

Die Möglichkeit des Kunstwerks

Christoph MENKE

1. Möglichkeit und Wirklichkeit der Kunst

Eine vertraute Weise, das Nachdenken über die Kunst zu beginnen, besteht darin, auch hier der eingeübten Form philosophischer Untersuchung zu folgen. In dieser eingeübten Form ist das philosophische Untersuchen durch einen Zweischnitt von Behauptung und Frage definiert. Die *Behauptung* ist eine Existenzbehauptung und bezieht sich nicht auf ein Einzelding, sondern auf eine Klasse von Dingen: auf Kunstwerke. Die Existenzbehauptung, mit der das vertraute philosophische Nachdenken über die Kunst beginnt (oder: die Existenzbehauptung, mit der das philosophische Nachdenken die Kunst vertraut macht), besagt: „Es gibt Kunstwerke.“ Der zweite Schritt, die *Frage*, richtet sich auf das, was Dinge dieser Art - Kunstwerke - möglich macht. Sagen wir vorläufig: Die Frage richtet sich auf das ermöglichende Potential, als dessen Aktualisierung diese Dinge, Kunstwerke, zu verstehen sind. Die vertraute Weise, das Nachdenken über die Kunst zu beginnen, besteht darin, zuerst zu behaupten: „Es gibt Kunstwerke“, und dann zu fragen: „Wie sind sie möglich?“

Das ist eine wohlbekanntere Untersuchungsweise: Es ist die Untersuchungsweise der Philosophie seit Sokrates. Für sie ist wesentlich, das Sein und die Seinsweise von Dingen nicht einfach hinzunehmen, sondern zu befragen oder zu „problematisieren“: in dem Sein und der Seinsweise von Dingen einer bestimmten Art weder eine selbstverständliche Gegebenheit noch gar ein Wunder zu sehen, das wir anstaunen, sondern (wie man seit Aristoteles sagt) ein „Problem“; etwas also, das wir *verstehen* oder erklären wollen und können. Und die Form dieser philosophischen Erklärung besteht darin, daß wir seine Wirklichkeit als die Verwirklichung einer Möglichkeit beschreiben.

Ich werde gleich etwas zur Logik dieser Verstehensform sagen. Bevor ich das tun kann, bedarf es einer kurzen Bemerkung dazu, wie der Zweischnitt von (Existenz-) Behauptung und (Möglichkeit-) Frage *nicht* verstanden werden darf: Er darf nicht so verstanden, als ließe sich die Existenz von Kunstwerken mit Gewißheit feststellen, *bevor* die Frage nach ihrer Möglichkeit beantwortet worden kann. Wenn man die Frage, wie Kunstwerke möglich sind, nicht beantworten kann, dann kann man auch nicht ihre Existenz behaupten. Die Möglichkeit geht der Wirklichkeit voraus: Wenn wir nicht verstehen, wie Kunstwerke möglich sind, können wir nicht wissen, ob es sie - diese Klasse von Dingen - wirklich gibt. Die Frage nach der Möglichkeit der Kunstwerke *ist* daher zugleich die Frage nach ihrer Wirklichkeit. An die Stelle der bisherigen Formulierung der

¹ Vgl. Christoph Menke, „Das Problem der Philosophie. Zwischen Literatur und Dialektik“, in: Joachim Schulte/Uwe Justus Wenzel (Hg.), *Was ist ein ‚philosophisches‘ Problem?*, Frankfurt am Main: Fischer 2001, S. 114-133.

vertrauten philosophischen Untersuchungsform: „Es gibt Kunstwerke. Wie sind sie möglich?“, könnte man daher auch diese setzen: „Wir glauben, daß es Kunstwerke gibt. Gibt es sie wirklich?“ Die Antwort auf beide Fragen - Wie sind Kunstwerke möglich?, und: Gibt es sie wirklich? - ist dieselbe.

Das kann man sich im Blick auf die Fragen klarmachen, in Analogie zu denen das vertraute philosophischen Untersuchungsprogramm der Kunst offensichtlich gebildet ist. Das sind Kants Fragen in der ersten Kritik: „Wie sind reine Mathematik und reine Naturwissenschaft möglich?“ und in der zweiten Kritik: „Wie ist moralisches Urteilen oder vernünftige Selbstbestimmung möglich?“. Zwar sagt Kant: „Von diesen Wissenschaften, da sie wirklich gegeben sind², läßt sich nun wohl geziemend fragen: wie sie möglich sind; denn daß sie möglich sein müssen, wird durch ihre Wirklichkeit bewiesen.“³ Aber diese Abfolge von Existenzbehauptung und Möglichkeitsfrage täuscht. Denn ob es naturwissenschaftliches Wissen von gesetzmäßigen Zusammenhängen (und nicht nur mehr oder weniger wahrscheinliche Hypothesen) und ob es moralisches Handeln allein aus Achtung vor dem Gesetz (und nicht nur aus mehr oder weniger egoistischen Motiven) *tatsächlich gibt*, kann man nach Kant erst dann entscheiden, wenn man die Frage nach seiner Möglichkeit beantwortet hat; wenn man weiß, *wie* solches Wissen und Handeln und damit *ob* es möglich ist. Es scheint zwar, als sei die philosophische Frage nach der Möglichkeit des Wissens von (Natur-) Gesetzen und des Handelns aus Moral (-Gesetzen) nur die Frage danach, wie wir uns etwas erklären sollen, dessen wirkliche Existenz unbezweifelbar feststeht. In Wahrheit geht es in der philosophischen Frage nach der Möglichkeit aber um die Wirklichkeit von Wissen und Moral: Verstehen wir ihre Möglichkeit nicht, dann *gibt es* sie auch nicht.

