Fauler Apfel, falscher Bart
oder Philosophie als Krankheit zur Kunst?

Markus Hechtle

Bis zuletzt habe ich nach einer Form für diesen Vortrag gesucht, die den Vortrag hätte verwandeln sollen in Wasweißich, in etwas anderes, in etwas, das jedenfalls nicht der landläufigen Idee eines Vortrags entspricht, in etwas, das Sie, die Zuhörer, verwickelt, überrascht, verunsichert, so wie ich verunsichert bin, immer wenn es darum gehen soll, darzustellen, aufzuzeigen, als Vortragender scheinbar über einen Wissensvorsprung, zumindest jedoch über etwas zu verfügen, das ausgerechnet mich zum Vortragenden und ausgerechnet Sie zu Zuhörern macht, als habe ich, der Vortragende, eine Einsicht zu verbreiten, die Ihnen, den Zuhörern, nützlich, interessant, in irgendeiner Form hilfreich sein könnte, wenn auch nur als Gegenpol, als Reibungsfläche, als Punkt oder Strich, oder Erhebung in der Landschaft, störend vielleicht als Hindernis oder willkommen als Aussichtspunkt, als Horizont, oder vielleicht auch total unbedeutend, als Nichts, als absolut Nichts, als eine Einsicht, die keine ist, weil sie möglicherweise nie wirklich gemacht wurde und daher nie befolgt werden konnte, denn Einsichten können nicht gedacht, sondern müssen erfahren werden, nicht aber nur in einem intellektuellen Spiel oder aus Lust am Denken, sondern als wahre Erfahrung, die den ganzen Menschen betrifft, oder aber als habe ich tatsächlich eine wirkliche Einsicht zu verbreiten, die nun aber keine Aussicht zur Folge haben kann, weil Künstler aus Einsichten niemals Aussichten herstellen können, da nur das Kunstwerk selbst, wie Martin Heidegger sagt, den ich übrigens nie verstanden habe, aber in dessen Formulierungswahnsinn ich immer wieder Lichtungen, ein Wort, das er selbst, allerdings in anderem Zusammenhang benutzt, in dessen Formulierungsdickicht ich also immer wieder Lichtungen begegnet bin, nein, in dem ich Lichtungen gefühlt und empfunden habe in einem fast emphatischen Sinne, Martin Heidegger also sagt, nur das Kunstwerk «gibt den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst»[1] und «das Werk stellt als Werk eine Welt auf»[2] und «das Werk hält das Offene der Welt

offen»,[3] auch wenn ich also nicht wirklich verstehe, was er damit meint, so wird mir doch warm ums Herz bei diesen Formulierungen, fühle ich erkannt und formuliert, was mich betrifft, was meine Arbeit trifft, auch wenn ich nicht weiß, ob meine Werke tatsächlich Welt aufstellen können, ob sie stark genug, groß genug sind, sie, die ich nicht ableiten kann aus irgendetwas und deshalb nicht verifizieren kann als Werke, die Welt aufstellen, wohl aber als Werke, die nicht systematischen Ursprungs sind, die also nicht Einsichten verpflichtet sind, allein deshalb, weil künstlerische Arbeit genuin nicht abgeleitet werden kann aus Weltsicht, aus Philosophie, sofort wäre sie Sklavin, Erfüllungsgehilfin, wäre sie Abklatsch von Moral, Natur, Idee, wäre Derivat und Instrument hermetisch verteidigter Wahrheiten, die womöglich als Stimulanzien, als Drogen, als faule Äpfel taugen, gleichberechtigt neben vielen anderen Reiz-, Rausch- und Beruhigungsmitteln, niemals aber mehr oder weniger hehr als diese, andererseits müssen Wahrheiten, die als solche erkannt und erfahren wurden, nicht unbedingt verteidigt, nicht unbedingt hermetisch gegen ihren Widerspruch, gegen den erhobenen Einspruch der anderen Sicht abgeschlossen werden, jedenfalls nicht in der Kunst, möglicherweise aber auch nicht im Denken und in der Philosophie, die sich dort Bahnen brechen, wo sie mit den Erfahrungen des menschlichen Lebens konfrontiert werden, wo diese Erfahrungen allein durch das «Stemmen gegen» und das «Abarbeiten an» und das «Sehnen