

Leseprobe

Carsten Bäuerl

Zwischen Rausch und Kritik 1

Auf den Spuren von Nietzsche, Bataille,
Adorno und Benjamin

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2011

Abbildung auf dem Umschlag:

Max Ernst: *L'ange du foyer (Der Hausengel)*, auch: *Le triomphe du surréalisme (Der Triumph des Surrealismus)*, 1937, Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

2. Auflage

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2011

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-412-0

www.aisthesis.de

Inhalt

Vorrede – Exposé – Einführung	7
I Rausch und Kritik in Nietzsches „Geburt der Tragödie“	16
1. Die Tragödie oder Dionysos und Apollo	16
2. Die Negation der Tragödie oder Sokrates' theoretisches Ideal	37
3. Die Wiederherstellung der Tragödie oder Wagner	57
II Nietzsches Kritik an seiner „Geburt der Tragödie“	76
1. Menschliches, Allzumenschliches	76
2. Ecce homo zu „Menschliches, Allzumenschliches“	83
3. Ecce homo zu „Der Fall Wagner“	86
4. Ecce homo zu „Die Geburt der Tragödie“	88
5. Versuch einer Selbstkritik zu „Die Geburt der Tragödie“	93
6. Der Fall Wagner / Nietzsche contra Wagner	98
7. Zusammenfassend: Nietzsches Destruktionen und Transformationen der „Geburt der Tragödie“	105
III Der Rausch bei Bataille oder der erotische Exzeß	109
1. Annäherungen in Analogien	109
2. Die ökonomische Grundannahme für den Exzeß	116
3. Die Zwei-Welten-Anthropologie oder das Verbot, die Überschreitung und das Heilige	129
4. Der erotische Rausch mit Todesintensität	148
5. Resümee, Einwände und Ausblicke	164
Exkurs zu einigen Momenten einer Bataille-Rezeption bei Foucault, Derrida, Baudrillard und Habermas	172
Zwei Intermezzi	195
Dionysische Partikel oder Fragmente einer ästhetischen Theorie des Aktes	195
Literatur zwischen Musik und Bild	204

IV Das Verschweigen des Dionysos oder: die asketisch-kritische, negativ-dialektische Disziplinierung des Rausches in Adornos ästhetischem Denken	216
1. Einleitung	216
2. Kritik am Kulturbetrieb	221
3. Die negativ-dialektische Methode des ästhetischen Denkens	234
4. Philosophischer Geist als Wahrheitsgehalt der Kunst	244
5. Kunstwerk und Gesellschaft	255
6. Vom Dornröschenschlaf des spielenden Kindes	271
7. Wiesengrund Adorno als theologischer Mephisto (Zu einer Kritik Lyotards)	279
V Annäherungsversuche an Benjamins kritischen Geist im Rausch	289
1. Im Spannungsfeld zwischen Adorno und Benjamin I	289
2. Im Spannungsfeld zwischen Adorno und Benjamin II	301
3. Annäherungsversuche über Anmerkungen zu einigen Benjamin-Rezeptionen	321
4. Kritik als messianische Destruktion und ihre Leidensverwandtschaft mit dem dionysischen Rausch	352
5. Physiognomie	357
6. Vor dem Erwachen: Aisthetisches Denken im Hasch-Rausch	359
7. Benjamins Surrealismus als Erwachen aus dem Traum von Rausch und Kritik	368
Literaturverzeichnis	400

Vorrede – Exposé – Einführung

Nunmehr existiert nur ein gesellschaftlicher Diskurs, nur noch ein Gedanke, nur noch ein Geist, nur noch eine Bewegung: was ist, ist Geld und nichts als Geld. In seiner Peripherie gibt es den unendlichen Dschungel der Gefühlsverblödung, die endlose Fungibilität des Kultes. Alle technischen Medien sind voll davon; nein: sie sind gar aus dieser Indifferenz des Kultes konstituiert, der nur noch um seiner selbst willen erscheint, während er dem Gelde dient, indem er als In-Put-Out-Put-Informationsmaschine funktioniert. Sowohl Freiheit (künstlerische Produktion) als auch Gerechtigkeit (gesellschaftliches Miteinander der Menschen) sind auf den vermeintlichen „Hund“ gekommen. Doch aus ihrem jetzigen Tiefpunkt, aus ihrem, sie beide zwangsläufig ereilenden Tod heraus, können sie endlich ihre gemeinsame Opposition, mehr noch: ihren gemeinsamen Antagonismus gegen den Fortschritt ihrer Liquidation erkennen. Beide entsprechen den Augen des Benjaminschen Engels der Geschichte, der unaufhörlich vom Winde des Fortschritts mit dem Rücken nach vorn getrieben wird, während sein rückwärtsgerichtetes Antlitz nicht nur die Trümmer und die Liquidierten erblickt, sondern auch die nicht realisierten Möglichkeiten des „Zuspät“. Benjamins „Bucklichte Männlein“, das bereits alle Kulturproduktionen besetzt hält, die gewissermaßen schnellste Rakete auf der zivilisatorischen Überholspur, hat in seinem ewig währenden Sieg Technik mit Kult fusioniert und darum die Goldmedaille von Seiten der Ökonomie verliehen bekommen. Was beide Augen in ihrem erschreckenden Ausdruck vergeblich suchen, ist, was ihnen irgend entsprechen könnte: Freiheit (Kunst) und Gerechtigkeit (Gesellschaft). Bei ihrer Suche in den zurückgebliebenen Trümmern – die Suche kann nur flüchtig sein, da der Wind, der Fortschritt auch den Engel mit sich fortreißt – erkennt das eine Auge – oder ist es gar ein Ohr? –, mehr ahnend als wissend, so etwas wie den Rausch und das andere Auge, eher undeutlich als fixierend, so etwas wie Kritik. Beide Augen, die ihrerseits von einander wenig wissen, erkennen anhand dieser beiden Überbleibsel, daß sie zu einem (gemeinsamen) leidenden Antlitz gehören. Nicht ist der Rausch mit freiem künstlerischen Schaffen identisch, nicht ist Kritik der gerecht gesellschaftlichen Menschheit kongruent, aber diese sind konstituierende Momente jener, was sich heute angesichts ihres Untergangs zeigt. Ohne freies (künstlerisches) Schaffen und ohne Mitmenschlichkeit kann eine Kultur, trotz ihres vorherrschenden Heteronomen keine Sekunde existieren. Damit sind Rausch, der zur Freiheit gehört und Kritik, die dem Willen zum gerechten gesellschaftli-

