

Dieter Mersch

Ästhetik des Rausches und der Differenz. Produktionsästhetik nach Nietzsche

This essay investigates the notion of "Rausch" (inebriation) in Friedrich Nietzsche's philosophy of art in order to adapt it to current debates on aesthetics. Since Nietzsche's anti-romantic concept of "Rausch" favours difference, fracture, and rupture rather than any loss of rational consciousness, the aesthetic practice of art turns out to be a 'practice of difference' ("Differenzpraxis"). Following Nietzsche's aesthetics of production, which opts for "ek-stasis" in the sense of an 'active passivity', mediality emerges to be absolutely primordial, and hence the artist can merely act as an arranger of (medial) paradoxes.

I.

Die Ästhetik des Rausches ist von Anfang an mit einer Ästhetik des Traums verquickt. Vor allem die Romantik hat diesem Zusammenhang ein künstlerisches Denkmal gesetzt, indem sie das Abgründige, den Schrecken und die Nacht ins Zentrum ihrer Produktionen rückte. Sie finden sich prominent in E.T.A. Hoffmanns *Elixieren des Teufels* ebenso wie in den Dichtungen Samuel Taylor Coleridges und John Keats' oder den Bildern Johann Heinrich Füsslis und Francisco de Goyas. Im Begrifflosen, dem Dunklen und Unbestimmten erblickte die Romantik ihre eigentliche Quelle; dabei beschwor ihre Poetik eine Grenzerfahrung, die zugleich den Übertritt in eine andere Landschaft durch die Überschreitung rationaler Ordnungen wagte. "Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht", schreibt Novalis in seinen *Hymnen an die Nacht* stellvertretend für viele andere: "daß aus alten Geschichten du himmelsöffnend entgetrittst und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen".¹

Karl Heinz Bohrer hat diese romantische Ästhetik überhaupt mit Bezug auf das Undarstellbare und die *Grenzen des Ästhetischen* zu erhellen versucht, vor allem mit Blick auf die Evokation eines "absoluten Präsens", das nur aporetisch zum Vorschein gebracht werden kann:² als Gewahrung des Fremden oder

¹Novalis: *Hymnen an die Nacht* (1799/1800). In: Novalis: *Werke in einem Band*. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München/Wien: Hanser 1981. S. 147–177. Hier: S. 153.

²Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München/Wien: Hanser 1998. S. 9–36. Vgl. auch Bohrer: *Plötzlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981. S. 43–85, sowie Bohrer: *Das absolute Präsens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994. S. 8–31.

Seltsamen beispielsweise in den Märchen von Ludwig Tieck, als Einbruch des Grundlosen und Unsinnigen in Achim von Arnims *Majoratsherren* oder als Erfahrung des Unheimlichen und Unverständlichen, wie sie Friedrich Schlegel in seinen *Athenäums-Fragmenten* und den späteren *Gesprächen über die Poesie* für das philosophische Denken geltend gemacht hat. Sämtlich gemahnen sie an eine “Ästhetik des Erhabenen”, die dem Ereignishaften folgt und mit jedem Maß und jeder Vorstellungskraft bricht. Folgerichtig weisen sie die Rhetoriken des Mimetischen und der Abbildlichkeit zurück: Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1808–1810) oder die den unkontrollierbaren Elementen ausgesetzten Schiffbrüchigen in Theodore Géricaults monumentalem *Floß der Medusa* (1818–1819) lassen jede Distanz zum Betrachter schwinden, um den Augenblick, die Gegenwart des Ereignisses selber darzubieten.³ Gleichzeitig bereiten sie die “Entdeckung des Unbewußten” vor, das den Vernunftglauben der Aufklärung endgültig verwirft und dessen Spur vom Mesmerismus über Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* bis zu Sigmund Freuds *Traumdeutung* führt.⁴

So waren die Pathologien des Unbewußten schon angekommen, lange bevor sie Freud systematisierte, vor allen im Medium der Künste und deren Gesänge an den “heiligen Wahnsinn” (Friedrich Hölderlin) und seiner Nähe zu den Mysterien der Religionen und ihrer Abkünfte, den ‘unheiligen’ Obskurantismen und Magien, die alle erdenklichen Reiche des Irrationalen und Phantasmatischen weckten.⁵ Es scheint, daß Friedrich Nietzsche sich in seiner Kunstphilosophie nur daran anschließen mußte, um das Ästhetische, wie Martin Heidegger pointiert, ganz aus dem “Rausch” zu verstehen.⁶ Damit verbunden sind zwei weitere Bestimmungen, die dem ästhetischen Offenbarungskult der Romantik gleichfalls zu entspringen scheinen: zum einen die Kunst als ausgezeichnete Gestalt des “Willens zur Macht” sowie zum zweiten die Kunst als ‘höchste’ Form der Wahrheit. Dennoch trägt Nietzsche in den Konnex der Begriffe eine Reihe charakteristischer Verschiebungen ein, die seine Kunsttheorie ins Antirromantische verrücken. Sie berühren insbesondere die Frage, was Nietzsche mit “Rausch” meinte und inwieweit sich Kunst in ihm – statt in der “Gestalt” oder dem “schönen Schein” – entfaltet. Dabei wird sich zeigen, daß der Schlüssel dieser Verschiebungen in der Trennung zwischen Rausch und Traum zu finden ist, wobei der erstere dem

³Vgl. zum *Floß der Medusa* Dietmar Schings: Endspiel in schwerer See. In: *Frankfurter Rundschau*. 4. Januar 2003. S. 19.

⁴Vgl. Henry F. Ellenberger: *Die Entdeckung des Unbewußten*. Zürich: Diogenes 1985.

⁵Wie sehr dies auf konkrete Weise mit Drogenerfahrungen verbunden war, dazu Reiner Dieckhoff: Rausch und Realität. Literarische Avantgarde und Drogenkonsum von der Romantik bis zum Surrealismus. In: *Rausch und Realität*. Hg. von Gisela Völger und Karin von Welk. 3 Bde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981. Bd. 2. S. 692–736.

⁶Vgl. Martin Heidegger: *Nietzsche* (1936–1946). 2 Bde. Pfullingen: Neske 1961. Bd. 1. S. 109ff.