nach» zum tragischen Wissen werden, wie Karl Jaspers vielleicht sagen würde, ohne vom Künstler direkt ins Werk übersetzt werden zu können, denn «je mehr jedoch der Gedanke», wie Karl Jaspers tatsächlich geschrieben hat, «je mehr jedoch der Gedanke als solcher hervortritt, ohne in Gestalten leibhaftig zu werden, desto schwächer wird die Dichtung. Dann bringt die philosophische Tendenz, nicht die Kraft der Vision des Tragischen, das Werk hervor»,[4] oder umgekehrt betrachtet, «wo die Deutung durch den Gedanken restlos gelingt, ist die Dichtung überflüssig»,[5] wobei man einwenden könnte, dass Karl Jaspers sich ja tatsächlich auf sprachliche Dichtung beziehe, die man nicht analog zur musikalischen setzen dürfe, da die musikalische Dichtung *per se* bedeutungslos, begriffslos sei, und deshalb nie eine restlose Deutung gelinge, selbst oder gerade wenn die Deutung ausschließlich auf strukturelle, materiale Aspekte ziele, ein Verfahren, das sich im letzten Jahrhundert nicht nur auf die sekundäre Betrachtung in nahezu fetischhafter Manier verbreitet, sondern geradezu pervertiert in die Oberstübchen der Künstler eingegraben hat, nicht nur unterstützt von der Philosophie, nein, geradezu gefordert und reklamiert durch ihren Herrschaftsanspruch, haben sich die Künstler selbst als Stellvertreter entdeckt, die widerstandslos Größenfantasien verwirklichen, wie Söhne gescheiterte väterliche Lebenspläne im Nachhinein zu verwirklichen, zu rechtfertigen, oder zu vertuschen suchen, wie im Deutschland der Nachkriegszeit hunderttausendfach geschehen, und diese Künstler, ihrer

Redlichkeit und moralischen Integrität philosophisch versichert, scheinen nicht einmal zu ahnen, dass ihre Fügung, ihre Widerstandslosigkeit aus Philosophen Künstler machen, aus Künstlerphilosophen Gurus der nächsten Generation, deren Werk nur durch diese Vorabinterpretation erst ermöglicht wird, die sich Philosophenbärte wachsen lassen oder von Philosophen Bärte borgen als Schutz vor Irrtum, Irrweg, Irrlicht, aber Vorsicht, Bärte können auch nach innen wachsen, sie sind nicht immer gleich zu erkennen, als Zeichen, als Embleme philosophisch gestützter Expertensysteme, die dann in der Kunst zur Anwendung kommen, die dann die Kunst zu einem kontrollierten Erkenntnisraum degradieren, allein der Begriff der experimentellen Musik dokumentiert dieses Missverständnis, denn was soll denn an Kunst experimentell sein, wenn sie sich ernst nimmt und der ganzen existenziellen Unsicherheit aussetzt, die dem Tun des Künstlers innewohnt, die sie im Gegensatz zur Nichtkunst aushalten muss, als wäre der Begriff der experimentellen Musik in Abgrenzung zur dann ja existieren müssenden nichtexperimentellen Musik, will man halbwegs noch den Gesetzen der logischen Argumentation folgen, als wäre dieser Begriff der experimentellen Musik nur zum Schutz vor allzu akribischer Kritik oder zur Schaffung eines Spielfelds eingeführt, auf dem all das stattfinden kann, was offenbar der Erprobung bedarf, was offenbar zunächst auf seine Tauglichkeit getestet werden muss, bevor es nicht mehr als experimentell und schließlich als gesichert eingestuft wird, Medikamenten gleich, die in langwieriger Testphase an Freiwilligen erprobt werden müssen, bevor sie zugelassen werden dürfen, allein die lebhafte Vorstellung vom Donaueschingen-Publikum als Freiwilligenschar, mutig und entschlossen, im Zweifelsfalle auch vergiftet werden zu können, macht diese Verdrehung anschaulich, denn nichts ist der Kunst fremder als Erprobung, Test, Übung, Etüde, Kunst ist immer Ernstfall, ist stets Frage, ist ständig Suche, nicht, dass sie deshalb humorlos, scherzfrei, bierernst sein müsste, auch das ein Missverständnis der