

Der Wille zum Schein

Nietzsches Spätphilosophie einer ästhetischen Bemächtigung

Von Jochen KÖHLER (Frankfurt a. M.)

Vorbemerkung:

Zur Kontroverse um das sog. „Hauptwerk“ Nietzsches

Die vorliegende Studie befaßt sich mit den aphoristischen Notationen und Skizzen Nietzsches im „Nachlaß der achtziger Jahre“, soweit darin bruchstückhaft der Plan für eine eigenständige „Ästhetik“ dechiffrierbar ist. Niemals findet sich bei Nietzsche die Absicht, seine Überlegungen in eine schulmäßig disziplinäre „Ästhetik“ eingehen zu lassen, wie er sich überhaupt gegen das „Systematische“ in der Philosophie als Ausgeburt eines idealistisch fehlgeleiteten Denkens gewendet hat, das die „Welt“ um eine Metaphysik der Identität – des „Subjekts“, der Geschichte, des Sinns – gruppieren will und das auf die Erkenntnis einer „Totalität“ aus ist.

Hingegen war Nietzsche in den achtziger Jahren wiederholt der Lockung ausgesetzt, „seine Philosophie“ auszuformulieren, eine Tendenz, die sich an zahlreichen Textstellen dokumentiert, in Briefen und Vorankündigungen, in Plänen und Vorarbeiten. Im August/September 1885 trat erstmals der Titel „Der Wille zur Macht“ als Titel für das geplante „Hauptwerk“ auf,¹ als programmatische Leitfigur der kommenden Jahre. Bis 1888 reihten sich Entwürfe und Titeländerungen aneinander, bis dann Ende August 1888 Nietzsche endgültig auf eine Fertigstellung des Werks verzichtete; im Bemühen um „seine Philosophie“ war er nach langem Hin und Her an eine unüberschreitbare Grenze gestoßen, die ihn schließlich nach 1888 zu schweigen zwang. 1901, ein Jahr nach dem Tod Nietzsches, erschien eine posthume Kompilation aus den Materialien des Nachlasses,² die zwar einem dürftigen Plan Nietzsches vom 17. März 1887 folgt, ansonsten aber arbiträr, unvollständig und tendenziös ist. Erst 1967 – 1977 wurde im Rahmen einer kritischen Gesamtausgabe eine streng chronologische und vollständige Nachlaßedition besorgt, die es uns ermöglicht, die sich wandelnde Haltung Nietzsches zu seinem geplanten „Hauptwerk“ nachzuverfolgen.³ Meines Erachtens sollte man nun nicht mehr K. Schlechta das Wort reden und den kompletten Nachlaß im Vergleich mit den von Nietzsche selbst während der achtziger Jahre in

¹ Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (= KSA), Bd. 11, hg. von G. Colli und M. Montinari, (München und Berlin/New York 1980) 619.

² Zusammengestellt wurde die Kompilation von Peter Gast unter der fatalen Mitwirkung von Nietzsches Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche.

³ Vgl. Anm. 1.

Druck gegebenen kleineren Schriften für obsolet, da unautorisiert, erachten. Vielmehr ginge es inzwischen darum, aus den verstreuten Notizen eine Philosophie herauszulesen, unter die Nietzsche „einen Strich ziehen“⁴ mußte, bevor sie ausformuliert war.

1. Die Genealogie des abendländischen Nihilismus

Unter dem Blickwinkel eines kritischen „historischen Sinns“, wie ihn sich Nietzsche zu eigen macht, entblößt sich die bisherige Geschichte der menschlichen Gattung als Trümmerfeld, auf dem sich nicht bloß die Schädel der Völker, sondern gleichfalls die Gerippe monströser „Werte“ auftürmen – unter der dünnen Vegetationsdecke zeitgenössischer Kulturblüten. Die sakrosankten Heiligtümer unserer „höchsten Werte“ erscheinen in einem anderen Licht, wenn ihrer Herkunft nachgespürt wird und sich am historischen Anfang der Werte nicht die Identität ihres Ursprungs, sondern ein unstimmliges „Anderes“ markiert.⁵ „Genealogische“ Darstellung will heißen, daß die kulturellen Werte und „Sinne“ – eine völlig undefinierbare Synthesis von „Sinnen“, von interpretativen Zurechtmachungen der Erfahrungsgegenstände – weder auf eine lineare Entfaltung zurückblicken können noch a limine eines noblen Ursprungs sind. Der Analytiker, der nach der „genealogischen“ Methode vorzugehen weiß, sichert noch die unscheinbarsten Spuren einer dispersiven und verdeckten Genese – darin gleicht er dem Psychoanalytiker –, um schließlich „Herkunfts-Hypothesen“ geltend machen zu können, in denen die „Logik“ der Ereignisgeschichte transparent wird, eine „Logik“, die die metaphysische Geschichtsliniertheit Lügen straft und die Ereignisse der „Genealogie“ an die Knotenpunkte sich durchkreuzender Fäden heteronomer Herkunft setzt. Solche Ereignisse, Einschnitten gleich, verweisen auf die Variation und Umkehrung fundamentaler (Kräfte-)Verhältnisse, auf Verstellungen und Bedeutungsverschiebungen. Der Text der Metaphysik – der diskursive Raum, in dem die prinzipiellen „Werte“ ihren Platz gefunden haben – zeigt diese Verstellungen, und er zeigt auch ein Nebeneinander von Auslassungen und „Abkürzungen“, letztere als Fiktionen einer totalisierenden Metaphysik.⁶

Nietzsches Kulturkritik ist eine ins Mark treffende Kritik, die sich nicht einfach an der „Negativität“ des Bestehenden entzündet – in diesem Sinn geht Nietzsche anti-dialektisch vor –, vielmehr ihre Wertungen aus der Genealogie der „höchsten Werte“ bezieht und „...zugleich den Wert der Herkunft und die Herkunft der Werte“⁷ ins Auge faßt. Ihm gilt die Genealogie der Werte als Dokumentation der

⁴ F. Nietzsche, NW III, 1274, Brief an Carl Fuchs vom 14. Dezember 1887 (zit. nach der Ausgabe von K. Schlechta [Hg.], Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden [München 1966]).

⁵ M. Foucault, Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in: A. Guzzoni (Hg.), 90 Jahre philosophische Nietzsche-Rezeption (Königstein/Ts. 1979) 110.

⁶ Vgl. J.-M. Rey, Die Genealogie Nietzsches, in: F. Châtelet (Hg.), Geschichte der Philosophie (Frankfurt a. M. 1975) Bd. VI, 151 ff.

⁷ G. Deleuze, Nietzsche und die Philosophie (München 1976) 6. Nach Deleuzens Lesart kommt es

abendländischen Geschichte, als Darstellung ihrer Grundtendenz: des „Nihilismus“.⁸ Diese „nihilistische“ Grundtendenz bedeutet, auf eine prägnante Formel gebracht, daß die höchsten Werte sich selbst entwerten.⁹ Der „Nihilismus“ ist die konsequent zu Ende gedachte Logik der Genealogie unserer Werte; er bedeutet ihr notwendiges Attribut, mit dem alles behaftet ist. Noch verallgemeinernder als Nietzsche selbst führt Emanuele Severino – der über Heidegger hinaus zu denken bemüht ist – die „Ver-Nichtung“ (Nietzsche) des Seienden innerhalb des abendländischen Horizonts auf ein Prozeßdenken zurück, das von jedem Ding behauptet, es sei erst nicht(s) gewesen und werde nicht(s) mehr sein, mit anderen Worten: „...daß die Wirklichkeit Geschichte ist“, und zwar eine in sich destruktive Geschichte.¹⁰ Als Grundtendenz der abendländischen Geschichte – die Nietzsche zumeist mit der Gattungsgeschichte in eins setzt – ist der „Nihilismus“ zwangsläufig, solange die lebensverneinenden „reaktiven Kräfte“ eine Dominanz geltend machen können, und zwar gerade in der Vorspiegelung zwingender „Ideale“, die sich letztlich der Schwäche und dem Ressentiment verdanken. Die Bewegung der Geschichte unter dem Vorzeichen einer reproduktiven Ökonomie zeitigt zwei Resultate: zum einen die „Mediokrisation“ der Individuen, zum andern die Selbstentwertung vernutzter Ideale.¹¹ Nicht infolge einer erdrutschartigen Destruktion wurden die bisherigen Werte begraben, sondern im Verlauf einer sukzessiven Entwertung, denn unter den Kräften, die im Namen eines jeweiligen „höchsten Wertes“ protegiert worden waren, befanden sich solche, die sich später gegen diesen „höchsten Wert“ wendeten.¹² Nach und nach wurden gewisse Werte als illusionäre Lügen aufgegeben und substituiert, obgleich ihre Nützlichkeit außer Frage stand; sie waren Palliative und Heilmittel im Sinne der Selbsterhaltung der menschlichen Gattung, im Sinne eines Nivellements, das den „reaktiven“ Kräften zum Triumph verhalf, die Schwachen und Mittelmäßigen begünstigte und derart „...die höchsten Erscheinungen desselben (scil. des Lebens) mit sich selbst zu

darauf an, die Werte selbst entsprechend ihrer Herkunft zu bewerten. Man müsse sich fragen, woraus und wie sich „der Wert der Werte“ ergeben hat. „Dies ist das Wesentliche: Das *Hobe* und das *Niedrige*, das *Vornehme* und das *Gemeine* sind keine Werte, sondern stellen das differentielle Element dar, aus dem der Wert der Werte selbst sich erst ableitet.“ (Ebd. 5f.) Dieses differentielle Element werde durch die Genealogie jeweils aufgewiesen und bezeichnet.

⁸ Insofern Nietzsche das Stichwort „Nihilismus“ von Bourget übernahm, der diesen – über die Perspektive der russischen Anarchisten hinaus – in einen beziehungsreichen zeitdiagnostischen Kontext gestellt hatte, übersteigt Nietzsches Begriffsgebrauch sowohl ein verengtes politisches als auch ein erkenntnis pessimistisches Verständnis.

⁹ NW III, 557

¹⁰ E. Severino, Das Nichts ist nicht unschuldig, in: Probleme des Nihilismus. Dokumente der Triester Konferenz 1980 (Berlin 1981) 13.

¹¹ Vgl. P. Klossowski, *Circulus vitiosus*, in: Nietzsche aujourd'hui? (Paris 1973) Bd. I, 95 ff. Klossowski schreibt: „Ainsi, pour Nietzsche, l'espèce humaine, du moment qu'elle doit se prononcer par la production pour se maintenir au niveau de l'homme, ne le peut que par l'absurdité d'une réduction totale de ses ressources morales par le travail même.“ (Ebd. 99) Absurd – oder besser gesagt: paradox – an dieser Entwicklung ist, daß die Tendenz der ökonomischen Verdurchschnittlichung der Individuen eine Gegentendenz mit sich bringt, nämlich die der De-moralisierung des Menschen, wodurch die „Ausscheidung eines *Luxus-Überschusses der Menschheit*“ (KSA 12, 462) möglich wird.