chen Leben immanent ist, kulturkonstituierende Momente. Daß dies bekannt ist, erfahren wird, gewußt wird, ist die eine Sache, die an dieser Stelle einer kultur-gesellschaftlichen Abhandlung bedürfte und der hier nicht explizit nachgegangen werden kann, daß aber beide Momente bisher als gegenseitig unvermittelte oder gar sich ausschließende verstanden worden sind, läßt ihr Disparates und ihre aufeinander bezogene Inkommensurabilität untersuchen. Sollte sich nicht befruchten, was latent gemeinsam aber unvermittelt zur Evokation von Kunst führt?

Kunstwerk und Gesellschaft, also Kulturhervorbringung findet sich zwischen Rausch und Kritik wieder; doch kann hier keine dialektische oder sonst wie systematische Vermittlung versprochen werden, denn die Gräben sind allzutief, solange der vermeintliche Fortschritt glaubt, auf beide verzichten zu können (während auch er von beiden „lebt“). Versprochen wird in dieser Abhandlung nur ein neuartiger Versuch, aus den hinterbliebenen Trümmern einige noch aktuelle Denker/Künstler in Hinblick auf die kulturell-ästhetische Erkenntnis, die Rausch und Kritik mit sich bringen, nachzuzeichnen. Das Ziel eines nicht-geknechteten, bzw. eines nicht-ohnmächtigen, -„letzten“ sondern frei produktiven, bzw. mächtigen Menschen ist verbindendes Resultat zweier so exponierter Figuren wie der späte Nietzsche und der frühe Marx.

Das Feld, das hier abgesteckt werden soll, ist also von solch immenser Weite wie das ästhetische Feld selbst, auf welchem vornehmlich Schriftsteller und Komponisten sich wiederfindend, ihr künstlerisches Spiel betreiben dürften. Für sie soll theoretisch reflexiv, quasi philosophisch geebnet werden, was nur sie vermögen, auszuführen. Dieses Feld, das als Spannungsfeld zwischen den Künsten Musik und Literatur verstanden werden kann, nimmt die althergebrachte und immer wieder neu entstehende Debatte in sich auf, die da heißt: künstlerische Lebenspraxis versus autonomes Kunstwerk. Wo Nietzsche das menschliche Leben als nur künstlerisch zu rechtfertigen begreift und es aus dem Geiste der Kunst (Musik) kreieren will, da versucht Benjamin im Zuge des Surrealismus das Kunstwerk in gesellschaftliche (auch politische) Lebenspraxis zu überführen. Gegen solche Transformation insistiert Adorno kritisch auf das richtige Leben, das nie wirklich Praxis ist, sondern ausschließlich im autonomen Kunstwerk inkommensurabel gespeichert erscheint und darum allen Versuchen, Kunst ihre „eigene“ Sphäre zu nehmen, widerstehen muß. Dem nicht unähnlich, schreckt Nietzsche vor Wagners Verwandlungen der Musik zurück, die etwas ihr fremdes nötig hat und somit ihren künstlerischen Geist, teils christlich teils „sokratisch“, auf alle

Fälle aber durch Zweckbezogenheit, korrumpiert. Noch an dieser Metaphysik des dionysisch Kunstgeistigen an sich, die hier durch Nietzsche spricht, glaubt Adorno etwas gesellschaftlich Nichtidentisches im Kunstwerk retten zu müssen.