Und so auch für die Kunst: Wenn es nicht gelingt, eine Antwort auf die Frage nach ihrer Möglichkeit zu gewinnen und einen überzeugenden Begriff der Kunst zu entfalten, dann wissen wir auch nicht, ob es Kunstwerke wirklich gibt. Die philosophische Frage nach der Möglichkeit der Kunst ist also alles andere als folgenlos; es geht in ihr nicht nur um die Theorie, sondern die Wirklichkeit der Kunst. Denn es ist das Begreifen, das der Wirklichkeit zugrunde liegt - nicht umgekehrt.

2. Die Unmöglichkeit der Kunst: Sokrates

Wie versteht die Philosophie (seit Sokrates bis Kant und darüber hinaus) die Frage nach der Möglichkeit, durch deren Beantwortung sie ein Phänomen verstehen will? Wonach fragen wir, wenn wir nach Bedingungen der Möglichkeit fragen - danach, was etwas ermöglicht? Die Philosophie versteht diese Frage als die Frage nach der Möglichkeit des *Gelingens*. Genauer: als die Frage danach, wie wir - die dadurch zu „Subjekten“ (der Erkenntnis, der Moral, der Kunst)

² Und ebenso in der zweiten Kritik: ‚Von der moralischen Urteilsweise, da sie wirklich gegeben ist...‘

³ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in: *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1956, Bd. II, B 20.

werden - etwas gelingen lassen *können*.⁴

Das läßt sich so verstehen: Die Akte der Erkenntnis oder der Moral gehören in den Bereich von Vollzügen, die gelingen oder mißlingen können. „Erkenntnis“ und „Moral“ sind Gelingensausdrücke; sie bezeichnen die erfolgreichen, gelungenen Ergebnisse von Anstrengungen oder Leistungen (denen Mißlingsformen wie Irrtum oder Egoismus gegenüberstehen). Die philosophische Frage nach der Möglichkeit ist daher die Frage danach, was vorausgesetzt werden muß, also welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit ein Vollzug eine Erkenntnis (und nicht ein Irrtum) oder eine moralische Handlung (und kein egoistischer Akt) ist - damit ein Vollzug gelingt. Diese Bedingungen *ermöglichen* das Gelingen, also Erkenntnis oder Moral. Der Begriff der Möglichkeit hat hier einen praktischen, nicht nur einen logischen Sinn: Die Möglichkeit des Gelingens aufzuweisen heißt diejenigen Potentiale auszumachen, durch die es *uns* - uns Subjekten - möglich ist, das Gelingen unserer Praktiken herbeizuführen oder sogar zu gewährleisten. Die Frage nach der Möglichkeit des Gelingens führt daher zu den Fähigkeiten, durch die wir Praktiken ausführen *können*. Sie führt zu dem Können als Vermögen; wer diese Fähigkeit hat, vermag etwas - vermag etwas gelingen zu lassen. Die Frage: Wie sind Erkenntnis und Moral möglich?, versteht die Philosophie also so, daß sie auf die Vermögen führt, durch die wir fähig sind, zu erkennen und moralisch zu urteilen; also etwa, kantisch verstanden, Vermögen wie die der Synthetisierung unserer sinnlichen Eindrücke und der Begriffsverwendung zum Klassifizieren von Gegenständen; oder das Vernunftvermögen der autonome Gesetzesprüfung im Fall moralischen Urteilens. Die Philosophie versteht die Frage nach der Möglichkeitsbedingung als die Frage nach dem Subjekt und seinen Vermögen.

Dieses Verständnis von Philosophie geht auf Sokrates zurück; so hat auch Kant (an dessen Formulierungen ich hier angeschlossen habe) sich immer verstanden. Auf Sokrates geht aber ebenso die Skepsis zurück, ob auch die *Kunst* in dieser Weise philosophisch verstanden oder „erklärt“ werden kann; ob man in derselben Weise nach der Möglichkeit der Kunst fragen kann bzw. diese Frage mit Aussicht auf eine Antwort stellen kann, wie Sokrates glaubte, nach der Möglichkeit der Erkenntnis und der Moral fragen zu können. In diesem Zweifel an der philosophischen Verstehbarkeit der Möglichkeit der Kunst besteht Sokrates' berühmte Kritik des Künstlers, den er bekanntlich, trotz (oder wegen) all dem Vergnügen, das er bereitet, aus der Stadt verweisen wollte. Sokrates' kritischer Einwand gegen die Kunst besagt, daß die beschriebene Art der philosophischen Untersuchung nicht auf die Kunst angewandt werden kann: daß also die Kunst nicht verstanden werden kann. Im Gegensatz zur Frage nach der Möglichkeit von Erkenntnis und Moral muß die nach der Möglichkeit der Kunst unbeantwortet bleiben. Die Kunst ist philosophisch unbegreiflich.

⁴ Christoph Menke, „Subjektivität und Gelingen: Adorno - Derrida“, in: Andreas Niederberger/Markus Wolf (Hg.), *Politische Philosophie und Dekonstruktion. Beiträge zur politischen Philosophie im Anschluss an Jacques Derrida*, Bielefeld: Transscript 2007, S. 61-76.