Riß, der Differenzsetzung zugeordnet wird, während letzterer dem traditionellen Kunstverständnis bis zu seiner extremen Subjektivierung in der Romantik verhaftet bleibt. Der Riß und die Differenz aber eröffnen anderes, nämlich Kunst als eine Serie von Verfahrensweisen, die vor allem der Negation und den Figuren des Widerspruchs genügen, woran das Ästhetische sein Reflexionsprinzip findet.

Nietzsche führt dies kaum aus, vielmehr deutet er es lediglich an. Gleichwohl besitzt seine Kunstphilosophie darin ihren antiromantischen Zug. Deren Aktualität besteht entsprechend in ihrem entschieden produktionsästhetischen Ansatz, der den rezeptionsästhetischen Engführungen gegenwärtiger Kunsttheorien, die Kunst allein den Erfahrungen zuzuschreiben scheinen, die sie auslöst, entgegenzusetzen wäre. Gegen ältere, der Hermeneutik entstammende Ansätze der Rezeption als Interpretation setzen so jüngere Rezeptionsästhetiken ausschließlich auf "Wirkungen"; doch erlaubt die Kunstphilosophie Nietzsches insofern eine Revision, als sie die "Exzentrik" des Rausches, die scheinbar ganz dem Effekt gehorcht, als "Ekstasis" versteht, die nicht im romantischen Sinne dem Künstler-Genie zuzuschreiben wäre, sondern den Lebenspraktiken der Künste selbst. Im folgenden werden 'Rausch' und 'Differenz' zusammengedacht und wird die ästhetische Praxis der Künste als eine *Differenzpraxis* ausgewiesen, die die Fraktur, die Spaltung und die Reflexion miteinander vereint. Der Sinn von 'Rausch' ist dann nicht länger einer des 'Traums' oder des 'Unbewußten' im Sinne eines Verlustes rationalen Bewußtseins, sondern im Gegenteil die 'Destruktion' von Gestalt und Identität, die auf die Erfahrung von "Ex-sistenz" selbst geht und entsprechend den Begriffen und ihren Bestimmungen noch vorausliegt oder diese nicht einmal benötigt.

II.

Bekanntlich knüpft Nietzsche das Band zwischen Kunst und Rausch vor allem in seiner Richard Wagner gewidmeten Schrift *Die Geburt der Tragödie* von 1871.⁷ Sie wird dort, ebenso wie in den zeitgleich entstandenen Schriften *Die dionysische Weltanschauung*⁸ und *Die Geburt des tragischen Gedankens*,⁹ aus der "Duplizität des Apollinischen und des Dionysischen" gefaßt. Sie bildete Nietzsches genuinen Einfall, den er in die Philologie wie in die Kunstphilosophie einführte, auch wenn der Gedanke bereits zuvor in der Luft zu liegen schien,¹⁰

⁷Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie. Versuch einer Selbstkritik* (1871/1886). In: Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv 1999. Bd. 1. S. 9–156. Besonders S. 25–156.

⁸Friedrich Nietzsche: *Die dionysische Weltanschauung* (1870). In: Nietzsche (wie Anm. 7). Bd. 1. S. 551–577.

⁹Friedrich Nietzsche: *Die Geburt des tragischen Gedankens* (1870). In: Nietzsche (wie Anm. 7). Bd. 1. S. 579–599.

¹⁰Heidegger erinnert vor allem an Jacob Burckhardt und Friedrich Hölderlin (vgl. Heidegger [wie Anm. 6]. S. 123f.).

doch bleibt fraglich, wie er zu verstehen ist. Zunächst als “Doppelquell”, als “Stilgegensätze”¹¹ oder komplementäre, “ineinander gewobene” und “in ihren höchsten Zielen verschiedene” “Kunsttriebe”¹² konzipiert, hält sich ihre ‘Leitmotivik’ trotz mehrfacher Umdeutungen im gesamten philosophischen Werk Nietzsches. Noch die *Götzen-Dämmerung*¹³ handelt von ihr genauso wie zahllose Stellen der Nachlaß-Schriften, besonders aus dem Umkreis des sogenannten *Willens zur Macht*, wobei die zunehmende Radikalisierung ihres Sinns auffällt.

“Duplizität” bedeutet jedoch bereits im Kontext der *Geburt der Tragödie* Unterschiedliches. So spricht Nietzsche einerseits vom “ebenso dionysische[n] als apollinische[n] Kunstwerk der attischen Tragödie”, vom “gemeinsame[n] Ziel beider Triebe”¹⁴ oder auch von disparaten “Wege[n] zum Kunstschaffen”,¹⁵ andererseits von ihrem “Gegensatz”,¹⁶ ihren im “tiefsten Wesen und ihren höchsten Zielen verschiedenen” Positionen.¹⁷ Dabei verdankt sich ihre Opposition einer Anzahl begrifflicher Unterscheidungen, zu denen als Attribute des Apollinischen “Traum[.]”, “Traumbild”¹⁸ sowie “Schein”¹⁹ und “Maske”²⁰ gehören, während dem Dionysischen die Kennzeichen “Rausch[.]”,²¹ “ekstatische” Feier und “*Uebermaass*”²² zukommen. Sie werden später gegeneinander aufgehoben und beide zu Unterarten derselben Exzentrik und desselben Exzesses erklärt: “Was bedeutet aber der von mir in die Ästhetik eingeführte Gegensatzbegriff apollinisch und dionysisch, beide als Arten des Rausches begriffen?”, fragt beispielsweise die *Götzen-Dämmerung*,²³ wobei Nietzsche in Beantwortung der Frage keinen Zweifel daran läßt, daß der Rausch der “ästhetische Grundzustand” bedeutet und der Traum und das Imaginäre ihm nicht entgegenzusetzen sind, sondern sein Korrelat bilden, das die Kunsthaftigkeit der Kunst allererst definiert.

Die Radikalisierung der Position korrespondiert mit der Überwindung der romantischen Kunstauffassung, wie sie zur Zeit von *Die Geburt der Tragödie*

¹¹Nietzsche (wie Anm. 8). S. 553 resp. (wie Anm. 9). S. 581.