Etikettierung, was also ist ernst an der ernsten Musik, auch die Themen, die ernste Musik behandelt, können es nicht sein, die sie von der Unterhaltungsmusik abgrenzen, auch dort sind es die großen Themen, also Glaube, Liebe, Hoffnung, Schmerz, Verzweiflung, Tod, die die Menschen umtreiben, was also ist ernst an der ernsten Musik, es bleibt nur, dass ihr Ernst in ihrer Freiheit und ihrer Funktionslosigkeit liegen muss, in einer alle menschlichen Möglichkeiten einschließenden und ansehenden Geisteshaltung, die sich unvoreingenommen Fragen stellt, die in ihrem Fragen zutiefst philosophisch sich verhält, deshalb selbst Philosophie ist, oder wie Arthur Schopenhauer Leibniz parodierend formuliert, «die Musik ist eine unbewusste Übung in der Philosophie, bei der der Geist nicht weiß, dass er philosophiert»,[6] was sich seiner Ansicht nach darin begründet, dass «Musik die Darstellung des *inneren Wesens*, des Ansich der *Welt* […] in einem eigenartigen Stoff, nämlich bloßen Tönen» und Philosophie «nichts

andres als eine vollständige und richtige Wiederholung und Aussprechung eben jenes Wesens der Welt in sehr allgemeinen Begriffen» ist, und «daher treffen Musik und Philosophie im Thema ganz zusammen: sagen dasselbe in zwei verschiedenen Sprachen, und deshalb könnte man, wenn es auch paradox klingt, behaupten, dass wenn es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik zu geben, also das, was sie in Tönen ausspricht, in Begriffen auszudrücken; so würde damit sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt selbst in Begriffen gegeben sein, also die wahre Philosophie»,[7] nicht nur Schopenhauers Konjunktiv als Hinweis auf die Unmöglichkeit dieses Unterfangens ist interessant, sondern noch mehr, dass er die begriffslose Musik in die Sprache der Philosophie zu übersetzen, also nicht von der Philosophie auf die Musik zu schließen wünscht, ganz umgekehrt zu Verfahrensweisen der musikalischen Moderne, in der der philosophische Unterbau die Töne regelt, in der die Herrschaft der Vernunft regiert, oder wie Émile M. Cioran konstatiert: «Die Moderne par exellence ist durch das Auftreten des intelligenten Künstlers gekennzeichnet. Nicht als ob die früheren unfähig zu Abstraktion oder Subtilität gewesen wären, aber sie hatten ihren Platz ganz inmitten ihres Werkes, sie stellten es her, ohne allzu viel darüber nachzudenken und ohne es mit Doktrinen und methodischen Überlegungen abzusichern. Die Kunst war noch jung und vermochte sie zu tragen. Heute ist es anders bestellt. Mit mehr oder weniger beschränkten intellektuellen Mitteln ist der Künstler doch vor allem ein Ästhetiker: er steht außerhalb seiner Inspiration, er präpariert sie, er übt sie ein, er überlegt. Als Dichter kommentiert er seine Werke, erklärt sie, ohne uns zu überzeugen. Wenn er darauf aus ist, zu erfinden oder sich zu erneuern, ahmt er den Instinkt nach, den er nicht mehr hat: die Idee der Poesie ist sein poetisches Material geworden, seine Inspirationsquelle. Er besingt sein Gedicht; ein grober Verstoß, ein poetischer Widersinn: Gedichte macht man nicht mit Poesie. Nur der fragwürdige Künstler geht von der Kunst aus; der echte Künstler nimmt sein Material woanders her: aus sich selbst […]. Neben dem heutigen ‹Schöpfer›, seinen Qualen und seiner Sterilität, scheinen die der Vergangenheit vor lauter Gesundheit das Bewusstsein zu verlieren. Sie waren nicht von der Philosophie angekränkelt wie die unseren. In der Tat, man frage nur irgendeinen Maler, Romanschriftsteller, Musiker, und man wird sehen, wie die Probleme ihn zerfressen und ihm jene Unsicherheit einimpfen, die sein Wesensmerkmal bildet. Er tastet im Dunkeln, so als wäre er dazu verurteilt, an der Schwelle seines Unternehmens oder seiner Aufgabe stehen zu bleiben. Dieser Übersteigerung des Intellekts entspricht eine Verminderung des Instinkts. Niemand entgeht ihr heute. Das Unüberlegte, das Monumentale und Großartige ist nicht mehr möglich. Dagegen erhebt sich das Interessante auf eine kategoriale Rangstufe. Das Individuum macht die Kunst, nicht mehr die Kunst das Individuum, nicht mehr

