder Streit auf dem großen Markt der Kommentare.
Doch das Werk ist dafür nicht geboren, ebenso wenig die Blume, ein Thema zu sein,
noch der Duft, übersetzt zu werden, noch die Amsel, ein Beispiel zu liefern.
Alles, was uns am nächsten berührt, beginnt damit, sich dem Diskurs zu entziehen.
Das Ungesagte ist keine Feindseligkeit, noch weniger eine hochmütige
Verweigerung der Worte;
es ist die bescheidene Distanz, durch die das Werk sich nicht auflöst.
Darum kann man hundertmal zu demselben Gedicht zurückkehren
und es dennoch nicht abgeschlossen haben, wie man eine Akte nach Gebrauch schließt.
Jede Rückkehr fügt nicht nur ein Wissen über das Werk hinzu;
sie verändert in uns den Raum, in dem das Werk Platz nimmt.
Was nicht gesagt wurde, bleibt wirksam wie eine tiefe Quelle,
wie ein Wasser unter den Steinen, das die Erde davor bewahrt, zu erstarren.
Die Welt bietet sich im Werk also nicht als Inhalt dar;
sie wirkt in uns durch das, was sie ohne Formel lässt.

Wir gehen aus einem Bild oder einem Gesang nicht reicher an Erklärungen hervor,
sondern durchlässiger, aufmerksamer für das, was namenlos insistierte.

Vielleicht muss man so das wahre Verhältnis der Kunst zur Natur verstehen.

Die Natur kommentiert nicht, was sie gibt — und gibt doch nicht weniger.

Der Duft einer Blume entfaltet keine These über den Frühling;
der Abend entwickelt keine Argumente über Milde oder Verlust.

Und doch spricht all dies zu uns — oder trifft uns tiefer
als die Worte, die zwischen uns den Sinn sichern wollen.

Die Kunst imitiert die Natur nicht, wie man ein sichtbares Modell reproduziert;
sie lernt von ihr diese schweigende Großzügigkeit des Erscheinens.

Sie versucht nicht zu sagen, was die Welt in Wahrheit ist;
sie lernt, kommen zu lassen, wodurch die Welt sich entfaltet.

Der Künstler ist daher nicht derjenige, der einer trägen Materie Form aufzwingt,
wie ein Demiurg, der von außen ein gesichtsloses Chaos ordnet.

Er ist vielmehr derjenige, der einwilligt, von dem durchquert zu werden, was ihn übersteigt,
ohne sich dabei in eine formlose Trunkenheit aufzulösen.

Dazu bedarf es einer feineren Disziplin als bloßer Inspiration,
einer Treue ohne Garantie zu dem, was im Schatten der Tage insistiert.

Das Ungesagte beginnt schon in diesem Hören, das dem Werk vorausgeht,
in dieser Weigerung, zu schnell einen Sinn auf das zu legen, was Zeit verlangt.

Schaffen heißt nicht, die Leere mit dem eigenen Willen zu füllen;
es heißt, eine Form zu bereiten, in der der Überschuss der Welt verweilen kann.

In dieser Aufgabe liegt eine große Armut, ja eine Enteignung.

Der Künstler besitzt nicht, was ihn durchquert, ebenso wenig beherrscht er es.

Er hält nur eine Fuge offen gegen die Kräfte des Überdeckens,
gegen alles, was in Sprache und Gebrauch dazu neigt, sich wieder zu schließen.
Die Welt gibt sich gern, doch der Mensch liebt es, sie mit Namen zu überziehen.
Das Werk widersetzt sich diesem Überzug, indem es das Unsagbare bestehen lässt.
Nicht um die Dunkelheit zu verherrlichen wie eine Religion der Unschärfe,
sondern um zu bewahren, was in jeder Präsenz ihre Benennung übersteigt.
Das Ungesagte ist kein Nebel; es ist der Anteil einer allzu hellen Klarheit,
den unsere Begriffe nicht tragen können, ohne ihn sofort zu vermindern.
So versteht sich das Werk nicht als eine Truhe, die es zu öffnen gilt,
sondern als eine Behausung, in der jeder Raum seine gerechte Dämmerung bewahrt.
Man kann darin gehen, sich setzen, zu anderen Stunden zurückkehren,
doch man kann nicht alle Winkel erhellen, ohne die Seele des Ortes zu verlieren.
Ein Werk zu bewohnen heißt nicht, das Rätsel seiner Zeichen zu lösen;
es heißt, seine Rhythmen die eigene Atmung beugen zu lassen.
Das Ungesagte ist darin, was uns noch inneren Raum lässt,
was nicht alles mit seiner Antwort füllt, noch bevor wir gekommen sind.
Ein allzu helles Haus wird bald unbewohnbar durch sein Übermaß an Evidenz;
es braucht Schattenecken, damit das Leben sich nicht auflöst.
Die Kunst fügt der Welt in diesem Sinne kein glanzvolles Doppel hinzu;
sie gibt der Welt den Anteil zurück, den die gewöhnliche Sprache ihr entzieht.
Dort, wo die gebräuchlichen Worte reduzieren, zuweisen, vereinfachen,
öffnet das Werk die Dinge wieder auf ihre grundlose Tiefe hin.
Es sagt nicht: Hier ist die verborgene Wahrheit hinter den Erscheinungen.
Noch weniger sagt es: Hier ist der Sinn, den ihr behalten müsst.