¹²Nietzsche (wie Anm. 7). S. 25, 38, 82, 103.

¹³Vgl. z.B. Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung* oder *Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1888). In: Nietzsche (wie Anm. 7). Bd. 6. S. 55–161. Hier: S. 117f.

¹⁴Nietzsche (wie Anm. 7). S. 42.

¹⁵Nietzsche (wie Anm. 8). S. 564.

¹⁶Nietzsche (wie Anm. 7). S. 30.

¹⁷Ebd. S. 103.

¹⁸Ebd. S. 26f.

¹⁹Ebd. S. 26f., 39.

²⁰Ebd. S. 65.

²¹Ebd. S. 26 resp. (wie Anm. 8). S. 553.

²²Ebd. S. 40 resp. S. 565.

²³Nietzsche (wie Anm. 13). S. 117.

und der ehrfurchtvollen Verneigung vor dem Werk Richard Wagners²⁴ noch dominierte, auch wenn die Idee der Duplizität der Sache nach den späteren Streit unausweichlich machte, wie auch Heidegger zu Recht bemerkte.²⁵ Denn der dort nahegelegte Antagonismus zwischen “Traum” und “Rausch” als der “Gegensatz” zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen bezeichnet im Tieferen die Differenz zwischen einer traditionellen, als Formästhetik verstandenen Ästhetik, woran, bei aller Entgrenzung, noch die romantische Kunst partizipierte, und einer neuen, erst noch zu entwickelnden Ästhetik des Schaffensprozesses und des schöpferischen Prinzips. Dies wird auch deutlich, wenn die Zuordnungen Apollons nebeneinander gestellt werden: Sein Ort, heißt es in der kleinen Schrift *Die dionysische Weltanschauung*, sei das traumhaft geschaute Leben, sein *telos* die Gestalt, das Bild, die Statue²⁶ oder auch die “Plastik”, wie *Die Geburt der Tragödie* ergänzt, deren Gestaltung stets dem “schönen Schein”²⁷ und ihrem “Gesetz”²⁸ der “maassvolle[n] Begrenzung”²⁹ gehorcht. Die Begriffe verweisen sämtlich auf das klassische, die Ästhetik seit Platon beherrschende Format der *Mimesis*, die ihre Erfüllung in der Identität von Form und Stoff findet und deren höchster Punkt die “Schönheit”³⁰ ist. Sie verweisen ebenfalls auf die Kantische Lehre des Schönen, das nicht aus dem Stoff, der Materialität der Farbe oder Ähnlichem hervorgehen kann, sondern allein aus der Form, deren Beurteilung “als schön” notwendig ins Paradoxe mündet, weil das Urteil, das die Feststellung trifft, die Form “als Blöße” zugleich affirmieren und “als konkrete Gestalt”, als Bestimmung negieren muß.³¹

Demgegenüber beschreibt Nietzsche die dionysische Kunst, die er zunächst noch ganz Schopenhauerisch von der “unbildlichen Kunst der Musik”³² her erklärt, aus dem “Spiel mit dem Rausche”.³³ Wesentliches Merkmal des Dionysos sei danach der Bruch mit dem “principium individuationis”, den Verkörperungen der Repräsentation,³⁴ denn in ihm offenbare sich die rohe “Kunstgewalt der Natur”.³⁵ Doch weit über Schopenhauer hinaus, der der Musik insofern einen

²⁴ Vgl. besonders Nietzsche (wie Anm. 7). S. 43ff., 49, 51.

²⁵ Heidegger (wie Anm. 6). S. 101ff.

²⁶ Vgl. Nietzsche (wie Anm. 8). S. 563.

²⁷ Nietzsche (wie Anm. 7). S. 26.

²⁸ Ebd. S. 40.

²⁹ Ebd. S. 28.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (1978). Wien: Passagen 1992. Bes. S. 152ff. Ferner: Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002. S. 115ff.

³² Nietzsche (wie Anm. 7). S. 25, auch S. 34, 43ff., 103.

³³ Nietzsche (wie Anm. 8). S. 554f., 567 resp. (wie Anm. 9). S. 583.

³⁴ Vgl. Nietzsche (wie Anm. 8). S. 554f.

³⁵ Ebd. S. 555.

Sonderstatus einräumte, als sie nichts darstelle, sondern den “Willen” selbst manifestiere, belegt Nietzsche die Erfahrung des Dionysischen mit der Kraft und dem Chaos, denen gleichermaßen das “Titanische” und “Barbarische”³⁶ wie das “Grausen”³⁷ und der “Schrecken”³⁸ zugeordnet werden. Entsprechend bewirke es eine “Zerreissung”³⁹ aller Bildungen und Orientierungen sowie die “Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins”⁴⁰ und eröffne gerade dadurch ein “Nieempfundenes”, ein Anderes oder Neues, das den Riß der “Individuatio”, seine rückhaltlose Negation voraussetze.⁴¹ Das Entscheidende am Dionysischen sei folglich seine Negativität, wodurch der “Satz vom Grunde [...] eine Ausnahme zu erleiden” scheine und der Mensch “plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre”⁴² werde und in die Nähe der “Wahrheit” der Natur und des “Lebens” gerate:⁴³

Apollo steht vor mir als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt.⁴⁴

Repräsentiert somit Apollon die Sprache der Form, deren überliefertes Prinzip die Identität oder deren romantische Kritik das Fragment ist, dessen Unabschließbarkeit gleichwohl an ihm festhält, weil das Siegel des “Maass[es]”, das Nietzsche ihm zuweist,⁴⁵ selbst da noch gilt, wo nurmehr Brüchiges möglich erscheint, bedeutet Dionysos hingegen die Sprache der Differenz, die in der Negation gründet und sich einzig im Negativen ausbuchstabieren läßt. Deswegen verbindet eine Nachlaß-Notiz aus dem Jahre 1885 die Gottheit mit “Diabolus”:⁴⁶ Das singulär dastehende Wort meint weniger die Verführung, als das Prinzip des Diabolischen als Negativum schlechthin.

III.

Die Negativität erscheint hier insbesondere als notwendiges Moment von Kreativität. Nietzsche denkt das Schöpferische weniger aus der *creatio*,

³⁶Nietzsche (wie Anm. 7). S. 40; auch S. 71.

