

Werner Stegmaier

Friedrich Nietzsche

(1844–1900)

I. Biographischer Kontext

Nietzsche war Künstler nicht nur in seiner Philosophie, sondern auch Dichter und Komponist, von Profession jedoch Philologe. Am 15. Oktober 1844 in Röcken bei Lützen in Sachsen als Sohn eines Pastors geboren, studiert er zunächst Theologie, dann Klassische Philologie in Bonn. Er folgt seinem Lehrer Friedrich Wilhelm Ritschl nach Leipzig, begeistert sich dort für die Philosophie Arthur Schopenhauers und lernt Richard Wagner persönlich kennen. Auf Grund philologischer Forschungsarbeiten, die er schon als Student publiziert, wird Nietzsche noch vor seiner Promotion 1869 als außerordentlicher Professor der Klassischen Philologie nach Basel berufen. Hier wird er eng vertraut mit Richard Wagner, und im Bund mit dem Künstler, der ihm als der führende seiner Zeit gilt, will er eine neue Kultur schaffen. 1870 wird er zum ordentlichen Professor ernannt, 1872 veröffentlicht er *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, die ihn im Fach diskreditiert. Sein Versuch, eine Professur für Philosophie zu erhalten, mißlingt. Weiter im Kampf um eine neue Kultur, tritt er mit vier *Unzeitgemässen Betrachtungen* hervor, in denen er einen der Wortführer der Zeit, David Friedrich Strauß, scharf angreift, eine der erfolgreichsten Wissenschaften der Zeit, die Geschichtswissenschaft, kritisch in Schranken verweist und Schopenhauer und Wagner als neue Helden feiert. Er hält seine dienende Haltung gegenüber Wagner jedoch nicht durch.

Aus der Zusammenarbeit mit Paul Rée geht 1878 sein erstes Aphorismenwerk *Menschliches, Allzumenschliches* hervor. Migräneartige Kopfschmerzen, ein Magen- und ein Augenleiden, die ihn immer wieder auf Tage hinaus handlungsunfähig machen, verschlimmern sich so, daß er sich 1879 pensionieren läßt und, immer auf der Suche nach für ihn erträglichen klimatischen Verhältnissen, «heimatlos» zwischen Italien, der Schweiz und Frankreich hin und her zieht. Auf einfachste Unterkünfte angewiesen, begeistern ihn die

Stefan Hajek (Hg.),
Klassiker der Kunstphilosophie,
Von Platon bis Lyotard,
München (Beck) 2005,
199–222.

Städte und Landschaften, in denen er «leben» kann, vor allem Venedig, Genua, Sils-Maria, Rapallo, Nizza und Turin. Zu kürzeren Besuchen reist er nach Sizilien, Rom und Florenz.¹ Museen besucht er ungern; die Vatikanischen Museen übergeht er ganz. Er lernt «leicht» über Philosophie, Kunst und Leben zu sprechen: um *sein* Leben auszuhalten, brauche er «eine andre Kunst – [...] eine Kunst für Künstler, nur für Künstler!» (FW, Vorr. 4, 3.351, vgl. FW 107, 3.465). Er entfaltet seine Philosophie nun als Kunst einer «fröhlichen Wissenschaft», deren Ideal die «Geschmeidigkeit und Kraft» des Tanzes ist (FW 381, 3.635). In Rom kommt er 1882 mit Lou von Salomé zusammen, in der er einen «Geist» auf der «Höhe» seines eigenen erkennt. Er komponiert ihr *Gebet an das Leben* und lässt es später in der Orchestrierung seines «maestro Peter Gast» unter seinem Namen publizieren.² Der Bruch mit Lou stürzt Nietzsche in eine schwere Krise. Unter extremen Anstrengungen, vor die er sich in der Philosophie gestellt sieht, macht er die beglückende Erfahrung zeitweiliger «Genesungen», in denen er die Kraft zur «Verklärung» des Daseins findet (MA II, WS 332, 2.697 f.). Unter solchen Umständen entstehen seine weiteren Aphorismenbücher, ein zweiter Teil zu *Menschliches, Allzumenschliches, Morgenröthe, Die fröhliche Wissenschaft*, seine Lehrdichtung *Also sprach Zarathustra*, ein neues, nun thematisch gestrafftes Aphorismenbuch *Jenseits von Gut und Böse* und die drei Abhandlungen *Zur Genealogie der Moral*. 1888 glaubt er in Turin endlich die ihm ästhetisch ganz entsprechende Stadt gefunden zu haben, entdeckt in Georges Bizets *Carmen* eine Art Gegenmusik zu der Wagners, lebt euphorisch auf. Er verfaßt in rascher Abfolge *Der Fall Wagner*, die *Götzen-Dämmerung*, in der er seine schriftstellerischen Formen vollendet mischt, *Der Antichrist*, seine Kampfansage an das Christentum, und *Ecce Homo*, in dem er seine «Kunst des Stils» und seine «höchste Kunst im Jasagen zum Leben» zu erklären versucht (EH, 6.265 f., 6.304, 6.313). Er stellt aus eigenen Texten eine letzte Streitschrift *Nietzsche contra Wagner* zusammen und vereint seine Lieder aus *Also sprach Zarathustra* zu *Dionysos-Dithyramben*. In den ersten Januartagen 1889 wird er wahnsinnig. Er stirbt am 25. August 1900 in Weimar.

Nietzsches durchaus intensive Beziehung zur bildenden Kunst wurde in der Nietzsche-Forschung bisher wenig beachtet, mitunter auch gelegnet.³ Von seiner Abneigung gegen Museen machte er Ausnahmen besonders für Rubens und van Dyck und vor allem für

Claude Lorrain.⁴ Im übrigen schätzte er neben Dürer, dessen Stich *Melencolia* er für Wagner erworben hatte und dessen *Ritter, Tod und Teufel* er besaß, vor allem Michelangelo, Leonardo und mehr noch Raffael, dessen *Sixtinische Madonna* er als einziges Gemälde ausführlich würdigt (MA II, WS 73, 2.585 f.).⁵ Unter den Bildhauern blieb für ihn Phidias maßgeblich. Zu Berninis Triton-Brunnen auf der Piazza Barberini in Rom dichtete er sein *Nachtlied* (Za II, 4136–8, vgl. EH, 6.341 u. 345). In der Architektur wahrte er eine idiosykratische Abneigung gegen Kirchen. Statt dessen faszinierten ihn Adelspaläste der Renaissance und hier vor allem Filippo Brunelleschis Palazzo Pitti in Florenz, zuletzt die von Alessandro Antonelli in Turin neu errichtete Mole Antoniella, das damals höchste gemauerte Bauwerk.⁶ Mehr als an den Architekten war er dabei an den Bauherren und ihrem Willen interessiert, ihrem Dasein durch ihre Bauten «Stil» zu geben.⁷ Statt eines kunstwissenschaftlichen und kunsthistorischen behielt er sich einen ebenso persönlichen wie philosophischen Zugang zur Kunst vor.

Schopenhauer hatte ihn, lange bevor er Italien erfahren hatte, zur *Philosophie* der Kunst geführt. Er hatte in der Kunst den Weg zur Erlösung von den Leiden des Willens zum Dasein gefunden, Nietzsche «von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens» überzeugt (GT, Vorr., 1.24) und ihn auch im Leben der alten Griechen den Pessimismus als «Fundament aller Existenz» (GT 25, 1.155) entdecken lassen, den Mut der Athener, in die «dionysischen Abgründe», die zerstörerische Grausamkeit des Daseins zu sehen (GT 14, 1.92) und sie sich in den Dionysos-Festspielen vor Augen zu stellen. Die orgiastische Feier des fremden Gottes, die «dionysische» Musik, werde, so Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie*, im durchsichtig gestalteten, «apollinischen» Drama beherrscht und erträglich vor Augen gestellt und so das Dasein «als *aesthetisches Phänomen* [...] ewig *gerechtigt*» (GT 5, 1.47). «Von dem dionysischen Untergrunde der Welt» durfte dazu «genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden» konnte (GT 25, 1.155).