In formalem Sinne verfährt „Zwischen Rausch und Kritik“ gewissermaßen indirekt, indem es das, was „ich“ zu sagen mir anmaße, durch andere, zum größten Teil durch Nietzsche, Bataille, Adorno und Benjamin qua Zitation oder Referierung sprechen (bzw. schreiben) läßt. Dieser zeitgenössischen Dissertations-Schreibe-Mode soll durchaus formal genüge geleistet werden, während diese Abhandlung zugleich als reflektierender Kommentar (Kritik) zum Referierten und Zitierten erscheint, was aus anderem Geiste sich ergießt. Will sagen: der eine wird durch den kritisierenden Blick eines anderen vorgestellt. Nietzsche z.B. erscheint durch Adornos und Adorno durch Nietzsches Brille; doch nie soll dies ein ausschließliches, ausschließendes Prinzip sein. Vor dieser Dialogik schützt eine permanente Polylogik: einige Hauptrollen und etliche Nebenrollen treten in einem quasi zusammenhängenden Theater-Monolog mit wechselnden Standpunkten des Rausches und der Kritik auf. In diesem Sinne wird die sogenannte „Sekundärliteratur“ verwendet, so sie doch als Begriff wenig Sinn macht, da sie entweder schaffend, gebärend, produzierend etc. ... (d.h. selbst künstlerisch und darum primär) ist oder herausfällt. Eine Ausnahme der wissenschaftlichen Sekundärliteratur wird in einem Kapitel im Benjamin-Teil als Annäherungsverfahren an die Hauptrolle Benjamin bewußt auf die Probe gestellt...

Neben der Konstruktion, der Verfahrensweise dieser Abhandlung, die sich aus Monologen, welche tatsächlich „innere“ Dialoge und Polyloge sind, zusammensetzt und neben den beiden genannten Nebenthemen (Musik versus Literatur und Kunstwerk versus Lebenswelt) darf ein weiteres latentes aber wichtiges Nebenthema nicht ungenannt bleiben: es ist der Versuch die Kritische Theorie, der heute allerorten der Totenschein ausgestellt wird, erneut ins Leben zu rufen, weil ihre kritische Diagnostik (z.B. in der „Dialektik der Aufklärung“) sich als gesellschaftlich wahrer erweist als noch in den 70er Jahren, wo sie akademisch populär aufbereitet wurde. Nicht aber soll an ihr konservierend festgehalten, sondern soll (vornehmlich Adorno) auf dionysischere Füße gestellt werden. Dabei kann die theoretische Nichtidentität mit dionysisch existentiellem Rausch gefüllt werden. Kritik, die der Begriffe von Nichtidentität, bzw. in der Ästhetik von Inkommensurabilität bedarf, kann dabei letztlich

nicht aufgegeben werden, ohne in ein Positivismus-Gloria zu fallen. Die Fundierung auf Nietzsches Dionysos (Rausch) sowie auf den diesem anverwandten anthropologischen Materialismus („Leib“) Benjamins gehen über das „sokratische“ Konstrukt Adornos hinaus, ohne hinter dessen kritisches Potential zwangsläufig zurückzufallen. Solch ein Überwindungsversuch (ohne ein Dahinter-Zurückfallen) positioniert den IV. Teil (Adorno-Teil) zum diesbezüglichen Hauptteil der Arbeit.

Wobei wir jetzt beim Hauptthema der „Komposition“ angelangt sind, ohne welches weder die Konstruktion (Verfahrensweise) noch die drei Nebenthemen¹ hätten entstehen können. So wie die drei Nebenthemen tritt auch das Hauptthema „Zwischen Rausch und Kritik“ quasi antithetisch auf. Was dabei als disparat sich zeigt, kann aber – um allegorisch musikalisch zu reden – teils in dissonanten (Ton-)Verhältnissen, teils in kontrapunktischer (Melodie-)Führung oder gar als komplementärrhythmisch „erklingen“. Philosophisch wird man dem weder ganz mit Dialektik (oder Negativer Dialektik) noch mit genealogischer Methode (Nietzsche, Foucault) gerecht. Ob mehr Hermeneutik oder teilweise eher Dekonstruktion beim hiesigen Vorgehen am Werke ist, sei den Wissenschaftsdenkschubladen-Interpreten zu bestimmen vorbehalten. Daß der immanente Zusammenhang von „Zwischen Rausch und Kritik“ einer logischen Systematik, d.h. einer gewissen „Logistik“ entbehrt und stattdessen auf einen möglichen Rest von Assoziationsfähigkeit (der Leserinnen und Leser) angewiesen ist – wodurch der subjektiveren Rezeption ein freier Raum gegeben werden soll –, will nicht nur den Willen zum klassischen Gebäude enttäuschen, sondern das Denken als ein Moment von Literatur und Musik quasi begrifflich weitertreiben. Kunst rettet, wie die verschiedenen Spielarten der Liebe zwischen Mensch und Mensch andere Zusammenhänge, auf die das Betreiben von „Wissenschaft“ selten kommt, rettet andere Zusammenhänge, auf die bestenfalls Philosophie – wenn sie denn Liebe zur Weisheit sein will (!) – insistiert. Dem nachzugehen fühlt „Zwischen Rausch und Kritik“ sich verpflichtet. Dies bedenkend läßt sich das zweigeteilte Hauptthema wie folgt explizieren:

¹ Es kann nicht unerwähnt bleiben, daß das zweite und dritte Thema, also Kunstwerk versus künstlerische Lebenswelt und die „Überwindung“ Adornos ohne hinter „ihn“ zurückzufallen durch die bereits verebbende Moderne-Postmoderne-Diskussion einen zusätzlichen Auftrieb erfahren hat. Es wäre sogar denkbar – für diejenigen, die es belieben –, das Hauptthema an dieser Stelle zu verorten...