³⁷Ebd. S. 28.

³⁸Ebd. S. 39.

³⁹Ebd. S. 33.

⁴⁰Ebd. S. 56.

⁴¹Vgl. Nietzsche (wie Anm. 8). S. 577.

⁴²Nietzsche (wie Anm. 7). S. 28.

⁴³Ebd. S. 56.

⁴⁴Ebd. S. 103.

⁴⁵Ebd. S. 40.

⁴⁶Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1884–1885. In: Nietzsche (wie Anm. 7). Bd. 11. S. 472f. (34 [155]). Hier: S. 473.

als vielmehr aus dem Riß, der Differenz. Dazu paßt ebenso die von Nietzsche privilegierte Rhetorik des Schreckens, wie sie sich namentlich an die „Ästhetik des Sublimen“ seit Edmund Burke anlehnt. Mehrfach spielt Nietzsche auf die Erfahrung des Erhabenen⁴⁷ in Gestalt der „künstlerische[n] Bändigung des Entsetzlichen“ an;⁴⁸ im Augenblick des Dionysischen verblaßten die „Künste des ‚Scheins‘ [...] vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach, die Weisheit des Silen“;⁴⁹ „Der Satyr war etwas Erhabenes und Göttliches [...] auf den unverhüllten und unverkümmert grossartigen Schriftzügen der Natur weilte sein Auge in erhabener Befriedigung; hier war die Illusion der Cultur von dem Urbilde des Menschen weggewischt“, um zuletzt in die Abgründigkeit der Welt zu blicken: „Ekelgedanke über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins“.⁵⁰ So gewahre sich ihm, wie Nietzsche weiter schreibt, die Sinnlosigkeit des Seins: „Der Contrast dieser eigentlichen Naturwahrheit und der sich als einzige Realität gebärdenden Culturlüge ist ein ähnlicher wie zwischen dem ewigen Kern der Dinge, dem Ding an sich, und der gesammten Erscheinungswelt“.⁵¹ Was hier pathetisch in Begriffen einer höheren Wahrheit, die später selbst noch als Illusion entlarvt wird, ausgesprochen wird und einen weiteren Gegensatz, der das Denken Nietzsches durchzieht, anklingen läßt, nämlich den zwischen „Reflectiren“ und „wahrer Erkenntniß“⁵² oder Vernunft und Leben, weist gleichwohl auf eine elementare „Differenzerfahrung“, die sich im Sinne des Erhabenhheitsdiskurses als ein „Aufscheinen“ von „Existenz“ apostrophieren läßt.⁵³ Das Dionysische ist der Moment jenes Risses, der im Wortsinne dem „Aufriß“ von Präsenz gleichkommt, jener grundlegenden Erschütterung, um mit Heidegger zu sprechen, „daß Seiendes ist und nicht vielmehr nicht ist“.⁵⁴

In immer neuen Wendungen und Formulierungen hat Nietzsche diesen außerordentlichen Moment ebenso festzuhalten versucht wie mystifiziert: „Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln“.⁵⁵ Gleichzeitig spricht Nietzsche von der „Erlösung“ in „mystische[r]

⁴⁷ Vgl. etwa Nietzsche (wie Anm. 7). S. 57.

⁴⁸ Nietzsche (wie Anm. 8). S. 567.

⁴⁹ Nietzsche (wie Anm. 7). S. 40f.

⁵⁰ Ebd. S. 57.

⁵¹ Ebd. S. 58f.

⁵² Ebd. S. 57.

⁵³ Vgl. Jean-François Lyotard: *Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen* (1991). München: Fink 1994 (Bild und Text), sowie Dieter Mersch: *Das Entgegenkommende und das Verspätete. Zwei Weisen, das Ereignis zu denken: Derrida und Lyotard*. In: *Im Widerstreit der Diskurse*. Hg. von Dietmar Köveker. Berlin: Wissenschaftsverlag 2004. S. 69–108.

⁵⁴ Vgl. z.B. Martin Heidegger: *Grundfragen der Philosophie* (1937/1938). Frankfurt a.M.: Klostermann 1984. S. 2 (Gesamtausgabe 45).

⁵⁵ Nietzsche (wie Anm. 7). S. 35.

Einheitserfahrung”⁵⁶, vom “Wahrhaft-Seienden und Ur-Einen” und “wahren Blick in das Wesen der Dinge”,⁵⁷ der der “entzückenden Vision” einer Entrückung bedarf.⁵⁸ Nietzsche scheint folglich die Duplizität des Apollinischen und Dionysischen aus der Disparität zweier unterschiedlicher Ästhetik-Vorstellungen zu modellieren, wobei erstere dem Erbe der Tradition angehört, während das Dionysische, geboren aus der romantischen Überhöhung des “Erhabenen”, etwas ankündigt, was erst die avantgardistische Moderne aufnehmen sollte: eine “Ereignis-Ästhetik”, deren wesentlicher Kern die “Destruktion” ist, die das Positive der Form, des Mediums und der Darstellung, mithin die Elemente der klassischen Ästhetik voraussetzt, um sie zu brechen und in sie den Differenzpunkt ihrer Auflösung einzutragen. Gleichzeitig werden ihnen zwei entgegengesetzte Erkenntnisformen zugeordnet: das Gesetz der Selbstbeschränkung und Selbsterkenntnis, das den Künstler als Autor und Subjekt entwirft, welcher den Autoritäten seiner *intentio*, seiner Inspirationen und Empfindlichkeiten folgt, sowie die Erfahrung der Wunde, die Verletzung und das Unheile, die den Künstler als Ausnahmeerscheinung, als Stigmatisierten stilisieren, der – gemäß den Selbstbeschreibungen früher Avantgardisten wie Arthur Rimbaud, Lautréamont oder Antonin Artaud – versehen mit den Malen seines Opfers den Namen einer höheren ‘Wahrheit’ auszusprechen vermag. Scheint Nietzsche, zumindest zur Zeit der Abfassung von *Die Geburt der Tragödie*, den Radikalisierungen der Spätromantik noch erlegen zu sein und deren innere Linie fortzuschreiben, wurzelt die Gegenüberstellung von Apollinischem und Dionysischem bereits in einer tieferen Opposition, die auf die avantgardistischen ‘Destruktionen’ vorweist, die die künstlerische Praxis in ein anderes Terrain überführen. Nietzsche deutet diese Möglichkeit an, ohne sie auszuführen. Sein Verweis auf die dionysische Kraft der Negation lockert bestenfalls jene extreme romantische Fixierung auf das Künstlersubjekt und sein außerordentliches Genie, das Nietzsche zweifellos immer verklärt hat, indem sie insofern die Spaltung mitten durch die Seele führt. Gleichzeitig verwirft sie die ‘bisherigen’ Ausdrucksmedien, um das freizusetzen, was keine Darstellung besitzt und keine Symbolisierung duldet. Denn das Ereignis, das ‘Daß’ (*quod*) der “Ex-sistenz”, zu dem hin die Erfahrungen des Dionysischen zu öffnen scheinen, “gibt es” nur dort, wo die Sprache, das Bild und entsprechend die Formen der Repräsentation zerstört werden, wo mithin die “Differenz” das Mediale teilt, um durch es hindurch ein Anderes, Unsichtbares oder Undarstellbares zu *zeigen*.