¹² NW III, 852

entzweien suchte“.¹³ Und dennoch ruinierten sich diese Irrtümer selbst und gingen der Reihe nach an ihrer Unheiligkeit, Immoralität und Skepsis zugrunde, da alle drei – Religion, Moral und Philosophie – psychologische Fehlgriffe, physiologische Verwechslungen, Paralogismen waren. In ihnen kam nichtsdestoweniger ein „Wille zur Macht“ zum Ausdruck, aber als Ausdruck einer „Nervenschwäche“, einer absteigenden Linie der Gattungsgeschichte, die verschlungen in den allgemeinen Erschöpfungszustand der *décadence* mündete, welche im Nihilismus ihr „logisches“ Pendant fand. Die Moral löste die Religion ab, sobald die reaktiven Kräfte keinen allgewaltigen Gott mehr ertragen mochten und sich an seine Stelle setzen wollten. Die Philosophie destruierte die Moral, weil sie davon Abstand nehmen mußte, von einer „falschen“ Welt – Vorspiegelung der Moral – getäuscht zu werden. Doch „wir wissen, daß die Zerstörung einer Illusion noch keine Wahrheit ergibt, sondern nur ein *Stück Unwissenheit* mehr, eine Erweiterung unseres ‚leeren Raumes‘...“.¹⁴ Die Sukzession/Substitution der Irrtümer implizierte jeweils eine Gebietsverkleinerung des verworfenen Idols, was nicht hinderte, den Kräften, die hinter diesen Irrtümern standen, neue Terrains und Exerzierplätze zu überlassen, mit dem Effekt einer christlich infiltrierten Moral und einer moralinsauren Philosophie. Auch die Ästhetik blieb davon nicht unberührt.

2. Der „Wille zur Macht“ und das Dilemma einer „perspektivischen“ Kritik

Ein neues Prinzip zu setzen – und darum war es Nietzsche zu tun – bedeutet geschichtlich, dieses Prinzip sowohl unumgänglich in der Darstellung der „nihilistischen“ Geschichtsbewegung zu verankern als es auch zum Prinzip einer „neuen Wertsetzung“ zu erheben; Analyse und historisch-praxeologische Umsetzung der Analyse in eine „Umwertung der Werte“ gehen Hand in Hand. Dieses Prinzip bezeichnet Nietzsche als den „Willen zur Macht“,¹⁵ wohl wissend, daß der „Wille“ nur als Zeichen zu setzen ist – wobei im Zeichen ein „Symptom“ sich mitkonstituiert –,¹⁶ dessen nominale Einheitlichkeit allerdings einem Begreifen des „Willens“ den Weg versperrt. In Nietzsches Bemerkung: „Es gibt *keinen*, Willen‘: das ist nur eine vereinfachende Konzeption des Verstandes...“,¹⁷ wird eine Aporie angedeutet.

Die An-Setzung des „Willens zur Macht“ verlangt jedoch eine Bestimmung desselben, die über die „Leere“ eines an-sich-seienden und gänzlich unbestimmten

¹³ NW III, 866. Die höchsten Erscheinungen des Lebens: auch die dem Menschen eigene Potenz zu kultureller Komplexität.

¹⁴ NW III, 446.

¹⁵ In Nietzsches Spätphilosophie stützen sich drei Leitbegriffe – ein kosmologischer, ein ontologischer und ein geschichtsphilosophischer – gegenseitig. Vgl. dazu Heidegger: „Ewige Wiederkehr, Wille zur Macht, Umwertung, das sind die drei Leitworte, unter denen das Ganze des geplanten Hauptwerkes mit je verschiedener Lagerung steht.“ (M. Heidegger, Nietzsche, Bd. I [Pfullingen 1961] 25).

¹⁶ Vgl. J.-M. Rey, a. a. O. 153.

¹⁷ NW III, 913. Ebenso folgende Stelle: „Wille‘ – eine falsche Verdinglichung.“ (KSA 12, 26)

Einheits-Willens – die Kantkritik Hegels erneuert sich in Nietzsches Kritik an Schopenhauer – hinausgeht. Nietzsche führt deswegen auch mehrere Bestimmungen an: Der „Wille zur Macht“ ist ein Vermögen, eine Konstellation von „Kraft“, über sich hinauszugreifen, sich auf ein Anderes zu beziehen, um sich im Ausgriff seiner zu bemächtigen; er strebt stets nach einer relativen Steigerung seiner selbst, nach einem je eigenen „Mehr“; er kennt weder „Kausalität“ noch „Ziel“ – ohne diese äußerlichen Bestimmungen ist er „frei“ –, vielmehr ausschließlich seine eigene Wirksamkeit. Es konnte Nietzsche nur darum gehen, im Gegenzug zu den Konstruktionen der Metaphysik eine „objektive“ Wertsetzung¹⁸ zu apostrophieren, um in materialistischer Absicht das Hirngespinnst einer idealistischen Moral vertreiben zu können. Das Sein bestimmt das Sollen,¹⁹ ohne „moralische“ Hintergedanken. Verzichtet man auf Konstruktionen metaphysischer Provenienz, „... so bleiben keine Dinge übrig, sondern dynamische Quanta, in einem Spannungsverhältnis zu allen andern dynamischen Quanten, deren Wesen in ihrem Verhältnis zu allen andern Quanten besteht, in ihrem Wirken auf dieselben. Der Wille zur Macht nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein *Pathos* – ist die elementarste Tatsache, aus der sich erst ein Werden, ein Wirken ergibt...“²⁰ So positivistisch der erste Teil dieser Aussage klingen mag, so sehr sträubt sich Nietzsche gegen „mechanistische“ Pseudo-Erklärungen, die er als „Sinnen-Vorurteil“ und „Zeichensprache“ ablehnt. Denn im „Willen“ kommt eine Dynamik zum Tragen, die im Bereich des Organischen spürbar wird, insofern einem erstrebten „Maximal-Gefühl von Macht“ ein affektives Korrelat zuzuordnen ist. Als Lustgefühl, als vorbewußte „Differenz-Bewußtheit“ knüpft dieses Korrelat eben an der Differenz, mithin an der Vielfalt der Kräfte an.

Nietzsche kommt es in nuce auf das Zusammenspiel der Kräfte an, auf den „Willen zur Macht“, der auf dem Schauplatz, auf dem die Kräfte, „aktive“, d. h. nach Macht ausgreifende, und „reaktive“, d. h. in der ausgreifenden Bewegung gehemmte,²¹ sich aufeinander beziehen, Metamorphosen eingeht, zum Verwandlungskünstler wird. In diesem Zusammenhang führt Nietzsche allegorische Umschreibungen ein, in denen eine tiefe „Weisheit“ aufscheine: die „Maske“, den „Tanz“, das „Fest“. Die Destruktion der metaphysischen Teleologien fordert eine Versetzung der traditionellen Begriffe, ja eine völlig „neue Sprache“. Die Uner-schütterlichkeit der traditionellen Begriffe geht auf eine Verleugnung zurück: auf

¹⁸ NW III, 586.

¹⁹ M. Heidegger, a. a. O. 42.

²⁰ NW III, 778. Nietzsche versteht „Pathos“ im griechischen Wortsinn, der eine subjektive und eine objektive Komponente einschließt und damit das sich ereignende (Miß-)Geschick mit dem (leidenden) Erdulden verbindet. In „Die Geburt der Tragödie“ setzt Nietzsche – um eine Neueinschätzung des Tragischen bemüht – das „Pathos“ gegen die epische „Handlung“ (NW I, 73). Karl Heinz Bohrer weist darauf hin, inwiefern Nietzsches Betonung des „Pathos“ „dem Schema der rhetorischen Affektenlehre seit Aristoteles eigentümlich (ist)“ (K. H. Bohrer, *Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des „Scheins“*, in: ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* [Frankfurt a. M. 1981] 127). Die wesentlich „rhetorischen“ Momente in Nietzsches Philosophie sind schon seit Jahren Gegenstand der Nietzsche-Forschung.

²¹ NW III, 859.

die Verleugnung der „metaphorischen“ Relationalität eines jeden Begriffs, jenes dunklen mythologischen Umfelds, innerhalb dessen sich der diskursive Begriff konstituiert. Setzt sich Nietzsche von den Begriffskonstruktionen des zeitgenössischen Diskurses ab, so zieht er sich auf die Dunkelzone der Metaphorik zurück, um von dort aus gegen die Metaphysik operieren zu können – um den Preis einer Selbst-Entzweiung, die sich diskursiv als Dilemma erweist.

Dieses Dilemma kristallisiert sich da aus, wo Nietzsche auf eine „Umwertung der Werte“, einen Vorzeichenwechsel dringt und doch die neue Saat nur auf demselben Feld aufgehen kann, auf dem der abendländische Nihilismus bisher seine Ernte eingebracht hat. Welch ein Paroxysmus der Kritik, die die Symptome des Nihilismus am eigenen Leibe verspürt, die alle malignen Stadien dieser europäischen Krankheit durchläuft, die gar diese Krankheit mit einem körpereigenen Serum kurieren will! In der Kritik Nietzsches langt der Nihilismus an seinem Wendepunkt an: Der auf die Schwäche reaktiver Kräfte zurückgeworfene Nihilismus, der sukzessiv die höchsten Werte verneinte, verneint zuletzt sich selbst und schafft damit den großen Sprung, bejahen zu können, oder präziser: im Willen, sich selbst zu überwinden, die zukünftige Bejahung vorbereiten zu können. Bejahung will nicht das „Ja und Amen“ des Esels heißen, vielmehr das „Ja-sagen zu dem, was erreicht ist“,²² was also „erreicht“ und nicht verfehlt ist, was wert war, erreicht zu werden, ohne es nach den bisher gültigen Werten zu beurteilen.