Thema A nimmt seinen Ausgangspunkt beim Begriff des Dionysischen in Nietzsches Schrift „Die Geburt der Tragödie“. Der Rausch wird mit Schaffen, also auch mit stetigem Zerstören konnotiert, wie der durchziehende Wind, wie die leidenschaftliche, auch erotische, musikalische aber haltlose Bewegung, die sich irgend zu fixieren hat, die nur materiell Erscheinung ist. So bedarf sie dem Apollinischen, dem bildenden, bildnerischen, Einhalt gewährenden Prinzip: weil Fixierung von Bewegung, ist dieses gewissermaßen eine Destruktion. Zudem ist Erkenntnis von Bewegung – so Benjamins Dialektik – nur durch Stillstellung möglich. Philosophisch genauer genommen, kreist dieser ganze Themenkomplex um die Frage nach dem Verhältnis zwischen Materie (Substanz) und Zeit. In der Musik, die dem Dionysischen am nächsten ist, kann Materie zugleich am wenigsten erkannt werden ... Der substanzlose (bilderlose) und zeitlose Antipode zum Konglomerat „Dionysos-Apollo“ ist Sokrates bzw. das theoretische Ideal. Er „verkörpert“ im tieferen Sinne das Abstraktwerden der (vorsokratischen) Kunst und transformiert diese zu Logik und Begriff.

Thema B ist somit doppelt eingeleitet worden, und es stellt sich als ein komplexeres heraus: zum einen fußt das Unternehmen der Kritik, das insbesondere in der Aufklärung entwickelt wird (und in diesem ersten Band nur marginal gestreift wird), auf den von Nietzsche explizierten Sokratismus; zum anderen richtet sich Nietzsches Kritik, die nur ästhetisch sich rechtfertigen will (Dionysos-Apollo), an diese sokratisch aufklärerische Kritik. Dabei kommt er selbst um die logischen und begrifflichen Mittel nicht herum: Schon jede Sprache, jede Literatur partizipiert am sokratischen und kritischen Vorgehen; und das, was dabei überzeugen will, erst recht. (Am Ende seines Lebens hat Nietzsche dann konsequenterweise auf dieses „Überzeugen“ verzichtet, doch auf die Idee eines apollinischen Ordners ist er nicht zurückgekommen.²) Dies führt direkt zu Adornos Methode der negativen Dialektik bzw. zu der sich einbekennden und negativ einbenennenden Nicht-Identität. Aufklärerische Kritik kann, was Nietzsche nur in Ansätzen bedacht hat, sich selbst kritisieren (sich reflexiv machen). Im Gegensatz zu Nietzsche spricht Adorno damit für eine philosophische Kritik und nicht für eine des Künstlergewissens. Sokrates ist ihm zunächst äußerlich näher...

² „Wahnsinn“ – auch der des späten Nietzsche – kann nicht nur, wie Foucault es in „Wahnsinn und Gesellschaft“ nahelegt, im von der Vernunft ausgeschlossenen Jenseits des Sokratischen, sondern auch im Abrücken von apollinischer Manifestation liegen.

Kritik „lebt“ – und das wird bereits in diesem ersten Band angedeutet – zu einem gewichtigen anderen Teil (neben dem Willen zur Logik und zum Begriff sowie zur Aufklärung³) vom Willen zur Destruktion. „Der destruktive Charakter“ Benjamins⁴ macht das unmißverständlich deutlich. Schon Logik und Begriff destruieren Reales und Imaginiertes durch ihre Transformation in Abstraktes; doch dieses Moment von Kritik ist weit radikaler, es will alles ausräumen, einen leeren Platz schaffen, damit – um, metaphorisch sprechend, seine religiöse Abstammung mit einzubedenken – der Messias Einzug erhalte. Scholems „Messianismus“ kann an dieser Stelle gut als Dreh- und Angelpunkt Benjaminscher „Kritik“ dienen. Thema B gründet sich ergo auf einen bestimmten jüdischen kulturschaffenden Traditionsstrang, während Thema A Kunst als vorsokratischen, dionysischen „Trieb“ (um nicht zu sagen „Geist“) exponiert.

Der Rausch-Kulturstrang hat, indem er unkritisch mit rationalisierender Aufklärung fusioniert worden ist, bereits bis zu seiner letzten Konsequenz, dem deutschen Nationalsozialismus, geführt. Richard Wagner und Ernst Jünger⁵ haben, ausgehend von Nietzsches Dionysos, dabei gewisse verbindende Zwischentappen erreicht, während die Zweckerationalisierung bei ihnen sich zugunsten des anarchisch Rauschhaften wenig bewußt zeigt. Anders aber, die mit anarchisch künstlerischer, dionysischer Gewalt schockierenden Figuren, sie wären im 3. Reich verboten gewesen: Batailles „Erotik“ und Strawinskys „Sacre du printemps“⁶ sprechen zugleich subversiv gegen die Rationalisierung und gegen Verklärungstendenzen, die bei Wagner, Jünger und den Futuristen allzu offensichtlich sind. – Die Liquidation, der Genozid am Jüdischen, bzw. am Jüdisch-Intellektuellen ist kein Zufall gewesen, auch sind Juden nicht zur Ausrottung erfunden oder zufällig ausgewählt worden. Die zivilisatorisch aufgeklärte Kultur wollte sich ihres zweiten Standbeins, dem jüdisch-messianisch intellektuellen, dem kritischen Geist, der sie mitkonstituiert hat, entledigen. Dazu wurde sie ermächtigt durch die germanisch plumpe

³ Letztere analysiert Foucault in seinem Aufsatz (Vortrag) „Was ist Kritik?“ als die Beziehung zwischen Individuum, Macht und Wahrheit (Wissen), was ein Gegenstand der Erörterung im zweiten Band ist.