Die Unterscheidung, die auf diese Weise virulent wird, verläuft entsprechend zwischen dem Schein und der Erscheinung in der Bedeutung des ‘Was’, das seine Geltung und Bestimmung aus der Individuation bezieht, und der “Erscheinung

⁵⁶Ebd. S. 30.

⁵⁷Ebd. S. 56.

⁵⁸Vgl. ebd. S. 38.

der Erscheinung“ im Sinne des ‘Daß’ (*quod*), jener Ereignishaftigkeit einer Präsenz, die nie positiv “erscheint”, sondern immer nur *negativ* gefaßt werden kann.⁵⁹ Das meint auch: Solange es die Kunst mit der Form, der Darstellung oder der *technē* zu tun hat, bleibt sie an Medien gebunden und verfährt daher apollinisch; sobald sie aber diese umstürzt und überschreitet, kann Dionysisches als ihr heterogenes Moment auftauchen, wovor zugleich Begriff und Bestimmung versagen. Das Medium konstituiert, gestaltet und versinnlicht; seine Fraktur oder Brechung konfrontiert hingegen mit einer Lücke, einem “Durchriß”, wodurch die “Unfüglichkeit” einer “Ex-sistenz” im Sinne des “aus sich” Heraustretenden zum Vorschein gelangt. Wir haben es dann mit einer ‘anderen’ Gegenwart zu tun, nicht einer, deren Präsenz bereits im Zeichen oder seiner Auszeichnung, seiner Rahmung oder Inszenierung verbürgt ist und die Jacques Derrida unter das Signum der “Nachträglichkeit” und der unvermeidlichen Apräsenz gestellt hat,⁶⁰ sondern einer, worin sich die Erfahrungen des Negativen und der Alterität kreuzen und die allein dort statthat, wo sich ein Widerspruch ereignet. Deswegen spricht Nietzsche auch von der “Sprenzung” des *principium individuationis* sowie – in mißverständlicher Festhaltung an subjektphilosophischen Termini – von der “Steigerung des Subjectiven zu völliger Selbstvergessenheit”,⁶¹ dem, wie es in einer Nachlaß-Notiz aus dem Jahre 1869 heißt, “Ausser-sich-sein” einer “Ekstasis”.⁶² Evozierbar einzig jenseits des Medialen, erfordert es gleichwohl eine Medialität wie deren Zersetzung und Unterlaufung: Die Ereignisästhetik supponiert die Formästhetik ebenso sehr wie sie sie zerschlägt.

Von einer “Steigerung des Subjectiven zu völliger Selbstvergessenheit” kann demnach sinnvoll nur gesprochen werden, wo die Subjektivität des Subjekts ebenso wie die Medialität des Mediums gleichermaßen gerettet wie erschüttert und transzendiert werden. Der Übergang von der Form- zur Ereignisästhetik impliziert so die Entsubjektivierung des Schaffensprozesses – “das Subjektive verschwindet ganz vor der hervorbrechenden Gewalt des Generell-Menschlichen, ja des Allgemein-Natürlichen”,⁶³ heißt es in *Die dionysische Weltanschauung*: “Die Kunstgewalt der Natur, nicht mehr die eines Menschen, offenbart sich hier”.⁶⁴ Nietzsche greift damit auf jenes Diktum vom “Tod des Autors” vor, das erst später durch die Theorien des Poststrukturalismus und der Intertextualität

⁵⁹ Vgl. Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink 2002. S. 355ff.

⁶⁰ Jacques Derrida: *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation* (1966). In: Derrida: *Die Schrift und die Differenz* (1967). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972. S. 351–379. Besonders S. 373ff.

⁶¹ Nietzsche (wie Anm. 7). S. 29.

⁶² Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869–1874*. In: Nietzsche (wie Anm. 7). Bd. 7. S. 9f. (1 [1]). Hier: S. 10.

⁶³ Nietzsche (wie Anm. 8). S. 555.

⁶⁴ Ebd.

seine eigentliche Erfüllung fand. Gleichzeitig hält er sich aber in einer systematischen Zweideutigkeit oder Unbestimmtheit, weil das Subjekt nur aufgrund der Subjektivität des “Lebens” und der Künstler lediglich als ein im Rausch Entmächtigter überwunden und “geheiligt” werden kann. Im Dionysischen zeichnet sich damit ein Vorschein ab, für den Nietzsche, der auf ihn zudachte, noch nicht reif war. Es fragt sich, was, wo das Subjekt fehlt, an seine Stelle treten kann – und ebenso, was Kunst und künstlerisches Verfahren, wo das Mediale durch seine Fraktur, seinen Riß gegangen ist, bedeuten können.

IV.