Sokrates formuliert diese Unmöglichkeit, die Möglichkeit der Kunst zu begreifen, so:

Denn alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte, und eben so die rechten Lieddichter, so wenig die welche vom tanzenden Wahnsinn befallen sind in vernünftigem Bewußtsein tanzen, so dichten auch die Lieddichter nicht bei vernünftigem Bewußtsein diese schönen Lieder, sondern wenn sie der Harmonie und des Rhythmos erfüllt sind, denn werden sie den Bakchen ähnlich, und begeistert, wie diese aus den Strömen Milch und Honig nur wenn sie begeistert sind schöpfen, wenn aber ihres Bewußtseins mächtig dann nicht, so bewirkt auch der Liederdichter Seele dieses, wie sie auch selbst sagen. Es sagen uns nämlich die Dichter, daß sie aus honigströmenden Quellen aus gewissen Gärten und Hainen der Musen pflückend uns diese Gesänge bringen wie die Bienen, auch eben so umherfliegend. Und wahr reden sie. Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt.⁵

Nach Sokrates ist Dichten „göttlicher Wahnsinn und Besessenheit“ und damit „jedenfalls [...] kein Wissen, kein Können, das über sich selbst und seine Wahrheit Rechenschaft zu geben vermöchte“.⁶ Das Dichten, und generell, was *wir* „Kunst“ nennen, ist für Sokrates keine „Kunst“: nicht die selbstbewußte, kontrollierte Ausübung eines durch Übungen erworbenen praktischen Vermögens; keine *techné*. Dichten geschieht vielmehr in Besessenheit und aus Begeisterung. Daher ist auch der Dichter kein „Subjekt“ im zuvor verwendeten Sinn des Ausdrucks: kein Könnler; nicht jemand, der durch seine Vermögen etwas gelingen lassen oder ermöglichen kann. Im Dichten geschieht ein Verlust der Subjektivität, oder Dichten erfolgt aus einem Verlust der Subjektivität. Deshalb läßt sich das Dichten nicht begreifen: Es kann philosophisch nicht begriffen werden, denn weil es keine Leistung in Anwendung subjektiver Vermögen ist, kann seine Möglichkeit nicht eingesehen werden. Die Aussage, daß Dichten in einem Zustand der Begeisterung erfolgt, ist nicht eine andere Antwort auf die sokratisch-philosophische Frage, wie Dichtung möglich ist. Diese Antwort - Dichten geschieht in Begeisterung - ist *keine* Antwort, eine Verweigerung der Antwort. Die Antwort, die Sokrates auf die Frage nach der Möglichkeit der Kunst gibt, ist, daß diese Frage für die Kunst nicht beantwortet werden kann. Nach Sokrates ist die Kunst unmöglich (und deshalb, siehe oben, auch ihre Wirklichkeit ungewiß).

Diese Antwort ist richtig. Man muß sie nur richtig verstehen. Der erste Schritt dazu besteht darin, diese Antwort positiv zu lesen, als die Formulierung eines Paradoxes. So gelesen lautet Sokrates' Behauptung über die Kunst: Die Kunst ist unmöglich; deshalb ist sie möglich. Die Kunst ist (nur) möglich, weil sie - im Sinn der philosophisch verstandenen Ermöglichung - unmöglich ist; es ist ihre Unmöglichkeit, die sie möglich macht. - Diese These soll im folgenden so erläutert

⁵ Platon, *Ion*, 533e-534a, übers. Friedrich Schleiermacher, in: Platon, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Karlheinz Hülsler, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, Bd. I, S. 23-59.

⁶ Hans-Georg Gadamer, „Plato und die Dichter“, in: *Gesammelte Werke*, Tübingen: Mohr 1993, Bd. 5, S. 187-211, hier S. 189.

werden, daß zunächst, mit Valéry, gezeigt wird, was dieses Paradox begründet (3.), und sodann, mit Nietzsche, wie es zwar nicht aufzulösen, aber „untragisch“, also positiv gelesen werden kann (4.).

3. Das Paradox von Machen und Werk: Valéry

Paul Valérys Antrittsvorlesung zum Kolleg über Poetik am Collège de France im Jahr 1937⁷ verschreibt sich einer Betrachtungsweise der Dichtung, die, so scheint es auf den ersten und auch noch den zweiten Blick, am weitesten in eine Richtung vorangeht, die Sokrates' Behauptung entgegengesetzt ist, daß es unmöglich sei, die Dichtung zu verstehen. Valéry definiert das Verstehen der Dichtung als „Poietik“ (205) - als Lehre vom „Machen“, das sich in einem „Werk“ vollendet (206). Das erinnert daran, wie bereits Aristoteles Sokrates' Kritik der Dichtung begegnet war: eben durch die Etablierung der Theorieform der „Poetik“, deren Aufgabe es ist, die Mittel und Techniken zu untersuchen, durch die das Geschäft der Dichtung gelingen kann.⁸ Zugleich aber weist Valéry darauf hin, daß zwischen dem dichterischen Machen und dem dichterischen Gelingen, dem Hervorbringen des Werks, eine eigentümliche Spannung herrscht. Diese Spannung deutet sich bereits darin an, daß die „schaffende Tätigkeit“ häufig mit „mehr Wohlgefallen, ja sogar mit mehr Leidenschaft betrachtet wird als das geschaffene Ding“ (207). Die „schaffende Tätigkeit“ führt also gar nicht zu dem „geschaffenen Ding“ hin - wie eine Poetik oder „Poietik“ meint -, sondern von ihm ab. Zwischen dem Machen und dem Werk besteht eine Diskrepanz, ein Abstand, gar eine Kluft, die unüberbrückbar sind: Niemals gelangt man vom Machen zum Werk. Das Machen macht das Werk nicht, das Werk ist nicht durch Machen gemacht.

Diese Einsicht artikuliert Valéry in einer Serie sich zuspitzender Befunde. Der erste Befund lautet, daß die Aufmerksamkeit aufs Machen für den, der etwas zu machen versucht, für den Macher also, das Machen torpediert. Wer darauf achtet, wie er etwas macht, kann nichts mehr machen - verliert die Fähigkeit der Ermöglichung, des Gelingenlassens:

Zum Beispiel versteht man, daß ein Dichter mit Recht fürchten kann, seine ursprünglichen Fähigkeiten, seine unmittelbare Produktionskraft, durch eine Analyse, der er sie unterzöge, zu stören. Instinktmäßig weigert er sich, sie auf andere Weise zu vertiefen als durch die Ausübung seiner Kunst, und sich ihrer durch rationale Begründungen in umfassenderer Weise zu bemächtigen. Man kann glauben, daß unsere einfachste Handlung, unsere vertrauteste Geste, sich nicht vollziehen ließe, daß die geringste unserer Fähigkeiten uns zum Hindernis werden

⁷ In Paul Valéry, *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 203-226. Im folgenden zitiert mit Seitenzahlen im Text.