⁴ Walter Benjamin Gesammelte Schriften IV 1 (stw, Frankfurt, 1991) S. 396ff.

⁵ Die Kritik an Jüngers Rausch und an seinem ontologischen „Wald“ ist Thema im zweiten Band von „Zwischen Rausch und Kritik“.

⁶ Adornos Einwände gegen den Rausch in Strawinskys „Le sacre du printemps“ ist Gegenstand im dritten Band von „Zwischen Rausch und Kritik“.

Einbildung, man müsse nur das Konstrukt vom barbarisch-naturhaften Rausch, gekoppelt an rationelle Logistik – woraus auch die Mythisierung von Technik sich ergibt – ordentlich und vor allem sauber – was die Vernichtung alles anderen einschließt – in die Tat umsetzen. Der technisch-zivilisatorische Fortschritt haftete sich ganz an naturmythische Vorstellungen. Die Rauscherfahrung wurde auf die Wiederkehr des Identischen (= Göttlichen), z.B. auf den Sieg des besten „Rasseblutes“ eingeschworen. Dieser Kultur-(Kultus-)Schwur ist „reingewaschen“ von dem, was hier als Geist der Kritik gilt, welcher am exponiertesten im Dritten Reich mit den Vokabeln „Befleckung“, „Entartung“, oder „Schmarotzertum“ belegt worden ist.

Spätestens seitdem stehen dionysisch rauschhaftes und kritisches Ansinnen denkbar weit voneinander entfernt, anstatt sich ihrer gemeinsamen Verkrüppelung und ihrer gegenseitigen Befruchtung zum Kunstwerk zu erinnern und zu vergewissern. Dies aber soll hier in neuen und doch sich wiederholenden Ansätzen fragmentarisch versucht werden. Jedoch hatte bereits die Aufklärung zwischen Gefühl und Ratio, zwischen Herz und Verstand, zwischen Bauch und Kopf einen Keil getrieben, oder mehr noch: beide Seiten als antagonistische festschreibend konstruiert. Nietzsche ist dem auf der Spur gewesen, er hat jedoch den Begriff der Kritik als dionysisches Sprachrohr verstanden. Ähnliches könnte heute lax von der philosophischen und ästhetischen Postmoderne gesagt werden. Bataille hat inmitten prüder Rationalität und Überlebensorganisation den rauschhaften Exzeß als Überschreitung dieser Dipolarität in der radikalsten Stellung, in Erotik und Gewalt (Tod) aufgezeigt. Die Kritische Theorie, vornehmlich Adorno, erreichte es, in der Gegenbewegung Kritik aus dem künstlerisch-rauschhaften Moment herauszuziehen und dabei die Rationalität selbstkritisch zum Einhalten zu bringen. Doch der Pferdefuß Adornos besteht darin, daß nicht Kunst sondern Kritik immer das letzte Wort hat. Dem gegenüber scheint als markantester Vertreter nur Benjamin eine Durchdringung von Rausch und Kritik zu antizipieren, die er seinerseits in den Kontroversen der Surrealisten vernahm.

Zudem darf nicht unerwähnt bleiben, daß der Begriff der Kritik neben dem sokratischen (logischen und begrifflichen), dem aufklärerischen (auf Freiheit des Individuums und gesellschaftliche Gerechtigkeit setzenden) und dem destruktiven (dem vernichten wollenden, um besseres entstehen zu lassen) ein weiteres Moment implizieren kann, um welches es in dieser Abhandlung nur ganz am Rande und nur einmal ausdrücklich

geht. Es findet sich – so Benjamin – u.a. in der Kunstkritik der (deutschen) Romantik, wo der kritische Geist Vollzieher des Künstlerischen am Kunstwerk ist. Dies funktioniert zum einen als Abstrahierung vom Materiellen (wie in Sokrates' theoretischem Ideal), zum anderen aber als Intensivierung, Konzentrierung und als ein Zu-sich-selbst-Kommen. Adorno, der dieses Moment von Benjamin in seiner „Ästhetischen Theorie“ übernimmt, rechtfertigt dort Kritik – wie bereits angedeutet – als Mehr-Geist am Kunstwerk: eine – wenn man so will – gewisse Mehr-Wert-Theorie... Hier scheint ein romantischer Übergang zwischen Rauschkonstitution der Kunst und Kritik (auch gesellschaftlicher Art) gewonnen worden zu sein. (Via verinnerlichtes *l'art pour l'art* gerinnt Kritik selbst zum Kunstwerk.) Dem allerdings weiter nachzugehen, begreift diese Abhandlung nicht als ihre Aufgabe.