Überall steuert Nietzsche auf etwas zu, was ihm im selben Augenblick wieder zu entgleiten droht; erst die spätere Radikalisierung wird die Befangenheit im Duplizitären lösen. “[I]ch hatte [...] das wundervolle Phänomen des Dionysischen als der erste begriffen”, heißt es in *Ecce homo*;⁶⁵ in seinem Erstlingswerk habe er in aller Heimlichkeit und Einsamkeit ein “Opfer” dargeboten, “denn ich fand Keinen, der es verstanden hätte, was ich damals that”, fügt er in *Jenseits von Gut und Böse* hinzu.⁶⁶ Dennoch hat Nietzsche *Die Geburt der Tragödie* selber als “romantisch” verworfen – nicht nur in der später hinzugefügten “Selbstkritik”, die vor allem den “Sprachkitsch” geißelt, vielmehr findet sich unter den Aufzeichnungen zwischen 1885 und 1886 unter dem Stichwort “Zur ‘Geburt der Tragödie’” die Bemerkung: “Ein Buch [...] mit einer Artisten-Metaphysik im Hintergrunde. Zugleich ein Romantiker-Bekennniß”.⁶⁷ Es habe die Erlösung von Schein und Illusion als die klassischen Kunstziele durch das Werden gesucht, wobei die “Vernichtung auch des schönsten Scheins” den Gipfel des “dionysische[n] Glück[s]” bedeute.⁶⁸ Ausdrücklich konstruiert hier Nietzsche einen Gegensatz zwischen romantischer Kunst und dionysischer,⁶⁹ letztere versehen mit dem Flor des ebenso zerstörenden wie gebärenden, des gleichermaßen schaffenden wie vernichtenden Rausches, der die Ästhetik der Gestaltung und Darstellung wie des kreativen, in Imagination schwelgenden Künstler-Subjekts hinter sich läßt. Unabhängig vom darin sich selbst feiernden Pathos entzieht Nietzsche auf diese Weise die Kunst dem Künstler und denkt so auf ein Kunstverständnis zu, das des souveränen “Formwillens” so wenig bedarf wie der vorgreifenden Inspirationen eines aktiv Schaffenden: “Das Kunstwerk,

⁶⁵Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* (1888). In: Nietzsche (wie Anm. 7). Bd. 6. S. 255–374. Hier: S. 310f.

⁶⁶Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (1886). In: Nietzsche (wie Anm. 7). Bd. 5. S. 9–243. Hier: S. 238.

⁶⁷Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*. In: Nietzsche (wie Anm. 7). Bd. 12. S. 115f. (2 [110]). Hier: S. 115.

⁶⁸Ebd. S. 116.

⁶⁹Vgl. ebd. S. 117 (2 [111]).

wo es ohne Künstler erscheint, z.B. als Leib”, lautet ein Fragment des Nachlasses: “Inwiefern der Künstler nur eine Vorstufe ist. Was bedeutet das ‘Subjekt’ – ?”.⁷⁰ Beide Bestimmungen gehören zusammen: das Dionysische als das Negative – und das Dionysische als die subjektlose Kunst, als eine, die sich vom autonomen und zugleich schöpferischen Subjekt befreit. Die Notizen fallen in etwa zusammen mit der Totalisierung des Rausches in der *Götzen-Dämmerung*. Hatte *Die dionysische Weltanschauung* noch vom “Spiel mit dem Rausch” gesprochen, heißt es nunmehr: “Damit es Kunst gibt, damit es irgend ein ästhetisches Tun und Schauen gibt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch”.⁷¹ Und das Wesentliche des Rausches sei die “Kraftsteigerung”,⁷² man könnte ergänzen, die “Kraft” im Sinne der “Überfülle des Lebens” selbst, die die Gestalt schöpft im Hinausgreifen über die Person.

Der Rausch und das Dionysische avancieren jetzt zum Lebensprinzip als einem Lustprinzip der Kreativität. Kunst gründet in dieser Kreativität und nicht in der Gestalt (*eidos*) oder in der Darstellung, dem Ausdruck. Entsprechend ist die spätere Philosophie Nietzsches überhaupt durch eine Ausweitung des dionysischen Prinzips gekennzeichnet; Dionysos sei – so Nietzsche in einer Nachlaß-Notiz aus dem Jahre 1885 – “[d]er Philosoph als Künstler”.⁷³ Heidegger hat seine Interpretation der Ästhetik Nietzsches daran geknüpft und die “Fülle” und “Kraftsteigerung” als “Wille zur Macht” und die Kunst als dessen “ausgezeichnete Gestalt” gedeutet.⁷⁴ Offenbar sei der “ästhetische Zustand des Rausches” bei Nietzsche “das Gegenteil” von Kants “interesselosem Wohlgefallen” – und zwar in doppelter Weise: nämlich zum einen in Ansehung des ästhetischen Urteils, das die Kunsterfahrung an die Rezeptivität bindet, und zum anderen hinsichtlich der Passivität der Aufnahme, der “Freigabe” dessen, “was ist”.⁷⁵ Demgegenüber verweise Nietzsches Rauschhaftigkeit der Kunst auf das “Gefühl”, den Leib. Rausch ist Intensität, Überschuß bzw. das, was Nietzsche immer wieder mit dem Ausdruck “Kraft” belegt und als das Schöpferische schlechthin bezeichnet hat. Nietzsches Kunstphilosophie ist darum anders als die Kantische weit von aller Rezeptionsästhetik entfernt; sie verfährt produktionsästhetisch, und zwar so, daß sie das Prinzip der Produktivität selbst zu ihrem Ausgangspunkt erhebt. Obgleich Nietzsche, trotz aller Entmächtigung und Entgrenzung, die Kunst weiterhin vom Künstler her denkt, tut er dies nicht vom Zentrum seiner Subjektivität her, sondern weit eher von der “Exzentrik” seiner außer-sich-seienden Positionalität im Augenblick der *creatio*, die

⁷⁰Ebd. S. 118f. (2 [114]).

⁷¹Nietzsche (wie Anm. 13). S. 116.

⁷²Ebd.

⁷³Nietzsche (wie Anm. 46). S. 489 (34 [201]).

⁷⁴Heidegger (wie Anm. 6). S. 109ff.

⁷⁵Ebd. S. 129.