das Werk zählt, sondern der Kommentar, der ihm vorausgeht oder nachfolgt. Und das Beste, was ein Künstler zu bieten hat, sind seine Ideen über das, was er hätte fertig bringen können»,[8] so die treffende Bestandsaufnahme Ciorans, die mich einerseits einstimmt, die mich kämpferisch macht, deren Wahrheit ich intuitiv erkenne und die mich selbst erkennen lässt, zaudernd, wankelmütig, eben stochernd im Nebel, alleine aber ihr Tonfall, so apodiktisch, so latent aggressiv in seiner gnadenlosen Negation, so unbarmherzig, so unverzeihend, dieses Denken in Gegensätzen schürt andererseits mein Misstrauen, denn wo führt das hin, dieses Denken in Kategorien, in Entweder-Oder, in reaktiven Formulierungen, alles ist doch viel weniger geometrisch, befindet sich weniger im rechten Winkel, Dreidimensionalität entsteht doch im Verrücken, im Standortwechsel, wir können nicht mehr zurück, wir haben nicht die Wahl, so einleuchtend wie einladend die Worte Ciorans mich treffen, sind sie doch positiv gewendet der verzweifelte Ruf nach dem naiven Genie, von dem schon Friedrich Schiller schwärmte: «Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur und dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet, geht es ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks, in welchen, wenn es nicht so klug ist, sie von weitem zu vermeiden, das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird»,[9] und so ist an Ciorans verzweifeltem Ruf weniger das Rufen selbst von Relevanz als vielmehr die Verzweiflung, mit der er ruft, mit der er von den Verstrickungen berichtet, die die Moderne durch schwerste Erschütterungen nicht nur erlitten, sondern geradezu beschworen hat und die den Rückweg in eine vollständige, unfragmentierte Welt unmöglich machte, plötzlich wird klar, dass die Herrschaft der Vernunft den Verlust von Weltgeborgenheit, Weltvertrauen nicht zu kompensieren weiß, die Herrschaft der Vernunft muss nun, wie Hannes Böhringer formuliert, «mit ihrer Schwäche rechnen, der gestreiften Natur des Menschen: bei sich und außer sich zu sein, einsam und gesellig, maßlos und bescheiden, grausam und voller Mitgefühl, zögernd und entschlossen und so weiter und immer das eine im anderen. Das labile Gleichgewicht dieser Kräfte bringt den Menschen leicht aus der Balance. Nur in der Bewegung kann er sich schwankend im Gleichgewicht halten und halbwegs Contenance wahren»,[10] plötzlich wird auch klar, dass der solchermaßen angeschlagene, schwindelnde Künstler nur vorübergehend Halt in der Philosophie zu finden vermag, Werke, die angeblich einer meist laut proklamierten kausalen Konjunktion zwischen Kunst und Philosophie entspringen, manchmal gar Kunst nach geschichtsphilosophischen Überzeugungen zur Erfüllung verhelfen wollen, verdanken ihr Gelingen niemals dieser von ihren Autoren geradezu beschworenen Kausalität, sondern irgendeiner Störung dieser Konjunktion, die Störung ist es, die Gelingen überhaupt erst – oder besser: überhaupt noch! – ermöglicht, ohne diese Störung, die in jeder Form auftreten kann, auch als Charakterstörung, als psychopathologisches Phänomen, oder