Genug nun der einleitenden und zugleich resümierenden Worte; ein kurzes Fazit dieser essayistischen Abhandlung könnte in etwa so lauten:

Sich gestalten wollendes Dionysisches und Kritisches müssen nicht zwangsläufig sich liquidatorische Gewalt antun; gemeinsam erleiden sie ehemals, als offiziell ausgeschlossene, die Gewalt des hegemonialen gesellschaftlichen Machtdiskurses. Dem modernen Kunstwerk ist ein Zusammenspiel zwischen Rausch und Kritik immanent, und dieses Zusammenspiel ist im Versuch einer künstlerischen Lebenspraxis stets geistesgegenwärtig.

Eine Anmerkung sei noch erlaubt, die anstatt das Ganze in Abfolge der Kapitel noch einmal konzentriert zusammenzufassen, was eine alternative zweite Einleitung abgäbe, lieber eine kleine Anweisung zum Gebrauche anbietet, die vorab zum lesenden Durchkämpfen hilfreich sein möge: Teil I, der zum Einstieg ins Thema gedacht ist, der ein introduktives Präludium darstellt, präsentiert sich zum überwiegenden Teil als eine Art Referat und Kommentar zu Nietzsches „Die Geburt der Tragödie“; ließe sich also für Kenner recht schnell überfliegen. Ähnliches gilt für Teil III, in welchem die Kapitel 2 bis 4 hauptsächlich die Batailleschen Schriften „Die Aufhebung der Ökonomie“ und „Die Erotik“ referieren. Bei dessen Kenntnis sind jedoch die Kapitel 1 und 5, sowie vor allem der Exkurs nicht zu vernachlässigen“. Teil I und die genannten Kapitel der Teile III können damit auch als eine Art Einführung in die Texte der jeweiligen Autoren gelesen werden. Alles andere ist ausdrück-

lich anders, d.h. dort dienen Referierungen kaum noch dem Zwecke des Kennenlernens oder Vorstellens.

Eine weitere und letzte Anmerkung möchte ich nicht unterlassen, daß nämlich „Zwischen Rausch und Kritik“ eine dicke Dissertation darstellt, die nicht nur von den behandelten Autoren mitgeschrieben worden ist, sondern die ohne die vielen unbekanntten Menschen und ohne die mit mir befreundeten bekannten – vor allem Peter Pott und mein Doktorvater Rolf Grimminger seien hier genannt – niemals hätte entstehen können. Es ist beabsichtigt, das ganze Werk in drei Bänden erscheinen zu lassen: Während der erste sich an den Hauptautoren Nietzsche, Adorno und Benjamin entlang arbeitet und vornehmlich dem Begriff des Rausches nachgeht, konzentriert sich der zweite auf den Begriff der Kritik. Ein dritter wird schließlich Beiträge zum Thema des Rauschs und der Kritik in der Musik und ihrer Philosophie bringen. Mit der Verkleinerung des hier vorliegenden ersten Bandes leidet zwar die Komposition des Ganzen, doch wird sie mit dem Erscheinen des zweiten Bandes – der sich zudem gut separat lesen und verstehen läßt – wieder hergestellt.

Nun bleibt mir nur noch ein „Wort“ auszudrücken: ich wünsche den Leserinnen und Lesern geistige Anregungen zu erleiden und diese weitzutreiben.

I Rausch und Kritik in Nietzsches „Geburt der Tragödie“

1. Die Tragödie oder Dionysos und Apollo

Es zog ein Paukenwirbel am Ende des letzten Jahrhunderts herauf, der mit harten Hämmern ausgeführt, donnernd grollend, sich ins Fortissimo steigend, aus dem Nichts des Hintergrunds ertönend, das vordergründige Orchester nach und nach übermächtigte; und noch heute wird darüber gestritten, ob die Pauken dabei zerfetzt worden sind. Jeder schöne oder häßliche Ton erinnert sich seither dieses gewaltsamen Spektakels, so daß dieses in jedem Ton mit anklingend, für haltlose oder empfindliche Vibrationen sorgt. Jenes rhythmische Paukentremolo, selbst noch romantisch, selbst noch metaphysisch verklärt, gab der abdankenden Romantik – und nicht nur ihrer Musik – den Gnadenstoß; doch nicht Schubert und Hölderlin sollten dabei überrumpelt werden (denn sie selbst, nebst einiger anderer wie z.B. Berlioz und Baudelaire, bereiteten diesen unheimlichen Streich vor), sondern es galt Beethoven und Kant, also die Ordnung der gesamten klassizistischen Erscheinungen zu sprengen. Und wer vermochte es, diese ungeheure Tat zu begehen? – Friedrich Nietzsche hieß er, nicht aber als Person, nicht als Subjekt, denn als Macht dieses Willens verwies er auf Dionysos – wohl in Anlehnung an den altgriechischen Gott des Rausches – in eine vorsokratische Zeit, deren Kunstform – die Tragödie – noch nicht vom logischen Formalismus und der Moral des schlechten Gewissens beherrscht wurde. Hier gesellte sich neben den gewaltigen Dionysos ein anderer Gott – mit Namen Apollo –, um dem ersteren, höchst dialektisch aber nicht logisch, Einhalt zu gebieten. Die neue Kunst, vielleicht gar die neue Lebensweise seit Nietzsche, hat wieder daran anzuknüpfen, woraus die Zerstörung abstrakter humaner Ordnung in Kunst und Lebenswelten freudig erschauernd erfolgen sollte. Dieses Ansinnen ließ Nietzsche unwiderruflich „Die Geburt der Tragödie“ schreiben, und Wagner fungierte dabei als ihr heroischer und später doch widerrufener Exponent.