Die „ewige Wiederkehr“, Nietzsches dritter Leitbegriff,²³ gemeint als „die extremste Annäherung einer Welt des Werdens an die des Seins“,²⁴ soll eine philosophische Quadratur des Kreises leisten: das Vorwärtsdrängen des modernen Europäers mit der indifferenten (Schein-)Zyklizität der Natur in eins zu denken. Das ist zumindest ein frappanter Kompromiß zwischen zwei weit auseinander liegenden Ebenen. Weder die Interpretationshilfe eines ethischen Imperativs²⁵ noch die ex post freudianisch inspirierte Erklärung, das „verdrängte“ Sein kehre ungebeten wieder, kommen Nietzsches Kompromißbildung nahe. Aufschlußreich ist indes eine leicht zu übersehende Notiz im Nachlaß: „Die Lehre von der ewigen Wiederkehr: als seine (scil. des Nihilismus) Vollendung, als *Krisis*.“²⁶ Eine „Krisis“ trennt immer zwei status rerum, zeitlich wie inhaltlich. Die „Krisis“ des abendländischen Nihilismus epochalisiert demnach sogar die „ewige Wiederkehr“, insofern jede Krise ihren Gehalt neu faßt. Unsere späte und anhaltende Krise besteht darin, daß wir einer Erklärung des Immergleichen bedürfen, weil wir alles Darüberhinaus bereits vorweggenommen haben. Jedes Novum ist von vornherein desavouiert, es sei denn, man betrachtete das „Nihil novi sub sole“ als raffinierte Ausflucht – als Plädoyer für eine immer schon dagewesene und virtuelle Vielfalt, über die wir blind hinweggegangen sind.

Nietzsche entklammert die Gegenstände seiner Betrachtung, nimmt der Klam-

²² NW III, 547.

²³ Vgl. Anm. 15.

²⁴ NW III, 895. Vgl. dazu auch den allzu überhöhten, naiv ganzheitlichen Passus: „Über ‚mich‘ und ‚dich‘ hinaus! Kosmisch empfinden!“ (KSA 9, 443)

²⁵ Vgl. K. Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen (Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 7/1979) 198.

²⁶ KSA 12, 339.

mer den Nimbus des „Wahren“ und verhilft damit einer grundlegenden Vieldeutigkeit zu einem kaleidoskopischen Changieren. Die „Welt“ zeigt sich ihm als Nebeneinander von „Kraftzentren“, die den Raum um sich herum gestalten wollen – wobei der Mensch nicht a priori im Zentrum der Welt steht – und die eine „komplexe Form von Spezifität“²⁷ ins Spiel bringen, welche sich nur perspektivisch erfassen läßt. „Unser Erkenntnis-Apparat (ist) nicht auf ‚Erkenntnis‘ *engerichtet*“,²⁸ und was wir als „Wahrheit“ hochhalten, ist ein Irrtum, an dem das Leben uns festhalten läßt, auf daß wir uns der Gegenstände bemächtigen. Das Leben zwingt uns, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu vereinfachen, doch wir werden diesem Imperativ eher gerecht, wenn wir unsere Relation zu vielem anderen entdecken, wenn wir das freie Spiel der Kräfte anerkennen, wenn wir an den jeweiligen Ort treten, wo ein Spiel stattfindet, wenn wir den Topos, die „Perspektive“ wechseln. Der Begriff der „Perspektive“ in seiner doppelten Bedeutung – von standortgebundenem Blickwinkel und Ausblick auf die Zukunft – tritt bei Nietzsche epistemologisch an die Stelle dialektischer „Bestimmung“. Erkennen bleibt an den Nutzen für den Wissenwollenden gebunden. Mehr als einen „Phänomenalismus“ der Erfahrungswelt behaupten zu wollen, ist in Nietzsches Augen illusionär. Es gibt eben ausschließlich „erdichtete kleine Welten“, die jedes Kraft-Wesen um sich herum schafft, in Abhängigkeit von benachbarten und konkurrierenden Kraft-Wesen. Vorgreifend sei gesagt, daß auch die „artistische Weltbetrachtung“ – sozusagen die antimetaphysisch-„ästhetische“ Perspektive – nur eine neben mehreren ist.²⁹ Perspektivisch gesehen läßt sich also die „artistische Weltbetrachtung“ nicht vor anderen Interpretationsweisen auszeichnen.

Nietzsches Erkenntniskritik führt einen „Schnitt“, der den Gegenstand der kritischen Betrachtung zerstückelt und fragmentiert, eine Methode, die dem Eklektizismus diametral entgegengesetzt ist und doch von manchen Verächtern Nietzsches als Eklektizismus abgetan wird. Nietzsches Kritik muß unsystematisch bleiben, auf die zurechtrückende Klammer der Systematik verzichten, um aus der fragmentarischen Realität Spuren und Tendenzen einer Genealogie herauszulesen, die sich auf der Ebene des „Willens zur Macht“ entfaltet. Diesseits einer „neuen“ Wertsetzung liegen die Perspektiven verstreut und werden allein durch eine Genealogie gebündelt, die noch nicht vollendet ist. Nietzsche ersetzt die totalisierenden „Sinn“-Konstruktionen des metaphysischen Denkens durch eine perspektivische Ansetzung von „Werten“, die das in sich zersplitterte Sein uns aufgibt; „Werte“ erweisen sich als Steigerungsbedingungen für die komplexen Gebilde des Werdens.³⁰ Eine solche Ersetzung bürdet sich aber diejenigen Schwierigkeiten auf, die im Diskurs sich einstellen, wenn die Geltung einer Aussage nicht mehr in Absehung von ihrer Genesis beanspruchbar ist, was ja eine „genealogische“ Betrachtung erheischt hat. Das Dilemma Nietzsches stellt sich als eine Schwierigkeit des Geltendmachens der „Umwertung“ heraus, als Problem der Durch-

²⁷ NW III, 705.

²⁸ NW III, 440.

²⁹ Vgl. NW III, 867.

³⁰ NW III, 685.

Setzung innerhalb des Diskurses. Während Religion, Moral und Philosophie als die Grundweisen der Durchsetzung von Werten diskursiv auftreten – nicht aber selbst die höchsten Werte sind³¹ –, steht eine diskursive Formulierung der „neuen“ Werte aus, deren fundamentum in re der „Wille zur Macht“ ist.

Das Dilemma Nietzsches resultiert aus der neuen Situation, in die er sich und uns stellt, an den Schnittpunkt zweier Linien, die das Dilemma erzeugen: einerseits gilt es den Erkenntnis- qua Simplifikationsprozeß zu „vollenden“ – wie der Nihilismus zur Vollendung gebracht werden muß –, andererseits treten dadurch die Kräfte in ein anderes Verhältnis zueinander, in ein anderes Verhältnis, das einen neuen Typus von Qualität und „Sinn“ hervorbringt – wie der „Übermensch“ der Untergang des reaktiven Menschen sein werde. Zweifelsohne war der Antrieb für Nietzsche, eine „Philosophie“ zu entwerfen, der, diskursiv Geltungsansprüche stellen zu können.³² Das Dilemma einer perspektivischen Kritik fand hingegen nur eine individuelle Lösung: die des Wahn-Sinns.

3. Die Kunst als letztes Asyl im Jahrhundert des „ästhetischen“ Menschen

Zu Beginn des Abschnitts „Der Wille zur Macht als Kunst“ in der posthumen Ausgabe des Nachlasses (1901) steht ein ätzendes Resümee: „Unsere Religion, Moral und Philosophie sind *décadence*-Formen des Menschen. – Die *Gegenbewegung*: die *Kunst*.“³³ Die Kunst ist das letzte Asyl, das sich der abendländische Nihilismus zugesteht, nachdem die Mystifikationen des „Heiligen“, des „Guten“ und des „Wahren“ ihre vormalige Wertschätzung eingebüßt haben. Wenn Nietzsche der Kunst einen solchen Rang einräumt, sollte man miteinbeziehen, daß schon vor ihm die „ästhetische Produktion“ zum Schibboleth der Ideengeschichte erklärt worden war, um den Menschen inmitten einer verändert begriffenen „Natur“ zu resituieren. Bei Schiller und Friedrich Schlegel, im sog. „Ältesten Systemprogramm des Deutschen Idealismus“ (1796 oder 1797) sowie im „System des transzendentalen Idealismus“ (1801) von Schelling geht der Geist einer neuen Zeit um, lange bevor Nietzsche der ästhetischen Perspektive einen bevorrechtigten Platz zuerteilt hat. Das 19. Jahrhundert ist, mit Dilthey zu sprechen, ein Jahrhundert des „ästhetischen“ Menschen, vor und nach Nietzsches Einsatz.

³¹ Vgl. M. Heidegger, a. a. O. 34.

³² Nietzsche hatte noch 1885 geplant, „seine Philosophie“ diskursiv auszulegen, im Hindurchgang durch die traditionellen Disziplinen der Philosophie: „Logik. Physik. Moral. Kunst. Politik.“ (KSA 11, 629) – im Sinne einer Einordnung seiner neuen Wertsetzung.

³³ NW III, 717. Schon in „Die Geburt der Tragödie“ war zu lesen „...denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*“ (NW I, 40). Volker Gerhardt bemerkt dazu, „daß von ästhetischer Rechtfertigung nach 1872 kaum noch die Rede“ sei (V. Gerhardt, Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, in: Nietzsche-Studien 13 [1984] 378). „*Nur als Künstler*“ könne man noch auf den Gedanken der ästhetischen Rechtfertigung verfallen, kommentiert Gerhardt Nietzsches spätere Skepsis (ebd. 386). Statt um eine Rechtfertigungs-Relation ging es Nietzsche in den achtziger Jahren um eine Neubewertung der Position der Kunst.

Schon an der Schwelle zum 19. Jahrhundert waren „Ästhetik“ und „Naturphilosophie“ eine verschworene Liaison eingegangen,³⁴ was deutlich macht, daß die Krise der „Subjekt-Objekt“-Problematik durch einen Umbruch im Naturbegriff ausgelöst worden war: Die „Natur“ war nach dem Scheitern einer an der Klassifikation des Sichtbaren orientierten „Naturgeschichte“ zu einer im modernen evolutionistischen Sinne dynamischen „Natur“ geworden, deren Zeitlichkeiten den Menschen dezentrieren, während die sich überschlagenden Entdeckungen der Physik diese ohnehin desillusionierende Dynamik der langen Zeitläufe auf eine Mechanik reduzierten – z. B. in der „kinetischen Gastheorie“ nach 1850 –, in der die Welt als ein Aggregat blinder Atome entzaubert dalag. Je weniger die gesellschaftliche Entwicklung – nach enttäuschenden Revolutionen und in Anbetracht restaurativer Tendenzen – noch als Folie für „Vernunft“ in Frage kam, desto stärker wurde die Intelligenz von der „Natur“ als letzter Instanz angezogen. Schelling erhoffte sich in der Kunst die absolute Einheit des Subjektiven und Objektiven, die Vermittlung von Mensch und Natur, nicht außerhalb des produktiven Subjekts, sondern in seinem Innern, wo sich das „absolut Unbewußte“ der „Natur“ reflektiert. Um sich nicht mit der restaurativen gesellschaftlichen Macht identifizieren zu müssen, identifiziert sich das „Genie“ mit der Macht der „Natur“, seiner inneren Triebfeder. Wenn Hegel später zur Feststellung gelangte, daß die zeitgenössische „romantische“ Kunst ihren Ausgriff auf das Absolute eingebüßt hat, seit die „Subjektivität“ des Künstlers in der ästhetischen Produktion den Ton angibt, diagnostiziert er das Zerfallen einer „idealen“ Kunst, die sich anbahnende Dissolution der Kunst in ebenso viele Richtungen wie Künstler. Der Zwiespalt, in dem sich die Kunst im 19. Jahrhundert befindet, zwischen dem Zerfall ihrer Auralität und der Nominalisierung ihrer Gattungsformen auf der einen und ihrer gesteigerten Signifikanz für die Sinnstiftung einer Epoche auf der anderen Seite, mündet in eine radikale Neubestimmung der Kunst. Diese Neubestimmung leugnet implizit die traditionelle Leistung der Kunst, integral auf ein der „Welt“ Transzendentes zu verweisen, die Gegenstände auf eine ferne „andere“ Sphäre hin durchsichtig zu machen, und verlegt statt dessen die Brüchigkeit der Erfahrung in die einzelnen Gegenstände selbst. Wagners Versuch, auf das „Gesamtkunstwerk“ der attischen Tragödie, die öffentliche und integrale Kunst der Griechen, zu rekurrieren, um der Kunst erneut einen zentralen Platz in der abendländischen Kultur einzuräumen,³⁵ wäre eine ungleichzeitige Antwort auf die Problematik der Kunst gewesen, hätte Wagner seine Kunst nicht in den Dienst der Publikumswirkung gestellt und hätte das eigentlich anachronistische „Gesamtkunstwerk“ keine Nähe zum modernen „Ästhetizismus“, zu einer expansiven Mystifizierung des Ästhetischen bewiesen. Eine solche, in alle Spalten einer brüchig gewordenen