Heidegger auch mit dem “Leiben” eines “Leibs” in Verbindung bringt.⁷⁶ Ebenso wie Helmuth Plessner die Differenz zwischen “Körperhaben” und “Leibsein” zieht, unterscheidet Heidegger in bezug auf Nietzsches Rausch-Begriff zwischen “Rausch-haben” und “Rausch-sein”. Der Künstler als Schaffender ‘ist’ Rausch; er ist von ihm eingeholt, gleichsam umhüllt. Deswegen kann – nach den Plänen des “Willens zur Macht” – Nietzsche auch von der “Physiologie der Kunst” sprechen, die er selbst als “Natur-Kunst-Gewalt” bezeichnet.⁷⁷ Die Produktivität des künstlerischen Schaffens ist danach kein Affekt, sondern eine *nichtintentionale Dynamik*; sie gemahnt weit eher an eine “Besessenheit”, d.h. an die *Passivität einer Alterität*.⁷⁸

Nietzsche, wie Heidegger ebenfalls hervorhebt, fragt somit nicht nach dem Werk oder der Verbindung zwischen Werk und Autor, sondern primär nach dem Lebensvollzug des Schöpferischen, der Kreativität, deren Wirkungen sich in der Kunst und ihrer Intensität abzeichnen. Nietzsches produktionsästhetischer Zugriff reicht allerdings nur bis dorthin: Eine unbändige Kraft, die den künstlerischen Prozeß ebenso treibt, wie sie den geschaffenen Objekten selbst entspringt und sich ereignishaft überträgt. Das Ereignis meint dabei ein Doppeltes: Akt einer anderswo geschehenden Setzung, die umgekehrt Effekte zeitigt, die den Betrachter gleichermaßen “ent-setzen”, wie ihn an jenen ‘anderen’ Ort zu versetzen, an dem das Erscheinende seinem Schein entzogen bleibt, um es gleichsam mit dem ‘Schlag’ einer Gewalt zu empfangen.

Was derart ausschließlich in Metaphern der “Macht” und des Irrationalen benannt wird, hat Heidegger indessen in seinem eigenen Zugang zur Kunst zu präzisieren versucht. Denn an zentraler Stelle in *Der Ursprung des Kunstwerkes* führt er das “Hervorragende” des Werkes auf das *factum est* seines eigensten Bestandes zurück.⁷⁹ Kunst ergehe aus dem Moment eines Schocks, wobei Heidegger insbesondere vom “Stoß ins Un-geheure” spricht,⁸⁰ der ins “Daß” aussetzt und dabei eine Umkehrung der Wahrnehmung in jene Aufmerksamkeit gewährt, die auf das achtet, was sonst unbemerkt bleibt: Erfahrung der *Ungeheuerlichkeit der Ex-sistenz*, als Einfachheit des “Da” oder als Verwirrung und Umsturz des “Geläufigen” oder Vertrauten, welcher ebensosehr einen Neubeginn induziert: “Immer, wenn Kunst geschieht, das heißt, wenn ein Anfang

⁷⁶Ebd. S. 119.

⁷⁷Ebd. S. 120. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei hinzugefügt, daß sich Nietzsche mit dem Ausdruck “Physiologie” zwar auf die Naturwissenschaften seiner Zeit bezieht, diesen aber eher metaphorisch verwendet.

⁷⁸Vgl. Dieter Mersch: Besessenheit. Zur Struktur des Verlangens. In: *Große Gefühle. Ein Kaleidoskop*. Hg. von Ottmar Ette und Gertrud Lehnert. Berlin: Kadmos 2007. S. 101–114.

⁷⁹Vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936/1956). Stuttgart: Reclam 1960. S. 73.

⁸⁰Ebd. S. 77.

ist, kommt in die Geschichte ein Stoß, fängt Geschichte erst oder wieder an. [...] Der Anfang enthält immer die unerschlossene Fülle des Ungeheuren”.⁸¹ Eben dies meint auch für Heidegger das Wort “Ur-Sprung”: *Sprung in die Ereignung eines ebenso undenkbar wie unaussprechlich Anderen.*

V.

Die Differenz, der Bruch ist demnach das, was gleichermaßen von der künstlerischen Produktion ausgeht wie er durch sie geschieht. Nietzsches produktionsästhetisch begründeter Zusammenhang zwischen Kunst und Ereignung fußt auf dieser Gleichzeitigkeit von Differenzerfahrung und Differenzsetzung. Das Ereignis *ist* die Differenz, wie umgekehrt die Differenz durch die Instaurierung eines Risses *im* Künstler und seinem Medium vollzogen wird. Doch bleibt bei Nietzsche alles unbestimmt – weil, so der Kommentar Heideggers, bei ihm “[a]lles [...] zur Kunst [gehört]. Die Kunst wäre dann nur ein Sammelwort, nicht der klare Name einer in sich gegründeten und ausgegrenzten Wirklichkeit”.⁸² Ersichtlich besteht das Problem darin, daß auf diese Weise die kreative Produktivität zwar beschworen, nicht aber verstanden wird; sie gleicht dem Leben, seiner Macht und leiblichen Präsenz. Ihr eignet folglich eine Mystifikation, die sie dem “Willen zur Macht” zuordnet und die dadurch nicht minder metaphysisch argumentiert als die Kunstauffassung, wogegen sie streitet – besonders die Kunstauffassungen Platons und Hegels. Dachte Hegel die Kunst vor allem aus der Darstellung, dem “sinnlichen Scheinen der Idee”, ordnete sie Platon der *technē* als mimetische Praxis zu, die letztlich poetisch verfährt. Nietzsche totalisiert stattdessen die Fülle des Lebens und stilisiert sie zur künstlerischen Tat. Dagegen käme es auf die Rekonstruktion der jeweiligen *Strategien* artistischer Produktion an, d.h. auf jene Differenzfiguren, denen sie aufruhem, um das “Ereignis der Differenz” allererst statuieren zu können.