Es lässt sein, was ohne es unter dem Gerede verschwunden wäre,
und dieses Seinlassen ist keine Passivität, sondern Mut zur Zurückhaltung.
Das Ungesagte ist die aktivste Form dieser armen Treue,
denn es bewahrt unversehrt, was das Werk nicht verraten durfte.
Dass ein Satz am Rand des Gedichts unvollendet bleibe,
dass eine Farbe sich nicht ganz in ihrer Funktion auflöse,
dass ein gemaltes Gesicht sich der erklärenden Psychologie entziehe,
dass eine Landschaft mehr öffne, als sie in ihrer bloßen Weite zeigt —
all das ist weder List noch Künstlerstolz;
es ist der genaue Preis einer Präsenz, die sich nicht aufgeben will.
Ein Werk, das alles sagte, sagte nichts Lebendiges und nichts Wahres mehr;
es wäre vollständig wie ein Inventar, geschlossen wie ein Programm.
Das Ungesagte bewahrt hingegen dieses Zittern, durch das das Werk atmet,
wie ein angelehntes Fenster in einem Zimmer bei Einbruch des Abends.
Der Betrachter, der Leser, der Hörer sind dann keine Richter mehr,
die ein Urteil über den Wert eines dargebotenen Objekts fällen.
Sie werden zu Vorübergehenden, gerufen zu einer langsamen Wandlung,
nicht religiös, nicht moralisch, sondern sinnlich und fast ontologisch.
Die Welt anders zu bewohnen — das ist vielleicht die einzige Verheißung der Kunst,
wenn man überhaupt noch von Verheißung sprechen darf, wo nichts garantiert ist.
Das Werk verändert nicht die Gesetze, hebt weder Schmerz noch Ende auf;
es verändert die Weise, wie sie im Sichtbaren Platz nehmen.
Das Ungesagte wirkt hier wie eine Sanftheit, stärker als die Antworten:
es hebt den Abgrund nicht auf, es macht ihn nur weniger feindlich.

Es braucht heute viel Lärm, um das zu überdecken, was sich nicht sagen lässt.
Die gegenwärtige Welt misstraut den Schweigen, die nichts hervorbringen;
sie verlangt Botschaften, Zugriffe, Schlüssel, erkennbare Effekte.
Selbst die Kunst wird aufgefordert, klar zu sprechen, ihre Notwendigkeit zu erklären,
ihre Formen vor den Gerichten des Kommentars zu rechtfertigen.
Doch das gerechteste Werk widersteht noch dieser bürgerlichen Vorladung.
Es beansprucht kein Privileg der Dunkelheit oder der Ausnahme;
es erinnert nur daran, dass nicht alles näher wird, indem man es sagt.
Es gibt Näheverhältnisse, die die Sprache aus allzu gutem Willen zerstört,
und Wahrheiten, die nur wahr bleiben, wenn sie sich dem Sagen entziehen.
So bewahre die Kunst in sich diesen der Erklärung widerständigen Rest,
nicht um das Denken zu erniedrigen, sondern um es vor seiner eigenen Macht zu retten.
Möge sie durchzogen bleiben vom Wind, von den Jahreszeiten, vom Verlust,
vom verletzten Licht der Abende, von den Gerüchen der Erde,
vom Klagen einer Amsel, von einem Schweigen, das älter ist als die Stimme.
Möge sie uns einladen, nicht mehr zu verstehen, sondern besser zu verweilen
in jenem Zwischenraum, in dem die Welt aufhört, Objekt zu sein, und wieder nahe wird.
Dann lernen wir vielleicht, dass das Ungesagte nicht der Feind des Sinns ist,
sondern die Reserve, ohne die kein Sinn Tiefe hätte —
und dass die Kunst niemals so gerecht spricht, wie wenn sie in uns schweigt.

EIN KIESEL IM SCHUH DER VERNUNFT

Die Kunst kommt niemals auf den großen, sicheren Straßen des Denkbaren,
sie folgt nicht den Karten, die die Vorsicht des Geistes entworfen hat.
Sie schleicht sich in den Gang ein wie ein zunächst kaum merkliches Hindernis,
ein fast nichts, dessen sich die Vernunft möglichst rasch entledigen möchte.
Doch dieses fast nichts beharrt, und durch seine bloße arme Hartnäckigkeit
zwingt es selbst den festesten Schritt, seine alte Sicherheit zu verlieren.
Der Weg bleibt, die Straße bricht unter dem Wandernden nicht ein,
und doch ist der Gang nicht mehr derselbe unter dem gewöhnlichen Himmel.
Etwas beginnt im Gefüge der Evidenzen zu hinken,
und oft ist es durch dieses Hinken, dass die Welt aus der Ferne zurückkehrt.
Die Vernunft liebt es, gleichmäßig unter geordneten Dingen zu schreiten,
sie liebt es, dass das Sichtbare den Rahmen entspricht, den sie ihm vorlegt.
Sie bewegt sich durch die Welt wie ein guter Verwalter der Formen,
sicher, überall das zu erkennen, was zu sehen und zu benennen ist.
Doch das Werk erscheint, nicht wie ein Abgrund, noch weniger wie ein Donner,
sondern wie jener winzige Kiesel, den man unter der Sohle mit sich trägt.
Nichts Erhabenes hier, das die Seele an den Rand des Absoluten stellte,
nur diese diskrete Beharrlichkeit des Fremden im Nahen.
Die Vernunft fällt nicht; sie muss sich nur unterbrechen,
sich ein wenig tiefer setzen, am Rand desselben Weges.
Ein Kiesel hebt die Straße nicht auf, er verändert den Gebrauch des Körpers.
Ebenso hebt die Kunst das Denken nicht auf, noch die Ordnung der Gründe;

sie entzieht ihnen lediglich das Privileg, den ganzen Raum einzunehmen.