nur als intellektuelles Missverstehen oder Unvermögen, ohne solche Störungen würde Kunst zu einer ästhetischen Disziplin der Philosophie verkommen, aber die Beziehung zwischen Kunst und Philosophie darf nicht auf Abhängigkeiten basieren, Unabhängigkeit ist die Maxime der Kunst, auch Unabhängigkeit vom Verwandten, vom Mitstreiter im Geiste, die große Nähe, die Wesensverwandtschaft von Kunst und Philosophie, beide zur Hinsicht verpflichtet, zur Hinsicht auf das Gähnende der Welt, auf die Leerstellen, das Abgründige unserer menschlichen Existenz, diese Verwandtschaft, die zuerst verlockend zur Verbrüderung lädt, schnell und unvermittelt aber in Hierarchien umschlägt, zu Herr und Knecht verführt, man denke nur an eine Beziehung, die sich wie Sexualität und Moral verhalten könnte, diese Verwandtschaft also mahnt geradezu zur Unabhängigkeit, und wenn es überhaupt eine Verpflichtung gibt, die für Künstler bindend ist, dann jene zur Autonomie, zur Freiheit, auch zur Widerspruchsfreiheit im Sinne Émile M. Ciorans, der Widerspruchsfreiheit, wie sein Übersetzer Kurt Leonhard bemerkte, «nicht als Widerspruchsverbot [versteht], sondern – sprachlich richtiger, nach dem Muster von ‹Gedankenfreiheit›, ‹Bewegungsfreiheit›, ‹Entscheidungsfreiheit› usw. – ganz als grenzenlose Freiheit zum Widerspruch»,[11] es gibt keine Philosophie der neuen Musik, allenfalls eine Philosophie über neue Musik, oder eine philosophische Anschauung der neuen Musik, aber immer im Vorübergehen, im Vorübergleiten begriffen, niemals statisch, niemals festlegend sich verhaltend, seit vielen Jahrzehnten nun existiert dieses Missverständnis, man mag einwenden, dass es von vielen als solches erkannt und nur noch anregende oder abstoßende Wirkung hat und insofern seinen Teil zur Auseinandersetzung und damit zur Bewegung beiträgt, niemals kann und darf aber eine Philosophie über Musik, wie es dennoch geschehen ist, Leitlinie, Orientierung, Vorgabe für den Künstler sein, geradezu ist es die Pflicht des Künstlers, die Freiheit der Kunst zu verteidigen, auch gegen ihre Verteidiger, auch gegen ihre philosophierenden Liebhaber, die Kunst ist frei, ein kleiner Satz, der doch alle Antworten und alle Fragen in und mit sich trägt, alle Formen und Inhalte am unendlichen Möglichkeitshorizont erscheinen lässt, und jetzt erinnere ich mich wieder, dass ich bis zuletzt nach einer Form für diesen Vortrag gesucht habe, die den Vortrag hätte verwandeln sollen in Wasweißich, und jetzt, kurz bevor der Vortrag, wie ich nun vermute, sein Ende finden wird, wird mir klar, dass sich die Form bereits gefunden hat, dass der Inhalt sich seine Form mäandernd gegraben, die Suche nach dem Wasweißich die Form selbst schon hervorgebracht hat, die Form des Wasweißich, ob mit oder ohne Fragezeichen versehen, bleibt unerheblich, der Inhalt des Wasweißich ist gleichzeitig die Form des Wasweißich und das Wasweißich ist gleichzeitig auch die Voraussetzung von Philosophie und Kunst, bis zuletzt habe ich also etwas gesucht und schließlich in der Bewegung, im Tun selbst gefunden, was ich nicht mehr zu finden hoffte, wieder wird mir klar, dass die weit verbreitete Entgegnung auf die weit

verbreitete Aussage vieler Menschen gegenüber Werken der moderner Kunst nicht haltbar ist, dem «Das kann ich auch!» ein «Nein, denn du verstehst die komplexen Hintergründe nicht!» entgegenzuhalten, zeugt von einem Verständnis, das die intellektuelle Er- und Verklärung über jede andere Form der Kommunikation stellt, als Legitimation, als Schutzwall, als Verteidigungsstrategie, aber die einzig mögliche Antwort auf «Das kann ich auch!» ist «Vielleicht, aber du tust es nicht!», denn die Wehrhaftigkeit der Kunst besteht in der Verteidigung ihrer Schwäche, in der Aufrechterhaltung ihrer Schutzlosigkeit, in der emphatischen Darstellung ihrer Angreifbarkeit, Musik liefert sich aus und verausgabt sich in Hingabe, in