Der Ausdruck ‘Strategie’ meint hier indessen keinen benennbaren intentionalen Akt, sondern die Modalität einer Praxis. Sie ist nicht an Subjekte gebunden, sondern an die medialen Praktiken des Experiments. Angezeigt ist damit eine Verschiebung, die das Konzept einer Produktionsästhetik mit Nietzsche über Nietzsche hinaus entwirft, die weder beim Imaginären oder den Inspirationen des Künstlers und seinen “Geniestreichen” beginnt, noch beim “Rausch” als einer ortlosen Besessenheit, sondern bei konkreten *Verfahrensweisen*, für die nicht wesentlich sind, wer oder was sie setzen, sondern *daß* sie gesetzt werden.⁸³ *Daß* gesetzt wird im Sinne eines “Ereignisses der Setzung”, das gleichzeitig eine

⁸¹ Ebd. S. 88ff.

⁸² Heidegger (wie Anm. 6). S. 143.

⁸³ Vgl. auch Dieter Mersch: *Medial Paradoxes. On Methods of Artistic Production.* In: *Critical Composition Today.* Hg. von Claus-Steffen Mahnkopf. Hofheim: Wolke 2006. S. 62–74.

Singularität wie Irreversibilität einschließt, verweist auf das “Performative”.⁸⁴ Für die Begründung einer produktionsästhetischen Kunsttheorie genügt es darum, anders als bei Nietzsche, statt beim Künstler und seiner Exzentrik, seiner “aktiven Passivität” anzusetzen, allein auf die Performativität der medialen Akte selber zu achten, die den künstlerischen Prozeß, seine Objekte und Manifestationen ebenso anleiten wie steuern. Unerheblich ist dabei, ob es sich um spontane Einfälle oder Interventionen, um Zitate oder Wiederholungen, um Figurationen oder Defigurationen handelt, vielmehr stehen ausschließlich die zur Geltung gebrachten Medien und deren Performanzen, ihr intermediales Zusammenspiel zur Debatte, durch deren Konfiguration und ihre Interferenzen, Friktionen und Widersprüche *sich* etwas ereignet, was zuvor nicht in ihnen lag und was es aus ihnen in anhaltender Suche, die eigentlich nicht weiß, was sie sucht, und die von ihrer Findung gleichermaßen überrascht wie überzeugt wird, erst hervorzulocken gilt. Der Prozeß ist mit Arbeit, mit Probe und Irrtum assoziiert; in ihm vollzieht sich ein ständiges Changieren zwischen Aspekten und Materialitäten, wobei das Schwierige und Unwägbarere vor allem in der genuinen Aporie besteht, mittels Medien etwas hervorzubringen, was selbst undarstellbar bleibt. Kunst ist weder das Resultat eines außerordentlichen Überflusses noch einer beharrlichen Exposition von Effekten oder Aufführungen, vielmehr das Ergebnis von “Umwegen”, Zufällen und Paradoxien, aus deren Mitte allererst das entspringt, was als das “Ereignis eines Sichzeigens” im Sinne von phainestai und ekphanes angesprochen werden kann.

Die Intuition Nietzsches bleibt dabei insofern richtungsweisend, als sie gegen die klassische Ästhetik der Gestaltung erneut der “Ek-stase” im Sinne eines Heraustretens, einer aktiven Passivität den unbedingten Vorrang erteilt – einer Ekstase, die freilich nicht auf den Künstler bezogen werden kann, sondern im Medialen und Performativen noch auszubuchstabieren wäre und die kraft intermedialer Klüfte und “Chiasmen” ein Differenzereignis statuiert, das sich expliziter “Ver-Gegenwärtigung” oder “Re-Präsentation” verweigert. Die mediale Ekstase liegt dabei in der Evokation eines Amedialen. Sie geschieht mittels Brüchen oder Widersprüchen, die die Eigenart besitzen, sich einzig indirekt zu manifestieren – in den Zwischenräumen der Szenen oder jenen Leerstellen und Abständen zwischen den Bildern, Worten und Tönen wie auch in Störungen und Dysfunktionalitäten, worin Medien ihr Eigenes enthüllen. Nietzsches “Rausch” wäre entsprechend hier zu suchen – in der Auflösung der Konturen durch die konträre Verwendung medialer Strategien, und zwar so, daß die ausgereizten und im Spiel befindlichen Praktiken gleichsam ihr Anderes, ihr *Nichtmediatisierbares* offenbaren. Mediale Paradoxa nehmen darin die Rolle ein, die einst der

⁸⁴ Vgl. Dieter Mersch: Das Ereignis der Setzung. In: *Performativität und Ereignis*. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat. Tübingen/Basel: Francke 2003. S. 41–56 (Theatralität 4).

Besessenheit zufiel. Sie können nicht entworfen, sondern nur erprobt und getestet werden. Zugleich handelt es sich um Operationen, die die Arbeit des Ästhetischen so wenden, daß systematische Instabilitäten entstehen und Verdrängtes oder Nichtreproduzierbares zum Vorschein gelangt. Die künstlerische Praxis hat an solcher Probe ihr Exerzitium, ihre reflexive *Askesis*. Was diese sein kann, erweist sich dabei weder als vorherbestimmt noch als antizipierbar – doch geht es stets um die negative Praxis eines *Erscheinenlassens des Nichterscheinenden*, um die Präsenz einer Nichtpräsenz. Nicht die Form, die Gestalt, das Spiel oder Ähnliches erscheinen maßgeblich, sondern der Spalt, der durch sie *für ein anderes Erscheinen* freigegeben wird. Mediale und intermediale Paradoxa bilden ihre bevorzugte Mittel. Sie bezeichnen keinen Selbstzweck, kein unverbindliches *l'art pour l'art*, an denen die Kunst ihr Lustprinzip findet, sondern sind Werkzeuge einer reflexiven Praxis, die anders nicht zu entdecken ist, die aber auf andere Weise auch nicht garantiert werden kann. Sie induziert, in ihrer ganzen Vorläufigkeit, ihrem experimentellen Status und ihrer Unbestimmtheit die Spezifik einer ästhetischen Reflexion, die im Singulären wurzelt und deren Wege Andeutungen und Weisungen gleichen. Der Künstler tritt hinter sie zurück; er versteht sich weniger als Arbeiter an Effekten, denn als Arrangeur des Widersprüchlichen und Unberechenbaren. Er fungiert, mit einem Wort, nicht länger als *maître de plaisir*, sondern als *maître de paradoxe*.