Sogleich hebt Nietzsche in dieser seiner frühen Schrift an, für die ästhetische Wissenschaft den Rahmen der logischen Einsicht mit unmittelbarer Anschauung zu überbieten und formuliert vorsichtig:

Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Genera-

tion von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.¹

Diese beiden Götter scheinen nach Nietzsche im stetigen Kampf zu stehen, vielleicht in dem Kampfe, um die Gunst des Menschen zu buhlen: beide verführen die Menschen und verändern sie, beide sind notwendigerweise geschichtlich tätig, sie geben den Menschen eine bzw. ihre Geschichte. Nietzsche spricht von ihnen auch als „Triebe“.

Um uns jene beiden Triebe näher zu bringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des *Traumes* und des *Rausches* [...]²

Der Traum, d.h. genauer, die Menschen betreffende

[...] Traumerfahrung ist gleichfalls von den Griechen in ihrem Apollo ausgedrückt worden: Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich der wahrsagende Gott.³

[...] und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen [...]⁴

Der Traum – so ist es sich leicht vorzustellen – ist eine dem Menschen inhärente Kunstwelt; er produziert Bilder und ist so mit bildnerischen Kräften ausgestattet; wobei anzumerken bleibt, daß Nietzsche scheinbar dem Traum (der Bilder) und nicht dem Geschehen, (dem Verlauf des Geträumten), Bedeutung zukommen läßt. Er ist wesentlich Bildproduktion, von Ton- oder Duftproduktion sowie von der gefühlsmäßigen Befindlichkeitsgestaltung (die Freud später als latenten Trauminhalt definiert) wird hier abgesehen; möglicherweise ist dabei schon zuviel von dionysischer Einmischung, von Musik im Spiele; denn Nietzsche will auf bildnerische Kunst aufmerksam machen, die ihrem Wesen nach etwas fixiert, d.h. jeweils zeitloses Gestaltetsein schafft, das insofern individuell bestimmt ist, als es nicht mehr zeitlich verschwimmen kann. So ist die menschliche Vorstellung und Gestaltung vom Individuum, vom „principii individuationis“ nicht nur aus der üblichen Differenzsetzung zwi-

¹ Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie“ (dtv/de Gruyter, München, 1988) S. 25 hier und im folgenden zitiert aus der Kritischen Studien Ausgabe (KSA) Band 1, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari / wird in den Fußnoten mit GT abgekürzt.

² GT S. 26.

³ GT S. 27.

⁴ GT S. 28.

schen Einem und den Anderen zu verstehen, sondern auch aufgrund der fixierten Gestaltbarkeit, die erst durch ihre Zeitlosigkeit Garant dafür ist, mit Anderem und Anderen nicht zu verschmelzen, zu verwischen und so als Individuum zu verschwinden.

Anders als die apollinische Gestaltungsweise kommt die dionysische daher. Wenn wir

[...] die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen*, das uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird.⁵

Und wer kennt ihn nicht: den Rausch des Alkohols, der Droge, den Rausch der sinnlichen Erotik, die Ekstase des sexuellen Aktes? Hier werden die individuellen Grenzen durch Vereinigung oder andere rauschhafte Verschmelzung aufgelöst oder zumindest für Augenblicke überwunden. Dies gelingt nur in und als intensive Lust oder intensives Leiden. Auch Musik ist neben der Erotik dafür das Paradebeispiel. Eine Art höchste Sympathie oder Verliebtheit schwingt in solchem Rausche mit:

[...] bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlingserwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet.⁶

Unter dem Zauber des Dionysischen schliesst sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.⁷

Dies Motiv des Menschen als des verlorenen Sohns auf der einen und die Natur auf der anderen Seite wird nicht nur im folgenden immer wiederkehren, sondern ist eines der Nietzscheschen Hauptmotive. Ob Freud, Adorno, Bataille, ob Goethe und Kant, ob bei Marx oder im zeitgenössischen New Ages, oder schon bei Homer und Platon, diese angelegte Dialektik ist weder aus dem Altertum noch aus der Neuzeit zu suspendieren, ohne daß dabei noch irgendetwas verständlich wäre. Diese

⁵ GT S. 28.

⁶ GT S. 29.

⁷ GT S. 29.