Im *Versuch einer Selbstkritik* anlässlich der Neuausgabe der Schrift 1886 distanzierte sich Nietzsche klar von seiner schopenhauerischen «Artisten-Metaphysik» (GT, Vorr. 2, 1.13).⁸ Er gab dabei jedoch lediglich den Anspruch der «Rechtfertigung» auf. An der

Lebensnotwendigkeit des Ästhetischen und seiner «*Dankbarkeit gegen die Kunst*» als dem «*guten Willen zum Scheine*» hielt er fest: «Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch *erträglich*» (FW 107, 3.464). Auch der von ihm «in die Aesthetik eingeführte Gegensatz-Begriff apollinisch und dionysisch» behalte weiter seinen Sinn, sofern «beide als Arten des Rausches begriffen» werden, der apollinische als Rausch des Auges, «so dass es die Kraft der Vision bekommt», als Maler, Plastiker, Epiker Gestalten zu sehen und zu schaffen, der dionysische als Rausch des «gesamten Affekt-Systems», «so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandeln, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich herausschleibt.» Musik als «Gesammt-Erregung und -Entladung der Affekte», nicht als «Sonderkunst», ist auch für den späten Nietzsche das Medium der «Metaphormose» (GD, Streifzüge 10, 6.117 f.) aller Künste ineinander.

II. Philosophischer Kontext

Der späte Nietzsche führt die Ästhetik auf eine «Physiologie der Kunst» zurück (Wa, 6.50).⁹ Für Menschen ist danach schön, was Menschen belebt, unterhält, erheitert, erleichtert, ihr Dasein in irgendeiner Weise anziehend macht, häßlich, was sie «schwächt und betrübt», kurz: wovon «der Mensch überhaupt niedergedrückt wird».¹⁰ «Physiologisch nachgerechnet», ist es der «*unterste Instinkt*» der «Selbsterhaltung und Selbsterweiterung», der «solche Sublimitäten» wie schön und häßlich «ausstrahlt». Aus einer «ungeheuren Fülle» von «Prämissen» werden, so Nietzsche, unmerklich schnelle Schlüsse gezogen, deren Ergebnisse erst ins Bewußtsein treten. Den Ausschlag gebe das «Gefühl der Macht» des Menschen, «sein Wille zur Macht, sein Muth, sein Stolz – das fällt mit dem Hässlichen, das steigt mit dem Schönen –» (GD, 6.123 f.).¹¹

Auch für den Nietzsche der früheren Aphorismenbücher ist Kunst nicht, sondern *macht* schön und leicht. Sie kann auch und gerade das Häßliche und Abstoßende schön und anziehend, das Schwere leicht machen. Das große Beispiel bleibt der Held in der Tragödie. Er beweist die Kunst, auch «in den schwersten Lagen», «wo das Leben sich den Abgründen nähert», sich durch «eine helle

Geistigkeit» aufrechtzuerhalten und «die schöne Sprache» nicht zu verlieren (FW 80, 3.435). Auch seinen Zarathustra konzipiert Nietzsche als tragischen Helden. Was die Kunst «will», will aber auch die Philosophie: «dem Leben und Handeln möglichste Tiefe und Bedeutung geben» (MA I 6, 2.28) und «vor Allem *unterhalten*» – die Philosophie freilich «gemäss ihrem ererbten Stolze, in einer erhabeneren und höheren Art, vor einer Auswahl von Geistern» (M 427, 3.263). Leben, «Schmuck, Stolz, Unterhaltung, Sicherung des Lebens» (FW 123, 3.479), ist die letzte Einheit aller Unterscheidungen, die Grenze der Begriffsbildung überhaupt. Was *über* das Leben gesagt wird, wird *im* Leben, unter der Bedingung des Lebens gesagt. Sofern eine Theorie einen Standpunkt «über» und unabhängig von dem voraussetzt, was sie zu ihrem Gegenstand macht, ist vom Leben darum keine wissenschaftliche Theorie möglich.

Philosophie hat sich jedoch bis zu Nietzsche wesentlich als Wissenschaft verstanden. Unter ihrem Gesichtspunkt wird die Kunst dann, sofern sie sich der Unterscheidung von wahr und falsch entzieht, generell, so Nietzsche, «Fälschung». Sofern aber auch die Wissenschaft im Zusammenhang des Lebens und seiner Willen zur Macht steht, ist sie es nach ihrem eigenen Maßstab ebenso. Denn die Logik, der sie folgt, setzt «identische Fälle» voraus. Da es im Leben aber keine identischen Fälle gibt, ist die Logik, notiert sich Nietzsche, selbst «das Muster einer vollständigen Fiktion», die vergessen hat, daß sie eine ist, ein «Kunststück von Fälschung vermöge deren es etwas wie «Erkenntniß» und «Erfahrung» giebt». Die «grundsätzliche Fälschung alles Geschehens», die der «Wille zur *logischen Wahrheit*» voraussetzt, fällt nur deshalb nicht auf, weil sie systematisch durchgeführt wird (N 1885, 11.597 u. 11.633 f.). Der Unterschied der Wissenschaft zur Kunst ist dann der, daß sie, nicht aber die Kunst auf dem Maßstab von wahr und falsch beharrt. Die Kunst hat unter dem Gesichtspunkt des Lebens daher einen weiteren Horizont als die Wissenschaft. So kann die Philosophie in einer Zeit, in der «die Gewässer der Religion abfluthen» (UB III 4, 1.366) und der Anspruch, die Wahrheit des Lebens im ganzen zu erfassen, an die Wissenschaften übergegangen ist, ihren Horizont über diese hinaus nur dadurch erweitern, daß sie Kunst wird, *philosophische Kunst*. Diese philosophische Kunst reicht dann über die «Kunst der Kunstwerke» hinaus (MA II, VMS 174, 2.454), und auch diese Kunst ist nicht als «l'art pour l'art», sondern indem sie «lobt», «verherr-

licht», «auswählt», «hervorzieht» und dadurch «gewisse Werthschätzungen» «*stärkt* oder *schwächt*», «das grosse Stimulans zum Leben» (GD, 6.127). In der philosophischen Kunst spielen Wissenschaft und Kunst zusammen. Das Leben bedarf ebenso der Klarheit der Wissenschaft, die eindeutige und feste Grenzen zieht, wie der Kunst, die diese Grenzen überschreitet und ermutigt, immer wieder neue zu ziehen und so dem Leben zu folgen. Die Fähigkeit zu wissenschaftlicher Klarheit und zu künstlerischer Verklärung machen für Nietzsche zusammen die philosophische Kunst aus.

In seinen Notizen aus der Zeit der *Fröhlichen Wissenschaft* faßt Nietzsche Wissenschaft und Kunst als «Perspektiven», zu denen «unsere Bedürfnisse [...] uns *Noth machen*». Beide haben «ein feines Gehör für den Nothschrei der Bedürfnisse, und oft ein prophetisches Gehör». Nach Maßgabe dieser Bedürfnisse entwickeln sie zusammen «unsere menschliche Optik» laufend weiter zu einer «Gesamtconstruction des Menschen für den Menschen». «Unser Auge» ist dabei «ein unbewußter Dichter und Logiker zugleich», das «Spiegel-Bild des Auges malt die Wissenschaft zu Ende» (N 1881, 9.637). Kunst, insbesondere die bildende Kunst, bleibt so der Anhaltspunkt. Von ihr kann man lernen, schreibt Nietzsche in den veröffentlichten Aphorismen, «Erfindungen und Kunststücke» im Perspektivieren zu machen (FW 299, 3.538), und von der Wissenschaft, die Perspektiven «festzustellen» (FW 246, 3.514). Ein «freier Geist» aber beherrscht die philosophische Kunst, sie «aus- und wieder einzuhängen, je nach [s]einem höheren Zwecke» (MA, Vorr. 6, 2.20, vgl. GM III 12, 5.364).