³⁴ Vgl. O. Marquard, Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie (Frankfurt a. M. 1973) 89ff.

³⁵ Das Verhältnis von Kunst und Philosophie, ihre im Gang der Geschichte wechselseitige Substituierbarkeit, wie sie sich Wagner darstellt, erhält in folgender Sentenz eine programmatische Formulierung: „Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie; wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an.“ (R. Wagner, Die Kunst und die Revolution, in: ders., Schriften ausgewählt von E. Voss [München-Wien 1976] 160)

bürgerlichen Gesellschaft eindringende Ästhetisierung war im Nachklang romantischer Kunst zum Erkennungszeichen moderner *décadence*-Kunst geworden. Die Stellung der Ästhetik zur „Natur“ hatte sich verschoben, hin zu einer konfrontativen Auseinandersetzung im Innern des Künstler-Subjekts, hin zu einer zynischen Wendung gegen alles „Natürliche“. Mit aller Intensität und selbstverstümmelnder Gewalt schleuderte der *décadence*-Künstler das artifizielle Kunstprodukt gegen die Altäre einer bürgerlich domestizierten und banalisierten „Natur“. Humor und Ironie mußten ideengeschichtlich dem Zynismus weichen.³⁶ Die Frontstellung der *décadence* gegen ein verfälschtes „Natürliches“ konnte nur um den Preis instituiert werden, daß der Künstler seine Existenz an die Kunst abtrat, daß er seine Existenz als Dispositiv ästhetischer Produktion betrachtete, daß er sich zwang, seine Existenz zu „entnatürlichen“ und zu ästhetisieren. Darüber sprechen die Biographien von Flaubert, Baudelaire, Verlaine oder Oscar Wilde Bände. Ihre moderne Hermetik schulden die neuen ästhetischen Formen einer „Autonomie“ des Künstler-Subjekts, die sich gerade darüber konstituierte, daß sich das Individuum einer totalisierten Ästhetisierung ergab und sich in die Immanenz einer ästhetisch-artifiziellen Eigenwelt verlor.

An einer forcierten Ästhetisierung des Daseins hatte Nietzsche – was seine Wirkungsgeschichte eindrucksvoll dokumentiert – erheblichen Anteil. Doch ähnlich wie Marx, nur un-moralischer, macht Nietzsche sich einerseits für eine perspektivische „Vermenschlichung der Natur“,³⁷ andererseits für eine sittliche „Vernatürlichung des Menschen“ stark; letzterer gibt er in seinem Jahrhundert gesteigerte Chancen. Gleichwohl gehört die Kunst „*nicht zur Natur, sondern allein zum Menschen*“³⁸ und beruht vollkommen auf der „vermenschlichten Natur“. Zwar trifft Nietzsche keine evaluative Unterscheidung von Natur- und Kunstschönem, doch bevorzugt er eine natürlichere „Stellung“ des Menschen zur Kunst.³⁹ Sein Bogenschlag zwischen Natur und Kunst ist allerdings nicht dialektisch-wechselseitig, sondern vielmehr eine perspektivische Annäherung beider.

In der Aussage: „Zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt gibt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein *ästhetisches* Verhalten ... eine nachstammelnde Übersetzung in eine ganz fremde Sprache“⁴⁰ knüpft Nietzsche an die oben umrissene „Subjekt-Objekt“-Problematik an. Er will aber die Fesseln des abendländischen Nihilismus sprengen, indem er auf die aktiven, lebensbejahenden Kräfte setzt, die im Kräftespiel des Nihilismus ein Schattendasein fristen. Denn obgleich die lebensverneinenden Kräfte bislang die Oberhand behielten, was „das Reaktivwerden aller Kräfte“⁴¹ als Grundtendenz der Gattungsgeschichte dokumentiert, ist

³⁶ „Der nihilistische Künstler verrät sich im Wollen und Bevorzugen der *zynischen Geschichte*, der *zynischen Natur*.“ (NW III, 617)

³⁷ KSA 12, 17.

³⁸ KSA 8, 458 (1876/1877).

³⁹ NW III, 617.

⁴⁰ KSA 1, 884.

⁴¹ G. Deleuze, a. a. O. 181.

die Genealogie der nihilistischen Werte nicht eindeutig: nach wie vor wirkt der „Wille zur Macht“ im Verborgenen, und „der Nihilismus als normales Phänomen kann ein Symptom wachsender *Stärke* sein oder wachsender *Schwäche*“.⁴² Zumal seine Zeit begreift Nietzsche als durch und durch widersprüchlich, als die Zeit der extremsten Widersprüche. Er läßt aber auch minder starke Zeitalter und Charaktere gelten.

Wir vermögen nicht aus der Genealogie des Nihilismus auszuscheren, solange wir an die „Wahrheit“ glauben, denn der „Wille zur Wahrheit“ ist der bislang letzte Verweser des Nihilismus. Nun aber erweist sich dieser „Wille zur Wahrheit“ schlicht als eine Form des „Willens zur Illusion“, wie ja bereits die Moral ihre tiefe Immoralität zum Vorschein gebracht hatte. In Nietzsches Augen ist die Kunst, die als Kunst der Lüge die Welt in ihrer Antinomie anerkennt, die es nicht mehr nötig hat, zwischen „gut“ und „böse“, „wahr“ und „falsch“ zu unterscheiden, die „einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens...“.⁴³ Eine solche Hoffnung, ein solches Hohelied sind jedenfalls von einer neuen Wertsetzung abhängig, die die Gefahr einer Vermoralisierung oder Vergeistelung der Kunst konterkarieren will. Zwar soll die Kunst in die Lücken stoßen, die im Zuge der Selbstentwertung der philosophischen „Wahrheit“ aufklaffen, doch weder im Sinne einer idealistischen Verkleidung des „Schönen“ noch im Sinne einer nicht weniger idealistischen „l'art pour l'art“-Parole. Wenn es der Kunst zukommt, die Metaphysik sich neu aufgreifen zu lassen, dann sofern die Kunst auf einer neuen Rangordnung von Sinnlichem und Nichtsinnlichem beruht, sofern sie ein „Rangbegriff“ ist.⁴⁴ Heidegger sieht in Nietzsche den Vollender der traditionellen Metaphysik, gibt aber zu bedenken, daß Nietzsche sich die Frage nach dem Wesen der Wahrheit nicht gestellt hatte. Er nimmt Nietzsches Äußerung: „Meine Philosophie *umgedrehter Platonismus*: je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel“⁴⁵ zum Ausgangspunkt seines Verdikts, Nietzsche sei, weil er den platonischen „Wahrheits“-Begriff übernommen habe, der die Wahrheit „auf dem Wege der Erkenntnis“ sichert,⁴⁶ an der Dialektik von Wesen und Schein gescheitert. Denn – so Heidegger – „nimmt man die Umdrehung allein in dieser Weise, dann bleiben gleichsam die Leerstellen des Oben und Unten erhalten und werden nur verschieden besetzt. Solange aber dieses Oben und Unten die Baugestalt des Platonismus bestimmen, bleibt er in seinem Wesen bestehen.“⁴⁷ So triftig an dieser Kritik sein mag, daß Nietzsche das „Sinnliche“ auch herkömmlichen Wahrheitskriterien entsprechend traktiert hat, so wenig ist die „scheinbare“ Welt schlicht Gegenstück zur „wahren“ Welt. Schließlich wurde „mit der wahren Welt ... auch die scheinbare abgeschafft“,⁴⁸ was heißen

⁴² NW III, 550.

⁴³ NW III, 693.

⁴⁴ Heidegger, a. a. O. 147.

⁴⁵ KSA 7, 199 (1870/1871).

⁴⁶ Heidegger, a. a. O. 188.

⁴⁷ Ebd. 233.

⁴⁸ NW II, 963. Aus Heideggers Sicht *muß* die „scheinbare“ Welt als Gegenstück fallen, wenn die

will, daß der Schein längst nicht mehr dafür taugt, eine einheitlich-durchgängige „Welt“ zu gewährleisten, obwohl er die „Realität“ ausmacht. Nietzsches neue Rangordnung versichert sich einer Ökonomie des „Lebens“, in der die Bedeutung des „Scheins“ verankert ist; „mit der organischen Welt beginnt die *Unbestimmtheit* und der *Schein*“.⁴⁹ Sowohl die „Wahrheit“ als auch der „Schein“ entstammen einer gemeinsamen Sphäre, nämlich einer irrtümlich-perspektivisch gegebenen Realität, doch der „Schein“ ist der auf sich selbst rückbezogene, reflexive „Irrtum“, der sich im „Schein“ selbst ausspricht: der „Schein“ ist das Wesen der Realität. Die abendländische Metaphysik ist deswegen an ihrem Ende angelangt, weil sie sich aus Nietzsches Mund sagen lassen muß, daß ihre bisherigen Fragen falsch gestellt waren. So bleibt ihr nur noch die „Rückkehr zum Mythos“, die schon vor Nietzsche die Apologeten einer neuen Bestimmung der Kunst gefordert hatten. Nietzsche umgeht die Gefahr, den „schönen Schein“ als „Wahrheit“ auszugeben; im Gegenteil reiht er ihn unter die „Irrtümer“ ein. Doch eine weitere Gefahr, modernistischer als das verdeckte Überdauern von Religion, Moral und Philosophie in der Kunst, gemeint ist die lineare Fortsetzung der Genealogie des Nihilismus, der in Gestalt eines neuen „Irrtums“, im Gewand des Ästhetizismus fortlebt, hat sich zu Nietzsches Zeiten erst angedeutet.⁵⁰ Das „*l'art pour l'art*“ mancher Zeitgenossen kam ihm bloß als desperate Verleumdung der Daseinsbedingungen und als Mangel an tonischer Kraft vor. Hätte Nietzsche dem nicht weniger nihilistischen Charakter des „schönen Scheins“ stärker mißtraut, wäre sein Urteil womöglich anders ausgefallen. So aber mußte er auf dem „Willen zur Illusion“ als letztem und höchstem Maßstab der Wertsetzung beharren.