Sie erinnert den Geist daran, dass die Welt nicht für seine Zugriffe geschaffen wurde,
dass sie die klaren Linien übersteigt, in denen man sie endlich zu halten glaubte.

Das Bild, das Gedicht, die Musik, der unparaphrasierbare Satz —
all dies widerlegt nicht wie ein logischer Einwand;
es führt vielmehr in die Gewissheit ein Körnchen Nicht-Übereinstimmung ein,
eine leichte Schmerzhaftigkeit ohne Drama, ein Unbehagen, das nicht weichen will,
und dieses Unbehagen wird zur ersten Schule einer wirklichen Aufmerksamkeit.

Es ist kein Zufall, dass das Werk zuerst durch sein Schweigen widersteht.

Es sagt nicht: Hier ist der Irrtum, hier ist die These, die aufzugeben ist.

Es steht da, hartnäckiger als ein Argument und nackter als ein System,
als würde seine bloße Präsenz genügen, die Evidenz scheitern zu lassen.

Die Vernunft möchte es sofort in ihren nützlichen Verkehr zurückholen,
es erklären, einordnen, deuten, wieder praktikabel machen.

Doch je mehr sie sich beeilt, es aufzulösen, desto mehr entzieht sich ihr etwas,
als würde das Herz des Werkes tiefer reichen als seine Kommentare.

Der Kiesel spricht nicht, und doch lässt er anders sprechen;
er zwingt den Körper, das zu erkennen, was er nicht zu fühlen wusste.

Die Kunst steht also nicht gegen die Vernunft wie die Nacht gegen den Tag.

Sie träumt nicht von einem dunklen Reich, in dem jede Form sich auflöste.

Sie greift bescheidener ein — und vielleicht radikaler:
sie stellt die Vernunft vor die Erfahrung, dass sie nicht das Ganze ist.

Diese Erfahrung ist keine Erniedrigung, kein Verfall;
sie ist eine Freilegung ihrer fruchtbarsten Grenzen.

Denn es muss bisweilen ein Schritt aufhören, reine Geradheit zu sein,
damit der Wandernde endlich die Landschaft entdeckt, die er durchquerte.
Man ging schnell, man ging geradeaus, man ging sogar effizient,
doch man hatte nichts von dem gesehen, was still den Ort eröffnete.
Der Kiesel im Schuh kommt nicht aus einem metaphysischen Anderswo.
Er ist nicht das Zeichen einer höheren Welt, die die Erde widerlegte.
Er gehört zum Weg selbst, zu seinem Staub, zu seiner konkreten Rauheit.
Ebenso fügt sich die Kunst der Welt nicht hinzu wie ein Luxus des Geistes;
sie entspringt der Welt selbst, ihrer Materie, ihren Reibungen, ihren Resten.
Der Stein, die Farbe, der Atem, die Stimme, der Rhythmus eines Satzes —
all das kommt aus demselben Boden wie die nützlichen und messbaren Dinge.
Doch unter der Hand, die schafft, hören diese Materialien auf, vorbehaltlos zu gehorchen
sie gewinnen einen Anteil an Unbotmäßigkeit zurück, den der Gebrauch überdeckt hatte,
und diese Unbotmäßigkeit führt den Geist zu einer gerechteren Armut zurück.
In jedem großen Werk liegt eine Weise, den Blick zum Hinken zu bringen.
Was man aus der Ferne im stabilen Gefüge der Objekte zu sehen glaubte,
wird wieder nahe — vielleicht zu nahe, um noch erklärt werden zu können.
Ein Baum ist nicht mehr nur Baum, ein Gesicht nicht mehr nur Gesicht,
ein Himmel ist nicht mehr bloß Dekor, ein Haus nicht mehr einfache Architektur.
Etwas entzieht sich der ruhigen Zuweisung der Namen.
Das Sichtbare selbst, ohne dunkel zu werden, hört auf, gefügig zu sein;
es leistet den Kategorien, die es verteilen, einen sanften Widerstand.
Der Blick, gestört wie ein verletzter Fuß in seinem gewohnten Gang,
lernt nach und nach, dass er nichts sieht, solange er zu schnell sieht.

So lehrt das Werk nicht zuerst durch einen Lehrgehalt.

Es lehrt durch das Innehalten, durch die Abweichung, durch die richtige Unbequemlichkeit.

Es sagt uns nicht, was wir vom Welt zu denken haben, um gerettet zu werden;

es entzieht der Welt lediglich jene täuschende Transparenz,

durch die sie vor unseren Augen wie ein verfügbares Inventar vorbeiglitten war.

Der Kiesel unterbricht den Schwung, bevor er in Vergessen übergeht,

und in dieser Unterbrechung wird eine andere Nähe möglich.

Man hört auf, die Welt zu durchqueren, wie man einen bekannten Flur durchquert;

man spürt unter der Fußsohle die Unregelmäßigkeit der Erde,

und diese Unregelmäßigkeit macht das Wohnen wieder denkbar.

Wie viele Diskurse haben versucht, aus der Kunst ein bloßes Ornament zu machen,

eine Zierde für die freien Stunden einer müden Zivilisation.

Sie sahen nicht, dass die Kunst weit mehr stört, als sie schmückt,

nicht durch spektakuläre Gewalt, sondern durch dieses Grundunbehagen,

das der Wirklichkeit ihre vollkommene Verfügbarkeit für unsere Zwecke entzieht.

Ein echtes Werk ruht nicht brav im Salon der Ideen;

es arbeitet darunter, wie ein vergessener Splitter unter der Haut.