Die Einheit «unserer dichterisch-logischen Macht» liegt nicht in einem Dritten, sondern in der Verschränkung von Kunst und Wissenschaft. Verschränkung ist die Art von Einheit, die das Leben allein zuläßt. Sie wird methodisch vollzogen durch ein «Übertragen», ein Metaphorisieren und Metamorphosieren der einen in die andere. Dieses Übertragen, nicht das Spezifizieren, ist denn auch die Weise, in der Nietzsche die klassischen Aufgaben der Kunstphilosophie bearbeitet, die Interpretation der Beziehung der Kunst zur Wissenschaft, Moral, Religion usw. einerseits und die Interpretation der Kunstgattungen und der Mittel künstlerischer Gestaltung andererseits. Wie Kunst und Wissenschaft, so verschränkt er auch die Künste miteinander, indem er sie ineinander metaphorisiert und metamorphosiert. Das Ergebnis ist eine «Kunst der Nuance, welche

den besten Gewinn des Lebens ausmacht» (JGB 31, 5.49). Der Künstler der Nuance par excellence war für Nietzsche der große Künstler der Verklärung, Lorrain, und mit seinem Namen hat Nietzsche zuletzt auch seine philosophische Kunst bezeichnet: «ein Claude Lorrain ins Unendliche gedacht» (EH, 6.356).

Nietzsches Kunstphilosophie hat ihre Interpreten immer neu gereizt, sie in eine Theorie oder ein System zu fassen. Er selbst hat von ihr, in Begriffen der bildenden Kunst, eine «reliefartig unvollständige Darstellung» gegeben und darauf gebaut, daß eine solche Darstellung «wirksamer» sein kann «als die erschöpfende Ausführung: man überläßt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird aufge- regt, das, was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, fortzubilden, zu Ende zu denken und jenes Hemmniss selber zu überwinden, welches ihrem völligen Heraustreten bis dahin hinderlich war.» (MA I 178, 2.161 f.)

Das Relief tritt nur in Nietzsches eigenen Texten hervor, Texten, die er selbst zur Veröffentlichung bestimmt hat, in den Kontexten, die er selbst gewählt hat, insbesondere dort, wo sie künstlerisch zeigen, was sie theoretisch nicht sagen.¹² Eine Aphorismengruppe aus dem Vierten Hauptstück von *Menschliches, Allzumenschliches*, dem einzigen, das Nietzsche ganz der Kunst gewidmet hat, behandelt (1.) die Erbschaften der Kunst (MA I 218–223), zwei weitere Aphorismengruppen aus *Menschliches, Allzumenschliches* (2.) die zeitgemäßen Bedürfnisse nach Kunst (MA I 276–281, MA II, VMS 169–187). *Die Fröhliche Wissenschaft*, die mit ihren ersten vier, 1882 veröffentlichten Büchern einerseits und dem fünften, 1887 hinzugefügten Buch andererseits *Also sprach Zarathustra* und *Jenseits von Gut und Böse* umschließt, umreißt im ganzen (3.) den Sinn und die Spielräume der philosophischen Kunst. In der *Götzen-Dämmerung* stellt Nietzsche zuletzt (4.) die Architektur (des Palazzo Pitti) als «grossen Stil» im «Willen zur Macht» heraus (GD, Streifzüge 11).

III. Nietzsches Kunstphilosophie

I. Erbschaften der Kunst

a. *Kunst als Erbin der Religion*. Die Ursprünge des modernen Kunsterlebens vermutet Nietzsche in den alten Religionen. Im Griechentum wie im Christentum habe der religiöse Kultus Mittel

geschaffen, «durch welche der Mensch in ungewöhnliche Stimmungen versetzt wird und der kalten Berechnung des Vortheils oder dem reinen Vernunft-Denken entrissen wird» (MA I 130, 2.123). Die Kunst beerbt darin die Religion. Sie «übernimmt eine Menge durch die Religion erzeugter Gefühle und Stimmungen» und vermag so «Erhebung und Begeisterung mitzutheilen, was sie vordem noch nicht konnte» (MA I 150, 2.144). Im Erbe verschiebt sich jedoch die «Bedeutsamkeit» des Ererbten. In Tempeln und Kirchen, die als *Kunst* wahrgenommen werden, tritt nun die «Schönheit» der «Steine» hervor, jedoch ohne das «Grauen», in das einst die «Götternähe» versetzt hat. Kunst als Erbin der Religion wird so zur ebenso schönen wie unverständenen Maske: «*Der Stein ist mehr Stein als früher.* – [...] An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich Alles Etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten, wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit *milderte* höchstens das Grauen, – aber dieses *Grauen* war überall die Voraussetzung. – Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Das Selbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes.» (MA I 218, 2.178 f.)

b. Musik als Erbin bildender Kunst. Die Erbschaftsverhältnisse verzweigen sich und damit auch die Bedeutsamkeiten. Im religiösen Kultus haben die Künste zusammengewirkt, einen gemeinsamen Stil erzeugt und konnten so untereinander ausgetauscht werden. Vom Kultus gelöst, spezialisieren sie sich und gehen nun getrennte Wege. So kann der gemeinsame Stil einer Epoche sich in einer Kunstgattung weiter erhalten und fortentwickeln, in anderen dagegen abgelöst werden. Paradigma ist für Nietzsche «unsere neuere Musik», die noch immer wolle, was der «Barockstil» gewollt habe, und die wir darum noch immer «verstehen». Sie läßt in Tönen sprechen, was in der barocken Architektur der Gegenreformation noch sichtbar ist: «Das, was in dieser Musik regiert, der Affect, die Lust an erhöhten, weit gespannten Stimmungen, das Lebendig-werdewollen um jeden Preis, der rasche Wechsel der Empfindung, die starke Reliefwirkung in Licht und Schatten, die Nebeneinanderstellung der Ekstase und des Naiven, – das hat Alles schon einmal

in den bildenden Künsten regiert und neue Stilgesetze geschaffen [...]» (MA I 219, 2.179 f.).

Was in der Religion Gegenreformation war, war in der Kunst «*Gegenrenaissance*» (ebd.). Der Barockstil beerbt nicht nur die Religion, sondern auch die Kunst, die die Religion zuvor in ihrer Weise beerbt und stark abgekühlt hat, und läßt sein neues Erbe neu auf diese Kunst. An seinem «Phänomen» wird, wie Nietzsche später ergänzt, ein Kunstgesetz des Übertragens sichtbar, von dem er in seinen Notizen gesprochen hat: Der Barockstil ist nicht an die kunsthistorisch so genannte Epoche gebunden, sondern «entsteht jedesmal beim Abblühen jeder grossen Kunst, wenn die Anforderungen in der Kunst des classischen Ausdrucks allzugross geworden sind, [...] in der Poesie, Beredtsamkeit, im Prosastile, in der Sculptur eben so wohl als bekanntermaassen in der Architektur». Zu ihm gehören neben der «Wahl von Stoffen und Vorwürfen höchster dramatischer Spannung fortwährend neue Wagnisse in Mitteln und Absichten, vom Künstler für die Künstler kräftig unterstrichen, während der Laie wännen muss, das beständige unfreiwillige Ueberströmen aller Füllhörner einer ursprünglichen Natur-Kunst zu sehen: diese Eigenschaften alle, in denen jener Stil seine Grösse hat, sind in den früheren, vorclassischen und classischen Epochen einer Kunstart nicht möglich, nicht erlaubt: solche Köstlichkeiten hängen lange als verbotene Früchte am Baume.» (MA II, VMS 144, 2.438)

Da der Barockstil «auch Vielen von den Besten und Ernstesten seiner Zeit wohl gethan», also ein Lebensbedürfnis erfüllt hat, sei er nicht «abschätzig zu beurtheilen». Der Maßstab des von Wagner genesenen Nietzsche bleibt gleichwohl der «reinere und grössere Stil» der «classischen Epochen», der das religiöse Erbe nur verhalten zeigt. Wer sich noch für ihn bewahrt habe, dürfe sich «glücklich preisen» (ebd., 439).