4. Das Tragische im „Willen zur Illusion“

„Wir haben die *Kunst*, damit wir *nicht an der Wahrheit zugrunde gehn*.“⁵¹ Diese Textstelle bliebe zweideutig, übersähen wir das bedeutsame Fehlen der Führungszeichen um den Begriff Wahrheit: Hier geht es nicht um die illusionäre „Wahrheit“ der Metaphysik, die sich selbst verwirft, hier geht es um die furchtbare Wahrheit der Natur der Dinge, um die Wahrheit des Zufalls, des Schicksals, aber auch um die bittere Wahrheit des Nihilismus, der Erschöpfung. „*Chaos sive*

„wahre“ Welt fällt. K. H. Bohrer schließt sich Heideggers Kritik an. Seiner Meinung nach kehrt Nietzsche die metaphysischen Prioritäten einfach um: Da „die Wirklichkeit selbst – so Nietzsche im Anschluß an Schopenhauer und die platonische Philosophie – ein Schein ist, haben wir es ... mit einem ‚Schein des Scheines‘ zu tun. Dieser ‚Schein des Scheines‘ kehrt den von Plato im Höhlengleichnis negativ gedachten Spiegelungs-Effekt positiv um, indem er ein *anthropologisches a priori* erhält.“ (K. H. Bohrer, a. a. O. 122; Hervorhebung von J. K.)

⁴⁹ Zit. nach Heidegger, a. a. O. 246.

⁵⁰ Vgl. die Kultur-Kritik von G. Anders, J. Baudrillard, N. Postman und vielen anderen an der Schein- und imaginären „Hyper-Realität“ der elektronischen Medien, die den am gefälschten und trügerischen Schein orientierten Nihilismus unserer Tage manifestieren und totalisieren, währenddessen die sogenannten „schönen Künste“ ihre materiale Substanz und ihre soziale Funktion einzubüßen drohen.

⁵¹ NW III, 832.

*natura*⁵² lautet, auf eine knappe Formel gebracht, die „entmenschlichte“ Ontologie Nietzsches. Nur so, als indifferent grausame Natur, die des Menschen eigentlich nicht bedarf, kommt das Sein noch in Frage. Dahinter lauert die „Gefahr der Gefahren“, daß alles keinen „Sinn“ habe.⁵³

Nietzsche sucht in der Geschichte der Kunst nach Formen der Bewältigung des Daseins, das uns leiden macht, und er findet sie – wie zuvor Wagner in „Die Kunst und die Revolution“ (1849) – paradigmatisch in der ältesten griechischen Tragödie vor, die „nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte“.⁵⁴ Die Figur des Dionysus steigt vor Nietzsches Augen als Verkörperung des Leidens am „principium individuationis“ auf, als protagonistische Figur, die trotz des Leidens eine Welt bejaht, welche gleichgültig gegen „gut“ und „wahr“ ihre Kreise zieht. Während Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ (1872) in der apollinisch-dionysischen Duplizität noch am Schopenhauerschen Gegensatz von Erscheinungswelt und Welt als Wille festgehalten hat⁵⁵ – Dionysos wagt, hinter den Vorhang der Erscheinungen zu treten, eine Eröffnung des Furchtbaren, die der Betrachter dieser Szene nur imaginär, in Form der apollinischen Verbildlichung, aushalten kann –, wird Dionysos im späten Nachlaß Nietzsches zum Einzelgänger. Ihm gilt nun „*das Sein als heilig genug*, um ein Ungeheures von Leid noch zu rechtfertigen“.⁵⁶ Das Leiden soll nicht nur ertragen werden, sondern dieses Leiden soll als „Lust“ empfunden werden, als Gefühl innerer Macht, gespeist von einem tiefen „Willen zum Ungeheuren, Vielfachen, Ungewissen, Entsetzlichen“,⁵⁷ der nicht einmal vor der eigenen Fragmentierung, vor der rücksichtslosen Zerstörung des „Subjekts“ haltmacht, um daraus spielerisch eine „Vielheit von Subjekten“⁵⁸ zu destillieren. „*In der Vernichtung auch des schönsten Scheins kommt das dionysische Glück auf seinen Gipfel*“⁵⁹ – eine Aussage, die den „Willen zur Illusion“ derart radikalisiert, daß er sich sogar gegen seine eigenen trostspendenden Objektivierungen wendet.

Doch „*wir haben Lüge nötig, ... um zu leben ...*“⁶⁰ und demzufolge müssen wir eine Kunst perspektivieren, die uns die höchste Macht des Falschen zuträgt. In dem Moment, wo Täuschung und Blendung – gegen die der Idealismus Platos zu Feld zog und derentwegen er die Kunst aus seiner Staatsutopie verbannen wollte – zum

⁵² KSA 9, 519 (1881).

⁵³ KSA 12, 110.

⁵⁴ NW I, 61.

⁵⁵ Wenn es bei Schopenhauer etwa heißt, alle Dinge seien herrlich zu *sehn*, aber schrecklich zu *sein* (1851).

⁵⁶ NW III, 773. Im „Mythos von Sisyphos“ (1942) hat Camus dem zu rechtfertigenden Leid ein literarisches Denkmal gesetzt.

⁵⁷ NW III, 792.

⁵⁸ NW III, 473.

⁵⁹ KSA 12, 116. Bekanntlich weichen die diversen Einschätzungen Nietzsches zum Thema „Glück“ extrem von einander ab. Man müsse Engländer sein oder einer der „letzten Menschen“, um sein Glück zu wollen, spottet er. Trotzdem sind Urteile über glücklich – vor allem seitens der Mächtigen – und unglücklich für Nietzsche nicht bar jeder Bedeutsamkeit: Deren Überreste finden sich in allen ästhetischen Urteilen. „Glück“ und „Schönheit“ sind mehrfach verschränkt – äußerst modern.

⁶⁰ NW III, 692.

„Prinzip“ der Kunst erhoben werden, kehren sich die Kräfteverhältnisse um: Die Kunst verdoppelt die Welt nicht länger, um über ihre Grausamkeit hinwegzutäuschen, vielmehr bejaht sie das Grausame und Falsche an der Lebensaktivität und züchtet den dionysischen amor fati.

Das „Dionysische“ ist als äußerste Grenze der Bejahung zu erachten; mythisch verkörpert Dionysos den existentiellen Grenzgänger. Wieder einmal stellt sich heraus, daß Nietzsche einen zweifachen Standpunkt einnehmen muß, diesseits und jenseits der Überwindung des Nihilismus; so oder so ist das Spiel des Willens „unschuldig“, ob die Lüge der Kunst die Realität vergewaltigt oder ob der „Wille zur Wahrheit“ vollends durch den stärkeren „Willen zur Illusion“ beseitigt wird. Insofern die künstlerische „Illusion“ der Realität prinzipiell näherkommt als die „Wahrheit“ der Philosophie, kann die Kunst – und nur sie – Brücken schlagen über den abendländischen Nihilismus hinaus.

Das tragische Leitmotiv der Kunst entwickelt sich aus der – laut Nietzsche – allein „ästhetisch“ überbrückbaren Spaltung von Mensch und Natur, einer Spaltung, die der Mensch als individuierter und historisch seine „Subjektivität“ setzender notwendig erfährt. „Überbrücken“ bedeutet bei Nietzsche die entschiedene Bejahung der Effekte dieser Spaltung, mit denen der Mensch nolens volens zu leben hat. Weder die von Rousseaus Jüngern herbeigewünschte „Rückkehr zur Natur“ noch der Versuch de Sades, die Natur mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, bieten Überbrückungslösungen. Sentimentale Naturalisierungen und gewollte Barbarisierungen können sich ihres moralischen Akzents nicht entschlagen. Gegen eine moralische Sichtweise der „Natur“ setzt Nietzsche eine Bejahung des Werdens: die Lust am Schaffen *und* Zerstören. Daß Nietzsche kein symptomgeplagter „Rancüne-Mensch“ à la Rousseau – den er mißversteht – sein möchte, daß er keinen weltverbesserisch ahistorischen Standpunkt einnehmen möchte, zeigt sein Überblick über die genealogischen Stränge der abendländischen Geschichte, bis hin zu den Gradienten und Fluchtlinien der Moderne. Er anerkennt Fortschrittstendenzen des 19. Jahrhunderts als Zeichen einer möglichen Erstarbung, und er bindet seine philosophische Paradigmatik in die Zeitgeschichte ein. Der Vorwurf an Nietzsches Adresse, dieser habe die Figur des „Dionysischen“ keineswegs entdeckt,⁶¹ sondern ein Mythem, das zeitgeschichtlich – seit der frühen Romantik, seit Friedrich Schlegel und Schelling – im Schwange war, für sich beansprucht und die Urheberschaft der Klassischen Philologie, insbesondere diejenige Creuzers⁶² verleugnet, greift zu kurz. Denn der Begriff des „Dionysischen“ ist bei Nietzsche auf radikal neue Weise umgesetzt. Nietzsche lieferte – nach eigenem Bekunden – die erste „Psychologie“ des dionysischen Phänomens, er

⁶¹ Vgl. die materialreiche Studie von M. L. Baeumer, Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine „Entdeckung“ durch Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 6 (1977) 123–153. Mit etwas anderer Akzentsetzung auch M. Frank, Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie (Frankfurt a. M. 1982). Frank befaßt sich u. a. ausführlich mit Bachofen, den Nietzsche aus seiner Basler Zeit kannte.

⁶² Vgl. F. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen (1810–1812), sowie ders., Dionysus (1808/1809). Creuzer stellt die Vorläuferschaft Schellings heraus.

setzte dieses Phänomen mit dem „Willen zur Macht“ in Beziehung und in ein „Pathos“ um, das einen eigentümlich physiognomischen Charakter hat. Schneidet man das „Dionysische“ aus seinem genuin philosophischen Kontext, in den Nietzsche dieses Phänomen stellt, heraus, geht der paradigmatische Gehalt verloren.