Konstellatlon bildet einen anthropologischen Hauptkonflikt, der Kultur versus Natur heißt, und er bildet zugleich eine ästhetisch-ethische Grundlage, wenn nicht die grundlegend philosophische Frage überhaupt, wie aus Natur Kultur (d.h. eine menschliche Welt) zu transformieren ist (bzw. sich transformiert), ohne daß der Mensch sich dabei liquidiert. Die Liquidation erscheint erst im 20. Jahrhundert offensichtlich in den Geist der Zivilisation sich einzuschreiben; aber die Frage, ob eine glückliche oder unglückliche Kultur die Menschen sich bereiten, ist so alt wie der Mensch selbst. Nietzsche versucht hier eine zumindest partielle Antwort zu geben, die im folgenden immer wieder neu angegangen, verändert und wiederholt wird. Dionysos und Apollo sind zwei erste Indizien dafür, wie ästhetische Kultur herzustellen sei.

Für die dionysische Gestaltung gilt (und das gibt Dionysos die herausragende Rolle): „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden [...]“⁸ Dies aber hebt die Ästhetik auf den ersten Rang, sie ist das göttlich-menschliche Unterfangen. Der Künstler verschmilzt im Kunstwerk, das bedeutet andersherum: er kann sich selbst als Kunstwerk schaffen. Diese Selbstschaffung des Menschen (über das Medium der Kunst) ist im späteren Werk Nietzsches, vornehmlich in „Also sprach Zarathustra“ eine „heilige“ Aussage. Schauen wir heute in die modernste bzw. in die postmoderne Kunst, so wird dieser Satz zumindest in der Musik bei John Cage versuchsweise eingelöst. Auch in der Philosophie von Gilles Deleuze fällt der Künstler als Repräsentant weg. Er und das Kunstwerk verschmelzen, sowie Publikum und Vorführende ineinanderfallen und zum Gesamtkunstwerk werden. Es bleibt ergo ein großer allumfassender künstlerischer Akt: alle musizieren, alle sind Musik: Die Repräsentation ist tot und damit auch alle Differenzen? Auf jeden Fall ergäbe das eine ungeahnte Möglichkeit für die Massen und ein gleichzeitiges Ende der Avantgarde. Dies aber ist, wenn es nicht konsum-kapitalistisch, sondern kritisch realisiert wird, eher Benjamins denn Nietzsches Programm.

Zurück zu den beiden unmittelbaren Kunstzuständen:

Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler ‚Nachahmer‘, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich – wie beispielsweise in der griechischen Tragödie – zugleich Rausch und Traumkünstler [...]“⁹

⁸ GT S. 30.

⁹ GT S. 30.

In der griechischen Tragödie kam es zur „[...]Versöhnung zweier Gegner, mit scharfer Bestimmung ihrer von jetzt ab einzuhaltenden Grenzlinien [...]“¹⁰ Beide Kunstzustände läßt Nietzsche als Nachahmung der Natur entstehen. Dieser Mimesis-Gedanke ist wahrscheinlich so alt wie sein Gegenteil, daß nämlich menschliche Kultur und damit Kunst aus der Verhärtung gegen die Natur entsprungen ist, wobei das Motiv dazu das des Überlebens ist. Es sind ein gutes halbes Jahrhundert nach dieser Nietzscheschen Schrift Horkheimer und Adorno gewesen, die die beiden entgegengesetzten Thesen, Mimesis contra Verhärtung, im Verhältnis zur Natur in ihrem Buch „Dialektik der Aufklärung“ konzipiert haben und einige wichtige Motive dieser Tragödienschrift übernehmen und (für sich) umwandeln. Doch im Gegensatz zu diesen beiden deutet Nietzsches Begriff „Nachahmen der Natur“ selbst auf eine naturhafte oder physische Herangehensweise seinerseits hin, die Dionysos und Apollo zu eigen ist. Und als versöhnte Gegner, wie es dialektischer nicht geht, gebären sie die griechische Tragödie.

Daneben sei genealogisch bemerkt, daß es der apollinische Kunsttrieb war, der auch die griechisch-olympischen Götter geschaffen hat.

Derselbe Trieb, der sich in Apollo versinnlichte, hat überhaupt jene ganze olympische Welt geboren, und in diesem Sinne darf uns Apollo als Vater derselben gelten.¹¹

Kein Wunder: denn wenn Apollo das sichtbare Erschaffen, das Entäußern, das zum Scheinverhelfen, kurz: die Bildproduktion symbolisiert, dann sind diese Götter die künstlerischen Entäußerungen der Menschen. Nicht nur Feuerbachs Religionskritik, die die Götter als nach außen hin projizierte Eigenschaften und Prädikate der Menschen darstellen, wird hier wiederholt, sondern auch ein fundamentaler Gegensatz zur jüdisch-christlichen Religionsnormativität kündigt sich an: denn in ihr ist der Mensch nicht nur Ebenbild (Abbild) Gottes, sondern das Bilderverbot des Du-sollst-Dir-kein-Bildnis-Machen fixiert Gott als das schlechthin Nicht-Abbildbare. Bei den Griechen dagegen ist alles Menschliche und alles Natürliche noch einmal als göttlich abgebildet worden. So sind die olympischen Götter nicht mehr als ihre Erscheinungen, die der Mensch im apollinischen Kunsttrieb hervorgebracht hat, sie stehen deshalb im qualitativen Rang nicht über den menschlichen Verhältnissen, was eine

¹⁰ GT S. 32.

¹¹ GT S. 34.