⁸ Der erste Satz der *Poetik* lautet: „Von der Dichtkunst selbst und von ihren Gattungen, welche Wirkung eine jede hat und wie man die Handlungen zusammenfügen muß, wenn die Dichtung gut sein soll [...], wollen wir hier handeln, indem wir der Sache gemäß zuerst das untersuchen, was das erste ist.“ (Aristoteles, *Poetik*, übers. v. Manfred Fuhrmann, Reclam: Stuttgart 1982, Kap. 1) Deutlicher kann man Sokrates nicht widersprechen.

würde, wenn wir sie uns vor ihrer Ausübung im Geiste vergegenwärtigen und sie gründlich erkennen müßten. Achilles kann die Schildkröte nicht besiegen, wenn er an Raum und Zeit denkt. (206)

Das Machen zu denken (es zu erkennen und zu analysieren) heißt, es als Machen zu zerstören. Das Machen kann nicht erkannt werden, es ist undenkbar; denn gerade, wenn wir es erkennen, ist es kein gelingendes Machen. Man kann also (vielleicht) behaupten, daß aus dem Machen das Werk hervorgeht, aber man kann nicht *verstehen*, wie es aus dem Machen hervorgeht. Im Nachvollzug des Machens entzieht sich uns das Werk ins Unsinnige, Ungreifbare. Aus der Perspektive des Machens ist das Werk ein Ding der Unmöglichkeit - ein Un-ding.

Zwei Beispiele aus der Serie der Un-Wörter, mit denen Valéry das Werk belegt:

i.) die *Unverhältnismäßigkeit* des Werks:

Ein Blick genügt, um ein bedeutendes Monument zu würdigen, seine Schockwirkung zu erleben. Alle Berechnungen des dramatischen Dichters, alle Arbeit, die er daran gewendet hat, seinem Stück Ordnung und jedem Vers eine reine Form zu geben; alle Kombinationen von Harmonie und Orchestrierung, die der Tonsetzer aufgebaut hat; alle Meditationen des Philosophen, die Jahre, in denen er seine Gedanken hinauszögerte, zurückhielt und darauf gewartet hat, eines Tages ihren endgültigen Zusammenhang wahrnehmen und gutheißen zu können; alle diese Glaubensakte, alle diese Wahlakte, alle diese geistigen Umwertungen, innerhalb von zwei Stunden kommen sie endlich als fertige Werke dahin, den Geist des ANDERN, der plötzlich dieser gewaltigen geballten Ladung von geistiger Arbeit ausgesetzt wird, aufzurütteln, zu verblüffen, zu blenden oder zu verwirren. Es ist die Wirkung einer *Unverhältnismäßigkeit*. (211)

Die Unverhältnismäßigkeit des Werks bedeutet: Nichtentsprechung zwischen dem Tun des Künstlers und dem, was und wie das Werk in seiner Wirkung auf andere ist. Bewirkendes Tun und wirkendes Werk fallen auseinander, das Werk löst sich in seiner Wirkung vom Tun ab und steht in seinem Wirken für sich, aber damit auch unverständlich da.

ii.) die *Unwahrscheinlichkeit* des Werks:

Einerseits fühlen wir, daß das Werk, welches auf uns wirkt, uns so genau angepaßt ist, daß wir es uns nicht in anderer Gestalt vorstellen können. In gewissen Fällen höchster Befriedigung spüren wir sogar, daß wir uns in irgendeiner tiefen Art umformen, um der Mensch zu werden, dessen Sensibilität einer solchen Fülle des Entzückens und des unmittelbaren Erfassens fähig ist. Aber nicht weniger stark und wie mit einem ganz anderen Sinnesorgan fühlen wir zugleich: das Phänomen, welches diesen Zustand in uns verursacht und entwickelt und uns seine Gewalt zu spüren gibt, hätte auch nicht da sein können, ja beinahe nicht da sein dürfen; es gehört in die

Kategorie des Unwahrscheinlichen. (216)⁹

Die Unverhältnismäßigkeit zwischen Machen und Werk bedeutet, daß das Werk uns gerade nicht mehr als möglich, sondern als unwahrscheinlich erscheint; als unwirklich, nicht in der Wirklichkeit erwartbar, der Ordnung der Wirklichkeit - der Ordnung dessen, das wir als Verwirklichung einer Möglichkeit oder eben als ermöglicht verstehen können - nicht zugehörig.