c. Zeitlich-Werden der Kunst des Jenseits. Ästhetische Bedeutsamkeit kann aber auch der religiösen und metaphysischen Bedeutsamkeit einer Epoche verhaftet bleiben und so mit ihr abgelöst werden, nämlich dann, wenn die Künstler ihren «Glauben an die absolute Wahrheit» teilen und (im Fall Raffaels, so Nietzsche: oder¹³) sich in seinen Dienst stellen, um ihn auch ästhetisch faszinierend zu machen. Ihre Kunst kann, wenn der religiöse oder metaphysische Glaube schwindet, wohl ihre ästhetische Bedeutsamkeit behalten und auch erst erhalten, *nötigt* dann aber nicht mehr zu

jenem Glauben, und nichts mehr nötig dann auch zu ihr. Sie wird für Nietzsche ein «tiefer Schmerz», zu einem bloßen «Kunstobject» für Kunstinteressierte: «*Das Jenseits in der Kunst*. – Nicht ohne tiefen Schmerz gesteht man sich ein, dass die Künstler aller Zeiten in ihrem höchsten Aufschwunge gerade jene Vorstellungen zu einer himmlischen Verklärung hinaufgetragen haben, welche wir jetzt als falsch erkennen: sie sind die Verherrlicher der religiösen und philosophischen Irrthümer der Menschheit, und sie hätten diess nicht sein können ohne den Glauben an die absolute Wahrheit derselben. Nimmt nun der Glaube an eine solche Wahrheit überhaupt ab, verblassen die Regenbogenfarben um die äussersten Enden des menschlichen Erkennens und Wähnens: so kann jene Gattung von Kunst nie wieder aufblühen, welche, wie die *divina commedia*, die Bilder Rafael's, die Fresken Michelangelo's, die gothischen Münster, nicht nur eine kosmische, sondern auch eine metaphysische Bedeutung der Kunstobjecte voraussetzt. Es wird eine rührende Sage daraus werden, dass es eine solche Kunst, einen solchen Künstlerglauben gegeben habe.» (MA I 220, 2.180)

d. *Zeitlos-Werden der Kunst*. Im folgenden (mehrere Seiten langen) Aph. Nr. 221 hält Nietzsche gegen die neuere Musik die neuere Poesie. Er oszilliert weiter zwischen den Gattungen und zwischen den Epochen. Er ist nun bei der Literatur der französischen und der, wiederum sehr unterschiedlichen und zeitversetzten, deutschen Klassik und den «Revolutionen», die zu beiden hin-, und denen, die von ihnen wegführten. Nietzsche vermeidet jedoch den Begriff Klassik und spricht statt dessen, gerade er, von «wahrer Kunst». Es geht ihm um eine weitere «nothwendige Entwicklung in der Kunst», das Alternieren des «Fesseln»-Anlegens und «Fesseln»-Abwerfens. Kunst ist «wahr», so Nietzsche, wo sie die «darstellende Kraft» zu «bändigen», zu «binden», «auf das allerstärkste (vielleicht allerwillkürlichste) zu beschränken» versteht, auf eine Weise, die, wie bei den französischen Dramatikern, «absurd erscheinen» kann. Der Gewinn für den Künstler ist, was er das «Tanzenkönnen» (GD, 6.110) nennt. Im Tanzenkönnen *scheinen* die Fesseln wieder gelockert, und dieser «*Schein*» ist, so Nietzsche, eben «das höchste Ergebniss» jener «nothwendigen Entwicklung in der Kunst». Es ist die Verklärung des Individuellen ins Allgemeine, des Zeitlichen ins Zeitlose, des Beunruhigenden ins Beruhigende, kurz: der Gewinn der Klassizität in der «Kunst, so wie sie Goethe später *verstand*,

so wie sie die Griechen, ja auch die Franzosen *übten*»: «Nicht Individuen, sondern mehr oder weniger idealische Masken; keine Wirklichkeit, sondern eine allegorische Allgemeinheit; Zeitcharaktere, Localfarben zum fast Unsichtbaren abgedämpft und mythisch gemacht; das gegenwärtige Empfinden und die Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft auf die einfachsten Formen zusammengedrängt, ihrer reizenden, spannenden, pathologischen Eigenschaften entkleidet, in jedem andern als dem artistischen Sinne *wirkungslos* gemacht; keine neuen Stoffe und Charaktere, sondern die alten, längst gewohnten in immerfort währender Neubeseelung und Umbildung» (ebd., 2.184).

Das Bestehen auf Zeitlosigkeit, das Nietzsche mit der Metaphysik und ihrer «Wahrheit» verworfen hat, erwartet er weiter von «wahrer» Kunst, nun jedoch – und so entsteht kein Widerspruch – als Zeitlosigkeit, die in der Zeit erworben ist und darum auch ihre Zeit hat, als Zeitlosigkeit auf Zeit. Mit ihr wird die Zeit nicht geleugnet oder herabgesetzt, wie es in der Metaphysik geschah (nach einer allerdings sehr groben Einschätzung), sondern durch «höchste» Kunstfertigkeit auf Zeit vergessen gemacht.

Das Zeitlos-Werden der Kunst ist aber auch ein schlicht zeitlicher, natürlicher, geradezu materieller Prozeß. Nietzsche nennt ihn einige Jahre später in der *Morgenröthe* (Nr. 506) die «Austrocknung» und das Absterben der «Zeitlichkeit» (M 506, 3.296). Das «gute Werk», das zum «stillen Auge der Ewigkeit» wird, ist präsent für alle Sinne und doch ohne alle konkrete Sinnlichkeit und so keiner Kunstgattung mehr zuzuordnen. Seine Sinnesqualitäten sind vollkommen ineinander aufgegangen. Es wird nicht mehr gesehen oder gehört, sondern ist selbst «Auge» geworden, das sieht, den Betrachter ansieht und fesselt. Doch Nietzsche *sagt* dies nicht, sondern *zeigt* es mit der Kunst seiner philosophischen Schriftstellerei. Und *weil* das Zeitlos-Werden Kunst zu Kunst werden läßt, verzichtet er auch darauf, Kunst wieder in ihre Zeit zurückzusetzen, verzichtet er bewußt auf alle Kunsthermeneutik.

e. *Übrigbleiben der Kunst*. Im folgenden Aphorismus (Nr. 222, 2.185 f.) faßt Nietzsche die beiden Stellungen der Kunst zur Metaphysik zusammen: Kunst kann Metaphysik bekräftigen oder erübrigen. Bekräftigen kann sie sie aber auf zweifache Weise. Sie kann, unter der «metaphysischen Voraussetzung» der Unveränderlichkeit des «Wesens der Welt», deren «Bild» sein. Kunst kann aber eben-

so die «metaphysische Voraussetzung» bekräftigen, «dass unsere sichtbare Welt nur Erscheinung wäre», sofern gerade sie ja Schein erzeugt und dabei sogar, wenn ihr daran liegt, mehr «Gleichförmiges» als die Natur. Nachdem sich aber, so Nietzsche, beide Voraussetzungen als «falsch» erwiesen haben, kann die Kunst die Metaphysik auch erübrigen, sofern sie auch selbst «durch Jahrtausende hindurch gelehrt» hat, «das Menschenleben wie ein Stück Natur, ohne zu heftige Mitbewegung, als Gegenstand gesetzmässiger Entwicklung anzusehen». Anders als die Metaphysik hat sie damit jedoch die «Lust am Dasein» verbunden. *Diese* «Lehre der Kunst, Lust am Dasein zu haben», ist so «in uns hineingewachsen», daß sie «jetzt als allgewaltiges Bedürfniss des Erkennens wieder an's Licht» kommt. Wie die Religion der Kunst «die durch sie erworbenen Gemüths-Steigerungen und Erhebungen» vererbt hat, so würde die Kunst «nach einem Verschwinden» das Bedürfnis nach der «von ihr gepflanzten Intensität und Vielartigkeit der Lebensfreude» übriglassen. Sie muß selbst nicht «übrig bleiben». Nietzsche schließt den Aphorismus: «Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen.»¹⁴

f. *Kunst-Dämmerung*. Nietzsche ist sich gewiß, daß sich «die Kunst ihrer *Auflösung* entgegen» bewegt – und seine Zeit nicht mehr zu dem «reineren und grösseren Stil» fähig sein wird, der die Metaphysik erübrigen und von sich aus eine neue, den Wissenschaften hilfreiche Kultur schaffen könnte. Er sagt das wiederum so nicht, sondern malt statt dessen einen «Claude Lorrain»: *Abendröthe der Kunst*. – Wie man sich im Alter der Jugend erinnert und Gedächtnissfeste feiert, so steht bald die Menschheit zur Kunst im Verhältniss einer rührenden Erinnerung an die Freuden der Jugend. Vielleicht dass niemals früher die Kunst so tief und seelenvoll erfasst wurde, wie jetzt, wo die Magie des Todes dieselbe zu umspielen scheint. [...] Den Künstler wird man bald als ein herrliches Ueberbleibsel ansehen und ihm, wie einem wunderbaren Fremden, an dessen Kraft und Schönheit das Glück früherer Zeiten hieng, Ehren erweisen, wie wir sie nicht leicht Unseresgleichen gönnen. Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können; die Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Lebens glüht und leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen.» (MA I 223, 2.186)