Man geht weiter, gewiss, man spricht, man ordnet, man plant,

doch ein empfindlicher Punkt bleibt, an dem die Evidenz nicht mehr heilt,

und dieser Punkt wird bisweilen zur einzigen Treue gegenüber der lebendigen Welt.

Die moderne Vernunft rühmt sich oft, alles kommunizierbar zu machen.

Sie will, dass jedes Ding in das Netz klarer Austauschbarkeit eintritt,

dass es sagbar, teilbar, diskutierbar, gegebenenfalls rechtfertigbar sei.

Doch die Kunst, indem sie sich zum Kiesel macht, setzt dieser guten Zirkulation

nicht eine hochmütige Verweigerung entgegen, sondern eine Reserve,
älter als jede Übereinkunft.

Sie bewahrt in der Form einen Anteil von Nacht, den kein Dialog erschöpft,
nicht weil er geheim wäre wie eine verschlüsselte Botschaft,
sondern weil er das berührt, was sich nur teilen lässt, indem es sich verliert.

Der Duft einer Blume lässt sich nicht diskutieren wie ein gültiger Satz;
ebenso wenig das Bild: es ergreift jeden aus seiner eigenen Fuge heraus.

Hier tritt das Fremde an die Stelle des alten Erhabenen.

Das Erhabene stellte die Vernunft noch vor das, was sie überstieg;
es ließ ihr eine Würde in der Niederlage, eine Größe des Zeugnisses.

Das Fremde hingegen wirkt tiefer, bescheidener, dauerhafter.

Es überwältigt nicht, es stört; es schlägt nicht nieder, es insistiert.

Es lässt im Nahen eine unruhige Unangemessenheit spüren,
wie eine schlecht gehaltene Naht im Gewand der Gewohnheiten.

Die Kunst ist dieser kleine Fehler im schönen Schuh des Geistes,
diese hartnäckige Erinnerung, dass kein gerader Gang den Weg erschöpft,
und dass die Welt oft dort beginnt, wo man langsamer werden muss.

Vielleicht muss man daher wieder lernen, mit dieser Störung zu denken,
nicht gegen sie, nicht um sie so rasch wie möglich im Begriff aufzulösen.

Denken hieße dann nicht mehr, an die Ordnung einer souveränen Klarheit anzuschließen,
sondern die Abweichung zu begleiten, die ein Werk in den Schritt einführt.

Eine ärmere Form des Denkens würde aus dieser Treue zum Hindernis entstehen,
weniger gierig nach Schlussfolgerung, aufmerksamer für die Widerstände des Wirklichen.

Sie verlangte vom Werk nicht mehr, endlich seine Botschaft zu liefern,
sondern ließe sich selbst verschieben durch das, was sie nicht beherrscht.

Der Kiesel wird nicht zur These; er bleibt jener Druckpunkt,
an dem der Körper, indem er ein wenig leidet, eine andere Richtigkeit entdeckt.

Es ist gut bisweilen, dass die Vernunft am Rand des Weges die Schuhe auszieht,
dass sie ihre schönen Gewissheiten, ihre methodischen Sohlen ablegt
und endlich sieht, was im Gehen selbst nicht ging.

Das Werk bietet ihr diese Rast nicht als Erniedrigung an,
sondern als eine strenge Gastfreundschaft, eine Schule ohne Programm.

Sich setzen heißt, einwilligen, den Verlauf nicht sofort fortzusetzen,
die Schöpfung sich entfalten zu lassen, ohne sie sogleich wieder aufzugreifen.

Denn solange die Vernunft ohne Störung geht, nimmt sie den ganzen Raum ein;
es braucht den kleinen Stein, den minimalen Widerstand, die sensible Unregelmäßigkeit,
damit eine andere Weise des Erscheinens endlich freien Durchgang findet.

Dann erst versteht man, dass die Kunst die Welt nicht korrigiert,
dass sie keinen Fehler berichtigt wie ein Lehrer seinen Schüler.

Sie repariert nichts, rettet nichts, verspricht kein Hinterland.

Sie macht nur den Überschuss der Welt über unsere Zugriffe sichtbar,
und diese neue Sichtbarkeit geht zunächst durch einen leichten Schmerz.

Ohne dieses Unbehagen bliebe alles an seinem Platz im Austauschgefüge;
mit ihm beginnt das Sein der Dinge wieder anders auf uns zu wiegen.

Die Amsel auf dem Zweig, die Blume, der Satz, das gemalte Gesicht —
all dies wird weniger interpretierbar und zugleich näher,
als würde das Wirkliche unter dem Druck des Mangels seine Maske ablegen.

Man suche daher nicht, diesen heilsamen Kiesel zu rasch zu entfernen.

Viele Menschen verbringen ihr Leben damit, den Weg zu glätten, um nicht gestört zu werden,

und enden damit, unter ihren Füßen weder Erde noch Kiesel mehr zu spüren.

Die Kunst hingegen bewahrt diese Rauheit, ohne die das Wohnen verloren geht.

Sie verletzt ein wenig, um mehr zu öffnen; sie verlangsamt, um sehen zu lassen.