Die Unvereinbarkeit von Machen und Werk, die Valéry mit diesen Beschreibungen umkreist, findet ihre äußerste Zuspitzung in der Unvereinbarkeit des dichterischen Machens *mit sich selbst*. Im poetischen Machen „kämpft [der schöpferische Geist] gegen das, was er gezwungen ist zuzulassen, zu erzeugen oder auszustreuen; kurz und gut gegen seine Natur.“ (217) Poetisches Machen ist Kampf gegen sich selbst, liegt im Widerstreit mit sich. Denn das poetische Machen muß sich einerseits der Dispersion, Zerstreuung, Zufallslenkung, ja, der Laune und Willkür des Augenblicks öffnen - ihnen verdankt es die „Schätze von Möglichkeiten“, ohne die es nichts machen könnte - und zugleich gegen sie angehen; denn würde es sich in ihnen verlieren und ihnen überlassen, würde es ebenfalls nichts machen:

Hier aber zeigt sich ein sehr erstaunlicher Umstand: diese immer drohende Dispersion ist für die Herstellung des Werkes beinahe ebenso wichtig und hilfreich wie die Konzentration selbst. Wenn der Geist am Werke ist und gegen seine eigene Beweglichkeit ankämpft, gegen seine angeborene Unruhe und seine eigentümliche Vielgestaltigkeit, gegen das natürliche Zerfallen und Abgleiten jeder spezialisierten Einstellung, dann findet er andererseits in dieser Bedingung selbst unvergleichliche Hilfsquellen. Die Unbeständigkeit, die Zusammenhanglosigkeit, die Inkonsequenz, von denen ich sprach, sind ihm zwar Hemmungen und Begrenzungen in seinem Unternehmen folgerichtiger Konstruktion oder Komposition, sie bedeuten ihm aber eben sowohl Schätze von Möglichkeiten, deren Reichtum er in der Nähe ahnt, sobald er mit sich zu Rate geht. Sie bedeuten ihm Vorräte, von denen er alles erwarten kann, Gründe, die ihn hoffen lassen, daß die Lösung, das Zeichen, das Bild, das fehlende Wort ihm näher sind als er sieht. Immer kann er in seinem Halbdunkel die Wahrheit oder die Entscheidung, die er sucht, erahnen, denn er weiß, daß sie von einem Nichts abhängen, von jener gleichen belanglosen Störung, die ihn unendlich davon abzulenken und davon zu entfernen schien. (218)

Die (i.) Unverhältnismäßigkeit von Machen und Werk, die uns (ii.) das Werk als unwahrscheinliches erfahren läßt, hat (iii.) in dieser Uneinigkeit des poetischen Machens mit sich selbst ihren Grund. Denn es ist die Uneinigkeit des poetischen Machens mit sich, die es unverständlich, rätselhaft macht.

Das Paradox, das Valéry damit umkreist, läßt sich so zusammenfassen:

⁹ In der Fortsetzung beschreibt Valéry diese Unwahrscheinlichkeit auch als Zufälligkeit des Werks, die es dem Naturding oder -ereignis annähert.

(1) Wir müssen das Machen kennen, aus dem das Werk hervorgeht. Denn nur dann, wenn wir es als gemachtes verstehen, ist es (für uns) ein Werk. Ein nicht-gemachtes, nicht als gemachtes verstandenes Werk ist gar kein *Werk*.

(2) Wir können das Machen nicht kennen, aus dem das Werk hervorgeht - denn aus dem Machen, das wir erkennen können, geht das Werk nicht hervor. Das Machen als poetisches zu kennen, heißt es als Kampf gegen sich selbst zu erfahren - aber dann verstehen wir nicht mehr, wie daraus ein Werk hervorgehen kann.

Valéry's Überlegungen zeigen auch, weshalb die Behauptung der Wirklichkeit der Kunstwerke und die Frage nach ihrer Möglichkeit nicht so aufeinander folgen, daß jene Wirklichkeit vor der Antwort auf diese Frage nach der Möglichkeit gewiß ist. Wenn wir die Frage nach dem Wie des Machens - nach dem Machen, das das Werk hervorbringt oder ermöglicht - nicht beantworten können, können wir auch nicht wissen, ob dies ein *Werk* ist, ja, ob es überhaupt Werke gibt. Das Werk scheint wirklich: Wir erfahren seine überwältigende Macht. Aber wenn wir sein Machen nicht verstehend nachvollziehen können, dann „erscheint uns sein Dasein als die Auswirkung eines außerordentlichen Zufalls, eines fürstlichen Glücksgeschenks, und darin liegt (vergessen wir nicht, es zu bemerken) eine eigentümliche Analogie, die wir zwischen dieser Wirkung eines Kunstwerks und gewissen Naturphänomenen entdecken: etwa einer geologischen Zufallsbildung oder flüchtigen Kombinationen von Licht und Luft am Abendhimmel.“ (216 f.) Das Werk, dessen Machen und damit dessen Möglichkeit wir nicht verstehen, ist kein Kunstwerk mehr, sondern wie Natur. Genauer: Von dem Werk, dessen Machen und damit dessen Möglichkeit wir nicht verstehen, wissen wir auch nicht, ob es ein Kunstwerk ist oder (wie) Natur.

4. Der Widerstreit im Machen: Nietzsche

In seinem Roman *Bartleby & Co.* hat der spanische Schriftsteller Enrique Vila-Matas in einer Reihe porträtartiger Skizzen die moderne Figur des Schriftstellers, der nicht schreibt, erkundet; die Figur des Schriftstellers, der sich entschieden hat, gerade so, ja *dadurch* Schriftsteller zu sein, daß er nicht schreibt. In diese Reihe gehört für Vila-Matas, trotz seiner Produktivität, auch B. Traven, dessen Deutung durch einen Walter Rehmer Vila-Matas referiert: „Jede Vergangenheit leugnend, leugnete er auch jede Gegenwart und damit jegliche Präsenz. Traven gab es nie, nicht einmal für seine Zeitgenossen. Er ist ein sehr ungewöhnlicher Schriftsteller der Verneinung, und in der Heftigkeit, mit der er die Ortung seiner Identität ablehnte, liegt etwas Tragisches.“¹⁰ Ja, nach Rehmer, so Vila-Matas, vereint dieser „geheimnisumwobene Schriftsteller [...] in seiner nicht vorhandenen Identität das ganze tragische Bewusstsein der modernen Literatur, das Bewusstsein eines Schreibens, das seinem Ungenügen und seiner Unmöglichkeit ausgeliefert, genau dieses