2. Zeitgemäße Bedürfnisse nach Kunst

Nietzsche sieht sein Zeitalter im ganzen als «Auflösungs-Zeitalter» (JGB 200, 5.120), dessen Auflösungsprozeß, wie er 1887 zum «*europäischen Nihilismus*» notieren wird, das «Stimulans» zum «Nihilismus» ist (N 1887, 12.211 f.). In einer Gruppe von Aphorismen im Fünften, den *Anzeichen höherer und niederer Cultur* gewidmeten Hauptstück von *Menschliches, Allzumenschliches* (MA I 276–279) fragt er, was in diesem Auflösungsprozeß noch Halt geben kann, und seine Antwort ist die metaphorisierte Kunst. Er geht von der «Liebe zur bildenden Kunst oder zur Musik», in der er «lebt», und dem «Geiste der Wissenschaft», von dem er «fortgerissen» wird, als «zwei heterogenen Mächten» aus, die in Menschen auf der Höhe seiner Zeit «walten». Da es für ihn «unmöglich» ist, «diesen Widerspruch durch Vernichtung der einen und volle Entfesselung der anderen Macht aufzuheben», «bleibt ihm nur übrig, ein so grosses Gebäude der Cultur aus sich zu gestalten, dass jene beiden Mächte, wenn auch an verschiedenen Enden desselben, in ihm wohnen können, während zwischen ihnen versöhnende Mittelmächte, mit überwiegender Kraft um nöthigenfalls den ausbrechenden Streit zu schlichten, ihre Herberge haben.» (MA I 276, 2.227 f.)

Dies ist eine Kunst, und Nietzsche durchläuft nun die Künste, um sie metaphorisch zu verdeutlichen. Er gebraucht zunächst das «Gleichniss» vom «kühnen Tanze», der kein «mattes Hin- und Hertaumeln zwischen verschiedenen Antrieben», sondern sichere Beherrschung der eigenen Bewegung ist (ebd., 229), dann das Gleichnis der Malerei für die «hohe Cultur» der «Erleichterung des Lebens» durch das «Idealisiren aller Vorgänge» im Finden und Festhalten geeigneter Perspektiven, worauf sich «zum Beispiel Goethe» verstand (MA I 279, 2.229), und schliesslich ein Gleichnis aus der Musik: Eine «höhere *vielsaitigere* Cultur» könnten nur Menschen verstehen, die ihr «Instrument» nicht «nur mit zwei Saiten bespannt» hätten (MA I 281, 2.230).

In einer Aphorismengruppe aus dem II. Band von *Menschliches, Allzumenschliches* (MA II, VMS 169–187, 2.446–462) fügt Nietzsche mit freundlichem Spott eine soziologische Perspektive auf die zeitgemässen Bedürfnisse nach Kunst hinzu. Sie unterscheiden sich nach sozialen Schichten und Stellungen (Nr. 169), nach Lebensaltern und nach Geschlechtern (Nr. 173). Jeweils werde nach einer andern Kunst, immer aber nach der «Kunst der Kunstwerke»

für «Musse-Stunden» (Nr. 174) verlangt, zumal unter den «wahrhaften Kunstbedürftigen» «in den höheren und höchsten Schichten der Gesellschaft», den «feineren Unzufriedenen, die an sich zu keiner rechten Freude kommen» (Nr. 169) und «nicht glauben ohne Musik, Theater- und Gallerien-Besuch, ohne Roman- und Gedichte-Lesen mit ihrer Zeit fertig zu werden» (Nr. 175). Über ihrer Muße für die Kunst gehe ihnen die Muße zum Nachdenken aus, was für die Kultur von Nachteil sein könne – oder auch nicht. «Der Dichter», der sich noch immer für ein «Mundstück der Götter» halte, sei nun zu «Mundstück und Flöte» jener «allgemeinen höheren Meinungen» geworden, «welche ein Volk hat» (Nr. 176), und sei so kein «Willens-Bändiger, Thier-Verwandler, Menschen-Schöpfer und überhaupt Bildner, Um- und Fortbildner des Lebens» mehr (Nr. 172). Und die (nicht-metaphorische) Musik sei, so zeige sich nun, am anfälligsten für das «Gefühls-, Wärme- und Zeitmaass, welches eine ganz bestimmte einzelne, zeitlich und örtlich gebundene Cultur als inneres Gesetz in sich trägt» (Nr. 171).

«Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers» zu erfüllen, «die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Hohen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden», ist nur in der Vergangenheit gelungen. Nietzsche nennt nur bildende Künstler, Phidias mit seiner Athena Parthenos und (wieder) Lorrain, – und denkt sie beide, versuchsweise, als Dichter: «An sich ist ein Phidias *als Dichter* recht wohl möglich, aber, in Anbetracht der modernen Kraft, fast nur im Sinne des Wortes, dass bei Gott kein Ding unmöglich ist. Schon der Wunsch nach einem dichterischen Claude Lorrain ist ja gegenwärtig eine Unbescheidenheit, so sehr Einen das Herz darnach verlangen heisst.» (MA II, VMS 177, 2.456)

3. Sinn und Spielräume der philosophischen Kunst

Die *fröhliche Wissenschaft* setzt damit ein, daß über «Lehrer vom Zwecke des Daseins» *gelacht* werden darf, wenn nicht zu ihrer Zeit, so zu späteren Zeiten: «Auch wir haben unsere Zeit!» (FW I, 3.369–372). Nietzsche führt nun die ineinander übertragenen Kunstgattungen konsequent zur philosophischen Kunst als «fröhlicher Wissenschaft» zusammen.

a. *Verändertes Colorit*. Er geht in Nr. 152 davon aus, daß die «grösste Veränderung», das Schwinden von Religion und Metaphysik, nicht an bestimmten Gegebenheiten festzumachen, sondern als

Stimmung zu fassen ist. Die Welt ist nun, so Nietzsche, in neuer «Beleuchtung» und in neuen «Farben» zu sehen, unter denen die alten nur noch durchscheinen. Nur wenig ist wirklich anders, aber alles wird anders erlebt: «der Tag und das Wachen» (nachdem man nicht mehr wie «die Alten an Träume» glaubt), der Tod («unser ›Tod‹ ist ein ganz anderer Tod»), die Zukunft (man hat keine «Orakel und geheime Winke» mehr), die Wahrheit («der Wahnsinnige konnte ehemals als ihr Mundstück gelten»), die Gerechtigkeit (man fürchtet keine «göttliche Vergeltung» mehr), die Freude und die Leidenschaft (man sieht keine «Teufel» und «Dämonen» mehr in ihrer Nähe lauern) und auch die Philosophie (der Zweifel wird nicht mehr «als Versündigung der gefährlichsten Art gefühlt») (FW 152, 3.495).

b. *Architektur zum Denken*. In dieser neuen Welt müssen «*Ausnahme-Menschen*», die «ein Kunstbedürfniss in *hohem Stile*» haben (MA II, VMS 169, 2.446), sich neue Räume erschließen, die ihrem neuen, «freien» philosophischen Denken entsprechen. Nietzsche sucht sie zunächst in der Architektur, einer «*Architektur der Erkennenden*», die «*uns* in Stein und Pflanze übersetzt», und findet Galerien, wie italienische Städte sie bieten, «stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken» (FW 280, 3.524). Die Galerien, in denen «wir», so Nietzsche, mitten unter Menschen «*in uns* spazieren gehen» können, sind aus Säulengängen hervorgegangen, die einen Übergang vom geschlossen ummauerten Heiligtum antiker Tempel zur Stadt oder zur Landschaft schufen. In christlichen Kirchen, deren Vorbilder römische Basiliken waren, wurden sie als Schiffe und Chorumgänge der, so Nietzsche, «viel zu pathetischen und befangenen Sprache» der «Prunkstätten eines überweltlichen Verkehrs» ausgesetzt, in denen «wir Gottlosen» «*unsere Gedanken*» nicht denken können. Mit den Galerien sind sie wieder ins Freie getreten.¹⁵

c. *Malen als Dichten des Lebens*. In Nr. 299 der *Fröhlichen Wissenschaft* nimmt Nietzsche Nr. 279 von *Menschliches, Allzumenschliches* auf, erneut im Blick auf Lorrain. Man solle sich, um sich die Dinge «schön, anziehend, begehrenswerth zu machen, wenn sie es nicht sind», auf sie «nur perspectivische Durchblicke gestatten – oder sie durch gefärbtes Glas oder im Lichte der Abendröthe anschauen – oder ihnen eine Oberfläche und Haut geben, welche keine volle Transparenz hat (FW 299, 3.538).