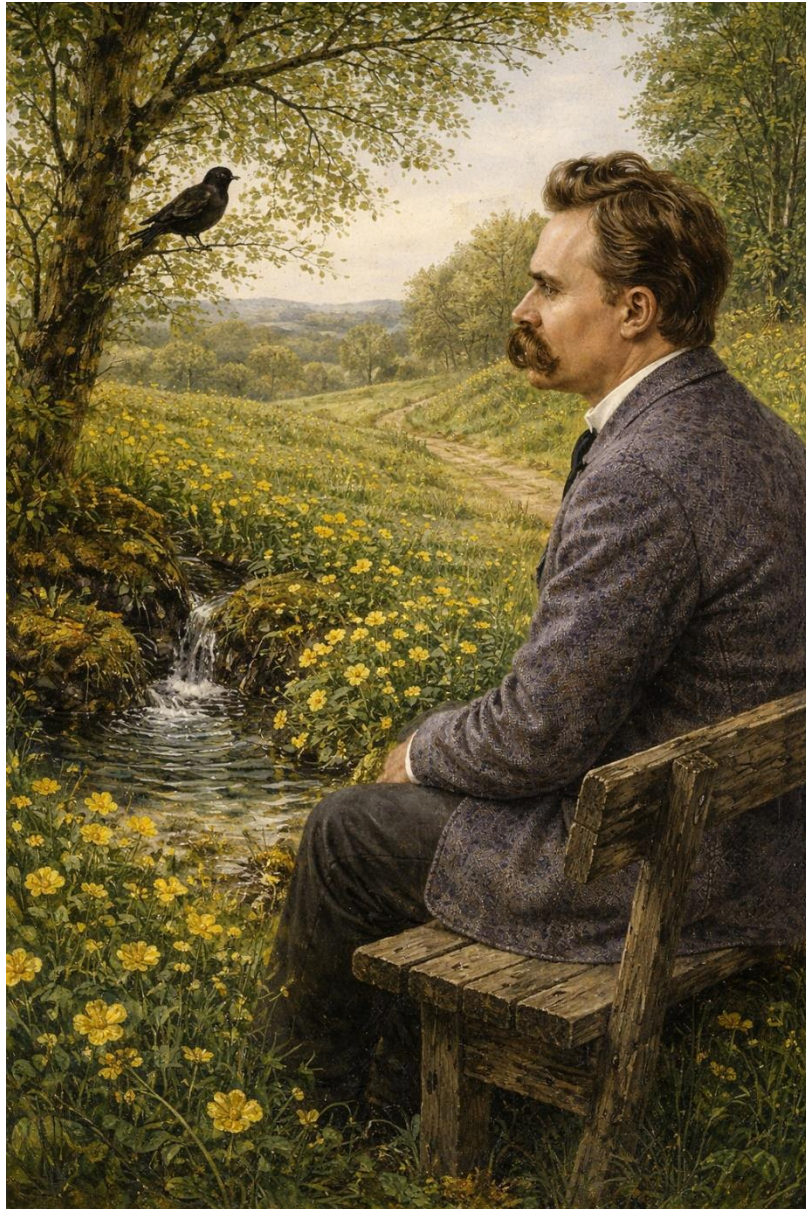
Sie hebt die Vernunft nicht auf, aber sie entzieht ihr das Recht, allein zu herrschen.

Und vielleicht liegt darin ihre höchste Würde in Zeiten des Geschwätzes:

in unseren Schritten die hartnäckige Erinnerung an einen Widerstand zu bewahren.

EXCIPIT

DIE NICHT-DENKENDE EINTAUCHUNG



Es kommt ein Moment, in dem das Denken, nachdem es lange antworten wollte, bemerkt, dass es sich unaufhörlich zu früh zwischen die Welt und sich selbst gestellt hatte. Es glaubte, einen Durchgang zu öffnen, und spannte doch meist nur seine Netze. Es meinte, die Dinge vor der Ununterscheidbarkeit zu bewahren, und hatte sie bisweilen ihrer eigenen Ankunft entzogen. Dann muss etwas anderes beginnen — nicht gegen es, nicht in der Gewalt einer spektakulären Verleugnung, sondern in einer zurückhaltenderen und entscheidenderen Geste: der Zustimmung, nicht mehr zuerst derjenige zu sein, der denkt, der urteilt, der berichtet, der erhellt, sondern derjenige, der sich treffen lässt.

Hier beginnt vielleicht die nicht-denkende Eintauchung. Nicht als Abdankung des Geistes, nicht als Schlaf des Blicks, noch weniger als verworrenes Sich-Hingeben an das Ununterscheidbare, sondern als eine ärmere und gerechtere Weise, die Präsenz zu bewohnen. Was sich dann gibt, lässt sich nicht mehr auf die alte Opposition von Subjekt und Objekt zurückführen. Die Welt hört auf, das zu sein, was gegenübersteht, in Erwartung eines Diskurses, der sie ordnen würde. Sie wird das, was umhüllt, was durchquert, was an sich zurücknimmt, ohne Erklärung, ohne Versprechen, ohne andere Legitimität als ihr bloßes Erscheinen.

Die Kunst berührt diese Region, wenn sie darauf verzichtet, die Welt zu sagen, um sich von ihr durchqueren zu lassen. Solange man von ihr verlangt, zu bedeuten, zu übertragen, darzustellen, zu kommunizieren, bleibt sie in der Ökonomie der Vermittlungen gefangen. Sie bleibt etwas, dem man von außen begegnen kann, das man beschreiben, auf etwas anderes beziehen, in die Ordnung der möglichen Erklärungen eingliedern kann. Doch ein wirkliches Werk steht nicht dort. Es ruft uns nicht zum Kommentar auf, es entzieht uns zunächst der Selbstgenügsamkeit des Kommentierens. Es ist nicht das, vor dem man sich stellt, um einen Sinn daraus zu ziehen; es ist das, worin man eintritt, nicht wie in eine empfindlichere Theorie, sondern wie in einen Luftraum, in dem die alte Atmung nicht mehr genügt.