Wie läßt sich erklären, daß Nietzsche in seinen späteren, auf die „Geburt der Tragödie“ folgenden Schriften den vorläufigen Gegensatz von „apollinisch“ und „dionysisch“ durchkreuzt? Zeichnet man diese Durchkreuzung nach, findet man ein merkwürdiges Fazit vor: vom „Apollinischen“ ist von Mal zu Mal seltener die Rede, während das „Dionysische“ immer fester durch eine „Physiologie der Kunst“ untermauert wird. Die Serie der Gegenüberstellung zweier „Natur-Kunst-Gewalten“⁶³ setzt an mit dem Vergleich zweier fundamentaler „Künstler-Vermögen“: des „apollinischen“ Zwangs zur Vision und des „dionysischen“ Zwangs zum Orgasmus, denen die normalen Zustände vom „Traum“ und „Rausch“ ähnlich sind.⁶⁴ An späterer Stelle ist von zwei Arten des Rausches die Rede, einem „apollinischen“ und einem „dionysischen“ Rausch. Der vormalige Gegensatz wird umgegossen, man trifft ihn in jeweils anderer Prägung wieder an. Nietzsches Pendel schwingt zwischen der Schönheit der Formen, die das Auge affizieren, und der Schönheit der „furchtbaren“ Dinge, die der ohnmächtige Mensch als schauderhaft und „häßlich“ einstuft. Im Rahmen der künstlerischen Form-Problematik werden demnach Weichen gestellt, welche die „Physiologie der Kunst“ – die den „Rausch“-Zustand zur Basis des ästhetischen Verhaltens erklärt – durch eine Typologie künstlerischer Formen ergänzt. So taucht das „apollinische“ Vorbild maskiert wieder auf: als Kriterium künstlerischer Arbeit auf der Basis physiologischer Zuständlichkeiten.

5. Eine Ästhetik des Schaffenden

Nietzsches Ästhetik, alles andere als ein systematischer Entwurf, sträubt sich gegen eine objektive Hermeneutik oder eine werkimmanente Betrachtung. „Objektivität“ ist für Nietzsche eine Willens-Disgregation, ein unkünstlerischer Zustand, und er setzt alles daran, in der Genialität des Künstlers die organisierende Kraft des „Willens zur Macht“ am Werk zu sehen, nachdem Schopenhauer den Willen in der künstlerischen Objektivation „ausgehängt“ hatte.

„Die Werte und deren Veränderung stehen im Verhältnis zu dem *Macht-*

⁶³ NW III, 791.

⁶⁴ NW III, 788. G. Colli kommt als Kenner des griechischen Götterkosmos darauf zurück, „daß die Perspektive Nietzsches ... modifiziert werden (muß). Apollo ist nicht der Gott des Maßes und der Harmonie, sondern der Besessenheit und des Wahnsinns“ (G. Colli, Die Geburt der Philosophie [Frankfurt a. M. 1981] 20), ein Gott mit grausamen Zügen und destruktiver Potenz. W. F. Otto dagegen hob die „Doppelseitigkeit“ des Dionysos hervor, wie sie aus dessen „Maske“ zu uns spreche: „Zwar fehlt auch den Reichen anderer Götter das Widersprechende nicht. Aber keines ist so vom Widerspruch zerrissen, wie das des Dionysos.“ (W. F. Otto, Dionysos. Mythos und Kultus [1960] 103)

Wachstum des Wertsetzenden“,⁶⁵ also nicht auf der Abstraktionsebene der Geschichte, sondern auf der realen Ebene organischer Zustände, „welche im Künstler gleichsam zur ‚Person‘ gezüchtet sind ...“,⁶⁶ werden Werte gesetzt. Der „großen Vernunft“ des Leibes und nicht dem „Bewußtsein“ schulden wir den materialen Leitfaden, mit dessen Hilfe wir die Bedeutung der Werte, ihren Wert für das Leben, zu erschließen vermögen. „Das Phänomen des *Leibes* ist das reichere, deutlichere, faßbarere Phänomen: methodisch voranzustellen, ohne etwas auszumachen über seine letzte Bedeutung.“⁶⁷ Erweist sich Nietzsche unerwartet als Kritizist in der Nachfolge Kants? Im Leiblichen fundiert, wird das Kunstschaffen zu einem favorisierten Ziel des Willens zur Macht. Was Nietzsche anstrebt, ist der materialistisch geführte Beweis, daß die Kunstgewalten im Grunde genommen Naturgewalten sind, daß es natürlicher Impulse bedarf, um künstlerisch aktiv zu werden. „Ästhetik“, heißt es in „Nietzsche contra Wagner“ (1888), „ist ja nichts als eine angewandte Physiologie.“⁶⁸ Ist dies als brutaler, alle Differenzierungen einebnender Reduktionismus zu verstehen? Im Nachlaß findet sich eine skizzenhafte Auflistung „Zur Physiologie der Kunst“,⁶⁹ in der – vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund grassierender Physiologismen – u. a. die Gleichsetzung „Genie = Neurose“ verzeichnet ist.⁷⁰ In Form einer Fundamentalaussage formuliert Nietzsche an derselben Stelle: „Der Rausch als Voraussetzung.“ Somit ist der „physiologische“ Tenor, dessen sich Nietzsche befleißigt, Ausdruck einer Bemühung, die Kunst auf eine „psychologische“ und weniger auf eine im heutigen Sinne „neuro-physiologische“ Grundlage zu stellen; „Physiologie der Kunst“ meint eine „Psychologie des Künstlers“. In einer solchen „Psychologie“ sind auch die beiden zuvor gegensätzlichen „Natur-Kunst-Gewalten“ als zwei Wirkungsweisen des Rausches aufgehoben: Während im „apollinischen“ Rausch das Auge erregt ist, befindet sich im „dionysischen“ Rausch das gesamte Affekt-System in Erregung. Diese organismische Fundierung des ästhetischen Verhaltens trennt eben nicht zwischen physiologischen Zuständen und deren phänomenologischem Niederschlag. Interessant ist, wie Nietzsche dem Geschlechtlichen – einerseits der physiologischen Triebgrundlage, andererseits der sich darauf erhebenden Architektur sublimer Ideale – eine ganz besondere Signifikanz für die künstlerische Produktivität zuklikt.⁷¹ Ohne das erlebbare Gefühl des „Rausches“ wäre es

⁶⁵ NW III, 556.

⁶⁶ NW III, 715.

⁶⁷ NW III, 860. Es wird noch zu zeigen sein, warum Nietzsche gerade den Künstler als durchsichtigstes Phänomen auffaßt.

⁶⁸ NW II, 1041.

⁶⁹ KSA 13, 529f.

⁷⁰ Vgl. C. Lombroso, *Genie und Irrsinn* (1864)!

⁷¹ „Zur Genesis der Kunst. Jenes *Vollkommen-machen, Vollkommen-seben*, welches dem mit geschlechtlichen Kräften überladenen cerebralen System zu eigen ist (...) *Physiologisch*: der schaffende Instinkt des Künstlers und die Vertheilung des semen ins Blut ... *Das Verlangen nach Kunst und Schönheit* ist ein indirektes Verlangen nach den Entzückungen des Geschlechtstriebes, welche er dem Cerebrum mittheilt. *Die vollkommen gewordene Welt*, durch ‚Liebe‘ ...“ (KSA 12, 325f.), geschrieben im Sommer 1887. In einem wenige Monate später niedergelegten und mit „*Aesthetica*“ betitelten

sinnlos, das Individuum als Ort der Wertsetzung anzusehen. Andererseits ist der „Rausch“ ein Effekt stimulierender Reize, die den Organismus nach außen, zur „Welt“ hin orientieren, auf ein „Objekt“ verweisen. Nietzsches Ästhetik ist nun darin eigenständig, daß sie den Prozeß der ästhetischen Produktion als zyklische Struktur auffaßt, als autoregulatives System, in dem das geschaffene Kunstwerk auf den Schaffenden zurückwirkt: „Die Wirkung der Kunstwerke ist die *Erregung des kunstschaftenden Zustands*, des Rausches.“⁷² Auf dieser Ebene der Analyse Nietzsches ist es damit getan, den Organismus des Künstlers – Kräfte, physiologische Zustände, Sensorien, Rausch-Gefühle – und das Reizmuster des Kunstwerks strukturell zu verknüpfen. Der Bogen führt zum Zustand des Künstlers zurück und schließt sich in der Steigerung des Machtgefühls. Ein großer Künstler nimmt, wenn er Werte setzt, keine Rücksicht auf die Rezeption anderer, seine Größe „bemißt sich nicht nach den ‚schönen Gefühlen‘, die er erregt“,⁷³ er legt keinen Wert darauf zu gefallen. Sein Kunstschaffen zeugt von einer seltenen „Fülle des leiblichen vigor“, von einem Lustzustand, in dem die geschlechtliche Erregung, der Rausch und die Suggestibilität geschärfter Sinne sich assoziieren und in einen Reflex der Fülle münden. Was die Wirkung der Kunst betrifft, erschließt Nietzsche uns diese mit dem Gegensatzpaar „Tonikum“–„Narkotikum“: die Kunst, die die leiblichen Kräfte stärkt, auf daß sie sich verausgaben, im Gegensatz zur falsch verstärkenden Kunst, welche die Sinne betört und verwirrt, die Schwachen und Erschöpften aufkitzelt und aufreizt.

Eine solche „pharmakologische“ Metaphorik entspricht Nietzsches Programm einer „Physiologie der Kunst“.⁷⁴ Nicht als „Quietiv“, wie Schopenhauer resignierend annahm, sondern als ungeheures „Stimulans“ des Lebens soll die Kunst unsere Hoffnung sein. Die „Schönheit“ des Kunstwerks, das also, was den kunstschaftenden Zustand erregt, erweist sich einfach als „Frage der Kraft“; „*das Schöne existiert so wenig als das Gute, das Wahre*“.⁷⁵ Sowohl Aufgangs- als auch Niedergangskünstler bringen ihre Leidenschaft zum Ausdruck, doch sie bringen eben das zum Ausdruck, was die Konstellation ihrer aktiven und reaktiven Kräfte bedingt. Immer sind es Ausnahme-Zustände, die den Künstler antreiben, Ausnahme-Zustände, die sich der Klassifikation in „gesund“ und „krank“ entziehen –

Fragment nennt Nietzsche „Drei Elemente vornehmlich: der Geschlechtstrieb, der Rausch, die Grausamkeit“ (KSA 12, 393). Es muß stutzig machen, daß diese drei Phänomenkomplexe – auf sehr unterschiedlichen gegenstandslogischen Ebenen – als „Elemente“ bezeichnet werden. Jedenfalls rangiert der „Geschlechtstrieb“ hier zwar an erster Stelle, doch als ein Faktor neben anderen.