Er betont nun, daß es sich dabei um «Erfindungen und Kunststücke» handelt, und setzt hinzu, daß «wir», Philosophen wie er, dabei «weiser» sein sollen als die Künstler: «Denn bei ihnen hört gewöhnlich diese ihre feine Kraft auf, wo die Kunst aufhört und das Leben beginnt; *wir* aber wollen die Dichter unseres Lebens sein, und im Kleinsten und Alltäglichsten zuerst.» (ebd.)¹⁶ Weisheit bezieht Wissen ein, ohne Wissen zu sein. Sie ist die Kunst, auch im unscheinbarsten Leben vom Wissen den rechten Gebrauch zu machen.

d. *Alter und neuer «Artisten-Glaube»*. Unter dem Titel *Inwiefern es in Europa immer «künstlerischer» zugehn wird* (FW 356) führt Nietzsche nach der Architektur, der Malerei und der Dichtung die Schauspielkunst in die philosophische Kunst ein, wieder die Epochen übergreifend. In einer Demokratie, der athenischen wie der amerikanischen und nun mehr und mehr auch europäischen, müsse jeder alles werden können und darum auch überzeugt sein, «ungefähr Alles zu können, ungefähr jeder Rolle gewachsen zu sein». Die Möglichkeit und Notwendigkeit, die Rollen immer wieder zu wechseln, zwingt alle, aus «Lebens-Fürsorge» Schauspieler zu werden: Der «Athener-Glaube», der nun als «Amerikaner-Glaube» wiederkehrt, war ein «Artisten-Glaube». Sicher war auch der frühere Glaube an einen vorbestimmten «Beruf» willkürlich und zufällig. Er stand aber fest: «Stände, Zünfte, erbliche Gewerbs-Vorrechte haben mit Hülfe dieses Glaubens es zu Stande gebracht, jene Ungeheuer von breiten Gesellschafts-Thürmen aufzurichten, welche das Mittelalter auszeichnen und denen jedenfalls Eins nachzurühmen bleibt: Dauerfähigkeit (– und Dauer ist auf Erden ein Werth ersten Ranges!).» (FW 356, 3.595)

Die neue alltägliche Schauspielkunst – Wagner war für Nietzsche der Schauspieler schlechthin – entzieht der Kunst des Gesellschaftsbau dagegen das «Material»: Es gibt nichts mehr, was dafür «fest» genug wäre, nur noch «Steine», die Steine *spielen*. So ist «eine Gesellschaft im alten Verstande des Wortes» nicht mehr möglich, und statt der Kunst des «Baumeisters» ist nun die der «Eroberer» notwendig. In Nr. 377 der *Fröhlichen Wissenschaft* schreibt Nietzsche dann: «Wir Kinder der Zukunft», die «in dieser zerbrechlichen zerbrochnen Uebergangszeit» nicht mehr zu Hause sein können, «wir rechnen uns selbst unter die Eroberer, wir denken über die Nothwendigkeit neuer Ordnungen nach, auch einer neuen Sklaverei –

denn zu jeder Verstärkung und Erhöhung des Typus «Mensch» gehört auch eine neue Art Versklavung hinzu – nicht wahr?» (3.629) Die philosophische Kunst stellt sich versuchsweise («nicht wahr?») provokativ als Machtwille dar – der, unausgesprochen, freilich auch der alltäglichen demokratischen Schauspielkunst zugrunde liegt. In *Menschliches, Allzumenschliches* war Nietzsche noch beim Bild der Bildhauerkunst geblieben (vgl. MA I 258, 212 f.).

e. «*Musik des Vergessens*», «*Musik des Lebens*». Leitende Kunstgattung für Nietzsches philosophische Kunst bleibt die Musik. «Fröhliche Wissenschaft» will die «Musik des Lebens» (FW 367) wieder hörbar machen – als «Musik des Vergessens» (FW 372). Beide Wendungen gebraucht Nietzsche nur hier in seinem Werk. Wie sie zusammenhängen, zeigt er in zwei miteinander verschränkten Aphorismen (FW 367 und FW 372), in deren Mitte er einen großen Aphorismus zur «Apotheosen-Kunst» stellt (FW 370) und zwischen die er Aphorismen mit «physiologischen Einwänden» gegen die Musik Wagners (FW 368), zum heillosen «Nebeneinander» von «schöpferischer Kraft» und «Geschmack» bei Künstlern überhaupt (FW 369) und zu seiner «Auszeichnung» einfügt, «schwer» und darum nicht von jedermann verstanden zu werden (FW 371). Die «Musik des Lebens» soll auch in seinen Texten nicht von jedermann zu hören sein. Er beginnt so: «Alles, was gedacht, gedichtet, gemalt, componirt, selbst gebaut und gebildet wird, gehört entweder zur monologischen Kunst oder zur Kunst vor Zeugen. Unter letztere ist auch noch jene scheinbare Monolog-Kunst einzurechnen, welche den Glauben an Gott in sich schliesst, die ganze Lyrik des Gebets: denn für einen Frommen giebt es noch keine Einsamkeit, – diese Erfindung haben erst wir gemacht, wir Gottlosen. Ich kenne keinen tieferen Unterschied der gesammten Optik eines Künstlers als diesen: ob er vom Auge des Zeugen aus nach seinem werdenden Kunstwerke (nach «sich» –) hinblickt oder aber «die Welt vergessen hat»: wie es das Wesentliche jeder monologischen Kunst ist, – sie *ruht auf dem Vergessen*, sie ist die Musik des Vergessens.» (FW 367, 3.616)

In seine Zusammenfassung der Künste bezieht er auch die «Lyrik des Gebets», die Kommunikation mit dem «alten», nach Nietzsche nun «toten» Gott ein, der mit seiner uneingeschränkten Übersicht über das Leben das Modell aller Theorie war. Er war der «Zeuge» schlechthin. Nach seinem «Tod» ist die «Erfindung» der «Einsam-

keit» lebensnotwendig geworden für eine Kunst, die nur noch «monologisch» möglich ist: Man kann nun wissen (wenn man es ertragen kann), daß es im Leben keine gemeinsame «Welt» gibt, sondern jeder sie unvermeidlich in der «Optik» seiner Perspektive sieht. Um die Theorie zu vergessen, muß man «die Welt vergessen» und den Mut haben, selbst Perspektiven und Horizonte zu finden, in denen und mit denen man leben kann, so wie es Goethe verstand: «er umstellte sich mit lauter geschlossenen Horizonten; er löste sich nicht vom Leben ab, er stellte sich hinein; er war nicht verzagt und nahm so viel als möglich auf sich, über sich, in sich.» (GD, 6.151)