Von da an gibt es keine Selbstreferenz mehr, keine Zirkularität, keinen Narzissmus der Form. Es gibt nur eine stille Öffnung, in der der Blick selbst aufhört, souverän zu sein. Das Werk schaut sich nicht beim Entstehen zu, es verweist nicht auf sich selbst wie ein Spiegel, der sich unendlich verdoppelte; es löscht sich gerade so weit aus, dass etwas durch es hindurch geschehen kann. Und dieses Etwas ist keine verborgene Botschaft, noch weniger eine codierte Wahrheit: es ist eine Präsenz, die ihrer eigenen Kraft zurückgegeben wird, zu affizieren.

Vielleicht hat die Natur uns dies nie aufgehört zu lehren, mit einer noch größeren Demut. Ein Baum bedeutet nicht den Baum, eine Quelle illustriert nicht den Fluss, der Duft einer Blume stellt keine These über den Frühling auf — und doch genügt manchmal ein Hauch, eine kaum greifbare Ausströmung, damit sich das ganze Gebäude der Beherrschung um einen Grad verschiebt. Nicht das Erhabene tritt hier ein — nicht jene Erhebung, in der die Vernunft schwankt und doch ihr letztes Privileg bewahrt; es ist das Fremde, dieser diskrete Kiesel im Schuh des Verstandes, dieses leichte, aber insistierende Unbehagen, das den Schritt verlangsamt und schließlich anhält. Der Weg bricht nicht ein; es wird nur unmöglich, weiterzugehen wie zuvor. Das Denken muss sich an den Rand setzen, nicht aus Niederlage, sondern weil es auf etwas gestoßen ist, das es weder aufheben noch restlos integrieren kann. In dieser Rast setzt die Schöpfung ihr Werk fort — nicht anstelle der Vernunft, sondern außerhalb ihres ausschließlichen Reiches, nicht im exaltierten Irrationalen, sondern in einer älteren und feineren Region, in der das, was kommt, noch nicht den Forderungen diskursiver Klarheit unterworfen ist.

Die nicht-denkende Eintauchung verlangt daher keinen Kult des Dunklen. Sie verherrlicht weder das Vage noch das Unbestimmte noch irgendeine leichte Mystik des Unsagbaren. Sie verlangt weit mehr: eine Askese der Präsenz. Man muss lernen, nicht zu schnell zu überdecken, nicht sofort in Urteil zu verwandeln, was sich nur im Preis einer Enteignung gibt. Darin liegt die

ganze Schwierigkeit. Denn der moderne Mensch spricht nicht nur viel; er spricht oft, um sich zu schützen. Die Sprache überzieht die Welt, glättet sie, macht sie praktikabel, diskutierbar, austauschbar. Sie organisiert den Verkehr, sichert die Verhältnisse, ermöglicht das Handeln. Doch je mehr sie sich in dieser Kunst des Verbindens vervollkommnet, desto mehr zerstört sie auch etwas Ursprünglicheres: die Möglichkeit, ohne hinreichende Vermittlung getroffen zu werden, ohne Filter, ohne Schirm.

Die nicht-denkende Eintauchung zerstört die Sprache nicht; sie verweist sie auf ihren zweiten Rang zurück. Sie erinnert daran, dass die Welt nicht aus ihrer Benennung hervorgeht, dass das Erscheinen nicht auf den Satz wartet, um zu sein, und dass es Näheverhältnisse gibt, die das Wort, sobald es sie sichern will, bereits zu entfernen beginnt.

Die Welt anders zu bewohnen heißt also nicht, sie anders zu erklären; es heißt, darauf zu verzichten, dass die Erklärung das höchste Schicksal des Wohnens sei. Das Werk, die Landschaft, der Duft, der Gesang der Amsel, das Licht auf dem Wasser — all dies verlangt nicht zuerst Interpretation. Es verlangt Verfügbarkeit. Man muss arm genug werden, damit das, was uns nicht braucht, uns dennoch erreichen kann. Das Bewusstsein muss darauf verzichten, immer als erstes beim Ereignis anzukommen. Erst dann wird etwas wie eine neue Treue denkbar — nicht mehr Treue zu Begriffen, Normen oder Anerkennungsrahmen, sondern Treue zu der Weise, in der die Welt sich gibt, wenn man aufhört, sie in die engen Gefängnisse des Sagbaren zu zwingen.

Eine solche Treue ist nichts Heroisches. Sie verkündet sich nicht. Sie erkennt sich an einer bestimmten Weise des Verweilens: bei einem Werk, das man nicht abschließt, bei einem Baum, den man nicht auf seinen Namen reduziert, bei einer Quelle, deren Murmeln sich nicht sofort in Symbol verwandelt.

Man wird vielleicht sagen, eine solche Eintauchung lasse den Menschen schutzlos, setze ihn dem Belieben, dem Relativismus, der Unmöglichkeit zu urteilen aus. Doch es ist nicht sicher, dass dieser Einwand seinen eigentlichen Ort trifft. Denn was sich hier zurückzieht, ist nicht jede Unterscheidung, sondern der Anspruch, die rationale Rechtfertigung zur einzigen legitimen Form des Weltverhältnisses zu machen. Es bleiben Unterschiede — und entscheidende Unterschiede: Ein Werk hält oder hält nicht. Eine Landschaft öffnet oder öffnet nicht. Ein Wort begleitet oder überdeckt. Ein Blick bewohnt oder eignet sich an. Doch diese Unterschiede gehören nicht mehr zum selben Regime wie die Demonstration; sie zeigen sich in der Erfahrung selbst.