⁷² NW III, 784.

⁷³ NW III, 782.

⁷⁴ Das fragmentarische Spätwerk läßt jedoch etliche Widersprüche offen, so, wenn Nietzsche 1880 in seiner positivistisch-szientistisch angehauchten „mittleren“ Schaffensperiode der Kunst Beschränkungen auferlegen möchte: „Ich will der fanatischen Selbstüberhebung der Kunst Einhalt thun, sie soll sich nicht als Heilmittel gebärden“ (KSA 9, 156), nicht als Allerheilmittel, könnte man erhellend hinzufügen.

⁷⁵ NW III, 576. Zum „Schönen“ hat Nietzsche in den achtziger Jahren ohnehin ein zwiespältiges Verhältnis. Die „allzumenschliche Schönheit“ schmeichelt seines Erachtens einer „*Gattungs-Eitelkeit*“ (NW II, 1001) des Menschen. Dennoch entspricht „Schönheit“ dem Willen zur Macht, pointiert: der Kraft, mit der ein Wille auf „Welt“ ausgreift.

denn was heute als „krank“ gilt, könnte morgen schon Zeichen einer starken Gesundheit sein. Dennoch: „Künstler sind *nicht* die Menschen der *großen* Leidenschaft...“,⁷⁶ eher Vampire ihrer Leidenschaft, die mit ihrer Leidenschaft fertig sein müssen, wenn sie diese zur Darstellung, zur Distanz bringen wollen. Während die Menschen der „großen“ Leidenschaft verschwenderisch sein können, da sie sich nicht distanzierender Selbstbeobachtung und dem Blick, der vom Kunstwerk ausgeht, aussetzen, wird die Leidenschaftlichkeit des Künstlers durch die „Gewalt seiner Aufgabe“⁷⁷ überwältigt und gemäßigt; die Kunst fordert „Maß“, d.h. „Form“. Darin, daß er die Funktion der künstlerischen „Form“ mit der Bändigung des Rausches verknüpft, erschöpft Nietzsche seine Explikation des Ästhetischen „am Leitfaden des Leibes“. „Form“ bedeutet „Ordnung“, und die Assimilationsprozesse der Individuen stellen lebensnotwendig Ordnung her, derart lebenssteigernd, daß eine „...Lust am Geordneten als einer Grundbedingung des lebenden Lebens“⁷⁸ diese Prozesse vorantreibt. Das Bedürfnis nach Ordnung prägt sich in der Kunst als Streben nach Harmonie, Einfachheit, Mustergültigkeit etc. aus. In diesem Rahmen einer Fundierung durch die Imperative des „organischen Lebens“ haben die zentralen Begriffe der Nietzscheschen Ästhetik: „Schein“, „Rausch“, „Form“, eine unreiße Position inne. Der romantische „Genie“-Begriff wird bei Nietzsche auf eine Weise prismatisch gebrochen, die gewisse terminologische Differenzierungen der Psychoanalyse – man denke an die Unterscheidung von „Primär“- und „Sekundärvorgang“ – vorwegnimmt. In psychologicis stolpern wir bisweilen bei Nietzsche, der manches im Dunkeln läßt. Der Diagnostiker Nietzsche will sich nicht weiter über das fließende Kontinuum vom Künstler zum Nicht-Künstler auslassen, er will „die ‚idealisierenden Grundmächte‘ (Sinnlichkeit, Rausch, überreiche Animalität) ans Licht ziehen“,⁷⁹ denen wir unsere Idealisierungen – u. a. das idealisierte Objekt der Liebe – schuldig sind. Das Differentielle, welchem wir bei Nietzsche auf Schritt und Tritt begegnen, welches er als notwendig konstitutiv für die Lebensaktivität bejaht, lokalisiert sich zwischen unbewußten Kräften und nicht zwischen Individuen. Nietzsche übersieht den Chorismos zwischen Individuum und „Subjekt“ nicht, doch für ihn ist die Trennung von Mensch und Natur, die Individuation, schmerzlicher. Deshalb seine Vorsicht, Individuen dithyrambisch zu verherrlichen, eine Vorsicht, die sich zwischen den Zeilen dem kritischen Leser bemerkbar macht.

6. *Klassik und Romantik*

Wie kaum ein Zeitgenosse überwarf sich Nietzsche mit der Kunst der Moderne, der er Mangel an Größe, Sinuosität, Ausschweifung, Scharlatanerie und tyrannischen Gestus nachsagte. Vor dem Hintergrund der *décadence* gibt die Kunst nur

⁷⁶ NW III, 622.

⁷⁷ NW III, 924.

⁷⁸ M. Heidegger, a. a. O. 143.

⁷⁹ NW III, 625.

noch Zeugnisse von einer allgemeinen Erschöpfung und von deren Komplement, der Ausschweifung in der Begierde, zum besten. In Anbetracht eines solchen Niedergangs von Meisterschaft wußte Nietzsche lediglich eine „mediterrane“ Kunst verhalten zu preisen.⁸⁰ Gerade auf seine Zeit bezogen mußte Nietzsche den Konflikt zwischen apollinischen und dionysischen Wertmaßstäben, der sich in ihm abspielte, austragen, und er irrte von einem möglichen Ansatzpunkt zum nächsten. Seine Maßstäbe markieren „Sinnlichkeit“ auf der einen und „tiefe Gesetzlichkeit“, Geistigkeit auf der anderen Seite.⁸¹ Wagner und Victor Hugo – Markenzeichen der Romantik –, die die „Sinnlichkeit“ in die Musik resp. Literatur eingeführt, zur Herrschaft geführt haben, haben ihr Programm übersteigert, die Geistigkeit erniedrigt, und wurden von Nietzsche daraufhin verworfen, der nunmehr bei Künstlern Zuflucht suchte wie z. B. bei Offenbach, den er als „geistreich bis zur Banalität“⁸² beschrieb. „Aber vielleicht darf man unter Genie etwas anderes verstehen“⁸³ als eben diesen „Hanswurst“ Offenbach. Nietzsche konnte seinem „Dilemma“ nicht entinnen.

Das Ideal, welches Nietzsche gegen die zeitgenössische Romantik in Anschlag bringt, ist ein „klassisches“, es ist für ihn schlechterdings das Ideal künstlerischer „Vollkommenheit“. „Das *höchste Gefühl der Macht* ist konzentriert im klassischen Typus“,⁸⁴ Ausdruck der organisierenden Kraft des „Willens zur Macht“; zurück zu den starken Zeitaltern und Charakteren, vornehmlich zu den Griechen, zur europäischen Renaissance. Der „klassische“ Künstler erstrebt das höchste Gefühl der Macht in der Vollkommenheit seiner Darstellung, und diese Vollkommenheit zeigt sich nicht zuletzt in der Darstellung eines „Gesamtzustandes“, in dem sich eine Kultur wiedererkennt. Steigerung des Machtgefühls zeigt eine Erweiterung der Macht an, eine Erweiterung zur Synthesis gegensätzlicher Kräfte auf individuellem Niveau, eine Erweiterung zum „Typus“ auf epochalem Niveau. Die Macht expandiert auf den verschiedenen Feldern, auf denen ihre Kräfte operieren. Der „klassische“ Typus ist aber – und das macht seine Spezifik aus – an einen „Willen zur Macht“ gekoppelt, der sich selbst überwindet, der die gegensätzlichen Kräfte in sich bändigt, den Kampf dieser Kräfte entspannt, beendet. Um befehlen zu können, um sagen zu können: „Ich will!“, muß der „klassische“ Künstler sich selbst bändigen und tyrannisieren, „nämlich in Hinsicht auf das Werk selbst“,⁸⁵

⁸⁰ Nietzsche spricht im Nachlaß von „nordischer Unnatürlichkeit“ und „nordischer Künstlichkeit“ (KSA 12, 37), was sicherlich keiner Geringschätzung nordländischen Kunstschaffens gleichkommt. Doch bringen Zuschreibungen, die der „mediterranen“ Kunst gelten – wie „Heiterkeit“ und „Leichtigkeit“ – eine „urdeutsche Sehnsucht nach dem Süden“ (Spengler) zum Ausdruck. Damit hat Nietzsche auf viele Künstler gewirkt, u. a. auf Ferruccio Busoni (vgl. dessen Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst [1906]).

⁸¹ NW III, 836.

⁸² NW III, 560.

⁸³ NW III, 441. Der zeitgenössische „Artist“ sei halb Hanswurst, halb Gott, eine „Zwischen-Spezies“ (NW III, 708) der modernen Kultur, an deren Rändern hervorgetrieben.

⁸⁴ NW III, 785.

⁸⁵ NW III, 647. Nietzsche nahm heutige Unterscheidungskriterien für Kunst und Kitsch vorweg. Vgl. Umberto Eco: „Rückt die Avantgarde bei der Kunstproduktion die Verfahrensweisen, die zum Werk

anstatt – wie es die Romantiker zu tun pflegen – das Publikum zu tyrannisieren. Das Mittel, zu welchem der Künstler greift, will er Herr über das Chaos werden, ist die „Form“. Er muß „sein Chaos zwingen, Form zu werden“,⁸⁶ Gesetz zu werden. Nietzsche bindet auch die ästhetische Form-Problematik in seine „Psychologie des Künstlers“ ein: Hätte die „Form“ als Ordnungsschema keine Bedeutung für die Lebensaktivität des Organismus, wäre sie anathema für ihn.

Keineswegs unterwirft sich der „klassische“ Künstler einer äußerlich-formalistischen Formbestimmung, denn er empfindet die Form als Inhalt, als Inhalt seiner Gesetzgebung. Andererseits darf er niemals aus dem Auge verlieren, daß seine Position des Gesetzgebers keinen Mißbrauch duldet, daß Kunst nicht zum bloßen Ausdrucksmittel herabgesetzt werden darf, denn wenn die Wirkung auf das Publikum das künstlerische Schaffen bestimmt, wird die Kunst zum süßen Gift, zum Opium des Volkes. „Was liegt an aller Erweiterung der Ausdrucksmittel, wenn das, *was* da ausdrückt, die Kunst selbst, für sich selbst das Gesetz verloren hat!“,⁸⁷ dies contra Wagner. Nietzsches Urteil über die Romantik bezieht sich auf deren Formlosigkeit und Bestimmungslosigkeit – Wagner vertont das „Absolute“ als das rein Bestimmungslose, das will er Schopenhauer schuldig sein –, auf deren Stil-Verzicht. Wenn Wagner seiner Musik einen „dramatischen“ Stil aufzwingt, deplazierte er die Musik, beraubte er sie ihrer spezifischen Gesetzmäßigkeit. Nachdem der einstige Wagner-Verehrer Nietzsche sich losgesagt hatte, zweifelte er prinzipiell daran, ob sich in der Kunst „Klassizität“ noch würde manifestieren können. „Widersprüche zuletzt der Begriff großer Stil schon der Seele der Musik...?“⁸⁸ Jedes Zeitalter, ob stark oder geschwächt, ordnet sich eine Hierarchie von Kunst-Gattungen zu, in der sein „Typus“ symptomatisch zum Ausdruck kommt.