In FW 372 führt Nietzsche dann die «Musik des Lebens» ein: «ein ächter Philosoph hörte das Leben nicht mehr, insofern Leben Musik ist, er *leugnete* die Musik des Lebens.» (FW 372, 3.623 f.) Der echte Philosoph par excellence ist Platon (er wird am Ende des Aphorismus genannt), der Sokrates in seinen Dialogen ein philosophisches «Reich der Ideen» errichten ließ, um sich, so Nietzsche, vor der Gefahr der erotischen Verführung zu retten, die von seinen schönen Gesprächspartnern ausging,¹⁷ und der ihn die Dichtung, weil sie diese Verführung feierte, aus der Erziehung der jungen Männer zu philosophischen Staatslenkern ausschließen ließ. Nietzsche führt sie, indem er auf die betörenden Gesänge der mythischen Sirenen anspielt, in seinem Aphorismus als «Musik» wieder ein. Ein Philosoph und Theoretiker, der die «Musik des Lebens» leugnet, hört sie gleichwohl; von Musik kann man sich nicht abwenden wie von Malerei. Um seine «Theorie» von ihr «rein» zu halten, muß er sie angestrengt *überhören* und sich dazu so fest an seine Theorie binden wie Odysseus an seinen Schiffsmast. Die «Musik des Lebens» wird aber ebenso mitgehört, wenn Sprache verstanden wird. Sie klingt in der Stimme und in den Gebärden und Bewegungen des ganzen Körpers mit und bestimmt vorab die «Werthschätzung» des Gesagten. «Man theilt sich», notiert sich Nietzsche später, «nie Gedanken mit, man theilt sich Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf Gedanken hin *zurück gelesen* werden» (N 1888, 13.297). Musik ist die Kunst, die am unmittelbarsten erlebt, am stärksten leiblich erfahren wird, sie drängt, in ihre Rhythmen einzufallen, in ihre Melodien einzustimmen, nach ihr zu «tanzen». Im übertragenen, philosophisch entgrenzten Sinn wird in ihr «das Leben» selbst gehört. Aber sie wird nicht als solche gehört. Sie wird immer nur *mitgehört*, Stimme und Körperbewegungen ohne Spra-

che besagen kaum etwas und so auch «das Leben» ohne wissenschaftliches Wissen. Die «Musik des Lebens», die die «fröhliche Wissenschaft» hörbar machen will, wird nur gehört, wenn sie eine «Musik des Vergessens» ist.

f. «*Apotheosen-Kunst*». In der «Apotheosen-Kunst» (FW 370), die Nietzsche zwischen beiden, auch sie nur hier in seinem Werk,¹⁸ einführt, gipfelt sein Konzept einer philosophischen Kunst. Nietzsche klärt unter dem Titel *Was ist Romantik?* noch einmal seine Stellung zu Schopenhauers Philosophie und Wagners Musik, nun «tiefer» als je zuvor. Er stellt jetzt Kunst und Philosophie unmittelbar zusammen, als Antworten auf Lebensnöte: «Jede Kunst, jede Philosophie darf als Heil- und Hilfsmittel im Dienste des wachsenden, kämpfenden Lebens angesehen werden: sie setzen immer Leiden und Leidende voraus» (FW 370, 3.620). Leiden aber können Künstler und Philosophen an Entgegengesetztem, an der «*Verarmung des Lebens*» und an der «*Ueberfülle des Lebens*». Die einen «suchen Erlösung von sich durch die Kunst und Erkenntniss», die andern können ihren Reichtum an Einfällen und Gedanken nicht bei sich behalten und brauchen darum andere, die ihn abnehmen und annehmen können – das Leiden, das Nietzsches Zarathustra immer wieder zwingt, hinunter unter die Menschen und unter ihnen «unterzugehen». Beide müssen sich Erleichterung schaffen, und beide können dabei einem «Verlangen nach Starrmachen, Verewigen, nach *Sein*» oder «nach Zerstörung, nach Wechsel, nach Neuem, nach Zukunft, nach *Werden*» folgen. Nach beiden Seiten sind Metaphysiken möglich, nach beiden sind Metaphysiken ausgebildet worden. Der Unterschied, so Nietzsche, liegt in der Lebensnot, aus der sie kommen und die sie «wenden» sollen.

4. *Architektur als «grosser Stil» im «Willen zur Macht*». In den spätesten Werken aus dem Jahr 1888 kämpft Nietzsche um öffentliche Aufmerksamkeit für sein Werk, die ihm bis dahin fast völlig versagt blieb. Er sucht sie durch provokative Polemik zu erzwingen und stellt nun die aufschreckende «Lehre» vom Willen zur Macht, die er seinen Zarathustra unter vielen andern vortragen ließ, aber so, daß er niemanden fand, der sie angemessen verstanden hätte, und die er unter seinem eigenen Namen in *Jenseits von Gut und Böse* Nr. 36 betont nur als Hypothese eingeführt hatte, jetzt plakativ in den Vordergrund. In *Ecce Homo* beansprucht er nun auch ungeschützt die «Kunst des grossen Rhythmus, den grossen Stil der

Periodik» für die eigene philosophische Schriftstellerei (6.304 f.). «Gross» nennt Nietzsche, was alles übrige seiner Art dadurch übertragt, daß es auch seinen Gegensatz noch in sich einschließen kann. Im Fall der Kunst, die gefallen *muß*, ist dies der Mut, *nicht* gefallen zu wollen. Mit diesem Mut wirkt sie als Macht. Beides, den großen Stil und den Willen zur Macht, führt Nietzsche zuletzt wieder in der Architektur zusammen, wie sie ihm inzwischen im Palazzo Pitti und in der Mole Antoniella begegnet ist. Er nimmt dabei noch einmal die Verschränkung der Künste und seinen Gedanken von der Kunst ohne Zeugen auf, läßt die Unterscheidung apollinisch-dionysisch nun aber ausdrücklich fallen: «Der Schauspieler, der Mime, der Tänzer, der Musiker, der Lyriker sind in ihren Instinkten grundverwandt und an sich Eins, aber allmählich spezialisiert und von einander abgetrennt – bis selbst zum Widerspruch. Der Lyriker blieb am längsten mit dem Musiker geeint; der Schauspieler mit dem Tänzer. – Der *Architekt* stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar: hier ist es der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspiriert; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was *grossen Stil* hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nötig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie giebt; die in *sich* ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: *Das* redet als grosser Stil von sich. –» (GD, 6.118 f.)

Anmerkungen

- 1 Nietzsche reiste mit dem Reiseführer von Theodor Gsell-Fels: *Italien in sechzig Tagen*, Leipzig 1878. Anhand seiner Anstreichungen hat Buddensieg (2002) zusammengestellt, was Nietzsche zu sehen beabsichtigt hatte.
- 2 Vgl. William H. Schaberg: *Nietzsches Werke. Eine Publikationsgeschichte und kommentierte Bibliographie*, aus dem Amer. v. M. Leuenberger, Basel 2002, 192–204.