Die nicht-denkende Eintauchung hebt also nicht jede Anforderung auf; sie verschiebt ihren Ort. Sie entzieht uns dem Komfort fertiger Kriterien und setzt uns einer nackteren, riskanteren, weniger geschützten Richtigkeit aus.

In dieser Aussetzung liegt eine eigentümliche Freude — weder die Befriedigung des Verstehens noch die Erleichterung des Abschlusses. Es ist eine ärmere, tiefere, auch melancholischere Freude: die, endlich dem zurückgegeben zu sein, was nie erobert werden musste. Die Welt erscheint dann nicht mehr als Summe von Dingen, die zu behandeln sind, noch als allgemeines Rätsel, das zu lösen wäre, sondern als eine manchmal verletzte, manchmal verwüstete, manchmal beinahe verlorene Gastlichkeit — und doch immer fähig, in den bescheidensten Formen neu zu beginnen.

Eine Blume am Wegrand, eine Amsel im Walnussbaum, das Licht an einer alten Bank, ein Wasser zwischen Steinen — und schon stellt sich etwas wieder her, nicht im Reich der Beweise, sondern in dem einer wiedergefundenen Bewohnbarkeit. Nichts ist gerettet im religiösen Sinne, nichts erlöst, nichts garantiert. Und gerade deshalb hat der Augenblick so viel Gewicht. Er verspricht keine andere Welt; er macht diese hier für einen Moment atmbar.

Vielleicht war es das, was am Ende dieses Weges zu erreichen war: nicht eine neue Doktrin, nicht ein subtileres System, sondern diese Region der Wache, in der Denken nicht mehr heißt, Sinn aus der Welt zu entnehmen, sondern einzuwilligen, dass die Welt uns bisweilen uns selbst entzieht.

Dann kann das Denken zurückkehren — aber anders. Es ist nicht mehr das Erste, nicht mehr der Herr, nicht mehr das Tribunal, vor dem alles erscheinen müsste. Es wird späte Antwort, demütig, fragmentarisch, treu dem, was ihm vorausging. Es weiß nun, dass es nach der Quelle kommt, nach dem Duft, nach dem Gesang, nach dem Werk, nach dem, was sich nicht sagte und doch schon alles zu verwandeln begonnen hatte. Es wird nicht mehr versuchen, diese Vorläufigkeit mit glänzenden Decken zu überziehen. Es lernt vielleicht, nur noch ein Wort der Wache zu sein, leicht genug, um nicht zu zerstören, was es berührt, zurückhaltend genug, um nicht zu verdunkeln, was es erhellen will, arm genug schließlich, um der Welt die Möglichkeit zu lassen, ohne es neu zu beginnen.

Und wollte man diesem Excipit noch eine letzte Wendung geben, so vielleicht diese: Der Mensch bewohnt nur in dem Maße wirklich, in dem er zulässt, dass sich etwas nicht sagen lässt. Nicht um das Verstummen zu heiligen, nicht um sich vor dem Unsagbaren wie vor einer neuen Gottheit zu verneigen, sondern um anzuerkennen, dass das Nächste, das Gerechteste, das Gegenwärtigste oft dort beginnt, wo die Worte ihre Sicherheit verlieren.

Dann ist das Werk kein Objekt mehr, die Natur kein Dekor mehr, die Welt kein Thema mehr, und das Denken selbst hört auf, ein Abschluss zu sein. Etwas Unbemerkbares, Früheres, kaum Wahrnehmbares kehrt durch all dies zurück — nicht als verborgener Sinn, den es zu entreißen gälte, sondern als ein Atem, den man nur hätte aufhören müssen zu ersticken.

Es ist vielleicht wenig.

Es ist vielleicht alles.

DAS NICHT-DENKENDE EINTAUCHEN

Es geht hier nicht mehr darum, die Welt von einer stabilen Höhe aus zu denken,
noch sie unter den ruhigen Bogen vertrauter Gründe zurückzuführen,
sondern in diese langsame Bewegung aus sich heraus einzuwilligen,
in der der Blick aufhört, Zentrum zu sein, und zum Durchgang wird.

Nichts formuliert sich, nichts stellt sich als eroberte Wahrheit dar;
etwas steht einfach da, vor aller Erfassung,
und verlangt nicht, verstanden, sondern unversehrt gelassen zu werden.

Das Denken, wenn es noch eintritt, ist nicht mehr das Erste:
es kommt danach, wie ein Atem, der nichts lenkt,
als diskreter Zeuge eines Eintauchens, das es von allen Seiten übersteigt.

So betrachtet der sitzende Mensch nicht, was ihm gegenüberstünde,
er ordnet das Sichtbare nicht mehr nach der Ordnung seiner Erwartungen.

Die Welt gibt sich nicht mehr als Objekt zu durchqueren,
sondern als Nähe, die jede Distanz auflöst.

Der Bach wird nicht zum Bild, nicht zur Metapher eines Flusses,
er fließt ohne Vermittlung in einer unmittelbaren Präsenz.

Die Blumen sind nicht dem Urteil des Schönen dargeboten,
sie erscheinen in ihrem Leuchten, ohne Anerkennung zu verlangen.

Und die Amsel, im gebrochenen Licht der Blätter sitzend,
ist weder Zeichen noch Symbol: sie öffnet — und das genügt.

Denken hieß einst noch, einen Abstand zu halten,
die Welt in der Klarheit des Begriffs in Sichtweite zu halten.