einer erotischen Beziehung zur Welt, in einer umfassenden Form von Kommunikation, in diesem Sinne gilt es also den Faden zu spinnen, labyrinthisch, wenn es sein muss, nicht dem Faden Ariadnes gleich, der nach vollbrachter Arbeit den Weg zurück, also Absicherung und Rückkehr ermöglichen soll, sondern der Faden als Sinnbild eines verschlungenen Denkens, eines schlingernden Denkens, eines Denkens auf Abwegen, hier ahne ich, wie man das Verhältnis von Kunst und Philosophie positiv, also nicht nur im Ausschlussverfahren beschreiben könnte, nicht nur durch Darstellung dessen, was hinderlich, hemmend, fruchtlos war oder sein könnte, sondern mit blühender Fantasie und liebender Zuwendung, vielleicht gilt es, «Eros als dämonischen Vermittler und Dolmetscher»[12] einzuschalten und zu akzeptieren, oder, ein Bild, auf das ich erneut bei Hannes Böhringer stieß, die Konjunktionen als «stille Post»[13] zwischen Kunst, Literatur, Musik, Theologie und Philosophie zu verstehen, ein Bild, das mich sofort in meine Kindheit versetzt, in der ich dieses Spiel zum letzten Mal gespielt habe und nun spüre, dass dieses Bild eine wunderbare Ahnung gibt von dem, was möglich ist, weil es integrativ sich verhält, weil es die Störung, das Missverstehen, die absichtslose wie absichtsvolle Veränderung von Information integriert, wie schön, dieses Bild, das das Verfehlen, das Scheitern, die Verwandlung durch Missverstehen, das Misslingen und möglicherweise sogar das Verstummen als Konsequenz einer Verstörung, die Entscheidung zur Untätigkeit mit einbezieht, die dem Tun die geheimnisvolle Alternative des Nicht-Tuns entgegensetzt, und deshalb zum Ende ein letzter Gedanke von Émile M. Cioran, dem ich es überlassen möchte, endlich einen Punkt hinter meine Gedankensammlung zu setzen: «Die Leute, die ich gerne habe, die müssen nicht wie ich denken, das nicht, aber irgendwie müssen sie verstört sein, nicht unbedingt stark, aber bis zu einem gewissen Grad. Alle Leute, die ich gerne habe, mit denen ich eine ganz intime Freundschaft habe, das waren immer Leute, die irgendwie ihr Leben verfehlt haben. Das waren die Leute, die ich am meisten gerne gehabt habe in meinem Leben. Das war in Rumänien so und das war auch in Paris so. Die irgendwie misslungen sind als Wesen, obwohl sehr begabt. Aber die auch ihre Begabung nicht ausgenutzt haben, die eigentlich nichts gemacht haben im Leben, obwohl sie doch begabt waren. Was ich als

raté, es gibt kein deutsches Wort für *raté*, bezeichne, eben jemanden, der sein Leben verfehlt hat, das ist *raté*. Wie Baudelaire z. B. war ein *raté*, stellen Sie sich vor, Baudelaire hätte nicht geschrieben, das waren meine besten Freunde im Leben. Also die, die unglaubliche innere Erfahrungen gemacht haben, die sie aber nicht ausgedrückt haben. Die waren vielleicht begabt, aber sie haben keinen Nutzen daraus gemacht, sie haben nicht ihre Begabung ausgebeutet.»[14]

[1] Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 2005, S. 39.
[2] ebd., S. 41.
[3] ebd.
[4] Karl Jaspers: *Über das Tragische*, München 1952, S. 19.
[5] ebd.
[6] Arthur Schopenhauer: *Metaphysik des Schönen*, München 1985, S. 225.
[7] ebd.
[8] Émile M. Cioran: «Jenseits des Romans», in ders.: *Dasein als Versuchung*, Stuttgart 1983, S. 147 f.
[9] Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung,* Stuttgart 2002, S. 19.
[10] Hannes Böhringer: «Lenin kauft bei Aldi ein», in: *Harte Bank*, Berlin 2004, S. 39.
[11] Kurt Leonhard, zit. nach Émile M. Cioran: *Dasein als Versuchung*, a. a. O., S. 259.
[12] Hannes Böhringer: «O Gott! Kapielski», in: *Harte Bank*, a. a. O., S. 63.
[13] ebd.
[14] Émile M. Cioran: *Cafard, Originaltonaufnahmen 1974-1990*, Köln 1998.