¹⁰ Enrique Vila-Matas, *Bartleby & Co.*, Übers. Petra Strien, Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 219

Ausgeliefertsein zu seiner Grundfrage erhebe.“ (219) Vila-Matas kommentiert diese Deutung B. Travens durch Rehmer so: „ich denke, dass Rehmers Beurteilung zwar zutrifft, dass Traven aber, hätte er sie gelesen, zunächst erstaunt gewesen wäre und sich dann vor Lachen ausgeschüttet hätte. Tatsächlich bin ich jetzt drauf und dran, ebenso zu reagieren, denn im Grunde hasse ich Rehmers Essays wegen ihres feierlich ernsten Tons.“ (ebd.) Lächerlich an Walter Rehmers Deutung ist, daß er die Erfahrung der Unmöglichkeit des Dichtens tragisch versteht. Denn es ist gerade die Unmöglichkeit des Dichtens - daß kein Machen jemals von sich aus in nachvollziehbarer Weise zum Werk führt -, die das Dichten möglich macht, ja gelingen läßt.

Das ist im Kern die These, die in der Umwertung steckt, die Nietzsche an Sokrates' Einsicht in die philosophische Unbegreifbarkeit der Kunst vorgenommen hat: Dichten ist nur deshalb möglich, kann nur daher ein Kunstwerk hervorbringen, weil es nicht die Form eines Machens hat, das wir so verstehen können, daß es durch die Ausübung übend erworbener Vermögen Vollzüge gelingen läßt - so wie in Akten der Erkenntnis oder des moralischen Urteilens. - Genauer betrachtet, enthält Nietzsches Umwertung von Sokrates' Einsicht zwei Schritte der *Umformulierung* dieser Einsicht.

(i.) Daß die Dichter nicht aus eigenem Wissen und Können, nicht „durch Kunst“ sprechen, heißt für Sokrates, daß sie getrieben sind „durch göttliche Kraft“; „die Dichter [...] sind nichts als Sprecher der Götter“.¹¹ Das heißt es, daß der Dichter „begeistert“ ist: durch ihn spricht eine äußere, fremde - eine höhere Kraft; der begeisterte Dichter ist ein „Telephon des Jenseits“¹². Nietzsche dagegen versteht die Kraft, die den Dichter ergreift und seine Subjektivität verlieren läßt, als dessen *eigene* Kraft. Die Kraft, die den Dichter ergreift, kommt nicht von außen, durch göttliche Begeisterung, sondern aus ihm selbst, durch ästhetische Belebung. Diesen Zustand nennt Nietzsche „Rausch“: Rausch ist die „Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte“.¹³ Rausch ist nicht passive Benommenheit, sondern ein Zustand intensiver Aktivität - der „Kraftsteigerung und Fülle“:

Im dionysischen Zustande ist [...] das gesamte Affekt-System erregt und gesteigert: so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandeln, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich her austreibt.¹⁴

„Rausch“ ist bei Nietzsche zweierlei: Zum einen bezeichnet „Rausch“ die nicht-bewußte,

¹¹ Platon, *Ion*, 534e.

¹² Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, III.5, in: *Kritische Studienausgabe [KSA]*, hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter 1988, Bd. 5, S. 346. (Nietzsche spricht hier allerdings über Schopenhauer, nicht Platon.)

¹³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [zit. *GT*], *KSA* 1, S. 34.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung* [zit. *GD*], *KSA* 6, S. 117.

gesteigerte Aktivitätsform, die in allem künstlerischen Machen wirksam sein muß. Zum anderen bezeichnet „Rausch“ diejenige Weise sinnlichen Tätigseins, die in jedem Menschen da war, bevor er zu einem „Subjekt“ wurde. Rausch ist der anfängliche Zustand des Menschen - der Urgrund als Abgrund im Menschen. Daher kann der künstlerische Rausch auch so verstanden werden, daß er ein Zustand der Regression, des Rückfalls in den präsubjektiven Zustand sinnlichen Tätigseins ist.

Das läßt sich genauer fassen, wenn man begrifflich zwischen „Vermögen“ und „Kraft“ unterscheidet¹⁵: Ein Subjekt zu sein heißt, fähig oder „vermögend“ zu sein. Ein Subjekt zu sein heißt, etwas zu können; ein Subjekt ist ein Könnler. Was das Subjekt kann, ist Vollzüge gelingen zu lassen. Das Subjekt kann etwas ausführen. Vermögen zu haben oder ein Subjekt zu sein heißt, eine Handlung gelingen lassen zu können. Eine Handlung gelingen lassen zu können wiederum heißt in der Lage zu sein, in einer neuen, je besonderen Situation eine zuvor durch Üben und Lernen erworbene allgemeine Form wiederholen zu können. So kann, wer eine Sprache „kann“, dasselbe Wort in einer neuen Situation richtig verwenden. Die logische Struktur der Vollzüge, die ein Subjekt ausführen kann, ist immer die Verwirklichung eines Allgemeinen - einer Form oder eines Begriffs - im Besonderen - in diesem besonderen Fall, diesen Umständen, etc.¹⁶

Menschen sind nicht Subjekte, sondern werden erst dazu. Sie werden zu Subjekten gemacht: durch Bildung, die die Form der Übung hat. Was war der Mensch, bevor er Subjekt wurde? Nicht nichts. Er war ein „sinnliches“ Wesen. Genauer: Er war ein Wesen mit sinnlichen oder „dunklen“ Kräften: Er war ein Wesen der Einbildungskraft, der Imagination. Nur weil er das war, kann der Mensch zu einem Subjekt werden. Aber zu einem Subjekt zu werden (oder Vermögen auszubilden) bedeutet zugleich, das Wirken der sinnlichen Kräfte zu unterbrechen und zu kontrollieren. Denn sinnliche oder dunkle Kräfte operieren ganz anders als vernünftige, selbstbewußte Vermögen. Vermögen werden in bewußter Selbstkontrolle oder handelnd ausgeübt. Die sinnlichen Kräfte dagegen wirken von selbst; ihr Wirken ist nicht vom Subjekt geführt und daher nicht bewußt. Dem entspricht, daß es nicht Kräfte *zu* etwas sind: Kräfte sind nicht an einem Maßstab des Gelingens ausgerichtet. Kräfte wirken als oder im Spiel. Das meint: Sie wirken als Spiel einer beständigen Hervorbringung und Veränderung des von ihnen Hervorgebrachten - ohne Orientierung an einer allgemeinen Form oder Norm, die ihr Hervorbringen kontrolliert.