Hier aber löst sich dieser Abstand ohne Gewalt auf,
als lege sich der Blick von selbst in das, was er sieht.
Es gibt keinen Beobachter mehr gegenüber dem Beobachteten,
kein Subjekt mehr gegenüber dem Objekt in der alten Ökonomie des Sinns.
Nur eine fragile Kontinuität, in der die Grenzen nachgeben,
in der der Mensch nicht mehr vor der Welt steht, sondern in ihren Falten.
Das Eintauchen verlangt keinen heroischen Aufwand:
es geschieht, wenn der Aufwand des Verstehens selbst aufhört.
In dieser Nicht-Denken liegt eine feinere Wachsamkeit
als alle Spannungen eines zur Beherrschung gespannten Intellekts.
Denn aufhören zu greifen heißt nicht, sich blind zu überlassen,
sondern in sich einen Raum zu öffnen, in dem die Welt verweilen kann.
Nichts geht verloren in diesem Rückzug des Willens zu sagen,
nichts wird vermindert durch das Ausbleiben des Diskurses.
Im Gegenteil: Was sich nicht sagen ließ, beginnt aufzutauchen,
was sich dem Zugriff entzog, findet endlich seinen Atem.
Die Quelle murmelt, ohne übersetzt zu werden,
und dieses Murmeln genügt, um das Sichtbare zusammenzuhalten.
Man darf nicht glauben, das Denken verschwinde völlig;
es bleibt, aber verschoben, am Rand des Geschehens.
Es setzt nicht mehr sein Gesetz, zieht keine sicheren Wege mehr,
es begleitet, ohne zu führen, es hört, ohne zu schließen.
Es wird jene Zurückhaltung, die nicht zu schnell abschließt,
jene fragile Lichtung, in der noch nichts entschieden ist.

Das nicht-denkende Eintauchen ist kein Mangel an Sinn,
sondern eine Aussetzung des Sagen-Wollens, die die Präsenz befreit.
Es ist nicht das Schweigen, das sich gegen die Worte durchsetzt,
sondern ein anderes Regime des Sagens, das nicht mehr besitzen will.
Dann reduziert sich die Welt nicht mehr auf das, was man von ihr sagen kann,
sie gewinnt eine Dichte zurück, die die Sprache geglättet hatte.
Jedes Ding insistiert aus sich selbst heraus,
ohne den Umweg über eine vorausgesetzte Bedeutung.
Der Baum verweist auf nichts anderes als auf seine eigene Haltung,
und diese Haltung genügt, einen Raum des Wohnens zu eröffnen.
Die Bank, der Weg, das Licht bilden kein Dekor,
sie gehören zu demselben Feld, in dem nichts zu viel ist.
Und der Mensch, im Herzen dieser wiedergefundenen Einfachheit,
hört auf, Zentrum zu sein, und wird eine Präsenz unter anderen.
Das ist vielleicht: wohnen, ohne zu denken —
nicht das Denken abschaffen, sondern es danach kommen lassen,
wie ein abgeschwächter Widerhall einer ursprünglicheren Erfahrung.
Denn was hier geschieht, verlangt weder Beweis noch Rechtfertigung;
es steht in einer Evidenz, die sich nicht demonstriert.
Man könnte sagen: es ist — doch selbst dieses Sagen ist schon zu viel.
Man muss die Welt sich sagen lassen, ohne durch uns zu gehen,
das Sichtbare atmen lassen, ohne es auf unsere Kategorien zu reduzieren.
Das Eintauchen ist dieses Vertrauen ohne Garantie,
in dem man akzeptiert, nicht mehr der Hüter des Sinns zu sein.

So ist das Nicht-Denken keine Verweigerung der Welt,
sondern eine tiefere Weise, sich ihr anzugleichen.

Es flieht das Wirkliche nicht in ein Hinterland,
es bleibt ihm treu in einer entwaffneten Treue.

Es sucht nicht zu übersteigen, zu erklären, zu totalisieren;
es begleitet, was kommt, ohne es festzuhalten.

Und in dieser wiedergefundenen Demut
wird etwas wie eine neue Richtigkeit möglich.

Nicht eine Wahrheit, die man sagen könnte,
sondern eine Weise, da zu sein, ohne sich ihr zu entziehen.

Dann beginnt vielleicht das Denken von neuem — anders:
nicht mehr als Zugriff, sondern als späte Antwort,
nicht mehr als Grundlegung, sondern als Hören.

Ein Denken, das aus dem Eintauchen geboren ist, will nicht herrschen;
es bewahrt in sich die Spur dessen, was ihm vorausging.

Es weiß nun, dass es nach der Welt kommt,
und nicht umgekehrt, wie es einst glaubte.

Es spricht nur aus einer angenommenen Verlusterfahrung heraus
dass es nicht mehr das Maß aller Dinge ist.

Und gerade in diesem Verlust liegt sein größter Reichtum.

Denn im Herzen des nicht-denkenden Eintauchens
gibt es weder Eroberung noch angesammeltes Wissen,
sondern eine nackte Verfügbarkeit für das, was sich ohne Grund gibt.

Die Welt steht uns nicht mehr gegenüber wie ein Problem, das zu lösen wäre,

sie ist da — und das genügt, um jede Erwartung zu erfüllen.

Die Amsel singt, die Quelle fließt, das Licht geht vorüber,
und nichts verlangt, dieser Einfachheit etwas hinzuzufügen.

Es gibt nichts mehr zu verstehen,
und doch war nichts je so nahe.

In dieser Nähe ohne Zugriff
beginnt das wahre Wohnen.