Wie aber ist es zu erklären, daß die romantische Kunst sich – nolens volens? – dem „klassischen“ Ideal widersetzt, Ausdruck statt Form, Nuance statt Typus, Exzessivität statt Maß wirksam werden läßt? Nietzsche hütet sich, die Romantik in Bausch und Bogen zu verdammen. Die Etikette „Klassiker“ und „Romantiker“ gehören einem groben Raster zu, sie bezeichnen an der Oberfläche künstlerischer Manifestationen. Das „klassische“ Ideal Nietzsches hat mit dem Klassizismus wenig gemein. Nietzsches Kritik kreist genau genommen um die Zwieschlächtigkeit der Romantik als einer Ambivalenz der Moderne: sowohl die Lust des aus Dankbarkeit über genossenes Glück Schenkenden als auch die Rache des Zukurzgekommenen und idiosynkratisch Leidenden in eine ambivalente Ausdrucksform umzuschmelzen. Das romantische Kunstwerk kaschiert die Kräfte, die in ihm zusammenfließen, verschweigt deren Herkunft und macht eine perspektivische Wertung schwer. Dementsprechend vermag Nietzsche die Frage, ob sich „hinter

führen, in den Mittelpunkt, so hebt der Kitsch die Reaktionen hervor, die das Werk inszenieren soll, und wählt die Gefühlsantwort des Benutzers zum Zielpunkt.“ (U. Eco, Die Struktur des schlechten Geschmacks, in: ders., Apokalyptiker und Integrierte [Frankfurt a. M. 1984] 65)

⁸⁶ NW III, 782. Kongenial urteilt Valéry: „Seit der Romantik ahmt man das Besondere nach, statt wie früher die *Meisterschaft*.“ (P. Valéry, Windstriche [Frankfurt a. M. 1971] 178)

⁸⁷ NW III, 836.

⁸⁸ NW III, 782.

dem Gegensatz von *klassisch* und *romantisch* der Gegensatz des Aktiven und Reaktiven“⁸⁹ verbirgt, nicht ohne weiteres zu beantworten, als müsse er abwarten, welche weitere Perspektiven die romantische Kunst eröffnen wird. Sein Blick bleibt auf das Mischungsverhältnis aktiver und reaktiver Kräfte in seiner Zeit gerichtet.

7. Die „Ästhetisierung“ des Politischen

Der „große Stil“ – höher zu werten als der „strenge Stil“ des „klassischen“ Ideals, weil „tragisch“, d. h. die ferneren Folgen überblickend und die Ökonomie im Großen bejahend⁹⁰ – geht über den Bereich des Ästhetischen hinaus. Es gilt den Gesamtzustand einer Epoche nicht nur künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, sondern darüber hinaus politisch zu schaffen. Mit der großen Kunst hat die „große Politik“ den Schaffensakt gemein, so daß Jacob Burckhardt, mit dem Nietzsche bis zuletzt korrespondierte, den Staat der Renaissance als „Kunstwerk“, als „berechnete, bewußte Schöpfung“⁹¹ verstehen konnte. Anhand mehrerer Textstellen – z. B. in einem Plan für „Der Wille zur Macht“ vom August/September 1885, in dem die abzuhandelnden Problembereiche aufgeführt sind, folgt das Stichwort „Politik“ auf die „Kunst“, als letzter Programmpunkt⁹² – läßt sich belegen, daß es von der Bestimmung der Kunst zur Bestimmung der Politik bei Nietzsche nur ein kleiner Schritt ist. Nach dem moralischen „Tod Gottes“ ist der Mensch gehalten, sich zum Schöpfer der Zukunft aufzuschwingen. „Klassiker“ der Politik wie Napoleon haben den Künstler in sich eingeschlossen,⁹³ sie schaffen eine „Ordnung“, die den Prinzipien der Ästhetik gemäß ist, sie schaffen ein politisches „Gesamtkunstwerk“. Zu der Zeit, als der nationalsozialistische Staatsrechtler Carl Schmitt den Leviathan zum Kunstprodukt stilisierte und deklarierte: der Staat habe seine Ordnung in sich, hatte die Ästhetisierung der Politik einen vorläufigen Höhepunkt erreicht, rund 50 Jahre nach Nietzsche. Die hermetische Immanenz der Kunst hatte in der Form des modernen Staates eine Entsprechung gefunden, die darauf beruht, daß die „Ordnung“ des Staates ebenso artifiziell ist wie die Form des Kunstwerks, aber auch ebenso schwer hinterfragbar, denn in ihr gelangen der „Schein“, die Täuschung, der Selbstbetrug zu einer in sich abgeschlossenen „Herrschafts“-Gestalt. Marinettis Futurismus, der die Traditionsleinen der Moderne zu kappen sich anschickte, schwebte eine Staatsutopie vor, in der die Individuen als Teile einer ästhetisierten Staatsmaschinerie funktionieren sollten. Konvergentes bei Nietzsche: „...die ungeheure Maschine von *Staat* überwältigt den einzelnen...“,⁹⁴ denn „der *Individualismus* ist die *bescheidenste* Stufe des

⁸⁹ NW III, 533.

⁹⁰ NW III, 575.

⁹¹ J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien (o. O. 1930) 2.

⁹² Vgl. Anm. 32.

⁹³ NW III, 857. In der „Genealogie der Moral“ ist der Staat ein „instinktives Formen-schaffen, Formen-aufdrücken ... (der) unbewußtesten Künstler, die es gibt“ (NW II, 827).

⁹⁴ NW III, 658.

Willens zur Macht“⁹⁵ und hilflos gegen die Gewalt der staatlichen Ordnung. Doch der Staat der Moderne ist nicht als artifizielle Ordnung – in der Immanenz eines totalen „Verblendungszusammenhangs“ – ein Gebilde, das in toto ästhetisch wirksam ist, sondern infolge der „Reproduzierbarkeit“ ästhetischer Figuren ein Dispersionsmechanismus, der en detail die Politik nach seinem „Bild“ formt. Derart sind die Individuen auf voyeuristische Positionen beschränkt und der Staat präsentiert sich seinen Bürgern kulissenhaft, monumental im Faschismus, medial perfektioniert in unseren Tagen.

Zwar ist die Wirkungsgeschichte Nietzsches viel zu verworren, als daß man eine direkte Linie zum Nationalsozialismus ziehen könnte – man kann sie beinahe in alle Richtungen ziehen –, doch spricht aus seinen Schriften unzählige Male der *décadent* des ausgehenden 19. Jahrhunderts, dem existentiell nur noch die Ästhetisierung einer als unerträglich empfundenen Gegenwart blieb. Nietzsches Fazit, daß die Welt nur als ästhetisches Phänomen erträglich sei, konnten die meisten *décadents* seiner Zeit teilen. Das Aufbegehren der *décadence* – und dies hat Nietzsche so nicht gesehen und verkannt – war ein Aufbegehren gegen eine großindustriell verordnete Denaturierung der Existenz, wogegen der *décadence*-Ästhet ankämpfte, ohne auf einen Begriff authentischer und unbeschadeter Natur zurückgreifen zu können. Im Gegenteil: Der Impetus der *décadence* wurde in einer sich zuspitzenden Konfrontation zwischen dem künstlerischen und dem industriellen Artefakt so umgebogen, daß die Kritik sich nicht mehr vom Gegenstand der Kritik lösen konnte. Die neue industrielle Welt, die über das „unglückliche Bewußtsein“ triumphierte, büßte an Faszination nichts ein, wurde sogar – gleichsam ödipal – zum Gesamtobjekt der Identifikation. Nachdem der Versuch, sich existentiell gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse aufzulehnen, gescheitert war oder maßlos enttäuscht hatte, warf sich der *décadent* der verhaßten Realität als der stärkeren Instanz an die Brust. Im Verlauf dieser Transformation konnte nur das diffuse Streben nach Destruktion, Selbstdestruktion mitinbegriffen, hinübergerettet werden. Nietzscheanisch betrachtet ein „Untergang“ ohne „Übergang“.

Nietzsches Impuls, die traditionelle Ästhetik philosophisch zu überbieten, ist schließlich und endlich zu einem revidierten Konzept von Kunst gelangt, das gegen die „genialische“ Objektivation, gegen die „Kunst der Kunstwerke“ opponierte, über sie hinausweisen sollte. Die Ästhetik des Imaginären geriet selbst imaginär. Der Traum Nietzsches, der nie zu Ende geträumt wurde, handelt von einem Kunstwerk *ohne* Künstler,⁹⁶ von einem perfekten Kunstwerk *sui generis*: „Die Welt als ein sich selbstgebärendes Kunstwerk.“⁹⁷ Auf dem halluzinatorischen Weg zur Erfüllung dieses Traums ist der Künstler nur eine Vorstufe – „... der *bisherige* Künstler als der kleine Vollender, an einem Stoffe“⁹⁸ –, bald überstiegen von den

⁹⁵ NW III, 605.

⁹⁶ NW III, 495.

⁹⁷ Ebd. Man verwechsle dies bitte nicht mit verschiedenen Experimenten der Avantgarde unserer Tage – etwa mit der Environmental Art oder mit der Land Art –, die selbstverständlich „ohne“ Künstler nicht vorstellbar wären.

⁹⁸ NW III, 503.

Künstler-„Cäsaren“, bald hinter sich gelassen von einem „neuen“ Menschen. Aber nach Nietzsche ist der Mensch „als Gattung“ nicht im Fortschritt, die menschliche Gattung ist eine Hautkrankheit der Erde, die einer Entwicklung zum Höheren hinderlich ist. Im „Willen zur Macht“ liegt ein ewiges Können beschlossen, das Können der „ewigen Widerkunft“, die jenseits der Beschränktheit des menschlichen Intellekts die Fäden der Genealogie zerreißt und wieder verzwirnt, auf daß der Knoten der Ursachen immer wiederkehre. Die „Kultur“, die der Mensch geschaffen hat, ist dem „Willen zur Macht“ ein Spiegel, in dem er sich selbst erblicken kann, doch der Leib ist dem Bewußtsein und das Schaffen dem Schauen voraus. Wird es dem Menschen klar, daß er den Bruchteil eines Lichtstrahls verspätet ist, müßte er den Schöpfungsakt abtreten. Post festum wird die Erde selbst zu einem unübertrefflichen Kunstwerk – „denn daß du’s nur weit – *das Herz der Erde ist von Gold*“.⁹⁹

⁹⁹ NW II, Also sprach Zarathustra, 388.