Künstlerischer Rausch ist also nicht, wie Sokrates meinte, äußerer Einfluß, Begeisterung durch einen Gott, sondern Rückkehr in den Zustand, der der Mensch war, bevor er Subjekt wurde und in dem die sinnlichen, dunklen Kräfte sich spielerisch entfalten. Im Gegensatz zum Subjekt

¹⁵ Vgl. Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008; „The Force of Art. Seven Theses“, in: *Index. Artistic Research, Thought and Education*, Nr. 0, Autumn 2010, S. 6-7.

¹⁶ Daher gehört zu den subjektiven Vermögen wesentlich Selbstbewußtsein: Das Subjekt, das das Vermögen hat, X zu tun, weiß, daß es X tut - kann sich selbst in Orientierung an diesem Ziel führen und ist sich seiner Vollzüge bewußt.

von Vermögen ist der Mensch des Rausches daher durch eine wesentliche Unfähigkeit definiert: „die Unfähigkeit, n i c h t zu reagieren (- ähnlich wie bei gewissen Hysterischen, die auch auf jeden Wink hin in j e d e Rolle eintreten)“ (GD, 117). Die rauschhafte, berausende Rückkehr in den anfänglichen Zustand der spielerischen Kraftentfaltung ist ein als befreiend erfahrener Verlust der eigenen Vermögen. Im Machen des Werks wird eine Unfähigkeit, ein Unvermögen s chöpferisch

(ii.) Dafür aber muß - das ist der *zweite Schritt* in Nietzsches Korrektur von Sokrates' Theorie des dichterischen Enthusiasmus -, die rauschhafte Unfähigkeit im poetischen Machen zugleich begrenzt und bekämpft¹⁷ werden. Nietzsche schreibt: „Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der R a u s c h.“ (GD, 116) Dem entspricht, daß Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* das künstlerische Bild (also das Werk) aus dem dionysischen Zustand durch einen Akt der „Erlösung“, der Ablösung hervorgehen sieht (GT, 38). Der Rausch ist eine „Vorbedingung“, nicht das Ganze der künstlerischen Tätigkeit; der Künstler ist nicht ganz (und immer) im Rausch. Er hat ein gebrochenes Verhältnis zum Rausch. Das unterscheidet den dionysischen Künstler von den „dionysischen Barbaren“, in deren ausschweifend-zuchtlosen Festen „die wildesten Bestien der Natur [...] entfesselt [wurden], bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche ‚Hexentrunk‘ erschienen.“ (GT, 32) Dionysische Barbarei ist ein Zustand bloßer Abwesenheit des Könnens und Bewußtseins; die dionysische Barbarei besteht in einem „Rückschritte des Menschen zum Tiger und Affen“. Im Künstler hat dagegen das Dionysische einen „sentimentalische[n] Zug“; es erscheint nur aus der Perspektive seines „Verlust[s]“ (GT, 33). In ihm herrscht eine „wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten“ (GT, 33). Kunst giebt es nur, wo diese „Mischung und Doppelheit“ wirkt, weil Rausch *und* Bewußtsein, Spiel der Kräfte *und* Bilden von Formen zusammen und gegeneinander wirken. Während Sokrates den Dichter als Begeisterten schildert und damit vom dionysischen Barbaren ununterscheidbar werden läßt, ist nach Nietzsche „die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und Dionysischen gebunden“ (GT, 25). Der Künstler ist in sich geteilt, in selbstbewußtes Vermögen *und* rauschhaft entfesselte Kraft entzweit.

Mehr und wichtiger noch: Der Künstler ist nach Nietzsche nicht nur Vermögen und Kraft, der Künstler ist der Ort und Prozeß des Übergangs vom einen zum anderen - und wieder zurück. In

¹⁷ Der dichterische Rausch ist eine Rückkehr des Subjekts in seinen anfänglichen Zustand der spielerischen Entfaltung sinnlicher Kräfte. Nietzsche versteht das nicht so, daß die Vermögen des Subjekts durch die sinnlich-unbewußten Kräfte ersetzt, sondern in ästhetisch spielende Kräfte verwandelt werden. Im Rausch werden die symbolischen, zum Beispiel die sprachlichen Vermögen des Subjekts so gesteigert, daß sie ihre normative Orientierung am Gelingen überschreiten und sich spielerisch entfalten. Der Rausch ist ein Zustand, in dem die Kräfte des Subjekts so gesteigert sind, daß sie seiner bewußten Kontrolle entzogen sind. Oder umgekehrt: Die Entfesselung der Kräfte im Rausch besteht eben in ihrem Hinausgehen über ihren Aggregatzustand selbstbewußter Vermögen in zweckgerichtetem Handeln. Rausch ist eine Selbstverwandlung des Subjekts.