- 3 Vgl. Meyer (1993), 105, der seinerseits auf Ernst Bertrams *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* (Berlin 1918) verweist. Die Erforschung der Wirkung der bildenden Kunst auf Nietzsche und seiner Wirkung auf die bildende Kunst, insbesondere die Architektur, hat erst begonnen. Vgl. v.a. Schmied (1995), Neumeyer (2001), Buddensieg (2002), und Ottmann, Art. *Architektur*, in: Ottmann (2000), 190 f. u. 430.
- 4 Vgl. bes. Shapiro (2003). Vgl. v.a. Schmied (1995), Neumeyer (2001), Buddensieg (2002), und Ottmann, Art. *Architektur*, in: Ottmann (2000), 190 f. u. 430, und die Übersicht des Verf., *Nietzsches Philosophie der Kunst und seine Kunst der Philosophie. Zur aktuellen Forschung und Forschungsmethodik*, in: Nietzsche-Studien 34 (2005).
- 5 Vgl. Claus Zittel: Art. *Malerei/Bildende Kunst*, in: Ottmann (2000), 400–404. Zu Nietzsches Kenntnis der Malerei Lorrains vgl. Ingrid Schulze, *Nietzsche und Claude Lorrain*, in: Nietzscheforschung 4 (1998), 217–225.
- 6 Vgl. Neumeyer (2001), 245–252.
- 7 Vgl. Jacob Burckhardt: *Asthetik der Bildenden Kunst* (Vorlesung 1863), hg. v. Irmgard Siebert, Darmstadt 1992, 60 f. u. 94.
- 8 Sie fasziniert die Nietzsche-Forschung und die Ästhetik dennoch weiter. Vgl. bes. Goedert (1977) und Young (1992).
- 9 In Wa hatte Nietzsche unter diesem Titel zuletzt noch ein «Hauptwerk» angekündigt (Wa 7, 6.26), zu dem er zahlreiche Notizen machte, zu dessen Ausarbeitung er jedoch nicht mehr kam.
- 10 Im Nachlaß notiert Nietzsche: «Das Häßliche wirkt *depressiv*, es ist der Ausdruck einer Depression. Es nimmt Kraft, es verarmt, es drückt...» (N 1888, 13.296).
- 11 Heidegger (1961) hat diese «Ästhetik» mit einigem Nachhall als offenbarste Gestalt einer «Metaphysik» des Willens zur Macht bei Nietzsche dargestellt. Die Metaphysizierung hat sich nicht halten lassen. Vgl. bes. Wolfgang Müller-Lauter: *Heidegger und Nietzsche. Nietzsche-Interpretationen III*, Berlin/New York 2000.
- 12 In der Nietzsche-Forschung werden zumeist Notizen, die Nietzsche nur für sich gemacht hat, unterschiedslos neben die von ihm veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorgesehenen Texte gestellt oder ihnen vorgezogen. Dies kann angesichts der Kunst, die Nietzsche auf seine veröffentlichten Texte verwandt, und der Philosophie, mit der er diese Kunst begründet hat (vgl. Werner Stegmaier: *Nietzsches Zeichen*, in: *Nietzsche-Studien* 29 (2000), 41–69, kaum erlaubt sein.
- 13 Vgl. den Aph. MA II, WS 73, 2.585 f., mit dem Titel *Ehrliches Malerthum*.
- 14 Er spielt damit auf die «Soziologie» Auguste Comtes an (M 542, 3.311). Nach dessen Stadienlehre entläßt die Religion die Metaphysik und die

Metaphysik die Wissenschaften aus sich. Nach Nietzsche ist beides nur durch die Kunst möglich.

- 15 Heraklit, wird er in GM schreiben, zog sich «in die Freihöfe und Säulengänge des ungeheuren Artemis-Tempels» zurück, wo er «sicher» war, «verwechselt zu werden», und er wird sich dabei übermütig seines «schönsten Studierzimmers» erinnern, die von Säulengängen umsäumte Piazza di San Marco in Venedig, «Frühling vorausgesetzt, insgleichen Vormittag, die Zeit zwischen 10 und 12» (GM III 8, 5.353). Vgl. dazu Buddensieg (2002), 94–98.
- 16 Vgl. dazu die nicht «fröhliche», nicht kunstvolle und nicht publizierte Formulierung des Gedankens in N 1884, 11.32 f.
- 17 Vgl. GD, Streifzüge 23, 6.121.
- 18 N 1885/86, 12.119, wo der Begriff ebenfalls erscheint, ist eine Vorstufe zu FW 370.

Literatur

1. Standardausgaben

Friedrich Nietzsche: Werke, Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967 ff.

Briefwechsel, Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1975 ff.

Zitiert wird nach den text-, aber nicht seitengleichen Ausgaben mit Angabe von Band und Seite:

–: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980.

–: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1986 [zitiert mit Sigle KSB].

Siglen für wiederholt zitierte Werke Nietzsches:

AC	Der Antichrist
EH	Ecce Homo
FW	Die fröhliche Wissenschaft
GD	Götzen-Dämmerung
GT	Die Geburt der Tragödie
JGB	Jenseits von Gut und Böse
M	Morgenröthe
MA	Menschliches, Allzumenschliches
N	Nachlaß
VM	Vermischte Meinungen und Sprüche
Wa	Der Fall Wagner

WS Der Wanderer und sein Schatten
Za Also sprach Zarathustra

2. Biographien, Einführungen, Übersichten, Handbücher

Benders, Raymond J./Oettermann, Stephan (Hg.): Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten, München/Wien 2000

Breitschmid, Markus: Der bauende Geist. Friedrich Nietzsche und die Architektur. Mit einem Textcorpus aus dem philosophischen Werk Friedrich Nietzsches zum Baugedanken, Luzern 2001

Figal, Günter: Nietzsche. Eine philosophische Einführung, Stuttgart 1999

Gerhardt, Volker: Friedrich Nietzsche, München 1992

Janz, Curt Paul: Friedrich Nietzsche. Biographie, 3 Bde., München/Wien 1978/79

Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2000

Pütz, Peter: Friedrich Nietzsche, Stuttgart² 1975

Wohlfart, Günther: Friedrich Nietzsche, in: Nida-Rümelin, Julian/Betzler, Monika (Hg.): Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, 578–585

3. Studien zu Nietzsches Kunstphilosophie

Audi, Paul: L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique, Paris 2004

Böning, Thomas: Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche, Berlin/New York 1988 (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Bd. 20)

Borsche, Tilman, u. a. (Hg.): «Centauren-Geburten». Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche, Berlin/New York 1994

Buddensieg, Tilmann: Nietzsches Italien. Städte, Gärten und Paläste, Berlin 2002

Djurić, Mihailo/Simon, Josef (Hg.): Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Würzburg 1986

Erbsmehl, Hans-Dieter: Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892–1918, Ann Arbor, Mich. 2001

Gerhardt, Volker: Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, in: Nietzsche-Studien 13 (1984), 374–393

Goedert, Georges: The Dionysian Theodicy [1977]. Translated by Robert M. Helm, in: O'Flaherty, James C./Sellner, Timothy F./Helm, Robert M. (Hg.): Studies in Nietzsche and the Judaeo-Christian Tradition, Chapel Hill, N. C./London 1985, 319–340.

Heidegger, Martin: Der Wille zur Macht als Kunst, in: ders., Nietzsche, Pfullingen 1961, Bd. 1, 11–254

- Kemal, Salim/Gaskell, Ivan/Conway, Daniel* (Hg.): Nietzsche, Philosophy and the Arts, Cambridge 1998
- Kessler, Mathieu*: L'esthétique de Nietzsche, Paris 1998
- Kostka, Alexandre/Wohlfahrt, Irving* (Hg.): Nietzsche and «An Architecture of Our Minds», Los Angeles 1999
- Meyer, Theo*: Nietzsche und die Kunst, Tübingen/Basel 1993
- Neumeyer, Fritz*: Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen, Berlin 2001
- Pfotenhauer, Hans*: Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion, Stuttgart 1985
- Pothen, Philip*: Nietzsche and the Fate of Art, Burlington 2002
- Rampley, Matthew*: Nietzsche, Aesthetics and Modernity, Cambridge u. a. 2000
- Reschke, Renate*: Ein Zustand ohne Kunst ist nicht zu imaginieren. Friedrich Nietzsches frühe Skizze zu einer Ästhetik der Moderne, in: Nietzsche-Studien 24 (1995), 1–16
- Santiago Guervós, Luis Enrique de*: Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche, Madrid 2004
- Schacht, Richard*: Making Life Worth Living. Nietzsche on Art in *The Birth of Tragedy* [1977], in: Richardson, John/Leiter, Brian (Hg.): Nietzsche, Oxford u. a. 2001, 186–209
- Schacht, Richard*: Nietzsche's Second Thoughts about Art [1981], in: White, Richard (Hg.): Nietzsche. Aldershot u. a. 2002, 417–432
- Schmied, Wieland*: Im Namen des Dionysos. Friedrich Nietzsche und die Bildende Kunst, in: Im Namen des Dionysos: Friedrich Nietzsche – Philosophie als Kunst. Beiträge von Heinz Friedrich u. a., Waakirchen 1995, 141–216
- Schulz, Walter*: Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie, in: Nietzsche-Studien 12 (1983), 1–31
- Seubert, Harald* (Hg.): Natur und Kunst in Nietzsches Denken, Köln/Weimar/Wien 2002
- Shapiro, Gary*: Archeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying, Chicago 2003
- Venturelli, Aldo*: Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche. Quellenkritische Untersuchungen, Berlin/New York 2003
- Young, Julian*: Nietzsche's Philosophy of Art, Cambridge/New York 1992