Nietzsches Beschreibung ist der Künstler daher ein Könnler eigentümlicher, paradoxer Art: Was er kann ist, nicht zu können. Der Künstler kann das Nichtkönnen. Die Künstler halten Kraft und Vermögen, Rausch und Bewußtsein auseinander und zusammen. Sie halten es als Unterschiedenes, einander Widerstrebendes oder Sichbekämpfendes (Valéry) zusammen. Das trennt die Künstler ebenso von den dionysischen Barbaren - die Künstler *können* das Nichtkönnen (a) - wie von den vernünftigen, selbstbewußten Subjekten: die Künstler können das *Nichtkönnen* (b).

(a) Die Künstler *können* das Nichtkönnen: In den dionysischen Barbaren tritt die rauschhafte Entfesselung der Kräfte an die Stelle mühsam erworbener praktischer Vermögen, die deshalb als Last empfunden und unsicher gehandhabt werden. In den Künstlern dagegen verwandeln sich ihre Vermögen selbst in rauschhaft entfesselte Kräfte: Es sind ihre höchst entwickelten „symbolischen Kräfte“ (GT, 34), die im Rausch der Künstler entfesselt werden. Das heißt es, das Nichtkönnen zu *können*: nicht bloß nicht zu können, keine Vermögen ausgebildet zu haben, sondern - darin besteht der von Nietzsche genannte „sentimentalische“ Zug der dionysischen Künstler - von den ausgebildeten Vermögen her zu dem zurückzukehren, was diese Vermögen am Anfang einmal waren: sich spielerisch entfaltende sinnliche Kräfte.

(b) Die Künstler können das *Nichtkönnen*: In vernünftigen, selbstbewußten Subjekten heißt etwas zu können, die übend erworbenen Vermögen auszuüben. Etwas zu können heißt, es noch einmal tun zu können. Können ist Wiederholenkönnen: dieselbe allgemeine Form unter neuen, besonderen Umständen als identische reproduzieren zu können. Das heißt hier „Gelingen“. Die Künstler dagegen wissen, daß keine bloße Ausübung von Vermögen jemals das Gelingen eines Aktes garantieren kann. Zwischen Vermögen und Gelingen herrscht eine Kluft. *Deshalb*, weil sie das erfahren haben, überantworten sich die Künstler dem Rausch, dem Spiel der Kräfte. Sie brauchen, was sie dort erfahren, zur Ausübung ihrer Vermögen: „Den Zufall benützen und e r k e n n e n heißt Genie.“¹⁸ Zwar kann das rauschhafte Spiel der Kräfte niemals umwillen irgendeines Ziels oder Plans vollzogen werden; denn es kann gar nicht vollzogen werden (sondern geschieht). Aber weil es ihre Vermögen selbst sind, die die Künstler in rauschhaft entfesselte, ästhetisch spielende Kräfte verwandeln, wirkt ihr Rausch auch wieder auf ihr Handeln zurück. Künstler zu sein heißt zu wissen, daß es kein Gelingen gibt bloß in Ausübung von Vermögen und daß nur die ästhetische Aussetzung der Ausübung von Vermögen im Spiel der Kräfte zum Gelingen führt.

Damit führt der zweite Schritt in Nietzsches Umbeschreibung von Sokrates' Bild des Dichters zu der entscheidenden Umwertung eben der Einsicht, die Nietzsche mit Sokrates teilt. - Dichten, Kunstmachen überhaupt, so Nietzsche mit Sokrates, kann nicht als Ausübung von subjektiven Vermögen verstanden werden. Im Dichten wirkt ein Nichtkönnen, ein Un-Vermögen. Deshalb kann die Möglichkeit der Dichtung nicht verstanden werden, indem wir das Werk vom Machen her betrachten: Wir können das Werk nicht als praktisch, durch die Ausübung von Vermögen

¹⁸ Friedrich Nietzsche, Anfang 1880, I[91], in: *KSÄ* 9, S. 26.

ermöglicht verstehen. Für Sokrates läßt diese Einsicht nur den Ausweg offen, es aus der menschlichen Sphäre, die er als Sphäre gemeinsamer, vernünftiger Praxis versteht, auszuschließen. Als unbegreifliche Unmöglichkeit ist das Kunstwerk monströs, unter- oder übermenschlich, barbarisch oder göttlich - in jedem Fall: unerträglich. Nietzsches Umwertung des Sokratischen Ausschlusses der Kunst besteht darin, gerade in dem, was im künstlerischen Machen die praktische Ordnung von Subjekt, Vermögen und Handlung durchbricht, das heißt: in dem rauschhaften Spiel der sinnlichen Kräfte, das zu sehen, was das Kunstwerk möglich machen. Das Kunstwerk ist nur möglich, weil und sofern wir es nicht zu machen vermögen.

Ich habe eingangs gesagt, daß die Frage nach der Möglichkeit des Kunstwerks nur durch die paradoxe Formel beantwortet werden kann, daß die Möglichkeit der Kunst ihre Unmöglichkeit ist; nur als unmögliches ist das Kunstwerk möglich. Wenn das so zu verstehen ist, daß das Kunstwerk nur möglich ist, weil und sofern wir es nicht zu machen vermögen, dann deutet sich an, weshalb diese Formel kein *bloßes* Paradox, kein dummer Selbstwiderspruch ist. Sie ist es nicht, weil sie die Aufgabe stellt, den Sinn der Möglichkeit neu zu denken: sie anders zu verstehen als in der philosophischen Tradition seit Sokrates, in der sich „Möglichkeit“ auf „Vermögen“ reimt. Die Gleichsetzung von Möglichkeit und Vermögen ist aber nicht irgendeine philosophische These. Sie ist die Grundannahme, auf der die philosophische Untersuchung von Möglichkeitsbedingungen, damit die philosophische Untersuchung von „Problemen“ überhaupt beruht. Die Frage nach der Möglichkeit der Kunst zu beantworten, verlangt daher zuletzt nicht weniger, als den Begriff der Philosophie anders zu verstehen.